

„Res severa verum gaudium“

Über den Wahlspruch des Gewandhauses in Leipzig*

von Wilhelm Seidel, Leipzig

Seit mehr als 200 Jahren begleitet der Spruch „Res severa verum gaudium“ das Gewandhausorchester. Im neuen Haus am Augustusplatz hat man ihn über dem Spieltisch der Orgel, hoch über dem Orchesterpodium, angebracht (Abb. 1). Am Vorgängerbau, einem wahren „Kunsttempel“, trat er den Besuchern schon außen, unter dem Giebel, entgegen, in großen strengen Lettern (Abb. 2)¹. Im ersten, wirklichen Gewandhaus war er – wie heute – im Saal; man hatte ihn in den höchsten Fries der gerundeten Schmalseite, über dem Platz des Orchesters, eingetragen (Abb. 3).

Wir wissen: Der Spruch stilisiert ein antikes Wort, einen Satz Senecas, eine ethische Maxime². Seneca spricht nicht von Musik und nicht im Blick auf Musik. Gleichwohl haben die Leipziger den Satz um 1780 zur Maxime ihres Konzerthauses bestimmt und bis heute daran festgehalten. Warum? Was mag ihnen der Spruch gesagt und bedeutet haben?

1. Zwei Übersetzungen

Sprüche verkünden Weisheiten. Sie sprechen die geheimnisvolle Sprache anonymer Autoritäten. Sie grenzen – wie Orakel – Leerräume ein, die bedacht und ausgelegt sein wollen.

Wie zwiespältig der Wahlspruch des Gewandhauses ist, erfährt schon, wer versucht, ihn zu übersetzen. Gewiß ist der Sinn der Wörter: Ernste Sache – wahre Freude. Ungewiß aber der des Spruches. Fraglich ist vor allem, welches sein Gegenstand ist: die Sache oder die Freude. Wenn man das Ende betont, kommt man zu einer Sentenz über das Wesen der Freude: Wahre Freude ist eine ernste Sache. Diese Lesart trifft den Sinn des antiken Vorbilds. Seneca philosophierte, als er den Satz niederschrieb, über das Wesen echter Freude. Er schied die äußerliche Freude, die mit dem glücklichen Moment vergeht, von der innerlichen Freude, die währt. Sie zu bewahren, empfiehlt er seinem Freund Lucilius: „Crede mihi, verum gaudium est res severa“³.

Es fällt nicht schwer, diesen Satz musikalisch zu denken. Tut man es, so besagt er: Es ist das höchste Ziel der Musik, den Menschen Freude zu bereiten, keine flüchtige, sondern eine höhere, wahre

* Die ersten fünf Studien dieses Heftes bieten Beiträge zum Symposium *Die Ästhetik des Klassizismus und die Musik*, das im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im Oktober 1994 in Leipzig stattfand. – Ich danke dem Gewandhaus zu Leipzig dafür, daß es mir freundlicherweise die Abbildungen für den Aufsatz zur Verfügung gestellt hat.

¹ Man hatte ihn zudem im kleinen Saal angebracht, der eine Replik des alten Gewandhaussaales war.

² Der originale Text lautet: „Hoc ante omnia fac, mi Lucili, disce gaudere. ... Crede mihi, verum gaudium est res severa.“ – *L. Annaei Senecae ad Lucilium epistulae morales*, hrsg. von L. D. Reynolds, 2 Bde., Oxford 1965, Bd. I, S. 64.

³ „Glaube mir: Wahre Freude ist eine ernste Sache.“



Abb. 1. Das Orgelprospekt mit dem Motto des Gewandhauses
(Foto: Gewandhaus zu Leipzig).



Abb. 2. Das 1884 eröffnete, im letzten Krieg zerstörte Gewandhaus an der Beethovenstraße; davor das von den Nationalsozialisten beseitigte Mendelssohn-Denkmal (Foto: Gewandhaus zu Leipzig).

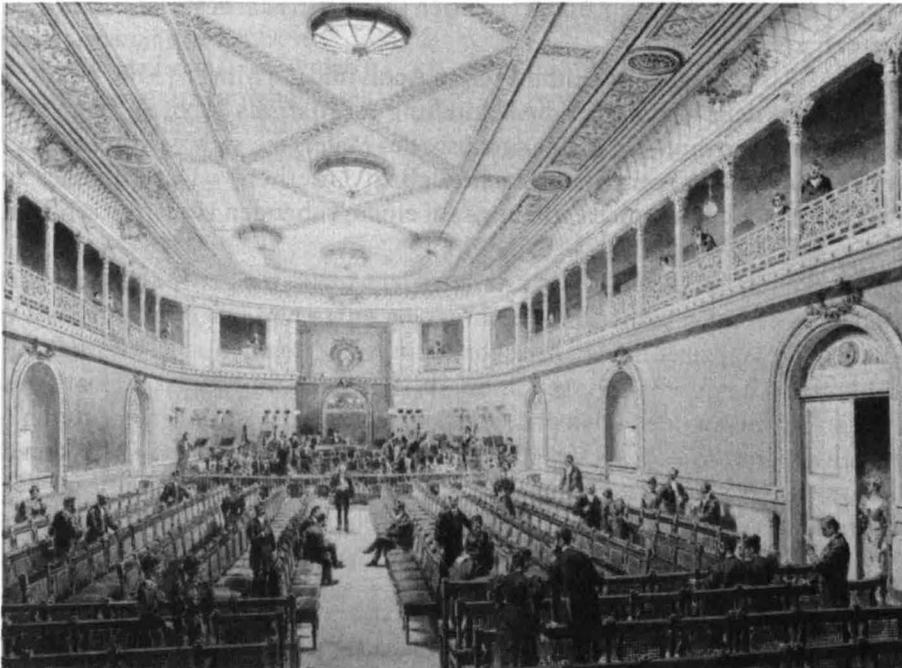


Abb. 3. Der Konzertsaal des ersten, wirklichen Gewandhauses. Es wurde 1781 eröffnet. Die Abbildung zeigt den Saal nach der 1833 ins Werk gesetzten Renovierung, in deren Zuge die Fresken Oesers entfernt worden sind (Foto: Gewandhaus zu Leipzig).

Freude. Der Spruch ist – so verstanden – eine stilisierte Variante der uralten Weisheit: „Musica homines laetificat“⁴.

Nun haben aber die Leipziger Senecas Satz abgewandelt. Sie haben im 19. Jahrhundert das Prädikat unterdrückt, wohl um den Spruch zu monumentalisieren, und sie haben – dies schon im 18. Jahrhundert – die Nomina umgestellt, „res“, die Sache, also an den Beginn und „gaudium“, die Freude, ans Ende gerückt. Auf das, was sie damit bezweckt haben mögen, weist ein Büchlein aus dem Jahr 1778. Es bietet die „Texte der lateinischen Musiken die im Concert spirituel zu Leipzig bey gewissen feyerlichen Gelegenheiten aufgeführt“ wurden⁵. Dies damals unter der Devise: „Res severa est verum gaudium.“ Auf dem Titelblatt steht Senecas Satz, hier noch mit dem Prädikat, aber bereits mit der Inversion der Nomina. Es ist offensichtlich: Die Textsammlung steht – pars pro toto – für die Musiken, von denen die Rede ist. „Res“ – die Sache – rückt auf zum Subjekt des Spruchs. Die Musik kommt damit in den Blick. Der Spruch besagt hier: **E i n e e r n s t e S a c h e – s p r i c h : e i n e e r n s t h a f t e , f e i e r l i c h e M u s i k – i s t e i n e w a h r e F r e u d e .**

2. Ein erster Deutungsansatz

Der Leipziger Kunsthistoriker Peter Leonhardt hat kürzlich die Deckengemälde beschrieben und interpretiert, mit denen Adam Friedrich Oeser den Saal des ersten Gewandhauses ausgestattet hatte⁶.

Wir wissen: Das zentrale Deckenbild zeigte Apoll und die Musen (Abb. 4), auf Wolken schwebend, eines der Nebenbilder die Schindung des Marsyas (Abb. 5). „Gewaltübende Götterknaben nötigen ihn“ – so ein Zeitgenosse des Malers – „sich zu krümmen, und mit hinterwärts gebundenen Armen vom Lichtquell zu entfernen“⁷. Das Bild über dem Orchester stellte Amor dar; er spielte, rittlings auf einem ruhenden Löwen sitzend, die Leier (Abb. 6).

Oesers Fresken handeln von den Wirkungen der Musik. Und zwar in einer sehr eigentümlichen Weise. Marsyas, die Allegorie ihrer elementaren Macht, wird des Saals verwiesen. Im neuen, im Leipziger Parnaß herrscht allein Apoll. Seine Musik hält Maß, sie bannt die Gefühle und Leidenschaften, gewiß durch Harmonie und Kunst. Selbst Amor fügt sich. Er besänftigt den wilden Löwen: die Leidenschaften also, die er erregt, durch Musik.

Oesers Bildprogramm kehrte offensichtlich den Nutzen der Musik hervor, den Dienst, den sie dem sittlichen Leben der Kommune zu erweisen hatte. Über den Eingang hat Oeser einen Putto gemalt, der dem Betrachter ein offenes Buch entgegenhält. Darin eingeschrie-

⁴ „Musik erfreut die Menschen.“ – Die Formulierung stammt von Johannes Tinctoris, *Complexus effectuum musicus*, in: *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, hrsg. von Albert Seay (= CSM 22, III), Rom 1975, S. 172f.

⁵ Ein Exemplar des bei Breitkopf erschienenen Textbuches bewahrt das stadthistorische Museum Leipzig auf. – Ein Faks. des Titelblattes, das den Spruch bietet, in: *Das Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester. Dokumente einer 250jährigen Geschichte*, hrsg. von Claudius Böhm und Sven-W. Staps, Leipzig 1993, S. 25.

⁶ Peter Leonhardt, *Oesers neueste Allegoriengemälde*, in: *Gewandhausmagazin 2*, 1993, S. 45ff. – Die Abbildungen reproduzieren Seiten aus Oesers Skizzenbuch, das das Museum der bildenden Künste in Leipzig aufbewahrt.

⁷ So der Maler Wilhelm Kreuchauff (1728–1803). Zitiert nach Leonhardt, ebd., S. 47.



Abb. 4. Adam Friedrich Oeser, Skizze des Deckengemäldes für den Konzertsaal des ersten Gewandhauses (Museum der bildenden Künste in Leipzig – Foto: Gewandhaus zu Leipzig).



Abb. 5. Adam Friedrich Oeser, Skizze eines Details: *Die Vertreibung des Marsyas* (Museum der bildenden Künste in Leipzig – Foto: Gewandhaus zu Leipzig).



Abb. 6. Adam Friedrich Oeser, Skizze eines Details: *Amor zähmt den Löwen durch Musik* (Museum der bildenden Künste in Leipzig – Foto: Gewandhaus zu Leipzig).

ben war der Name BACH. Er stand 1780 in Leipzig offenbar für nützliche, sittenfördernde Musik. Offen ist, ob man dabei an Johann Sebastian Bach oder an die Familie gedacht hat. 1781, zur Eröffnung des Hauses, ist nichts von ihm gespielt worden, wohl aber eine Sinfonie von Johann Christian Bach.

Man sieht: Das Ambiente des Spruchs ist von Anfang an klassizistisch. Oeser stand Winckelmann nahe, er zählt zu den deutschen Klassizisten. Liest man den Spruch im Kontext seiner Bilder, so besagt er: Nur wenn Musik ihr Amt ernsthaft versieht, wenn sie alles, was sie hervorbringt, ordentlich faßt, erregt sie wahres Vergnügen, Vergnügen, das Anstand und Sitte nicht nur achtet, sondern befördert. Amor vor allem hat Maß zu halten – durch Musik. Das ist ungewöhnlich und seltsam, aber sehr bürgerlich.

3. Der Wahlspruch und die neuere Musik

1884 wurde das neue Gewandhaus eröffnet. Das Orchester gab drei Konzerte. Man führte Werke von Haydn, Mozart und Beethoven auf, dazu den *114. Psalm* von Mendelssohn, die *d-moll-Sinfonie* von Schumann und ein Werk von Bach, um die Orgel vorzustellen. Neues war nicht zu hören. Am Rande des Festes nur, in einem Vorkonzert der Oper, erklang das *Tristan-Vorspiel*.

Der Korrespondent der *Allgemeinen deutschen Musikzeitung* beklagte denn auch die Einseitigkeit des Programms und überhaupt die Absperrung gegenüber der neueren Kunst. Die Verantwortung dafür schrieb er Carl Reinecke zu, den die Universität eben im Rahmen der Festveranstaltungen zum Ehrendoktor promoviert hatte: „Nicht Doctorhüte und Professorenzöpfe“ – schrieb er – „sind der würdigste Schmuck für die Priester, welche am Altar Polyhymniens zu wirken berufen sind, sondern ein freier, unbefangener Sinn für die Kunst in ihrer Gesamtheit. ...Wir können im Interesse unseres Musiklebens nur aufrichtig wünschen, daß Senecas alter Spruch Richtschnur sein möge, nach welchem in dem neuen Saale die Kunst gehütet und gepflegt wird, doch vor allem ziehe man den Kreis weiter und hüte sich, daß der freie Anblick auf den weiten Horizont aller ernstesten Kunstrichtungen nicht durch Personenkultus und Cliqueswesen verdunkelt werde“⁸.

Der Spruch wird zur Appellationsinstanz: Der Anhänger der neueren Musik klagt davor die Pflicht des Orchesters ein, auch aufzuführen, was nach Mendelssohn und Schumann komponiert worden ist. Man muß aber sagen: Der Spruch wird seltsam blaß, wenn man ihn im Sinn des liberalen Kritikers liest: Es wäre – sagt er – eine wahre Freude, wenn im Gewandhaus neben den bekannten Werken auch die aller neueren ernstesten Kunstrichtungen erklangen. Man beließ es denn auch vorerst beim alten.

⁸ Jg. 11, 1884, S. 463f.

4. Das Remedium der Klassizisten

Die Hoffnung, man könne der Musik die elementare Macht ein für allemal austreiben und sie der öffentlichen Moral nutzbar machen, hat sich nicht erfüllt. Beethoven – so empfanden es hellsichtige Zeitgenossen – hat die Riesen entfesselt. Die Schatten, die sie werfen, haben – so E. T. A. Hoffmann – Lust und Freude verzehrt und nichts hinterlassen als den Schmerz unendlicher Sehnsucht und Leidenschaft. Hoffmann – der kongeniale Hörer – ist entschlossen und begeistert in die Bewegungen der neuen Musik eingetreten, dies um der fernen Welten willen, die sie ihm erschlossen haben.

Viele aber waren dessen nicht fähig und nicht willens. Sie haben unter der Unermeßlichkeit, Gewaltsamkeit und Zudringlichkeit der neuen Kompositionen gelitten und den Verlust der Freude und der Freiheit, die ihnen die klassische Musik, die Bachs, Haydns und vor allem die Mozarts, geboten hatte und noch immer bot, nicht verschmerzt.

Moritz Hauptmann, der auf Empfehlung Mendelssohns 1842 zum Thomaskantor bestellt worden ist, hat das Gefühl der Peinlichkeit drastisch beschrieben, das ihm daraus erwachsen ist: „Wenn ich einem Stiergefecht oder sonst einer leidenschaftlichen Hatz mit Ruhe und Vergnügen soll zusehen, so muß ich mir ausbitten, außerhalb der Geschichte zu sitzen, es muß ein Zirkel, eine Barriere darum sein – – aber bei eurer Kunst“ – er denkt an Beethovens späte Quartette – „ist mir's oft als wär' ich mitten drunter unter den Bestien: es ist keine Schranke da, alles ist offen, ich habe die ganze Angst auszustehen daß so ein Biest auch mich auf die Hörner nimmt oder ein anderes mich an der Gurgel packt ...“⁹.

Die Antwort der Ängstlichen auf diese Gefahr war einmütig. Wenn sich die Bestien nicht mehr wie zu Oesers Zeiten durch ein paar Putten vertreiben lassen, so müssen sie kompositorisch gebunden werden. Man forderte – um weiterhin mit Hauptmann zu sprechen –, daß das Maßlose sich gemessen darstelle, das Unregelmäßige regelmäßig, das Bewegte ruhig und das Sinnliche sittlich. Darin, in der Vermittlung dieser Gegensätze, manifestiere sich – so Hauptmann – die Kraft der Kunst¹⁰.

Wo sie walte, bilde das Kunstwerk den Menschen nicht naturalistisch, gleichsam fotografisch ab, so wie er gerade zufällig sei, sondern idealistisch, so wie er aufgrund seiner wahren Bestimmung zu sein habe. Das wahre, wahrhaft vergnügliche Kunstwerk – glaubte Hauptmann zu wissen – drücke nicht allein das Leid eines Menschen aus, sondern mache zudem – in seiner Form – die Kraft fühlbar, die das Leid bewältigt. „... nicht daß ein Mensch leidet, kann uns Vergnügen machen zu erfahren, aber daß er nicht vom Leiden überwältigt wird“¹¹. In der metrischen und formalen Fassung wußte Hauptmann den Kunstcharakter des musikalischen Werks begründet: die Objektivität, die Anschaulichkeit und die Dauerhaftigkeit.

Ich denke, daß man sagen kann: Der Spruch des Gewandhauses war der ideale Projektionsraum dieser Ästhetik. Der Forderung nach formbestimmter Objektivität respondierte das Wort „res“, der Erwartung von Bedeutung und Ernsthaftigkeit sein Attr-

⁹ Moritz Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, hrsg. von Alfred Schöne, 2 Bde., Leipzig 1871, Bd. 1, S. 181.

¹⁰ Wilhelm Seidel, *Moritz Hauptmanns organische Lehre. Tradition, Inhalt und Geltung ihrer Prämisse*, in: *IRASM* 2, 1971, S. 243.

¹¹ *Briefe an Hauser*, ebda., Bd. I, S. 79f.

but „severa“, dem Versprechen des Vergnügens, das der Anblick human gefaßter Leidenschaft bietet, das Wort „gaudium“ und dem Glauben, die Ironie der Kunst bringe die wahre Bestimmung des Menschen zur Erscheinung, dessen Attribut „verum“. Eine Paraphrase des Spruches, die dieser Kunstgesinnung entspricht, könnte lauten: Ein Tonkunstwerk nur, das Leidenschaft formal bewältigt, ist eine Freude des Hörers und stellt das wahre Bild seiner Gattung dar.

5. Wahre Freude

Beethoven wurde in Leipzig früh eingeholt. Wie war dies möglich? Ich denke: dadurch, daß das Bürgertum an seiner Musik entdeckt hat, was den Enthusiasten der ersten Stunde verloren schien: die Freude, die neue Freude, zu der sie die Zuhörer zu erheben vermag. Ein späteres Muster dafür, wie die ursprünglich antibürgerliche Musikästhetik der frühen Romantik mit dem Verlangen des Bürgertums nach freudevoller Affirmation versöhnt werden konnte, bietet die Ästhetik des Jenaer Philologen Ferdinand Hand. Sie leistet Erstaunliches: Sie spricht die Sprache Hoffmanns und wiederholt dessen Ideen. Und sie betreibt zugleich – in einem Atemzug – das Geschäft aller Klassizisten, das der Grenzziehung: „Was über die Grenze des für den Menschen Erfäßlichen hinausliegt“ – so lautet ihr Grundsatz –, „... bleibt von selbst für immer [aus der Kunst] ausgeschlossen“¹².

Hand erreicht die Versöhnung des scheinbar Unvereinbaren dadurch, daß er die unendliche Welt, die Beethovens Musik erschließt, in den lichten Farben des christlichen Himmels malt. So vermag sie beides: die Menschen zu ergötzen und die Andacht auf den unendlichen Gott zu lenken. In den Worten Hands: „Die Aussprache eines Geistigen, Nichtsinnlichen und die Einstimmung des Geistes mit der Natur ist's, was in der Musik gefällt, ergötzt und beseligt, und was die Ahnung des Unendlichen, aber uns Verwandten weckt“¹³.

Zwanglos läßt sich der Wahlspruch des Gewandhauses auch in diese Perspektive rücken: Ernste, schöne Musik ist eine wahre Freude, eine Freude, die in der Ahnung des unendlichen und doch menschenbildlichen Gottes ihre Wahrheit hat.

6. Urbanität

Ich komme auf den Anfang zurück: Kant hat der Musik ihre Zudringlichkeit, den Umstand, daß man sich ihr nicht verschließen kann, als Mangel an Urbanität angelastet. Urbane Musik – so könnte man daraus folgern – begrenzt ihren Zugriff auf die Zuhörer. Sie

¹² Ferdinand Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, 2 Bde., Leipzig ²1847, Bd. I, S. 52. – Vgl. dazu: Wilhelm Seidel, *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800*, in: *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte, Laaber 1995, S. 111ff.

¹³ Hand, *Ästhetik*, S. 153.

ergreift sie nicht. Sie affiziert sie, aber überläßt sie gleichwohl sich selbst. Sie fördert die Bildung einer heiteren, selbstbewußten Gesellschaft.

Wenig hat die musikliebenden Philosophen und Pädagogen des 18. Jahrhunderts so fasziniert wie der alte Gedanke, man könne eine neue gute Gesellschaft musikalisch begründen. Jean-Jacques Rousseau und Johann Georg Sulzer sahen darin den höchsten Zweck der Musik. Johann Adam Hiller, der große Gewandhauskapellmeister des 18. Jahrhunderts, scheint durchaus im Sinne dieser Idee gewirkt zu haben. Die Freude, von der die Devise des Gewandhauses spricht, darf deshalb vielleicht auch auf die Freude bezogen werden, die urbane musikalische Geselligkeit begründet und ihr erwächst. Die Schmalseiten des ersten Gewandhaussaales waren – wie gesagt – gerundet und die Stühle der Zuhörerinnen und Zuhörer so angeordnet, daß sich die musikalische Gesellschaft darin förmlich geschlossen hat. Die Devise des Hauses scheint auch das zu bejahen: *Eine ernste Sache ist freudevolles Musik, die Geselligkeit und Gemeinschaft der Bürger fördert.*

Das Haus hat diesen Anspruch im Wechsel der Zeiten bewahrt. Das haben mir alle bestätigt, mit denen ich darüber sprechen konnte. Besonders eindringlich Cornelius Weiss, der derzeitige Rektor der Universität Leipzig. Nur die Bedeutung, die die Musik im kommunalen Leben Leipzigs hatte und bis heute hat, kann es erklären, daß es im Herbst 1989, in der Krise, der Gewandhauskapellmeister – Kurt Masur – war, der zu den Bürgern und für die Bürger gesprochen hat. Dieses wäre – denke ich – in keiner anderen deutschen Stadt möglich gewesen.

Klassizismus zur Zeit der Wiener Klassik? – Zu den Motetten von Johann Gottfried Schicht

von Michael Märker, Leipzig

I

„Der Gesang der Thomaner ... gewinnt unter Hrn. Schichts Leitung an Teilnahme beim Publikum, wie er an Werte gewinnt. So sammelt sich z.B. des Sonnabends in der Vesper, die Motetten zu hören ... immer ein sehr zahlreiches aufmerksames Auditorium“¹. – Mit diesem Eindruck reagiert die *Allgemeine Musikalische Zeitung* auf jene seit September 1811 von Johann Gottfried Schicht in der Thomaskirche zu Leipzig regelmäßig veranstalteten Sonnabend-Vespers, die man später aufgrund der anfangs dabei ausschließlich dargebotenen Gattung der Motette selbst als „Motetten“ bezeichnete. Zweifellos war dies eine der historisch und soziologisch folgenschwersten Leistungen des Leipziger Thomaskantors, dessen kompositorisches Werk fast vergessen ist.

Das Repertoire der neuen Veranstaltung „Motette“ enthielt neben eigenen Werken auch solche von Schichts Vorgängern im Thomaskantorat und somit auch die Motetten Johann

¹ AmZ 14 (1812), Sp. 254.

Sebastian Bachs, die Schicht bei Breitkopf & Härtel in Leipzig mit diversen Änderungen herausgab². Sie betreffen zum einen den vertonten Text, zum anderen die Anordnung der Textunterlegung und zum dritten die Musik. Eine eindeutige Tendenz dieser Eingriffe ist nicht erkennbar. Offensichtlich empfand Schicht jedoch die starke Bildkraft mancher Worte als unzeitgemäß, etwa wenn er in *Jesu, meine Freude* BWV 227 die Zeilen

Trotz dem alten Drachen, Trotz des Todes Rachen ...
Erd und Abgrund muß verstummen, Ob sie noch so brummen.

verändert zu:

Trotz der Gruft der Erden, wo ich Staub soll werden! ...
Erd' und Himmel mag zerstäuben, Gott wird Gott noch bleiben.

Für aktualisierungsbedürftig wird hier also der Wortlaut des Johann-Franck-Chorals *Jesu, meine Freude* (1650) gehalten. Auch die Textänderungen anderer Bach-Motetten betreffen die Choral- und Aria-Texte, jedoch in der Regel nicht die Bibeltexte. Lassen diese Eingriffe noch eine gewisse Intention erkennen, so werfen die gelegentlichen Änderungen der Textverteilung unter koloraturreichen Passagen³ eher die Frage auf, ob sie vielleicht versehentlich in die Ausgabe gerieten. Schichts Eingriffe in die kompositorische Struktur Bachs schließlich beschränken sich demgegenüber auf wenige geringfügige, musikalisch durchaus begründbare Details.

Bei aller überaus vorsichtigen Angleichung an eigene Vorstellungen ist dieser frühe Druck der Motetten Bachs durch Schicht nicht als Bearbeitung, sondern als wirkliche Ausgabe zu würdigen, und zwar als eine der frühesten Editionen historischer Vokalmusik. Zu einer Zeit, da von Erweckungsbewegung älterer Musik oder von Historismus im Grunde noch keine Rede sein kann, erwächst aus einer über mehr als zwei Generationen lebendig gebliebenen lokalen Musiziertradition in völlig unspektakulärer Weise ein derartiges Projekt. Unter dem Aspekt der Repertoire-Erhaltung ist es zwar vergleichbar mit dem *Flo- rilegium Portense* von Erhard Bodenschatz (1603 bzw. 1618), das zahlreiche Neuauflagen erlebt hatte; im Gegensatz dazu handelt es sich jedoch bei Schicht um die Ausgabe einer als singularär erkannten historischen Werkgruppe und nicht um einen Sammelband mit Beispielwerken unterschiedlicher Herkunft.

Bevor Johann Gottfried Schicht das Thomaskantorat übernahm, war er zunächst Gewandhauskapellmeister (1785–1810) in der Nachfolge Johann Adam Hillers. Anders als die Zeit nach Felix Mendelssohn Bartholdys Tod erscheint die Gewandhaus-Ära Schicht mitnichten als eine epigonale Phase des „verwalteten Erbes“⁴; sie gehört vielmehr zu den Voraussetzungen dafür, daß sich Mendelssohn ein Vierteljahrhundert später letztlich doch für das Gewandhaus entscheiden konnte. Freilich spielte dabei der seit 1797 an diesem

² *Joh. Seb. Bach's MOTETTEN in Partitur Erstes Heft enthaltend drey achtstimmige Motetten ...* [BWV 225, 228, Anhang 159] ... LEIPZIG bey Breitkopf und Härtel, 1802; und: *Joh. Seb. Bach's MOTETTEN in Partitur Zweites Heft enthaltend eine fünf- und zwei achtstimmige Motetten ...* [BWV 229, 227, 226] ... LEIPZIG bey Breitkopf und Härtel, 1803. Die Motette BWV 230 wurde 1821 separat von Schicht herausgegeben.

³ Beispiel: *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225, Takte 36–38 Sopran 2, Takt 37 Tenor.

⁴ Kapitelüberschrift für die spätere Ära unter Carl Reinecke in: Johannes Forner, *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781–1981*, Leipzig 1981, S. 97.

Institut wirkende Konzertmeister Bartolomeo Campagnoli (1751–1827), der die Direktion der Sinfonien und Instrumentalkonzerte innehatte, eine vergleichbar wichtige Rolle wie der Kapellmeister selbst. Obwohl Schicht nur die Leitung der Vokalwerke oblag – die Direktionsteilung im Gewandhaus wurde erst unter Mendelssohn aufgegeben –, setzte er die Bemühungen Hillers um eine gewisse Orchesterkultur fort. Zudem öffnete er das Institut den neuesten Werken aus dem Kreis der Wiener Klassik. Die Leipziger Erstaufführungen des Mozart-*Requiem*s 1796 im Gewandhaus (überhaupt die erste Aufführung des Werkes außerhalb Wiens)⁵ und der *Schöpfung* von Joseph Haydn 1800 in der Universitätskirche St. Pauli unter Schichts Leitung sind dafür herausragende Beispiele.

Wie bereits Hiller suchte Schicht – nicht zuletzt mit der Erfahrung solcher aufwendigen Aufführungen – die unbefriedigende Diskrepanz zwischen einem immer höheren Anspruch bei der klanglichen Verwirklichung von Chormusik und den herkömmlichen Fähigkeiten der Sänger abzubauen. Die von ihm 1802 gegründete Leipziger Singakademie war also auch unter dem Aspekt ihrer Verbindung mit dem Gewandhausorchester bedeutsam und hat durch ihren Fortbestand bis heute (inzwischen unter geändertem Namen) historisch ungleich größeres Gewicht als die Gründung der „Knabensingschule“ Johann Adam Hillers im Jahre 1771, die Schicht selbst mit seinem 1786 gegründeten „Sing-Verein“ bis 1810 fortführte. Über das Repertoire der Singakademie ist summarisch überliefert: „Man hätte zum Director derselben keinen fähigeren Mann als Herrn Musikdirector Schicht wählen können, unter dessen Aufsicht die zweckmässigsten und besten Chöre, Motetten, Arien, Fugen und Opern gesungen werden“⁶. Die Aufzählung läßt erkennen, daß bei den Konzerten der Singakademie alte und neue Musik einträchtig nebeneinander ihren Platz hatten.

Im Jahre 1821 – zu einer Zeit also, da Schicht bereits über ein Jahrzehnt nicht mehr Gewandhauskapellmeister war und statt dessen als Thomaskantor (1810–23) die Gesangskunst⁷ sowie das ältere Choralgut besonders förderte – urteilte der zwölfjährige Mendelssohn bei einem Besuch Leipzigs über die Thomaner unter Schicht: „... es scheint ein schöner Chor zu sein; ich sage es scheint, denn das Orchester ist unter alle Begriffe schlecht und schwach, viel Violinen, vier Stück und eine Bratsche, die im Forte von drei Posaunen todt gemacht wurden und im Piano die Singstimmen tödteten. Übrigens spielten sie alle recht honett unrein, und der Director tactirte mit einem – – – Fernrohr, worüber er sich nach der Musik halb krank lachen wollte“⁸.

Vor dem Hintergrund der nach wie vor als verpflichtend empfundenen Tradition von Thomasschule und Thomaskirche sah man in Leipzig ein Reservat für Aufführungsmöglichkeiten älterer Musik. Zuweilen glaubte man sogar, Schicht an ältere Musik erinnern zu müssen – ein für diese Zeit eher unüblicher Vorgang. So schreibt der Rezensent

⁵ Vgl. Alfred Dörfel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, S. 195 (*Concert für Madame Mozart*); s. auch Christoph Wolff, *Mozarts Requiem. Geschichte – Musik – Dokumente – Partitur des Fragments*, Kassel 1991, S. 117. Die Aufführung wurde jedoch nicht von der erst 1802 gegründeten „Leipziger Singakademie“, sondern von einem ungenannten Chor (der vermutlich zu den Vorgängern der Singakademie zählte) bestritten.

⁶ *Musikalisches Taschenbuch*, hrsg. von Friedrich Theodor Mann, mit Musik von Wilhelm Schneider, 2. Jg., Penig 1805, S. 71.

⁷ Dazu veröffentlichte Schicht z. B. in der *AmZ* 17 (1815), Sp. 686–691, einen Aufsatz unter dem Titel *Ueber Aussprechen des Deutschen im Gesang*.

⁸ Wiedergegeben bei: Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969, S. 16.

der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* im gleichen Jahr anlässlich einer Besprechung eines neuen Schicht-Oratoriums: „An *Kirchenmusik* führt uns der würdige Cantor und Musikdirektor Hr. Schicht fortwährend gute Werke vor; nur wäre es zu wünschen, dass die Auswahl mannichfaltiger seyn, und Hr. Sch. aus seinem reichen Vorrathe von vortrefflichen Musikwerken älterer Zeiten bisweilen etwas geben möchte, da hier die einzige Gelegenheit ist, solche Werke zu hören“⁹.

Wie reich jener Vorrat war, zeigt der Versteigerungskatalog der von Schicht hinterlassenen Musikaliensammlung zur Auktion im Dezember 1832¹⁰. Er verzeichnet nicht weniger als 1311 Musikalien – teils gedruckt, teils ungedruckt –, die etwa 1200 Werke anderer Komponisten verkörpern, und zwar überwiegend aus der Zeit seit Bach (beginnend mit der pseudobachschen *Lukaspassion* BWV 246), in Einzelfällen jedoch bis Orlando di Lasso zurückreichend, sowie 25 Druckausgaben mit Werken Schichts und sämtliche 86 noch ungedruckten Schicht-Werke. Unter seinen erhaltenen Oratorien wurde *Das Ende der Gerechten* (1806) von zeitgenössischen Beobachtern als sein reifstes Werk gerühmt¹¹. Ohne dieses Werk wäre später *Das Weltgericht* (1819) von Friedrich Schneider, der damals ebenfalls in Leipzig mehrere musikalische Ämter bekleidete, kaum denkbar gewesen. Jenes Passionsoratorium von Schicht nach einem Text des Herausgebers der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Friedrich Rochlitz wurde am 30. März 1806 im Leipziger Gewandhaus mit den Thomanern „zum Besten der Armen“ uraufgeführt; bis 1840 folgten in 10 verschiedenen Städten 13 weitere Aufführungen¹², und noch am Karfreitag 1843 erklang es unter Mendelssohn in der Thomaskirche – immerhin zwei Jahre nach der ersten Leipziger Wiederaufführung der Bachschen *Matthäuspassion*. Im Rückblick beklagt jedoch Otto Wangemann, daß „selbst in Leipzig sich das Oratorium immer mehr von Bach's Bahnen entfernte. Der Inhalt des [...] Oratoriums, meist betrachtend, wirkt höchst abspannend. Das Ganze ist nach Graun'scher Weise geschrieben, voll von melodischen Melodien, aber ohne Charakter, Tiefe und Ernst“¹³.

II

Als Komponist hat sich Schicht neben dem Oratorium besonders der Motette zugewandt – einer Gattung also, die bekanntlich bereits zur Zeit Bachs obsolet geworden war, spätestens jedoch mit der folgenden Generation ihre vormalige Bedeutung verlor. Unverdrossen und unbeeindruckt von dieser Entwicklung schrieb Schicht Werke dieser Art, die er für seine Chöre benötigte. Dabei wird offenkundig, daß er sich in einem wichtigen Punkt

⁹ *AmZ* 23 (1821), Sp. 241: kurze Besprechung des Oratoriums *Die letzten Stunden des Erlösers*, Sp. 243. Im März 1996 erwarb die Musikbibliothek der Stadt Leipzig ein zweibändiges Partitur-Autograph dieses Oratoriums nach einem Text von Ferdinand Kunath. Es handelt sich dabei um eine Reinschrift mit planmäßiger Akkoladen-Anordnung. Offensichtlich aus Platzgründen wurden von den großbesetzten Chorsätzen Nr. 7 („Fort, fort, fort!“) und Nr. 19 („Wehe! Wer schützt uns“) einzelne Partiturstimmen im Anhang nachgetragen. Schlußvermerk: „Finito a di 8 di Luglio 1820. Giov. Gottfredo Schicht.“

¹⁰ Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus. Ac 931.

¹¹ Z. B. in der *AmZ* 8 (1806), Sp. 441–448, mit einer lobenden Besprechung und einem vollständigen Textabdruck (dies war in den Rezensionen der *AmZ* die Ausnahme).

¹² Martin Geck, *Deutsche Oratorien 1800 bis 1840. Verzeichnis der Quellen und Aufführungen*, Wilhelmshaven 1971 (= *Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte*, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 4), S. 28.

¹³ Otto Wangemann, *Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1882, S. 374.

von seinem Vorgänger im Amt des Gewandhauskapellmeisters und des Thomaskantors unterschied: Hiller war durch die Phase des Stilwandels um die Mitte des 18. Jahrhunderts so geprägt worden, daß er als Komponist mit der Musik Bachs nichts anzufangen wußte. Schicht dagegen vollzog die für Hiller so charakteristische Abwendung von Bach und dem Leitbild kontrapunktischen Komponierens nicht nach. Er bediente sich der daraus erwachsenden Mittel vielmehr sowohl in zitierender als auch darüber hinaus in integrierender Weise.

Schicht konnte also eine Generation nach Hiller die Freiheit aufbringen, sich in einer Zeit zunehmender stilistischer Vielfalt sowohl der Gegenwart als auch der als vollendet erkannten Kunst einer vergangenen Entwicklung selektiv zuzuwenden. Diese Freiheit, die Voraussetzung für das Entstehen klassizistischer Musik ist, spiegeln gerade seine geistlichen Vokalwerke wider, die den weitaus größten Anteil seines Schaffens ausmachen. Daß er Enkelschüler Bachs war – und zwar über seinen frühen Zittauer Lehrer Johann Trier –, spielte dabei vermutlich eine wesentlich geringere Rolle als die unter Hiller reformierte und mit neuen Chancen ausgestattete Leipziger Konstellation aus Thomanern, Gewandhaus und weiteren Musikinstituten, unter denen die Thomaner mit ihrer damals schon 600jährigen Existenz dominierten.

Schicht dürfte somit einer der frühesten Komponisten sein, die klassizistisch im späteren Sinne komponiert haben. Dies erscheint paradox, denn er ist ein Zeitgenosse der Wiener Klassiker, der sogar noch vor Beethoven gestorben ist. Freilich bezieht sich der Gedanke des Rückgriffs, den der Begriff des Klassizismus impliziert, bei ihm auf Bach als Inbegriff einer kontrapunktisch geprägten Kirchenmusiktradition. Insofern kündigt sich mit einem Komponisten wie Schicht zugleich der beginnende Historismus des 19. Jahrhunderts an, in den der Klassizismus „hinüberwächst“¹⁴. Während der Klassizismus Mendelssohns nur im Widerschein der bereits vergangenen Wiener Klassik zu verstehen ist, vollzieht sich der Schichts parallel zu dieser.

Allerdings muß hier auch daran erinnert werden, daß im mitteldeutschen Raum während des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts kaum Komponisten anzutreffen sind, deren einschlägige Werke noch heute eine Rolle im allgemeinen musikhistorischen Bewußtsein oder in der Musikpraxis spielen würden. Carl Maria von Weber (er schrieb übrigens eine Empfehlung für Schichts Nachfolger im Thomaskantorat, den nachmaligen Wagner-Lehrer Christian Theodor Weinlig) kam aus einer gänzlich anderen Tradition 1816 nach Dresden. An seiner Bedeutung hat zudem die Kirchenmusik keinerlei Anteil. Letzteres gilt auch für den wie sein Lehrer Schicht in Zittau aufgewachsenen Heinrich Marschner. Vor diesem Hintergrund erscheint das kompositorische Werk von Johann Gottfried Schicht um so eigenständiger und verbindlicher. Es fehlen im gleichen Traditionskreis bedeutende Zeitgenossen, in deren Schatten es verblassen könnte und an deren Werken es sich messen lassen müßte.

Eine detaillierte quellenkritische Erfassung der rund 40 nachweisbaren Motetten Johann Gottfried Schichts, von denen etwa die Hälfte überliefert ist, steht bisher aus. Sie müßte der Frage nachgehen, inwieweit unter gleichem Text nachweisbare Stücke ein

¹⁴ Vgl. Friedhelm Krummacher, *Klassizismus als musikgeschichtliches Problem*, in: *Kongreßbericht Kopenhagen 1972*, S. 518–526, hier S. 525 (Anmerkung 34).

Werk, verschiedene Fassungen eines Werkes oder unabhängige Werke verkörpern. Auch die Frage der Abgrenzung gegenüber Werken, die noch zu Lebzeiten Schicht's unter Bezeichnungen wie „Chor“, „Gesang“ oder „Hymnus“ erschienen, wäre zu berücksichtigen. Im Rahmen der vorliegenden Studie kann darauf nur am Rande verwiesen werden¹⁵.

III

Wie für die weitaus meisten Motetten Schicht's erweist sich auch im Falle der Motette nach Psalm 126,5, *Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten*¹⁶, die Fuge als unverzichtbar. Hier jedoch eröffnet oder schließt sie – entgegen der bis in die Zeit Schicht's nachwirkenden Tradition – nicht das Gesamtwerk im Sinne einer strukturellen Markierung oder gar Aufwertung des Werkbeginns bzw. -endes, sondern ist eingebaut (T. 5–17) und entzündet sich an der mehrfachen Wiederholung des bild- und affektstarken Textwortes „Tränen“, obwohl dieses Wort bereits vor und nochmals nach jener fugischen Episode (Takte 1f. bzw. 29ff., 35f., 38ff., 63, 69f. und 73ff.) vertont wird. Mit der Fuge schlägt der Satz in einen *stile antico* um (er verläßt ihn nach Abschluß der Fuge ebenso schlagartig wieder), und zwar mit chromatisch ausgefülltem Terzgang im Themenkopf und aufgelockertem, überwiegend in Sekundschritten gehaltenem melodischen Fortgang. Dieses zwölftaktige Fugato ist als Stilzitat angelegt, zumal die sperrige Konstruktion des Fugenthemas kein gleichzeitiges Erklingen aller vier Stimmen erlaubt: Mit dem Einsatz der letzten Stimme (Tenor) muß die in der Einsatzfolge zweite Stimme (Sopran) schweigen. Ihr fällt zudem die Brücke zum folgenden Textabschnitt zu, der mit emphatischer Tonrepetition nach Art des alten *stile concitato* eröffnet wird (T. 17). Sowohl die Chromatik als auch die Sekundschrittbewegung des Fugatos sind dabei in Teilen integriert.

Die Verbindung jener beiden historischen Stile auf engem Raum in dieser Motette reicht Schicht jedoch nicht aus. Das dreiteilige Werk (Einschnitte in den Takten 29 und 60) weist zwischen den Teilen 1 und 2 ein Analogieverhältnis auf, während Teil 3 sich in deutlichem Kontrast davon abhebt. So kehren die Takte 1 bis 4 (*F–C*) unter veränderten harmonischen Vorzeichen in den Takten 34 bis 37 (*f–F*) wieder. Im zweiten Teil schließt sich dieser Formel ein wesentlich freier gestalteter imitatorischer Satz an (T. 38–46), der nun die Einbeziehung aller Stimmen erlaubt. Die emphatische Tonrepetition wird „umgekehrt“, indem sie diesmal nicht vom Sopran, sondern vom Baß angestimmt wird (T. 47), um sogleich von den anderen Stimmen modifiziert zu werden. Dafür unterbleibt jetzt die für den ersten Teil charakteristische Verknüpfung von Elementen des *stile antico* und des *stile concitato*. Ein freies, koloraturreiches Sopran-Solo über einem gedehnten, schlichten vierstimmigen Chorsatz prägt den abschließenden dritten Teil als eine wiederum deutlich andersartige stilistische Komponente.

¹⁵ Gegenüber dem MGG-Artikel *Schicht* (Bd. 11, Sp. 1694–1697) von Gunter Hempel (1963) ist auf zwei zusätzliche, dort nicht verzeichnete Motetten hinzuweisen, die die Musikbibliothek Leipzig als Teile zweier Sammelhandschriften besitzt: *Ehre sei Gott in der Höhe* (PM 7133; Partitur-Abschrift „um 1860“) und *Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr* (PM 7179; Stimmensatz-Abschrift „Anfang 19. Jahrhundert“).

¹⁶ Neudruck: Johann Georg Schicht, *Motetten und Psalmen für vierstimmigen Chor*, hrsg. von Ulrich Zimmer, Kassel 1989 (= *Musik der Thomaskantoren zu Leipzig in der Reihe Chor-Archiv*), S. 6–9.

Ein zyklisch konzipiertes Werk wäre vermutlich kaum in der Lage, ein derartiges Stilgemisch architektonisch stringent zu tragen. Anders die Motette: Ihr ist ohnehin das Reihungsprinzip eigen, so daß jene Technik geradezu als Topos der Motettenkomposition angesehen werden kann. Indem sich Schicht ihrer bedient, verleiht er dieser obsolet gewordenen Gattung fortwirkende Daseinsberechtigung.

Eine gänzlich andere Funktion hat die Fuge in der Motette *Alles, was Odem hat, lobe den Herrn*¹⁷ nach Psalm 150,6: Das Werk besteht einzig aus einer 95taktigen Fuge. Ihre Durchführungen gehen in einer verschleierte Engführung (ab T. 69) auf, mit der die Auflösung des Fugensatzes eingeläutet wird. Am Ende bleiben nur noch blockhafte Halleluja-Rufe. Damit ist ein für Schicht charakteristischer Chorfügentyp bezeichnet, der nicht grundsätzlich von jenem Reservoir an Gestaltungsmöglichkeiten abweicht, über welches Bach und seine Zeitgenossen verfügten. Schicht stabilisiert dieses eigentlich archaische Gebilde aber auch mit Hilfe der Themengestaltung selbst. So erweist sich das sechstaktige Thema mit seiner rhythmischen Struktur als eine betont geschlossene Einheit, die durch die Formel



eingeleitet und abgeschlossen wird. Dazwischen ist eine weitere Zweitakteinheit, aufgefüllt mit Sechzehntel-Figurationen, angeordnet. Während des gesamten fugischen Geschehens wird auf diese Weise jeder Stimmeneinsatz rhythmisch signalhaft eröffnet und geschlossen – ein Verfahren, das um so zwingender wirkt, da der punktierte Rhythmus an anderer Stelle niemals verwendet wird.

IV

Wie wurde darauf reagiert, daß Schicht solch archaische Motetten mit solch archaischen Fugen komponierte und aufführte? Wiederum setzte sich die *Allgemeine musikalische Zeitung* damit detailliert auseinander. Johann Friedrich Rochlitz rezensierte 1818 die Schicht-Motette *Nach einer Prüfung kurzer Tage*¹⁸. Dabei entwirft er zunächst einen Abriß zur Geschichte der Gattung Motette, der weit über den Rahmen einer Rezension hinausgeht, und unterscheidet sechs Perioden: Senfl und die Luther-Zeit – das 17. Jahrhundert – Bach – die Söhne und Schüler Bachs (Krebs, Homilius) – Rolle und Doles¹⁹ – Fasch und Hiller. Die Rezension selbst ist des Lobes voll und schließt mit dem Wunsch, Schicht möge weitere Texte als Motetten vertonen.

Wenige Monate später, nachdem dieser den Wunsch erfüllt hatte, rezensierte Rochlitz nun die neue Schicht-Motette *Jesus meine Zuversicht*²⁰. Diesmal nimmt er die Besprechung zum Anlaß einer vorsichtigen Klassifikation der bisher vorliegenden Schicht-Motetten sowie – da die fünfte Choralstrophe der jüngsten Motette eine Fuge enthielt – einer

¹⁷ Ebda., S. 2–5.

¹⁸ *AmZ* 20 (1818), Sp. 601–612.

¹⁹ Diese fünfte Periode in der Geschichte der Motette kommentiert Rochlitz (ebda., Sp. 605) mit den Worten: „Das Populäre war indess mit Macht in die Musik eingedrungen.“

²⁰ *AmZ* 20 (1818), Sp. 845–853.

Erörterung, was von einer „rechtlichen Fuge ... zu verlangen“²¹ sei. So sei Schicht in *Jauchzet dem Herrn* „dem älteren Motettenstyl treu geblieben“. In *Nach einer Prüfung kurzer Tage* demgegenüber „näherte [er] sich ... dem allgemeineren (kirchenmässigen) Chor- und mehrstimmigen Solo-Gesang“. Und die Motette *Jesus meine Zuversicht* mache „vorzugsweise den Choral und einige andere Hauptformen älteren Kirchengesanges geltend“²².

Die 14sätzliche Choralmotette *Nach einer Prüfung kurzer Tage* nach einem Text von Christian Fürchtegott Gellert²³, die Rochlitz als die modernste ausweist, sieht eine Vielzahl von Kombinationen aus insgesamt acht Chor- und sechs Solostimmen vor. Archaismen sind dabei kaum anzutreffen. Eine Ausnahme bildet allerdings das Terzett Nr. 5 für Sopran, Tenor und Baß: Hier fällt dem Tenor der cantus firmus über die Choralmelodie *Wer nur den lieben Gott läßt walten* zu, während die beiden Außenstimmen dazu einen differenzierten Kontrapunktsatz (beginnend als Kanon) formieren. In der anderen Choralmotette, *Jesus meine Zuversicht*, ist die Choralmelodie weitaus stärker präsent, so daß Rochlitz zu jener Einschätzung gelangte.

Aufschlußreicher noch als Rochlitz' Klassifizierungsversuch der Motetten dürften seine Forderungen an die Fuge sein, die er aus der Besprechung der Schicht-Motetten ableitet. Sie unterscheiden sich nicht nur von eigenen anderen theoretischen Äußerungen zur Fuge²⁴, sondern auch von der Mehrheit der wichtigen Fugenlehren des vorangegangenen 18. Jahrhunderts²⁵ in einem Punkt: Rochlitz nämlich thematisiert das Text-Musik-Verhältnis in einer Vokalfuge. Erstens fordert er als zu vertonenden Text einen gehaltvollen Spruch, „der eine erhebende Glaubenswahrheit enthält, und vom durchdrungenen Gemüth kurz, bündig und kräftig angesprochen wird“. Es müsse zweitens ein musikalisches Thema gefunden werden, „das diese Worte, nicht nur dem Gefühle, sondern auch der Declamation nach, ganz bestimmt aussagt, ja, dessen Declamation selbst der begeisterten Rede so nahe als möglich gebracht ist“. Sodann müsse drittens die Ausarbeitung „durchaus dem Charakter und Ausdruck des Hauptthemas, mithin zugleich dem Sinne der Worte, getreu“ bleiben; sie sei zudem „durchgängig klar und leicht in allen Stimmen zu verfolgen; in allen Unterabtheilungen, ja, in allen Wendungen, wie mannigfach und reich vielleicht im Einzelnen, ganz einfach und natürlich im Ganzen“. Schließlich sei viertens die Ausarbeitung „so kurz, als sich mit Vollendung des im Thema Angekündigten irgendwie verträgt“²⁶.

Diese Forderungen sah Rochlitz in den ihm vorliegenden Motetten Schichts beispielhaft verwirklicht, und er empfahl deren Berücksichtigung indirekt auch anderen Komponisten von Vokalfugen. Stärker noch als die instrumentale Fuge, deren musikalische Anforderungen im übrigen ebenfalls als unverändert galten, bedurfte die Vokalfuge um 1820 angesichts ihres noch anachronistischeren Charakters einer theoretischen Legitimation. Rochlitz fixierte dafür nichts grundlegend Neues (die besondere Eignung eines markanten

²¹ Ebda., Sp. 849.

²² Ebda., jeweils Sp. 846.

²³ Partitur-Druck in einem Sammelband bei Breitkopf & Härtel o. J. (um 1820).

²⁴ Z. B. in: *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. I, Leipzig 1824 (Kapitel *Über die Fuge*).

²⁵ Z. B.: Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Faks.-Nachdr. hrsg. von Margarete Reimann, Kassel 1954), 20. Capitel: *Von einfachen Fugen*, S. 366–393. Lediglich in § 123 wird diese Frage am Rande berührt (S. 392).

²⁶ *AmZ* 20 (1818), jeweils Sp. 846 (Wiedergabe auszugsweise).

Bibeldiktums für eine Vertonung als Fuge ist seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert unbestritten); aber er erinnerte daran, unter welchen Umständen eine Vokalfuge noch immer sinnvoll sein könne.

Wie unterschiedlich solche Konstellationen ausfallen können, zeigt die Motette *Veni Sancte Spiritus*²⁷ im Vergleich mit den bereits erwähnten Schicht-Motetten. Sie weist auf engem Raum jene Ambivalenz auf, die den Historismus auszeichnet. Der zu vertonende Text ist etwa gleichmäßig auf die beiden ersten Abschnitte verteilt, während dem dritten und letzten, ziemlich genau die Hälfte des zeitlichen Werkumfangs ausmachenden Abschnitt allein das Halleluja vorbehalten bleibt.

Im ersten Abschnitt (*Un poco lento*) herrscht motettisch homophoner Satz mit dominierender Sopranpartie vor. Ein engegeführter fugischer Ansatz (T. 9) löst sich bereits nach vier Takten auf und macht einer im Vergleich zum Beginn noch schlichteren Harmonik Platz. Bezeichnend dafür ist der in C-dur verankerte, starr rückende Umgang mit mehrstimmig simultanen Vorhaltsbildungen in den Takten 22–24. Der erste Abschnitt gewinnt jedoch seine Geschlossenheit und Ausgewogenheit namentlich aus dem Umstand, daß die erste Doppelzeile (bis T. 9) ab T. 34 wiederholt sowie mit einem passenden Anschluß zum zweiten Abschnitt versehen wird.

Für den zweiten Abschnitt (*Con più moto*) erweist sich zunächst der mehrfache Wechsel zwischen Tutti- und Solo-Teilen, aus dem sich eine Fünfteiligkeit ergibt, als konstitutiv. Stimmführung und Harmonieführung korrespondieren durch ihre Einfachheit miteinander. Daran ändern weder die Baß-Vorhalte in den Takten 47 und 49 bzw. 65 und 67, mit denen betonte verminderte Septakkorde formuliert werden, noch der ungewöhnliche Umstand etwas, daß die Teile 3 und 4 lediglich die Teile 1 und 2 um einen Halbton nach oben versetzt wiederholen (abgesehen von der Schlußphrase). Und die Einfachheit schafft zudem den Freiraum, um zu den Orgelpunkten der beiden Solo-Teile jene changierenden, „unaufgelösten“ Sekundreibungen durch den Alt (T. 53 und 55 bzw. 71 und 73) ohne Schwierigkeiten durchzustehen, die in anderem Kontext weitaus auffälliger wirken würden. Die deutlich unterschiedene Faktur der Tutti- und Solo-Teile 1 bis 4, die allerdings durch den tonrepetierenden Alleingang des Basses jeweils zu Beginn miteinander verknüpft werden, korrespondiert mit der Textzuordnung. So führt der Textgedanke der Völker- und Sprachen-Verbindung zu einer gleichsam starren Bindung der Stimmen aneinander, während sich das sprachliche Bild der ganzen Welt dreifach musikalisch niederschlägt: in jenem Orgelpunkt, in gleichzeitiger raumgreifender Melodik von Sopran und Tenor (ab T. 52 bzw. 70) und schließlich in einer viertaktigen unisono-Passage aller Stimmen (ab T. 82).

Als dritter und letzter Abschnitt folgt eine C-dur-Fuge, deren Thema die Frage aufwirft, warum es nicht bereits hundert Jahre früher als Fugenthema erfunden war – so exemplarisch ist es in seinem balancierten Wechsel von Auf- und Abwärtsbewegung, von rhythmischer Verdichtung und Entspannung sowie in seiner realen Beantwortbarkeit durch den Comes gezikelt. Fast wirkt es zu schulmäßig, zu glatt; es scheint in der Entfaltung seiner Individualität gebremst (immerhin kommen mit einer Ausnahme ausschließlich Sekund-

²⁷ Neudruck Zimmer, S. 10–17. Das Titelblatt des Stimmensatzes dieser Motette in der Musikbibliothek Leipzig (III.2.167a, zusammen mit der Motette *Heil'ger Quell der ew'gen Seligkeit*) enthält den nachträglichen Vermerk: „mit Begleitung von Blasinstrumenten und Orgel“.

schritte vor), so daß die synkopische Tonwiederholung am Ende des zweiten Thementaktes für die kontrapunktische Ausführung des Satzes nahezu unverzichtbar wird. Jene Glätte, jener Mangel an Individualität ermöglichen aber auch den Verzicht auf ein verbindliches Kontrasubjekt. Nachdem der Baß als überzählige fünfte Stimme das Thema noch einmal vorgetragen hat (ab T. 116), setzt sich der Reduktionsprozeß der thematischen Prägnanz, der bereits durch das fehlende Kontrasubjekt freigegeben wurde, mit der in T. 126 einsetzenden Engführung fort: Während der Sopran das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt – lediglich ins parallele *a*-moll gewendet – abwickelt, bricht der Alt nach der Tonwiederholungssynkope aus dem Thema aus, und der Tenor begnügt sich gar nur noch mit dem eröffnenden Quartgang. Erst der verspätete Baß-Einsatz in T. 133 greift ordnend in das Geschehen ein; mit der Unterquinte *d* korrigiert er zudem die vorangegangene Engführung in der Oberquinte nachträglich als Irrweg, der scheitern mußte. Dennoch ist die thematische Erosion nicht mehr aufzuhalten. Abgesehen von dem Scheineinsatz des Tenors in T. 135 wird selbst der separierte Themenkopf ab T. 142 (Sopran und Tenor) noch rhythmisch nivelliert. Mit T. 145 freilich bricht die Fuge endgültig auseinander, und zwar unter dem Alibi einer weiteren, rudimentären Verwendung jenes Themenkopfes (T. 145, 155–157, 161–164). Was folgt, zielt nur noch auf einen akklamativen Schluß.

In der Motette *Veni Sancte Spiritus* führt Schicht also die ältere Gattungstradition unter grundsätzlicher Bewahrung ihres Formenreservoirs fort. Zugleich füllt er jedoch dessen Modelle, unter denen die Fuge als musikalisch gewichtigstes exponiert wird (und zwar vor allem durch die genannten Textzuordnungsverhältnisse), mit musikalischem Material auf, welches dafür bereits nicht mehr als völlig adäquat empfunden wird, obwohl es ihnen noch gerecht zu werden vermag. Diese subtile Differenz berührt nicht etwa im pejorativen Sinne den ästhetischen Rang des Werkes, sondern bestimmt dessen ästhetische Färbung als eigene Qualität; einfacher gesagt: Sie macht zu einem guten Teil dessen ästhetischen Reiz aus.

Historismus also als selektives und vor allem im Blick auf die Kriterien des Komponierens graduierbares Mittel der Komposition erlangt in seiner musikalischen Konkretisierung ästhetische Relevanz und wird so zu einer Form des Klassizismus. Johann Gottfried Schicht – ein Zeitgenosse der Wiener Klassiker – konnte selbst kein Klassiker sein, vielmehr empfahl er sich en passant als Klassizist.

Johann Sebastian Bach im Urteil Moritz Hauptmanns

von Hans-Joachim Schulze, Leipzig

Eine wissenschaftliche Veranstaltung in Leipzig über die Ästhetik des Klassizismus und die Musik kommt an der Gestalt des Thomaskantors Moritz Hauptmann nicht vorbei, auch wenn die vorhandene Literatur unser Thema schon weitgehend ausgeschöpft hat: Gemeint sind an neueren – nach 1945 entstandenen – Arbeiten die

Dissertation von Georg Feder über *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen*¹, Martin Ruhnkes Aufsatz in der Festschrift für Friedrich Blume (1963)² sowie die Monographie *Moritz Hauptmann of Leipzig* von Dale A. Jorgenson (1986)³. Das dort gezeichnete Bild des weithin konservativ eingestellten Thomaskantors in Frage zu stellen, setzte spektakuläre Quellenfunde voraus: Derartiges ist nicht bekannt geworden, läßt sich nach gegenwärtiger Kenntnis wohl auch nicht erwarten. Noch immer zehrt die Forschung im wesentlichen von den relativ umfangreichen Auswahlausgaben der Briefe, insbesondere derjenigen an Franz Hauser (193 von 438 Briefen), die Alfred Schöne nach dem Tod Otto Jahns für Breitkopf & Härtel besorgte⁴, von der *Opuscula* genannten postumen Sammlung kleinerer Aufsätze⁵, von Hauptmanns Erläuterungen zu Bachs *Kunst der Fuge*, von weiteren Briefen, deren Herausgeberreihe von La Mara bis zu Martin Staehelin und Erwin R. Jacobi reicht⁶.

Ganz oder teilweise unerschlossen beziehungsweise unzugänglich sind Einzelbriefe und Briefreihen, deren Empfänger teils kursorisch in der erwähnten Edition Alfred Schönes erscheinen, teils anderen Quellen entnommen werden können, von denen pars pro toto nur die Versteigerungskataloge III und IV der Sammlung Wilhelm Heyer aus den Jahren 1927 und 1928 genannt seien⁷. Eine lebhafte Korrespondenz hat – vor allem in Hauptmanns Kasseler Jahren bis 1842 – mit dem Leipziger Verlagshaus Peters stattgefunden, wovon einerseits einige erhaltene Briefe Hauptmanns zeugen, andererseits – worauf mich Karen Lehmann aufmerksam gemacht hat – die in den Briefkopierbüchern erhaltenen Antwortkonzepte des Verlagshauses⁸. Hiernach hat Hauptmann sich über Jahre als Gutachter und Lektor, aber auch als Quellenforscher für die Bach-Clavirausgaben des genannten Verlages betätigt.

Hauptmanns Urteil über Bachs Werk, soweit es den erwähnten Quellen zu entnehmen ist, weist mancherlei Facetten auf, deutet auf lebenslanges Bemühen um Verständnis, ist aber auch geprägt von manchem dauerhaften Vorurteil. „Blos künstliche Music ist schlecht, sie mag alt oder neu sein“, schreibt Hauptmann 1825 im frühesten der edierten Hauser-Briefe, zielt hier aber lediglich auf eine *Missa*

¹ Georg Feder, *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750–1950*. 1. Die Vokalwerke, Kiel 1955 (maschr).

² Martin Ruhnke, *Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs*, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel etc. 1963, S. 305–319.

³ Lewiston, N. Y. 1986 (*Studies in the History and Interpretation of Music*, Vol. 2).

⁴ Moritz Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, hrsg. von Alfred Schöne, Bd. I/II, Leipzig 1871 (im folgenden zit. *Briefe I, II*); *Briefe von Moritz Hauptmann an Ludwig Spohr und Andere*, hrsg. von Ferdinand Hiller, Leipzig 1876 (im folgenden zit. *Briefe III*).

⁵ Moritz Hauptmann, *Opuscula*, hrsg. von Ernst G. Hauptmann, Leipzig 1874.

⁶ *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*. Nach den Urhandschriften erstmalig hrsg. von La Mara (= Marie Lipsius), Bd. II, Leipzig (1886), S. 113–115; Martin Staehelin, *Zur Basler Erstaufführung der Bachschen Johannespassion im Jahre 1861*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, Bd. 76, 1976, S. 77–124; Erwin R. Jacobi, „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik“. Ein unbekannter Brief von Moritz Hauptmann an Johannes Brahms (15. Februar 1859), in: *Bach-Jahrbuch* 1969, S. 78–86; ders., *Nochmals: „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik“*. Ein Nachtrag zum gleichnamigen Artikel im *Bf* 1969, in: *Bach-Jahrbuch* 1971, S. 82–90.

⁷ Karl Ernst Henrici / Leo Liepmannssohn, *Versteigerung von Musiker-Autographen aus dem Nachlaß ... Wilhelm Heyer in Köln <Dritter Teil>*, Berlin 1927, S. 24, Nr. 137 (33 Briefe an Otto Kade); desgl., *<Vierter und letzter Teil>*, Berlin 1928, S. 22, Nr. 137 (30 Briefe an Julius Rietz, Geissler und B. Senff). Die „beschreibenden Verzeichnisse“ beider Kataloge lieferte Georg Kinsky.

⁸ Staatsarchiv Leipzig. Eine umfassende Studie ist zur Veröffentlichung in den *Leipziger Beiträgen zur Bach-Forschung* vorgesehen.

canonica von Palestrina, die er als von jeglichem Ausdruck frei befindet⁹ und für den sie „eben so wenig Kirchenmusik als sie Theatermusik oder Tanzmusik ist, weil es überhaupt nicht Musik ist“. Im weiteren Verlauf ebendieses Briefes steigert Hauptmann sich in eine Eloge auf das *Wohltemperierte Clavier*, das Sachen enthalte, „gegen welche alles winzig ist“. Vom wohl längst unbestrittenen „wunderbaren Reichthum der Combinationen“ schwärmt er ebenso wie von der „Tiefe des Ausdrucks“ und weist im gleichen Atemzuge auf die Unbequemlichkeit des Hörens und Spielens hin, die sich erst durch genaueste Kenntniss des Notentextes behebe. Und dann heißt es verallgemeinernd: „Diese herrlichen Gebilde stehen ganz einzig da, alle Bedingungen ihres Daseins und ihrer Entwicklung in sich tragend, so vollendet und durch sich selbst lebend, daß man Kunst und Künstler daraus wegzuläugnen versucht werden könnte, wie den Schöpfer aus der Natur, der sie so göttlich machte daß sie durch innere Nothwendigkeit fortbesteht.“ Dagegen Palestrina: „Aber wie sind diese Canons gemacht, wie trocken und musikalisch uninteressant – starre Crystallisation; keine organische Entwicklung. Wenn S. Bach so etwas macht, dann hat's Leben und Seele...“. „Das rein Organische – hier wird's Ereignis“, ist man versucht zu sagen. Ein Begriffsfeld tut sich auf, dessen Ausschreiten zur Begegnung mit den Namen Heinrich Christoph Koch führt, Christian Friedrich Michaelis, natürlich Goethe, Adolph Bernhard Marx und eben auch Moritz Hauptmann. Genetisches Denken spielt hier eine Rolle, basierend auf Kants Erkenntnistheorie, dazu die anthropologische Perspektive, die Idee des Menschheitlichen, oder – mit Hermann August Korff zu sprechen – „der Humanitätstraum des gebildeten Bürgertums“. Ausführlich hat Peter Rummenhüller in seiner Dissertation über Hauptmann als Theoretiker¹⁰ Herkunft und Wirkungen dieses Denkens beleuchtet. Wie ein Cantus firmus durchzieht es Hauptmanns Äußerungen, etwa wenn er 1853 sein berühmtes Werk über *Die Natur der Harmonik und der Metrik* an Franz Xaver Schnyder von Wartensee sendet und das Vorwort mit dem Hinweis kommentiert, „daß es sich nicht um eine Kunstlehre, nur um eine Naturlehre der Kunst handelt; nicht um das, was der Mensch als Musiker zu lernen hat, sondern das, was dem Musiker als Menschen schon innewohnt: das menschlich-natürliche d.i. Vernünftige des musikalischen Ausdrucks in seinen Elementen, die uns ebensowenig in der unendlichen Tonprogression, wie im temperirten Quintzirkel gegeben sind...“¹¹. In diesem Sinne sollte – wie Hauptmann in seinem 1857 verfaßten Aufsatz über *Kunstvollendung*¹² postuliert – der Weg einer Komposition vom „glücklichen Entwurf“ zur „durchgebildeten Ganzheit“, vom „Gefühl für die Natur eines organischen Ganzen, das seine Glieder aus sich selbst bildet“ bestimmt sein und ein

⁹ Briefe II, S. 1 ff. Vgl. auch Briefe III, S. 214 ff., sowie Albrecht Riethmüller, *Zu den Bemühungen im 19. Jahrhundert um Palestrinas Platz in der Geschichte*, in: *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Winfried Kirsch, Regensburg 1989 (*Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Bd. I), S. 43 ff.

¹⁰ Peter Rummenhüller, *Moritz Hauptmann als Theoretiker*, Wiesbaden 1969; vgl. auch Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel 1990 (*Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, 6) sowie Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München und Salzburg 1984 (*Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*, 25).

¹¹ Zitiert nach *Bach-Jahrbuch* 1971, S. 85 f.

¹² *Opuscula*, S. 119–121.

Kunstprodukt zuwege bringen, bei dessen „verständiger Betrachtung“ sich „unendlich viele Beziehungen der Theile unter sich und zum Ganzen finden und nachweisen lassen, deren der Componist selbst bei der Arbeit sich nicht immer bewusst gewesen ist“, die aber „eben die innere Einheit dieses Ganzen ausmachen“.

Dieser – hier lediglich punktuell einzubeziehenden – subtilen Ästhetik stand für Hauptmann, spätestens seit dem Antritt des Thomaskantorats 1842, buchstäblich die rauhe Wirklichkeit gegenüber. Im Blick auf die Bach-Tradition sah Hauptmann sich in einer eigentümlichen Position zwischen Überlieferung und wissenschaftlicher Aneignung. Für die Leipziger Überlieferung standen die Usancen der Thomasschule, da Hauptmann ja vordem in Kassel in einem anderen Traditionskreis gelebt hatte, über den sich Horst Heussner¹³ und Herfried Homburg¹⁴ des näheren geäußert haben. Quasi ex officio sah der neuberufene Thomaskantor sich fortan zu Erwägungen genötigt, wie abgerissene Überlieferung durch Experimente sowie Erkundungen in den Quellen zu kompensieren sein könnte.

Die – durch die oben angedeutete Zusammenarbeit mit dem Verlag Peters auch Nebenwerke einbeziehende – gute Kenntnis des Bachschen Instrumentalschaffens adäquat auf das Vokalwerk auszudehnen, wollte nicht recht gelingen. Neben den beiden *Passionen* und den *Motetten* sowie *Kyrie* und *Gloria* der *h-moll-Messe* waren um 1840 insbesondere sechs Kantaten – nachmals als Nr. 101 bis 106 gezählt – im Druck greifbar. Die Thomasschule verfügte über die meisten Stimmensätze des Choralkantatenjahrgangs, doch fand Hauptmann das Spartieren so mühsam, daß er Franz Hauser um anderweitige Kopiervorlagen bat. „Ich mache jetzt zuweilen Bachsche Kirchenstücke mit Orchester, den Hirten Israel, der sich sehr schön ausnimmt, haben wir neulich gehabt...“, heißt es 1843 beiläufig¹⁵.

Mit der überkommenen Singmanier der Thomaner konnten weder Hauptmann selbst noch gelegentliche Zuhörer allzuviel anfangen. „Die Jungens treffen trefflich“, heißt es kurz nach dem Antritt des Leipziger Amtes, „die Noten sind das erste Mal da, aber es ist mehr Geschrei als Gesang, wenn man's vor den Ohren hat“¹⁶. Welche Eindrücke Anton Schindler und Eduard Grell von dieser „mehr Geschrei als Gesang“ ähnelnden Singmanier bei Aufführungen der Parademotette *Singet dem Herrn* davontrugen, habe ich anderer Stelle in extenso zitiert¹⁷. Über die nach seiner Auffassung vom Orgelstil herzuleitenden „achtstimmig rollenden Motetten“ klagt Hauptmann mehrfach, und auch über ihre eher als „Herunterorgeln“ zu bezeichnende traditionelle Darbietungsart.

An der *Matthäus-Passion* störte ihn insbesondere das Evangelienrezitativ; ihm hat er eine eigene Abhandlung in seinen *Opuscula* gewidmet¹⁸. Im Unterschied zu

¹³ Horst Heussner, *Weitere frühe Aufführungen der Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs*, in: *Mf* 11, 1958, S. 337–339.

¹⁴ Herfried Homburg, *Louis Spohr und die Bach-Renaissance*, in: *Bach-Jahrbuch* 1960, S. 65–82.

¹⁵ *Briefe II*, S. 7.

¹⁶ *Briefe II*, S. XX.

¹⁷ Hans-Joachim Schulze, „Unbequemes Geräusche“ und „Gelehrtes Chaos“. *Bemerkungen zur Bach-Rezeption im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: *Bach – Händel – Schütz. Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den intern. musikwiss. Kongreß Stuttgart 1985*, Kassel etc. 1987, Bd. I, S. 137–143, bes. S. 141 (statt 1841 muß es hier 1843 heißen); ders., *Bach – Leipzig – Mendelssohn*, in: *Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993*, Wiesbaden 1996, S. 79ff.; Heinrich Bellermann, *August Eduard Grell*, Berlin 1899, S. 65 (Bericht vom 17. 3. 1843).

¹⁸ *Opuscula*, S. 108 ff.

dem Rezitativstil der Italiener, der so vorbildlich und so normal sei, daß man die Komposition dieser Sätze sogar einem Helfer anvertrauen konnte, sei das Bachsche Rezitativ weder durch Naturwahrheit noch durch Kunstwahrheit ausgezeichnet. Die Regeln des Redevortrags seien nicht eingehalten, die Intervalle oft viel zu groß, Wortmalerei komme vor – mit und ohne Grund, insgesamt sei der Vortrag nicht den Evangelien gemäß. Eher im Einklang befinde die Komposition sich mit dem Text in den frei gedichteten Rezitativen und Arien. Allerdings (so Hauptmann) könne dergleichen Kritik nur – einer brieflichen Äußerung Goethes an Schiller folgend – „auf den Knien ausgesprochen“ werden. Ungeachtet mancher tadelnswerten Eigenheiten bleibe doch das Werk groß und mächtig. „Nur mit den ignoranten Adoranten ist's verdrüsslich, dass sie gar nicht unterscheiden können, was zu adoriren ist, was nicht, und doch darauf los sprechen und das grosse Wort führen.“ Hauptmann für seine Person bevorzugte die von Johann Nikolaus Schelble umkomponierten Rezitative.

Im Unterschied zur *Matthäus-Passion*, deren Darbietung von der neugeschaffenen Tradition Zelter-Mendelssohn, Schelble etc. geprägt war¹⁹, sah Hauptmann bei der *Johannes-Passion* mehr Spielraum für sich und seine Vorstellungen. Und so entwickelte er im Laufe der Jahre eine Art Monopolstellung, sowohl was den Verleih des Aufführungsmaterials anbelangte, als auch in Hinsicht auf aufführungspraktische Beratung. Von seinen „Kunden“ seien nur Robert Schumann²⁰, Ferdinand Hiller²¹, Schnyder von Wartensee²² und Riggenbach in Basel²³ genannt.

Von den Kirchenkantaten fand Nr. 106, der *Actus tragicus*, die meiste Gnade vor Hauptmanns Augen und Ohren²⁴. Über den Konnex dieses Werkes zur Tradition des 17. Jahrhunderts vergleiche man einschlägige Ausführungen vor allem von Friedhelm Krummacher²⁵, zur ästhetischen Dimension die Bemerkungen von Carl Dahlhaus in *Analyse und Werturteil*, wo Hauptmanns Urteil berücksichtigt ist²⁶. Nicht gering zu veranschlagen ist neben dem Fehlen der modernen Formen Rezitativ und Arie in diesem historisch überständigen Werk der zeitlose Text, der sich dem Zelterschen Verdikt von den „verruchten deutschen Kirchentexten“ entzieht, einem Verdikt, dem auch Hauptmann anhing²⁷.

Hauptmanns Klagen über das Fehlen der „Gesangnatur“ bei Bach reißen nicht ab. Der Grund für dieses Manko ist schnell gefunden: „Auch die Arien in ihren Stimmverknötigungen mit den Instrumenten sind aus Orgelcompositionen hervorgegangen.“ „Bachs Sologesänge können vom polyphonischen Instrumentalsatz sich nicht losmachen“, heißt es an anderer Stelle. Dort findet sich auch der häufig zitier-

¹⁹ Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 9), passim.

²⁰ La Mara, S. 203–205.

²¹ Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*. Bd. II (1862–1869), Köln 1961 (*Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, 48), S. 53.

²² Vgl. die in Fußnote 6 zit. Beiträge von E. R. Jacobi.

²³ Vgl. Sietz sowie Staehelin (s. Fußnote 6).

²⁴ *Briefe I*, S. 86, *II*, S. 51, *III*, S. 107.

²⁵ Friedhelm Krummacher, *Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition*, in: *Mf* 44, 1991, S. 9–32.

²⁶ Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (*Musikpädagogik. Forschung und Lehre*, Bd. 8), S. 69–72.

²⁷ *Briefe III*, S. 218.

te Vergleich mit einem „Orchideenhaus“: „lauter Schlingpflanzen die sich herumranken um sich selbst und andere; nicht Stamm und Zweige, wie der italienische, aus Wort und dessen Betonung metrisch melodiös sich bildende Gesang... Es ist alles sehr instrumental erfunden und empfunden. Ich möchte aus dem Orchideenhaus manchmal heraus in den Garten...“²⁸.

Hauptmanns Bach-Kenntnis, die – von 1850 an intensiviert durch seinen Vorsitz in der Bach-Gesellschaft und seine editorische Beteiligung an der Gesamtausgabe – nahezu alle denkbaren Bereiche umfaßte, läßt sich nicht in wenigen Worten charakterisieren. Mit Scharfblick und sicherem Urteil ging er Fragen der Quellenforschung ebenso an wie Erträge des Parodieverfahrens und bediente sich einer konservativen und damit zukunftsweisenden Editions- und Verzeichnismethode unter Verzicht auf eigene Zusätze (einschließlich der Beigabe eines Klavier-Auszugs). Seine Grenzen zeigen sich speziell im ästhetischen Bereich; hier liegt er ganz auf der klassizistischen Linie, die an Bachs Vokalwerk das Instrumentale der Setzweise rügte, die Unsanglichkeit, die Schnörkelwesen vorzufinden glaubte, zuviel zeitgebunden Kleines, à-la-Modisches.

Äußerungen über Traditionen von Rhetorik über *Ars inveniendi* bis zu Ton-, Tonarten- und Formsymbolik sucht man bei Hauptmann vergebens. Daß ein strenger Satz das musikalische Korrelat zu Texten mit theologischen Grundaussagen oder ethischen Normen sein könnte, kommt ihm nicht in den Sinn. Die „gebundene Schreibart“ in der Musik vergleicht er mit dem „Schriftstyl Hegel's“ und dessen Gefährdung, „unverständlich und schwerfällig“ zu wirken. „In der Fuge ist's auch so“, schreibt er 1863 an Otto Jahn, „auch in der guten; die freieste Stimmführung ist doch immer eine sehr bedingte, und die blühende Melodik einer freien Stimme mit Akkordbegleitung kann hier nicht vorkommen. Darum mögen viele die Fuge nicht; ich auch nicht, wo sie nicht hingehört. Sebastian war freilich das größte Genie, aber Emanuel war auch ein sehr liebenswürdiges Talent, da er aus den ernsten Bergen herunterzog in die freundliche Hügelebene, die strenge Polyphonie aufgab und die Melodie walten ließ“²⁹. Unversehens gerät Hauptmann hier in die Diktion der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dies kritisch zu würdigen, bedürfte einer neuen Abhandlung.

²⁸ *Briefe II*, S. 166 f.

²⁹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, Neue Folge, Jg. 1, 1863, Nr. 40, zit. nach P. Rummenhüller, S. IX.

Rezeptionsästhetische Aspekte der klassizistischen Musikanschauung

von Lothar Schmidt, Marburg

Im Laufe einer seit mehr als 25 Jahren andauernden Diskussion ist dem Begriff der Rezeptionsästhetik eine solche Vielzahl von Bedeutungen zugewachsen¹, daß eine kurze Vorbemerkung angebracht erscheint. Angeregt durch die Arbeit der Nachbardisziplinen sind im Bereich der historischen Musikwissenschaft vor allem Fragen der musikalischen Rezeptionsgeschichte – sowohl im Blick auf die in Texten dokumentierte Rezeption wie die Rezeption von Werken durch Werke – neu in Angriff genommen worden. Die Untersuchung historischer Theorien von Rezeption wurde jedoch erst vereinzelt betrieben. Im Anschluß an Überlegungen, die Wolfgang Iser und Wolfgang Kemp unter dem Begriff der Rezeptionsästhetik zum Vorgang des Lesens literarischer Texte bzw. der Betrachtung bildender Kunst und ihrer Bedeutung für die Konstitution der Werke angestellt haben², soll hier skizziert werden, wie eine bestimmte Tradition der Musikanschauung das Verhältnis von Werk und Hörer verstand.

Nun mag es befremden, daß gerade von rezeptionsästhetischen Aspekten der klassizistischen Musikanschauung die Rede sein soll, gilt es doch als ausgemacht, daß der deutsche Klassizismus, der hier allein befragt wird, dem herkömmlichen wirkungstheoretischen, d. h. subjektorientierten Zugriff auf das Kunstwerk skeptisch bis ablehnend gegenübertrat. Hans Robert Jauß erwähnt in seiner an Musikwissenschaftler gerichteten *Rückschau auf die Rezeptionsästhetik Goethes Nachlese zu Aristoteles' Poetik* als einen Beleg für die Ausblendung des Rezipienten aus dem Kunstbegriff der „klassischen Ästhetik“³. Goethe nennt in diesem späten Text aus dem Jahr 1827, in dem eine neue Übersetzung der von der Katharsis handelnden Stelle vorgeschlagen wird, die Tragödie ein „Objekt“: Aristoteles spreche „von der Konstruktion der Tragödie, insofern der Dichter, sie als Objekt aufstellend, etwas würdig Anziehendes, Schau- und Hörbares abgeschlossen hervorzubringen“ denke⁴. Bezogen ist dieses „Objekt“ in Goethes Worten durchaus auf den Zuschauer: Es ziehe ihn würdig an und es trete ihm gegenüber als „Schau- und Hörbares“. Hierin weiß sich Hegel mit Goethe einig, wenn er in den *Vorlesungen über die Ästhetik* sagt, das Kunstwerk existiere nicht nur „für sich“, sondern auch „für uns“, die

¹ Einen Eindruck dieser Bedeutungsvielfalt im Bereich der Musikgeschichte vermittelt folgender Kongreßbericht: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber 1991 (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 3).

² Vgl. Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hrsg. von Rainer Warning, München 1975, S. 228–252 und ders., *Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive*, ebda., S. 253–276 sowie Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, besonders S. 10–40 und ders., *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 7–27.

³ Hans Robert Jauß, *Rückschau auf die Rezeptionsästhetik. Ad usum musicae scientiae*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, S. 13–36; hier S. 34 (Anmerkung 26 zu S. 22). Der Text stammt bereits aus dem Jahr 1987.

⁴ *Goethes Werke*, Bd. 12, 8., überarbeitete Auflage, München 1978 (Hamburger Ausgabe), S. 345.

Betrachter, Zuschauer oder Hörer⁵. Es entzieht sich jedoch in Hegels wie in Goethes Verständnis einer Bestimmung von seiten der Wirkung: „Die Vollendung des Kunstwerks in sich selbst ist die ewige unerläßliche Forderung! Aristoteles, der das Vollkommenste vor sich hatte, soll an den Effekt gedacht haben! Welch ein Jammer!“, so Goethe in einem Brief an Zelter aus dem Jahr 1827⁶.

Dem Objektcharakter von Musik steht Goethe jedoch skeptisch gegenüber. In der *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* führt er sie eher als negatives Beispiel ein. Aristoteles habe in der *Politik* dargelegt, Musik könne „zu sittlichen Zwecken bei der Erziehung benutzt werden“ und Leidenschaften „ins Gleichgewicht“ bringen. Dies hänge damit zusammen, daß, wie es Händel im *Alexandersfest* durchgeführt habe, die „Wirkungen“ der Musik „stoffartiger“ als die der Literatur und der bildenden Kunst seien: „Die Musik aber so wenig als irgend eine Kunst“ vermöge „auf Moralität zu wirken, und immer“ sei „es falsch, wenn man solche Leistungen von ihnen“ verlange⁷. In einem Brief an Zelter aus dem Jahr 1830 bringt Goethe seine Anschauung in das Bild zweier kunsttheoretischer „Parteien“: „Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerks in und an sich selbst; jene denken an dessen Wirkung nach außen, um welche sich der wahre Künstler gar nicht bekümmert, so wenig als die Natur, wenn sie einen Löwen oder einen Kolibri hervorbringt“⁸. In diesem Brief führt Goethe wie auch an anderem Ort Kants *Kritik der Urteilskraft* als Bestätigung seiner Auffassung an⁹.

Man könnte fragen, ob Goethes Rede von der Tragödie als einem „Objekt“ – über die Bemerkung über die „stoffartigeren“ Wirkungen von Musik hinaus – überhaupt mit der geistesgeschichtlichen Situation der klassizistischen Musikauffassung in einem Zusammenhang stehe. Eine Antwort ergibt sich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Goethes *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* das Gespräch, das er dreißig Jahre zuvor mit Schiller über den Gegenstand geführt hatte, nochmals aufnimmt und neu abzuschließen versucht. Schiller verstand trotz seiner Versuche, die tragische Kunst von einer pathologischen Wirkung auf die Zuschauer zu befreien, seine Tragödienkonzeption noch traditionell in einem Wirkungszusammenhang und entwickelte daraus ihre Konstruktionsgesetze.

⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, Frankfurt 1970 (= *Theorie-Werkausgabe* 13), S. 341; die Bemerkung steht im Abschnitt „Die Äußerlichkeit des idealen Kunstwerks im Verhältnis zum Publikum“: „Wie sehr es nun aber auch eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzelt Objekt nicht für sich, sondern für uns, für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und es genießt“ (Originale Hervorhebungen). Kemp hat wohl zuerst im Blick auf Rezeptionsästhetik auf diese Passage in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* aufmerksam gemacht, und auch Jauf [Rückschau auf die Rezeptionsästhetik, S. 25] weist im Anschluß an Kemp auf sie hin; vgl. Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, S. 18f. und ders., *Der Anteil des Betrachters*, S. 16ff.

⁶ Brief vom 29. März 1827; zitiert nach *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter 1799-1832*, hrsg. von Max Hecker, Frankfurt 1987, Bd. 2, S. 560.

⁷ *Goethes Werke*, Bd. 12, S. 344.

⁸ Brief vom 29. Januar 1830; zitiert nach *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Bd. 3, S. 283f.

⁹ Ebda., S. 284; vgl. auch folgende Bemerkung aus der *Campagne in Frankreich*: „Wenn Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* der ästhetischen Urteilskraft die teleologische zur Seite stellt, so ergibt sich daraus, daß er andeuten wollte: ein Kunstwerk solle wie ein Naturwerk, ein Naturwerk wie ein Kunstwerk behandelt und der Wert eines jeden aus sich selbst entwickelt, an sich selbst betrachtet werden“; zitiert nach *Goethes Werke*, Bd. 10, S. 286f. Wie sehr es sich auch bei diesem Verständnis Kants um einen Fall von Rezeption handelt, zeigt die entschieden entgegengesetzte Auffassung von Jauf, der Aristoteles' *Poetik* als die „große Ausnahme in der philosophischen Tradition“ bezeichnet, die nicht die Frage nach den „Wirkungen der Kunst als kunstfremd“ ansehe, und ihr ebenso umstandslos wie Goethe für die Neuzeit Kants *Kritik der Urteilskraft* an die Seite stellt [Rückschau auf die Rezeptionsästhetik, S. 22].

Daher behielt seine Überlegung aus dem Jahr 1792, ob das Trauerspiel nicht eher der „rührenden“ als der „schönen Kunst“ zugehörig betrachtet werden müsse¹⁰, ihre Relevanz. Die Nähe dieser dramentheoretischen Reflexionen zur Diskussion über die Problematik von Musik als schöner Kunst, die Kant in Deutschland neu entfachte, ist in der Sache begründet.

Die Absage an die traditionelle Wirkungsästhetik, für die Goethes Worte hier im Anschluß an Jauß nur als ein prominentes Zeugnis zitiert wurden, entband jedoch die klassizistische Theorie nicht von der Frage nach der Relation des in sich vollendet gedachten Objekts zum wahrnehmenden Subjekt, wenn auch diese Relation in der objektiven Ästhetik des Idealismus an den Rand der Systeme rückt. Rainer Cadenbach hat jedoch zu Recht darauf hingewiesen, daß im Grunde erst die Anerkennung der Besonderheit des ästhetischen Objekts und nicht die Vorstellung eines einfachen Wirkungsmechanismus Rezeptionsästhetik möglich und sinnvoll macht¹¹.

Ein Versuch des Leipziger Philosophen Christian Friedrich Michaelis *Über das Schöne in objektiver Hinsicht*¹² aus dem Jahr 1803 zeigt diese Dialektik des Verhältnisses von Gegenstand und Betrachter. Michaelis wird immer wieder auf das wahrnehmende Subjekt zurückgeworfen. Scheinbar objektive Eigenschaften wie „äußere Proportion“, d. h. die Größe des Gegenstandes, und „innere Proportion“, d. h. das Verhältnis der Teile des Gegenstandes zueinander, erweisen sich als negative Bedingungen, die zudem erst im Blick auf den Betrachter ihren Sinn erhalten. Die Größe des Gegenstandes ist ästhetisch relevant im Bezug auf das Wahrnehmungsorgan, und auch die „innere Proportion“ ist gleichfalls nur Voraussetzung für die Faßlichkeit des Objekts. Selbst die von Schiller entlehnte Formel von der Schönheit als „Freiheit in der Erscheinung“, die am Ende des Gedankenganges steht, verweist durch das ihr eingeschriebene ‚als ob‘ auf den Betrachter.

Diese Überlegungen beziehen sich vorwiegend auf Gegenstände der Natur und den Bereich des Sichtbaren. Das hängt nicht nur damit zusammen, daß Michaelis noch in enger Anlehnung an Schillers Ästhetik-Vorlesung aus dem Wintersemester 1792/93 schreibt, die er als Student in Jena gehört und aufgezeichnet hatte¹³. Nach Michaelis wäre vielmehr eine Diskussion der objektiven Bedingungen des Musikalisch-Schönen am Naturschönen gar nicht möglich, da Musik außerhalb von Kunst – der Begriff ist hier im Sinne des 18. Jahrhunderts gebraucht – nicht existiere. Weder akustische Ereignisse in der Natur noch menschliche Empfindungsäußerungen erkennt er als hypothetischen Ursprung von Musik an¹⁴.

¹⁰ *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*; zitiert nach Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, 8., durchgesehene Auflage, München 1989, S. 362.

¹¹ Rainer Cadenbach, *Der implizite Hörer! Zum Begriff der »Rezeptionsästhetik« als einer musikwissenschaftlichen Disziplin*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, S. 133–163, besonders S. 150 und 152ff.

¹² Christian Friedrich Michaelis, *Ueber das Schöne in objektiver Hinsicht*, in: *Eunomia. Eine Zeitschrift des 19. Jahrhunderts* 3,1 (1803, Februar), S. 89–97.

¹³ Michaelis veröffentlichte seine Nachschrift in der von ihm zusammengestellten Anthologie *Geist aus Friedrich Schillers Werken. Nebst einer Vorrede über Schillers Genie und Verdienst und zwei nach seiner Handschrift in Kupfer gestochenen Briefe*, Bd. 2, Leipzig 1806, S. 241–284: *Anhang. Noch ungedruckte Fragmente aus Schillers ästhetischen Vorlesungen vom Winterhalbjahr 1792–93*. Dieser Text ist leicht zugänglich in Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 1020–1041. Gegen Ende des Textes steht ein längerer Abschnitt „Ueber die objektiven Bedingungen der Schönheit“. Es handelt sich um die einzige überlieferte Nachschrift dieser Vorlesungen, deren Grundgedanken auch in die kurz darauf entstandenen *Kallias-Briefe* eingegangen sind.

¹⁴ Vgl. hierzu besonders: *Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln*, in: *AmZ* 8 (1805/06), Sp. 673–683 und Sp. 691–696.

Im Zentrum der Reflexionen zum Objektcharakter von Musik steht deren Zeitlichkeit, die einem am Modell der Rhetorik orientierten wirkungsästhetischen Denken entgegenkommt, dem Verständnis des musikalischen Werks als eines Objekts jedoch eher Schwierigkeiten bereitet; dies zumal, wenn zugleich davon Abschied genommen wird, Musik primär als nachahmende Kunst zu bestimmen. Michaelis postuliert in einem Aufsatz aus dem Jahr 1806 einen Objektcharakter von Musik, der für die Argumentation des deutschen Klassizismus im 19. Jahrhundert in mehrfacher Hinsicht als Modell betrachtet werden kann: „Die Gehörsempfindungen, die Töne, geben uns in ihrer musikalischen Verbindung eben sowohl etwas O b j e k t i v e s für die ästhetische Reflexion, als die Gesichtsvorstellungen, die Gestalten in der bildenden Kunst; nur mit dem Unterschiede, dass hier im Raume, dort in der blossen Zeit angeschaut wird“¹⁵. Im Hintergrund steht hier noch unübersehbar Kants Mißtrauen gegenüber dem transitorischen Charakter von Musik. Carl Leonhard Reinhold, Kantianer wie Michaelis und einer seiner akademischen Lehrer, hatte in seiner begeisterten Rezension der *Kritik der Urteilskraft* behauptet, „Harmonie und Melodie“ seien „an keiner wirklichen Anschauung darstellbar“¹⁶. Dem widerspricht Michaelis mit dem Hinweis auf die eigentümliche Anschaulichkeit eines musikalischen Ereignisses. Diese Orientierung am formalen Objektbegriff der bildenden Kunst, die sowohl aus Reinholds wie aus Michaelis' Formulierung spricht, möchte ich als ein charakteristisches Merkmal klassizistischer Musikanschauung bezeichnen¹⁷. Formal nenne ich diesen Objektbegriff, weil er sich vom Gedanken, Musik habe – wie die bildende Kunst – einen von ihr verschiedenen Darstellungsgegenstand, prinzipiell absetzt¹⁸.

Die Gegenständlichkeit eines musikalischen Ablaufs ist jedoch nicht einfach gegeben, sondern sie muß nach Michaelis erst im Vorgang des Hörens hergestellt werden: „Die äusseren Empfindungen, welche die Musik bewirkt, werden sogleich zu inneren. Wir fassen sie in uns auf, bilden sie zu einem Ganzen, und so werden sie in uns Darstellungsmittel der Tonkunst, oder organische Bestandtheile ihres Werkes“¹⁹. Diese Passage macht die wahrnehmungstheoretische Orientierung des Objektbegriffs deutlich. Die Auffassung und Zusammenfassung der sinnlichen Eindrücke, also eine Tätigkeit, die vom Hörer zu leisten ist, konstituiert erst den ästhetischen Gegenstand: „Wir betrachten die musikalische Komposition als ein Kunstwerk für den innern Sinn, das zwar unsichtbar, aber doch objektiv ist, indem wir es von uns selbst und unserm zufälligen Gedankenspiel unterscheiden, mit Aufmerksamkeit seine Organisation verfolgen, und mittelst der Einbildungskraft sein

¹⁵ Ebda., Sp. 679 (Hervorhebung von Michaelis).

¹⁶ Carl Leonhard Reinhold, *Ueber das Fundament der Geschmackslehre*, in: ders., *Beyträge zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse der Philosophen. Zweyter Band die Fundamente des philosophischen Wissens, der Metaphysik, Moral, moralischen Religion und Geschmackslehre betreffend*, Jena 1794, S. 369–408; das Zitat findet sich auf S. 398f. Die Rezension war erstmals im Juli 1793 in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* erschienen.

¹⁷ Die Kehrseite dieser Vorstellung liegt in einer zeitlichen Auffassung der Gegenstände der bildenden Kunst, wie sie François Hemsterhuis wahrnehmungstheoretisch fundierte Theorie des Schönen entfaltet; vgl. F. H., *Ueber die Bildhauerey in einem Briefe an Herrn Theodor von Smeth zu Amsterdam*, in: F. H., *Vermischte philosophische Schriften. Erster Theil*, Leipzig 1782, S. 1–70; es handelt sich um die Übersetzung der *Lettre sur la sculpture* aus dem Jahr 1765.

¹⁸ Gerade hierin liegt nach Michaelis das „Idealische und Originelle“, das Musik vor den anderen Künsten so sehr auszeichne; *Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln*, Sp. 682.

¹⁹ Ebda., Sp. 675.

Ganzes aus seinen Gliedern zusammenfassen²⁰. Dieses Verständnis der Gegenständlichkeit einer musikalischen Komposition geht von einer Vorstellung aus, die bereits Augustinus im elften Buch der *Confessiones* (28,38) formuliert hatte und die zugleich für die phänomenologische Kunsttheorie des zwanzigsten Jahrhunderts von großer Bedeutung ist²¹. Das Hören erscheint als ein Pendeln zwischen Aufnahme, Erinnerung, Erwartung und modifizierter Erwartung.

Michaelis steht – darauf hat Wilhelm Seidel hingewiesen²² – mit solchen Überlegungen zur Organisation musikalischer Ereignisse auch in seiner Zeit keineswegs allein da. James Beattie skizzierte 1776 sehr präzise eine ähnliche Vorstellung; er tat sie aber als eine kennerhafte Art des Hörens ab, die er gegenüber der am traditionell bevorzugten Modell der Vokalmusik orientierten emotionalen Weise musikalischer Rezeption als inferior einschätzte²³. Adam Smith hingegen stellte sie in einer wahrscheinlich um die gleiche Zeit entstandenen Abhandlung ins Zentrum einer ganz entschieden eigenständigen Konzeption des Hörens von Instrumentalmusik²⁴. Zumindest die Überlegungen Smith' waren Michaelis spätestens seit 1801 bekannt, hatte er doch an einer in diesem Jahr erschienenen Anthologie neuer philosophischer Texte mitgewirkt, die auch eine Übersetzung der musiktheoretischen Abhandlung Smith' enthält²⁵. Trotz der unterschiedlichen Wertung dieses Hörvorgangs durch Beattie einerseits und Smith bzw. Michaelis andererseits betonen doch alle drei Autoren das intellektuelle Moment, das ihn und das aus ihm entspringende Vergnügen in hohem Maße charakterisiert und für Michaelis als Argument gegen Kant bedeutend wird.

Seine Vorstellung vom Objektcharakter einer Komposition formuliert Michaelis mit einer durch die Argumentationsrichtung gerechtfertigten Schärfe. Wie differenziert jedoch diese Objektivität gedacht ist, zeigt sich, wenn nach grundsätzlicher Klärung wieder auf das subjektive Moment der Gegenständlichkeit hingewiesen wird. Im Wechselspiel zwischen den Vorgaben der Komposition und der Mitwirkung des Hörers – Ferdinand Hand spricht einmal, einen Buchtitel Wolfgang Kemps beinahe vorwegnehmend, vom „lebendigen Antheil des Beschauers“²⁶ – liegt zugleich ein Moment von Freiheit, ermöglicht und fordert es doch durch die prinzipielle Unbestimmtheit der Töne und Tonver-

²⁰ Ebda., Sp. 679.

²¹ Vgl. Iser, *Der Lesevorgang*, besonders S. 256ff.

²² Wilhelm Seidel, *Zählt die Musik zu den imitativen Künsten! Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith*, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, Regensburg 1989 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 165), S. 495–511, sowie – unter rezeptionsästhetischer Fragestellung – *Instrumentalmusik und Hörer. Anmerkungen zur Problemgeschichte und ein Versuch über die zweite Ballade in F-dur, op. 38, von Chopin*, in: *Musica e storia* 1 (1993), S. 149–173, besonders S. 155ff.

²³ James Beattie, *Essays. On Poetry and Music, as They Affect the Mind*, Edinburgh 1776, S. 155ff.

²⁴ Adam Smith, *Of the Nature of That Imitation Which takes Place in What Are Called the Imitative Arts*, in: A. S., *Essays on Philosophical Subjects*, Oxford 1980 (= *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith* 3), S. 176–209, hier besonders S. 204f.

²⁵ Es handelt sich um die zunächst als Zeitschrift erschienene Textsammlung *Geist der neuesten Philosophie des In- und Auslandes*, hrsg. von Karl Adolph Cäsar, 3 Bde., Leipzig 1801. Zwei Jahre später erschien sie in einem Nachdruck als *Pragmatische Darstellung des Geistes der neuesten Philosophie des In- und Auslandes*, hrsg. von Karl Adolph Cäsar, 3 Bde., Leipzig 1803; in beiden Ausgaben findet sich Smith' Essay in Bd. 2, auf S. 182–228, der Übersetzer ist nicht genannt. Der Herausgeber war Professor der Philosophie an der Leipziger Universität und einer der Lehrer Michaelis'. Michaelis lieferte für die Sammlung unter anderem kommentierte Auszüge aus Herders *Kalligone*.

²⁶ Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, Zweite Ausgabe 1847, Bd. 2, S. 201; die Formulierung fällt im Rahmen der Erörterung des Begriffs der „Vollständigkeit“ im Kapitel „Die Gesetze der Construction“.

bindungen als Zeichen die Selbsttätigkeit des Rezipienten²⁷. Unter solchen Voraussetzungen erfährt Kants Begriff der ästhetischen Idee bei Michaelis im Blick auf das musikalische Hören eine eigentümliche Umformung: „Belebt nun die Musik durch ihre wortlose, bloß fühlbare und innerlich anschauliche Darstellung die Einbildungskraft, so regt sie zugleich die Vernunft auf, mit welcher jene innig verbunden ist, und welcher die Einbildungskraft zum Organ dient, das anzudeuten oder in unbestimmten Zügen zu entwerfen, was eben darum so anziehend ist, weil es nie ganz erschöpfend ausgedrückt, nie in vollständiger Bestimmtheit ausgeführt werden kann. Die geistvolle Musik wirkt daher auf den gebildeten, zartfühlenden Menschen vielleicht auf ähnliche Art, wie die Betrachtung der schönen Natur, wo er (mit Kant's Worten zu reden) »gleichsam Wollust für seinen Geist in einem Gedankengange findet, den er sich nie völlig entwickeln kann.«²⁸

Das Modell einer Komposition als eines in seiner Zeitlichkeit und durch eine Leistung des Hörers anschaulichen Objekts hat bedeutende Konsequenzen. Es ermöglicht Eduard Hanslicks Konzept des Musikalisch-Schönen, ohne es freilich in seiner polemischen Verkürzung vorwegzunehmen, und es stellt eine Herausforderung dar, auf die die klassizistische Musiktheorie des 19. Jahrhunderts eingeht. Wie sehr der Gedanke einer gleichsam plastischen Anschaulichkeit von Musik das Denken des Klassizismus prägt, kann man an einer Bemerkung Ferdinand Hands ablesen, die ganz nebenbei einem Grundgedanken E. T. A. Hoffmanns widerspricht: Der erste Satz der *Fünften Symphonie* Beethovens stehe in seinem „edlen und ernsten Charakter“ fest da gleich einem „plastischen Werke“²⁹. In Hands *Aesthetik der Tonkunst* ist das, was unter den „Gesetzen der Construction“ – die Formulierung erinnert vielleicht nicht von ungefähr an Goethes eingangs zitierte Worte – abgehandelt wird, abhängig von solchen Voraussetzungen. Dort wo Moritz Hauptmann gegen die Musik seiner Zeitgenossen polemisiert, kreisen seine Bilder – etwa das von der fehlenden „Barrière“³⁰ zwischen musikalischem Ereignis und Hörer – um die mangelnde Faßlichkeit und Anschaulichkeit musikalischer Verläufe. Dabei fehlt es nicht an entschiedenen Gegenpositionen; nur auf eine terminologisch besonders prägnante sei hier hingewiesen: Nach Otokar Hostinský sollen „die im Tongebilde walten den tonlichen und rhythmischen Verhältnisse nicht als Objekte erkannt, sondern als eigene Erlebnisse empfunden“ werden³¹.

Die Reflexion auf den Vorgang des Hörens selbst, als eines ästhetischen Aktes, der im Kern nicht als psychologisch oder physiologisch ableitbarer Vorgang zu verstehen ist, tritt jedoch im 19. Jahrhundert in Deutschland in den Hintergrund. Dies hat mannigfache mu-

²⁷ Auch die Geschichte dieser Gedankenfigur wurde noch nicht geschrieben; vergleiche aber die Hinweise auf Diderot und Herder in Seidel, *Instrumentalmusik und Hörer*, S. 151. Thomas Twining erwägt in einem der beiden Essays, die er seiner kommentierten Übersetzung von Aristoteles' *Poetik* beigegeben hat, gleichfalls die Funktion der Imagination beim Hören von Instrumentalmusik; er bindet sie aber wieder ein in den Mechanismus der Affekterregung (Th. T., *Aristotle's Treatise on Poetry, translated: with Notes on the Translation, and on the Original; and Two Dissertations, On Poetical, and Musical, Imitation. By Thomas Twining, M.A. The second edition, in two volumes, by Daniel Twining, M.A.*, Bd. 2, London 1812, S. 73f. [die erste Auflage erschien 1790]).

²⁸ *Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln*, Sp. 695. Michaelis zitiert aus § 42 der *Kritik der Urteilskraft*.

²⁹ Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Bd. 2, S. 264.

³⁰ Brief an Franz Hauser vom 31. Januar 1836, siehe Moritz Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, Bd. 1, Leipzig 1871, S. 181; die Passage ist bezogen auf Berlioz' *Symphonie fantastique*; ähnliche Formulierungen gebraucht Hauptmann auch angesichts später Streichquartette Beethovens.

³¹ Otokar Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*, Leipzig 1877, S. 44f.; zitiert nach Cadenbach, *Der implizite Hörer*, S. 152.

sik- und ideengeschichtliche Gründe. Michaelis' Ausführungen sind gebunden an eine bestimmte musikhistorische Situation – die Instrumentalmusik des späten 18. Jahrhunderts –, und die philosophischen Prämissen, von denen er ausgeht, wandeln sich bereits zu seinen Lebzeiten erheblich: Schon Hegels Bemerkung über das „für sich“ und „für uns“ der Kunstwerke hat innerhalb seiner *Vorlesungen zur Ästhetik*, die ja eigentlich Vorlesungen zur „Philosophie der Kunst“ hätten heißen sollen³², eher marginale Bedeutung, und die naturwissenschaftliche Psychologie des 19. Jahrhunderts rückte wiederum andere Gesichtspunkte in den Vordergrund. Polemik verengte schließlich die Perspektive³³. Daß jedoch gerade Hugo Riemann in seinen letzten musiktheoretischen Abhandlungen³⁴ das Hören als Aktivität zum Thema macht, scheint wenig zufällig, war er doch durch seine Beschäftigung mit Hauptmann mit den theoretischen Positionen des Klassizismus noch eng vertraut. An den Anfang seiner Abhandlung über *Das musikalische Hören der Neuzeit*³⁵ stellte dann Heinrich Bessler eine Reflexion über Riemanns musiktheoretisches Modell des aktiven Hörens. Hier schließt sich nun in gewisser Weise ein Kreis. Anders als Riemann und die skizzierte theoretische Tradition verwandelte Bessler die Idee des Hörens als einer Tätigkeit in ein musikhistorisches Konzept. Er meinte, diese besondere Art des Hörens in Ansätzen im 17. Jahrhundert nachweisen zu können, im 18. Jahrhundert sah er es voll ausgebildet. Seine Thesen stützte er – läßt man einmal die Hinweise auf Descartes beiseite – nicht auf theoretische Quellen der Zeit, sondern auf Beobachtungen zur Veränderung der musikalischen Satztechnik, aus der er die des Hörens herleitete. Für das Problem des Hörens von Musik war Bessler nicht zuletzt sensibilisiert durch die Phänomenologie der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts, die auch die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik als eine historische Quelle ihrer Methode begreift, und ausdrücklich unter den Voraussetzungen der Phänomenologie betrachtete er Riemanns Überlegungen. So konnte die Frage nach dem Anteil des Hörers, die in zentralen Texten der klassizistischen Musikanschauung gestellt worden war, als das traditionelle kunsttheoretische Wirkungsmodell seine Gültigkeit verlor, wissenschaftsgeschichtlich relevant werden.

³² Vgl. Hegels terminologische Reflexion über die Benennungen „Ästhetik“ und „Philosophie der Kunst“, die den Perspektivenwandel von der Subjekt- zur Objektorientierung präzise erläutert (*Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, S. 13).

³³ Vgl. hierzu Bernd Sponheuer, *Der Gott der Harmonien und die Pfeife des Pan – Über richtiges und falsches Hören in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, S. 179–191.

³⁴ Hugo Riemann, *Ideen zu einer »Lehre von den Tonvorstellungen«*, in: *JbP* 21/22 (1914/15), S. 1–26 und *Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen*, in: *JbP* 23 (1916), S. 1–21.

³⁵ Heinrich Bessler, *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig 1978, S. 104–173; die Abhandlung erschien erstmals 1959.

Leipziger Konservatorium und „Leipziger Schule“ Ein Beitrag zur Klassizismus-Diskussion

von Johannes Forner, Leipzig

Ein halbes Jahr existierte das Anfang 1843 ins Leben gerufene Leipziger Konservatorium, als zu Michaeli der erste Werbeprospekt samt „Disciplinar-Reglement“ erschien. Gleich der erste Paragraph enthält ein klar formuliertes Programm: „Das mit königlicher Genehmigung errichtete Conservatorium der Musik zu Leipzig bezweckt die höhere Ausbildung in der Musik, und der zu ertheilende Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Wissenschaft und Kunst betrachtet“¹. Bereits drei Jahre zuvor, in dem häufig zitierten Brief vom 8. April 1840 an den damaligen Kreisdirektor Paul von Falkenstein, hatte Felix Mendelssohn Bartholdy in die gleiche Richtung gezielt: „Durch eine gute Musikschule, die alle verschiedenen Zweige der Kunst umfassen könnte und sie alle nur aus einem einzigen Gesichtspunkte als Mittel zu einem höheren Zweck lehrte, auf diesen Zweck alle ihre Schüler möglichst hinführte, wäre jener praktisch-materiellen Tendenz, die ja leider auch unter den Künstlern selbst viele und einflußreiche Anhänger zählt, jetzt noch mit sicherem Erfolg vorzubauen“².

Die dezidiert geforderte Einheit von Theorie und Praxis, von Wissenschaft und Kunstausbübung „aus einem einzigen Gesichtspunkte“ und das ideale Bild vom „höheren Zweck“ entspringen nun keineswegs nur der Einsicht in die Notwendigkeit, dem Dilemma eines inzwischen unzulänglich gewordenen und zudem in divergierende methodische Richtungen streuenden Privatunterrichts wirksam zu begegnen, vielmehr tritt uns hier ein Bildungsideal entgegen, das noch einmal Universalität im Sinne ganzheitlicher musikalischer Ausbildung meint. Der Blick auf den Paragraphen 2 der zitierten Grundordnung des Konservatoriums untermauert noch diese Auffassung, denn dort ist ausschließlich vom theoretischen Unterricht die Rede. Dabei wird von einem Theorieverständnis im übergreifenden, synthetisierenden Sinn ausgegangen. Die Unterweisung umfaßt einen dreijährigen Kurs der Musiktheorie und Tonsetzkunst, bestehend aus Harmonielehre mit dem Einstieg in Kontrapunkt und Fugenlehre, sodann Formen- und Kompositionslehre, methodisch vermittelt durch musikalische Analyse, gefolgt von Partiturspiel mit „Directionskenntnis“, Italienisch für das höhere Gesangstudium, schließlich Vorlesungen zur Musikgeschichte, Musikästhetik und Akustik. Der gedruckte Text verrät außerdem: „Für die Schülerinnen besteht eine besondere für ihre Bedürfnisse eingerichtete Classe der Harmonielehre und Composition, die ihren Cursus im Laufe z w e i e r Jahre vollendet“³. Erst in Paragraph 3 kommt der praktische Unterricht

¹ *Das Conservatorium in Leipzig*, hrsg. vom Directorium des Conservatoriums, Leipzig 1843, S. 5.

² Felix Mendelssohn Bartholdy, Brief an Paul von Falkenstein, in: *Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des königl. Conservatoriums der Musik zu Leipzig*, Leipzig 1918, S. 44.

³ *Das Conservatorium*, S. 6. Hervorhebung des Verf.

zur Sprache als „Ausbildung der mechanischen Fertigkeit auf einem oder mehreren Instrumenten, oder im Gesange“⁴. Sodann werden die Angebote unterbreitet: Solo- und Chorgesang, Klavier, Orgel und Violine, jeweils aufgeteilt in zwei oder drei Klassen. Dies entspricht der personellen Ausgangslage von 1843. Mendelssohn war zuständig für Gesang, Instrumente und Komposition, Moritz Hauptmann für Harmonie- und Kompositionslehre, Robert Schumann für Klavier, Komposition und Partiturspiel, Ferdinand David für Violine, Ferdinand Böhme und Henriette Grabau für Gesang, schließlich Carl Ferdinand Becker für Orgel und für „Vorlesungen über musikalische Gegenstände“⁵.

Bekanntlich hat Schumann Leipzig bereits 1844 verlassen, sein pädagogischer Einfluß dürfte sich ohnehin in Grenzen gehalten haben. Dagegen sah Mendelssohn 1846 einen sehnlichen Wunsch erfüllt, Ignaz Moscheles, den alten Freund und Lehrer, die Pianistenautorität der älteren Schule, für das Leipziger Konservatorium zu gewinnen.

Damit waren die Grundpfeiler gesetzt, in ihrer personellen Repräsentanz aber unverkennbar klassizistisch geprägt. Der Beginn des Studienbetriebs war von hohen Idealen bestimmt – eine Utopie, die spätestens nach Mendelssohns frühem Tod 1847 schmerzlich erfahren wurde. Verfolgt man die Spuren zurück, stößt man auf einen Stammvater: nicht Moscheles oder Mendelssohn, sondern auf Louis Spohr. In seinem unangefochtenen Ansehen als Begründer der deutschen Violinschule einerseits und als Vermittler der Mannheimer Schule und der Mozart-Tradition andererseits wirkte er hinein in die Zeit der Frühromantik. Hauptmann war Spohrs Schüler in Gotha gewesen, David hatte bei ihm in Kassel gelernt. Beide aber, Hauptmann und David, sind Gründergestalten. Der eine legte die Fundamente für die Leipziger Musiktheoriegeschichte, der andere für die Violin- bzw. Streicherklassen am Konservatorium, wobei insbesondere das unlösbare Verhältnis zum Gewandhaus hergestellt war in seiner Doppelrolle als Violinlehrer und Konzertmeister.

Das Spohrsche Ideal der beseelten Kantilene in allen ihren geigerischen Differenzierungen deckt sich mit Hauptmanns Vorstellung vom klassischen Maß, von geregelter Metrik und melodischer Ausgewogenheit, vom klaren Formverlauf. Damit konnte er wiederum in den Werken Mendelssohns die vorbildhafte zeitgenössische Bestätigung sehen. In Hauptmanns heute nahezu vergessenem kompositorischen Schaffen dominiert das Chorische, orientiert an der klassischen Vokalkunst Palestrinas. In beiden Erscheinungen – der historischen und der gegenwärtigen – sah er für sich das Vorbildhafte. Die anscheinend problemlose Herübernahme ins Persönlich-Produktive mag schon als ein Kriterium von „Klassizismus“ gelten können.

Klassizismus wurzelt in der Vorstellung einer gewordenen Klassik, setzt jedenfalls „Klassisches“ voraus, versteht sich als nachgelebte, nachempfindende Kunsthaltung, begreift sich als fortgezeugte Traditionskraft aus einer im Bewußtsein lebendig gebliebenen Vergangenheit. So gesehen, kann Klassisches für die Nach-

⁴ Ebda., S. 6.

⁵ *Festschrift zum 75-jährigen Bestehen*, S. 12.

folgezeit aber nur dann fortwirken, wenn das Regelwerk, wonach das klassische Kunstwerk geformt und gebildet wurde, bekannt und für Neuschöpfungen verfügbar ist. Die Gefahr des bloßen Nachahmens, des Epigonalen also, liegt auf der Hand, weil sich mit dem Nachempfinden und Nachgestalten Argwohn und Ratlosigkeit gegenüber dem Neuen, Originellen verbinden.

Drei Merkmale dürften eine Annäherung an klassizistisches Gestalten bedeuten: 1. Idolgläubigkeit, 2. bewußt eingeengte Retrospektive und 3. handwerkliche Gesinnung. Damit ist die ästhetisch-stilistische Grundlinie festgelegt: Mozart – Weber – „mittlerer“ Beethoven – Mendelssohn. Dies erklärt, daß keineswegs nur die Bestrebungen der „Neudeutschen“, sondern auch Schumann, Chopin, der „späte“ Beethoven und der junge Brahms weitgehend auf Ablehnung oder doch zumindest auf Unverständnis stießen. Es sind genügend Äußerungen bekannt, die dies belegen und zugleich auf ein konserviertes Klassikideal hinweisen. Einmütig war die Ablehnung Richard Wagners. Starke Worte finden sich bei Hauptmann, der z.B. die *Tannhäuser-Ouvertüre* als „ganz gräßlich, unbeschreiblich ungeschickt, lang und langweilig für einen so gescheidten Menschen“⁶ beschreibt und noch 1849 die Überzeugung äußert: „Ich glaube nicht, daß von Wagner ein Stück seiner Composition ihn überlebt“⁷. Aber das Pendel der Irritation schlug gleichzeitig in die andere Richtung. Einigermäßen wohlwollend beurteilt Hauptmann 1842 die Streichquartette Schumanns, dessen Talent er sich „bei weitem nicht so bedeutend vorgestellt hatte nach den Claviersachen, ...die gar so aphoristisch und brockenhaft waren, und sich in bloßer Sonderbarkeit gefielen“⁸. Ähnliches meint Moscheles ein Jahrzehnt später (1851): „Ich verstehe wohl, daß er wie ein guter Dichter, Etwas andeuten und die Ergänzung der Phantasie des Hörers überlassen will; aber ich liebe mehr Bestimmtheit, mehr Verarbeitung in der Musik, nicht das gewisse schwärmerische, scheinbar planlose Herumfühlen“⁹. Nicht besser ergeht es Chopin, dem Moscheles „nur einzelne glückliche Gedanken“ zuerkennt, „die er aber nicht zu einem gerundeten Ganzen zu verarbeiten versteht“¹⁰. Auf die Nachricht von Chopins Tod vermerkt Moscheles: „Die Kunst hat viel an dem armen Chopin verloren, denn, war er auch nicht Classiker, hat er auch keine großen Kunstwerke geschaffen, so besaß er doch ganz seltene Eigenschaften: Gemüth, Empfindung und Eigenthümlichkeit“¹¹. Hier nun wird das Unvermögen offenkundig, vom Klassikideal abweichende Erscheinungen in ihrer Gänze zu begreifen. Die letzten Quartette Beethovens kann Hauptmann nur als „etwas abseits und ins Dickigt“ gehend empfinden und verweist entschuldigend auf des Meisters „Abgeschiedenheit und Einsamkeit“¹². Für das Früh-schaffen von Johannes Brahms hat Moscheles nur die Bemerkung übrig: „Ich finde ihn oft pikant, wie Schumann, zuweilen zu gesucht“¹³. Da ist Distanz, vielleicht

⁶ Hauptmanns Briefe an Ludwig Spohr und Andere, hrsg. von Ferdinand Hiller, Leipzig 1876, S. 26.

⁷ Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser, hrsg. von Alfred Schöne, Leipzig 1871, Bd. 2, S. 95.

⁸ Hauptmanns Briefe, S. 6.

⁹ Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern, hrsg. von seiner Frau, Leipzig 1873, Bd. 2, S. 221.

¹⁰ Ebda., S. 171.

¹¹ Ebda., S. 207.

¹² Briefe von Moritz Hauptmann, Bd. 2, S. 77.

¹³ Aus Moscheles' Leben, Bd. 2, S. 249.

sogar Kälte zu spüren. Schließlich bestimmt er selbst den Standort seiner ästhetischen Überzeugung: „Die deutsche Schule muß unverfälscht auf ihrem eigenen Werth beruhen; bilden wir unsere Stimmen zu schönem Einklange heran, ahmen wir als Instrumentalisten den Melodien-Reichthum eines Beethoven, eines Weber und Anderer nach“¹⁴. Und wie die Zugabe eines selbstbewußten Künstlers setzt er an anderer Stelle die Pointe: „Ich lasse nur Klassiker spielen, Beethoven, Mozart und meine eigenen Sachen“¹⁵.

Der hier zutage tretende Konservatismus schon wenige Jahre nach der Gründung der Leipziger Musikschule bedarf genauerer Betrachtung, denkt man etwa an Hauptmann, den Musiktheoretiker. Sein philosophisches, an Hegels Dialektik geschultes Musikdenken hebt das Hauptwerk *Die Natur der Harmonik und Metrik*¹⁶ weit über die reinen Handwerkslehren der Zeit hinaus. Hauptmanns Aufstellung des polaren Gegensatzes von Dur- und Molldreiklang sowie seine These, daß die Terz in ihrem Schwingungszahlenverhältnis 4:5 als konstitutives Element sowohl für den Dur- als auch für den Molldreiklang fungiere, je nachdem, ob die ergänzende Quinte „nach oben“ oder „nach unten“ angefügt wird, war zwar nicht neu, förderte aber das Begreifen des Dreiklangs als einer naturgegebenen Sinneinheit, als seelisch erlebbarer Größe. Hauptmanns Feststellungen beruhen auf Erkenntnissen Gioseffo Zarlinos, Jean-Philippe Rameaus und Giuseppe Tartinis, deren harmonisch-funktionale Denkrichtung durch die übermächtige Generalbaßpraxis mehr oder minder verschüttet war. Dem Hauptmannschen Theoriegebäude indes fehlt es an durchgreifender Konsequenz, die geradewegs zu einem polaristisch gesteigerten Dualismus hätte führen können, was ja bekanntlich später auch geschah, denkt man an den radikalen Polarismus bei Sigfrid Karg-Elert. Hauptmanns klassizistische Gebundenheit setzte hier Grenzen. Für sein theoretisches Hauptwerk gilt Gleiches, was einst Jean-Jacques Rousseau von Rameaus *Traité de l'harmonie* sagte: Das Buch habe das merkwürdige Schicksal, von der Welt gepriesen, von niemandem aber gelesen zu werden.

Ganz anders erging es dem *Lehrbuch der Harmonie* von Ernst Friedrich Richter¹⁷. Der Verfasser, als „Theorielehrer Europas“ gerühmt, wurde noch im Gründungsjahr 1843 in das Lehrerkollegium aufgenommen, wirkte später als Universitätsmusikdirektor und Amtsnachfolger Hauptmanns im Thomaskantorat. Richters Harmonielehre erschien 1853 – wie auch Hauptmanns Buch. Scheiterte die Verbreitung des letzteren an dessen hohem Reflexionsniveau, so bot Richters Werk eine übersichtliche Systematik, die zum Durcharbeiten ermunterte. Verhängnisvoll war jedoch, daß das Lehrbuch bereits bei Erscheinen als überholt gelten mußte, aber bis 1951 (!) nicht weniger als 35 Auflagen und zudem Übersetzungen in viele europäische Sprachen erlebte. Dieser enormen Popularität steht die völlige Igno-

¹⁴ Ebd., S. 228.

¹⁵ Brigitte Richter, *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen von Alfred Richter an seine Studienzeit und spätere Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium*, in: *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843–1993*, Leipzig 1993, S. 41.

¹⁶ Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Leipzig 1853.

¹⁷ Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig 1853.

ranz eines längst vorhandenen funktionalharmonischen Klangbewußtseins gegenüber. Mehr noch: Richter bleibt schon im Ansatz weit hinter Hauptmann zurück, indem er auf den Bezifferungsmechanismus der alten Generalbaßschrift zurückgreift und ihn mit der von Gottfried Weber 1817 eingeführten Stufenbezeichnung der Akkorde verbindet. Weder die moderne Alterationsharmonik noch terzverwandte Kadenzweiterungen oder auf Mediantik beruhende Modulationsketten sind als Phänomene dieser Harmonielehre zugänglich. Sie enthält eine Fülle praktischer Anweisungen, Akkordverbindungen zu bewerkstelligen, gipfelnd in der III. Abteilung, die vom „Gebrauch der Harmonien im reinen Satz“ handelt. Diese Tendenz zur Abstraktion aus nachahmend-klassizistischer Haltung führt auf geradem Wege zur bloßen Schulung im Satztechnischen, frei von Sinnlichkeit und ungestört von jedweder Inspiration. Hier erscheinen die Kunstgesetze der Klassik zum Anatomieobjekt verkommen, durch Skelettierung in dürres Lehrbuchwissen verwandelt, methodisch aufbereitet und lehrbar gemacht. Bis weit ins 20. Jahrhundert hat sich daran nichts geändert. Der Hauptmann-Schüler Salomon Jadassohn, dessen Schüler Stephan Krehl, Carl Reinecke: Sie verharrten alle in der Vermittlung von Harmonielehre, Kontrapunkt und Fugenlehre, weit abgeschlagen von der Musikentwicklung und der eigenen Zeit hoffnungslos hinterherhinkend. Bekannt sind die wenig schmeichelhaften Worte Edvard Griegs, der von 1858 bis 1862 in Leipzig studierte. Gegenüber Julius Röntgen äußerte er sich 1884 abfällig über „das vermaledeite Leipziger Konservatorium, wo ich auch gar nichts gelernt habe“¹⁸. Allerdings revidierte er sich 1907 in einem Interview: „Hauptmann, Richter, Reinecke und Moscheles waren meine berühmten Lehrer. Sie steckten mich in eine recht lästige, aber unbedingt notwendige Zwangsjacke, denn mein ungezügelt norwegisches Temperament bedurfte dringend der Disziplin“¹⁹. Disziplinierung durch planvolles Üben als unabdingbares Erfordernis künstlerischer Ausbildung. Leipzig machte da keine Ausnahme. Nur wurde hier besonders gründlich klassizistische Gesinnung in Handwerkslehren eingefrosten und zu einem zählebigen Akademismus sterilisiert, der über Jahrzehnte hinweghelfen mußte. Es bedarf gesonderter Untersuchungen, inwieweit die großen Künstlerpädagogen aus späterer Zeit – Julius Klengel, Robert Teichmüller, Max Reger, Arthur Nikisch, Karl Straube – über ein praktikables methodisches Konzept verfügt haben. Mit Sicherheit kann dies behauptet werden vom Violinlehrer Ferdinand Küchler, vom Klavierpädagogen Carl Adolf Martienssen und vom Komponisten Johann Nepomuk David. Die Mitstreiter Mendelssohns aber, die ihn um Jahrzehnte überlebt haben, konnten den geistigen Höhenflug der vierziger Jahre nicht halten. Die klassizistischen Impulse verebten in fruchtlosem Akademismus.

Abschließend noch ein Blick auf die leider nur sehr lückenhaft überlieferten Prüfungs- und Konzertprogramme des Konservatoriums. Mendelssohn und Beethoven belegen erwartungsgemäß die ersten Plätze in der Statistik. Bis zum Tod Haupt-

¹⁸ David Monrad Johansen, *Edvard Grieg*, Oslo 1934; Übersetzung von Eugen Schmitz, Leipzig 1943, S. 17.

¹⁹ Arthur M. Abell, *Gespräche mit berühmten Komponisten*, Garmisch-Partenkirchen 1962, S. 212.

manns (1868), Moscheles' (1870) und Davids (1873) stehen deren Namen weit oben, noch vor Bach und Mozart, Weber und Schumann. Mit ihrem Ableben ist in den siebziger Jahren deren „Hausmacht“ gleichermaßen dahin: Niemand spielt mehr die Klavierkonzerte von Moscheles und die Violinkompositionen von David. Und Beethoven ist höchst einseitig vertreten: *Frühlings-* und *Kreutzer-Sonate*, *Appassionata* und *Mondscheinsonate* füllen die Programme, während die sonstige Kammermusik nahezu völlig fehlt. Obwohl das Klavierwerk von Franz Liszt längst vorliegt, wird es am Konservatorium noch immer ignoriert. Während seit 1853 im Gewandhaus zunehmend die Werke von Johannes Brahms gespielt werden, einiges auch schon bei Breitkopf & Härtel erschienen ist, taucht der Name Brahms in den Prüfungskonzerten erstmals 1874 (!) auf. Schumann dagegen erhält endlich seine postume Würdigung, vor allem durch das Wirken von Carl Reinecke, der aber selbst wieder zum Sachwalter akademischer Eingleisigkeit avanciert. 1860 übernahm er nicht nur die Leitung der Gewandhauskonzerte, sondern auch eine Kompositions-klasse am Konservatorium und war dort bis 1902 als Studiendirektor im Amt. Er vermochte zwar die Räder der Geschichte nicht anzuhalten, aber doch auf „Schrittgeschwindigkeit“ zu drosseln – wohl weniger aus bewußter „Antihaltung“ als aus konservativ-klassizistischer Gesinnung.

So blieb auch weiterhin alles beim alten. Die Inskriptionslisten füllten sich immer schneller – bis 1918 hatten sich über 12500 Studierende eingeschrieben –, die Ausbildung hingegen verlief in gewohnten Bahnen, ohne Wagnisse, ohne innere und äußere Öffnung. Stattdessen hatte man Mendelssohn zu dem gemacht, der er selbst am wenigsten sein wollte: zum Denkmal, zum erstarrten Zeugen der Vergangenheit, zum Schutzpatron des Instituts. Die Leipziger Schule trug ihr Negativimage mit sich herum, ohne es bedenklich zu finden. Nach über 150jährigem Bestehen der heutigen Hochschule für Musik und Theater, die zu Recht Mendelssohns Namen trägt, ist es an der Zeit, die glorifizierenden und verklärenden Darstellungen ihrer Geschichte kritisch zu hinterfragen – gewiß nicht zum Schaden der Schule, sondern um der Wahrheit willen.

„in betreff des geizigen Characters von Haydn“ – Ein Brief Franz Anton Hoffmeisters als Quelle zur Musik- und Verlagsgeschichte der Zeit um 1800

von Axel Beer, Mainz, und Klaus Burmeister, Leipzig

Nur selten richtet sich das Augenmerk der Musikgeschichtsschreibung auf das Werden und die Schicksale der Musikverlage, obwohl der Forschung zum Teil überaus umfangreiche Quellenbestände zur Verfügung stehen. Vor allem das Archiv des Musikverlags C. F. Peters, verwahrt im Sächsischen Staatsarchiv zu Leipzig, ist in bemerkenswerter Voll-

ständigkeit erhalten¹ und darf hinsichtlich seiner Geschlossenheit und auch vieler seiner einzelnen Dokumente als eine der wichtigsten und gleichzeitig am wenigsten konsultierten Quellen für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts gelten. Unter den vielen interessanten Korrespondenzen ragt der Briefwechsel zwischen Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel hervor, die im Dezember des Jahres 1800 den Verlag – unabhängig von der Hoffmeisterschen Wiener Niederlassung – als Bureau de Musique in Leipzig begründet hatten². Von besonderer Bedeutung sind diese Briefe deshalb, da Hoffmeister mit seinem Kompagnon nicht nur verlagsinterne Details besprach, sondern auch als profunder Kenner der Gegebenheiten eine Vielzahl von Informationen über das Wiener Musikleben einstreute, die an anderer Stelle nicht oder nicht so „lebensnah“ überliefert sind. Der erste Brief, den Hoffmeister nach der Verlagsgründung von Wien aus nach Leipzig schrieb, ist gleichzeitig der umfangreichste von allen und schildert gewissermaßen die Ausgangssituation, wie sie sich für das neue Unternehmen darstellte, wobei fast alle Namen und Tatsachen, die für das Wiener Musikleben dieser Zeit kennzeichnend waren, Erwähnung finden. Der Wortlaut folgt nun unter Beibehaltung der originalen Schreibweise und versehen mit den notwendigsten Anmerkungen:

Wien den 11^t July 1801

Werthester Freund und Bruder!

Freytags den 3^{ten} dies abends bin ich samt H. Treitschke³ in Wien angekom[m]en: aber so verschüttelt von dem Postwagen, das wir beyde beinahe den ganzen samstag im beth zubringen mußten, um unsere glieder in Ordnung zu bringen. auch war der staub wegen ausserordentlicher hitze unerträglich. Zwischen Zwickau und Znaym mußten wir ein donnerwetter in der Nacht von 1 uhr bis 4 uhr frühe auf dem freien felde stehend aushalten. die finsterniß der Nacht wich blos den schrecklichen blitzten: ein anhaltender Sturm mit Regen schleuderte uns beinahe den Postwagen um. der postillon wolte mit den heimlich ausgespannten Pferdten davonjagen. das ende dieser elenden Lage war, d[aß] der donner hart über uns, mehr aber über die Pferdte und Kutscher weg (welcher darüber fast blind und taub wurde) etwa fünfzig schritt von uns mit einem gepraßel, woran ich mich Jederzeit mit Entsetzen erin[n]ern werde, in die Erde schlug: eine halbe Stunde darnach heiterte sich der him[m]el endlich in soweit auf nebst der Morgen däm[m]erung d[aß] wir im Regen wasser flott wurden, und weiter fahren konnten.

¹ Der Bestand umfaßt den Zeitraum 1800 bis 1945 und besitzt einen Umfang von mehr als 100 Regalmetern. Er weist nur insofern Lücken auf, als bereits in frühen Jahren, aber auch noch in den ersten Zeiten der Rechtsunsicherheit nach dem Zweiten Weltkrieg Korrespondenzen entnommen und in alle Winde zertreut wurden. So konnten bislang an das Bureau de Musique bis zum Jahre 1813 gerichtete Briefe in rund 30 in- und ausländischen Archiven, Bibliotheken und Privatsammlungen nachgewiesen werden. Briefe an das Bureau tauchen zudem immer wieder im Autographenhandel auf. Einen Überblick über den Leipziger Bestand gibt Hans-Martin Pleßke, *Der Bestand Musikverlag C. F. Peters im Staatsarchiv Leipzig*, Leipzig 1970.

² Zwei Mappen mit den Signaturen 1404 und 1405 enthalten rund 150 Briefe Hoffmeisters und seines Wiener Buchhalters Caspar Josef Eberl aus den Jahren 1801 und 1802 sowie 1803 bis 1810. Während die Jahre 1801 bis 1802 nahezu lückenlos überliefert sind (vier Briefe Hoffmeisters aus dem Zeitraum November 1802 bis Januar 1803 befinden sich in *S Smf* (2), in *A Wst* sowie in amerikanischem Privatbesitz), weisen die übrigen Lücken auf. Auf die Geschichte des Unternehmens kann hier nicht eingegangen werden. Mit ihrer Aufarbeitung bis zum Jahre 1814 sind die Verfasser der vorliegenden Zeilen zur Zeit beschäftigt. Der hier abgedruckte Brief befindet sich in der Mappe Nr. 1404 (Blatt 45r – 51r).

³ Georg Friedrich Treitschke (1776–1842, ab 1800 in Wien lebend und bekannt geworden u. a. als Mitverfasser des Librettos zu Beethovens *Fidelio*) gehörte zum engeren Bekanntenkreis Hoffmeisters.

Ihrem brief zufolge bin ich gleich zu H. Streicher⁴ gegangen, und habe erfahren, d[afß] es die größte Zeit seye, mit Haydn zu sprechen. ich fuhr also Stracks nach Eisenstadt, wo Haydn wohnt, und bis Ende Sett. bleibt. er war nicht zu hauße, weil der fürst⁵ abwesend ist, sondern zu seiner schwester gefahren, wo er sozusagen ein famileres fest feierte. den andern tag kam[m] er abends 9 uhr zu hause gefahren, und sobald er hörte, d[afß] ich da wäre, kam er selbst gleich zu mir noch in das wirthshauß, wo wir mitsamen soupirten, und bis 1 uhr Nachts ausdauerten. wir hatten noch vieles von Jungen Jahren zu sprechen, um so mehr, als der alte Papa sehr guten Humors ware.

[45^v] nach gemachter Einleitung zum Geschäfte der 4 Jahreszeiten bedauerte er unendlich und zwar destomehr, als er unsern Stich und druk gesehen hatte, d[afß] er bereits an Härtl⁶ sein Wort schriftlich dahin gegeben habe, das wen Härtl 5000 f baar zahlen werde, die 4 Jahreszeiten sein Eigenthum seyn sollen. bis dahin also, da er von Ihm entscheidende Antwohrt erhalten würde, kön[n]te er mir nichts zu oder absagen. er tröstete mich aber mit der hoffnung, d[afß] er glaube, Härtl werde vielleicht moderiren wollen, dan[n] sollen sie mein werden. – wir schieden. – Morgens 1/2 8 Uhr frühstuckte ich bey Ihm im Schloße, und da wir eben im begriffe waren, auch über die Kirchen Musik zu negoziren, kam die Post mit einem brief an H. Haydn von H. Griesinger⁷ Secretair vom Sächsisch[en] Gesandt[en] Schönfeld⁸, welcher alles im Nahmen Härtls, unterhandelt, worin[n] der Kauf der 4 Jahreszeiten per 5000 f angenom[m]en und von Härtl bestättigt wird, mit dem Zusatz, d[afß] d[as] geld mit nägster gelegenheit folgen solle. – so also sind wir abgeschnitten, weil die ganze Zeit, wie H. Haydn sich äußert, kein Mensch mit Ihm wegen unserm zu machend[em] Kauf nur ein bestim[m]tes wort gesprochen hätte, Härtl aber von der Entstehung an bis itz beständig unterhandelt habe. André⁹ aus Offenbach bot 4000 f auf 2 termine, und eine eigne Ambassade von Ihm hat mit Haydn ebenfals, Jedoch ohne Erfolg, tractirt. Haydn gab mir selbst ein schreiben an den Andreischen bestellten in Wien deswegen mit, worin[n] er Ihm den mit Härtl abgeschlossenen Verkauf anzeigt.

Haydn sagt mir aus dem Griesingerschen brief, d[afß] Härtl [46^r] einen zu unterschreibend[en] Contract darüber einsenden werde; worüber Haydn äusserte, d[afß], in so fern nur der Mindeste Anstoß darin vorkom[m]en sollte, so werde er es mir anzeigen, und der Verkauf soll zurück gehen, und dan[n] soll ich den Vorzug habn. unter uns gesagt machen sie davon keinen Gebrauch an Jemanden was ich aber nicht wünsche¹⁰.

⁴ Johann Andreas Streicher (1761–1833), Pianist, Klavierfabrikant und Komponist, pflegte mit zahlreichen Künstlern seiner Zeit freundschaftlichen Umgang, so vor allem mit Schiller, aber auch mit Mozart, Beethoven und Hoffmeister.

⁵ Fürst Nikolaus (II.) von Esterházy (1765–1833).

⁶ Gottfried Christoph Härtel (1763–1827), seit 1796 alleiniger Inhaber des Musikverlags Breitkopf & Härtel.

⁷ Georg August (von) Griesinger (1769–1845), sächsischer Staatsbeamter, Mittelsmann von Breitkopf & Härtel in Wien, bekannt durch seine sehr persönlichen Beziehungen zu Haydn, als dessen Biograph er hervortrat.

⁸ Johann Hilmar Adolph Graf von Schönfeld (1743–1820), kursächsischer Gesandter am Wiener Hof.⁹ Johann Anton André (1775–1842), seit dem Tode seines Vaters Johann André im Jahre 1799 Inhaber des Offenbacher Musikverlags.

¹⁰ Eine Schilderung der Verhandlungen mit André und Härtel gibt Haydn selbst in einem Brief an Griesinger vom 3. Juli 1801 (Denes Bartha [Hrsg.], *Joseph Haydn. Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel etc. 1965, S.368–369). Eine Woche später berichtet Haydn demselben Adressaten über den Besuch Hoffmeisters (Bartha, S. 370):

„Zwey Stund vorher, als ich Dero werthes schreiben mit der versicherung erhielt, daß Herr Härtel sich entschlossen habe, mir die Viertausend fünfhundert Gulden für die Jahreszeiten zu bezahlen, tratte Herr Hofmeister aus Leipzig in mein Zimmer, und forderte von mir mit einer gewissen Gravität die Partitur derer Jahreszeiten gegen augenblicklicher [!] verlegung des Geldes, wenn ich auch fünf tausend Gulden dafür verlangte.“

Griesinger schrieb an Härtel am 11. Februar 1801: „Über Hofmeisters [!] bureau de musique lachte er [Haydn] herzlich [...]“; vgl. Günter Thomas, *Griesingers Briefe über Haydn. Aus seiner Korrespondenz*, in: *Haydn-Studien* 1, 1966, S. 49–114, hier: S. 67.

f 5000 baar. welch eine Sum[m]e! wo bleibt die auflage? zudem frembdes geld! wo bleibt Mozarts – Bachs – Haydns – Hoffmeisters Collection¹¹. wir sind anfänger. wäre der obige fall, Ja nun so müßten wir die 4 Jahreszeiten nehmen – bleibt er aber weg, desto lieber für uns. Haydn versprach mir sonst zu dienen, wo es Ihm möglich seyn würde – nun die Kirch[en] Musik.

Er sagt, d[aß] er 12 Messen geschrieben habe (an einer neuen arbeitet er eben itz, wovon er mir verschiedenes vorspielte¹², und welche Sätze ich der Schöpfung und den Jahreszeiten vorziehe). auch hat er für die Kaiserin ein tedeum¹³ gemacht. – alles will er uns um einen sehr billigen Preiß ablassen, und die Partituren einhändigen. da ich Ihm sagte, d[aß] wir bereits einige hätten; so verlangte er vorhero zu wissen, welche wir haben. dahero bitte mir mit umgehender Post die themata von den Haydnschen Messen so in Leipzig zu haben sind, aus. ich schreibe deswegen auch heute noch an Maschek¹⁴ nach Prag. sobald ich solche themata habe (auch werde hier solche die zu haben sind aufsuchen) reise gleich noch einmahl nach Eisenstadt zu Haydn, um diesen Handel abzuschließen. so eine kraftvolle Musik, wie diese sind, wird sobald nicht wieder von Jemand gemacht werden; die themata werden uns den KaufsPreiß sehr mindern. – [46^v] mir wird dieser handel ungleich schätzbarer als die Schöpfung und Jahreszeiten seyn, um so mehr, als in Böhmen und Österreich alles nach Kirchen Musik schreyt, und diese werke unvergänglich seyn werden.

alßo rasch zu werke. Härtl kan alßo die Jahreszeiten druken, und wird uns dadurch nichts schaden, wohl aber nutzen, indem er durch diese große beschäftigung nicht viel, wohl gar nichts anders unternehmen wird können, ja sogar seine bestehenden Entreprisen gehindert seyn werden.

nur in betreff des geizigen Characters von Haydn muß noch erin[n]ern, d[aß] er ohne baare bezahlung gar nichts thut. so wie ich mit Ihm abschließe, muß ich auch zahlen können.

Nun Ihren Brief vom 1^t July.

über die Langsamkeit der Stecherey kan nichts mehr sagen – als, kom[m]t Mozart nicht schleunigst – kom[m]t Bach nicht wieder bestim[m]t in 4 wochen heraus¹⁵, so wird es ein übel werden, dem nicht mehr sodan gesteuert werden kan. man hat mir im gewölb (ohne mich zu kennen) ins gesicht gesagt, die Bachsche Prae[numeration] höre in leipzig auf, es kom[m]e kein heft mehr, weil das Bureau nicht hinlänglich abnehmer gefunden habe. ich

¹¹ Der Verlag hatte bis zu diesem Zeitpunkt bereits einige Mozartwerke veröffentlicht, u. a. die ersten Ausgaben der zur Pränumeration ausgeschriebenen *Collection Complete des Quatuors*. Nach letzteren fragt Hoffmeister. Er erwartete offensichtlich das schließlich erst im Februar 1802 erschienene Heft mit den Quartetten KV 428 (421b), 464 und 465 (Cahier III). Von den ebenfalls auf dem Wege der Pränumeration verbreiteten *Œuvres complètes* J. S. Bachs waren bisher zwei Hefte herausgekommen. Cahier III erschien im August 1801 (*Exercices pour le Clavecin Œuv. I. Partie 1./ Exercices pour le Clav. Œuv. I. Partie 2./ Le Clavecin bien tempéré. I. Partie. Page 17–20.* [BWV 825, 826 und 849]). Von der zur Pränumeration ausgeschriebenen *Collection des Quatuors* Joseph Haydns wurde das erste Heft, nach dem Hoffmeister sich hier erkundigt, im September 1801 veröffentlicht (op. 17, 1–3, Hob. III/25–27).

Von seinen eigenen Werken meinte Hoffmeister wohl das *Journal pour 2 Clarinettes*. Das erste von drei Heften erschien im September 1801.

¹² Die „neue“ Messe wird mit der *Schöpfungsmesse* zu identifizieren sein, die in der Tat als 13. Werk dieser Werkgruppe geführt wird (Hob. XXII/13). Haydns Gedächtnis erwies sich also als zuverlässig.

¹³ Hob. XXIIIc/2, von Griesinger am 11. November 1801 Breitkopf & Härtel angeboten, wo es im Herbst 1802 herauskam.

¹⁴ Vinzenz Maschek (1755–1831), Kapellmeister, Pianist und Komponist, auch im Musikalienhandel tätig.

¹⁵ Vgl. Anm. 11.

zeigt nach dem 2^t heft¹⁶, gabs diesem Praenumerant[en] mit der Versicherung, d[ab] seine aussage Verläumbdung wäre, und d[ab] die hefte schleuniger in zukunfft folgen würden, und gab mich zu erkennen. – Sie sehen, d[ab] böße Menschen überall gern bößes thun. Haydn Quart. Collection bin willens hier ganz Stechen zu lassen¹⁷. ich werde morgen eine Stichprobe erhalten, die sehr elegant seyn soll. ist es so beschaffen, wird d[as] heft alhier in 14 Tügen erscheinen. für die ganze auflage hafte ich Ihnen.

[47^r] dahero mir an der Stelle, wie mein brief ankomt und gelesen ist, sogleich 5–6 Reiß von unserm gewöhnlichen Thurneissch[en] Papier¹⁸ zu senden bitte. auch legen Sie von dem Extra feinen einige Reiß bey, die hier gleich verkauft seyn werden.

Von dem Metzger linirt gedrukten Noten Papir erbitte mir ebenfals von Jeder Sorte einige Reiß aus. Paken sie alles wohl zusam[m]en. bezeichnen aber in der Mauthangabe das gewöhnliche Thurneissche sowohl als auch das extra feine als halbgeleimtes RegaldrukPapir und d[as] Noten Papir als einfaches notirtes Noten Papir mit bestim[m]ung der anzahl der Reiß von Jedem. Ich hoffe demnach auf diese art, da wir in leipzig bestim[m]t nicht fertig werd[en] können, die Haydnsche Collection pünktlich alle Monathe hier schön und gut liefern zu können. sind die Ex[emplare] für die hiesigen Staaten gedrukt, so folgen die Platten zur fuhre nach Leipzig. – ich erhalte hier Stich, Platt[en] und druk wohlfeiler als in leipzig. außerdem ist es aber dermahl[en] hier schrecklich theuer zu haben. alles ist ausgesaugt. auch legen Sie mir an der Stelle das buch Leupold theatrum Machinarum¹⁹ Complett bei dieser Sendung bey. ich schwur das es bereits in wien seyn müsse, allein Eberl²⁰ zeigt mir alle fatturen, und es ist nirgends. ich habe es ordinirt mit den übrig[en] büchern hieher zu senden aus wichtigen gründen, allein zum erstaunen find ich es nicht, und doch muß ich es haben. zudem kostet es 30 [Reichsthaler] bei Breitkopf. mehrere dergleich[en] unrichtigkeiten werden mich wieder H. fritz²¹ sehr aufbringen. untersuchen Sie dennoch diesen Vorfall. bei Versendung müssen sie aber in der Mauth declaration alles ins besondere genau angeben.

[47^v] mit Beethoven habe noch nicht sprechen können, werde aber schon mit Ihm fertig werden²². – H. trägt Vater ist sehr krank und ist auf dem lande. H. trägt Sohn²³ ist schon 2 mahl bei mir gewesen; ich werde Ihm was hier noch am laager entbehrlich ist, nach ihrer angabe ausliefern – Jedoch Praenumeration muß baar bezahlt werden, seine forderung mit change, wen[n] auch nach dem laden Preise, kön[n]te für uns bei andern schlim[m]e folgen haben. es ist auch wegen den[n]en darin[n] enthaltenen unvollendeten werken nicht

¹⁶ (Cahier II) *Œuvres complètes / de / Jean Sebastien Bach / XV Simphonies p. I. Clav. / Le Clavecin bien tempéré. I. Partie. Page 5–16.* [BWV 787–801, 847 und 848]; erschienen im Juni 1801.

¹⁷ Hoffmeister schrieb an Kühnel am 8. August 1801: „[...] Haydn kom[m]t morgen gleich unter die Preße [...]“, am 26. August: „[...] Haydn 1^{te} lieferung erscheint bis 10^{ue}. Sett. unausbleiblich.“

¹⁸ Der Basler Papiermacher Johann Jacob Thurneisen (von 1796 bis 1823 Inhaber einer Papiermühle) war einer der Hauptlieferanten.

¹⁹ Jacob Leupold, *Theatrum Machinarum Hydrotechnicarum*, Leipzig 1718 und öfter.²⁰ Caspar Josef Eberl, Buchhalter der Wiener Firma.

²¹ Gemeint ist wohl Friedrich Hofmeister (1782–1864), der 1801 bis 1802 Handlungsgehilfe und später (ab Juni 1806) Buchhalter des Bureau de Musique war. 1807 eröffnete er in Leipzig einen eigenen Musikverlag.

²² Zum Verhältnis Beethovens mit den Unternehmern vgl. Axel Beer, *Beethoven und das Leipziger Bureau de Musique von Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel (1800 bis 1803)*, in: Axel Beer und Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1995, S. 339–350.

²³ Johann Traeg (1747–1805) und sein gleichnamiger Sohn (1781–1831), Wiener Musikverleger.

thunlich – wir müssen geld haben – lassen sie im[m]er hin bei allen Menschen druken, damit sie bedient werden, und obendrein ersparen.

Jakesch²⁴ hat mir ein fortp. von RothEibeln²⁵ holz bis g''' eingehändigt, welches Montags abgehen wird. es ist sehr gut. er hat kein kleines fertig. aber er arbeitet an 2 grossen von tief C bis hoch C, also 6 volkom[mene] Octaven. eines ist bereits ganz fertig – soetwas hab ich noch nie gesehen, noch nie gehört – er will aber 115 [Dukaten] mit 20 p % haben. ich habe mir eines auf alle fälle ausbedungen. es ist unter brüdern 500 [Reichsthaler] werth. es ist von [?flachem] Mahagoni holz, und mit Messing eingelegt. auch die untern claves von Elfenbein und die obern von Ebenholz. H. Schanz²⁶, den ich noch nicht sprechen kon[n]te, hat mich durch Eberl versichern lassen, d[as] wir künftige wochen zwey erhalten sollen. ich will morgen Ihn besuchen. mit Kober²⁷, Brodtman²⁸ etc. habe ebenfals noch nicht sprechen können. ich bin noch nicht einmahl zu meinen besten Freunden gekom[m]en. es findet sich zu viel zu thun, nach einer so langen abwesenheit – allein die aussichten sind sehr gut. –

[48^r] D[as] es mit Haly²⁹ in Copenhagen besser aussieht als mir abt Vogler³⁰ sagte, freut mich. leiten sie d[as] Com[m]erce mit Ihm vortheilhaft ein. H. Köhler³¹, den ich freundlichst grüße darf sich nicht sorgen, d[as] ich jemals in einer unterhandlung zu rasch seyn werde. für alles, was ich thue, hafte ich, und kenne, glaub ich, den gang der sachen so ziemlich, um solche mit unsern umständ[en] zu vereinbarn. wegen Papirmacher Ott³² sehen sie ja zu wohlfeile und gute gattung[en] Papir zu erhalten. Rellstab³³ ist ein schuft – geben Sie Ihm ohne bedekung dafür in haenden zu haben nichts mehr – seine foderung werde Ihm so zu stellen wissen d[as] der Kerl sich wundern soll. Manuscripte? – was will den[n] der Kerl von Manuscripten reden, ich glaub er ist toll! wegen Bonaffa³⁴ in Mantua werde hier alles nöthige einleiten, so wie weg[en] H. Braig³⁵. wegen den büchern geben Sie mir hinlängliche Nachricht.

die f 100 von H. Sauer et Comp.³⁶ welche hier deponirt waren, sind derselben von H. Eberl bereits lange gegen Quittung (nach unserer Ordre von leipzig) zurückbezahlt worden.

wir haben alßo weder Directe noch indirecte in leipzig an Jemand, wer er auch seye, nicht einen heller zu bezahlen. dies sagen sie H. Meisner³⁷. H. Sauer hat sich erklärt, d[as] er diese Sum[m]e baar an ein guten freund nach leipzig (aber nicht an uns) mit dem

²⁴ Johan(n) Jakesch (um 1763–1840), Wiener Instrumentenmacher, wichtiger Klavierlieferant für das Leipziger Bureau de Musique.

²⁵ Gemeint ist Eibenholz (Taxus).

²⁶ Johann Schan(t)z (um 1762–1828), Wiener Klavierbaumeister.

²⁷ Ignaz Kober (um 1755–1813), Wiener Orgelbauer.

²⁸ Joseph Brod(t)mann (um 1771–1848), Wiener Instrumentenmacher, wichtiger Klavierlieferant für die Leipziger Firma.

²⁹ E. F. I. Haly, zwischen 1798 und 1802 Buch- und Musikalienhändler in Kopenhagen (seitdem Lose & Comp.)

³⁰ Georg Joseph Voglers *Choral-System* war im Jahr zuvor bei Haly erschienen.

³¹ Andreas Christian Friedrich Köhler, Leipziger Kaufmann (Wollhändler), Kompagnon von Ludwig Bernhard(t) (vgl. Anm. 75). Beide gaben über ihre Firma einen Gründungskredit für das Bureau de Musique.

³² Carl Gottlob Ott(o), Papiermacher in Oberschlema bei Zwickau.

³³ Johann Carl Friedrich Rellstab (1759–1813), Berliner Musikverleger, Schriftsteller und Komponist.

³⁴ Musikhändler in Mantua, wie aus anderen Briefen der Korrespondenz zu schließen ist.

³⁵ J. J. Braig, Musikalien- und Instrumentenhändler in Triest, besorgte für das Bureau de Musique vornehmlich ältere italienische Violinen und Saiten.

³⁶ Musikverlag von Ignaz Sauer in Wien, etabliert 1798.

³⁷ Hoffmeister meinte wohl Anton Dietrich Meysel (vgl. Anm. 54).

Postwag[en] schicken werde. – abgethan. wegen Lechleitner³⁸ wissen sie bereits alles – Nägely³⁹, sagt ich Ja im[m]er, wird kom[m]en. Thonus lieder⁴⁰ werden so gut als möglich verbreiten, so wie alles übrige. Monfreulle⁴¹ ist ein braver Man[n].

[48^v] Reichardts Geister Insel // Brennus⁴² kaufen Sie Ja noch nicht bis ich nicht hier überzeugt werde, ob solche beifall finden.

Voglern müssen sie wegen seinen werken noch anzeigen, d[as] wir zwar in loco mit einem 3^{ten} provision vorlieb nehmen allein für alle auswärtige freunde und Verleger 50 p% haben müssen⁴³. auch senden sie mir die landkarten von [durchstrichen: Engelland] london: sie liegen alle beisam[m]en. fritz weiß es. solche müssen aber auch bei Versendung besonders angezeigt werden. sehen sie genau nach bei Bach die fehler zu Corrigieren. sie haben recht, in den 15 Sinf. pag 11 Zeile 5 mus es so heißen:



Notenbeispiel 1

Mozarts Oratorium von Händl werde sub Rosa wohl bekom[m]en⁴⁵. wegen der wollust⁴⁶ reden sie doch mit fleischer⁴⁷ wegen trüg. Kreutzer, Viotti, Rode Concert[en] und Duetten brauche höchst nöthig, was zu haben ist⁴⁸ – Vielleicht giebt Campagnoli etwas her⁴⁹. Vom Verlag des André (!) und Jeden andern bitte mir Directe nach Wien von denselben eine proportionirte Anzahl Exemplairs aber wenigstens doch im[m]er 6 senden zu lassen. ich glaube wohl in der folge von Manchen 50 zu brauch[en]. d[as] Opferfest von

³⁸ Nicht ermittelt, vermutlich Gehilfe der Wiener Handlung.

³⁹ Über die Verbindung Hans Georg Nägelis zum Bureau de Musique vgl. Karen Lehmann, *Bach-Dokumente aus dem Kopierbuch 1804/06 des Verlages Hoffmeister und Kühnel in Leipzig*, in: *Beiträge zur Bachforschung*, Heft 4, Leipzig 1985, S. 69–82.

⁴⁰ Philipp Jakob von Thonus (gest. am 19. Mai 1799) war Inhaber eines kleinen Leipziger Musikverlags, in dem Constanze Mozart das *Klavierkonzert* KV 503 ihres Mannes hatte erscheinen lassen. Kühnel erwarb die Reste des Unternehmens, darunter auch drei Liederhefte von Thonus.

⁴¹ André Monfreulle, Kommissionär des Verlags in Warschau.

⁴² Johann Friedrich Reichardts *Geisterinsel* (1796) und *Brenno* (1788/89); letztere war ein Versuch, eine deutsche Nationaloper zu schaffen.

⁴³ Wenige Tage zuvor hatte Hoffmeister sich bereit erklärt, je 100 Exemplare von Voglers *Choral-System* (Kopenhagen, Haly; vgl. Anm. 29) und der *Pièces de clavecin faciles* (Stockholm, Not Tryckeriet) in Kommission zu übernehmen; vgl. hierzu Vogler an Kühnel, Prag 1. Juli 1801 (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Sign.: Br./Vogler: 2).

⁴⁴ *Sinfonia* 9 f-moll (BWV 795), T. 15 und 16, erschienen innerhalb Cahier II der *Ceuvres complètes*; vgl. Anm. 11.

⁴⁵ Händels *Alexanderfest* in der Instrumentation von Mozart (KV 591) wurde anfangs abschriftlich verbreitet und erst 1813 gedruckt.

⁴⁶ Christian Traugott Fleischmann, *Die Wollust. Ein Gedicht [...] für das Piano-Forte in Music gesetzt*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

⁴⁷ Gemeint ist der Leipziger Musikverlag von Gerhard Fleischer d. J.

⁴⁸ Die Musikverleger rissen sich geradezu um Werke der bekannten französischen Komponisten, wie die große Zahl der Nachdrucke belegt.

⁴⁹ Bartolommeo Campagnoli (1751–1827) war von 1797 bis 1816 Konzertmeister im Leipziger Gewandhaus. Er übergab seine Werke allerdings zunächst Breitkopf & Härtel, erst 1806 erschien sein op. 13 (*Six Polonoises*) im Bureau de Musique.

Winter auf Quartett[en] bedarf ebenfals gleich⁵⁰. da uns Witzleben aus Quedlinburg glaub ich versichert hat, d[as] er eine[n] ganzen wald von Roteibeln holze habe, so trachten sie alßo gleich mit Ihm unterzuhandeln⁵¹. Herr Jakesch hat mich ausserordentlich gebetten. Jedes gute Brett davon kostet hier f 2. Vielleicht könnten wir manchen Gulden gewin[n]en, und dadurch die H. fortepianomacher in Requisition setzen – Säumen sie demnach nicht.

[49r] auch werde ich sehr dringend gebetten, Mahagony holz aus Hamburg zu verschaffen und hieher zu liefern. d[as] fehlt dermalen. sehen sie demnach durch H. Köhler sowohl als auch durch H. Hartman[n]⁵² und Niedtner⁵³ den genauesten Preiß davon zu erhalten, um gleich bestellung machen zu können. wir werden ebenfals gewin[n]en. in sehr kurzer Zeit werden sie wohl Emballirt eine Maße Kisten mit büchern erhalte[n], gedruckt in ungarn zu Ofen, und Tokay, wovon Ihnen und H. Meusel⁵⁴ die Lecture sehr wohl behagen soll. die tokayer Auflage liegt auf einem Wein lager. wen[n] die bücher abgezogen sind, dan[n] können Sie Jede andre inländische Auflage darauf legen, und sie erhalten in kurzer Zeit wieder eine ächte tokayer Edition, wovon sie ihre Geistes und Körper Kräfte restituir[en] werd[en]. Doctor Portäsch⁵⁵ ist über die Dedication äusserst zufrieden und wird sobald ich nur kan[n], mit mir nach Kloster Neuburg fahren, um auch dort eine gute bücher Edition zu erlangen.

H. Baron Lorenz⁵⁶ nichts gethan ? –

Gieseke⁵⁷ ist nicht hier – er wird aber erwartet. bis dahin kan[n] über seine nach leipzig eingesandte[n] Fagott Manuscripten nichts sagen.

D[as] neue Schikanedersche Theater ist über alle mögliche Erwartung groß und schön mit trefflich[en] Subjecten besetzt und mit einem personale von 20 Köpfen des Orchesters vermehrt⁵⁸. die beyden Hoftheaters müssen derohalben nachstehen.

Von Bachs heften brauchen wir hier vom Cahier II noch 25 Stüke und vom Cah. I soviel d[ab]ß beyde gleich werden⁵⁹.

Von Kreutzer Quartetten Liv. I und hauptsächlich Liv. II brauche einge Exemplairs⁶⁰ – schreibt Pleyel nichts? –

⁵⁰ Die komische Oper *Das unterbrochene Opferfest* (1796) des Münchener Hofkapellmeisters Peter von Winter wurde vom Bureau in Kommission vertrieben.

⁵¹ Christoph Dietrich Karl von Witzleben, Major im Königlich Preußischen Regiment des Herzogs von Braunschweig in Halberstadt, mit Besitzungen im thüringischen Ilmenau. Ob ein Kauf von „Taxus-Holtz“ (Witzleben an Kühnel, 2. August 1801, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Bestand *Musikverlag C. F. Peters*, Nr. 2591) erfolgte, ist nicht zu ermitteln, vgl. Anm. 25.

⁵² Heinrich August Ferdinand Hartmann (1770–1838), Hamburger Musiker und seit 1801 Kommissionär der Firma, Schwager von Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822), dem Amtsnachfolger C. P. E. Bachs. Schwenckes Bachiana vermittelte Hartmann an Kühnel.

⁵³ Johann August Niedtner, Hamburger Geschäftsmann, hatte Kühnel bereits 1800 empfohlen, H. A. F. Hartmann (vgl. Anm. 52) als Kommissionär einzusetzen.

⁵⁴ Anton Dietrich Meysel, Buchhalter des Bureau de Musique bis gegen Ende 1801. Er verlegte die erste Auflage von C. F. Whistlings *Handbuch der musikalischen Litteratur* (1817).

⁵⁵ Nicht ermittelt.

⁵⁶ Nicht ermittelt.

⁵⁷ Vermutlich Karl Ludwig Giesecke (1775–1833), Mineraloge, Schriftsteller und Schauspieler, wirkte zeitweilig in Emanuel Schikaneders Truppe mit und war (als Erster Sklave) an der Uraufführung von Mozarts *Zauberflöte* beteiligt. Vgl. Otto Erich Deutsch, *Der rätselhafte Giesecke*, in: *Mf* 5, 1952, S. 152–160.

⁵⁸ Schikaneders Theater an der Wien war am 13. Juni 1801 eröffnet worden.

⁵⁹ Cahier I: *Toccata per Clavicembalo No. I / XV Inventionen p. l. Clav. / Le Clavecin bien tempéré. I. Parthie. Page 1.2.3.4.*, erschienen im April 1801 (BWV 913, 772–786 und 846).

⁶⁰ Rodolphe Kreutzers Streichquartette (wohl die Pariser Drucke von Imbault und Pleyel) wurden als Kommissionsware im Leipziger Haus vertrieben.

Haydn hat mich versichert, d[afß] er 80 Quartetten nicht Componirt habe. wie wird Pleyel mit Ehren bestehen können?⁶¹ –

auch sagt Haydn, d[afß] er viel – sehr viel für Clavier geschrieben habe, aber nicht wisse, was und wie viel, den[n] er besitzt die Originale nicht mehr.

[49^v] folglich wird Härtl in betreff seiner Collection weder Rath noch That zu erwarten haben⁶². – Haydn hat für fürst lobkovitz (der nicht hier ist) 2 Violin Quartett[en] gemacht – andere Zwey, sagt er, will er dem fürsten in 1 und 1/2 Jahr liefern, und letzen zwey vileicht in 3 Jahren – wen[n] er lebt, druk ich⁶³.

in 1 Goldoni Scelta delle Comedie bei Breitkopf Tomo IV¹⁰⁶⁴ fehlt von pag. 321 angefangen alles bis Ende, welche bei erster Sendung beizulegen bitte.

so eben erhalte ihren Brief von 4^t July. Ihren vorigen brief samt Creditio habe wohl erhalten – allein 500 f was sollen die? –

ich habe noch keinen gebrauch gemacht – wen[n] ich anfangen werde und muß, dan[n] werden solche auf 3 tage dauern.

die Violin hat der geigenmacher hier selbst eingepakt. es scheint, d[afß] solche vielleicht von Lechleitner ausgepakt und wieder verpakt geword[en] sind. – wegen d[em] fortep. habe oben schon alles gesagt, was ich bis dato thun habe können: ich werde auch tag täglich alle Instrument[en] macher erin[n]ern lassen, oder selbst erin[n]ern, damit sie so bald als möglich bedient werden. überhaupt muß ich für die Zukunft die sache bestim[m]t Einleiten, d[afß] von Monath zu Monath im[m]er Instrumente ohne bestellung folgen müssen.

Mit Artaria werde über alles und so auch über die Kupferstiche tractiren⁶⁵. die Compagnie tren[n]t sich gegenwärtig⁶⁶. wen[n] ich wie oben schon auch gesagt, mit der hiesigen Stecherey ganz zu recht kom[m]e, so werde H. Menzel⁶⁷ schon einen Dorn setzen⁶⁸, der zwar ohne dies auch nicht aussen bleiben kan, und wird. Müllers⁶⁹ bedingung

⁶¹ Es ist hier angespielt auf die im Jahre 1801 begonnene *Collection complete des Quatuors d'Haydn* durch Ignaz Pleyel in Paris, auf die die „klassische“ Zahl 83 der Quartette Haydns zurückgeht. Die erste Auflage der Ausgabe enthält genau 80 Werke, und zwar inklusive der sechs nicht von Haydn stammenden Werke, die seit Pleyels Veröffentlichung unter der Verwirrung stiftenden Opuszahl 3 geführt wurde (Hob. III/13–18). Haydns durch Hoffmeister überlieferte „Versicherung“ bezieht sich wohl auf diesen Umstand.

⁶² Es geht um die Planung einer Gesamtausgabe der Klavierwerke Haydns, für welche Griesinger im Auftrag Härtels durch Haydn klären lassen wollte, welche Werke wirklich von ihm komponiert worden sind. Durch Griesingers Vermittlung entstanden zwischen 1800 und 1806 bei Breitkopf & Härtel die 12 Bände der *Œuvres complètes* mit Klaviersonaten, Klaviertrios und klavierbergleiteten Liedern; vgl. hierzu Hermann von Hase, *Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel. Ein Rückblick bei der Veranstaltung der ersten vollständigen Gesamtausgabe seiner Werke*, Leipzig 1909, S. 21–23.

⁶³ Die beiden zuerst genannten Quartette erschienen 1802 mit der Opuszahl 77 (Hob. III/81 und 82) fast gleichzeitig bei Artaria, Breitkopf & Härtel und im Bureau de Musique (als Cahier V der *Collection des Quatuors originale*). Von den beiden weiteren von Haydn geplanten Quartetten ist bekanntlich nur das als op. 103 bezeichnete Fragment (Hob. III/83) überliefert, welches 1806 bei Breitkopf & Härtel herauskam.

⁶⁴ Die vierbändige Ausgabe war kurz zuvor bei Breitkopf & Härtel erschienen.

⁶⁵ Sowohl Hoffmeister als auch Artaria veröffentlichten, wie andere Verlage auch, Porträts von berühmten Komponisten. Hoffmeister übernahm von Artaria gelegentlich fertige Stiche für seinen eigenen Bedarf bzw. für die Leipziger Niederlassung. Vgl. hierzu Beer (wie Anm. 22), S. 343.

⁶⁶ Die wechselvolle Geschichte des Hauses Artaria zu umreißen, ist hier nicht der Ort. Hoffmeister hatte ein offensichtlich recht enges Verhältnis zu dieser Firma und trat ihr 1795 sogar eine ganze Reihe seiner eigenen Verlagsartikel, u. a. einige Originalwerke Mozarts, ab. Die Trennung, auf die Hoffmeister hier zu sprechen kommt, vollzog sich 1801, als Giovanni Cappi, zuvor wie auch Tranquillo Mollo Teilhaber, sich selbständig machte und Francesco Artaria aus dem Unternehmen austrat.

⁶⁷ Menzel, über den sonst nichts in Erfahrung zu bringen war, wird in den Briefen einige Male als Notenstecher des Bureau erwähnt.

⁶⁸ Das Grimmsche Wörterbuch belegt die Formulierung „Jemandem einen Dorn in den Fuß stoßen“ (jemandem Schuld aufbürden).

⁶⁹ Vermutlich der Wiener Instrumentenbauer Mathias Müller (1770–1844), der durch die Konstruktion mehrerer neuartiger Klavierinstrumente hervortrat.

soll erfüllt werden, so eben laß ichs H. Jakesch melden. – H. Kapellm. Him[m]el bitte mein Compl[iment] zu sagen, mit der Bitte für unser Institut recht thätig zu seyn, indem sich sodan auch wieder gelegenheit zu dienen sich ereignen kan: ich dachte wohl, er wird seine 50 Ex. Rest nicht vergessen⁷⁰.

[50^r] ich glaube, d[aß] ich wenigstens f 1000 noch brauchen werde, wen[n] ich alles nach ihrem wunsche mit den fortep.machern sowohl für itz als in Zukunft gut, billig und prompt besorgen solle. H. Jakesch hat mir zu kleinen queer fortep. einen Geschikten, aber sehr armen Teufel vorgeschlagen, mit dem er mich bekan[n]t machen will (den[n] an kleine will er auch selbst nicht) und welcher für Brodman, Walter, und selbst Jakesch im[m]er arbeitet⁷¹; er sagt wen[n] ich diesem Man[n] eine Sum[m]e vorschießen wollte, das wir sehr gute und wohlfeile Instrumente bekom[m]en würd[en] in hinlänglicher Anzahl – ich will sehen. – doch da forderts wieder baar geld.

wegen Guitar[en] kan auch noch nichts bestim[m]tes sagen, so wie mit Musicalien dafür. den[n] ich weiß nicht was ich zu erst thun soll. erkundigen sie sich doch in Hannover, wohin thurner⁷² sich gewendet hat – auch fragen Sie Sich in Hamburg deswegen an, oder hauptsächlich bei Haly in Copenhagen, vielleicht ist er da bei seinem schwager dem Musicus Barth⁷³. man sagt hier allgemein, er sey todt. – meine armen 284 f – Jederman will von mir hören wo er ist, oder ob er todt ist, und Just ich weiß gar nichts, als d[aß] er ein schurke an mir geword[en] ist.

man lobt mir die neuen Waltherschen⁷⁴ fortep. sehr; will diese tagen auch dahin sehen. so eben schreibt mir H. von Beethoven ein Billet. ich kan ihn aber heute nicht sehen, die Zeit mangelt.

senden Sie mir doch so schleunig als nur möglich von Jedem neuen Artikel eine Portion Ex[emplare] und machen davon 2 kleinere Ballots: in einen Ballot legen Sie mir 12 baar solche Strümpfe, wovon uns H. Bernard⁷⁵ ein Present machte: in den andern Ballot legen Sie mir 2 recht schöne Stück englisch[en] Cotton von H. Bernard. in Jeden Ballot machen Sie eine recht gute unterlage am boden mit PakPapier und Pappe darauf legen Sie sodan entweder die Strümpfe oder den Cotton: auf diese waare wieder Pappe, die aber Just so groß zugeschnitten werden muß, d[aß] weder die Pappe noch die waare über die Musicalien heraus oder neben aus guken kan, [50^v] dan legen Sie sämtliche Musicalien oben durchaus Egal darauf und machen den Ballot um und um mit Pappe wohl verwahrt, schnüren denselben mit Leinen recht fest zu. dan[n] Emballiren Jeden noch wie gewöhnlich mit stroh und leinwand. sodan senden sie Ihn ohn alles bedenken ab. d[as] übrige werden wir schon hier machen. NB zur fuhr.

⁷⁰ Friedrich Heinrich Himmels *Grande Sonate* für zwei Klaviere in C-dur war, so schrieb Kühnel am 16. März 1805 an den Berliner Hofkapellmeister, „unser allererstes Verlagswerk“, welches in den ersten Tagen des Jahres 1801, bereits vier Wochen nach der Verlagsgründung, in eigener Produktion erschienen war. Offenbar stand noch eine Schuld Himmels für 50 Exemplare dieser Komposition aus.

⁷¹ Der arme Teufel ist der Klavierbauer Martin Müller (um 1762–1842). Er hatte bei Andreas Stein gelernt und suchte im Jahre 1801 um Erteilung des Wiener Bürger- und Meisterrechts an, das ihm allerdings erst zwei Jahre später nach anscheinend quälendem Hin und Her gewährt wurde.

⁷² Der Flötist Franz Thurner (Lebensdaten unbekannt), mit dem Hoffmeister 1799 eine Konzertreise über Prag mit Ziel London angetreten hatte.

⁷³ Christian Samuel Barth (1735–1809), seinerzeit als ehemaliges Mitglied der Königlichen Hofkapelle in Kopenhagen bereits im Ruhestand.

⁷⁴ Anton Walther (1752–1826), Wiener Klaviermacher.

⁷⁵ Ludwig Bernhard(t), Leipziger Kaufmann und Kompagnon von Andreas Christian Friedrich Köhler (vgl. Anm. 31).

wegen Posselts Annalen⁷⁶, welche hier sehr verboten sind, kan es eben auf diese art später, wen sie solche erhalten, gemacht werden. nur müssen sie H. Eberl anzeigen vorhero.

gehen Sie demnach gleich zu H. Bernhard, den ich ebenfals freundlichst grüße, und dessen Ankunft sehnlichst erwarte, und bitten Ihn in meinem Nahmen sowohl um die 12 baar Strümpfe als auch um die 2 Stük Cotton. die Nota darüber senden Sie mir mit Post, den betrag werde sodan gleich bezahlen.

das Mozartsche heft erbitte alßo gleich zur Post⁷⁷.

ich will den H. Jakesch forciren wie einen Hirsch, damit ihr versprechen an Müller⁷⁸ erfüllt werde.

Chiocolade wird mit einem fortp. wieder folgen⁷⁹.

H. H. Müller belieben Sie die mir zum Incasso mitgegebene Anweisung per f. 19: 30 x. Corr[ent] [ein Wort nicht lesbar] von trattiren, wie beiliegend, wieder mit dem bedeuten zurückzugeben, das solche nicht nur nicht zum zahlen angenommen, sondern mit einem benehmen zurückgegeben worden, d[as] mich wahrhaft beleidigt. sie wollen von keinem Avviso, und von keiner Rechnung Notiz nehmen: Müller wird wohl thun (wen[n] er sowohl bei mir als auch sonst seinen Credit repariren will) diese Kleinigkeit zu unserm Vortheil einzurichten⁸⁰.

NB der grelle Ton aus meinem Munde ist durchgängig nur die folge von grellen vorhergehenden handlungen, und war stets so nothwendig als der Paukenschlag in Haydns Sinfonie, um schlafende leute zu weken, ohne Jedoch zu schaden.

[51^r] Dan[n] bitte ich Sie mir von meinen Partitur Büchern, welche in der großen Com[m]ode im vorsall sind (wozu meine frau den Schlüssel hat) aus einem länglichst eingebundenen Partitur buch das lezte darin[n] enthaltene Stük auszuschneiden, und mir mit erster abgehender fahrend[er] Post anhero zu senden. es ist ein großes Concertino für ganzes Orchester mit extra obligater Harmonie nemblich 2 Clarinett 2 Oboi 2 Corni 2 fagotti aus dem ton Es. anfangend mit Adagio



81

Notenbeispiel 2

⁷⁶ Ernst Ludwig Posselt (1763–1804), *Europäische Annalen*, Tübingen 1795–1804.

⁷⁷ Es kann sich bei den inzwischen zahlreich erschienenen Mozartwerken nur um ein unmittelbar zuvor veröffentlichtes handeln, etwa um Cahier II der *Collection complete des Quatuors* (Hoffmeisters Bearbeitung von KV 407).

⁷⁸ Gemeint ist vermutlich August Eberhard Müller (1767–1817), seinerzeit Adjunkt und seit 1804 Nachfolger des Thomaskantors Johann Adam Hiller. Von Müller hatte der Verlag bereits in seiner Gründungsphase eine Reihe von Werken (neun Titel) durch den Ankauf des Unternehmens von Thonus (vgl. Anm. 40) vorrätig.

⁷⁹ In einem Brief an den Instrumentenhändler Richter in Danzig vom 17. Juli 1802 erklärt Kühnel: „bei Instrumenten pflegen wir für gute Freunde oft auch Wiener Chokolade zu besorgen.“

⁸⁰ Vermutlich Mathias Müller; vgl. Anm. 69.

⁸¹ Das Werk läßt sich unter den handschriftlich und gedruckt überlieferten Werken Hoffmeisters nicht identifizieren.

es ist d[as]jenige, was H. griesbacher⁸² von hiro für einen Musikliebhaber begehrte. Sie bieten mir bereits für eine abschrift gegen Revers sie niemals auszugeben 30 [Dukaten] in gold⁸³.

ich erwarte demnach solche Partitur von ihrer gefälligen Hand ehestens. die Partituren liegen alle im obersten fache des Com[m]odes.

diese wird in grau gestreift oder Marmorirt[en] Langen Papier eingebunden seyn. übrigen verzeihen Sie den schlechten zusam[m]enhang dieses so langen briefes. ich bin gewiß heute 50mal unterbroch[en] geworden. Leben sie beyde recht wohl, und gedenken Sie öfter an ihren Sie wahrhaft schätzenden Freund

Franz Anton Hoffmeister

soeben erhalte ich von H. Köhler an treischke ein ganz Paquet briefe.

Vergessen sie nicht mit H. Köhler zu sprechen. ich hab ihm selbst schreib[en] wollen, allein ich habe bis dato noch keine Viertelstund übrig gehabt. – ein Certificat der [Loge] wünschte von H. [Logen] Meister Voss⁸⁴ mit nächstem Posttag zu erhalten; es kön[n]te mir zu manchen aufschlüssen gelegenheit verschaffen. ersuchen sie den hochwürdig[en] in Meinem Nahmen darum

Hoffm

Von Ankunft und Aufbruch und ein ‚etwas harter Gang‘ durch die Figurenproblematik

Ludwig van Beethovens Sonate op. 81a („Das Lebewohl“)

von Claus Raab, Essen

1. Die Tradition der musikalisch-rhetorischen Figuren im Widerstreit

Wie weit die historische und ästhetische Wirksamkeit der Rhetorik in der Musik und damit der rhetorischen Figuren reicht, ist in der Musikwissenschaft umstritten. Zur Diskussion steht, ob sich diese Tradition bis in Beethovens Musik hinein (und sogar darüber

⁸² Vermutlich der Wiener Musikliebhaber, der sich später einmal in Leipzig auf dem Baryton hören ließ; vgl. die geringschätzigste Bemerkung in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 8, Nr. 15, 8. Januar 1806, Sp. 229.

⁸³ Vor allem in Wien waren Vereinbarungen dieser Art üblich. Carl van Beethoven, der Bruder des Meisters, erläuterte das Vorgehen einmal Breitkopf & Härtel gegenüber: „derjenige welcher ein Stück haben will bezahlt dafür, daß er ein halbes oder ganzes Jahr oder auch länger allein hat eine bestimmte Summe und macht sich verbindlich keinem das Manuskript zu geben, nach dieser Zeit steht es dem Autor frei damit zu machen was er will.“ (Carl van Beethoven an Breitkopf & Härtel, Wien, 5. Dezember 1802, zit. nach Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben* (nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters und von Hugo Riemann revidiert), Leipzig, Bd. 2, 1922, S. 614–615).

⁸⁴ Der Buchhändler Georg Voss war von 1800 bis 1805 Meister vom Stuhl der Leipziger Loge Balduin zur Linde (vgl. über ihn *Die Freimaurerloge Balduin zur Linde in Leipzig 1776–1876. Festschrift zur Säkularfeier*, Leipzig o. J., S. 21–25.)

hinaus) fortsetzt oder nicht. Das Problem zugespitzt: Reichen die vermeintlichen, in Beethovens Werken entdeckten Figuren zu irgendeiner Erklärung und Interpretation hin, oder wird über eine unzutreffende Terminologie ein solcher Zusammenhang nur suggeriert, nicht aber bewiesen? Eine zweite Frage ist darin mit eingeschlossen: die nach dem Verhältnis von Bach und Beethoven bzw. die nach Beethovens Bach-Rezeption.

Erich Schenk, um mit ihm zu beginnen, hat 1937 in *Barock bei Beethoven*¹ und 1943 in *Beethoven zwischen den Zeiten*² weniger einen engen epochalen als – zeitbedingt – einen eher engen deutschnationalen Zusammenhang beschrieben, der von Schütz zu Händel und Bach (und Söhne) über Mozart und Haydn zu Beethoven und von ihm zu Wagner und Bruckner reicht, wenn es auch dazwischen „Begegnungen mit musikalischen Fremdkulturen“ (so war 1943 Musik Italiens und Frankreichs zu nennen) gab, die in Beethovens Werk „eine neue Einheit finden“³. Dabei denkt Schenk auch an die rhetorische Tradition, die ja als Figurenlehre ein spezielles Phänomen des musiktheoretischen Schrifttums im deutschsprachigen Raum war. „Mit philologischer Klarheit können wir das Einströmen barocker Sprachformeln besonders im Werk des mittleren und späteren Beethoven beobachten“⁴.

Hans-Heinrich Unger beschränkt zur selben Zeit (1941) die *Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*⁵ nicht auf den im Titel genannten Zeitraum, sondern er findet Beispiele für musikalisch-rhetorische Figuren auch in der Musik Beethovens: z. B. die Aposiopesis in der *Egmont-Ouvertüre* (S. 72), die Dubitatio in der *Kreutzer-Sonate* (S. 75), die Suspensio am Beginn des 3. Satzes des 5. *Klavierkonzertes* (S. 88), die Tmesis oder Suspiratio am Schluß des Trauermarsches der *Eroica* (S. 72 seiner Schrift).

Ob Ungers Beispiele aus Werken Beethovens in diesen Zusammenhang gehören oder nicht, und das ist auch eine Frage musikalischer Nomenklatur, bleibe hier noch unbeantwortet⁶. Ein prinzipielles und historisches Problem allerdings wird in Ungers Arbeit sichtbar: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik reichen über 200 Jahre, wenn man nur ihren Niederschlag im musiktheoretischen Schrifttum betrachtet (in der Musik gehen sie bis weit in die Renaissance zurück). In diesem Zeitraum, zwischen Joachim Burmeister und Johann Nikolaus Forkel Anfang des 17. und Ende des 18. Jahrhunderts, hat sich ein Teil dieser Beziehung, die Figurenlehre, sehr gewandelt. Zum Beispiel: Die Figur des Noema (und der daraus ableitbaren Figuren) ist auf den polyphon-kontrapunktischen Satz angewiesen; in einem vorwiegend homophon-akkordischen Satz aber gibt es sie nicht mehr. Oder: Die Ellipsis ist nach Christoph Bernhard die „Verschweigung einer Consonans“⁷, nach Johann Adolph Scheibe „das Verbeißen [...] oder das Abbrechen eines

¹ In: *Beethoven und die Gegenwart, Fs. Ludwig Schiedermair zum 60. Geburtstag*, Berlin-Bonn 1937, S. 217 ff.

² Jetzt in: E. Schenk, *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge* (=Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 7), Graz/Wien/Köln 1967, S. 114ff.

³ Ebda., S. 123.

⁴ Ebda., S. 120.

⁵ Neuaufgabe Hildesheim / Zürich / New York 1985.

⁶ Da Ungers Arbeit im Umkreis von Arnold Schering entstand, ist zumindest Skepsis geboten, da historisch Konkretes (Figur) allzuleicht als (überzeitlich) Symbolhaftes verstanden wird. Arno Forchert hat sich mit dieser Problematik in Scherings Schriften befaßt: *Scherings Beethovendeutung und ihre methodischen Voraussetzungen*, in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher, Darmstadt 1983, S. 19–35.

⁷ Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 2. Auflage, Kassel 1963, S. 151 und 84f.

Satzes“, den man „mit einem ganz fremden Gedanken aufs neue wieder anhebt. Oder auch, wenn man am Schlusse eines Satzes den gewöhnlichen Schlußton verändert, und in einen ganz fremden und unerwarteten Accord fällt“⁸ (ähnlich auch bei Forkel⁹); Ellipse bei Hugo Riemann ist die Auslassung eines Tonika-Klanges¹⁰ – über 250 Jahre ein- und derselbe Terminus für recht verschiedene musikalische Sachverhalte; er bleibt weder als Begriff unverändert, da er verschiedenes bezeichnet, noch bleibt er eine musikalisch-rhetorische Figur. Noch ein anderes Beispiel: Nach Forkel ist die Figur der Gradation (= Steigerung, früher Climax u. a.) in ihrer gewöhnlichsten Art das Crescendo¹¹, d. h. sie wird mit einem Inhalt gefüllt, der erst mit den Mannheimern so recht zu Ehren kam; damit aber ist sie nicht mehr rhetorische Figur, sondern neuer Wein in altem Schlauch.

Die Frage, wie weit die barocke Tradition der musikalischen Rhetorik reicht, spielt auch in der Auseinandersetzung Hans Heinrich Eggebrechts (*Über Bachs geschichtlichen Ort*, 1957)¹² mit Heinrich Bessler (*Bach als Wegbereiter*, 1955)¹³ eine Rolle; im Mittelpunkt stehen die Figuren Gradatio (Climax) und *passus duriusculus* in der Form eines chromatisch fallenden Quartganges, der nach Eggebrecht bei Johann Sebastian Bach noch eine Figur ist, bei Carl Philipp Emanuel Bach nicht mehr.

Zwei Jahre später (1959) erläutert Eggebrecht den Begriff der musikalisch-rhetorischen Figur vor allem am Beispiel *passus duriusculus* bzw. *Pathopoiia* (= Erregung der Leidenschaften)¹⁴.

Die *Pathopoiia* ist als Figur, als Festes, Begrenztes und Begrenzbares problematisch. Denn zu bewegen (*movere*), Leidenschaften zu erregen durch die Darstellung von Affekten, eignet als Intention vielen Figuren, ob aus der Rhetorik, ob aus der Musik. *Pathopoiia* steht damit für eine ganze Gruppe von Figuren (ähnlich wie die *Hypotyposis*, die „Ab-schilderung“); ihre Kennzeichen sind „harmoniefremde Halbtöne“ (Unger). Die damit verbundenen und darzustellenden Affekte waren Mitleid/Erbarmen, Schmerz, Weinen, Furcht, Schrecken u. ä., aber entsprechend ambivalent auch (nach Joachim Thuringus) (innere) Freude/Genuß/Wollust (= *gaudium*) und Lachen/Gelächter/Gespött (= *risus*). Bernhard als einziger benennt den Sachverhalt musikalisch konkreter als *passus duriusculus*¹⁵; und dieser Bezeichnung entspricht kein Begriff in der Rhetorik; er ist also eine rein musikalische Figur. Jedoch wird von Bernhard dafür „die Bezeichnung »*chromatische Art Sätze*« abgelehnt. Denn es handelt sich nicht um *χρῶμα*, color, Farbe, Zierde, Würze der Tonfolgen, sondern um das Verlassen der natürlichen diatonischen und modalen Tonordnung“¹⁶.

⁸ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, reprograf. Nachdruck der Auflage Leipzig 1745, Hildesheim / New York 1970, S. 687f.

⁹ Vgl. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788, hrsg. von Othmar Wesseley, Graz 1967, S. 56f.

¹⁰ Vgl. Riemann L, *Sachteil*, Mainz 1967, S. 258 (Artikel: Ellipsis). Für den gleichen Sachverhalt – Auslassung der Tonika – verwendet Hugo Riemann später (1919) einen anderen Begriff, der ebenfalls ursprünglich aus der Rhetorik stammt: *Aposiopese* [s. ders., *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, 3. Teil, Berlin 1919, S. 147 und 387].

¹¹ Forkel, S. 58.

¹² Wiederabgedruckt in: *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1970.

¹³ In: *AfMw* 12 (1955), S. 196ff.

¹⁴ Zum *Figur-Begriff der Musica poetica*, in *AfMw* 16 (1959), S. 57–69.

¹⁵ Müller-Blattau / Chr. Bernhard, S. 77f.

¹⁶ Eggebrecht (wie Anmerkung 14), S. 63.

Fast überflüssig, darauf zu verweisen, daß beides, Chromatik als Färbung innerhalb einer ‚natürlichen‘ Tonordnung (man könnte auch sagen, die Chromatik der Akzidentien oder *musica falsa* bzw. *ficta*) und die Chromatik als Verlassen dieser ‚natürlichen‘ Tonordnung, in der Dur-Moll-Tonalität einen ganz anderen Stellenwert bekommt: z. B. bleibt in Dur die „Chromatik“ der Tonikaparallele mit Nebenstufen bzw. -funktionen natürlich, ist weder Färbung noch Verlassen einer ‚natürlichen Tonordnung‘; kurz: Die Figur des *passus duriusculus* ist von sehr begrenzter historischer Reichweite.

Alle Theoretiker, die diesen musikalischen Sachverhalt als pathopoietische Figur erfassen, schrieben in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und früher: Lucas Lossius, Burmeister, Thuringus, Bernhard, Elias Walther (bzw. Christoph Kaldenbach); Lehrgegenstand war die Musik eben dieser Jahrhunderthälfte bis weit ins 16. Jahrhundert zurück. Sie alle beschäftigte das Problem, daß Chromatik bzw. harmoniefremde Tonfolgen in Madrigal und Motette, dann auch aus Monodie und frühem Musikdrama im polyphon-kontrapunktischen Satz erklärbar, lehrbar und so erlaubt sein müssen: als Figur, als *licentia*. Das aber bedeutete eine Verengung: von Madrigalisten und Manieristen über Lamento-Chromatik und Lamentobaß – und kaum eine barocke Oper versagt sich den Topos „Lamento“ – zur lehr- und integrierbaren Figur als Ausnahme, satztechnische Freiheit, als Besonderes und fest Umrissenes.

In J. S. Bachs Musik jedoch kann es – streng genommen – aus einem anderen Grund nur noch selten einen *passus duriusculus* geben. Denn Hintergrund dieser Figur ist bei Bach nicht mehr das modal-diatonische System Bernhards, sondern die diatonisch-chromatische Dur- und Moll-Tonalität. Mit ihr hatte die Modulationsfähigkeit und Transponierbarkeit immens zugenommen, ebenso die kadentiellen Mittel, eine Tonart zu befestigen. Ferner wuchs der ‚natürliche‘ Stufenreichtum, und das moderne Harmonie- und Akkordverständnis konnte mit alterierten Tönen fertig werden auch ohne Figurenlehre.

Schon ein oberflächlicher Blick auf die 48 Fugen und Präludien des *Wohltemperierten Klaviers* bestätigt: Mit Ausnahme der As-dur-Fuge (in Teil II BWV 886¹⁷) gehört solche Chromatik in Themen, Kontrasubjekten, Zwischenspielen oder an Schlüssen zu Moll-Stücken. Ihr jeweils Besonderes kann nicht mehr im Rhetorisch-Figürlichen aufgehen. Auch über die Affektdarstellung (*Pathopoiia*) läßt sich kaum Gemeinsamkeit begründen; zu verschieden ist in ihnen Chromatik thematisch, affekthaltig und funktional.

Ebensowenig wie *Pathopoiia* und *passus duriusculus* identisch sind, sind es Lamentobaß und *passus duriusculus*, der ja in allen Stimmen erklingen kann, der Baß hingegen nicht; beide haben lediglich den absteigenden Kleinsekundgang gemeinsam, meist im Umfang einer Quarte, wobei absteigend wiederum nur ein Spezifikum des Lamentobasses ist. Umgekehrt ist nicht jeder absteigende chromatische Sekundgang ein *passus duriusculus* oder Lamentobaß in pathopoietischer Affekthaltigkeit, schon bei J. S. Bach nicht, erst recht nicht bei Beethoven, selbst wenn er eine alte Manier aufgreift. Ein Beispiel sind

¹⁷ Merkwürdig, daß Carl Czerny in seiner Ausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* (in Erinnerung an Beethovens Vortrag!) diese Fuge affekthaltig vom chromatischen Kontrasubjekt her versteht; denn er will sie „Lento“ vorgetragen wissen, obwohl es mit Viertel – MM 69 ein sehr eiliges Lento ist. Das will nicht so recht zusammenstimmen und verrät Unsicherheit. Daß er dennoch den Quartgang nicht mehr als *passus duriusculus*-Figur versteht, zeigen die thematischen Crescendi und Sforzati, die nicht nur für das Thema, sondern auch für das Kontrasubjekt bzw. den ganzen Satz gelten. Ferner ist darauf zu verweisen, wie eng dieses Fugenthema mit dem in Beethovens Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* verwandt ist, hier allerdings mit diatonischem Kontrasubjekt, die bekannte Verbindung dieses Themas mit einem in Händels *Saul* ist so ausschließlich nicht.

die *Klaviervariationen c-moll*, WoO 80: Sie haben einen Chaconne-Baß, der dem alten Lamento irgendwie verpflichtet sein mag, aber längst in des Wortes doppelter Bedeutung instrumentalisiert worden war und der im Maggiore-Teil dieser Variationen seine Richtung, seine Chromatik und Harmonik völlig ändert, was einem Lamento-Charakter ganz unmöglich wäre, ohne sein Wesen dranzugeben. Noch weniger davon findet sich in Baßgang und Harmonik der Takte 1–13 in Beethovens op. 53 (der *Waldstein-Sonate*), deren Baß Leonard G. Ratner nur noch „chaconneartig“ nennt¹⁸. Oder anders: Ein solcher chromatischer Gang kann als ‚chaconneartiger‘ auch Dur-Harmonik tragen, was beim Lamentotypus ausgeschlossen ist.

Ein gemeinsames musikalisches Merkmal also – absteigender Kleinsekundgang im Umfang einer Quart (oder Quint) – ist entweder Pathopoiia oder passus duriusculus oder Lamentobaß oder Chaconnebaß oder nur noch strukturell-chaconneartig – oder aber er ist nichts von alledem, wie im 3. Satz (*Scherzo*) von Beethovens *Streichquartett* op. 18 Nr. 2 am Beginn des Trio. Kurz: der mit Halbtönen gefüllte Quartrahmen wurde über Moll und Lamento so sehr Allgemeingut und rückte damit dem figürlich Besonderen so fern, daß er schlecht als Beleg für einen rhetorischen Traditionszusammenhang bis zu Beethoven taugt. (So nennt Forkel z. B. als Figuren weder den passus duriusculus noch die Pathopoiia.) Das gilt sicherlich auch für anderes aus dem Figurenschatz, z. B. für die verwandte Bernhardsche Figur des saltus duriusculus¹⁹: In einem akkordisch-homophon konzipierten Satz, zumal des ‚obligaten Accompagnements‘, bildet ein Tritonus- oder Septsprung innerhalb eines Septakkordes (möglicherweise noch mit verminderter None) keinen saltus duriusculus mehr. Das Intervall ist nicht rhetorisch-figürlich gezeugt, sondern akkordisch-harmonisch. (Das ist in generalbaßbegleiteten Melodien noch anders.)

Engbrechts Nachdenken „über Bachs geschichtlichen Ort“ war implizit auch ein Nachdenken über den geschichtlichen Ort musikalisch-rhetorischer Figuren, ihrer systematischen Erfassung zur Lehre und ihrer Gültigkeit. Wenn aber noch Beethovens Musik wie eine Motette von Orlando di Lasso oder ein Kleines Geistliches Konzert von Heinrich Schütz mit Hilfe von Figuren interpretiert wird, wie z. B. die Takte 5–13 im 2. Satz von Beethovens 5. *Klavierkonzert* durch Unger²⁰, dann muß der Eindruck entstehen, daß über eine historisch und analytisch unzulängliche und unzutreffende Begrifflichkeit ein Traditionszusammenhang nicht bewiesen, sondern erzwungen werden soll. Unvermeidlich öffnet das musikalisch-rhetorischer Tradition Tür und Tor bis hin zu Wagners *Tristan*-Chromatik (Unger).

II. Beethovens „La Malinconia“ im Widerstreit

Einige der Arbeiten in der von Ludwig Finscher herausgegebenen, 1983 erschienenen Sammlung repräsentativer Beiträge zur Beethovenforschung nach dem Zweiten Weltkrieg (1955–1974) berühren auch diesen Problembereich²¹.

¹⁸ Leonhard G. Ratner, *Definition der Tonart – Ein strukturelles Problem in Beethovens Musik* (1970), in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher, Darmstadt 1983, S. 174.

¹⁹ Müller-Blattau / Chr. Bernhard, S. 78f.

²⁰ Unger (wie Anmerkung 5), S. 106f.

²¹ *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher, Darmstadt 1983 (vgl. Anmerkung 6).

Warren Kirkendales fürwahr erstaunliche Funde und Befunde in *Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition* (1971) gehen weit über das hinaus, was man im deutschsprachigen Raum unter dieser Tradition begreift. Damit weist er, eher unbeabsichtigt, auf das durch Unklarheiten in der Nomenklatur bedingte Problem hin, was „rhetorische Tradition“ genannt werden kann. Zu berücksichtigen ist allerdings, daß das von ihm untersuchte Werk zum sakralen Bereich und damit zu einer besonderen, besonders alten und ehrwürdigen Gattung und Tradition gehört; nicht alles kann verallgemeinert bzw. extrapoliert in gleichem Maße für andere Gattungen gelten.

Finschers Sammlung enthält auch zwei (Original-)Beiträge, von Carl Dahlhaus und Arno Forchert, zu Beethovens *Streichquartett* op. 18 Nr. 6, und zwar zu dessen berühmtem letzten Satz: *La Malinconia*. In beiden Arbeiten spielt die ‚rhetorische Tradition‘ eine gewisse Rolle, und eine ziemlich ambivalente.

Dahlhaus stellt (unter Berufung auf Schenk) fest, daß der Stilwandel um 1740 dem barocken Thementypus des chromatischen Quart- oder Quintganges bzw. dem Lamentobaß seine Symbolik für Tod, Angst und Traurigkeit nicht genommen habe. Er nennt aber andererseits auch die entscheidenden Unterschiede, nicht nur die musikalischen (motivisch-thematischen und strukturellen), sondern auch die inhaltlichen, wobei er „psychologisch-biographische Rasonnements“ im Blick auf die Interpretation des Stückes für sekundär bzw. belanglos hält: „Die Schilderung des »Seelenzustandes eines Melancholikers« ist zwar expressiv (nicht ‚malend‘ wie die Affektdarstellungen im 17. und frühen 18. Jahrhundert): aber nicht unmittelbar, sondern vermittelt durch eine geschichtlich geprägte Melancholievorstellung“²². Oder wie er es einmal an anderer Stelle in Anlehnung an die Literaturwissenschaft formulierte: Es geht nicht um „Darstellung“ von Affekten, sondern um deren „Kundgabe“.

Daß Dahlhaus nach solchen Erkenntnissen den Ausführungen Schenks nicht schärfer widerspricht, liegt an der Intention seiner Interpretation: Beethovens Streichquartettsatz in den langen literarischen Traditionszusammenhang von Malinconia-Darstellungen zu bringen; dazu kommen die barocken, von Schenk in Beethovens Werken aufgefundenen ‚Lamentobässe‘ bzw. ‚-figuren‘ sehr gelegen. Kundgabe von Affekten geschieht seit dem Sturm und Drang in der Musik unmittelbar beim spontanen Phantasieren, meist auf dem Klavier²³, vermittelt aber in der Komposition, und zwar jeglicher, nicht nur bei einer „geschichtlich geprägten Melancholievorstellung“.

Chromatik in Thematik und Harmonik war seit langem als starkes Ausdrucksmittel entdeckt und in Gebrauch, sei es in affekthaltiger Darstellung oder expressiver Kundgabe. Der Lamentobaß aber – er ist kein „Thementypus“ (Schenk) – als eine Möglichkeit, Trauer zu tragen, verlor durch Abnutzung vielleicht nichts an Bildlichkeit und Darstellungswert, dafür aber an Ausdruckswert; er verkam zur Formel. Formelhaftigkeit aber muß als schlechthin anti- oder nicht-expressiv gelten. Nur besondere Gestaltung konnte ihm also noch Ausdruck verleihen.

²² Dahlhaus, *La Malinconia*, ebda, S. 201.

²³ Hierzu: Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang* (1955), wiederabgedruckt in: ders., *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1977, S. 69–111.

So gewinnt das erste Thema von Franz Schuberts posthumer *c-moll-Sonate* (D 958) seine expressive Ballung gerade daraus, daß es dem so naheliegenden ‚Lamentobaß‘ trotz: Statt dieser Formel zu verfallen, hält der Baß am *c* fest. Die bekannte „Ähnlichkeit“ dieses Themas mit Beethovens Thema der bereits erwähnten *c-moll-Variationen* WoO 80 verweist in diesem Zusammenhang nachdrücklich darauf, daß sich Beethoven solche Formelhaftigkeit nur in der Funktion eines Chaconne-Basses erlaubt, dessen Ausdruck in diesem Falle aber wohl kaum mit Tod, Angst, Traurigkeit oder Melancholie in Verbindung gebracht werden kann; auch dies verdeutlicht seine andere Funktion: als Chaconnebaß.

Daß die Chromatik im *Adagio* des *Malinconia*-Satzes zu einseitig als alleiniger Ausdruck von Melancholie in den Vordergrund gestellt wurde, darauf weist Arno Forchert hin: Beide Teile, also das *Adagio* und das *Allegretto quasi Allegro*, gehören zur Melancholie²⁴. Seine Auffassung jedoch, daß – im Gegensatz zum 2. Satz der *Klaviersonate* op. 10 Nr. 3, in der Beethoven (nach Schindlers Zeugnis) den „Seelenzustand eines Melancholischen“ schildert und „das Wesen der Melancholie dabei in der Darstellung einer individuellen melancholischen Stimmung erscheint, die durch einführende Identifikation nachempfunden werden kann“ – Beethoven im Quartettsatz „das Bild der Melancholie schlechthin“ entwirft – „ein Bild, das abgelöst ist von der Subjektivität eines empfindenden Individuums: er [Beethoven] bedient sich der ‚allegorischen Darstellung‘“ –, diese Auffassung ist sehr zweifelhaft, steht auch in gewissem Widerspruch zu Dahlhaus' Interpretation. Forchert zitiert Johann Kuhnau von 1700, dazu verleitet vom Titel (*La Malinconia*), der aber hundert Jahre später (1800), zur Zeit der Entstehung dieses Quartetts, keineswegs zwingend als das Allgemeine einer Allegorie zu lesen und zu deuten ist, sondern eher und mit mehr Recht und Sicherheit als Kundgabe/Ausdruck eines allgemeinen Charakterzuges aus einem sehr persönlichen, individuellen Seelenzustand heraus. „... dazu kommt noch Melancholie, welche für mich ein fast ebenso großes Übel als meine Krankheit [„Engbrüstigkeit“] selbst ist.“ – Das schreibt der noch nicht 17jährige Beethoven an Dr. von Schaden in Augsburg²⁵.

Die vielen Studien zur Wandlung des Ausdrucksprinzips in der Musik des 18. Jahrhunderts ergeben für unseren konkreten Zusammenhang, daß, stark vereinfacht gesagt, die allegorische Abschilderung/Darstellung des Melancholischen (sächlich) im Barock mit den dafür vorhandenen, bewährten und bekannten Mitteln jedem möglich war, die expressive Kundgabe des Melancholischen (persönlich) danach aber nur einem von diesem Charakterzug affizierten Menschen. Und wenn Dahlhaus letzteres „nicht primär“ oder „sekundär“ oder „nicht von Belang“ nennt, so meint er es für das Kompositionsprinzip, nicht aber für das Ausdrucksprinzip, das ihm im höchsten Grade für expressiv gilt.

Bestätigung für seine barock-allegorische Deutung des *La Malinconia*-Satzes meint Forchert bei dem Theoretiker Forkel und bei dem Redakteur der *Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung* Friedrich August Kanne zu finden: Letzterer bediene sich noch 1821 bei der Analyse der Klaviersonaten Mozarts musikalisch-rhetorischer Figuren, die als Nachwirkungen der Gedankengänge von Forkels 1788 erschienener *Allgemeiner Ge-*

²⁴ Arno Forchert, *Die Darstellung der Melancholie in Beethovens op. 18/6*, in: Finscher (wie Anmerkung 21), S. 230ff.

²⁵ Emerich Kastner / Julius Kapp (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, Leipzig o. J. [1923], S. 14.

schichte der Musik zu verstehen seien. Forchert schließt daraus: „In dieses Bild paßt das Festhalten an Anschauungen, die in der Musik nach wie vor eine nach Prinzipien der ars oratoria zu behandelnde Klangrede sahen“²⁶, und: „Beethoven durfte also in Wien mit Hörern rechnen, die auch eine kunstvoll-figürliche, auf die musikalische Versinnlichung eines Begrifflich-Allgemeinen zielende Darstellungsweise, wie sie durch den Malinconiatitel bereits angedeutet wurde, richtig aufzunehmen und zu würdigen verstanden...“²⁷.

Methodisch bedeutet das, daß die Ansichten des als Querkopf bekannten F. A. Kanne repräsentativ für die Musikrezeption des Wiener Publikums um 1800 stehen sollen, und inhaltlich, daß Beethovens Musikdenken um 1800 über das von Kanne (und Forkel) nicht hinausreichte – kraß gesagt. Abgesehen davon, daß Musikwissenschaft die figürlich-rhetorische Tradition als ein Spezifikum vor allem der norddeutsch-protestantischen Musik und Musiktheorie erkannt hat (Bernhard, Johann Mattheson, Scheibe, Forkel; übrigens stammt auch Kanne aus Sachsen, kam erst 1807 mit 29 Jahren nach Wien), die nun über Kanne auch für den süddeutsch-katholischen Raum beansprucht wird, ignoriert Forchert deren Wandel und damit den jeweils ‚geschichtlichen Ort‘ dieser Tradition. Forkel, der letzte Theoretiker in dieser Tradition musikalischer Rhetorik, zeigt sich in dieser Frage sehr konservativ. Völlig unangefochten von Zweifel und Skepsis, daß er sich in Ermangelung eines adäquateren theoretischen und analytischen Rüstzeugs für die Musik seiner Zeit einer veralteten Terminologie bediene, war er geradezu vom Gegenteil überzeugt. „Die Tonsprache hat zwar nicht alle Figuren mit der eigentlichen Rede gemein, aber doch viele. Vielleicht liegt dies in ihrer eigenen Natur, vielleicht aber auch blos in dem Mangel gehöriger Aufklärung in den höhern Theilen der musikalischen Theorie. Bey mehrerer Ausbildung der musikalischen Rhetorik insbesondere, wird sich wahrscheinlich immer mehr entdecken, daß Tonsprache und eigentliche Rede [ursprünglich, grammatisch, ästhetisch und in der Wirkung, C. R.] einander ähnlich sind“²⁸. Daß musikalische Rhetorik und Figuren Unvereinbares und Widersprüchliches unter sich begreifen, folgt zwingend daraus. Zum Beispiel: Die Figuren („für den Verstand“), die Forkel an erster Stelle nennt – „alle sogenannte contrapunktische Künste“²⁹ –, waren für Bernhard satztechnische Grundlage und Hintergrund der Figuren und gerade nicht Figur/licentia.

Wenn Kanne 1821 mit der Nomenklatur musikalischer Rhetorik Klaviersonaten Mozarts bespricht, mag das eine Bestätigung für ihre weitreichende Tradition sein, ist aber zugleich eine Bestätigung für deren Ungenügen zu dieser Zeit. Es ist auch nicht einzusehen, weshalb es bei dem *La Malinconia*-Satz anders sein sollte. Forchert macht denn auch in seiner Analyse keinen Gebrauch davon. Das aber läßt seine Argumentation halbherzig erscheinen; denn was könnte dem entgegenstehen, wäre es doch von zusätzlicher Beweiskraft? Doch solches Vorgehen hieße, aus der Not Forkels (und Kannes) und einem Manko der Musiktheorie am Ende des 18. Jahrhunderts eine musiktheoretische und analytische Tugend des 19. und 20. Jahrhunderts zu machen. Ein so offenkundig Unzulängliches kann

²⁶ Forchert, ebda., S. 223.

²⁷ Forchert, ebda., S. 225.

²⁸ Forkel, S. 53.

²⁹ Forkel, S. 54f.

keine Beweiskraft für die damals neueste Musik haben, ist allerdings sehr wohl als Beleg für rhetorische Tradition in der Geschichte des theoretischen Schrifttums zu sehen.

Wurden musikalisch-rhetorische Figuren ehemals aus Musik gewonnen und theoretisch zur Kompositionslehre fixiert in Analogie zur Rhetorik (und im umgekehrten Weg aus Analogien zur Rhetorik in der Musik gebildet), so hat sich diese Lehre in erheblichem Maße von der musikalischen (und literarischen) Praxis abgelöst und zu einer musikalisch-rhetorischen Lehre verselbständigt. Dem Wandel des Ausdrucksprinzips entsprechend waren denn auch wichtige Schriften ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts – die von Johann Joachim Quantz, C. Ph. E. Bach, Leopold Mozart – Vortragslehren, kaum noch Kompositionslehren.

III. Figuren in der Sonate op. 81a?

a) Während Forchert nur zur Untermauerung seiner *La Malinconia*-Deutung auf eine damals noch nachweisbare rhetorische Begrifflichkeit in Musiktheorie und –journalismus aufmerksam macht, ohne sie in seiner Analyse selbst zu verwenden, operiert Martin Zenck in seiner Analyse und Interpretation von Beethovens *Klaviersonate* op. 81a („Das Lebewohl“) mit barocken Begriffen bzw. mit solchen aus der barocken Figurenlehre: Wieder sind es *passus* und *saltus duriusculus* und der Lamentobaß, sowie *Interrogatio*, *Sospiri/Seufzer*, *Emphäs*, *Exclamatio*³⁰. Auf diese Figuren richtet er seine Aufmerksamkeit unverhältnismäßig stark, wiewohl er um die Problematik weiß: „Im Verhältnis zu den Konventionen zeichnet sich zugleich Beethovens differenzierte Beziehung zur Tradition ab: Er setzt sie untergründig fort oder deutet sie um oder setzt eine radikale Zäsur, die eine historisierende und rückwärtsgewandte Interpretationsperspektive seiner Kompositionen verbietet. Diese drei Momente der Subkutanität, der Transformation und der Diskontinuität sind im folgenden festzuhalten, wenn von der Bach- (und Händel-)Rezeption des späten Beethoven gesprochen wird“³¹. Von den „drei Momenten“ ist das zweite und dritte ein bewußter Akt, der Beethovens Kenntnis musikalisch-rhetorischer Tradition voraussetzt (die er umdeutet oder mit der er bricht), das erste eher ein unbewußter Akt, der eine solche Tradition ‚subkutan‘ bis zum Spätwerk dauern läßt; aber auf dieses erste Moment ist das Interesse Zencks vor allem gerichtet. Wenn es jedoch nicht bewußte Akte sind, die ein subkutanes Fortdauern stützen, ist diese Annahme äußerst zweifelhaft; denn gerade Figuren wurden in intakter rhetorischer Tradition sehr bewußt gesetzt.

Wie aber steht es um Beethovens Vertrautheit mit dieser Tradition, die ja vor allem auch eine der Lehren war, und um sein Wissen und seine Bewußtheit davon?

Unger zitiert Beethovens Notiz zur *Egmont*-Ouvertüre: „Der Tod könnte ausgedrückt werden durch eine Pause“. Er verdankt diesen Hinweis dem Förderer seiner Arbeit Arnold

³⁰ Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven* (= *Beihefte zum AfMw*, Bd. XXIV), Stuttgart 1986, S. 145. Auch Christoph von Blumröder verwendet in seiner Interpretation dieser Sonate (1. Satz) Termini aus dem Figurenrepertoire. (Vgl. *Beethoven, Interpretation seiner Werke*, hrsg. von A. Riethmüller, C. Dahlhaus, A. L. Ringer, Laaber 1994, Vol. I, S. 630f.)

³¹ Zenck, S. 143.

Schering³², der um die Erforschung der Symbolik in Beethovens Musik bemüht war (vgl. Anmerkung 6), und er interpretiert sie so, „daß die poetische Belebung der Pause nicht aufs 17. und 18. Jahrhundert beschränkt geblieben ist“, sondern bis Beethoven und darüber hinaus andauere.

Auch Zenck erinnert „an Beethovens Vermerk“ zur *Egmont*-Musik und bezieht sich auf den Artikel *Aposiopesis* im *Riemann Musiklexikon*³³. Abgesehen davon, daß Beethoven „ausgedrückt“ schreibt und nicht ‚dargestellt‘ oder ‚abgeschildert‘, nicht ‚durch eine Aposiopesis‘, sondern „durch eine Pause“, ist an seiner Äußerung der Konjunktiv bemerkenswert: „könnte“ könnte bedeuten, daß er unentschieden war, ob der Tod durch eine Pause oder durch eine andere ‚Figur‘ ausgedrückt werden könnte. Aber welche andere Figur käme in Frage, wenn nicht an den Ausdruck von Trauer oder Angst, die der Tod verursacht, gedacht ist (letzteres könnte wiederum auch Moll-Chromatik leisten)? Der Konjunktiv dokumentiert, daß Beethoven die Figurenlehre und musikalische Rhetorik als „fons inventionis“ offensichtlich nicht mehr vertraut war; auch was er an solchen Darstellungs- und Ausdrucksmitteln aus älteren Werken kannte, nicht nur barocken, war ihm nicht Figur.

(Nur nebenbei sei erwähnt, daß die rhetorische Figur der Aposiopesis von Beethovens Zeitgenossen Jean Paul in sehr ironischem Zusammenhang erwähnt wird: als ein Euphemismus [u. a.] für den Tod am Galgen [in: *Des Luftschiffers Gianozzo Seebuch*, am Ende der Fünften Fahrt³⁴]. Doch der Tod, wie und wodurch auch immer, war nicht der einzige Anlaß für diese Figur. In Laurence Sternes *Tristram Shandy* von 1760 z. B. ist Aposiopesis das plötzliche Abbrechen eines begonnenen Satzes – hier mit einem Gedankenstrich, der das Wort „Hintern“ ersetzt bzw. vermeidet [Buch II, Kapitel VI³⁵].)

Zencks Interpretation von Beethovens Äußerung als „Umdeutung des Sinns und der Funktion tradiertter Figuren“ ist ungenau; denn man könnte sie so mißverstehen, daß die Umdeutung von Figuren aufgrund einer tradierten Lehre erfolgte; davon völlig verschieden aber wäre eine Umdeutung im Sinne ‚romantischer‘ Aneignung, die ja gerade vom Gegenteil, von einem vorausgegangenen Traditionsbruch, zeugte. Hier wird der entscheidende Unterschied zwischen Beethoven und Forkel deutlich: Der Theoretiker konnte *Figuren* umdeuten, d. h. einzelnen von ihnen eine zusätzliche oder andere Bedeutung geben oder auch neue erfinden, wie viele Theoretiker und Komponisten vor ihm, da er noch um diese Tradition wußte bzw. als letzter in ihr stand – der Komponist nicht; er fand und erfand Ausdrucksmittel, die seinem musikalischen Denken entsprachen, die, das ist nicht zu leugnen, bestimmte Merkmale mit alten Figuren gemeinsam haben konnten; sie deshalb als Figuren anzusprechen ist ungenau, als rhetorische gar verfehlt.

Beethovens beiläufig notierte Äußerung läßt auch nicht darauf schließen, daß die Figuren der musikalischen Rhetorik in seinem Unterricht bei Christian Gottlob Neefe, Joseph Haydn (und damit indirekt Johann Joseph Fux) sowie Johann Georg Albrechtsberger Lehrgegenstand waren. Über die Lehre der beiden letzten, Fux und Albrechtsberger, hat er

³² Unger, S. 72.

³³ *RiemannL, Sachteil*, Mainz 1967, S. 44. Beethovens Notiz steht auf S. 2 der Beethovenhandschrift 634, Skizzen SV 90, im Besitz des Beethovenhauses in Bonn. Vgl. *Beethoven-Jahrbuch*, Jahrgang 1969/70, Bonn 1971, S. 284.

³⁴ Jean Paul, *Werke*, Bd. 1 (Sonderausgabe), hrsg. von Paul Stapf, Wiesbaden o. J., S. 402.

³⁵ Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (übers. von Otto Weith), Stuttgart 1972 (1982), S. 115.

sich später in der Zeitschrift *Cäcilia* ziemlich abfällig geäußert: „die Kunst musikalische Gerippe zu erschaffen, wird aufs Höchste getrieben, u.s.w.“³⁶. Das trifft zwar das Regelwerk des Kontrapunkts; ein anderer von gleichem Geiste äußerte sich aber in ganz ähnlicher Weise über das Regelwerk der Rhetorik: „Herder hatte in solchem Zusammenhang von der »toten Bildsäule des Stils« gesprochen, »die ohne Fehler und wahrhaftig eigene Schönheiten, ohne Leben und ohne Charakter dasteht«“³⁷.

Gleichwohl macht das *Egmont*-Beispiel auf eine grundsätzliche Problematik aufmerksam: Ausdruck und Kennzeichnung des Todes durch eine Pause beruht in der Musik auf einem Komplex bzw. einer Kette von Analogien: Abwesenheit von Leben = Abwesenheit von Klang = Beginn des Schweigens = Figur Aposiopesis = Generalpause. Dabei bleibt gleichgültig offen, ob es sich um ein episch-biblisches Ereignis handelt (z. B. Passio Christi) oder um ein dramatisch-theatralisches (z. B. *Egmont*) oder um ein persönlich erfahrenes (z. B. der Tod Josephs II.). Das Mittel mag dabei immer das gleiche sein, nämlich (General-)Pause, seine Ausdrucksqualität aber ist jeweils sehr unterschiedlich, und auch entsprechend zu interpretieren, nicht aufgrund der verschiedenen Anlässe, sondern aufgrund der Tatsache, daß es einmal als Figur zur Verfügung steht und rhetorisch sehr bewußt eingesetzt wird, das andere Mal aber als Ausdrucksmittel erst gefunden bzw. erfunden werden muß.

Nützlich ist ein Blick darauf, wie Literaturwissenschaft mit diesem Problem umgeht, seit langem schon. „Die Frage nach dem Grad der Bewußtheit, mit der die angeführten Figuren verwendet werden, braucht nicht gestellt zu werden. Man kann damit rechnen, daß in den Zeiten, da die Figuren ein Lehrgegenstand für den Dichter waren und die Qualität eines Werkes nach dem kunstvollen Gebrauch der schmückenden Figur (und der Vermeidung der anstößigen) bestimmt wurde, ihre dichterische Verwendung sehr bewußt war“³⁸. Manche „Figuren“ verschwanden als Sprachformen jedoch nicht aus der Dichtung in nachbarocker Zeit. „... noch stilistische Untersuchungen des 19. Jahrhunderts pflegten ihre Beobachtungen an Hand der Liste der *figurae* durchzuführen. Sie begnügten sich freilich mit einer bloßen Feststellung der vorkommenden Sprachformen, bestenfalls mit einer Statistik, oder betrachteten sie, wie es die früheren Jahrhunderte getan und gelehrt hatten, als dichterischen Schmuck, obwohl doch die Vorstellung von der Poesie als einer geschmückten Rede längst überwunden war ...“³⁹. Auf die Musikwissenschaft übertragen heißt das nichts anderes, als daß Untersuchungen und Interpretationen der Musik Beethovens mittels *figurae* sich einer veralteten und unzutreffenden Methode bedienen.

Zugleich wird in der Literaturwissenschaft zwischen Figur und Topos unterschieden, während Musikwissenschaft oft dazu neigt, Topoi (z. B. des Abschieds oder der Melancholie-Darstellung) mit den sie ausdrückenden oder darstellenden Mitteln zu verwechseln, als seien Figuren Topoi. Und Wolfgang Kayser stellt für den großen, traditionellen Schatz an Topoi in der Literatur fest: „Es ist nicht rhetorische Tradition, die sie am Leben erhält ...“⁴⁰, schon seit dem 18. Jahrhundert nicht mehr.

³⁶ In: *Cäcilia*, Jg. 1825, April, 2. Bd., Heft 7, S. 205f. Zitat nach dem Faksimile in: Claus Canisius, *Beethoven. „Sehnsucht und Unruhe in der Musik“*, München 1992, S. 149ff.

³⁷ Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1948, 17. Auflage 1976, S. 109.

³⁸ Ebda., S. 117f.

³⁹ Ebda., S. 109.

⁴⁰ Ebda., S. 74.

b) Beethovens *Sonate* op. 81a (*Les Adieux*) entstand aus einem konkreten, historischen und biographischen Anlaß mit psychischen Auswirkungen: der Flucht seines einzigen Kompositionsschülers Erzherzog Rudolph, der sein adelig höchststehender Schüler und zugleich Förderer war, vor dem zweiten Einfall französisch-napoleonischer Truppen in Wien am 4. Mai 1809, dessen neunmonatiger Abwesenheit, und seiner Rückkehr am 10. Januar 1810. (Daß ‚Biographisch-Psychologisches‘ in Beethovens Œuvre grundsätzlich belanglos sei, findet hier eine deutliche Einschränkung; nicht auszuschließen, daß Beethoven im Titel *La Malinconia*, noch zehn Jahre jünger, den konkreten Anlaß zu solcher Melancholie verschwieg, da er nicht von historischer und biographischer, sondern nur von biographischer Bedeutung war.) Entsprechend üppig sind denn auch die „programmatischen“ Äußerungen zur *Sonate*⁴¹. Deshalb konnte dieses Werk, dessen 1. und 2. Satz, nicht als eine ‚allegorische Darstellung‘ von Abschied, von Melancholie gedeutet werden, zumal Beethoven auch gegen die unpersönlichen französischen Titel (*Les Adieux, L’Absence et le Retour*) in der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe protestierte. „»Lebe wohl« ist etwas ganz anderes als »les adieux«. Das erstere sagt man nur einem herzlich allein, das andere einer ganzen Versammlung, ganzen Städten“⁴². Bemerkenswert persönlich auch der Skizzeneintrag von 1809: „Der Abschied [durchgestrichen: „Das Lebewohl“] – am 4ten Mai – gewidmet und aus dem Herzen geschrieben S. K. H.“ [= Seiner Kaiserlichen Hoheit]⁴³.

Die Widmung von J. S. Bachs *Musikalischem Opfer* an Friedrich II. sieht ganz anders aus, auch ist das „Opfer“ nicht ‚aus dem Herzen geschrieben‘. Bei aller Verschiedenheit von Anlaß und Beziehung der Personen zeigen die beiden Widmungen auch die Verschiedenheit des ‚geschichtlichen Orts‘ von Bach und Beethoven, der über die Rhetorik nicht zu vermitteln ist: Solch persönlich geprägter Ausdruck konnte erst in nachbarocker und nachrhetorischer Musik Klang werden. Zenck hat Beethovens Abschieds-Sonate mit Bachs Abschieds-*Capriccio* (BWV 992) in Beziehung gebracht. In ihm ist geschildert, wie sich der 19jährige Bach mit Freunden von seinem Bruder Johann Jakob verabschiedet, der 1704 seinen Dienst als Oboist bei der schwedischen Garde antrat. Beide Werke müssen, trotz des ähnlich konkret-biographischen Anlasses ihrer Entstehung, nach allen bisherigen Ausführungen sich entschieden voneinander getrennt zeigen. (Sie tun es ganz äußerlich bereits darin, daß Beethovens *Sonate* so wohlbekannt ist, Bachs *Capriccio* aber weitgehend unbekannt bzw. nur als singuläres Kuriosum erinnert wird.) Trennendes zeigen Genre bzw. Gattung und Ausdruck: Bachs *Capriccio* (figürlich/rhetorisch/programmatisch komponiert) steht allenfalls in einem Zusammenhang des Genres mit Beethovens op. 129 (*Alla ingherese/quasi un capriccio*), bekannt unter der Fremdbezeichnung *Die Wut über den verlorenen Groschen*, aber nicht mit diesem ‚aus dem Herzen‘ komponierten Stück in der Gattung *Sonate*.

Ferner läßt Bach das Lamento über die bevorstehende Abreise des Bruders und die Abreise selbst in je eigenen Stückchen laut werden (3. Teil: *allgemeines Lamento der Freunde*,

⁴¹ Siehe z. B. Zenck, S. 143.

⁴² Brief vom 9. 10. 1811, zitiert nach Kastner / Kapp (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, S. 201.

⁴³ Mitgeteilt in den Skizzenbeschreibungen von Gustav Nottebohm, in: ders., *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 96–100.

4. Teil: *allhier kommen die Freunde ... und nehmen Abschied*, 5. Teil: *Aria di Postiglione*, und 6. und letzter Teil: *Fuga all' imitazione della cornetta di Postiglione* bzw. *da Posta*), während Beethoven Berührtsein über die Abreise und die Abreise selbst in einem, im ersten Satz vereint. Hier bereits ergeben sich Differenzen zur Analyse und Interpretation des Sonatensatzes durch M. Zenck, der die in Bachs *Capriccio* auf die vier ersten Sätzchen verteilten je festgelegten Affekte in den 16 Takten des Sonaten-*Adagio* zusammengefügt findet, wobei der Affekt der Trauer und Klage, das Lamento überwiegt⁴⁴.

Entschieden zu widersprechen ist Zencks Darstellung in dem Punkt, daß sich bei Beethoven das Lamento „durch Gesten ausgedrückt“ finde, „die rhetorischen Figuren nachgebildet sind“ (Emphasis, Exclamatio, Interrogatio) bzw. ganz direkt durch *passus* und *saltus duriusculi*, *Sospiri/Seufzer* und den *Lamentobaß*⁴⁵, insgesamt also kaum anders als in der barocken Darstellung von Bachs *Capriccio* oder in dessen *Sinfonia* in *f*-moll (BWV 795)⁴⁶.

Dem ist nur mit einer eigenen Analyse und Interpretation zu begegnen, die in wesentlichen Punkten zu ganz anderen Erkenntnissen kommt⁴⁷.

IV. Analyse des ersten Satzes der Sonate

Das Motiv, mit dem die Sonate beginnt, kann man mit gewissem Recht als Figur bezeichnen – allerdings nicht als musikalisch-rhetorische, obwohl sie bisweilen und in bestimmtem Zusammenhang sehr bedeutungsvoll beredt wirkt; denn die ‚verdeckten Parallelen‘ dieses Motivs waren früh schon als ‚Hornquinte‘ gestattet, eine *Licentia mithin*, bedingt und erlaubt im zweistimmigen Hornsatz durch Parallelführung in Naturtönen.

Dieses Motiv ist zugleich ein Signal, das für Aufbruch/Abreise/Abschied stehen kann wie auch für Erwartung/Ankunft (dazu später), wenn es nicht in Stütz- oder Mittelstimmen erklingt, sondern solistisch bzw. mit der Hauptstimme geht. Wolfgang Osthoff z. B. hat aufgrund dieses Sonatenbeginns (und -schlusses) das Hornquintenmotiv zu Beginn des Seitenthemas der 3. *Leonoren-Ouvertüre* (T. 120–122) als „Abschied von Glück („ist das Glück von mir geflohn“), vom Leben“ gedeutet⁴⁸.

In dieser Bedeutung hat die ‚Hornquinte‘ eine gewisse Tradition, die keine rhetorische ist. So erscheint sie z. B. in Joseph Haydns *Sinfonie* Nr. 45 in *fis*-moll (*Les Adieux*) im 3. Satz.

Auch Beethoven kennt und verwendet sie in dieser Bedeutung schon vor der Sonate. Das Thema der frühen *Variationen über die Ariette „Venni amore“* von Vincenzo Righini WoO 65 (1790/91) beginnt der Sonate nicht unähnlich, aber es enthält keine Horn-

⁴⁴ Zenck, S. 146.

⁴⁵ Ebda., S. 145 und *passim*.

⁴⁶ Ebda., S. 145ff. und 151.

⁴⁷ Meine Analyse kommt auch zu anderen Ergebnissen und Erkenntnissen als die von Carl Dahlhaus in *Cantabile und thematischer Prozeß* (in: *AfMw* 37, 1980, S. 89–91), ohne daß dies in der Gegenüberstellung von Details ausgebreitet werden soll. Allerdings spielt danach der Aspekt des „Subthematischen“, der von Dahlhaus so herausgestellt wird, in diesem Satz eine wesentlich geringere Rolle; vielmehr ist alles darin, auch die Harmonik, thematisch und daher auch unmittelbar ästhetisch wirksam.

⁴⁸ Wolfgang Osthoff, *Das „Sprechende“ in Beethovens Instrumentalmusik*, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*. Symphonie Bonn 1984, hrsg. von S. Brandenburg / H. Loos, München 1987, S. 18ff. und auch die Anmerkung Nr. 36, S. 38.

quinte, sondern parallele Sexten. Doch bereits in zwei Variationen tauchen Hornmotive auf (in Nr. 6, und in Nr. 20 ist der Themenkopf bereits so verwandelt). Der insgesamt erstaunliche Schluß bringt das Anfangsmotiv nur in dieser Hörnerart; er muß nicht weiter analysiert werden.

Es besteht wohl kein Zweifel, daß der 20jährige Beethoven hier einen Abschied, wenn auch keinen traurigen, komponiert hat. In Verbindung mit dem Text des Themas „Venni amore“ läuft es eigentlich nur auf die lakonische Feststellung hinaus: die Liebe kommt, die Liebe geht.

Im 1. Satz der *Sinfonie* Nr. 6 (*Pastorale*) von 1808, beim ersten Tuttiensatz (T. 37ff.) spielen die Hörner eine naturtönige Version des Hauptthemas. Hier signalisieren sie Ankunft („Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande“).

Die Dreitonfigur, mit der die Sonate op. 81a anhebt, ist aber nicht nur Hörnerklang, nicht nur Motiv (oder Motto oder Devise, jedoch kein Topos), sie wird vor allem bedeutungsvolle Struktur. Daß sie so herausgehoben wirkt und sich einprägt, als eine eigene Schicht, dafür ist der nicht zum Hörnerklang passende und ihn umwandelnde Einsatz des Basses verantwortlich. Ihn als trugschlüssige Wendung zu bezeichnen, ist zwar korrekt, aber zu wenig⁴⁹. Vielmehr tritt mit dem Baß-C und c-moll eine neue, andere Bedeutungsschicht ein und hinzu, und beide zusammen bestimmen nun als bedeutungsvolle Struktur den ganzen ersten Satz (und zu einem großen Teil auch noch den zweiten). Gemeint ist nicht nur der Oberstimmengang *g-f-es*, der in vielen Gestalten (alterierten, erweiterten, umgekehrten, augmentierten und umrhythmisierten) den Satz durchzieht, sondern die **d r e i K l ä n g e** des Beginns (= die drei Silben von *Lebe wohl*), deren Wirkung logisch und expressiv nachvollziehbar bzw. aufzeigbar sein muß (s. Notenbeispiel 1).

Die Gestalt aus zwei naturtönigen Hornstimmen (*g-f-es* = 10., 9., 8. Naturton, und *es-b-g* = 8., 6., 5. Naturton eines Horns in *Es*) benutzt Beethoven gegen Ende des Satzes in neuer Bedeutung (T. 223ff.)⁵⁰. Der Grund kann nicht sein, etwas so allgemein Bekanntes gleichsam analytisch vorzuführen. Zuerst erklingt eine Hornunterstimme, überlappend eine zweite; zur ersten dann die Oberstimme, schließlich (als vierte) auch zur zweiten. Überaus naturhaft fällt ein Horn nach dem anderen in den Ruf ein, und genau an dem Punkt, wo alle vier zu zwei Paaren zusammenklingen, ereignet sich jene bekannte Überlagerung von Tonika- und Dominantklängen, die ganz naturhaft-räumlich und als Überlagerung verschiedener Schichten interpretierbar ist⁵¹. (Hierzu gehört auch der Übergang z. B. vom 3. zum 4. Satz in der 5. *Sinfonie*, ebenfalls mit Tonika-Dominant-Überlagerung, und der berühmte Hornruf am Ende der Durchführung im 1. Satz der 3. *Sinfonie*, der die unmittelbar bevorstehende **A n k u n f t** des Hauptsatzes in der Reprise ankündigt, wieder

⁴⁹ Man könnte diese Wendung auch Ellipse nennen, im Sinne von H. Riemann (Verschweigen der Tonika), nicht aber als die Ellipsis-Figur Forkels, für deren beide Arten er an ganz anderes denkt und Beispiele anführt (vgl. Forkel, S. 56f.). Keinesfalls ist es eine musikalisch-rhetorische Figur.

⁵⁰ In der Taktzählung ist das Adagio eingeschlossen, da es nach meiner Analyse keine Introduktion ist, sondern erster Teil des 1. Satzes.

⁵¹ Auf die Überlagerung verschiedener Schichten als Klangkonzeption Beethovens hat Manfred Herrman Schmid aufmerksam gemacht: *Klangaufbau als Themenvorbereitung im Spätwerk Beethovens*, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik* (wie Anmerkung 44), S. 283–295. Schmid verweist hierzu auf Th. Georgiades' *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters* (1951), jetzt in: ders., *Kleine Schriften (= Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 26), Tutzing 1977. Georgiades legt darin die mehrschichtige Konzeption mit der Möglichkeit des freien Wechsels als Merkmal der Musik der Wiener Klassik dar.

Opus 81a

Das Lebewohl (Les Adieux)^{a)}

Adagio

Le - be wohl

26. *p espressivo* *cresc.*

- a) $H_5^6 \ G^6 \vee \ F^6 \vee \ E_5^6 \vee \ B_{7/4}^{4-3}$
 b) $H_5^6 \ G^6 \overset{69}{C^7} \ F^6 \overset{69}{B^7} \ E_5^6 \vee \ B_{7/4}^{4-3}$

22. *sf* *sfz* *cresc.* *sf* *sfz*

Notenbeispiel 1: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T.1-27

© 1980 by Henle Verlag München: *Beethoven, Klaviersonaten*, Bd. 2. Mit freundlicher Genehmigung.

in Tonika-Dominant-Überlagerung. Räumliche Schichtung bzw. Perspektive ist ihnen allen als Klangkonzeption gemeinsam.)

Ist der Terzgang aus der Oberstimme des Hornmotivs offenkundig im ganzen ersten Satz wirksam, bleibt die Unterstimme (*es'-b-g*) eher verhalten im Hintergrund, doch ebenfalls wirksam; denn aus ihr gewinnt Beethoven, rückläufig und in Moll, die Fortsetzung (*es'-g'-c''*, vgl. Notenbeispiel 1).

Ihre dreimalige, punktierte, dreitönige Auftakt-Abtakt-Figur ist ebenfalls direkt auf die drei Klänge des Anfangs bezogen. Sie ist aber schon nicht mehr naturtönig (sondern eine abgeleitete Naturhaftigkeit zweiten Grades), ebensowenig wie es das Baß-C (T. 2), die neue Schicht, war; genausowenig und als unmittelbare Folge davon sind es die zwei Töne *as* und *des* der Oberstimme. Woher kommen sie und woher kommt der harmonische Gang – eben alle die Elemente, die Zenck als *saltus* und *passus duriusculus* und als Anklang an den Lamentobaß, also als rhetorisch-figürlich bezeichnet?

Eine gängige Lamentobaß-Harmonik wäre:

c G⁶ C⁷ F⁶ D⁹ c⁶
 (=übermäßiger Quintsextakkord)

Notenbeispiel 2

Gerade sie vermeidet Beethoven, obwohl der zweite Baßton (*h*) und sein Akkord (*G*-Sextakkord) ohne weiteres möglich wären. Offensichtlich hindert ihn etwas daran, die *c*-moll-Sphäre zu deutlich auszuprägen mit dem Dominantklang *G* über dem Baßton *h* (= *ces*!). Der logische und strukturelle Zusammenhang muß ein anderer sein; er läßt sich zudem als Gehalt interpretieren⁵².

1. Die Takte 7/8 bringen in der Oberstimme die Tonfolge der Takte 1/2: *g-f-es*, aber in einer kompliziert scheinenden Harmonik, wobei *Ces*-dur wie das anfängliche *c*-moll über den *B*-Klang erreicht wird. Der erste Akkord zum *g* der Oberstimme ist ein Schwellenakkord: Aus der Folge, wie er erreicht wird (über den Dominantseptklang von *B*) müßte man den Grundton *es* ergänzen, so daß er Septklang mit verminderter None (*e = fes*) der noch nicht gefestigten Tonika *Es*-dur wäre.

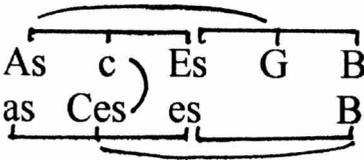
Auf das folgende *Ces*-dur bezogen wäre aber der Grundton *ges* zu ergänzen, so daß sich der Dominantseptklang (mit *e = fes*), wieder mit verminderter None (*g = asas*), von *Ces*-dur ergäbe. Beides wollte Beethoven nicht; er hält den Klang als verminderten Septakkord

⁵² Die Analyse verzichtet weitgehend auf Stufen- und Funktionsbezeichnungen, jedoch nicht nur aus Gründen der einfacheren Darstellung und Lesbarkeit.

b-des-e-g in der Schweben und verschweigt den Grundton mit einer Viertelpause im Baß. Eine Erklärung der Pause als Figur⁵³ kennzeichnet in keiner Weise Logik und Ausdruck dieser Stelle: Beethoven will *c-moll* und *Ces-dur* über eine gleiche Stufe als Verbindendes erreichen. Dazu muß der vorhergehende Akkord, eben jener verminderte Septakkord, offen und zweideutig bleiben. *B-dur* aber ist die gleiche (V.) Stufe nur in *Es-dur* und *es-moll*, ist Dominante. Darüber vermittelt gilt gleiches für die erreichten Klänge; *c-moll* ist VI. Stufe (= Parallele) von *Es-dur*; *Ces-dur* ist VI. Stufe (= Medianten) von *es-moll*. So sind die sehr weit voneinander entfernten Tonarten *c-moll* und *Ces-dur* sehr eng verbunden und stehen sich nahe: über die Toniken *Es/es* und deren gemeinsame Dominante *B*, über die sie erreicht werden.

Bedeutung und Ausdruck führen zur Struktur einer (zweifachen) kleinen Sekund (*B-Ces-c*), die als melodisches Intervall und in der Harmonik bzw. in Akkordfolgen im ganzen ersten Satz eine ebenso große Rolle spielt wie ihre „großen“ Pendanten, die drei Melodietöne *g-f-es* (= zwei große Sekunden). Unmißverständlich beginnt das *Allegro* in der Unterstimme mit *c-h (= ces) - b*.

Fügt man den Toniken (*Es/es*) ihre Subdominanten (*As/as*) hinzu, ihren VI. Stufen (*c/Ces*) die Dominante (*G*) bzw. Parallele (*as*), die ebenfalls alle im *Adagio* (und *Allegro*) des 1. Satzes stark vertreten sind, dann ergibt sich eine dreischichtige harmonische Struktur mit je zweifacher Terzbeziehung (aus dem naturhaften Hornklang) und dreifachen charakteristischen Halbtonintervallen bzw. Schritten (Chromatik als Folge des anfänglichen fremden Baß-C). Sie ist denkbar einfach und ‚natürlich‘, und das Ganze steht vor der Tonarten-Disposition des Sonatenhauptsatz-*Allegros*.



Darin aber hat Rhetorik, haben musikalisch-rhetorische Figuren wie *passus* und *saltus diuriusculus* keine Existenzgrundlage mehr.

2. Die Oberstimme der Takte 8–10 steht eine kleine Terz höher als die der Takte 2–4, ihr wie gezeigt vermittelter Ausgangsklang bzw. die Bezugstonart differiert aber nur eine kleine Sekunde (*c-moll* und *Ces-dur*). Harmonisiert man nun die Takte 2–4 wie die Takte 8–10, aber der Oberstimmen-Differenz folgend eine kleine Terz tiefer, d. h. in *As-dur*, ergibt sich Erstaunliches (s. Notenbeispiel 3).

⁵³ Diese Pause ist nicht Ellipsis zu nennen, denn die Bestimmungen von Bernhard, Scheibe, Forkel trafen irgendwie zu und wieder nicht zu. (Vgl. z. B. den Ellipsis-Artikel im *RiemannL*, *Sachteil*, Mainz 1967, S. 258.) Dasselbe würde für eine Erklärung als Figur der *Dubitatio* gelten (vgl. Unger, S. 74f.).



Notenbeispiel 3

Die latente Tonart *As-dur* in der Melodiestimme, die sich auch nach *G-dur* wenden würde (= Halbton-Abstand), ist eine weitere Bestätigung für die zweischichtige Konzeption; sie ist verantwortlich für die Zwischentöne (*as*, *des*) der krebsgängigen Unterstimme des Hornmotivs (s.o.), wird aber harmonisiert in der *c-moll*-Schicht des Ausgangsklangs, um so die Beziehung zum Hornquinten-Motiv deutlicher werden zu lassen als es in den *Dur*-Versionen (*As* und *Ces*) der Fall wäre bzw. ist. (Zur Verdeutlichung: Die Unterstimme des Hornquintenmotivs benutzt die Tonorte Grundton-Quinte-Terz der zugehörigen Tonart, in *Es-dur*: *es-b-g*; das bleibt auch so in der Mollsphäre und rückläufig, in *c-moll*: *es-g-c* = Terz-Quinte-Grundton, während in *As-dur* daraus würde Quinte-Septe-Terz, wie es in *Ces-dur* mit *ges-b-es* geschieht.) In diesen Takten sind also in der Oberstimme mit ihren Nebentönen *as* und *des* und in der Harmonik zwei verschiedene Schichten (*As-dur* und *c-moll*) kombiniert; die Takte sind nicht von einem barocken Lamentobaß aus konzipiert. Zudem aber, und das ist ihr Gehalt, wäre *As-dur* gemäß dem oben aufgezeigten Tonarten-Bezug nur weiter entfernt, aber nicht ‚gleich‘, während *c-moll* und *Ces-dur* in dieser Gesamtkonstellation einander fern und sehr nahe stehen, auf gleicher Stufe sozusagen zu den Toniken *Es* und *es*. (Dem entspricht wohl auch Beethovens vielfach verbal bekundetes Verständnis seiner Stellung als Künstler zu Adel und Hochadel: der Adel des Künstlers auf gleicher Stufe mit dem Adel von Geburt, aber nicht von gleicher Art.)

Die mit Bedeutung geladene (*c*-)moll-Sphäre, weit über ihren Trauer- und Klage-Gestus hinaus, und ihre strukturelle Funktion als eigene, zum Hörnerklang neu hinzutretende Schicht ist deshalb mit alten Figuren (*passus* und *saltus duriusculus*) nicht und mit Lamentobaß-Anklängen nur unzulänglich zu erfassen. Eher wäre daran zu erinnern, daß J. S. Bach Figuren auch als Strukturen begreift und komponiert (kaum jedoch im erwähnten *Capriccio*), d.h. weit über den alten Figurenbegriff hinausgeht, wie Beethoven aus Motiv-Material allgemeinsten Art (Hornmotiv) Strukturen entwickelt und damit weit über den Motiv-Begriff hinausgeht. Beides aber ist nicht durch rhetorisch-figürlichen Traditionszusammenhang und/oder durch Affektdarstellung vermittelt und zu vermitteln, sondern schlicht und einfach durch höchstes kompositorisches (kombinatorisches) Niveau an sehr unterschiedlichem ‚geschichtlichem Ort‘.

Von Beethovens motivischer und struktureller Logik wie zwingender Expressivität (mit Ernst Bloch: Expressionslogik) wurde bis jetzt nur der Anfang und Ausgangspunkt skizziert.

Die Nähe des alla-breve-*Allegro*-Beginns mit den Spitzentönen *g-f-es* (aber jetzt logisch-expressiv eingerahmt von den Halbtonschritten *as-g* und *es-d*) und mit seiner Unterstimmenhalbtonigkeit zu den Takten 1–4 ist offenkundig. (Nur sind oder gemahnen diese Unterstimmen nicht an eine terzverstärkte Figur von Sospiri/Seufzern, wie Zenck meint; denn in dieser Lautstärke und in diesem Tempo wird nicht geseufzt.) Wichtiger und zu klären ist die Frage, woher dieser Rhythmus in Verbindung mit den signalhaften Quartan und Oktaven kommt (vgl. Notenbeispiel 1).

Hier war mir Zencks Hinweis auf Bachs *Capriccio* sehr wertvoll. Denn Bach läßt im 5. und 6. Teil ein Posthornsignal erklingen (in der *Aria di Postiglione* und *Fuga all' Imitazione della cornetta di Postiglione* bzw. *da Posta*). Er war nicht der erste, nicht der einzige und nicht der letzte, der dieses Signal musikalisch verwendet. (Es kann ebenfalls für Aufbruch/Abreise und für Ankunft stehen, oder schlicht und neutral als wirklichkeitsnahes Requisite fungieren.) Auch für dieses Signal existiert im 18. Jahrhundert eine kleine Tradition am Rande. Reinhold Krause und Horst Walter teilen weitere Komponisten und Beispiele aus der Musik des 18. Jahrhunderts mit⁵⁴.

Das auffallend häufigste gemeinsame Kennzeichen dieser Signale ist das Intervall der Oktave, verbunden mit dem Rhythmus (♩ ♪ ♪ ♪ (usw.). Beides enthält auch Bachs Posthornruf im *Capriccio* (als ♪ ♪ oder ♪ ♪ usw.) Es ist nicht von der Hand zu weisen (wäre also durch andere, stärkere Argumente zu widerlegen), daß Beethoven zu Beginn des *Allegro*-Teiles im 1. Satz der „*Lebewohl*“-Sonate ein weiteres Signal, ein aus dem/einem Posthornsignal ableitbares einführt, das mit dem Beginn des *Adagio*-Teiles durch seine Natur- bzw. Realitätshaltigkeit, sein Signal- und Zeichenhaftes, sein Instrumentales (Horn) und durch seine semantische Konnotation (hier Abreise) verbunden ist. (Damit aber endet auch das Biographisch-Konkrete; denn es ist nicht anzunehmen, daß Erzherzog Rudolph mit der Post reiste.)

Beide Hornrufe vereinen sich musikalisch (T. 17–19) in der Diastematik (*g-f-es*), im „daktylischen“ Rhythmus, in Quartan und Oktaven. Außerdem beginnt nach diesen Schwellentakten (17–20) der Hauptsatz des *Allegro* mit einem doppelten Oktavsprung-Signal, aus dem in der Wiederholung ein dreifaches wird (vgl. Notenbeispiel 1).

Der Seitensatz (ab T. 39) vereinigt einen Halbtonschritt (*ges-f*) mit dem Rhythmus des zweiten Hornmotivs (♩ ♪ ♪ ♪), die Schlußgruppe (ab T. 50) Halbtonschritte (*cis-d*, *ges-f*) mit dem augmentierten Großsekundgang des ersten Hornmotivs (*d-c-b*), in der Reprise oktaviert. Eingeleitet wird der Seitensatz von einer Chromatik, die die des *Adagio*-Teiles komprimiert, und zwar zum dreimaligen *Tristan*-Akkord, in T. 35 und 37: *ges-c-b-es*, in T. 36: *es-c-b-ges*. (Die erste „Wagner-Lage“ wäre: *c-ges-b-es*; s. Notenbeispiel 4).

Auch hier ist es logische und expressive Konsequenz, die Beethoven, wie ein halbes Jahrhundert später Wagner, das gleiche Mittel für den komprimiertesten Ausdruck von Trennung/Abschied finden läßt – mit dem überaus bezeichnenden Unterschied, daß Beethoven dafür drei Takte genügen, ohne daß man den „*Tristan*-Akkord“, der wohl mit mehr

⁵⁴ Reinhold Krause, *Zu den Posthornmotiven in J. S. Bachs B-dur Capriccio, BWV 992*, in: *BJ* 1976, S. 73–78; mit Beispielen von Peter J. Finck, Johann Beer (beide vor Bach), Telemann, Händel, Vivaldi, J. Haydn, Mendelssohn Bartholdy und Beethoven; Horst Walter, *Das Posthornsignal bei Haydn und anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts*, in: *Haydn Studien* IV, Heft 1, München 1976–80, S. 21–34.

Notenbeispiel 4: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T. 33–38 © 1980 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Rechtfertigung „Lebewohl-Akkord“ hieße, hier zu Figur, Topos oder Symbol erklären muß. Seine Funktion ist es, den Anfang des Satzes doppelt in Erinnerung zu bringen: mit der Dreitonfigur in Gegenbewegung der Außenstimmen, wenn auch diastematisch und rhythmisch, in Artikulation und Dynamik verwandelt, da er an dieser Stelle zwischen dem signalhaften Hauptsatz und dem fast neckisch beginnenden Seitensatz zu vermitteln hat, wobei er die *Adagio*-Sphäre aufgreift – er hat ebenfalls Schwellenfunktion, ist kein Anfang, mit Wirkung im ganzen ersten Satz und auch noch im zweiten; ferner enthält er fast alle Tonorte, die als übergeordneter harmonischer Bezugsrahmen dargestellt wurden. Das sind in der Tonikaregion der Reprise (T. 127–130), denn nur sie ist tonörtlich-tonikal der entsprechende Vergleichspart: *es/as/b/ces/c*.

Notenbeispiel 5: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T. 127–129 © 1980 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Der Rhythmus des zweiten Hornrufs bestimmt die Unterstimme der gesamten Durchführung – an deren Schluß 12 Takte lang (T. 98–109) in Oktaven –, wobei das obere System des Klaviersatzes mit seiner Bewegung in Ganze-Werten deutlich eine andere Schicht intoniert: die des *Adagio*; ebenso wird die Durchführung durch den strukturell-expressiven Halbtonschritt (*des-c, c-ces, ces-b...as-g...c-h*) bestimmt.

Die signalhafte Gestalt aus der Kombination zweier Hornrufe, die zwischen *Adagio*- und *Allegro*-Teil des 1. Satzes vermittelt (T. 17–19), kennzeichnet, logisch-expressiv, in Abwandlungen signalhaft auch die Übergänge der anderen Formteile des Satzes: Zwischen Exposition und deren Wiederholung, zwischen Exposition und Durchführung, innerhalb der Durchführung bringt sie sich in Erinnerung, zwischen Durchführung und Reprise, zwischen Reprise und Coda. Selbst ein musikalischer Knoten, steht sie so an den formalen

Knotenpunkten. Die Gestaltung dieser Übergangssignale, denen wie dem verminderten Septakkord von T. 7 und den *Tristan*-Akkorden Schwellenfunktion zukommt, ist entsprechend ihrer je formalen Stellung anders. Alle aber vereinen Merkmale der beiden Hornsignale, an der je ähnlichen chromatischen Baßführung jedoch und der Harmonik lassen sich die Unterschiede aufzeigen.

Von Interesse ist bereits die Wiederholung des Expositionsteiles. Während man beim ersten Einfall (T. 17ff.) noch nicht erfährt, woher Oktaven und Rhythmus kommen und wohin sie führen – sie sind plötzlich, signalhaft da und ihre Verbindung mit dem Hornquintenmotiv des *Adagio* (*g-f-es*) wird von ihrem Überraschenden eher überdeckt –, läßt ihnen Beethoven in der Wiederholung unmittelbar das erste Hornmotiv vorausgehen, abgewandelt zwar, aber auch naturtönig (*f/as-es/g-d/f=6./7., 8./10., 5./6.* Naturton).

Notenbeispiel 6: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T. 64ff. und T. 14ff.

© 1980 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Mit der Dehnung zu ganzen Noten wird daraus ein *Adagio*-Einschub im *Allegro*, was der Einsatz der rechten Hand bestätigt; denn er bringt augmentiert die harmonische Wendung von T. 15 (*B-Es*⁷) zum *As*-dur hin. In der Wiederholung weist Beethoven also deutlich auf die Verbindung von Horn- und Posthornsignal, von *Adagio* und *Allegro*-Teil hin. Weiß man beim ersten Mal noch nicht, was der Initialklang *As*-dur tonal bedeutet, da er aus einem noch ungesicherten tonalen Bereich heraus eintritt und irgendwohin unterwegs ist, erklingt er in der Wiederholung eindeutig subdominantisch. Seinem Doppelwesen korrespondiert die Doppeldeutigkeit der von ihm ausgehenden Harmonik der Takte 17–19. Man wird beim ersten Mal ihre Oberstimmendiatonik und Unterstimmenchromatik einfach als Rückung von verminderten Septakkorden und dazwischengeschalteten *G-F-Es*-dur-Sextakkorden, ein ungewisses Unterwegs hören (vgl. in Notenbeispiel 1: a). Beim zweiten Mal, in der Wiederholung jedoch, gibt sich die gleiche Wendung als Quintfall-Sequenz

und Modulation im Wechsel von Sextakkorden (*As-G-F-Es*) und Sept-Nonenklängen zu erkennen, denen die Grundtöne zu ergänzen sind (*As-G-C-F-B-Es-B(4-3)-Es*) (vgl. Notenbeispiel 1: b).

Nebenbei bemerkt: Solches würde die festumrissene Figur eines *passus duriusculus* oder ein Lamentobaß in seufzerartiger Artikulation (Zenck) nie vermögen; ihr Starres stünde gegen die hier notwendige funktionale und formale Flexibilität dieser Wendung.

Diese Gestalt erscheint ein weiteres Mal im Übergang von der Durchführung zur Reprise (T. 110–112); sie wird von langer Hand vorbereitet, aus der Durchführung heraus (die, wie erwähnt, zweischichtig konzipiert ist: die Stimmen des oberen Systems bewegen sich *adagio*, die Baßstimme im *Allegro*-Rhythmus des Posthornsignals), mit dem oktavierten, akkordisch gesetzten Oberstimmzug dieser Schwellentakte: (*as-}g-f-es(-d)*) (T. 95–99), zu dem sich am Ende, beim Klang des Tonika-*es* im *c*-moll-Akkord (T. 98 ff.) das zweite Merkmal des Posthornsignals gesellt: Sein Rhythmus erklingt nun in Oktavsprüngen, die sich darauf (T. 104 ff.) rhythmisch verselbständigen und beschleunigen, schließlich (ab T. 108) in die Oberstimme und zum Wiedereintritt der Schwellentakte drängen, die jetzt als festes Ziel und Hauptsache erscheinen und nicht mehr als Aufbruch aus dem Ungewissen heraus (wie zu Beginn in T. 17ff.).

Vorher, im Übergang von der Exposition zur Durchführung (T. 70–72), erschien diese Wendung wieder in anderer Gestalt, deren Gang zwar auch die drei Töne *g-f-es* enthält, sie aber am Ende mit *d-c* überschreitet. (Das Überschreiten dieser Schwelle hebt Beethoven durch den Sprung in die höhere Oktave signifikant hervor.) Entsprechend geändert sind die Artikulation (die Viertelwerte nicht mehr tenuto, sondern staccato) und die Harmonik: Das Dreitonsegment *g-f-es* wird als Folge von *G*-dur/moll, *F*-dur/moll (mit dem *g* als None) und *c*-moll harmonisiert, seine Erweiterung im kadentiellen Quintfall *D-G-c* (= II-V-I).

$$F\#^5 \quad G^6 \quad g^6 \quad F^6 \quad f^6 \quad c^6 \quad D^7 \quad G^7 \quad c^6$$

Notenbeispiel 7: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T.68–72

© 1980 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Was die Doppeldeutigkeit in der Harmonik des *Allegro*-Beginns (T. 17ff.) ausmachte, Rückung und Quintfallsequenz, erscheint hier also im Nacheinander und harmonisch entsprechend eindeutig.

Das letzte Erklingen dieser Gestalt auf der Schwelle zwischen Reprise und Coda (T. 162–164) vereint alle Elemente ihres vorhergehenden Auftretens. Das Dreiton-Motiv ($c-b-as$) wird erweitert zur Quinte ($g-f$), umrahmt von den Halbtonschritten $des-c$ und $f-e$; Diatonik und Chromatik sind in einer eindeutig ausgestuften achtfachen Quintfallharmonik verbunden ($C-F-b-Es-As-Des-g-C-f$), mit einer kadentiellen Wendung am Ende ($G-C-f = II-V-I$), die den Wechsel von Dur- und Moll-Klängen (wie am Beginn der Durchführung) mitenthält.

$Des^6 \ C^6 \ F^7 \ b^6 \ Es^7 \ Hs^6 \ Des^7 \ q^6 \ C^7 \ f^6 \ G^7 \ C^7 \ f^6$

Notensbeispiel 8: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T. 158–165

© 1980 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Würde man diese Gestaltung auf den Beginn des *Allegro* übertragen, ergäbe sich eine tonale Bestimmtheit, modulatorische Sicherheit und Zielgerichtetheit, die nicht zur ganz und gar noch unbestimmten tonalen und expressiven Umgebung auf der Schwelle zwischen *Adagio* und *Allegro* passen würde. (Zudem würde sie streng genommen mit *A-dur* beginnen, nicht mit *As-dur*.)

Notensbeispiel 9

Diese Schwellentakte insgesamt, wenn man sie so isoliert-herausgehoben betrachtet, zeigen eine konsequente, logische, funktional-formale und expressive Steigerung und schließlich Zusammenfassung; als Knoten, in dem sich die beiden Hornsignale sowie *Adagio* und *Allegro* diatonisch, chromatisch und rhythmisch verschlingen, fungieren sie auch an den Knotenpunkten bzw. Schwellen der formalen Anlage des Satzes. Sie lassen sich nicht in einen Rahmen figurlichen Zusammenhangs aus rhetorischer Tradition einpassen, wie sie noch weniger aus ihm erzeugt sind.

Das ist auch noch anders erklärbar. Martin Zenck hat eine starke Affinität dieses Satzes nicht nur zu Bachs *Capriccio*, sondern auch zu dessen dreistimmiger *f-moll-Sinfonia*

(BWV 795) gesehen⁵⁵. Deren drei thematische Bestandteile sind figürlich und strukturell und im dreifachen Kontrapunkt unverrückbar fest. (Die Zwischenspiele oder -takte sind nicht thematisch, sondern daraus abgeleitet.) Das überaus strenge und kunstvolle Stück, dessen „Affekt“ nicht wechselt, ist aus den unterschiedlichen kontrapunktischen Kombinationsmöglichkeiten dieses Festgefügteten gebaut. Dagegen prägen den ersten Satz der Sonate häufige Stimmungswechsel, um den Begriff Affekte zu vermeiden, der hier wiederum mißverstanden werden könnte; er ist in allen Teilen aus naturhaften Materialien und deren Kombinationen geformt, die in funktionaler und dynamischer Steigerung aber nicht eine Kombination von figürlich Festgefügteten darstellen, sondern deren Gegenteil: Variabilität. Wenn beide Stücke dennoch etwas gemeinsam haben, dann ist es die Verbindung von starkem Affekt und kontrapunktischer Strenge dort, von Expressivität und Logik hier. Auch ein ‚aus dem Herzen geschriebenes‘ Stück wird mit ‚Besonnenheit‘ komponiert. Haltlose, sich verlierende Klage und Trauer herrschen in beiden Stücken nicht.

Von besonderem Interesse ist noch einmal die Coda als Zusammenfassung und Steigerung aller motivisch, strukturell, formal und expressiv wichtigen Elemente. Für die Schwellentakte (T. 162–165) war dies bereits dargestellt worden (vgl. Notenbeispiel 9). Gleiches geschieht danach mit den Oktaven des Posthornsignals im Thema des Hauptsatzes (T. 167–180): Sie ertönen jetzt viermal nacheinander – zweimal in *f*-moll, zweimal in *es*-moll, mit einem abrupten Ende in *Es*-dur/*as*-moll. Damit verabschieden sie sich endgültig aus dem Stück.

Unmittelbar anschließend kehrt die *Adagio*-Sphäre zurück, und zwar in umgekehrter Folge des Beginns (hier: Hauptsatz- *Allegro* – *Adagio* im *Allegro*) und in einer völligen Umwandlung des *Tristan*-Akkords: als Imitation von dessen Außenstimmen (als Krebs bzw. Umkehrung bzw. Krebsumkehrung):

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats. It shows a sequence of notes with brackets above and below. The top staff has brackets labeled '1 (K)' and '3'. The bottom staff has brackets labeled '1' and '2'. The text 'daraus wird:' is written to the right of the first system. The second system also consists of two staves with the same key signature. It shows a sequence of notes with brackets above and below. The top staff has brackets labeled '1' and '1 (KU)'. The bottom staff has brackets labeled '2' and '3 (K bzw. U)'. The first measure of the second system is marked with a piano dynamic 'p'.

Notensbeispiel 10

⁵⁵ Zenck, S. 151.

Zweitens sind diese Takte zugleich eine Vorahnung der Takte 223–235ff., in denen, wie gezeigt, die beiden Stimmen des ersten Hornmotivs in gleicher (*Adagio*-) Bewegung und imitierend eine naturhaft-räumliche Dimension herstellen. Nachdrücklich verweist damit der *Tristan*-Akkord auf seine logisch-motivische Nähe und expressive Ferne zu diesem Hornmotiv. Drittens schließlich verschlingen sich Schwellentakte, 1. Hornmotiv und *Tristan*-Akkord zu einem letzten Knoten in den Takten 193–196.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a horn part in G major, starting with a circled '192'. It features a crescendo leading to a fortissimo (*sf*) section, followed by a *dolce* section. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and fingerings. Below the piano part, the following chord symbols are written: Fs^6 , G^6 , Es^6 , B , and Es . The piano part includes dynamic markings like *cresc.* and *sf*, and a *dolce* marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Notensbeispiel 11: Beethoven, op. 81a, 1. Satz, T. 192–197

© 1980 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Im *As-G*, wie am Beginn des *Allegro*-Teils, ist jedoch das *sforzato-G* nicht Ausgangspunkt (*g-f-es*), sondern Endpunkt einer Dreiton-/Klangfolge (*b-as-g* bzw. *B-As-G*); das *d* der Mittelstimme wie das *h* der Unterstimme (zu *ces* umgedeutet) wird halbtönig nach *es* bzw. *b* weitergeführt, und die so erreichte, wiederum überraschend, über den Quartsextklang der Tonika eintretende Schicht bleibt von da an, abgelöst und abgetrennt, als Tonikabezirk bis zum Schluß erhalten. In diesem Knoten liegt noch einmal die strukturelle und expressive Konstellation des Anfangs verschlungen: Dreitonmotiv (*b-as-g*) und Halbtönigkeit (*as-g*, *d-es* und *h = ces-b*), sowie die Harmonik mit *As-G* (latent beziehbar auf *c* und *Ces*, aber eben schon abwesend) und *Es-B-Es*.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a horn part with a melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with chords. The chords are labeled as G^6 , Es^6 , G^6 , c , G^6 , and Ces . The piano part includes dynamic markings like *latent:* and *und:*.

Notensbeispiel 12

Hier verabschieden sich die Schwellentakte in Verbindung mit der anderen Gestalt in Schwellenfunktion, dem *Tristan*-Akkord; beide daher auch nur noch ein Schatten ihrer

selbst, verblaßt und verschwindend. In solcher Kombination und Kompression würde jegliche musikalisch-rhetorische Figur ihren Geist aufgeben; Struktur aber trägt solchen Geist.

Im Rest der Coda sagt dann, bildlich gesprochen, nur noch das erste Hornmotiv und die Tonikaregion ‚Lebe wohl‘, wobei sich wieder *Adagio*- und *Allegro*-Schicht überlagern. Daß dies keineswegs aus der Luft gegriffen ist, mag ein Gedankenexperiment verdeutlichen: Eine Umnotation der Ganze-Werte in Viertel und der Achtel in 32tel mit der Tempovorschrift *Adagio* würde auch die Anzahl der Coda-Takte 196–255 um ein Viertel reduzieren; das sind 15 4/4-Takte, also fast genau die Länge des *Adagio*-Teiles. (Entsprechend ist, nachprüfbar, auch beider Spieldauer nahezu identisch.)

Und so ergibt sich eine Form des Satzes, in die das *Adagio* des Anfangs in unterschiedlichen Funktionen fest integriert ist, und in der sich immer wieder, signal- und zeichenhaft, Schwellentakte und *Tristan*-Akkord in Erinnerung bringen. Vereinfacht: In Exposition und Reprise herrscht das *Allegro*, in Durchführung und Coda sind zwei Schichten überlagert: die des *Allegro* und die des *Adagio*.

Oder anders gesagt: Im anfänglichen *Adagio* und *Allegro*, die mehrfach eng aufeinander bezogen sind, was Schwellentakte und *Tristan*-Akkord komprimiert verdeutlichen, was aber auch in der Beziehung von 2/4-Takt und alla breve-Takt zum Ausdruck kommt, exponiert Beethoven zwei Schichten, die er im Satzverlauf trennen und kombinieren kann. Das *Adagio* hat also teil an der Entwicklung des Sonatenhauptsatzes, ist nicht dessen Introdution.

Daraus ergibt sich:

a) Martin Zencks Analyse- und Interpretationsergebnisse sind folgendermaßen zu korrigieren und zu präzisieren: Bachs *Capriccio* und Beethovens *Sonate* gemeinsam ist nur der Topos des Abschiednehmens und ein Posthornsignal, das keine musikalisch-rhetorische Figur ist, aber eine eigene kleine Tradition am Rande der Musik hat, vor, mit und nach Bach und Beethoven in Werken anderer Komponisten, ebenso wie der Topos Abschied in Werken vor, mit und nach beiden Komponisten existiert. In Beethovens *Sonate* op. 81a gibt es keine Bach-Aneignung, weder vom *Capriccio* noch von der *f-moll-Sinfonia* her, weder über musikalisch-rhetorische Figuren noch über den Lamentobaß. Die *Sonate* ist in keinen Zusammenhang mit rhetorischer Tradition zu bringen.

b) Meine Deutung dieses Satzes, und das ist ihr Problem, stützt sich auf Allerweltsmaterial und -formeln – Hornquintennotivik und Posthornsignalik mit Oktaven (und Quarten) und deren Allerweltsrhythmisierung –, auf Ableitungen daraus und deren Kombination. Dennoch: Was daraus logisch und expressiv zu entwickeln war für Motivik, Thematik, Harmonik, Struktur, Form und Gehalt, zeigte sich als sehr konsistent, und das spricht wiederum für sie.

V. Epilog

Die Ergebnisse der Analyse lassen auch ein Stück Musik in neuem Licht erscheinen, das uns bereits in Kapitel II beschäftigte: den *La Malinconia*-Satz des Streichquartetts op. 18/6. In Dahlhaus' und Forcherts Deutung spielen, und das ist sehr auffällig, die ersten

acht Takte keine herausragende Rolle; fast möchte man sagen, sie werden unterschlagen oder übersehen. Offensichtlich passen sie nicht in einen Traditionszusammenhang von Malinconia-Darstellungen, nachbarock oder allegorisch. Das allein aber gibt ihnen, von anderer Seite betrachtet, umso größeres Gewicht. Und gerade sie bringen jenen Rhythmus von Posthornsignalen (= Schuberts Wandererrhythmus) [♩ ♪ ♩] und [♩ ♪ ♩], sowie in ihn eingebettet ein Hornquinten-Motiv in überpunktierter Form zweimal, beim zweiten Mal eine Oktave tiefer und „dunkler“ instrumentiert – vielleicht ist damit auch gesagt: entfernt.

La Malinconia
Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza
Adagio

Notenbeispiel 13: Beethoven, op. 18/6, *La Malincolia*, T. 1–10

© 1962 by Henle Verlag München: *Beethovens Werke VI/3*. Mit freundlicher Genehmigung.

Das *a* im Cello (T. 8) tritt ebenso überraschend und unerwartet, als neue Schicht, ein und hinzu wie das Baß-C in der „*Lebewohl*“-Sonate. Beide Schichten bestimmen den Fortgang, dort wie hier: Allmählich verbreitet sich über diesen Rhythmus und diesen Hörnerklang Moll-Sphäre und Chromatik. In eine Chiffre von Abreise mischt sich wehmütige, melancholische Stimmung – wie sich später in den verhaltenen „*Tedesca*“-Tanzteil des Melancholie-Satzes die Erinnerung an diese Abreise mischt; denn sie ist vor allem gebildet aus Elementen der ersten vier bzw. acht Takte des *Adagio*-Teiles, nicht aus den Akkorden über chromatischem Baßgang und nicht aus dem stark modulierenden Mittelteil in durchbrochener, imitierender Arbeit. Der ganze Satz hat darin eine schwache Affinität, aber auch nicht mehr, zur „*Lebewohl*“-Sonate.

Doch wessen Abreise es war, die solche Melancholie und ihre Kundgabe verursacht hat, ist – anders als für die „*Lebewohl*“-Sonate – biographisch-programmatisch nicht belegt; ihre Benennung (und Benennbarkeit zur Zeit der Entstehung des Quartetts) wäre Spekulation. Beethoven hat es im Titel *La Malinconia* verschwiegen.

Wenn in dieser Arbeit im Zusammenhang mit der *Sonate* op. 81a häufig von Schichten die Rede war, wie auch von Schwellen zwischen den Schichten, dann mindert es deren musikalische Bedeutung nicht im mindesten, wenn man sie auch als Begriffe des Bewußtseins, des Unterbewußtseins und der Psychologie liest. Denn deren Zeitalter hatte 1809/10, auch in der Literatur, längst begonnen.

Musikalische Rhetorik und ihre Figuren, barocke Allegorie und deren Darstellung aber hatten sich längst schon aus der Musik (und Literatur) verabschiedet.

KLEINE BEITRÄGE

Neue Cembalowerke von Christian Flor (1626–1697) Entdeckungen zu seinem 300. Todesjahr in Lüneburg

von Arndt Schnoor, Lübeck

In der Ratsbücherei Lüneburg ist unter der Signatur *Mus. ant. pract. 1198* ein auf das Jahr 1687 datierter Handschriftensammelband erhalten geblieben, der auf 200 Seiten Suiten, Tanzsätze und Choralvorspiele für ein Tasteninstrument enthält¹. Bisher konnte die Frage nach der Identität des Hauptschreibers, von dem 10 Suiten, 37 Tanzsätze und 13 Choralvorspiele stammen, nicht geklärt werden. Durch die Entdeckung einer Konkordanz zu der Suite Nummer 3 des Sammelbandes *Mus. ant. pract. 1198* in der sogenannten „Möllerschen Handschrift“² ist jetzt die Beantwortung dieser Frage möglich geworden. In der „Möllerschen Handschrift“ wird als Komponist der betreffenden Suite der Lüneburger Organist Christian Flor (1626–1697) genannt. Daraufhin angestellte Schriftvergleiche ergeben, daß er mit großer Wahrscheinlichkeit als Hauptschreiber der Handschrift *Mus. ant. pract. 1198* anzusehen ist³ (s. Abbildung, S. 75).

Beides zusammengenommen, die Zuweisung der Suite in der „Möllerschen Handschrift“ als Werk Flors und die Tatsache, daß er der Schreiber der identischen Suite in *Mus. ant. pract. 1198* ist, lassen den Schluß zu, daß Flor auch der Komponist aller von ihm in *Mus. ant. pract. 1198* geschriebenen Suiten und Choralvorspiele ist. Vermutlich wird er auch die 37 Tanzsätze verfaßt oder für Cembalo bearbeitet haben.

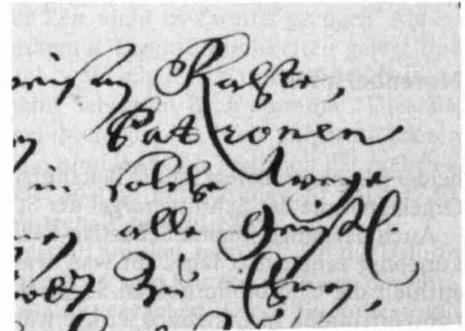
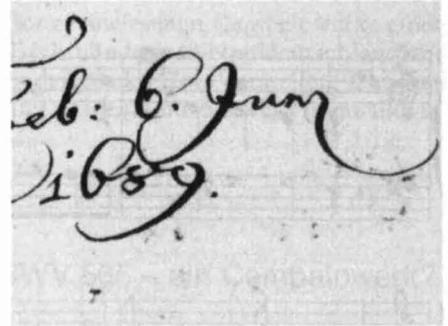
Diese Entdeckung gibt Aufschlüsse über die späte Schaffensperiode Flors, von dem bisher hauptsächlich Werke aus seiner frühen Schaffenszeit bekannt waren⁴. Die ihm zugeschriebenen Cembalowerke aus der Zeit um 1687 zeigen Flor als einen für neue musikalische Entwicklungen aufgeschlossenen Musiker. Seine Suiten sind durch die französische Musik seiner Zeit beeinflusst, die er wahrscheinlich durch einige in Lüneburg und dem nahen Celle tätige Musiker aus Frankreich kennengelernt hat. Daß er Zugang zu den neuesten Kompositionen aus Frankreich hatte, zeigt die Tatsache, daß sich unter den einzelnen überlieferten Tanzsätzen in dem

¹ Faksimileausgabe des Sammelbandes *Mus. ant. pract. 1198: Lüneburg, Ratsbücherei, Mus. ant. pract. 1198*. Introduction by Bruce Gustafson. New York 1987 (*17th Century Keyboard Music* 22). Weitere Angaben zu *Mus. ant. pract. 1198* in: Uwe Kraemer, *Die Courante in der deutschen Orchester- und Klaviermusik des 17. Jahrhunderts*, Hamburg 1968. – Neuausgaben der Choralvorspiele *Aus meines Herzens Grunde und Jesu meines Lebens Leben* in: *Choralbearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts für Orgel*, hrsg. von Erhard Franke, Leipzig (u. a.) 1984, Nr. 10, S. 25 und Nr. 56, S. 117.

² Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Handschr. Sig. Stb. 40644. Neuausgabe in: *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller manuscript*, ed. by Robert Hill, Cambridge, Mass., London, 1991, S. 91–97.

³ Zur Abbildung: Die Fotos zeigen zwei Ausschnitte aus dem Sammelband *Mus. ant. pract. 1198* aus der Ratsbücherei Lüneburg und zwei Ausschnitte aus dem Gutachten über das Rathausglockenspiel zu Lüneburg vom 6. 6. 1689 (S 8a, Nr. 14) von Christian Flor aus dem Ratsarchiv Lüneburg. Anhand dieser Beispiele soll gezeigt werden, daß es sich bei dem Schreiber des Sammelbandes *Mus. ant. pract. 1198* und dem Gutachten über das Rathausglockenspiel um den gleichen Schreiber handelt. Zunächst sind die Jahreszahl 1687 vom Titelblatt des Sammelbandes *Mus. ant. pract. 1198* und die Datierung 1689 aus dem oben genannten Gutachten und danach der Titel der Komposition *Air Rolandi* (*Mus. ant. pract. 1198*, S. 64) und das Wort *Rathe* aus dem Gutachten einander gegenübergestellt. Die Ähnlichkeit der Zahlen und der Buchstaben R in den beiden folgenden Beispielen lassen keinen Zweifel an der These zu, daß es sich um den gleichen Schreiber, also Christian Flor, handelt. Für die Handschriftenvergleiche sei Frau Hilde Szweringi, Heischberg 2, 24119 Kronshagen bei Kiel, herzlich gedankt. Weitere Gutachten, die die Handschrift mit großer Sicherheit als diejenige Christian Flors bestätigen, liegen von Prof. Dr. Yoshitake Kobayashi und Dr. Horst Walter vor.

⁴ Über das Leben von Flor siehe MGG 4, Kassel 1955, S. 366–67; Horst Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967. Ein vervollständigtes Werkverzeichnis ist von Frau Szweringi erarbeitet worden.



Sammelband *Mus. ant. pract. 1198* Bearbeitungen von Werken Jean Baptiste Lullys befinden⁵. Die Choralvorspiele des Sammelbandes *Mus. ant. pract. 1198* stellen eine neuartige Verbindung zwischen dem französischen Stil und dem deutschen Choral dar, wobei diese Werke eher für das Cembalo als für die Orgel gedacht sind. Die Akkorde werden hier, wie bei der französischen Lautenmusik, „gebrochen“ ausgeführt, d. h. die Töne eines Akkordes werden nacheinander angeschlagen und lockern somit das Klangbild auf. Flor hat diese Kompositionstechnik in seinen Suiten angewandt und auf die Form der Choralbearbeitung übertragen. Als Beispiel sollen hier einige Takte aus dem Choralvorspiel *Treuer Gott, ich muß dir klagen* folgen (s. Notenbeispiel).

Die ihm zugewiesenen Stücke machen verständlich, warum er zu seiner Zeit sehr geschätzt wurde. Noch über 40 Jahre nach seinem Tod hat Mattheson ihn als „der berühmte Lüneburgische Organist“ bezeichnet⁶. Es ist anzunehmen, daß Flor mit den bedeutenden Kollegen seiner Zeit Kontakte gepflegt hat. So weist Gustafson bei den Suiten auf stilistische Ähnlichkeiten mit den Cembalowerken Buxtehudes hin⁷. Schon Riedel spekulierte über die Beziehungen

⁵ B. Gustafson konnte Konkordanzen zu folgenden Opern Lullys feststellen: *Roland* (1685), *Persée* (1682), *Atys* (1676), *Phaeton* (1683), *Plusieurs Pièces de symphonie* (1685), *Belerophon* (1679), *Isis* (1677). Die Jahreszahlen beziehen sich auf das Erscheinungsjahr des Erstdrucks der Opern.

⁶ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*. Nachdruck der 1910 in Berlin erschienenen Ausgabe, Kassel 1969, S. 66.

⁷ B. Gustafson, S. VII.

Notenbeispiel

beider Musiker⁸. Belegt ist die Bekanntschaft Flors mit Vincent Lübeck, mit dem er u. a. bei der Orgelabnahme der Schnitgerorgel der St. Jakobkirche in Hamburg zusammengearbeitet hat⁹.

Auch der junge Johann Sebastian Bach wird, wenngleich Flor während dessen Aufenthalt in Lüneburg schon drei Jahre tot war, wahrscheinlich Werke von Flor kennengelernt haben. So enthielt die Chorbibliothek an St. Michaelis in Lüneburg einige Werke von Flor¹⁰. An der St. Lambertikirche in Lüneburg wirkte während Bachs Aufenthalt in Lüneburg sein Sohn Johann Georg Flor, der Bach Zugang zu Werken seines Vaters verschafft haben könnte.

Bach käme auch als Überbringer von Werken Flors und anderer norddeutscher Komponisten an seinen Bruder Johann Christoph Bach in Frage¹¹. Für Robert Hill kommt hier aufgrund der Qualität der Abschriften als Vermittler nur ein Musiker mit engen Verbindungen nach Lüneburg in Betracht¹². Neben Verwandten Georg Böhms wäre für ihn in erster Linie der junge Bach als Mittelsmann zu nennen. Ob Bach den Sammelband *Mus. ant. pract. 1198*, der sich damals wahrscheinlich noch nicht in der Ratsbücherei Lüneburg befand, für seine Studien in Lüneburg benutzt hat, bleibt fraglich. Zum einen ist von den beiden in der „Möllerschen Handschrift“ überlieferten Suiten lediglich die Suite in *d*-moll auch in dem Lüneburger Sammelband enthalten, zum anderen fehlt in der Lüneburger Fassung die in der „Möllerschen Handschrift“ die Suite einleitende Fuge.

Auch die Frage, wann und durch wen der Sammelband in die Ratsbücherei Lüneburg gelangt ist, läßt sich nicht mehr beantworten. Bisher konnte in keinem weiteren Band der Musikalienbestände der Ratsbücherei aus dem 17. Jahrhundert die Handschrift Flors eindeutig nachgewiesen werden.

⁸ Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel 1960, S. 182.

⁹ H. Walter, S. 236.

¹⁰ Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: *SIMG*, 9. Jg., Leipzig 1907/08, S. 593ff.

¹¹ J. C. Bach hat bekanntlich die beiden als „Andreas-Bach Buch“ und „Möllersche Handschrift“ bezeichneten Sammelbände angelegt. Siehe hierzu: Hans Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig, Dresden 1984.

¹² Robert Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Cambridge, Mass. 1987, S. 192.

Zusammenfassend bleibt festzustellen, daß die nun Flor zugewiesenen Cembalowerke einen wertvollen Beitrag zur Klaviermusik des ausgehenden 17. Jahrhunderts in Norddeutschland und zugleich eine wesentliche Erweiterung für die Kenntnis der Werke Flors darstellen. Daneben bietet diese bisher wenig beachtete Handschrift wertvolles Material für die weitere musikwissenschaftliche Erforschung¹³.

Bachs Toccata und Fuge d-moll für Orgel BWV 565 – ein Cembalowerk?

von Bernhard Billeter, Zürich

Echtheitsfragen haben immer wieder die Gemüter erhitzt, besonders wenn es sich um bekannte Werke handelt und wenn nicht handfeste Beweise, sondern nur stilkritische Indizienketten geführt werden können. Beim weitaus bekanntesten Orgelwerk des 18. Jahrhunderts wurde die Autorschaft von Johann Sebastian Bach bis vor kürzerer Zeit nicht in Zweifel gezogen. Als erster hat Peter Williams den Finger auf schwer einzuordnende Eigentümlichkeiten gelegt und eine doppelte Vermutung ausgesprochen: Es handle sich wahrscheinlich um die Bearbeitung eines Werks für Violine solo, das schwerlich von Johann Sebastian Bach stamme¹. Dieselbe Frage wird neuerdings von Rolf Dietrich Claus in einer Monographie breit aufgerollt; deren vorsichtiges Ergebnis lautet: Das Werk könne nicht in die norddeutsche Tradition der mehrteiligen Toccaten eingereiht werden, vielmehr sei eine viel spätere Entstehungszeit nach 1730, vielleicht sogar nach 1750 anzunehmen, was Bachs Autorschaft ausschließe².

Bisher ist eine Hypothese noch nie zur Diskussion gestellt worden, nämlich daß die Urform des Werks von Johann Sebastian Bach für Cembalo geschrieben sein könnte, im Zuge der übrigen Cembalotoccaten, mit denen sich viele Berührungspunkte ergeben. Diese Hypothese soll im folgenden an Beobachtungen sonst schwer erklärbarer Eigenheiten erhärtet werden. Daß diese naheliegende Lösung nicht in Betracht gezogen worden ist, mag damit zusammenhängen, daß seit Hermann Keller sich niemand mehr gleich intensiv mit den Orgel- und Klavierwerken Bachs beschäftigt hat.

Ohne in die allgemeine Diskussion von Echtheitsfragen einzutreten (einige auf Stilkritik beruhende Echtheitszweifel von Johannes Schreyer³ sind durch die seitherige Forschung widerlegt worden; auf Zweifel von Werner Breig soll an anderem Ort eingegangen werden), stellen wir die Argumente von Claus kurz vor:

¹³ Hier wäre als ein Aspekt die Rezeptionsgeschichte französischer Musik im Norddeutschland des ausgehenden 17. Jahrhunderts zu nennen. So datiert Heinrich W. Schwab in seinem Aufsatz *Suitensätze und Tanzmodelle. Zur Rezeption des Menuetts in der norddeutschen Region der Buxtehude-Zeit* (in: *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit, Bericht über das Lübecker Symposium 1987*, hrsg. von Arnfried Edler u. Friedhelm Krummacher, Kassel 1990) die Beschäftigung auch städtischer Musiker auf den Beginn des 18. Jahrhunderts. Flor wäre hier, wengleich in Lüneburg eine besondere Situation vorlag, ein Gegenbeispiel. Auch der Vergleich des Notentextes der d-moll-Suite aus *Mus. ant. pract. 1198* und der Abschrift in der „Möllerschen Handschrift“ wäre im Hinblick auf die umstrittene Frage einer textgetreuen Überlieferung norddeutscher Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in den mitteldeutschen Quellen von Interesse. (Siehe hierzu auch die Erörterung von R. Hill, *Stilanalyse und Überlieferungsproblematik. Das Variationssuiten-Repertoire J. A. Reinkens*, in: *D. Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit*, Kassel 1990, S. 213.) Denn mit dem Sammelband *Mus. ant. pract. 1198* liegt einer der seltenen Fälle mehrerer als Autograph überlieferter Cembalokompositionen eines norddeutschen Komponisten der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts vor.

¹ Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. I, Cambridge 1980, S. 214–221.

² Rolf Dietrich Claus, *Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565*, Verlag Dohr, Köln-Rheinkassel 1995.

³ Johann Schreyer, *Beiträge zur Bach-Kritik*, Dresden 1910, Heft 2, 1913; *Neue Beiträge zur Bach-Kritik*, in: *Allgemeine Musikzeitung* 41, 1914.

– Die Quellenlage sei problematisch. Die älteste Handschrift, P 595 der Staatsbibliothek zu Berlin, ist ein Konvolut von zehn Heften; sieben davon sind von Johannes Ringk geschrieben, einem Schüler des Bach-Schülers Johann Peter Kellner. Es umfaßt folgende Klavier- und Orgelwerke: BWV 950 (*Fuge A-dur über ein Thema von Albinoni*⁴), 532/2, 541, 551, 565, 955 und 992/6. Laut Dietrich Kilians Quellenuntersuchung⁵ stammt die Abschrift aus den Jahren zwischen 1730 und 1740 (eine Abschrift von Ringk der Kantate BWV 202 ist auf 1730 datiert, Ringk war damals 13 Jahre alt). Ringks Abschriften gelten wie diejenigen seines Lehrers Kellner als fehlerhaft, was über die Zuverlässigkeit der Komponistenzuweisung kein Urteil erlaubt. Alle späteren Quellen gehen auf diese zurück und fallen bei der Diskussion der Echtheitsfrage außer Betracht. Es bleiben stilkritische Argumente:

– Gegen norddeutsche Dreiteiligkeit (Toccata–Fuge–Recitativo) spreche die „extreme Kleingliedrigkeit, ja Heterogenität innerhalb der Toccata, die eigentlich Form verhindert statt sie zu schaffen“⁶. Demgegenüber ist auf die ungewöhnliche und je einmalige Formgebung der Eröffnungen von Cembalotoccaten Johann Sebastian Bachs zu verweisen: *fis*-moll BWV 909 (einstimmige Partie bis zum Orgelpunkt, figurierter Teil, Satz im 3/2-Takt), *c*-moll BWV 910 (einstimmige Partie bis zum Orgelpunkt, Fortspinnung, *Adagio* mit einem *piano* gekennzeichneten zweiten Abschnitt), *d*-moll BWV 913 (einstimmige Partie, Akkordzerlegungen über Orgelpunkt, rezitativische Überleitung, vierstimmiger, ausdrucksvoller Satz mit schnellerem Schluß), *g*-moll BWV 915 (einstimmige Partie mit akkordischer Kadenz, die am Ende wieder erscheint; Satz mit ausgezierter Oberstimme, in Halbschluß mündend; das Fugato beginnt in der Paralleltartart); die Toccaten *D*-dur und *e*-moll BWV 912 und 914 hingegen begnügen sich mit einer einteiligen Eröffnung vor dem ersten Fugato. Der erste Satz der Toccata *G*-dur entspricht einem völlig anderen Formtyp, den Jean-Claude Zehnder in die Gefolgschaft des Concertosatzes von Torelli gerückt hat⁷.

– Unisono-Stellen bzw. Oktaven in den beiden Händen kommen in Bachs Gesamtwerk selten vor. Die Möglichkeit, es handle sich um eine Zutat der Bearbeitung, bei einstimmiger Urfassung, wird nicht in Betracht gezogen. Sie ist naheliegend, beobachtet man die einstimmigen Anfänge Bachscher Toccaten (inklusive derjenigen für Orgel BWV 564).

– Arpeggien in Orgelwerken seien selten. In Cembalowerken hingegen sind sie gang und gäbe, ausgeschrieben oder vom Interpreten ergänzt.

– Die „Simplizität“ des Kontrapunkts⁸: Das Kontrasubjekt bewegt sich nur in Terzen und Sexten, die reale Beantwortung steht auf der Subdominante, der vierte Themeneinsatz im Pedal geschieht erst nach längerem Zwischenspiel, in der Folge wird die Fugenform sogar für längere einstimmige Passagen (mit Echos?) verlassen. Wer daran Anstoß nimmt, müßte dies auch bei einigen Fugen der Cembalotoccaten tun: Bei derjenigen in *c*-moll wäre der disproportionierte Tonartenplan zu beanstanden, unabhängig von der Frage, ob es sich um zwei Fugen oder um eine einzige, durch eine Adagiokadenz unterbrochene handle. Auch die Frage, ob in *d*-moll und *D*-dur der erste kontrapunktische Abschnitt überhaupt als Fuge bezeichnet werden dürfe (Oktavbeantwortung, eingeschobene Sequenzglieder, akkordische und figurative Auffächerung), mag hier als terminologische Frage unbeantwortet bleiben. Aber auch die Schlußfugen der beiden genannten und der übrigen Cembalotoccaten, wie auch die Fuge in *a*-moll BWV 944, zeichnen sich durch eine kontrapunktische „Simplizität“ aus, die später im *Wohltemperierten Klavier* nie mehr auftritt (freie Stimmzahl, verschwindende und frei eintretende Stimmzüge, geringstimmige Partien, lange figurative Zwischenspiele, freies Ausfasern am Ende).

⁴ Wolfgang Schmieder schreibt in seinem *BWV*, ²1990: „Johannes Schreyer hat die Echtheit des Werkes ohne ausreichende Gründe bezweifelt“.

⁵ NBA, Kritischer Bericht zu IV/5 und IV/6, 1978/79.

⁶ Claus, S. 51.

⁷ Jean-Claude Zehnder, *Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach. Zu Bachs Weimarer Konzertform*. In: *Bf* 77, 1991, S. 33–95.

⁸ Claus, S. 58.

- Das gesamte Werk sei „harmonisch außerordentlich schlicht“⁹. Das ist ein schwer diskutierbares Werturteil. Es gibt aber auch konkrete Anhaltspunkte: Schon Peter Williams nahm Anstoß an den Themeneinsätzen in *c*-moll eines Stücks in *d*-moll. Zu verweisen wäre hier auf die Partie in *c*-moll von *Praeludium und Fuge* in *a*-moll BWV 551, einem Orgelwerk, das wie kein zweites Bachs Beeinflussung durch Dietrich Buxtehude dokumentiert, es sei denn, es werde mit Claus ebenfalls als unecht ausgeschieden (es ist von demselben Johannes Ringk abgeschrieben).
- Notationseigentümlichkeiten: Häufige Fermaten und Tempoangaben sind für Bach tatsächlich ganz ungewöhnlich, lassen sich aber auch als Zutat des Bearbeiters verstehen. Dasselbe gilt für den Titel „Toccat und Fuge“, der in Bachs Schülerkreis verbreitet war und auch auf Abschriften Buxtehudescher Werke im *stylus fantasticus* angewendet wurde: Die norddeutschen Vorbilder heißen einfach „Praeludium“ oder „Toccat“ als Gesamtbezeichnung. Aber ist der Titel „Toccat con Fuga“ authentisch oder durch den Bearbeiter gesetzt?
- Die typologischen und statistischen Vergleiche mit sechs frühen, durch die Möllersche Handschrift und das Andreas-Bach-Buch gut beglaubigten Orgelfugen Bachs können hier übergangen werden, weil die Verwandtschaft mit frühen Klavierfugen Bachs in die Augen springt.
- Auch die Violin-These von Peter Williams braucht nicht erörtert zu werden, da sonst keine norddeutschen Toccaten für Violine allein überliefert sind.

Merkwürdig berührt es, wenn Claus sein einziges beweiskräftiges Argument erst nebenbei am Schluß bringt¹⁰: das einmalige Vorkommen von *Cis* im zweiten Takt. Dies geschieht an derart exponierter Stelle, daß eine Ausführung auf einer Orgel ohne diese Taste *Cis* problematisch scheint. Nun wissen wir über die Manual- und Pedalumfänge der von Bach gespielten Orgeln nur zum Teil Bescheid¹¹: Die wenigsten Orgeln zur Jugendzeit Bachs besaßen *Cis*, und zwar sowohl im Manual als auch im Pedal. Sicher verbürgt ist dies für die Orgeln von Arnstadt und Mühlhausen. Bezüglich der Schloßkirche Weimar sind die spärlichen Angaben verwirrend. *Cis* im Pedal kommt einmal im Orgelbüchlein vor (BWV 620a und 620, T. 10 und 21), sonst nie in Weimarer Zeit; im Trio *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 664/664a/b, T. 46 ist es umgangen. Und auch bei den Leipziger Orgelwerken vermeidet Bach das *Cis* (z.B. Triosonate *e*-moll BWV 528, 2. Satz, T. 10). Gottfried Silbermann baute das *Cis* nie, im Gegensatz zu Heinrich Gottfried Trost (Waltershausen 1722 bis vermutlich 1741, Schloßkirche Altenburg 1733–39) und Zacharias Hildebrandt (Naumburg, Wenzelskirche 1743–46). Ein interessantes Zeugnis für die allmähliche Einführung von *Cis* findet sich in den Akten der Bergbaustadt Clausthal: Der mutmaßliche Bach-Schüler Johann Christoph Ritter¹² amtete von 1744 bis zu seinem 1767 erfolgten Tode an der Clausthaler Marktkirche. 1745 richtete er an den Rat der Stadt eine Eingabe für die Verbesserung seiner Orgel. Darin verlangte er unter anderem das *Cis* und legte zur Untermauerung seines Begehrens eine Abschrift des letzten Satzes von Johann Gottfried Walters Partiten *Jesu meine Freude* (gedruckt Erfurt 1712) bei, in welcher er alle *Cis* hervorhob.

Die genannten Fakten, insbesondere zum Ton *Cis*, schließen zwar nicht völlig aus, aber lassen es als eher unwahrscheinlich gelten, daß BWV 565 als Orgelwerk konzipiert wurde. Denn ohne Zweifel gehört es zum stilistischen Umfeld der durch norddeutsche Vorbilder und insbesondere durch den 1705 besuchten Dietrich Buxtehude beeinflussten Toccaten. Eine spätere Entstehungszeit ist stilkritisch auszuschließen. Hingegen als Cembalowerk betrachtet, lösen sich vermeintliche Widersprüche auf. Bei der einfach zu vollziehenden Rekonstruktion dürfen notwendige Reduktionen vorgenommen werden: Unisono-Oktaven sind einstimmig auszuführen, wie dies bei Cembalotoccaten Bachs die Regel ist, inklusive Oktavversetzungen (z. B. *Toccat c*-moll, T. 2f.). Die Fuge ist auf drei Stimmen zu beschränken, mit den von Bach in Früh-

⁹ Claus, S. 59.

¹⁰ Claus, S. 100.

¹¹ Hans Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*. In: *Mf* 3, 1950, S. 189–203. Vgl. dazu die Kritik von Dietrich Kilian im genannten Kritischen Bericht zur NBA und Peter Williams, op. cit., Bd. III, S. 117–138.

¹² Vgl. Erwin R. Jacobi, *Johann Christoph Ritter, ein unbekannter Schüler J.S. Bachs*, in: *BJ* 51, 1965, S. 43–62. Auch in: Erwin R. Jacobi, *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Zürich 1984, S. 138–156.

werken geübten Freiheiten. Durch die Dreistimmigkeit der Fuge erklärt sich von selbst das lange Zwischenspiel vor dem vierten Themeneinsatz. Die akkordischen Partien können zum Teil in Arpeggien aufgelöst werden. Insbesondere am Schluß ist dadurch mehr Stringenz zu erreichen und ein Satzfehler durch irreguläre Weiterführung eines Dominant-Sekundakkordes zu vermeiden. Dieser außerhalb von Rezitativen bei Bach nicht anzutreffende, störende Satzfehler sowie andere Ungeschicklichkeiten dürften auf das Konto des Bearbeiters zu buchen sein.

Zum Schluß soll nicht über Wert oder Unwert dieser Komposition geurteilt werden. Die Rezeptionsgeschichte spricht ein zu deutliches Wort, auch bei sensibel reagierenden Musikern¹³. Es genügt anzudeuten, daß persönliche Aversionen, hier wohl vor allem durch den Verschleiß wegen zu häufigen Gebrauchs und Vermarktung, auch bei erstrangigen Wissenschaftlern wie Peter Williams zu nicht auf dem Felde der Wissenschaft beheimateten Werturteilen geführt haben.

Das Joseph Haydn zugeschriebene Singspiel „Die reisende Ceres“

von Martin Lorber, Stuttgart

Im Jahre 1970 wurde in dem niederösterreichischen Benediktinerstift Seitenstetten von dem dortigen Stiftsarchivar P. Benedikt Wagner und Alexander Weinmann die Vertonung eines Singspiels mit dem Titel *Die reisende Ceres* gefunden¹. Die Handschrift aus dem späten 18. Jahrhundert trägt den Vermerk „Auth. Giuseppe Haydn“ (bzw. auf einem zweiten Titelblatt: „Auth: Giusepe Hayden“). In der gesamten Haydn-Überlieferung und -Literatur seit den frühen Biographien von Georg August Griesinger, Albert Christoph Dies und Giuseppe Carpani war das Singspiel bis zu der Entdeckung der Seitenstettener Handschrift völlig unbekannt. Von den fünf bekannten, sicher von Joseph Haydn vertonten deutschen Singspielen ist nur ein einziges (nämlich *Philemon und Baucis* Hob. XXIXa:1, a:1^a und b:2) in Text und Musik überliefert. Daher verdient die Entdeckung eines bisher unbekanntes, Joseph Haydn zugeschriebenen Singspiels, wie im Fall der *Reisenden Ceres*, besondere Beachtung. Bislang hat sich vor allem Eva Badura-Skoda, die auch eine Ausgabe des Werkes vorgelegt hat², mit der *Reisenden Ceres* auseinandergesetzt³.

Gattungsmäßige Einordnung der „Reisenden Ceres“

Die reisende Ceres gehört zu der im Theaterleben der Benediktinerklöster Österreichs im ausgehenden 18. Jahrhundert beliebten Gattung des mundartlichen Singspiels. Der Autor des Librettos, der Benediktinerpater Maurus Lindemayr, ist einer der bedeutendsten oberösterreichischen Mundartdichter des 18. Jahrhunderts. Seine mundartlichen Singspiele fanden vor allem auf den Stiftsbühnen der ober- und niederösterreichischen Klöster weite Verbreitung. Die klösterlichen Singspiele entwickelten sich gattungsgeschichtlich aus der Tradition des Benediktinerdramas,

¹³ Der Schweizer Komponist Norbert Moret zum Beispiel rechnet dieses Werk zu seinen musikalischen Schlüsselerlebnissen.

¹ Vgl. Eva Badura-Skoda, *Zur Salzburger Erstaufführung von Joseph Haydns Singspiel „Die reisende Ceres“*, in: ÖMZ XXXII/7-8 (1977), S. 317 und dies., *Vorwort*, zu: *Die reisende Ceres. Singspiel von Maurus Lindemayr, Musik von Joseph Haydn*, ergänzt und hrsg. von Eva Badura-Skoda, Wien 1977, S. IV.

² *Die reisende Ceres. Singspiel von Maurus Lindemayr. Musik von Joseph Haydn*, ergänzt und hrsg. von Eva Badura-Skoda, Wien 1977.

³ Eva Badura-Skoda, *An Unknown Singspiel by Joseph Haydn!* in: *International Musicological Society. Report of the eleventh Congress Copenhagen 1972*, Volume I, Kopenhagen 1974, S. 236-239 sowie die in Anm. 1 erwähnten Aufsätze.

wie es im 17. und 18. Jahrhundert seine typische Ausprägung am Theater der Benediktineruniversität Salzburg fand. Eine repräsentative Theateraufführung, die in Salzburg etwa am Ende eines Studienjahres anlässlich der Verteilung der Prämien für die besten Studenten stattfand, verband in der Regel drei eigenständige Dramen: das eigentliche lateinische Hauptdrama, eine musikalische Parallelhandlung und ein komisches Intermedium. Die Intermedien wurden oft im Salzburger Dialekt abgefaßt und verselbständigten sich im Laufe der Zeit zu eigenständigen Singspielen, die seit den 1760er Jahren auch unabhängig vom Hauptdrama aufgeführt wurden. Diese Intermedien stellen die direkten Vorläufer des mundartlichen klösterlichen Singspiels dar. Die wichtigsten Autoren sind Florian Reichssiegel und Maurus Lindemayr; bekannteste Komponisten Michael Haydn und Franz Xaver Süßmayr⁴.

Quellen

Der unpaginierte, handschriftliche Faszikel der Quelle Musikarchiv Seitenstetten R 103 enthält vier Vokalstimmen (Phobe, Gresch, Loipperl, Hanns) sowie die Instrumentalstimmen „Violino 1mo.“, „violino 2do.“, „Alto viola“, „Basso“, „Oboe 1ma“, „Cornu Primo“ und „Cornu Secondo“. Eine fünfte Vokalstimme (Juri) ist verschollen. Eine Partitur ist nicht überliefert, ebensowenig eine eigene Ouvertüre zu dem Singspiel. Die Stimme der Oboe 1ma ist nur von Nr. 1 bis Nr. 4 wirklich die Stimme der ersten Oboe, bei den Nrn. 5 bis 9 dagegen die Stimme der zweiten Oboe⁵.

Der Faszikel enthält zwei Titelblätter, eines zu Beginn auf dem Umschlag und eines vor der Cornu Secondo-Stimme. Auf dem ersten Titelblatt steht: „Die reisende Ceres⁶ / Die reisende Ceres ein Singspiel⁷ / Commaedie Arien / a / 5 Vocibus. / 2 Violinis. / Viola / e / Violone. / Auth. Giuseppe / Haydn. / Aus dem Besitz / des (Komponisten?) / Joseph Fierlinger⁸“. Das zweite Titelblatt lautet dagegen: „Commoedie Arien / a / 4 vocibus / 2. violino / viola / e / violone / Auth: Giuseppe / Hayden. / Ad me / Josephi / Fierlinger“.

Die gesamte Handschrift hat einen Umfang von 74 Seiten und zeigt ein uneinheitliches äußeres Bild, was die Papiergrößen, die Wasserzeichen, die Rastrierung und die Schrift betrifft⁹. Das unterschiedliche Schriftbild der Quelle zeigt, daß sie von zwei verschiedenen Schreibern angefertigt wurde. Von dem ersten Schreiber stammt das zweite Titelblatt und die Instrumentalstimmen mit Ausnahme der ersten und der letzten Seite der Violino 1mo.-Stimme, von dem zweiten der Umschlag, die Vokalstimmen sowie die erste und letzte Seite der Violino 1mo.-Stimme. Dies deckt sich mit den unterschiedlichen Rastrierungen der Violino 1mo.-Stimme. Ein Vergleich mit den Offertoria von Joseph Fierlinger¹⁰, die durch den Vermerk „A me Josephi / Fierlinger, pro / Mense Junio 1802. / Compon.“ (Musikarchiv Seitenstetten F III 2b) als Autographe gekennzeichnet sind, zeigt eindeutig, daß es sich bei dem ersten Schreiber um Jo-

⁴ Vgl. dazu die ausführlichen Darstellungen bei Fritz Mayr, *Die mundartlichen Klosteroperetten von Maurus Lindemayr und seinen Zeitgenossen*, Diss. Wien 1930; Johann Lachinger, *Der oberösterreichische Mundartdichter Maurus Lindemayr. Die Stellung seines Werks im Rahmen der bedeutenderen Mundartdichtung seines Landes*, Diss. Wien 1964; Sibylle Dahms, *Das Musiktheater des Salzburger Hochbarocks (1668 bis 1709)*, Teil 1: *Das Benediktinerdrama*, Diss. Salzburg 1974; Heiner Boberski, *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617-1778)*, Wien 1978 (= *Theatergeschichte Österreichs*, Band VI: Salzburg, Heft 1) sowie Johanna Maria Senigl, *Johann Michael Haydns Beiträge zum Salzburger Theaterleben*, Diss. Salzburg 1987.

⁵ Dies ergibt sich aus der Tatsache, daß die überlieferte Oboenstimme der ersten vier Nummern weitgehend parallel mit der Violino 1mo.-Stimme, ab Nr. 5 aber mit der Violino 2do.-Stimme geführt ist.

⁶ Mit Bleistift von einer dritten Hand wahrscheinlich später hinzugefügt.

⁷ Von P. Benedikt Wagner mit blauer Tinte ergänzt.

⁸ Die letzten drei Zeilen wurden von P. Benedikt Wagner mit blauer Tinte ergänzt.

⁹ Eine genaue Beschreibung der Quelle findet sich bei Martin Lorber, *Untersuchungen zu dem Joseph Haydn zugeschriebenen Singspiel „Die reisende Ceres“*, Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Manuskript Köln 1993, S. 42ff.

¹⁰ Zu Joseph Fierlinger siehe unten.

soph Fierlinger handelt. Bei dem zweiten Schreiber handelt es sich um einen Seitenstettener Kopisten, der auch die Vokalstimmen der *Hochzeit auf der Alm* von Michael Haydn (Musikarchiv Seitenstetten R 104) und des *Landphilosophen oder der glückliche Schatzgräber* von einem gewissen D. Neumann (Musikarchiv Seitenstetten R 107) schrieb¹¹ und wohl im ausgehenden 18. Jahrhundert tätig war¹².

Die Tatsache, daß außer den Vokalstimmen nur die erste und letzte Seite der Violino 1mo.-Stimme von dem Seitenstettener Schreiber angefertigt wurde, legt die Vermutung nahe, daß diese Teile der Violino 1mo.-Stimme in Seitenstetten lediglich ersetzt wurden, vielleicht weil die Stimme bei einer Aufführung beschädigt wurde; ähnlich könnte es sich auch bei den Vokalstimmen verhalten. Die von Fierlinger geschriebenen Teile wären damit als die älteren anzusehen. Die Zuschreibung der Vertonung der *Reisenden Ceres* zu Joseph Haydn stützte sich somit ausschließlich auf Joseph Fierlingers Zeugnis. Welche Vorlage Joseph Fierlinger bei der Herstellung des Stimmenmaterials benutzt haben mag, kann nicht geklärt werden, da keine Konkordanzquellen zu der Seitenstettener Abschrift bekannt sind¹³.

In dem Benediktinerstift Göttweig in Niederösterreich hat sich ebenfalls eine Abschrift einer Vertonung der *Reisenden Ceres* befunden, die aber heute verschollen ist¹⁴. Eva Badura-Skoda geht davon aus, daß dieses Singspiel mit der in Seitenstetten überlieferten *Reisenden Ceres* identisch gewesen ist¹⁵. Dafür gibt es jedoch keinerlei Hinweise, denn Heinrich Wondratsch reiht es in seinem Katalog unter die anonymen Werke ein. Es ist bei der weiten Verbreitung der Lindemayschen Singspiele in den ober- und niederösterreichischen Klöstern ebensogut möglich, daß es sich um eine Vertonung eines anderen Komponisten gehandelt hat.

Im Lambacher Stiftsarchiv befindet sich die grundlegende Quelle für die dramatischen Werke Maurus Lindemays: ein von Martin Lindemayr, einem Neffen Maurus Lindemays, geschriebener 430 Seiten starker Band im Quartformat (Stiftsarchiv Lambach, Cod. Ccl. 718). Dieser Sammelband ist die einzige geschlossene Sammlung der mundartlichen Singspiele Lindemays, ansonsten sind nur einige wenige verstreut überlieferte Quellen einzelner Werke bekannt. In diesem Sammelband trägt die *Reisende Ceres* den Titel: „Die reisende Ceres über Nacht in einem Dorfe. Ein mit Musik / untermengtes Lustspiel, aufgeführt zu Kloster Lambach den 17. et 19. Okt. / [1]780. / Authore P. R. P. Mauro Lindemayr, Priore emerito ...“ Entgegen der Praxis bei vielen anderen Stücken wird hier kein Komponist genannt. Die Frage, ob es sich bei

¹¹ Johann Haider datiert die Aufführungen dieser beiden Singspiele in die 1790er Jahre bzw. um die Jahrhundertwende, siehe Johann Haider, *Die Geschichte des Theaterwesens im Benediktinerstift Seitenstetten in Barock und Aufklärung*, Wien 1973, (= *Theatergeschichte Österreichs*, Band IV: *Niederösterreich*, Heft 1), S. 172f. und 179.

¹² Die Angaben von Eva Badura-Skoda, daß die gesamte Quelle von einer Hand geschrieben wurde, aber nicht „einwandfrei zu klären“ sei, ob Joseph Fierlinger dieser Kopist gewesen war, sind dementsprechend zu korrigieren, vgl. Badura-Skoda, *An Unknown Singspiel*, S. 237 und dies., *Vorwort Ceres*, Anm. 2.

¹³ Auch eine Recherche in den Archiven der Stifte Kremsmünster, Lambach und Seitenstetten, die der Autor im Januar 1993 mit freundlicher Unterstützung von P. Benedikt Wagner unternahm, sowie eine im Sommer 1992 durchgeführte schriftliche Anfrage an die österreichischen Stifte St. Florian, Klosterneuburg, Lilienfeld, Melk, Wilhering und Zwettl, an das Diözesanarchiv St. Pölten, die Erzabtei St. Peter in Salzburg, das Dommusikarchiv Salzburg sowie an die RISM-Zentralredaktion in Frankfurt am Main brachte keine neuen Quellen ans Licht. (Keine Antwort erhielt der Autor von den Stiftungen Göttweig, Heiligenkreuz, Herzogenburg, Schlägl und Schlierbach.)

¹⁴ Vgl. Heinrich Wondratsch, *Katalogus Operum Musicalium In Choro Musicali Monasterii O. S. P. B. Gottwicensis ... Anno MDCCCXXX*, hrsg., kommentiert und mit Registern versehen von Friedrich W. Riedel, München und Salzburg 1979 (= *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*, Band 2), S. 277, Nr. 1754 sowie Friedrich Wilhelm Riedel, *Kommentar*, in: Friedrich Wilhelm Riedel (Hg.): *Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830. II: Historisch-quellenkundliche Bemerkungen, Kommentar und Register*, München und Salzburg 1979 (= *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*, Band 3), S. 47.

¹⁵ Badura-Skoda, *An Unknown Singspiel*, S. 239, dies., *Zur Erstaufführung*, S. 319 und dies., *Vorwort Ceres*, S. V.

der Lambacher Vertonung um diesselbe handelte wie die in Seitenstetten überlieferte, muß daher offen bleiben¹⁶.

Die Österreichische Nationalbibliothek Wien bewahrt eine sauber angefertigte Abschrift der *Reisenden Ceres* mit dem Titel „Die reisende, über Nacht in einem Dorfe. Ein mit Musik untermengtes Lustspiel von Maurus Lindemayr“ auf (Cod. 12.605). Der Schreiber ist unbekannt. Fritz Mayr geht davon aus, daß es sich um kein Autograph handelt, sondern um eine „nach einer Vorlage bearbeitete Reinschrift“ aus der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert¹⁷.

Im Stiftsarchiv Seitenstetten schließlich befindet sich ebenfalls eine Abschrift des Librettos der *Reisenden Ceres*, sowie Auszüge der Rollen Phobes und Loipperls (Karton 33 G), die von dem Seitenstettener Dichter und Kopisten P. Roman Digl (1727–1795) angefertigt wurden¹⁸. Die Seitenstettener Abschrift enthält kein Datum, keinen Hinweis auf den Komponisten und auch keinen Prolog, aus dem man den Anlaß der Aufführung entnehmen könnte.

Datierung

Eine Datierung der Dramen Lindemayrs ist in der Regel nur anhand der frühesten bekannten Aufführung möglich, weil die meisten Autographe verschollen sind. Diese fand meist in Lambach statt. Im Fall der *Reisenden Ceres* – laut der Lambacher Quelle – am 17. Oktober 1780. Da es Eva Badura-Skoda einerseits aus stilistischen Gründen unwahrscheinlich erscheint, daß Joseph Haydn in den 1780er Jahren noch Komödien-Arien im Stile der *Reisenden Ceres* komponierte¹⁹, sie andererseits aber an Haydns Autorschaft festhalten möchte, prüft sie die in der Lindemayr-Forschung gängige Datierung der Singspiele anhand der Lambacher Erstaufführungen. Als ein Beispiel dafür, daß Lindemayr „viele seiner Komödien anfangs nicht für Lambach, sondern für andere Klöster“ verfaßt habe, führt Eva Badura-Skoda das hochdeutsche Singspiel *Rebekka als Braut* an²⁰. Dazu schreibt sie, daß der Lindemayr-Forschung zufolge die Erstaufführung der *Rebekka als Braut* 1777 in Lambach stattgefunden habe, obwohl dieses Singspiel tatsächlich schon 1766 in Salzburg in der Vertonung von Michael Haydn aufgeführt worden sei²¹. Aufgrund der frühen Salzburger Aufführung kommt sie zu dem Ergebnis, daß die Datierung der Lindemayrschen Werke anhand der Lambacher Erstaufführungen eine „Auffassung [sei], die ... gründlich revidiert werden sollte“²². Tatsächlich aber handelt es sich bei der *Rebekka als Braut* – wie Johanna Maria Senigl anhand von dokumentarischen Quellen sowie textkritischen Vergleichen zeigen konnte – um ein Werk des Salzburger Dramatikers Florian Reichssiegel, das nur aufgrund der Lambacher Aufführungen fälschlicherweise Lindemayr zugeschrieben wurde²³.

¹⁶ Musikalische Quellen zur *Reisenden Ceres* sind in Lambach keine vorhanden. Auch eine im Januar 1993 mit freundlicher Unterstützung von P. Benedikt Wagner vorgenommene Recherche im Lambacher Stiftsarchiv brachte keine neuen Quellen oder Hinweise, etwa in Form von Rechnungen für einen Kompositionsauftrag in den Kämmerbüchern, ans Licht. Auch in den Küchenbüchern, in denen sich häufig auch Bemerkungen über die bewirteten Gäste und den Aufwand, den man anlässlich ihres Besuches trieb, antreffen lassen, fanden sich keine Hinweise auf den Komponisten der *Reisenden Ceres*.

Fritz Fuhrich vermutet Joseph Langthaller als Komponisten, wohl weil im Darstellerverzeichnis in der Rolle des Hanns Joseph Langthaller genannt wird, denn in den meisten Lambacher Aufführungen, zu denen Joseph Langthaller die Musik schrieb, wirkte er auch als Darsteller mit, siehe Fritz Fuhrich, *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert*, Wien 1968 (= *Theatergeschichte Österreichs*, Band I: *Oberösterreich*, Heft 2), S. 329. Gerda Lang dagegen geht davon aus, daß die Lambacher und die Seitenstettener Vertonungen identisch waren, siehe Gerda Lang, *Zur Geschichte und Pflege der Musik in der Benediktiner-Abtei zu Lambach. Mit einem Katalog zu den Beständen des Musikarchivs*, Diss. Salzburg 1978, S. 54 und 65. Beide Autoren nennen keine Belege für ihre Vermutungen. Andere Quellen einer Vertonung der *Reisenden Ceres* durch Langthaller sind nicht bekannt.

¹⁷ Fritz Mayr, *Klosteroperetten*, S. 12f.

¹⁸ Vgl. Haider, *Theatergeschichte Seitenstetten*, S. 114ff. und 157f.

¹⁹ Badura-Skoda, *Unknown Singspiel*, S. 239.

²⁰ Badura-Skoda, *Zur Erstaufführung*, S. 319.

²¹ Badura-Skoda, *Unknown Singspiel*, S. 239.

²² Badura-Skoda, *Vorwort Ceres*, Anm. 9. Vgl. auch dies., *Unknown Singspiel*, S. 239 und dies., *Zur Erstaufführung*, S. 319.

²³ Vgl. Senigl, *Michael Haydn*, S. 151ff.

Lediglich bei dem mundartlichen Singspiel *Der Hans ein bezechter Hochzeitsgast*, ist eine frühere als die Lambacher Aufführung belegt²⁴. Für eine grundsätzliche Revidierung der Chronologie der Dramen Lindemayrs gibt es also keine quellenmäßigen Grundlagen²⁵. Der einzige Anhaltspunkt für die Datierung des Librettos der *Reisenden Ceres* bleibt also die Lambacher Aufführung vom 17. Oktober 1780²⁶.

Die Frage der Autorschaft

Die oben referierten quellenkritischen Untersuchungen der einzigen überlieferten Abschrift der Musik zur *Reisenden Ceres* zeigen, daß es sich bei der Quelle aller Wahrscheinlichkeit nach um eine ursprünglich gänzlich von Joseph Fierlinger angefertigte Abschrift nach einer heute unbekanntem Vorlage handelt, die in Teilen nachträglich von einem unbekanntem Seitenstetener Schreiber neu geschrieben wurde.

Die wichtigsten biographischen Informationen über Joseph Fierlinger sind in seiner wahrscheinlich autographen *Lebensbeschreibung* (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur 10907/134) enthalten. Danach bleibt unklar, wie der Provinz-Dorfschullehrer Joseph Fierlinger mit der *Reisenden Ceres* exklusiv an ein Werk von Joseph Haydn gekommen sein soll, das ansonsten völlig unbekannt geblieben ist, zumal Fierlinger ausdrücklich schreibt, daß er „weder bey einem berühmten Tonsetzer, noch durch eine Musikschule für die Composition etwas erlernt, sondern [...] es bloß durch sein ihm von Gott verliehenes Talent, und durch Aufmerksamkeit bey dem tagtäglich durch 50 Jahre unentgeltlich gegebenen Musik-Unterricht in dem General Basse soweit gebracht [hat], daß er nachstehende Stücke gefertigt, und auch verbreitet hat“. Hätte er direkten oder indirekten Kontakt zu Joseph Haydn gehabt, dann wäre das sicher in der *Lebensbeschreibung* erwähnt worden. Sollte entgegen den Indizien die von dem unbekanntem Schreiber angefertigten Teile die älteren der Quelle sein, muß die Frage der Vorlage der Abschrift ebenso ungeklärt bleiben.

Dokumentarische Belege zur Autorschaft aus Haydns engerem Umkreis sind nicht bekannt. Allerdings werden von Eva Badura-Skoda drei dokumentarische Indizien geltend gemacht, die für die Autorschaft Haydns sprechen sollen. Diese seien im folgenden diskutiert.

Eva Badura-Skoda weist auf Haydns Vertrag als Vice-Kapellmeister des Fürsten Esterházy vom 1. Mai 1761 hin, um die Tatsache, daß sich in Eszterháza keinerlei Hinweise auf die *Reisende Ceres* gefunden haben, zu erklären. Haydn müsse aufgrund des Verbots, nach außen Kompositionen zu verkaufen, ja gerade daran interessiert gewesen sein, den Kompositionsauftrag für die *Reisende Ceres* geheimzuhaltend, mithin keine Dokumente aufzubewahren²⁷. Tatsächlich aber wurde das Verbot kaum eingehalten und war spätestens seit den frühen 1770er Jahren gegenstandslos, da Haydn seit dieser Zeit bewußt mit seinen Kompositionen gehandelt hat,

²⁴ Vgl. Anm. 27.

²⁵ Auch die in Anm. 13 erwähnte Recherche brachte keine neuen, diesbezüglichen Quellen ans Licht.

²⁶ Auch von der literaturwissenschaftlichen, stilkritischen Seite her ist eine wesentlich frühere Datierung der *Reisenden Ceres* eher unwahrscheinlich: Der überwiegende Teil der dramatischen Werke Lindemayrs entstand in den Jahren 1770 bis 1780, während er als Seelsorger in Neukirchen lebte und neben seinen amtlichen Pflichten genügend Zeit für die dichterische Betätigung fand. Lindemayr befand sich zu dieser Zeit mit den Lambacher Aufführungen auf dem Zenit seines Erfolges. Die *Reisende Ceres* als ein ausgesprochen reifes und durchgearbeitetes Werk dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach in diese Periode zu datieren sein. Zwar spricht der Lambacher Pater Erenbert Sperl von „alten Geburten“, die Lindemayr bereits vor dem *Kurzweiligen Hochzeitsvertrag*, der am 23. April 1770 in Lambach aufgeführt wurde, geschrieben haben soll [vgl. Konrad Schiffmann, *Drama und Theater in Österreich ob der Enns bis zum Jahre 1803*, Linz 1905, S. 70], doch hierbei handelt es sich wohl eher um das von Moriz Enzinger entdeckte Stück *Der Hans ein bezechter bürgerlicher Hochzeitsgast*, aufgeführt am 4. August 1765 in Wilten (siehe Moriz Enzinger, *Zwei Singspiele von P. Maurus Lindemayr*, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, XXXII (1931), S. 31ff.), als um ein Werk von der literarischen Qualität der *Reisenden Ceres*, das keinerlei Zeichen eines Anfängerstückes trägt.

²⁷ Badura-Skoda, *Zur Erstaufführung*, S. 320f.

ohne daß dies bei dem Fürsten Anstoß erregt hätte²⁸. In dem neuen Vertrag vom 1. Januar 1779 fehlt denn auch ein solcher Passus²⁹. Ausgehend von einer Datierung der *Reisenden Ceres* um 1780 verliert das Argument ohnehin seine Bedeutung, da zu dieser Zeit bereits der neue Vertrag abgeschlossen war.

Das zweite Indiz: Auf der ersten Seite seines Librettoverzeichnisses hat Haydn die von ihm vertonten Operntexte aufgelistet³⁰. Die vorletzte Zeile dieser Seite wurde von Johann Elßler geschrieben und ist nur schwer zu entziffern. Ausgehend von H. C. Robbins Landon's ursprünglicher Lesart³¹ interpretiert Eva Badura-Skoda die Zeile wie folgt: „die bestrafte Rachgier, die 2 text von draußen“³². Davon ausgehend, daß der Punkt nach dem Wort „Rachgier“ andeuten soll, daß die zweite Hälfte der Zeile einen eigenständigen Eintrag darstellt, vermutet Eva Badura-Skoda, mit den „2 text von draußen“ seien der *Applausus* Hob. XXIVa:6 und die *Reisende Ceres*, beides Aufträge von auswärtigen Klöstern, gemeint. Schwierigkeiten bietet die in der Haydn-Forschung gängige Lesart der Zeile, „die Bestrafte Rachgier. Die wort v Rauffer“, tatsächlich dadurch, daß das Textbuch der *Bestraften Rachbegierde* von Philipp Georg Bader stammt und nicht wie angegeben von Franz Rauffer, dem Organisator des Marionettentheaters in Eszterháza. Aber die teilweise ungenauen Einträge Johann Elßlers in einem anderen Werkverzeichnis Haydn's³³ in bezug auf die Singspiele zeigen, daß sich Elßler in dieser Gattung offensichtlich nicht gut auskannte und wohl deshalb den Librettisten verwechselte³⁴. Außerdem sind auch die übrigen Titel in dem Verzeichnis häufig durch einen Punkt von dem dazugehörenden, erklärenden Text abgetrennt.

Das dritte von Eva Badura-Skoda vorgebrachte dokumentarische Argument bezieht sich ebenfalls auf das eben erwähnte Librettoverzeichnis Joseph Haydn's. Auf dessen letzter Seite findet sich eine Liste von Titeln „Verschiedene[r] deutsche[r] in Music gesezte[r] Büchelein“ und deren Komponisten aus Haydn's Besitz. Dort steht an siebter Stelle „Die Erlösung - - - Jos. Haydn“³⁵. Diesen Eintrag, der bisher keinem Werk Haydn's eindeutig zugeordnet werden konnte, bezieht Eva Badura-Skoda auf die *Reisende Ceres*, da der überlieferte Titel der *Reisenden Ceres* möglicherweise nicht der originale Titel ist. Da das Autograph verschollen ist, kann Eva Badura-Skoda die Vermutung anstellen, daß der Titel ursprünglich etwa „Die Erlösung vom Fluch der Göttin oder Die reisende Ceres“ gelautet haben könnte, was Haydn dann in dem Verzeichnis als „Die Erlösung“ abkürzte³⁶. Belege für diese Vermutung gibt es allerdings keine.

Fazit

Bisher ist es nicht gelungen, außer dem Zeugnis des Provinz-Dorfschullehrers Joseph Fierlinger (bzw. des unbekanntenen Seitenstettener Kopisten) stichhaltige Belege oder auch nur Hinweise dafür zu finden, daß die Musik zu dem 1780 entstandenen mundartlichen Singspiel *Die reisende Ceres* tatsächlich von Joseph Haydn stammt³⁷.

²⁸ Vgl. [Erläuterung zu dem Vertrag vom 1. Mai 1762], in: Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon hrsg. und erläutert von Dénes Bartha, Kassel u. a. 1965, S. 45.

²⁹ Wiedergegeben bei Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, S. 83f.

³⁰ Faksimile der betreffenden Seite in MGG 5, Sp. 1895f.

³¹ H. C. Robbins Landon, *Haydn's Marionette Operas and the Repertoire of the Marionette Theatre at Esterháza Castle*, in: *The Haydn Yearbook/Das Haydn Jahrbuch* I/1 (1962), S. 141.

³² Badura-Skoda, *Zur Erstaufführung*, S. 322.

³³ Dem Verzeichniß aller derjenigen Compositionen welche ich mich beyläufig erinnere von meinem 18^{ten} bis in das 73^{ste} Jahr verfertigt zu haben (HV).

³⁴ Vgl. Günter Thomas, *Haydn's deutsche Singspiele*, in: *Haydn-Studien* VI/1 (1986), S. 51.

³⁵ Faksimile u. a. bei Badura-Skoda, *Zur Erstaufführung*, S. 323.

³⁶ Badura-Skoda, *Zur Erstaufführung*, S. 322ff.

³⁷ Auch eine stilkritische Untersuchung verspräche keine sicheren Erkenntnisse, denn die äußerst lückenhafte Überlieferung der Singspiele Haydn's erlaubt es nicht, den Haydn'schen Singspielstil genauer zu bestimmen, um eine sichere Vergleichsbasis zu gewinnen. Dennoch weist A. Peter Brown auf einige stilistische Auffälligkeiten hin, die gegen die Autorschaft Haydn's sprechen, siehe A. Peter Brown, *Die reisende Ceres ...* [Rezension der Ausgabe von Eva Badura-Skoda], in: *The Haydn Yearbook/Das Haydn-Jahrbuch* XIV (1983), S. 232ff.

Es handelt sich also um eine vereinzelt vorkommende Zuschreibung, um eine Quelle, deren Zuverlässigkeit sich mitnichten aus der Nähe zu Joseph Haydn ergibt, die somit der Kategorie der „ungesicherten Überlieferung“³⁸ zuzuschreiben ist³⁹. Im Gegensatz zu der Bewertung der Quellenlage durch Eva Badura-Skoda, die vorschlägt, daß „solange keine andere zeitgenössische Quelle auftaucht, die einzelne Arien und Ensemblestücke dieser Singspiel-Musik einem anderen Komponisten zuschreibt, ... man getrost Joseph Haydn als Komponisten dieses Werkes akzeptieren [mag]“⁴⁰, reichen die vorhandenen quellenmäßigen Hinweise keinesfalls aus, um die *Reisende Ceres* in den gesicherten Bestand der Singspiele Haydns aufzunehmen⁴¹.

³⁸ Georg von Dadelsen, *Methodische Bemerkungen zur Echtheitskritik*, in: *Musicae scientiae collectanae. Festschrift Karl Gustav Fellerer*, hrsg. von Heinrich Hüsch, Köln 1973, S. 78–82.

³⁹ Das einzige überlieferte, gesicherte Singspiel von Joseph Haydn, *Philemon und Baucis*, ist dagegen sowohl teilweise im Autograph als auch in zehn Abschriften überliefert, vgl. Jürgen Braun, *Kritischer Bericht*, zu: Joseph Haydn, *Philemon und Baucis oder Jupiters Reise auf die Erde. Deutsche Marionetten-Oper 1773*, hrsg. von Jürgen Braun, München 1971 (= JHW, Reihe XXIV, Band 1), S. 7ff.

⁴⁰ Badura-Skoda, *Vorwort Ceres*, S. IV.

⁴¹ Diese Feststellung ist umso bedeutender, da Badura-Skodas Zuschreibung der *Reisenden Ceres* zu Joseph Haydn bereits Eingang in die wissenschaftliche Literatur gefunden hat. Vgl. etwa Gerda Lang, *Musikgeschichte Lambach*, S. 54 und 65 und Hans Haider, *Zur Seitenstettener dramatischen Literatur und Bühnenpraxis. Lernziel: Tugendhafte Mäßigung*, in: *Seitenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs. Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung Stift Seitenstetten*, Wien 1988, S. 430 und 440.

BERICHTE

Prag, 28. bis 30. Mai 1996:
Colloquium „Zemlinskys Prager Jahre“

von Christoph Kammertöns, Essen

Zu dem Colloquium „Zemlinskys Prager Jahre“ hatten die Karls-Universität Prag (Ivan Vojtech) und das Goethe-Institut Prag (Jürgen Blos) eingeladen. Um die bislang publizistisch weniger beachteten Prager Jahre von Alexander Zemlinsky zu erhellen, sollten in vielfältiger Weise künstlerische, institutionelle und politische Aspekte der Tätigkeit des Komponisten in Prag beleuchtet werden.

Einführende Vorträge gaben einen Einblick in die Situation Prags als Kunststadt. Adolf Scherl (Prag) erläuterte die tschechische und deutsche Theaterkultur zwischen 1911 und 1927. Vlasta Benetková (Prag) ergänzte diesen Überblick durch eine differenzierte Aufschlüsselung der institutionellen Grundlagen des Musiklebens in der Tschechoslowakei in den Jahren 1918 bis 1938. Konkretisiert wurden die Ausführungen durch Beiträge von Jarmila Gabrielová und Mikuláš Bek (Prag) über das Vokal- und Kammermusikschaffen tschechischer Komponisten. Der mit reichem Anschauungsmaterial illustrierte Vortrag von Petr Wittlich rundete den Bogen mit einer Darstellung der bildenden Kunst und der Architektur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts.

Mit der Umsetzung Wildescher Dichtung durch Zemlinsky beschäftigte sich Hanspeter Renggli (Bern) in seinem Beitrag „Künstliche Paradiese bei Wilde und Zemlinsky“. Im Mittelpunkt standen *Eine Florentinische Tragödie* und *Der Zwerg* nach *Der Geburtstag der Infantin*. Renggli arbeitete u. a. am Beispiel des Märchens *Der glückliche Prinz* die Bedeutung der ‚Künstlichen Paradiese‘ in der Tradition der französischen Symbolisten für die Wildeschen Erzählungen heraus. Er wies anhand spezifischer Merkmale im Librettotext, denen er die Evokation ‚künstlicher Paradiese‘ zuerkannte, eine bewußte Umsetzung dieser Situationen in Musik nach. Gegenstand des Beitrags „Zu Zemlinskys Opernfragment *Circe*“ von Sigrid Wiesmann (Wien) war die Beschäftigung des Komponisten mit dem Libretto von Irma Stein-Firner und Walter Firner. Die Vertonung des Circestoffes, dem „eine moderne Interpretation der sexuellen Frustration zugrunde liegt“, bricht – im Jahre 1939 begonnen – im II. Akt ab. Thomas Betzwieser (Paris) untersuchte in seinem Beitrag „Singen und Sprechen. Melodram und Dialog in Zemlinskys Opern“ eine Form der Sprachgestaltung, die sich „erst relativ spät in Zemlinskys Œuvre niederschlug – dann jedoch in einer bis dato kaum gekannten Quantität“. Die Prager Zeit des Komponisten betrachtete Betzwieser „mithin als Schlüssel für die Frage ‚Singen und Sprechen‘“.

Christoph Becher (Wien) wies in seinem Vortrag „Erdbeere und Blutorange: Zur Funktion der Lieder in den Opern Alexander Zemlinskys“ nach, daß sich Zemlinsky in sechs von acht Opern des Liedes in der Funktion eines „Handlungselementes“ bediente, um eine „Form von Theater auf dem Theater“ zu ermöglichen. Das Lied ist hier nicht bloße Einlage, sondern vermag psychische Dispositionen und „soziale Chiffren“ zu vermitteln. In seinem Beitrag „Unmögliche Hoffnung – zum Gehalt der Lyrischen Symphonie“ grenzte Horst Weber (Essen) Zemlinskys *Lyrische Symphonie* gegen Gustav Mahlers *Lied von der Erde* und Schönbergs *Gurrelieder* ab, denen die Komposition gleichwohl konzeptionell verpflichtet ist. Liebe als Allegorie und ‚imaginiertes Erlebnis‘ fand Weber in Zemlinskys Behandlung der Themen reflektiert. Nicht die ‚Vereinigung‘ wie bei Arnold Schönberg, sondern die „gewaltsame Anverwandlung“ wird musikalisch ausgedrückt. Der Beitrag „Zemlinsky und Paul Dukas. Der Einfluß von ‚Ariane et Barbe-bleue‘“ von Manuela Schwartz (Berlin) reflektierte die Wertschätzung Zemlinskys für Dukas‘ Oper, die

er an der Wiener Volksoper 1908 zur deutschsprachigen Erstaufführung gebracht hatte und nochmals 1925 in Prag dirigierte. Nach Analyse verschiedener kompositorischer Aspekte kam die Referentin zu dem Schluß, daß die Suche nach einem „Dukasschen Ton“ in Zemlinskys Werken „vage Stilspekulationen“ provoziere. Mirjam Schadendorf (Essen) ging in ihrem Beitrag „Zemlinsky und Mahlers Ton“ den Eigenarten der Einarbeitung volksmusikalischer Elemente in das Œuvre beider Komponisten nach. Im analytischen Vergleich der unterschiedlichen Behandlung des ‚Ländlers‘ in Mahlers *Fischpredigt* (1893) und Zemlinskys *Kirchweih* (ca. 1901) schärfte sich die Einsicht, daß ein „direktes Anknüpfen Zemlinskys an Mahler schwerlich nachzuweisen ist“. Um eine genauere Situierung des dritten Streichquartetts im Spannungsfeld zwischen „fortgesetzter Moderne“ und „aktuellsten Tendenzen der zwanziger Jahre“ bemühte sich Elisabeth Schmierer (Heiligenhaus) in dem Beitrag „Zwischen ‚Moderne‘ und ‚Neuer Sachlichkeit‘. Zu Zemlinskys drittem Streichquartett (1924)“. Nach differenzierter Abwägung kam Schmierer zu dem Schluß, daß der Komponist „die Überwindung der Moderne im Formverlauf auskomponiert hat“. Hartmut Krones (Wien) untersuchte in seinem Beitrag „Bedeutungsfragen in Zemlinskys Vokalschaffen“ die Aufladung musikalischer Elemente mit affektiver Bedeutung. Harmonieschemata dienen dabei als „Mittel zur Anreicherung der Musiksprache mit Bedeutung“ und zwar insofern, als sie Grundaffekte auszudrücken vermögen.

Am Beispiel des Neuen Deutschen Theaters beleuchtete Pamela Tancsik (München) das Prager Kulturleben. Sie gab in ihrem Beitrag „Zemlinsky am Neuen Deutschen Theater und die Kriegsjahre 1914 bis 1918“ eine Darstellung der Arbeitsbedingungen des Komponisten und seiner Spielplangestaltung in sich verändernden politischen Rahmenbedingungen. Tancsik thematisierte auch antisemitische Vorbehalte und belegte mit einem Zitat Zemlinskys öffentliche politische Courage: „Jede Tausend Kronen Kriegsanleihen verlängern den Krieg um eine Sekunde.“ In seinem Vortrag „Prager Mozart-Inszenierungen Zemlinskys“ betonte Adolf Scherl (Prag) die Regieleistungen Zemlinskys, der sich dabei aufführungspraktisch an dem Vorbild Mahlers orientierte und auf eine „niemals gegen den Geist der Musik verstoßende Regie“ achtete. Reinhard Kapp (Wien) erläuterte in dem Vortrag „Zemlinsky als Dirigent“ dessen Herkunft aus einer Dirigententradition, die auf Mahler und Richard Wagner fußt. Zu Schönbergs Auffassungen fand er ebenso Verbindendes wie Trennendes. Eine weitere Einschätzung Zemlinskys als Theaterpraktiker legte Christopher Hailey (Los Angeles) in seinem Vortrag „Das Hohe auf der Erde suchen. Zemlinsky, Schreker und die Ästhetik des modernen Praktikers“ vor. Die wohlwollend kritische Einstellung beider Komponisten zu Schönberg und ihr Verharren in der Tonalität interpretierte Hailey als notwendige „Selbsttreue“, die das – in ihren Opern so häufig thematisierte – Scheitern einschließen sollte. Ivan Vojtech (Prag) referierte in seinem Beitrag „Schönbergs Prager Jahre“ die intensive musikalische Schönbergpflege in Prag bis in die dreißiger Jahre. Dabei spielte die Verflechtung unterschiedlicher Kunstströmungen, eingebettet in verschiedene institutionelle und publizistische Rahmenbedingungen Prags, eine wichtige Rolle.

Die Folge von Referaten wurde an beiden Tagen jeweils durch einen Abendvortrag beschlossen. Marianne Kesting (Bochum) verfolgte in ihrem Vortrag „Maurice Maeterlinck als ein Autor der Wiener Schule“ das Bild eines Lyrikers und Dramatikers, dessen schöpferische Ambitionen sich um die Idee eines „état d'âme“, um „dissoziierende Bilder, die um die Präsenz und Suggestion eines Immateriellen, Unbekannten kreisen“, gruppieren. Die aristotelischen Einheiten werden zum Sinnbild der „Eingeschlossenheit der Figuren“. Gegen das Theater der Handlung setzt Maeterlinck das „théâtre statique“. Seine „Sprachskepsis“, der „dialogue du second degré“, bietet die Voraussetzung für eine Vertonung, die den „inneren Zustand ... ungegenständlich auszudrücken vermag“. Schönbergs *Erwartung* und *Pelléas et Mélisande* wie Zemlinskys *Sechs Gesänge für eine mittlere Stimme nach Texten von Maurice Maeterlinck* dienen Kesting als Beleg für die Umsetzung der bei Maeterlinck angelegten „inneren Musikalisierung“. Rudolf Stephan (Berlin) interpretierte in seinem Vortrag „Zemlinsky und die Komponisten diesseits der Atonalität“ die Abwendung von der Tonalität unter Bezugnahme auf Schönbergs Briefwechsel mit Busoni als Aufgabe formkonstituierender Elemente, insbesondere der harmonischen und

der metrischen Qualität des Tons. Schönberg habe damit Toneigenschaften „um des Ausdrucks willen absichtsvoll verworfen“, die Zemlinsky für die Konstruktion musikalischen Sinns für unerlässlich hielt. Anhand der Korrespondenz zwischen beiden Komponisten erhärtete Stephan die Kritik Zemlinskys an Schönbergs Versuch, seiner dodekaphon durchgebildeten Chromatik noch einen Rest von Diatonik, d. h. von tonalem Sinn zu unterlegen.

Leipzig, 6. und 7. Juni 1996:

Kolloquium „Alte Tasteninstrumente und ihre Musik“

von Diane Wittig, Leipzig

Ein Kolloquium über „Alte Tasteninstrumente und ihre Musik“ fand im Rahmen der II. Leipziger Universitätsmusiktage unter der Leitung von Eszter Fontana und Wilhelm Seidel im Musikinstrumentenmuseum der Universität statt. Da diese die kostbare Sammlung 1926 erwarb, wurde damit zugleich der siebzigste Geburtstag des Museums begangen. Die Tagung eröffnet eine langfristig angelegte Reihe von Veranstaltungen, in denen das Verhältnis der Instrumente zu den Kompositionen, die für sie bestimmt sind, zur Sprache gebracht werden sollte.

Birgit Heise behandelte eine frühe Cembalo-Darstellung in der Görlitzer Oberkirche. Die Wandmalerei stellt ein Engelskonzert dar. Unter vielen anderen Instrumenten ist ein Cembalo – das einzig bildlich nachgewiesene vor 1600 in Sachsen – zu erkennen. Eszter Fontana sprach über das Claviorganum, ein in der Renaissance beliebtes Tasteninstrument, das verschiedene Klangfarben in sich vereinigt. Peter Wollny gab einen interessanten, vielversprechenden Einblick in die schwierige Quellenforschung der thüringischen Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts. Ulrich Leisinger betätigte sich ebenfalls quellenkundlich und bot eine „Entschlüsselung“ des Klavierbüchleins der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg. Die weiteren Referenten trugen überwiegend analytisch orientierte Referate vor. So stellte Wilhelm Seidel die charakteristischen Form- und Gattungsmerkmale der *Fantasien* des Komponisten William Byrd heraus. Im Zentrum der Ausführungen von Michael Märker standen Dieterich Buxtehudes *Suiten und Variationen für Cembalo*. Um die Frage nach dem Wert der *Leipziger Klaviersammlungen* des Komponisten Johann Kuhnau ging es Thomas Schinköth. Auch Herbert Schneider, der über die Suiten von Nicolas Lebègue sprach, und Wolfgang Gersthofer, der die Gestalt der Toccaten in Georg Muffats *Apparatus musico-organisticus* untersuchte, konzentrierten sich auf analytische Aspekte. Arnfried Edler bot einen geistesgeschichtlichen Abriss über die zyklische Form der Suite. John van der Meer und Gunter Morche erörterten das Verhältnis zwischen Instrumenten und der auf ihnen gespielten Musik und kamen damit zur zentralen Frage des Kolloquiums. Gunter Morche erwog im Blick auf die Gattung des ‚Noël‘, ob ein Musikstück, das versehen ist mit der Spielanweisung „pour le Clavecin ou l’Orgue“, besser auf dem Cembalo oder der Orgel zu realisieren sei. John van der Meer konnte nachweisen, daß Domenico Scarlatti die kompositorische Faktur seiner Sonaten den ihm zur Verfügung stehenden Instrumenten angepaßt hat und daraus Rückschlüsse auf ihre Entstehungszeit gezogen werden können. Die Referate werden im Eigenverlag des Instrumentenmuseums veröffentlicht.

**Chemnitz, 17. bis 19. Juni 1996:
Tagung „Mozart-Rezeption in Mittel- und Osteuropa“**

von Eberhard Möller, Zwickau

Im Zusammenhang mit der am Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft der Technischen Universität Chemnitz-Zwickau (Helmut Loos) betriebenen Forschung über Kulturregionen Mittel- und Osteuropas hat die Chemnitzer Tagung sich ausschließlich der Mozart-Rezeption in diesen Territorien zugewandt. Musikwissenschaftler und -praktiker aus Polen, Lettland, Litauen, Rußland, Bulgarien, Slovenien, Kroatien, Rumänien, Ungarn, Deutschland, der Ukraine und Slowakei konnten anlässlich der in Verbindung mit der Sächsischen Mozartgesellschaft Chemnitz durchgeführten Veranstaltung neue Forschungsergebnisse vorstellen. Daß die Werke des Österreichers Mozart im böhmischen Raum eine besonders rasche und authentische Wiedergabe erfuhren, brachte Tomislav Volek (Praha) anschaulich zum Ausdruck. In dem verlesenen Beitrag von Friedhelm Brusniak (Feuchtwangen) wurde die organisierte und institutionalisierte Mozartpflege Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert eindrucksvoll beleuchtet. Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg) verwies auf die frühe russische Mozartrezeption noch im 18. Jahrhundert, wobei Mozart für viele russische Musikkenner als das Synonym für Musik schlechthin galt. Slawisch-ukrainische bzw. türkisch-ungarische Einflüsse im Schaffen Mozarts konnten Ljubov Kyyanowska (Lviv) und Ferenc Bonis (Budapest) aufdecken. Den späten Weg zur Staatsgründung mit seinen retardierenden Auswirkungen auch für die Pflege Mozartscher Musik machte Welisar Gentschew (Zwickau) für Bulgarien deutlich. Auch aus den weiteren Vorträgen von Mieczyslaw Tomaszewski (Krakow), Mikus Ceze (Riga), Elena Zinkevic (Kiew), Ferenc Laszlo (Cluj), Luba Ballova (Bratislava), Rudolf Pecman (Brno), Primoz Kuret (Ljubljana) und Nada Bezić (Zagreb) sowie aus den anregenden, teilweise auch kontrovers geführten Diskussionen wurde u. a. augenscheinlich, daß der Oper – und nicht nur der Mozartschen – als Institutionengeschichte (soziale und nationale Bezüge, Ensemble, feste Opernhäuser, Repertoire, Opernfassungen, Zusammensetzung des Publikums, Stellung der Oper im Kontext höfischen oder bürgerlichen Musiklebens usw.) eine zentrale Stellung zukommt. Eine Fortsetzung der Chemnitzer Tagung unter diesen Aspekten ist für 1997 vorgesehen.

Mainz, 10. bis 15. Juli 1996:

Internationale Tagung „Blas- und Bläsermusik – Beziehungen zur Öffentlichkeit im 19. und 20. Jahrhundert – Die Bedeutung für Bildung, Kultur, Politik und Militär“

von Ursula Kramer, Mainz

Zur erweiterten Jahrestagung der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB) hatte Christoph Hellmut Mahling ins Musikwissenschaftliche Institut in Mainz eingeladen. Der breit angelegte Themenkreis war auf großes Interesse gestoßen: Nahezu 60 Referate wurden angemeldet. Die erste und umfangreichste der insgesamt fünf thematisch unterschiedlichen Sektionen widmete sich ganz dem Schwerpunkt Militärmusik. Der Bogen wurde dabei von der historischen Perspektive („Öffentliches Militärkonzert im 19. Jahrhundert“, Bernhard Höfele) über die NS-Zeit bis in die jüngste Gegenwart gespannt. Eugen Brixels musiksoziologisch ausgerichtetes Referat gab neue Einblicke in den kulturellen Wirkungsbereich der österreichischen Militärmusik; Werner Probst bemühte sich um den Nachweis der These, daß der Übergang vom Frieden zum Krieg nicht nahtlos vollzogen wurde, sondern sich vielmehr auch in entsprechenden Publikationen (als Beispiel: die *Deutsche Militär-Musikerzeitung*) manifestieren mußte – aufgrund der Quellenlage allerdings ohne deutliches Ergebnis.

Dennoch ein interessanter Ansatz. Neben lokalgeschichtlich ausgerichtete Referate („Militärmusik in Würzburg“, Hanns Helmut Schnebel) traten Aspekte wie „Rimsky-Korsakov as Inspector of the Russian Naval Bands“ (Lawrence Stroker) oder „The United States Army Band of Washington D.C.“ (David McCormick).

Um grundsätzliche Fragestellungen wie die der öffentlichkeitswirksamen Präsentation ging es im Sektor „Pädagogische Aspekte der Bläsermusik“. Vor allem die amerikanischen Kollegen wußten Neues und Eindrucksvolles von der Schul-Blasmusik-Bewegung sowohl in ihrer historischen Entwicklung (Raoul Camus) als auch zu ihrem gegenwärtigen Stand zu berichten (Robert Stroker). Wiederum gab es Spannendes und Exotisches auf dem Gebiet lokaler Einzel Forschungen zu hören – Charles Conrad berichtete über die Funktion von Circus Bands und ihr Verdienst, klassische Musik in entlegenen amerikanischen Orten überhaupt erstmals zugänglich gemacht zu haben.

Eine eigene Sektion beschäftigte sich mit der Frage „Blasmusik und Gesellschaft“. Achim Hofer diskutierte das Phänomen unterschiedlicher Wertschätzung von Blas- und Bläsermusik für den Beginn des 19. Jahrhunderts, verwies auf die Spaltung zwischen populärer Harmoniemusik, der nicht konzertfähigen türkischen Musik auf der einen und dem „akademischen“ Bläserquintett auf der anderen Seite. Die bislang nur am Rande erwähnte gemeinsame Musikkultur von Chor- und Blasmusik etwa beim Zusammenwirken im Rahmen von Sängerfesten wurde von Friedhelm Brusniak thematisiert. Joachim Buch stellte zeitgenössische Kompositionen vor, die als Reflex auf aktuelle politische Ereignisse entstanden.

Zum Themenkomplex „Blasinstrumente und Kirchenmusik“ wurde Wesentliches von Gise-la Csiba, die in einem auch durch praktische Musikbeispiele unterstützten Vortrag ihre neuesten Forschungsergebnisse zum Begriff Barocktrompete vorstellte, und Volker Kalisch beigetragen. Kalisch ging es um den Nachweis, daß der Wandel des Posaunenchorwesens mit Wilhelm Ehmann nicht nur auf soziologischer, sondern auch auf rein musikalischer Ebene dingfest zu machen war.

Die letzte Gruppe von Referatthemen war schließlich der Musik für Bläser in historischer und analytischer Betrachtung vorbehalten. Béla Bartóks und Zoltán Kodály's Bläserbehandlung war Gegenstand der Untersuchungen von Zoltán Falvy und Lujza Tari. Daneben kamen in dieser Sektion verstärkt Mainzer Musikwissenschaftler zu Wort. Manfred Schuler stellte Fest-Fanfaren über Themen Anton Bruckners vor, Ursula Kramer ging es um gattungsspezifische Aspekte des Bläserquintetts im 20. Jahrhundert. Fukushimas *Mei* für Flöte solo wurde von Annomungen auf europäische und japanische Muster hin untersucht, Daniela Philippi gab einen Überblick über neueste Kompositionen für Orgel und Bläser, und Carina Baumann schließlich erläuterte die Kompositionstechniken Wolfgang Hoffmanns anhand seiner 1988 entstandenen *Marc-Chagall-Suite*.

Salzburg, 23. bis 27. Juli 1996:

Symposium „Meyerbeers Bühne im Gefüge der Künste – Konzeption und Realisation der Grand Opéra“ (mit Ausstellung „Meyerbeer und der Tanz – Paris um 1830: Oper und Ballett“)

von Stephanie Schroedter, Salzburg

In unmittelbarer Nähe des geschäftig-geschäftstüchtigen Festspielrummels stellte im diesjährigen Sommer das Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg eine Zufluchtstätte kunstsinniger Einkehr dar: in Kooperation mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater/Thurnau wurde unter Leitung von Sibylle Dahms (Salzburg), Sieghart Döhring (Thurnau) und Gunhild Oberzaucher-Schüller (Thurnau) sowie unter Mitwirkung von Christoph Blitt und Sigrid Hopperdietzel eine Ausstellung und ein begleitendes Symposium zu der Thematik „Meyer-

beers Bühne im Gefüge der Künste – Konzeption und Realisation der Grand Opéra“ organisiert, um keineswegs nur auf musikwissenschaftliche, sondern gesamt-künstlerische Aspekte Roman-tischen Musiktheaters aufmerksam zu machen. Anknüpfend an das epochemachende Nonnen-ballett in Meyerbeers *Robert le Diable* bot sich durch die dem Salzburger Institut angegliederte Tanzsammlung – nach ihrer Stifterin „Derra de Moroda Dance Archives“ benannt – eine her-vorragende Möglichkeit, das Romantische Ballett in seiner Beziehung zur Oper des 19. Jahrhun-derts in zahlreichen, zumeist selten publizierten Originalstichen zur Anschauung zu bringen. Zudem vermittelten originale Notenmaterial und Libretti, für Ballettrekonstruktionen an der Wiener Staatsoper nachgearbeitete Kostüme, schließlich ergänzende Reproduktionen verschie-denster zeitgenössischer Dokumente einen umfassenden Eindruck in das (musik-)kulturelle Umfeld Meyerbeers. Das viertägige Symposium bot aufschlußreiche Informationen zu dem his-torisch-ästhetischen Kontext und scheute auch nicht den Kontakt zu Vertretern aus Politik und Wirtschaft: So lieferte der österreichische Ex-Wissenschafts- und Kulturminister Erhard Busek einen instruktiven Beitrag über die soziokulturelle Stellung des jüdischen Künstlers im 19. Jahrhundert, schließlich wurden ökonomische Probleme wissenschaftlicher Publikationen und daraus resultierende Konflikte aus verlegerischer Perspektive (Ricordi Verlag/München, Selke-Verlag/Salzburg) provokant formuliert und offen diskutiert.

Die Referenten aus den Bereichen der Musik-, Musiktheater-, Theater- und Literaturwissen-schaft zeigten in ihren Beiträgen ein breites Spektrum von Problemstellungen der Meyerbeer-Forschung auf: So widmeten sich insbesondere der Bedeutung optisch-visueller Elemente in Grand Opéra-Inszenierungen Christoph Blitt (Thurnau), Sieghart Döhring (Thurnau) und Ma-rión Linhardt (Thurnau); Beziehungen zwischen Werken der Bildenden Kunst und (Mu-sik-)Theaterinszenierungen zeigte Wolfgang Greisenegger (Wien) auf. Dem Tanz schenkte Si-bylle Dahms (Salzburg) mit Untersuchungen über das Verhältnis von Ballett und Oper besonde-re Aufmerksamkeit, Arne Knud Jürgensen (Kopenhagen) interessierte mit seinen in praktischer Ballettrekonstruktionsarbeit gesammelten Erfahrungen. Darstellungen über einflußreiche Tän-zer-/Choreographenpersönlichkeiten des Romantischen Balletts boten Vesna Mlakar (München) und Monika Woitas (München). Gunhild Oberzaucher-Schüller stellte ein Projekt zur Erfassung von Ballettlibretti vor, Manuela Jahrmärker (München) befaßte sich eingehend mit Eugène Scribe als „Mittler zwischen Literatur und Bühne“, Stephanie Schroedter (Salzburg) ging auf der Basis von Quellenstudien der historischen Entwicklung der für das Ballett des 19. Jahrhunderts so maßgeblichen Tanzpantomime nach, und Mathias Spohr (Zürich) stellte das Volkstheater als kongeniale Verbindung sämtlicher Kunstsparten vor. Besondere Aspekte der Gesangspraxis zur Zeit Meyerbeers verdeutlichten Daniel Brandenburg (Salzburg) und Clemens Höslinger (Wien), schließlich demonstrierten Robert Didion (München) und Wolfgang Kühnhold (Paderborn) spe-zielle editorische Problemstellungen der neuen Meyerbeer-Gesamtausgabe. Forderungen und Prinzipien ihrer unmittelbar praktischen Arbeit im zeitgenössischen Musiktheaterbetrieb stell-te die Regisseurin Christine Mielitz (Komische Oper Berlin) vor – ihre explizite Betonung, daß eingehendes Partiturstudium keineswegs selbstverständliche und dennoch unabdingbare Vor-aussetzung einer Operninszenierung sei, wurde verständlicherweise wohlwollend vom Auditorium aufgenommen. Schließlich verlieh ein gleichermaßen künstlerisch anspruchsvolles wie unterhaltsames Gesprächskonzert von Sibylle Wolf (Mezzosopran) und Stefan Irmer (Klavier) unter dem Motto „Rossini und Meyerbeer aus der Sicht Heinrich Heines“ dem Meyerbeer-Bild dieses Symposiums eine spitze und erfrischend-unkonventionelle Note(n).

„M. in Salzburg“ – las man auf der Einladung zur Eröffnung der Veranstaltung, die raffiniert einen M(eyerbeer) in die M(ozart)stadt einzuschmuggeln versuchte – kein leichtes Unterfangen in Anbetracht des Umstandes, daß in den achtzig Jahren Festspielgeschichte niemals ein Werk des einst so erfolgreichen und gefeierten Meyerbeer auf dem Programm stand. Mangelndes Be-wußtsein? – Ein deutlicher Anstoß zu weiteren Überlegungen wurde nun gegeben. Wie wohl der Salzburger Lokalgenius selbst zu seinem jüngeren Komponistenkollegen gestanden haben könn-te, formulierte Thomas Steiert (Thurnau) geistreich originell in einem fiktiv-nachgestellten Brief Wolfgang Amadeus Mozarts an seinen Vater ...

Stockholm, 8. bis 10. September 1996:

Berwald-Symposium zum 200. Geburtstag von Franz A. Berwald

von Gunter Duvenbeck, Bonn

Die Tagung, der eine Aufführung der seit 50 Jahren nicht mehr gespielten *Estrella de Soria* im Stockholmer Opernhaus voranging, galt vor allem dem Austausch von neueren Forschungen und Erkenntnissen über den immer noch recht wenig bekannten schwedischen ‚Klassiker‘ Franz Adolf Berwald (1796–1868). Unter den anwesenden Musikologen befand sich eine Mehrzahl Deutscher, was auf eine intensive Beachtung des Berwaldschen Schaffens gerade in Deutschland schließen läßt, vielleicht mit bedingt durch die 1968 in Kassel in Angriff genommene und jetzt ihrer Vollendung entgegengehende Berwald-Gesamtausgabe. In Vorträgen und Diskussionen, ergänzt durch verschiedene Konzertdarbietungen, versuchte man sich diesem bis heute immer noch in vieler Hinsicht rätselhaften Außenseiter der Musikgeschichte zu nähern, der zu Lebzeiten mit seiner damals als zu ‚avantgardistisch‘ empfundenen Musik kaum je Anerkennung fand und sich fast nur in außermusikalischen Berufen sein Brot verdienen konnte.

Auf ‚weiße Flecken‘ im Bilde Berwalds, wie es sich gegenwärtig darstellt, wies bei der Eröffnung der Tagung Erling Lomnäs, verdienstvoller Herausgeber der 1979 erschienenen umfangreichen Dokumenten-Sammlung über den Komponisten, hin, insbesondere auf seine musikalische Ausbildung, deren Details bis heute kaum geklärt sind. Die Avanciertheit schon seiner frühen Stücke läßt auf entsprechenden Unterricht schließen. Neben dem an der Hofoper wirkenden Edouard du Puy, der jedoch Stockholm schon früh verließ, komme hierfür, so Lomnäs, vor allem der aus Deutschland stammende Joachim Nikolaus Eggert (1779–1813) in Frage. Doch auch dessen früher Tod, als Berwald erst 17 Jahre alt war, verhinderte eine kontinuierliche Weiterbildung, was manche Unausgereiftheiten in Berwalds ersten Werken mit erklären könnte. Wenig weiß man auch bislang über seine Berliner Jahre ab 1828 und denkbare Einflüsse und Bekanntschaften aus jener Zeit. Lomnäs hielt es für wahrscheinlich, daß Berwald nicht nur mit Felix Mendelssohn Bartholdy in Kontakt getreten ist, wie aus Dokumenten hervorgeht, sondern auch anderen Exponenten des damaligen Berliner Musiklebens begegnete und im Austausch mit ihnen stand. In einem weiteren Tagungsreferat führte Lomnäs seine Studien zur möglichst exakten Datierung von Berwalds Manuskripten vor, wobei er sich die kontinuierliche Änderung bestimmter Zeichen-Schreibweisen in der Handschrift des Komponisten zunutze machte, die als Hilfsmittel hierzu dienen, wenn man von exakt datierbaren Stadien ausgehen kann, wie es hier der Fall ist. Auch Margareta Rörby wandte diese Methode zur Klärung der Frage an, ob es sich bei dem Septett von 1828 um ein ‚neues‘ Werk handelt oder um die Korrektur eines schon wesentlich älteren Stückes; ersteres erscheint demnach wahrscheinlicher.

Mit einem der Hauptwerke des Komponisten, der 1845 entstandenen *Symphonie singulière* in C-dur, beschäftigte sich das Referat von Friedhelm Krummacher (dem bei dieser Gelegenheit auch die Mitgliedschaft der Schwedischen Musikakademie verliehen wurde). Anhand von Detailanalysen verdeutlichte er Berwalds Kompositionsweise, die den von Beethoven beschrittenen Weg der ‚motivischen‘ Arbeit konsequenter als alle seine Zeitgenossen fortsetzt und sich damit von ihnen (wie z. B. Mendelssohn, Robert Schumann) in charakteristischer Weise unterscheidet, ebenso in der unkonventionellen Formanlage seiner Partituren, die in der Tat in jener Epoche unvergleichbar, eben „singulär“ genannt werden muß. Auch Hans Eppstein stellte in seiner Betrachtung zu Berwalds instrumentaler Kompositionstechnik die Dialektik von konstruktivistischen Tendenzen und hoher Expressivität in seiner Musik heraus, die sich in ganz charakteristischer Weise durchdringen und einander ergänzen. Hier schlossen sich auch Untersuchungen zu Detailaspekten an wie etwa diejenige von Wolfgang Winterhager (Bochum) über die Themenstruktur in den langsamen Sätzen der Berwald-Trios, der diese Werke mit denen von Zeitgenossen verglich, wobei sich ebenfalls ein großer stilistischer Abstand herausstellte. Noch weiter ins Detail führte Markus Waldura (Saarbrücken) mit seiner Studie zu Form und Funktion des kontrapunktischen Stimmtauschs in Berwalds Instrumentalmusik. Obgleich Berwald die

‚historische‘ Kompositionsweise des Fugierens ablehnte und sich auch keine Belege dafür in seiner Musik finden, bevorzugt er jedoch imitatorische Satzweisen zumal in Sequenzpassagen, wie sie sich auch beim späten Beethoven schon häufiger finden; Berwald dehnt dieses Verfahren allerdings bis auf die Themenentwicklung aus, was indes oft dem Hörer nicht bewußt wird, weil die geschickte Instrumentation es ihm verbirgt. Aus all diesen Studien wurde die zum Teil frappante ‚Modernität‘ von Berwalds Musik deutlich, die zu ihrer Zeit wahrhaft ohne Vergleich dasteht.

Weitere schwedische Teilnehmer des Symposiums steuerten Untersuchungen zu historischen Detailfragen bei; so wurde auch Berwalds Tätigkeit in Berlin als Orthopäde aus medizin-historischer Sicht betrachtet, und es entspann sich eine Diskussion über die in letzter Zeit ja erfreulich angewachsene Zahl von Berwald-Werken auf Tonträgern und die damit dokumentierten Interpretationen seiner Musik. Die sich insgesamt herauskristallisierende ‚Aufteilung‘ der Forschungsspektren in satztechnische Untersuchungen, die von den deutschen Wissenschaftlern geliefert wurden, und der Domäne historisch-biographischer Arbeit im Heimatland Berwalds sollte sich in Zukunft vielleicht etwas beseitigen und die Felder besser vermischen lassen, insbesondere dann, wenn die Bestrebungen, eine internationale Berwald-Gesellschaft ins Leben zu rufen, in absehbarer Zeit zum Erfolg führen würden.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übung, Koll = Kolloquium.
Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

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

Nachtrag Sommersemester 1996

Hamburg. Dr. Wulf Konold: S: Die französische Oper von Berlioz bis Massenet.

Nachtrag Wintersemester 1996/97

Düsseldorf. Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Ober-S: Musiktheorie und Musikwissenschaft um 1900.

Halle. Prof. Dr. Christian Kaden: Grundlagen der Musiksoziologie: Interaktion – Kommunikation – Professionalismus. □ Prof. Dr. Joachim Braun: Die Musik Altisraels/Palästinas.

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Dr. Georgia C. Hoppe: Ü: Einführung in die Instrumentenkunde. □ Dr. Dorothea Schröder: Ü: Die Oper als Institution von 1600 bis heute (1). □ Melanie Unsel: Ü: Russische Streichquartette: Borodin, Cajkovskij und Umfeld.

Systematische Musikwissenschaft. Ulrich Morgenstern M.A.: Ü: Russische Volksmusik und Volksmusikinstrumente. □ Dr. Thomas Münch: Pros: Musik und Radio. □ Dr. Bernhard Sievers: Ü: Einführung in die indische Musik.

Hannover. Priv.-Doz. Dr. Susanne Rode-Breymann: S: „Schreibwerkstatt“ für Studierende des Aufbaustudiengangs: Programme für die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen.

Leipzig. Dr. Gerhard Müller: Ü: Berufspraktisches Seminar: Zum Berufsbild und zu der Tätigkeit eines Konzertdramaturgen. □ Dr. Christoph Sramek: Ü: Oper live.

Regensburg. Dr. Norbert Dubowy: Ü: Die Symphonie im 20. Jahrhundert – Ü: Historische Satzlehre (16. Jahrhundert).

Rostock. Prof. Dr. Karl Heller: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert – S: Die Symphonik Anton Bruckners – Haupt-S: Die Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert – Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ AORat Dr. Hartmut Möller: Stimmengewebe. Orchester- und Filmmusik in neuer Sicht – Pros: Musikalische Notation als Zeichensysteme – S: Mythos Beethoven – S: Realismus, Formalismus, Avantgarde: Entwicklungen in Ost- und Westdeutschland bis 1961 – Haupt-S: Postmoderne – Zweite Moderne. Musik in der Erlebniskultur des digitalen Zeitalters. □ Dipl.-Musikwiss. Walpurga Alexander: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – Pros: Russische Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: von Balakirew bis Tschaikowsky. □ Andreas Waczkat M.A.: Pros: Stéphan Ottos „Kronen-Krönlein“ (1648): Ein Beitrag zu einer Gattungs- und Formenlehre der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts – Ü: Interpretation und Interpretationsvergleich. □ Lehrbeauftragt. Dr. Gisela Jähnichen: Einführung in die Musikethnologie.

Salzburg. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: Von 1600 bis zur Musik der Gegenwart – Formen und Gattungen in der abendländischen Musik – Klangwelten und Bühnenräume-Phänomene und Aspekte von Musik für Bühne und Theater – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar – Musikkultur und Musikkulturen. Eine Einführung in die Musikethnologie. □ Dr. Monika Mittendorfer: S: Einführung in musik- und tanzwissenschaftliches Arbeiten.

Sommersemester 1997

Augsburg. Lehrbeauftragt. Margit Bachfischer M.A.: Ü: Kontrapunkt und Kompositionspraxis von Josquin bis Palestrina (Kontrapunkt I). □ Lehrbeauftragt. Dr. Friedhelm Brusniak: S: Die Wiener Schule. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Geschichte der musikalischen Dynamik: eine Geschichte der Musik vom 16. bis zum 20. Jahrhundert – Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1) – Haupt-S: Leopold Mozarts Sinfonien (3) – Pros: Komponisten des 18. bis 20. Jahrhunderts als Bearbeiter fremder Werke (Analyse). □ Lehrbeauftragt. Dr. Klaus Döge: S: Einführung in die musikalische Quellenkunde und Editionstechnik. Musik des 19. Jahrhunderts: Wagner – Dvořák – Mahler. □ Lehrbeauftragt. Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Lehrbeauftragt. Irina Paladi M.A.: Pros: Claude Debussys lyrisches Drama „Pelléas et Mélisande“. □ Dr. Erich Tremmel: S: Musikhistorische Forschung anhand regionaler Quellen (Landeskunde) – Ü: Musikpaläographie: Weiße Mensuralnotation.

Bamberg. Prof. Dr. Marianne Bröcker: Einführung in die chinesische Musikkultur – S: Formen des lokalen Tanz- und Musiktheaters in China – S: Transkription I und II – S: Feldforschungsprojekt in Oberfranken (Materialsammlung und Dokumentation) – S: Katalogisierung fränkischer Volksmelodien II – Kolloquium. □ Prof. Dr. Martin Zenck: Ringvorlesung: Franz Schubert, seine Musik, die Literatur und Malerei der Romantik (zum 200. Geburtstag von Franz Schubert) (gem. mit Kolleginnen und Kollegen der Universitäten Heidelberg, Bayreuth und Bamberg) – Seminar zur Vorlesung – Pros: Aesthetica I, Die Intention des Komponisten – Die Intention des Interpretieren? (ästhetischer Lektürekurs der beiden Bände von Umberto Eco: „Die Grenzen der Interpretation“ und „Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation“) – S: Neue Musik in Doppelinterpretationen von Helmut Lachenmann und Luciano Berio u. a. Texte von Komponisten, von einem Kritiker oder Wissenschaftler über dasselbe Werk (= Methoden der musikalischen Analyse und Anwendung der in Aesthetica I entwickelten Methoden der Analyse und ihrer Kritik) – Haupt-S: Die Figur und das Drama des „Faust“ in der Oper: (Robert Schumann – Hector Berlioz – Charles Gounod – Ferruccio Busoni – Hanns Eisler – Giacomo Manzoni – York Höller – Alfred Schnittke).

Basel. Musikgeschichte. Prof. Dr. Wulf Arlt: Grundzüge einer Problemgeschichte des mehrstimmigen Komponierens vom 10. bis ins 14. Jahrhundert – Venedig (I): Kultur, Musik und Gesellschaft des Hoch- und Spätmittelalters in europäischer Perspektive (1) (gem. mit Prof. Dr. Achatz v. Müller) – Kolloquium zur Vorlesung (1) (gem. mit Prof. Dr. Achatz v. Müller und Dr. Joseph Willimann) – Haupt-S: Kompositionsprozesse und Werkinterpretation bis zur Wiener Klassik – Repetitorium zur Musikgeschichte für Fortgeschrittene (14-tgl.) – Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik – Interdisziplinäre Übung: Vom Hymnus zum Lied (gem. mit Dr. Fritz Graf). □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Deutsche Oper im 19. Jahrhundert (mit Ü) – Grund-S: Frühe Atonalität – Haupt-S: Richard Wagner: □ Prof. Dr. Max Haas: Einführung in die Musiksoziologie (mit Ü) – Grund-S: Übungen zur mittelalterlichen Musiklehre. □ Dr. Joseph Willimann: Einführung in die Liturgie und liturgische Handschriften des Mittelalters – Ü: Ludwig Senfl (ca. 1486–1542/43). □ Lic. phil. Martin Kirnbauer: Paläographie der Musik IV: Übung zum Lesen musikalischer Texte des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Lic. phil. Heidi Zimmermann: Ü: „Le Groupe des

six". □ Dr. Dominique Muller: Historische Satzlehre III: Satzweisen und Kompositionsprobleme im späten 16. und im 17. Jahrhundert.

Ethnomuskologie. Prof. Dr. Akio Mayeda: Die traditionelle Musik Japans (mit Ü).

Bayreuth. Musikwissenschaft. Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Musikgeschichte im Überblick III (1700–1830) – Concerto und Symphonie, Oper und Lied – Haupt-S/S: Ludwig van Beethoven, Achte Symphonie: Zugänge (3) – S: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. Hans-Joachim Bauer: Pros: Beispiele der Programmmusik. □ Bernat Cabero M. A.: Pros: Bergs „Wozzeck“ und Zimmermanns „Soldaten“ als Nummernoperen – Pros: Musik im künftigen Kulturraum Europas – Entwicklungstendenzen einer jungen Musikkultur.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Sieghart Döhring: Geschichte des Musiktheaters II (1800–1900) – S: Glucks Orpheus-Vertonungen: Tradition und Rezeption. □ Prof. Dr. Susanne Vill: Epochen europäischer Theatergeschichte III – S: Dramen von Anton Tschechow und ihre Inszenierungen (mit Praktikum) – Pros: Einführung in die Aufführungsanalyse. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Die Anfänge der Operette in Frankreich – Ü: Mozarts „Zauberflöte“. Inszenierungen im Vergleich. □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Geschichte der Bayreuther Festspiele. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (1876–1997). □ Dr. Petra Grell: Pros: Wie macht man ein Opernprogrammheft? – Annäherung, Materialbeschaffung, (Computer-)Layout und Fertigstellung II. □ Stephan Jöris: Pros: Theatertechnik als Bestandteil von Inszenierungen II (gem. mit Dr. Johanna Werckmeister). □ Dr. Marion Linhardt: Pros: Europäisches Drama im frühen 19. Jahrhundert. Zwischen Trivialität und „großer Persönlichkeit“. □ Prof. Dr. Peter P. Pacht: Pros: Das Musiktheater Siegfried Wagners III (Das Spätwerk). □ Frieder Reininghaus: Pros: Die Entwicklung der Opern-Regie im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts. □ Hans Jürgen Rojek: Pros: Schnittstellen und Schwerpunkte. TV-Portrait der Universität Bayreuth (gem. mit Fredi Schmidtner). □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Szene und Klangcharakter in der Oper des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Sieghart Döhring, Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Hans-Joachim Bauer, Dr. Rainer Franke, Dr. Marion Linhardt, Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Thomas Steiert, Dr. Johanna Werckmeister: Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

Berlin. Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar. Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Die Entwicklung der symphonischen Musik im 19. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Geschichte der Musiktheorie (gem. mit Dr. Lucinde Lauer) – S: Musik im frühen Tonfilm – Ober- und Doktoranden-S: Methodische Fragen der Analyse von Werken neuer Musik. □ Prof. Dr. Tibor Kneif: Musikgeschichte seit 1600 – Pros: Monteverdi: „L'Orfeo“ – Pros: Guido: Micrologus – Haupt-S: Klassizismus, Akademismus, Epigonentum. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Europäisches Musiktheater der Zwanziger Jahre – Haupt-S: Das Musiktheater der Weimarer Republik – Haupt-S: Die Konstruktion der musikalischen Moderne in Thomas Manns „Doktor Faustus“ – Ober- und Doktoranden-S: Methodenprobleme der Forschung. □ Dr. Bodo Bischoff: Pros: Methoden der musikalischen Analyse II: Modellanalysen ausgewählter Stationen der abendländischen Kompositionsgeschichte: Perotinus-Machaut-Dufay-Josquin-Palestrina-Schütz. □ Dr. Lucinde Lauer: Pros: Sergej Prokof'evs Opern. □ Dr. Michael Maier: Pros: Steve Reich – Pros: Francisco Salinas, De musica.

Institut für Musikwissenschaft. Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Dr. Gerd Grupe: GK: Transkription I. □ Dr. Andreas Meyer: Pros: Musik und Ritual in Westafrika – GK: Instrumentenkunde – Ü: Konzeption einer Instrumenten-Ausstellung im Museum für Völkerkunde. □ Albrecht Wiedmann M. A.: Ü: Volksmusik im vorderen Orient. □ N. N.: Pros: Traditionelle Musik in Italien – Haupt-S: Tanzforschung – Ü: Neue und alte Klangbilder der Hauptstadt im wiedervereinten Deutschland – Populärmusik und traditionelle Musik in Brasilien.

Berlin. Humboldt-Universität. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Hermann Danuser: Die Idee der Renaissance in der Musikgeschichte – Haupt-S: Weltliche Liedkunst im 14. und 15. Jahrhundert – Koll: „Neue Musik“ – Idee und Geschichte – Pros: Quintilian und die Folgen: Quellen zu Musik und Rhetorik im Mittelalter und der Renaissance. □ Dr. Andreas Mertsch: Pros: Die Orchestersprache Hector Berlioz' – Stilanalyse – Pros: Zur Ausdrucksästhetik der Spätromantik. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Musik und Musiktheater des Barock – Haupt-S: Johann Strauß „Die Fledermaus“ – Analysen zur Wiener Operette. □ Dr. Reinhold Brinkmann: Haupt-S: Faschismus und Musik. □ Prof. Dr. Glenn Stanley: Beethoven-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert: Arnold Schering und seine deutschen Zeitgenossen. □ Dr. Helmut Hell: Pros: Die Bach-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin; Musikphilologische Übungen an den Quellen. □ Dr. Hermann Gottschewski: Pros: Stilanalyse und -kategorisierung am Beispiel einstimmigen japanischen Liedgutes seit ca. 1880 – Ü: Schriften von Richard Wagner und Franz Liszt zur musikalischen Interpretation. □ Tobias Plebuch: Pros: Musiktheater nach 1945.

Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik. Prof. Dr. Christian Kaden: „Frühe Mehrstimmigkeit“ – vor interkulturellen Horizonten – Haupt-S: Rezeptionsforschung in der Musiksoziologie – Pros: „Frühe Mehrstimmigkeit“ – FS: Musiksoziologie. □ Dr. Sebastian Klotz: Pros: Im Reich der Töne – historische Perspektiven der Mediensoziologie – Pros: Geschlechterrollen in der italienischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts.

Systematische Musikwissenschaft/Musikethnologie. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Akustik der Musikinstrumente 1: Blasinstrumente – Haupt-S: Tonalität: theoretische und wahrnehmungspsychologische Aspekte – Pros: Musiktherapie (gem. mit Christine Lemke) – Koll: Wissenschaftliches Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Instrumentenkunde, Teil II: Tasteninstrumente und Stimmungen – S: Raumakustik und musikalische Aufführungspraxis – Ü: Für Geistes- und Sozialwissenschaftler: Praktische Einführung in die Nutzung von SPSS (Statistik-Programmpaket auf PC-Basis) – Ü: Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. Angelika Jung: Pros: Die Qawwali-Gesänge in Pakistan und Indien – Pros: Die Tradition der „Sufiyana-Kalam“ in Kaschmir.

Populäre Musik. Prof. Dr. Peter Wicke: Geschichte der populären Musik – Musik als Industrie – Haupt-S: Star und Starkult – Pros: Einführung in die Popmusikforschung. □ Dr. Monika Bloss: Pros: Rock & Rollen: Geschlechterspezifische Repräsentationen in Rock- und Popmusik – SE VIVA versus MTV, Teil II (Studie zu Video- und Medienästhetik der beiden Musiksender).

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Dr. Helga de la Motte: Musikpsychologie – Haupt-S: Orchester-techniken in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts – Pros: Instrumentation und Form. □ Dr. Janina Klassen: Pros: Heine-Vertonungen – Pros: Englischsprachiges Musiktheater. □ Dr. Hans Neuhoff: Pros: Südindische Kunstmusik – S: Theodor Adorno. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Partitur- und Instrumentenkunde – Ü: Mensuralnotation.

Berlin. *Hochschule der Künste. Fachbereich Musik. Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Elmar Budde: Geschichte der Sinfonie – Ü: Analyse musikalischer Formen – Haupt-S: Anton Bruckner und Simon Sechter – Haupt-S: Claude Debussy „Pelléas et Mélisande“ (gem. mit Susanne Fontaine und Dr. Annette Kreuziger-Herr) – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Das Streichquartett als musikalische Gattung – Ü: Musikwissenschaft als Studienfach. Inhalte und Methoden – Pros: „Wiegendrucke“ zur Musiktheorie und -wissenschaft 1480–1500: Gaffurio, Ramos, Burzio, Tinctoris, Levlèvre – Haupt-S: Musikalische Skizzenforschung, Analyse und Praxis – Forschungskolloquium. □ Prof. Dr. Peter Rummenhöller: Forschungssemester. □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Die Maqām-Kultur. Arabische und türkische Musik. □ Doz. Martin Supper: Pros: Geschichte der Elektroakustischen Musik. □ Wiss. Mitarb. Dr. Beatrix Borchard: Haupt-S: Johannes Brahms' Vokalmusik II (gem. mit Prof. Jutta Schlegel) – Pros: Vom Virtuosen zum Interpreten: Zum Wandel des Konzertlebens im 19. und 20. Jahrhundert. □ Wiss. Mitarb. Susanne Fontaine: Pros: Das Lied im 20. Jahrhundert. □ Wiss. Mitarb. Christian Thorau: Pros: Musikästhetische Texte aus zeichentheoretischer Perspektive. Lektürekurs – Pros: Führer durch Oper und Konzert. Musikalische Hermeneutik um 1900. □ Lehrbeauftragt. Dr. Gottfried Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister. □ Lehrbeauftragt. Dr. Ellinore Fladt: Pros: Große Messen des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftragt. Ute Henseler: Pros: Formenlehre und Höranalyse. □ Lehrbeauftragt. Dr. Christoph Henzel: Pros: Methoden der Werkanalyse. □ Lehrbeauftragt. Dr. Heinz von Loesch: Pros: Höranalyse und Formenlehre II. □ Lehrbeauftragt. Christine Wassermann Beirao: Pros: „Kuhglocken und Celesta!“ Gustav Mahlers Symphonien.

Musiktheorie. Prof. Dr. Patrick Dinslage: Die Klaviersonate im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Forschungssemester. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Die „West Side Story“ von Leonard Bernstein – eine text- und quellenkritische Analyse. □ Prof. Ingeborg Pffingsten: Theorie der musikalischen Form: Sonaten- und Rondoformen im musiktheoretischen Schrifttum des 18. bis 20. Jahrhunderts (H. Chr. Koch und A. Reicha) – Hör-Analysen. Historische und systematische Annäherung.

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: Ü: Zwischen „Verismo“ und „Naturalismus“: Opern an der Wende zum 20. Jahrhundert – Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Joseph Haydns Streichquartette – S: Georg Friedrich Händels Oratorien – Koll: Musikwissenschaftliche Methodenfragen. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Das Spätwerk von Johannes Brahms (1) – Ü: Heinrich Schütz – AG: Von der Quelle zur Ausgabe – Oberitalienische Musik des 16. Jahrhunderts. Mit Exkursion nach Bergamo – Männer, Frauen und die Liebe. Ringvorlesung des Berner Mittelalter-Zentrums. □ Dr. Hanspeter Renggli: S: Gluck in Paris. Die „tragédies lyriques“ und der „Gluck-Streit“ – Musikgeschichte II (1) – Musikgeschichte IV (1). □ Dr. Peter Ross: Zur Theorie und Messung von Musikalität. □ Prof. Dr. Patrice Pavis: Pros: Tanztheater: Beispiele und Analysen – S: Theorie des Schauspielers im zeitgenössischen interkulturellen Theater.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: Nach dem „Posthistoire“. Zur Problematik und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung – Haupt-S: Aspekte einer „Deconstructive Musicology“ I: Gender Studies – Ober-S: „Projekt Tanzwissenschaft“: Plurimediale Systeme und strukturelle Korrelationsanalysen – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung (14-tgl.). □ Prof. Dr. Renate Groth: Die französische Musik zwischen den Kriegen 1870/71 und 1914/18 – Pros: Carl Philipp Emanuel Bach: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ – Haupt-S: Der Musikbegriff des 18. Jahrhunderts im Spiegel musiktheoretischer Schriften – Ober-S: Ausgewählte musikalische Werke in Analyse und Kritik ihrer Zeit. □ Hartmut Hein M. A.: Aspekte der Formentwicklung in Klavierkonzerten der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Siegfried Kross: Geschichte des Madrigals. □ AMD Walter Mik: Pros: Die Motette im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Emil Platen: Pros: Grundfragen der musikalischen Form. □ Prof. Dr. Lothar Prox: Haupt-S: Präsentation von Klassischer Musik im Fernsehen. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: Systemtheoretische Ansätze des musikwissenschaftlichen Arbeitens. Eine Einführung. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte II – Pros: Einführung in die musikalische Analyse – Haupt-S: Vergessene Symphonik des 19. Jahrhunderts – Ober-S: Musikwissenschaftliche Forschungen.

Chemnitz-Zwickau. Prof. Dr. Helmut Loos: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert – Einführung in die Musikwissenschaft (mit Ü) – S: Musik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts – S: Katalogisierung handschriftlicher Musikalien. □ Priv.-Doz. Dr. Eberhard Möller: S: Analyse I – S: Analyse II (1) – S: Lieder von Schubert und Brahms.

Detmold. Prof. Dr. Gerhard Allroggen: Zu Fragen der musikalischen Interpretation – S: Klaviersonaten neben und nach Beethoven – Pros: Musiker-Biographien – Ü: Lektüre italienischer Opernlibretti des frühen 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Allgemeine Musikgeschichte II – S: Musik in der Zeit des Expressionismus – S: Alte Musik im 20. Jahrhundert – Ü: Die Überlieferung mehrstimmiger Messen vor 1600. □ Dr. Irmilind Capelle: Pros: Das deutsche Oratorium zwischen Haydn und Mendelssohn. □ Matthias Schäfers: Ü: Historischer Tonsatz im 17. Jahrhundert. □ Heinz-Jürgen Winkler: Ü: Historischer Tonsatz im 19. Jahrhundert. □ Andrea Schwager: Ü: Theorie und Praxis des Generalbaß- und Partiturspiels.

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: Einführung in die Musikgeschichte – S: Verdis „Requiem“ – S: Gebrauchsliteratur und Gebrauchsmusik. □ Prof. Dr. Martin Geck: Musikgeschichte als Ideengeschichte: Franz Schuberts Liederzyklen (mit S) – Ober-S: Das Musikdenken Theodor W. Adornos – S: Das Erhabene in Musik und Kunst. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: S: Tonsatz/Carl Orff: Sprache-Klang-Rhythmus – S: Oper und Drama: Richard Wagner beim Wort genommen. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Geschichte der Rockmusik: Rock'n Roll. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Akustik der Instrumente – S: Musikalische Zeitwahrnehmung – Ober-S: Neue musikpsychologische Forschung am Beispiel der Zeitschrift „Music Perception“. □ Dr. Ulrich Taday: S: Einführung in die Musikwissenschaft.

Dresden. Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Schulte: Johann Sebastian Bachs Vokalwerk bis zum Beginn der Leipziger Zeit. □ Dr. Gerhard Poppe: Haupt-S: Das Konzert für Tasteninstrument im 18. Jahrhundert (gem. mit Annegret Rosenmüller M. A.) – S: Franz Schuberts Kirchenmusik. □ Dr. Horst Hodik: S: Dresdner Hofmusik im 16. und 17. Jahrhundert. □ KMD Michael-Christfried Winkler: S: Tendenzen romantischer Kirchenmusik von Mendelssohn bis Reger. □ Dipl.-Päd. Hendrik Starfinger: Einführung in die Musikpsychologie. □ Jacob Ullmann: Musikgeschichte im Überblick IV: Musik des 20. Jahrhunderts – S: Tradition und Innovation – Streichquartett im 20. Jahrhundert. □ Dr. Monika Bloß: Pop-Musik-Forschung. Eine Einführung. □ Dr. Tobias Plebuch: Einführung in die Musikästhetik – Ü: Musikanalyse I. □ Dipl.-Päd. Cathleen Köckritz: Pros: Klaviermusik, Klavierschule, Klavierunterricht in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Düsseldorf. Dr. Monika Burzik: Mittel-S: Musik und Notation. □ Dr. Gisela Csiba: Unter-S: Geschichte des Solokonzerts – Literaturkunde: Geschichte des Solokonzerts. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Unter-S: Stationen der Passions-Vertonungen – Mittel-S: Kammermusik Schuberts und Schumanns – Ober-S: Volk + Musik – Volksmusik? – Haupt-S: Forschungsprojekt „Düsseldorfer Musikgeschichte“ II – Literaturkunde: Passion – Kolloquium für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Prof. Dr. Helmut Kirchmeyer: Ober-S: Oper als Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts – Haupt-S: Doktorandenkolloquium – Geschichte und Bewertung der klassisch-romantischen Musik. □ Prof. Dr. Bernd Scherers: Literaturkunde: Kammermusik Schuberts und Schumanns. □ Dr. Sander Wilkens: Unter-S: Geschichte der Messe – Mittel-S: Symphonien von Gustav Mahler – Literaturkunde: Symphonien von Gustav Mahler. □ N. N.: Mittel-S: Wagners Musikdramen.

Eichstätt. Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Die „klassische“ Moderne. Komponisten am Beginn des 20. Jahrhunderts – Musikgeschichte im Überblick – S: Wort und Weise im deutschen Minnesang (gem. mit Prof. G. Steer und Dr. R. Weigand) – S: Joh. Seb. Bachs „Brandenburgische Konzerte“. □ Dr. Marcel Dobberstein: Pros: Tonsysteme und Notenschrift – Pros: „Anything goes“. Die Klänge der Postmoderne zwischen Avantgarde und Popmusik.

Erlangen-Nürnberg. Dr. Andreas Haug: Pros: Laut und Leise in der Musikgeschichte – Koll: Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral (gem. mit Prof. Dr. Max Haas und Dr. Thomas Röder). □ Prof. Dr. Fritz Reckow: Mittel-S: Musikgeschichte im spätmittelalterlichen England – Haupt-S: Richard Wagners musikdramatisches Schaffen nach der Jahrhundertmitte (mit einem Block-S von Prof. Theo Hirsbrunner, Bern) – Pros: Rhythmus, Notation und Satztechnik in der Mehrstimmigkeit des späten Mittelalters – Schwerpunkt 13. Jahrhundert (Notationskunde II). □ Dr. Thomas Röder: Mittel-S: Der junge Beethoven – Ü: Übungen in Musikbibliographie. □ Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt: Musikgeschichte im 18. Jahrhundert (Überblick Musikgeschichte IV) – Haupt-S: Die Wozzeck-Opern von Alban Berg und Manfred Gurlitt – Pros: Texte zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (Schwerpunkt: Mattheson). □ Dr. Rafaella Camilot-Oswald, Dr. Andreas Haug, Prof. Dr. Fritz Reckow, Dr. Thomas Röder, Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt: Kolloquium zu aktuellen Forschungsthemen.

Frankfurt. Prof. Dr. Adolf Nowak: Musiktheorie und Musikästhetik im 20. Jahrhundert – S: Interpretationsanalyse (gem. mit Dr. Elvira Seiwert) – Haupt-S: Hanns Eisler (gem. mit Dr. Andreas Eichhorn) – Ober-S: Oberseminar für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Priv.-Doz. Dr. Andreas Ballstaedt: Musik des Generalbaßzeitalters – S: Theoretikerlektüre: Quellentexte zur Musikanschauung und Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts – S: Musical als musikalisch-industrieller Komplex (am Beispiel von Andrew Lloyd Webber) – Haupt-S: Goethe-Lieder. □ N.N.: Die Wiener Klassik – Pros: Einführung in die musikalische Analyse – Pros: Heinrich Schütz – S: Impressionistische Musik um 1900. □ Dr. Andreas Eichhorn: Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ Ulrike Kienzle M.A.: S: Franz Schreker. □ Lehrbeauftragt. Dr. Eric Fiedler: Haupt-S: Englische Musik des Mittelalters und der Renaissance. □ Dr. Rainer Lorenz: Pros: Verlagskunde.

Frankfurt. *Hochschule für Musik und darstellende Kunst.* Prof. Dr. Peter Ackermann: Zwischen Symphonik und virtuoser Manier: Das Violinkonzert im 19. Jahrhundert – S: Notationskunde: Tabulaturen und Weiße Mensuralnotation, ca. 1450–1600 (mit praktischen Übungen) – Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser). □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne. □ Prof. Dr. Karl-Josef Müller: Musik des 20. Jahrhunderts II – S: György Ligeti. □ Dr. Dieter Winzer: S: Hector Berlioz. □ Dr. Andreas Odenkirchen: S: Joseph Haydns Symphonien. □ Dr. Andreas Ballstaedt: S: Die Frühgeschichte der Sonate (bis C. P. E. Bach). □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Einführung in die Musiksoziologie. □ Sandra Müller-Berg M.A.: Einführung in die Musikwissenschaft (für Schulmusiker und IGP).

Freiburg. Dr. Markus Bandur: Pros: Lektürekurs: Adornos Musikphilosophie. □ Prof. Dr. Christian Berger: Das Konzert im 18. Jahrhundert – Pros: „Quid est musica?“ Lektüre lateinischer Musiktraktate aus Handschriften des 12. Jahrhunderts – Haupt-S: Wagners „Rheingold“ – Kolloquium. □ Dr. Gabriele Busch-Salmen: Pros: Richard Wagner, „Der Ring des Nibelungen“ – Text und Kontext (3) (gem. mit Dr. Dieter Martin, Deutsches Seminar). □ Dr. Keith Falconer: Pros: Einführung in die Musik der Renaissance – Pros: Studien zur Aufführungspraxis 1600–1800. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Geschichte der Messe, 1300–1800: Liturgischer Auftrag und musikalische Autonomie – Haupt-S: Anfänge der Oper (Blockseminar). □ Dr. Albrecht von Massow: Pros: Analysekurs: Beethoven op. 31/2; Ives' „Central Park in the Dark“; Saariaho, „Stilleben“ für Tonband; Schmidt, Klavierstück „Für Fanny“. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: Vincenzo Bellini. □ Dr. Matthias Thiemel: Pros: Ideengeschichte des Dirigierens von Reichardt bis Boulez. □ Dr. Matthias Wiegandt: Pros: Grundlagen der musikalischen Analyse – Pros: Richard Wagner: „Die Walküre“.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. Luigi F. Tagliavini: Clavecin, pianoforte et musique de clavier au 18^e siècle – Pros: Analyse d'œuvres de clavier du 18^e siècle (1) – S: Die „Suite“ für Clavier (1) – Séminaire interdisciplinaire „Shakespeare et Verdi“ (gem. mit Prof. D. Daphinoff). □ Ober-Ass. François Seydoux: Einführung und Übungen zur Mensuralnotation (1). □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Die Oper in Frankreich im 19. Jahrhundert (mit praktischen Übungen).

Gießen. Prof. Dr. Ekkehard Jost: Pros: Grundlagen der musikalischen Analyse II: Jazz und Populärmusik – Pros/S: Geschichte und System der Musikwissenschaft – S: Systematische Aspekte der Neuen Musik – Musikwissenschaftliches Kolloquium. □ Prof. Dr. Peter Andraschke: Pros/S: Gustav Mahler: Lied und Symphonie – Pros/S: Béla Bartók und seine Zeit. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Grundlagen der Musikpsychologie: Musikalische Entwicklungspsychologie – Pros: Funktionale Musik – Pros/S: Musikalische Analyse I – Kolloquium für Examssemester. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Pros: Musikästhetik im 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Musik und Dichtung der Goethezeit – S: Wagner und Verdi. □ Prof. Dr. Winfried Pape: Pros/S: Jugendkulturen und aktuelle Popmusik (Teil II). □ Doz. Dr. Thomas Phleps: Pros/S: Avantgardistische Tendenzen in der Rock-/Popmusik. □ Wiss. Mitarb. Dr. Ulrich D. Einbrodt: Pros/S: Rockmusik: Stilbereiche und Analysen. □ StR. i. H. Dr. Dietmar Pickert: S: Analyse von Harmonik und Form.

Göttingen. Prof. Dr. Rudolf Brandl: Klassische Arabische Musik – Pros: Musikethnologische Analyse – Ü: Musikbeispiele zur Arabischen Musik – Haupt-S: Laufende Vergleichend-Musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Ü: Musik- und stilgeschichtliches Repetitorium – Ü: Instrumentale Besetzung und Orchestrierung – Haupt-S: Franz Schubert: Kammermusik. □ Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Pros: Johannes Brahms: Vokalwerke mit Orchester. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Ethnomusikologische Transkription. □ Prof. Dr. Wolfgang Boetticher: Das Spätwerk Ludwig van Beethovens. □ Prof. Dr. Rainer Fanslau: Ü: Polytonalität und Polyrhythmik im Schaffen Bartóks, Strawinskys und Hindemiths (3, 14-tgl.). □ Dr. Helmut Erdmann: Ü: Musikalische Live-Elektronik (Blockveranstaltung, n.V.). □ Dr. Tiago de Oliveira Pinto: Ü: Ethnomusikologische Feldforschung: Ansätze, Probleme, Erfahrungen (3, 14-tgl.).

Graz. Prof. Dr. Rudolf Flotzinger: Umfang, Methoden und Ziele der Musikwissenschaft – Musikwissenschaftliches Pros III – Kolloquium für Dissertanten – Privatissimum für Auslands-Stud. □ Doz. Dr. Josef-Horst Lederer: Musikgeschichte IV – Übungen an Tonbeispielen (1) – Notationskunde III: Modal- und schwarze Mensuralnotation – Musikhistorisches Seminar: Kolloquium für Diplomanden. □ Dr. Werner Jauk: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – Systematisch-musikwissenschaftliche Spezialvorlesung. □ Lehrbeauftr. Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologie I – Musikalische Volkskunde III. □ Dr. Ingrid Schubert: Musikhistorisches Pros. □ Lehrbeauftr. Mag. Dieter Zenz: Musikwissenschaftliches Pros II: Formanalyse (1).

Graz. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Formen der Populärmusik im 20. Jahrhundert – Seminar zu Jazz und Populärmusik. □ HAss. Mag. Dr. Franz Krieger: Einführung in die Jazzforschung. □ Mag. Wolfgang Tozzi: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas. □ Prof. Dr. Otto Kolleritsch: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik (gem. mit Ass. Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner, HAss. Dr. Renate Božić und HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr) – Musiksoziologie II. □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie II (Gebrauchswerte der Musik) – Musikethnologie II (Kari-bik) – Komponisten des Pannonischen Raumes (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla). □ Dr. Helmut Brenner: Einführung in die Musik Mexikos II. □ Ass. Dr. Ottfried Hafner: Musik- und Kulturgeschichte Österreichs. □ Ass. Mag. Dr. Robert Höldrich: Akustik der Musikinstrumente 2 – Digitale Signalverarbeitung in der Psychoakustik (gem. mit DI Martin Pflüger) – Instrumentenkunde 2 – Musikalische Akustik – Physikalische Modellierung von Musikinstrumenten 2 – Spatialisation von Klangsignalen (gem. mit Ass. DI Winfried Ritsch) – Verarbeitungsalgorithmen in Akustik und Computermusik 2 (mit Ü). □ Ass. DI Winfried Ritsch: Steuerungstechnik und Steuerungsnetzwerke in der Computermusik – Elektronische Klangerzeugung – Technische Grundlagen der Elektronischen Musik. □ N.N.: Raumakustik und Beschallungstechnik. □ Prof. Dr. Johann Trummer: Stilkunde und Aufführungspraxis (gem. mit Prof. Ingomar Rainer) – Übungen zu Quellentexten der Aufführungspraxis. □ HAss. Mag. DI Dr. Robert Höldrich, Prof. Dr. Franz Kerschbaumer, Prof. Dr. Otto Kolleritsch (gem. mit Ass. Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner, HAss. Dr. Renate Božić, HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr), Prof. Dr. Wolfgang Suppan (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla, Ass. Dr. Ottfried Hafner), Prof. Dr. Johann Trummer (gem. mit Ass. Dr. Ingeborg Harer, Ass. Dr. Klaus Hubmann): Dissertanten- und Magistranden-Seminar.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Musikgeschichte im Überblick: Musik der Vorklassik und der Wiener Klassik – Haupt-S: Italienische Instrumentalmusik im 17. und 18. Jahrhundert – Haupt-S: Musik und Lyrik im 20. Jahrhundert – Magistranden/Doktoranden-Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Günter Fleischhauer). □ Prof. Dr. Günter Fleischhauer: Johannes Brahms und Anton Bruckner. □ Dr. Kathrin Eberl: Pros: Einführung in die Instrumentenkunde – Pros: Sinfonik von D. Schostakowitsch und S. Prokofjew. □ Dr. Undine Wagner: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Robert Schumanns Liedschaffen – Pros: Rezeption Alter Musik im 19. Jahrhundert. □ Achim Heidenreich M.A.: Pros: Notationskunde II: Orgel- und

Lautentabulaturen/Musik des 20. Jahrhunderts – Pros: Die Motette der Vokalpolyphonie. □ N.N.: Lehrveranstaltungen zur Systematischen Musikwissenschaft.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Musikgeschichte 13. und 14. Jahrhundert – Ü: Werkanalyse II – Ü: Gregorianischer Choral – S: Musik nach Bildern (1) – S: Musikhistoriographische Lektüre (1) – Ü: Musikwissenschaftliche Berufstätigkeiten – Angewandte Musikwissenschaft. □ Dr. Reinhard Flender: Pros: Radikalität und Umbruch im Schaffen jüdischer Komponisten des 20. Jahrhunderts: Arnold Schönberg und Stefan Wolpe. □ Prof. Dr. Constantin Floros: S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Peter Petersen). □ Dr. Annette Kreuziger-Herr: Pros: Einführung in die Historische Musikwissenschaft (3) – Haupt-S: Claude Debussy: „Pelléas und Mélisande“ (3). □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Ü: Notationskunde II: Mensuralnotation der Renaissance – S: Die „St. Petersburger“ Musikhandschriften – Opern und Intermezzi von Joh. Adolf Hasse (gem. mit Dr. Jürgen Neubacher) – Haupt-S: Das Spätwerk Händels – S: Kolloquium über musikwissenschaftliche Neuersehungen. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Pros: Johannes Brahms I: Die Orchestermusik – S: Die „Zweite Wiener Schule“ in ihren Schriften – Haupt-S: Beethovens Streichquartette (gem. mit Prof. Dr. Donald Wheelock). □ Dr. Dorothea Schröder: Ü: Die Kirchenmusik der Wiener Klassik (1). □ Prof. Dr. Donald Wheelock: S: Amerikanische Kammermusik des 20. Jahrhunderts.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Helmut Rösing: S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Pros: Musik und Medizin (3) – Ü und Praktikum: Tonstudioteknik und Musikproduktion (3) – Haupt-S: Neuere Entwicklungen der systematischen Musiktheorie (gem. mit Dr. Uwe Seifert) (3). □ Dr. Peter N. Wilson: S: Komponieren mit technischen Medien.

Hannover. Prof. Dr. Klaus-Ernst Behne: Geschichte der Systematischen Musikwissenschaft (1) – Pros: Musikalische Lernprozesse – Haupt-S: Sozialpsychologie des Musikgeschmacks – Koll: Aktuelle musikpsychologische Forschung (Aufbaustudiengang, gem. mit Prof. Dr. Eckart Altenmüller). □ Prof. Dr. Arnfried Edler: Humanismus, Reformation und Gegenreformation in der Musik zwischen 1450 und 1650 – Grund-S: Madrigal, Concerto und Drama per musica – Haupt-S/Aufbaustudiengang: Lullys Tragédie lyrique und die musikalische Moderne des späten 17. Jahrhunderts – Examenskolloquium – Kolloquium zur aktuellen musikhistorischen Forschung. □ Dr. Hans Haase: Geistliche und weltliche Lieder in mehrstimmiger Bearbeitung seit der Lutherzeit (mit Wolfenbütteler Originalquellen) bis etwa J. S. Bach (mit Exkursion). □ Prof. Dr. Ellen Hickmann: Musik des Altertums (1) – S: Musik Zentralasiens – Musikethnologisches Kolloquium. □ Prof. Dr. Günter Katzenberger: Ü: Erarbeitung einer Biographie: Franz Schubert – S: Neue Gestaltungsmöglichkeiten in der Vokalmusik des 20. Jahrhunderts – Examenskolloquium – Literaturkunde: Kammermusik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Joachim Kremer: S: Nationale Schulen im 19. Jahrhundert – Ü: Die Sinfonien Franz Schuberts. □ Priv.-Doz. Dr. Susanne Rode-Breyman: Pros: Einführung in die Musik des Trecento – Pros: Kammermusik von Johannes Brahms – Haupt-S: Oper um 1820 in Wien oder: Der Triumph der italienischen über die deutsche Oper (gem. mit Prof. Christoph Hempel) – Haupt-S: Musikwissenschaft: Methoden-Arbeitstechniken-Reflexionen. □ Prof. Dr. Peter Schnaus: Formenlehre II: Barocke Instrumentalmusik: Die Fuge (1) – S: Zum Spätwerk Beethovens – S: „Romantik“ und „romantische“ Klaviermusik. □ Prof. Gerhard Schumann: Zur Geschichte der Operette – S: Liedkunde: Das Kunstlied von Mahler bis zur Gegenwart – S: Ballettarbeit und Choreographie im 20. Jahrhundert – Examenskolloquium.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Musik in der Literatur, vornehmlich des 19. Jahrhunderts – S: Mittelalterliche Musiktheorie: Der Anfang der Rationalisierung aktueller Musik. □ Dr. Matthias Feldmann: Ü: Einführung in den Notensatz am Computer. □ Priv.-Doz. Dr. Bernhard Janz: Die italienische Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Mozarts Klavierkonzerte – Pros: Heinrich Isaac – S: Die Brockes-Passionen von Händel, Keiser, Mattheson und Telemann – Seminar für Doktoranden. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Die Sinfonien von Franz Schubert (mit Ü) (4). □ Dr. John H. van der Meer: Pros: Musikinstrumente der europäischen Musik der Periode 1750–1830. □ Dr. Gunther Morche: Pros: Musik am Wiener Hof (von Valentini bis Fux) – S: Das Sonatenwerk von Paul Hindemith. □ Dr. Thomas Schipperges: Pros: Quellen früher Mehrstimmigkeit (II), St. Martial und Notre Dame. □ Dr. Thomas Schmidt-Beste: Pros: Die Chormusik von Johannes Brahms. □ Joachim Steinheuer M.A.: Pros: Notationskunde – Pros: Frauen in der Musikkultur des 16. und 17. Jahrhunderts. □ N.N.: Die Musik des 20. Jahrhunderts (bis 1945) – Ü: Bachs Kunst der Fuge – Analysen und Mythen – S: Beethovens späte Streichquartette – Pros: Zwölftonmusik: Technik-Werke-Ästhetik-Wirkungsgeschichte.

Hildesheim. Dr. Jürgen Arndt: Pros: Free Jazz I: Musikalische Entwicklungen im Jazz der 60er Jahre – Edgard Varèse: Die Aggressivität des Klangs. □ Lehrbeauftragt. Dr. Ulrich Bartels: Pros: Instrumentalmusik

von W. A. Mozart – Programmmusik. □ Lehrbeauftragter Dr. Brian Berryman: Pros: Die Kunst der Verzierung bei alter Musik. □ Claudia Bullerjahn: Pros: Fächerübergreifender Unterricht am Beispiel von Musik und Bildender Kunst – „Die Winterreise“ – literarisch, musikalisch und filmisch (gem. mit Prof. Dr. Hans-Otto Hügel) – Filmmusik IV: Musikfilm. □ Dr. Hans-Joachim Erwe: Pros: Der Blues in der Kunstmusik – György Ligeti. □ Lehrbeauftragter Dr. Gerd Grupe: Musik in Schwarzafrika (mit Pros) (3). □ Dr. Andreas Hoppe: Pros: Klang und Raum (4) – Pros: Erprobung und Diskussion empirischer Forschungswerkzeuge für die Musikpädagogik. □ Prof. Dr. Werner Keil: Musikgeschichte II – Pros: Die Oper in Geschichte und Gegenwart II – Adorno und Schönberg – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: Pros: Harmonielehre – Einführung in die musikalische Instrumentation – Ensembleleitung. □ Prof. Dr. Rudolf Weber: Ein Musical für die Grundschule – Liedbegleitung – Musik in einer „veränderten Kindheit“. Empirische Untersuchungen in der Grundschule (gem. mit Dr. Hans-Joachim Erwe und Claudia Bullerjahn).

Innsbruck. Dr. Enrique Camara: Musik Südamerikas – S: Improvisation in the Oral Traditions of Argentinian Music. □ Doz. Dr. Rainer Gstrein: Die Musik der Antike und des Mittelalters (Übersichtsvorlesung). □ Doz. Dr. Monika Fink: S: Die Motette (1450–1650) – Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten (gem. mit Doz. Dr. Rainer Gstrein). □ Dr. Kurt Drexel: Pros: Notation III – Pros: Geschichte der Filmmusik (mit Exkursion). □ Dr. Gerlinde Haid: Pros: Einführung in die musikalische Volkskunde. □ Hermann Fritz: Pros: Transkription – Ü: Einführung in die elektronische Schallanalyse. □ Doz. Dr. Hildegard Herrmann-Schneider: Pros: Interpretationsvergleiche.

Karlsruhe. Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Stationen der Klaviermusik im 18. Jahrhundert – S: Musik der Jahrhundertwende (1890–1910). □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Pros: Analyse „kleiner“ Instrumentalstücke aus verschiedenen Epochen – S: Streichquartette der Wiener Schule – Instrumentenkunde II (Schlagzeug, Saiteninstrumente). □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Die Romantik – Die Musik nach 1950 bis zur Gegenwart – Ober-S: Luigi Nono – S: Die Musik Venedigs um 1600 (Venezianische Schule von Willaert bis Monteverdi). □ Priv.-Doz. Dr. Peter-Michael Fischer: Musikalische Bausteine der Computertechnik – S: Die Verschiedenartigkeit von Auffassung und Einsatz der Klangfarbe dokumentiert an ausgewählten Kompositionen der Musik des 20. Jahrhunderts.

Kassel. Dr. Andreas Ballstaedt: S: Lieder nach Texten von Goethe – S: Musical. Ökonomie und Musik (am Bsp. von Andrew Lloyd Webber). □ Dr. Bodo Bischoff: S: Die Tristanharmonik: Kompositionsgeschichtliche Entwicklung, musiktheoretische Deutung und musikwissenschaftliche Rezeption eines Mythos – S: Methoden der musikalischen Analyse III: Modellanalysen ausgewählter Stationen der abendländischen Kompositionsgeschichte: Das 19. Jahrhundert. □ Dr. Ulli Götte: S: Aspekte außereuropäischer Musik – Minimal-Musik I. □ Heinz Geuen: S: Harmonik als formbildendes Element. Dargestellt an ausgewählten Werken von W. A. Mozart (gem. mit Reinhard Karger). □ Dr. Matthias Henke: S: Empty Words? John Cage und sein Werk / gem. mit Lesley Olson) – S: Medea – ein Mythos im Wandel der Musikgeschichte (Musik und Mythos I) – S: Max Brod, Komponist und Schriftsteller – S: Louis Spohr, Kassel, Komponist: eine internationale Karriere (Lokale Musikgeschichte II).

Kiel. Prof. Dr. Friedhelm Krummacher: Forschungssemester. □ Priv.-Doz. Dr. Siegfried Oechsle: S: Fuge und Sonate: Kulturen, Paradigmen, Formen (3) – Zur Musikgeschichte Wiens im 18. und 19. Jahrhundert (mit Exkursion nach Wien) (gem. mit Prof. Dr. Bernd Sponheuer). □ Prof. Dr. Heinrich W. Schwab: S: Musik der Aufklärung: „Schöpfungs“-Kompositionen. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: S: Schuberts Klaviermusik zu vier Händen – S: Beethoven-Analysen im Vergleich. □ Dr. Helmut Well: S: Die Entwicklung der Suite im 17. Jahrhundert – S: Zur Frühgeschichte der Klavierfuge. □ Priv.-Doz. Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Priv.-Doz. Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer, Dr. Helmut Well: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

Koblenz-Landau. Akad. Dir. Peter Imo: Pros: Gestalten des Alten Testaments und ihre Darstellung in Oratorium und Oper – Ü: Allgemeine Musiklehre I. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: Von den Anfängen bis um 1600 – Pros: Die Symphonische Dichtung – S: Das Streichquartett im 18. Jahrhundert – Ü: Einführung in die musikalische Analyse.

Leipzig. Dr. Eszter Fontana: Haupt-S: Instrumentenkunde (gem. mit Dr. Birgit Heise). □ Dr. Wolfgang Gersthofer: Pros: Sinfonien neben Beethoven – Ü: Notationskunde (Weiße Mensuralnotation). □ Veit Helber M.A.: Tutorium: Die Musik im 15. und 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hans Joachim Köhler: Robert

Schumanns „Carnaval“ op. 9 und „Davidsbündlertänze“ op. 6 – ein analytischer und interpretatorischer Vergleich. □ Dr. Ulrich Leisinger: Haupt-S: Wolfgang Amadeus Mozart: „Le Nozze di Figaro“. □ Doz. Dr. Michael Märker: Die Musik im 15. und 16. Jahrhundert. Ein Überblick – Haupt-S: Die Oratorien von Felix Mendelssohn Bartholdy – Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Die klassische Sonate – Block-S: Neue Blasinstrumente im Orchester des 19. Jahrhunderts und ihre Musik (gem. mit Dr. Eszter Fontana und Dr. Birgit Heise). □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Forschungs-S: Musik und Zeit. □ Anett Magdalena Nitz M. A.: Tutoriat: Der inszenierte Raum. Musiktheaterkonzepte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Die Musik und ihre Ästhetik I: 17. und 18. Jahrhundert – Haupt-S: Methoden der musikalischen Analyse – Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Schönberg-Webern-Berg – Forschungs-S: Musikalische Urbanität: Leipzig in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Johannes Forner, Dr. Wolfgang Gersthofer, Dr. Renate Herklotz, Dr. Ulrich Leisinger, Dr. Peter Wollny) – Kolloquium für Examenskandidaten – Colloquium musicologicum (gem. mit Dr. Wolfgang Gersthofer, Dr. Ulrich Leisinger, Doz. Dr. Michael Märker, Prof. Dr. Klaus Mehner, Dr. Peter Wollny). □ Dr. Christoph Sramek: Ü: Oper live. □ Dr. Peter Wollny: Haupt-S: Gattungen und Stile in der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.

Mainz. Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: Carl Maria von Weber – S: „Oberon“-Vertonungen im 19. Jahrhundert – Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, Prof. Dr. Manfred Schuler, Dr. Ursula Kramer). □ Prof. Dr. Axel Beer: Musik an deutschen Residenzen – Pros: Zur Geschichte des deutschen Schlagers – S: Klaviermusik zur Beethovenzeit. □ Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Riedel: Ober-S: Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Rudolf Walter: Ü: Formenlehre: Sonatensatz. □ Prof. Dr. J. Dorfman: S: Schostakowitsch – Werk, Persönlichkeit und seine Zeit. □ Dr. Ursula Kramer: Pros: Französische Kammermusik in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts – Ü: Interpretation und Werktreue am Beispiel von Mozarts „Le Nozze di Figaro“. □ Dr. Karl Kuegle: S: Musik nach 1945 (Populärmusik, Minimalismus, Serialismus). □ Dr. Hubert Kupper: Entwicklung von Multimedia-Anwendungen in der Musikwissenschaft – Ü: Einspielen, Manipulieren und Ausgeben in einer MIDI-Umgebung. □ Dr. Anno Mungen: Pros: Geschichte der Filmmusik. □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Daniela Philippi: Pros: Die kompositorische Auseinandersetzung mit traditionellen Formen in der Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts. □ Stephan Münch: Ü: Notationskunde I.

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Mozart – Pros: „Fidelio“ – S: Stilbestimmung musikalischer Werke von 1600 bis 1930 – Magistranden- und Doktorandenkolloquium. □ Herbert Lölkes M. A.: Pros: Musikalische Formen im theoriegeschichtlichen Kontext. □ Panja Mücke M. A.: Pros: Musical. □ Dr. Lothar Schmidt: S: Musik und Kirche im 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Martin Weyer: Die Musikgeschichte der skandinavischen Länder vom 18. bis 20. Jahrhundert – S: Sinfonie und Sinfonische Dichtung bei Berwald, Alfvén, Stenhammar, Sibelius und Nielsen. □ N. N.: Bruckner – Pros: Die geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz – S: Ars nova – Koll: Musikwissenschaftliche Neuerscheinungen.

München. Prof. Dr. Theodor Göllner: Ober-Seminar. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Die Symphonie nach Beethoven – Haupt-S: Englische Musik in mitteleuropäischen Quellen des 15. Jahrhunderts (3) – S: Musik und Emotion: Texte von Heinz Kohut, Susanne Langer, Leonard B. Meyer u. a. – Kolloquium für Magistranden und Doktoranden. □ Priv.-Doz. Dr. Issam El-Mallah: Die ägyptische Sängerin Umm Kulthum. □ Dr. Claus Bockmaier: Pros: Die Kopfsätze in den Instrumentalkonzerten J. S. Bachs – Pros: Analyse ausgewählter Streichquartettsätze von Mozart und Haydn. □ Dr. Bernd Edelmann: Pros: Melodielehre – Ü: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit – Ü: Harmonik des 18. und 19. Jahrhunderts – Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – Ü: Volksmusik in Chile. □ Dr. Josef Focht: Ü: Aufführungsversuche zur Musik des 18. Jahrhunderts. □ Judith Kaufmann: Ü: Generalbaß. □ Dr. Ulrike B. Keil: Ü: Komponistinnen in Bayern. □ Franz Körndle: Ü: Quellen und Notation I – S: Spanische Orgelmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts. □ Dr. Birgit Lodes: Ü: Grundkurs: Satzlehre – Pros: Die Messe im 19. Jahrhundert. □ Jadwiga Nowaczek: Ü: Italienische Balli und Bassadanza im Quattrocento. □ Dr. Michael Raab: Ü: Musikdruck und Verlagswesen. Techniken und Geschichte. □ Dr. Bernhard Schmid: Übungen zu Orlando di Lasso. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Der Ausbruch aus der Chromatik (Komponieren nach neuen Skalen). □ Martin Zöbeley: Ü: Instrumente und Partitur.

Münster. Dr. Jaroslav Bužga: Haupt-S: Die böhmischen Länder und die böhmischen Musiker in der europäischen Musikgeschichte des 17.–18. Jahrhunderts – Haupt-S: Die Musik der Niederländer am Ende des 16. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Klaus Hortschansky). □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Einführung in die Musikpsychologie II – Haupt-S: Empirische Forschung in der Musiktherapie – Haupt-S: Aktuelle musikpsychologische Forschungsarbeiten – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: Haupt-S: Die Sinfonien Beethovens in ihrer Zeit – Doktorandenkolloquium. □ Doz. Dr. Laurenz Lütteken: Musik im

Mittelalter – Pros: Übungen zur Sinfonik nach 1945 – Haupt-S: Händels Oratorien – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Dr. Diethard Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick II – Paläographische Ü: Tabulaturen. □ Prof. Dr. Winfried Schleppehorst: Brahms – Pros: Einführung in die Gregorianik – Haupt-S: Bachs Kammermusik – Doktorandenkolloquium. □ Michael Schwarte: Pros: Oper und Musikdramatik des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Michael Zywiets: Pros: Musik an westfälischen Adelshöfen – Pros: Schubert und seine Zeit. □ N.N.: Ü: Gewußt Wo – Ü: Einführung in die historische Musikethnologie – Pros: Theoretikerlektüre – Pros: Musikgeschichte Spaniens.

Oldenburg. Prof. Gustavo Becerra-Schmidt: Ü: Neue Entwicklung in der E-Musik Lateinamerikas. □ Brinkmann: Pros: Szenische Interpretation von Weills/Brechts „Dreigroschenoper“. □ Prof. Violeta Dinescu: Pros: Strawinskis „Sacre du Printemps“ und seine Bedeutung für die Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Kadja Grönke: Pros: Gustav Mahler als Liedkomponist. □ Dr. Vladimir Ivanoff: Pros: L'orient imaginaire: Rezeption „orientalischer“ Musik in Europa vom 17.–20. Jahrhundert. □ Dr. Thomas Münch: Pros: Musikvorlieben und Lebensstile: Entwicklung – Durchführung – Auswertung einer kleinen quantitativ empirischen Studie. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: Pros: „Nostalgie“ – Beispiele aus der Geschichte des Tango – Pros: Streifzüge durch die Sozialgeschichte der populären Musik im 19. Jahrhundert – Pros: Musik und Identität – Pros: Ästhetisch-musikalische Starinszenierung im Kino. □ Prof. Dr. Peter Schleuning: Pros: Musikgeschichte im Überblick: Das 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: S: Einführung in die Musikalische Akustik und Hörpsychologie. □ Peter Vollhardt: Ü: Musiktheater für Kinder und Jugendliche. □ Axel Weidenfeld: Ü: Analyse: Madrigale des 16. und 17. Jahrhunderts.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: Musik und Technik – historische, gesellschaftliche, funktionale und ästhetische Aspekte eines komplexen Spannungsfeldes – S: Gestaltung und Programmierung von musikspezifischen Multimedia-Anwendungen. □ Prof. Dr. Sabine Giesbrecht: Ü: Analyse und Interpretation I (theoretisch) – Ü: Analyse und Interpretation II (praktisch) (gem. mit Viola Mokorosch) – S: Hugo Wolf: Gedichte von Eduard Mörike (gem. mit Prof. Dr. Magdalena Heuser). □ Dr. Stefan Hanheide: S: Musikgeschichte im Überblick II – S: Zur Musik Englands (Vorbereitung der Exkursion) – Ü: Arbeitsgruppe „Musik zum Westfälischen Frieden“ – S: Pazifismus in der Oper um 1936: R. Strauss' „Friedenstag“ und K. A. Hartmanns „Simplizissimus“. □ Prof. Walter Heise: S: „Dreigroschenoper“ (1928) und „Galoschenoper“ (1978). □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Sprache, Musik, Grammatik – S: Schubert-Bearbeitungen. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt: S: Das klassische Drama und die Idee der klassischen Symphonie – S: Musikalische Vermittlung im Radio am Beispiel des Feature. □ Dr. Joachim Stange-Elbe: S: Musikalische Analyse und Interpretation mit der Software RUBATO.

Potsdam. Prof. Dr. Fritz Beinroth: Ausgewählte Fragen zur Geschichte der Musik von G. F. Händel bis zur deutschen Romantik – Pros: Ausgewählte Fragen zur Musikgeschichte von der Bach-Händel-Zeit bis A. Bruckner – Haupt-S: Zur Oper und Vokalsinfonik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Schaffens von J. Haydn und W. A. Mozart – Kolloquium für Doktoranden und zur Vorbereitung auf die Erste Staatsprüfung und Magisterprüfung. □ Prof. Dr. Vera Cheim-Grützner: Musik des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Musikanalyse/Kammermusik aus 3 Jahrhunderten – Haupt-S: Höranalyse anhand von Musikwerken verschiedener Gattungen und Zeiten – Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Andreas Muschka: S: Ausgewählte Fragen der Populärmusik.

Regensburg. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Geschichte der Schauspielmusik – S: Deutsche romantische Oper (gem. mit Prof. Dr. Matthias Mayer) – Pros: Musikalische Aufführungspraxis im 16. und 17. Jahrhundert (mit praktischen Übungen und Demonstrationen) (gem. mit StD Udo Klotz) – Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (gem. mit Prof. Dr. David Hiley). □ Dr. Thorsten Fuchs: Ü: Die Prager Musikszene während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Claude Debussy und seine Zeit. □ Prof. Dr. David Hiley: Allgemeine Musikgeschichte III – S: Nationale Merkmale in der Musik des 14. Jahrhunderts: Frankreich, Italien, England – Pros: Georg Friedrich Händel: Die Oratorien – Ü: Notationskunde II. □ Dr. Rainer Kleinertz: Ü: Einführung in die Editionstechnik – Ü: Die Klaviersonate Ludwig van Beethovens (Analyse ausgewählter Texte). □ Domorganist a.D. Eberhard Kraus: Ü: Die Orgelwerke von Johannes Brahms. □ N.N.: Ü: Motettenkomposition im 15. und 16. Jahrhundert (Historischer Tonsatz) – Ü: Bernd Alois Zimmermann.

Rostock. Prof. Dr. Karl Heller: Haupt-S/S: Die Musik am Mecklenburg-Schweriner Hof in der Ludwigsuster Periode (1767–1837) – S: Bachs Passionen – Pros: Quellenschriften des 18. Jahrhunderts zur Musik, Musikanschauung und musikalischen Aufführungspraxis – Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □

AORat Dr. Hartmut Möller: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert – Haupt-S: Aktuelle Fragen der Systematischen Musikwissenschaft – S: Die Musik in BRD und DDR (II): 60er und 70er Jahre – Ü: Fragmente liturgischer Musikhandschriften. □ Walpurga Alexander, Dipl.-Musikwiss.: Pros: Methoden der musikalischen Werkanalyse. □ Andreas Waczkat M. A.: ... just a little BIT of Music: Produzieren und Reproduzieren von Musik mit dem Computer.

Saarbrücken. Prof. Dr. Wolf Frobenius: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik – S: Klavier- und Kammermusik von Johannes Brahms – S: Leitprobleme der Musiktheorie (gem. mit Dr. Markus Waldura) – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Jürgen Böhme: Pros IV: Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts – Kurs: Allgemeine Musiklehre. □ Prof. T. Krämer: Kurs: Harmonielehre I. □ Dr. Tobias Widmaier: Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft – Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk I (gem. mit W. Korb). □ Dr. H.-J. Winkler: Pros II: Geschichte der Musik von 800 bis 1600. □ Dr. T. Schmitt: Kurs: Einführung in die musikorientierte Computeranwendung (gem. mit O. Adams und M. Kuttler).

Salzburg. Dr. Daniel Brandenburg: Pros: Opernquellen: Operngeschichte und Opernästhetik – S: Literatur und Musik: Die italienische Oper (gem. mit Prof. Dr. Brigitte Winklehner). □ Doz. Dr. Sibylle Dahms: Tänze der Schubert-Zeit. □ Prof. Dr. Ulrich Dibelius: Pros: Musikkritik (3, 14-tgl.). □ OPraem. Mag. Dr. Rupert G. Frieberger: Pros: Notationskunde II: Choralnotation. □ Mag. Dr. Wolfgang Gratzner: Geschichte des Jazz. □ Dr. Thomas Hauschka: Pros: Musikalische Satzlehre I mit Ü. □ Prof. Dr. Horst-Peter Hesse: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ Mag. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Pros: Notationskunde I: Weiße Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: S: Sonatenkomposition bis 1750. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte (3): Von Antonio Vivaldi zu Ludwig van Beethoven – S: Das „Ereignis“ Notre Dame – Die Streichquartette von Josph Haydn – S: Seminar für Diplomanden und Dissertanten (gem. mit Doz. Dr. Sibylle Dahms und Doz. Dr. Ernst Hintermaier). □ Prof. Dr. Gerhard Walterskirchen: Pros: Formgeschichte: Vokalformen.

Salzburg, Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: S: Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts – S: Theorie und Praxis der Musikanalyse – Musik und Kultur – Elemente einer kulturkritischen Musikethnologie – S: Tradition, Avantgarde und Moderne – Phänomene der Musik im 20. Jahrhundert – Kultur-Kulturkonzepte-Kulturkritik – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Dr. Monika Mittendorfer: Die Klassik und der Tanz. Repertoire, Stil, Formen und Rezeption (mit S) – S: Instrumentenkunde.

Siegen. Prof. Dr. Hermann J. Busch: Musikgeschichte im Überblick I. □ Dr. Hans-Ulrich Fuß: S: Politische und soziale Wirklichkeit im Musical. □ Prof. Martin Herchenröder: Musikalische Formenlehre I – Instrumentenkunde I. □ Prof. Dr. Reinhard Schneider: S: Bedeutung der Musik – Aspekte der musikalischen Semantik (gem. mit Dr. Hans-Ulrich Fuß).

Tübingen. Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Die Musikdramen von Richard Wagner – Pros: Notationskunde – S: Beethovens „Fidelio“ (3) (gem. mit Prof. Dr. August Gerstmeier) – Doktoranden- und Magistrandenkolloquium. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Die Musik in Mythen und Märchen – S: Goethe- und Byron-Vertonungen von Robert Schumann – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Doz. Dr. Wolfgang Horn: Ockeghem und Tinctoris – S: Die Leipziger allgemeine Musikalische Zeitung. □ Priv.-Doz. Dr. Andreas Traub: S: Josquin Desprez – S: Die Violinkonzerte des Ernst von Gemmingen. □ Priv.-Doz. Dr. Hartmut Schick: S: Johannes Ciconia und die Musik um 1400. □ Prof. Dr. Alexander Sumski: Ü: Repertoirekunde III (Romantik: Liszt, Mendelssohn, Chopin). □ Klaus Aringer M. A.: Ü: Orchester und Orchestermusik zwischen 1800 und 1850. □ Dr. Geneviève Bernard: Ü: Französische Orgelmusik um 1900. □ Dr. Stefan Klöckner: Pros: Ausgewählte kirchenmusikalische Werke in ihrem genuinen liturgischen Kontext. □ Dr. Bernhard Moosbauer: Ü: Violinmusik ohne Basso continuo.

Weimar. Prof. Dr. Wolfgang Marggraf: Johannes Brahms – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Haupt-S: Brahms' Klavierschaffen – Haupt-S: Mozarts Sinfonik – Kolloquium zu aktuellen Themen der Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Michael Berg und Dr. Helen Geyer). □ Vertr.-Prof. Dr. Helen Geyer: Georg Friedrich Händel (mit begleitendem Seminar) – S: Gesualdo da Venosa – S: Die Fantasie im 17. und 18. Jahrhundert – S: Martin Agricola (Lektürekurs). □ Vertr.-Prof. Dr. Sigrid Wiesmann: Musiktheater in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts (mit begleitendem Seminar) – Musiksoziologie – Zentren der neuen Musik: Donaueschingen und Darmstadt – S: Ausgewählte Werke der Wiener Schule (Analyse). □ Dr. Michael Berg: Das nachklassische Streichquartett – Musikgeschichte im Überblick „Vorklassik und Klassik“ – Musikge-

schichte im Überblick – „Musik des 20. Jahrhunderts“ – Pros: Musikgeschichte im Überblick – Haupt-S: Das klassische Streichquartett – Haupt-S: Einführung in Theorie und Praxis der Musikkritik. □ Dr. Tamara Burde: Formenlehre – Pros: Notationskunde.

Wien. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Gottfried Scholz: Oper und Wiener Klassik (gem. mit AssProf. Dr. Gerold W. Gruber) – S: Musikalische Strukturanalyse II und III (gem. mit AssProf. Mag. Walter Schollum) – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit AssProf. Dr. Gerold W. Gruber und Dr. Margareta Saary). □ AssProf. Dr. Gerold W. Gruber: S: Lied und Oratorium. □ Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Einführung in die Musikgeschichte II – Schuberts „Winterreise“ – Sprechen über Musik (Musikwiss. Privatissimum) – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass. und LB). □ Dr. Cornelia Szabò-Knotik: Übungen zur Musikgeschichte II. □ Dr. Anita Mayer-Hirzberger: 15. bis 17. Jahrhundert. □ Dr. Manfred Permoser: Musik nach 1945. □ Dr. Christian Glanz: 19. Jahrhundert. □ Mag. Andreas Holzer: S: Musikgeschichte VI. □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Systeme der Musiksoziologie. Systematische Ansätze und Geschichte der Musiksoziologie (gem. mit HAss. Doz. Dr. Alfred Smudits) – Musiksoziologische Reflexion und musikalische Praxis (gem. mit AssProf. Elena Ostleitner) – S: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und ihre pädagogische Relevanz – S: Diplomanden- und Doktorandenseminar (gem. mit em. Prof. Kurt Blaukopf). □ AssProf. Dr. Elena Ostleitner: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Frau und Musik (Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin). □ a. Prof. Dr. Desmond Mark: S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation (Forschungsseminar) – S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ HAss. Doz. Dr. Alfred Smudits: S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – S: Historische Aufführungspraxis II (gem. mit Mag. Stefan Jena) – Aufführungspraxis der Vokalmusik II – S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts – S: Aufführungspraktische Hinweise aus Lauten und Orgeltabulaturen – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Mag. Stefan Jena). □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Ciacona, Il Ballo del Gran Duca und andere „Schlager“.

Lehrkanzel für Musikgeschichte. Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 2: Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis zum 16. Jahrhundert – Neue Musik in der zweiten Jahrhunderthälfte: Paris nach 1944 – S: Musikgeschichtliche Grundbegriffe (gem. mit Dr. Markus Grassl) – S: Um 1600 – Von der Einheit der Musikgeschichte (gem. mit Dr. Markus Grassl) – Diplomandenkolloquium (gem. mit Dr. Markus Grassl). □ Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 4: Wiener Klassik bis zum 20. Jahrhundert.

Würzburg. Prof. Dr. Ulrich Konrad: Franz Schubert – Zeitgenosse von Klassik und Romantik? – Kolloquium über aktuelle Fragen der Forschung – Haupt-S: „Wozzeck“-Studien: Alban Berg und Manfred Gurlitt – Ü: Beethoven als Opernkomponist: Von der „Ur-Leonore“ bis zum „Fidelio“. □ N.N.: Johann Joseph Fux und Musik am Wiener Hof (mit Ü) – Ü: Das deutsche Oratorium im 19. Jahrhundert – Ü: Italienische Opern in deutschen Bearbeitungen. □ Dr. Frank Heidelberg: Ü: „Romantische“ Oper und der Romantik-Begriff in der Musik – Ü: Geschichte der Instrumentation II (1) – Musikhistorischer Kurs: Europäische Musik 1828–1918 (1). □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten – Ü: Verdi Opern nach Vorlagen von Schiller (1). □ Prof. Dr. Martin Just: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten. □ Priv.-Doz. Dr. Petra Bockholdt: F (Geschichte einer Tonart) (1) – Ü: Frühe Kammermusik von Beethoven.

Zürich. Musikwissenschaft. Prof. Dr. Max Lütolf: Ursprung und Entwicklung der Mehrstimmigkeit (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II (1) – Notationen im 13. und 14. Jahrhundert – S: Analyse einstimmiger Musik: Methoden und Praxis. □ Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Franz Schubert (1) – S: Mozarts Opern – Doktorandenkolloquium. □ Lic. phil. Christoph Ballmer: Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Dorothea Baumann: Ü: Historische Instrumentenkunde (1). □ Dr. Bernhard Hangartner: Ü: Collegium musicum: Gregorianischer Choral (1) – Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts II – Gregorianischer Choral: Einführung in die Semiologie. □ Daniel Mouthon: Ü: Einführung in die Musikpädagogik (1). □ Dr. Hans Peter Wehrli: Ü: Musik und Werbung (1).

Musikethnologie. Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Pros: Einführung in die Musikethnologie II – Hören außereuropäischer Musik II – S: Musikethnologisches Seminar: Übungen zur Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Japanische Instrumente und ihre Musik (1).

Nach Redaktionsschluß eingegangen

Essen. Folkwang-Hochschule. Prof. Dr. Matthias Brzoska: S: Jacques Offenbach und das Musikleben des 2nd Empire – S: Die klassizistische Moderne: Hindemith u. a. – S: Organum, Conductus, Motette: Gattungen der frühen Mehrstimmigkeit. □ Dr. Harnischmacher: S: Grundlagen musikalischen Lernens. □ Dr. Andreas Raab: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – S: L. van Beethoven: „Missa solemnis“ – V: Vom musikalischen Rhythmus. □ Mirjam Schadendorf: S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Das Kunstlied. Ästhetik und Soziologie. □ Prof. Dr. Sirker: V+Ü: Zur Opernentwicklung im 19. Jahrhundert – V+Ü: Zur Entwicklung des Streichquartetts in der Klassik – S: Instrumenten-/Partiturlkunde, Akustik. □ Prof. Dr. Horst Weber: Forschungsfreisemester. □ Wehrmeyer: S: Musik im Stalinismus: Schostakowitsch, Prokofiev. □ Dr. Weyer: V: Geschichte des Jazz. □ Prof. Dr. Matthias Brzoska/Dr. Andreas Raab: V: Aspekte der Musikgeschichte – S: Colloquium für Doktoranden und Examenskandidaten.

BESPRECHUNGEN

Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Arnold FEIL. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler (1993). 836 S.

„Im Grunde genommen sind nur musikalische Werke ‚Fakten der Musikgeschichte‘. Dementsprechend sollte eine ‚Musikgeschichte‘ eigentlich nur von diesen berichten“, beginnt Arnold Feil das Vorwort seiner „Chronik“, die folgerichtig primär aus Erscheinungs- oder Fertigstellungsdaten von wichtigen Kompositionen besteht. „Biographien sowie gattungsgeschichtliche und musiksoziologische Ausführungen als solche fehlen“ hingegen, dafür stellt der Autor – stellvertretend für diese – jedem der historischen Abschnitte (die der traditionellen Einteilung entsprechen) „Vorüberlegungen“, historische Abrisse der einzelnen Epochen sowie Darstellungen ihrer stilistischen Kriterien bzw. auch technischen Bedingungen voraus; schließlich problematisiert ein Kapitel „Musik als Geschichte“ die Fragen der „Wirklichkeit von Musik“, der mündlichen bzw. schriftlichen Überlieferung, des Entwicklungs-Begriffes, der Epochen-Gliederung, der Bewertung von Quellen, der Entstehung des einzelnen Werkes sowie der Geschichtlichkeit im allgemeinen. Und das „Inhaltsverzeichnis chronologisch“ stellt naturgemäß eine knappe Form einer „Tabelle der Musikgeschichte“ und somit für sich ein kleines historisches Kompendium dar. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis (hier findet auch die *MGG* samt ihren zahlreichen Einzelautoren, laut Nachwort „Hauptstütze im Sachlichen“, den ihr zukommenden hohen Stellenwert) sowie ein Namenregister ergänzen und sorgen für schnelle und handliche Benützbarkeit; allerdings ist bei einem Nachschlagewerk, das „die Vorzüge einer Musikgeschichte mit denen eines Werklexikons“ zu verbinden meint, das leidliche Initialisieren der Vornamen doch eher enttäuschend (daß nur Frauen [neben Adelligen und ganz frühen Meistern] ihre Vornamen voll tragen dürfen, muß wohl unter das Kapitel ‚emanzipatorische Augenauswischerei‘ eingereiht werden).

In der Auswahl der Daten ging Feil äußerst umsichtig vor, und die Fülle der zu jedem Ereignis angebotenen Informationen ist enorm. Selbstverständlich kann man bezüglich der Auswahl fallweise anderer Meinung sein, doch muß eine solche immer subjektiv bleiben. Auf der anderen Seite mutet angesichts der vorgegebenen Selbstbeschränkung z. B. die Rubrik „1868–76 Freundschaft Richard Wagners mit Friedrich Nietzsche“ gleichsam systemsprengend an; doch sind die anschließenden Erklärungen der musikästhetischen Implikationen der Geschichte dieser Freundschaft derart ausgezeichnet, daß die Eintragung fast zu einem Kernstück der Musikgeschichte jenes Zeitabschnittes wird.

Daß jeder Spezialist in einem Handbuch von derartigem Umfang auf anderen Gebieten Problematisches bzw. auch Fehler entdecken wird, liegt auf der Hand; und so muß auch die nun folgende Auswahl als subjektiver Ausschnitt verstanden werden. Nicht recht verständlich, ja äußerst fragwürdig scheint z. B., daß Feil zur „Blütezeit der klassischen a cappella-Polyphonie: die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts“ (im übrigen ist die Setzung der Bindestriche keine Domäne des Autors) fast ausschließlich weitgehend überholte Aussagen von Knud Jeppesen zitiert, der noch einmal unwidersprochen von „Chorpolyphonie“ sprechen darf (S. 87) und unter diese bekanntlich auch die gesamte kammermusikalische, vokal-instrumental gedachte Gesellschaftskunst subsumiert. Dementsprechend wird auch Walter Lipphardts bezüglich stilistisch-aufführungspraktischer Belange unsägliches Vorwort zur Sammlung *Gesellige Zeit* als „aus dem Geist einer zeitgenössischen Musikwissenschaft gut“ gelobt (S. 731); für Lipphardt waren selbst Haßlers *Neüe Teütsche gesang [...]* „Chorwerke“ (und daß sich durch die Proportio-Notation die Dauer der Notenwerte veränderte, war ihm auch fremd). Im übrigen wurde Haßlers Madrigalsammlung von 1596 für fünf bis acht (!) Stimmen geschrieben (S. 113) und ist der 4. Teil des *Opus musicum* von Jacobus Gallus 1590 und nicht 1591 erschienen (S. 108); auch „weisen“ dessen *Harmoniae*

morales nicht „trotz des lateinischen Textes alle möglichen, in italienischen Madrigalen üblichen [...] Madrigalisten auf“ – vielmehr lobt der Komponist das Lateinische in seinem Vorwort emphatisch als Königin der Sprachen, die er „in hoc genere“ leider allzu sehr vermische und deswegen ganz bewußt einsetze.

Warum es „sachlich falsch und zudem geschmacklos“ sein soll, von einer „Zweiten Wiener Schule“ zu sprechen, ist dem Rezensenten trotz der angebotenen Argumente (S. 693) nicht ganz einsichtig; zudem scheint hier ein Kampf gegen Windmühlen geführt zu werden, denn die Bezeichnung hat sich allgemein durchgesetzt. Im übrigen steht Feil auch sonst auf Kriegsfuß mit diesen drei Meistern, zu denen er lediglich den Materialfetischisten Theodor W. Adorno zu Wort kommen läßt, während sowohl die expressiv-sprachliche (die Konstruktion als sekundär bzw. gar als unwichtig betrachtende) Seite (die u. a. durch Peter Stadlen dokumentiert ist) als auch die zahlreichen privaten Programme, die vielen Werken insbesondere Alban Bergs zugrunde liegen, nicht angesprochen erscheinen.

Die kleinen Anmerkungen sollen aber keineswegs den Eindruck vermitteln, daß die *Musik Chronik* nur mit großen Vorbehalten zu benutzen sei. Vielmehr wird sie in den meisten Fällen schnell und verläßlich Auskunft geben, und den „Kennern und Liebhabern“ mag sie (siehe Vorwort) tatsächlich zum unentbehrlichen Nachschlagewerk werden. Darauf, daß sich die Publikation nicht als „Quellenwerk“ für den Historiker versteht, verweist Arnold Feil in seinem Vorwort selbst. (Dezember 1995) Hartmut Krones

PETER LÜTTIG: *Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1900. Tutzing: Hans Schneider 1994. 407 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 23.)*

In dieser sehr anregenden Arbeit stellt der Autor die Frage nach den Entstehungsbedingungen sowie nach der inhaltlichen Definition dessen, was sich im Lauf der Zeit mit dem Begriff „Palestrina-Stil“ (der „stets mehr [war und ist] als der kompositorisch beschreibbare Individualstil des römischen Meisters“, S. 4)

verbunden hat. Sie setzt ein mit Johann Joseph Fuxens *Gradus ad Parnassum*, mit denen die (im Lauf des 17. Jahrhunderts) verlorengehende praktische Erfahrung mit der Musik Palestrinas durch eine theoretische Bemühung der verbalen Fixierung aufgefangen wurde (ohne daß dieses explizit ein Lehrbuch der Kunst Palestrinas darstellt), und endet an der Schwelle unseres Jahrhunderts: Das Satz-„Ideal“ ist dermaßen verinnerlicht, daß es – als solches – in ein didaktisches Modell mündet; eine objektive Beurteilung der Phänomene ist offenbar nicht möglich (Jeppesen). Als gangbarer methodischer Weg der Untersuchung stellte sich die Beschränkung auf eine Sequenz von musiktheoretischen Werken heraus, die dann einer genauen, vergleichenden Analyse unterzogen werden: Hier begegnen bekanntere (Luigi Cherubini, Johann Anton André, Heinrich Bellermann) sowie weniger bekannte Namen (Heinrich Oberhoffer, Hermann Haller, Johannes Evangelista Habert). Lüttig untersucht diese Schriften unter Einbeziehung der jeweiligen geistesgeschichtlichen Zusammenhänge und Hintergründe; seine Untersuchung fördert die Erkenntnis, daß sich eine Erhebung zum ‚Satzideal‘ nach der Mitte des 19. Jahrhunderts unter religiösen Vorzeichen ereignet hat. Die abschließende Zusammenfassung bündelt energisch die vielfältig ausgebreiteten Details. Auch hier (wie in manchen anderen Passagen des Buches) bleibt ein gewisses Unbehagen ob der gelegentlichen Provokanz der Formulierung (womit nicht das im ganzen Unkonventionell-Griffige gemeint ist); im Ansatz sehr verdienstvoll erscheint die Arbeit als durchaus günstiger Ausgangspunkt für eine weitere, unter Umständen auch anders geführte Betrachtung; was Lüttig mit Recht für Palestrinas „kompositorische Gestaltung und Willen“ zu bedenken gibt, gilt auch für die Ergebnisse einer solchen Arbeit: Die mit Anspruch auf Gültigkeit vorgetragene Erkenntnisse dürfen „nicht darüber hinwegtäuschen, daß im Kern nur von Wahrscheinlichkeiten die Rede ist; gewiß mehr als subjektivistische Spekulationen, aber dennoch weniger als philologisch objektive Tatbestände“ (S. 321).

Sinnvollerweise besteht die Untersuchung neben diesem historischen auch in einem analytischen Teil, in dem der Autor seine Art des

Umgangs mit der Musik Palestrinas (am Beispiel dreier Lamentationen) vorführt und zu Teilen der besprochenen historischen Kapitel in Bezug setzt. Auch ein umfangreicher Literaturnachweis steht zur Verfügung.

In einem Anhang werden ein Verzeichnis der in musiktheoretischen Werken des in Frage kommenden Zeitraums ganz oder teilweise abgedruckten Kompositionen Palestrinas sowie die im analytischen Teil zugrundeliegenden Kompositionen des Komponisten mitgeteilt (in Anbetracht der Fülle der in der Untersuchung erwähnten Materialien und der auch in Randgebieten umfangreichen Recherchen würde auch ein Namensregister durchaus von Vorteil sein).

Bei dem akribischen Eifer, mit dem der zugegebene umfängliche Stoff erschlossen wurde, ist anderes offenbar auf der Strecke geblieben: Durchaus nicht immer waltet stilistische Sorgfalt in dem Text, auch wäre – vielleicht bei einem abschließenden Korrekturvorgang – die beachtliche Anzahl von Druckfehlern (und teilweise absurden Trennungen) ins Auge gefallen. Die dem Text unmittelbar beigegebenen Notenbeispiele (für die Kompositionen Palestrinas auf Grundlage der neuen, nicht der alten Gesamtausgabe ...) verzichten meist auf die Wiedergabe der entsprechenden Textworte (stellen so eine nur-musikalische Reduktion der Kompositionen dar); etwas mehr Sorgfalt bei ihrer Erstellung hätte dem Leser die Mühe der Entzifferung erleichtert und dem sonst „aesthetisch“ ansprechenden Buch zum „Schu-muck“ (S. 149) gereicht. Aufgrund der Klammer S. 245, Zeile 14, erwartet man ein Faksimile aus dem Opus Hallers, das sich weder auf der angegebenen Seite 401 noch sonstwo befindet; der hier angekündigte Anhang F beginnt erst S. 402. Die Altstimme des Beispiels S. 276 muß wohl über einen C 2-Schlüssel (und nicht C 1) gelesen werden.

(Februar 1996) Frohmut Dangel-Hofmann

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

Der Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, die vom 4. November 1994 bis zum 3. Februar 1995 in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg gezeigt wurde, gliedert sich in drei größere Teile. Im ersten Teil (S. 12-116) befassen sich acht namhafte Autoren mit dem Jubiläum, der zweite Teil (S. 117-151) präsentiert die 122 Exponate der Ausstellung mit zahlreichen Abbildungen in schwarz-weiß, der dritte Teil (S. 152-162) enthält schließlich elf farbige Abbildungen; zehn zeigen Ausstellungsgegenstände, das letzte Bild ist ein Porträt des langjährigen Leiters der Proske-Bibliothek, August Scharnagl. Insgesamt enthält das Buch 48 Abbildungen.

Sieben der acht Beiträge handeln von Proskes Leben und Wirken, der letzte Aufsatz, von Peter Ackermann, beschäftigt sich mit der Rezeption Palestrinas in seinem eigenen Umkreis. Mit anderen Worten, wäre Carl Proske einige Zeit früher oder später geboren worden, hätte das Buch nur eine einzige musikwissenschaftliche Untersuchung enthalten. Damit offenbart sich aber in seltener Deutlichkeit der beklagenswerte Zustand der Renaissanceforschung innerhalb der deutschen Musikwissenschaft, der mit der Austreibung seiner Hauptexponenten begann. Allzu flüchtig wird heute dieses unermeßliche Gebiet übergangen, in dem noch kaum eine Feststellung endgültig getroffen ist, in dem große Archiv- und Bibliotheksbestände noch auf ihre Kenntnisnahme warten, eine Zeit der radikalen Umwälzungen in allen Bereichen, der turbulente Beginn der Neuzeit. Überhaupt war dem 400. Todesjahr Orlando di Lassos und Palestrinas in der Musikwelt leider eine nur verhaltene Resonanz beschieden.

Abgesehen davon, stehen die Beiträge auf anspruchsvollem Niveau und sind höchst lesenswert. Eingangs liefert August Scharnagl ein ausführliches Lebensbild von Proske. Winfried Kirsch untersucht verschiedene Aspekte der Rezeption von Lasso und Palestrina im 19. Jahrhundert. Gertraut Haberkamp vergleicht Proskes Tätigkeit mit derjenigen anderer zeitgenössischer Musiksammler. Werner Chrobak gibt einen allgemeinen Bericht über die Rahmenbedingungen von Proskes musikalischer Tätigkeit in Regensburg, und Christopher Schweisthal informiert über die Wiederaufnahme des A-cappella-Gesangs an den Regens-

burger Stiftskirchen. Johannes Hoyer zitiert im Wortlaut die 33 Anmerkungen zu Lasso und seinem „Magnum opus musicum“, die Proske während seiner Spartierung der Motetten Lassos anfertigte. Horst Leuchtmannt untersucht schließlich die kurzen schriftlichen Charakterisierungen, die Proske jeder Motette Lassos beilegte. Der erste Teil endet mit der bereits genannten Studie von Peter Ackermann.

Im zweiten Teil ist jedes Exponat der Ausstellung kurz beschrieben sowie mit Herkunfts- und Literaturhinweisen versehen, viele Gegenstände sind abgebildet. Vorgestellt wurden auf der Ausstellung zeitgenössische Abschriften und Drucke der Werke Lassos und Palestrinas hauptsächlich aus dem Besitz der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg, Sparten und Drucke ihrer Werke von Proske, Abbildungen der beiden Meister, ihrer Wirkungsstätten, ihrer Mäzene, Abbildungen von Proske und seinen Wirkungsstätten, zahlreiche Zitate von Proske, Schriften, die die Rezeption der beiden Meister widerspiegeln oder sich mit Proske und seiner Musikalien-sammlung befassen.

Das Buch besticht durch eine außerordentliche Druckqualität, dem die Erfahrung des bekannten Kunstverlags zugute kam, allerdings sollte man bei der Anschaffung gleich Kosten für den Buchbinder einkalkulieren. Es liefert nicht nur neue Erkenntnisse, sondern auch interessante Ansätze zu weiteren Forschungen, beispielsweise über Papierherstellung und -herkunft, Kopisten, Buchmaler, Drucker und Drucktechniken, Erhaltungszustand der Quellen sowie über die verschiedenen Palestrinarenaissancen, ihre gesellschaftlichen Hintergründe, ihre Besonderheit gegenüber den Versuchen zur Wiederbelebung anderer Meister. Denn nicht nur im 19. Jahrhundert gab es eine Palestrinarenaissance, die sich offenbar in verschiedenen Phasen in unterschiedlichen Milieus entwickelte, sondern ebenfalls in den Jahren um 1600 und um 1700. Auch ein gründlicher Vergleich der Werke Lassos und Palestrinas, ihrer stilistischen Gemeinsamkeiten und Divergenzen, kurz, die Hinterfragung ihrer Wahrnehmung als Gegensatzpaar, verheißt neue Erkenntnisse.

(Dezember 1995)

Michael Lamla

SUSANNE SCHAAL: *Musica Scenica. Die Operntheorie des Giovanni Battista Doni. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 295 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 96.)*

Eine grundlegende monographische Auseinandersetzung mit Giovanni Battista Doni war langezeit ein Desiderat unserer Disziplin. Mit ihrer Freiburger Dissertation von 1991 hat Susanne Schaal diese Lücke geschlossen. Erklärtes Ziel dieses Buches ist die Auseinandersetzung mit dem disparaten Erscheinungsbild, welches Donis Theorie insgesamt ausmacht. Donis „Überlegungen schwanken [...] zwischen der Formulierung von bislang unverwirklichten Vorstellungen und der Betrachtung bereits bestehender Operntraditionen“ (S. 272). Die Arbeit gliedert sich in drei große Abschnitte: 1. „Leben im Dienste von Wissenschaft und Kirche“, 2. „Humanismus und Antikenrezeption“, 3. „Der Musiktheoretiker“. Bereits die Gliederung macht deutlich, daß Donis Theorie nicht losgelöst von der zeitgenössischen humanistischen Tradition nur als ‚Opernästhetik‘ gelesen werden kann. In einem weit ausgreifenden Teil steckt die Autorin deshalb zunächst das biographische Umfeld ab, das vor allem im humanistischen Rom zu suchen ist. Die Beziehungen zu Musikern und Dichtern kommen dort ebenso zur Sprache wie die musiktheoretischen Verbindungslinien nach Norden (Marin Mersenne und Athanasius Kircher). Leider kommt in diesem instruktiven Einleitungsteil die Diskussion unterschiedlicher Forschungspositionen – im Verhältnis zu der entwickelten Breite – etwas zu kurz. Zwar beklagt die Autorin indirekt, daß sich die Autoren Doni fast ausschließlich unter dem Aspekt Konservativer versus Modernist genähert hätten, sie versucht aber kurz darauf, deren Positionen (unverständlicherweise) zu harmonisieren (S. 16). Schlüssiger fällt Schaals Antwort auf das vorherrschende Vorurteil aus, daß Doni „der Musik seiner Zeitgenossen [...] ignorant gegenübergetreten sei“ (S. 66), da er nur ganz wenige Musikbeispiele wie Claudio Monteverdis *Lamento d'Arianna* in seinen Schriften diskutiert habe. Sie sieht die Gründe hierfür in der Tatsache, daß nur wenige Stücke einen solchen Bekanntheitsgrad besaßen, daß sie in eine erwei-

terte theoretische Diskussion im humanistischen Umfeld Eingang finden konnten (S. 67).

Was die inhaltliche Seite von Donis Theorie anbelangt, kam sicherlich Charles Burney deren Charakter am nächsten, als er die Diskrepanz von theoretischem Willen und musikalischer Praxis in dem Diktum zusammenfaßte: „He saw the difficulties, though he was unable to solve them“. Die Probleme, welchen sich die Forschung gegenüberstellt, sind jedoch nicht nur inhaltlicher Natur, sondern sie beginnen bereits bei philologischen Fragen, d. h. mit der Datierung der Schriften. Mit Sicherheit läßt sich sagen, daß Donis *Trattato della Musica Scenica* um 1635 seine endgültige Gestalt erfahren hat. Im Druck erschien Donis Traktat erst 1763 (herausgegeben von Giovanni Battista Passeri), was zu einer ersten ‚echten‘ Rezeption seines theoretischen Wirkens führte. Daß diese Rezeption unterschiedliche Interessen verfolgte, legt die Autorin am Ende des Buches überzeugend dar.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht jedoch die Frage nach der Operntheorie Donis, welche Susanne Schaal nicht nur aus dem *Trattato della Musica Scenica*, sondern auch aus den anderen Schriften Donis destilliert. Auch hier erweist sich die Darstellung mitunter als zu referierend, eine allzu große Kongruenz von Primärquelle und Kommentar ist dort festzustellen. Dies wird besonders deutlich im Abschnitt „Das Theater“, in dem die „optischen und akustischen Bühneneffekte“ (S. 148ff.) diskutiert werden. Gerade an solchen Stellen hätte man vielleicht einen erweiterten Blick erwartet, auch wenn er zutage fördert, daß Donis Position in dem einen oder anderen Punkt tatsächlich antiquiert war. Doch dieses kleine Manko wird durch eine überzeugende und erhellende Darstellung von Donis genuinem Gedankengebäude kompensiert, wie z. B. seine Vorstellung des Nebeneinanders von gesprochenem und gesungenem Text innerhalb des Dramas (S. 138ff.). Auch der Paradigmenwechsel zwischen Theater- ‚Spiel‘ und der Darstellung von individuellen Gefühlen durch den Schauspieler wird in Schaals Interpretation plausibel. Die Stärke dieser Arbeit liegt aber zweifellos in der Filiation der zeitgenössischen Terminologie (*stile rappresentativo, rappresentare cantando,*

cantar parlando etc.) im Hinblick auf Donis Verwendung derselben. Das Entwirren dieses terminologischen Gestrüpps ist durchweg überzeugend. So stellen etwa der ‚*stile espressivo*‘ und der ‚*stile rappresentativo*‘ zwei verschiedene Stilklassifizierungen dar, die aber im dramatischen Ideal zusammenfallen, d. h. Doni gebraucht sie als Synonyme. Dergleichen Probleme werden von der Autorin mit kluger Vorsicht behandelt: Das Aufzeigen von Disparatem hat Vorrang vor einer vermeintlich schlüssigen Interpretation.

Bleibt die entscheidende Frage, inwieweit Donis Schriften den Begriff Operntheorie im engeren Sinne rechtfertigen. Donis Darlegungen sind vielleicht zu heterogen, als daß sie eine ‚geschlossene‘ Theorie für das Musiktheater der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hätten abgeben können. In diesem Punkt bleiben vielleicht die meisten Fragen offen, was jedoch nicht der Autorin anzulasten ist. Im Gegenteil ergeben die von Susanne Schaal erörterten Punkte ein Gesamtbild, das einer ‚Theorie‘ zumindest nahekommt. Dieses Bild, das sich aus den unterschiedlichsten Quellen und Traditionen speist, synthetisierend dargestellt zu haben, ist das große Verdienst dieser Arbeit. Daß sich diese Synthese letztlich einer Konsistenz im Hinblick auf die zeitgenössische Opernproduktion verweigert, liegt in der Natur des Gegenstandes. – Eine große Lesehilfe bilden die Übersetzungen der originalsprachlichen Zitate. Angemerkt sei auch das ansprechende Schriftbild des Buches. In Anbetracht der Tatsache, daß musikwissenschaftliche Bücher heutzutage von den Autoren nicht nur geschrieben, sondern oftmals auch selbst ‚produziert‘ werden (müssen), ist dies besonders hervorzuheben.

(Februar 1996)

Thomas Betzwieser

TOBIAS GRAVENHORST: *Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock. Untersuchungen zur Zahlenmystik des 17. Jahrhunderts mit beigefügtem Lexikon. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 199 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 138.)*

Wer sich mit Zahlensymbolik in der Musik befaßt, steht vor dem Problem, daß sich die

Komponisten normalerweise nicht zu diesen versteckten Botschaften in ihren Werken äußern, und so kann man leicht der Versuchung der Überinterpretation erliegen. Nicht so der Autor dieser Freiburger Dissertation. Nachdem er in einem „Darstellenden Teil“ die historischen Grundlagen beleuchtet hat, legt er seine analytischen Prinzipien offen: Details werden erst dann untersucht, wenn die Grobstruktur einen sinnfälligen Aufbau nahelegt; sowohl verwendete Rechenoperationen als auch Deutungen müssen historisch belegbar sein; symbolische und ästhetische Bedeutung sollen sich gegenseitig unterstreichen (Hans Heinrich Eggebrecht), und anderes mehr. Dieses Vorgehen ist also in bestem Sinne wissenschaftlich zu nennen und dürfte falsche Spekulationen weitgehend ausschließen.

Sieben Möglichkeiten der Zahlenallegorese zeigt Gravenhorst für den behandelten Zeitraum auf: Immanent mathematisch, Analogie von Zahl und Gezähltem, Identifizierung einer Zahl mit einer anderen durch Rechenoperationen, Ort der Zahl in der Zahlenreihe und im Dezimalsystem, musikalische Proportionen, Gematrie, Bezugnahme auf ältere Autoren als Autoritäten.

Die Analyse einzelner Kompositionen nimmt in der Arbeit einen nur geringen Raum ein und beschränkt sich auf Valentin Meders *Matthäuspassion* (um 1700), Georg Muffats *Nova Cyclopeias Harmonica* (1690) und Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitung über *Wir gläuben all an einen Gott* aus dem 3. Teil der *Clavier Übung*. Freilich rekurriert der Autor neben diesen drei eingehenden Untersuchungen immer wieder auf einzelne Werke, wobei sich jedoch eine Einseitigkeit zeigt, die dem Titel des Buches, der keine nationale Einschränkung vornimmt, nicht gerecht wird: 19 deutschen Kompositionen stehen nur vier italienische und zwei französische gegenüber. Ist die Zahlenallegorese ein typisch deutsches Phänomen?

Das Zahlenlexikon umfaßt nur gut 20 Seiten; diese scheinbare Knappheit wird aber durch konzentrierte Information ausgeglichen, indem sich der Autor eines Kommentars enthält und die Quellenzitate (wiederum mehrheitlich deutsche Autoren) für sich sprechen läßt. Behandelt werden die Zahlen von 1 bis 38 und in loserer Folge rund vierzig weite-

re, wobei Zahlen wie 51 oder 318 gewiß nicht jedem Musikhistoriker in ihrer Bedeutung geläufig sein dürften. So ist dieses Lexikon von großem Wert, auch weil es sich aus überwiegend barocken Quellen zusammensetzt und eine vorschnelle Übertragung mittelalterlicher Zahlenallegorese auf eine spätere Zeit vermeidet.

(November 1995)

Klaus Miehling

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

Der Echtheitsproblematik von Musikwerken wurde 1988 in Mainz ein Symposium gewidmet, was wohl auch als ein Zeichen dafür gedeutet werden kann, daß im Zusammenhang mit den Historisch-Kritischen Gesamtausgaben in dieser Frage ‚Handlungsbedarf‘ besteht. Offenbar aber ist dem Autor dieses Büchleins der 1991 erschienene Kongreßbericht unbekannt geblieben. Dies wundert ein wenig, da Claus ansonsten alle wesentliche Literatur berücksichtigt hat. Abgesehen von dieser Lücke ist denn auch sein Überblick über Literatur und allgemeine Tendenzen in der Beurteilung musikalischer Werke profund und überzeugend. Deutlich wird vor allem, daß Zweifel an der Echtheit einzelner Werke oftmals auch ausgesprochen starken Schwankungen unterliegen. So galten *Toccata und Fuge BWV 565* bis in die achtziger Jahre dieses Jahrhunderts als unumstritten authentisch. Erst infolge von Datierungsversuchen wurden einzelne stilistische Charakteristika herausgearbeitet, die im Bachschen Œuvre singulär sind und die in der Folge zu Zweifeln an der Autorschaft geführt haben. In Verbindung mit quellenkritischer Argumentation kann Claus weitere Stilistika benennen, die zum Ausschluß von BWV 565 aus dem Bachschen Werkbestand führen könnten. Seine Beobachtungen haben vor allem dadurch Beweiskraft, daß gewisse kompositorische Mängel das Werk im Grunde als eine frühe Komposition ausweisen, wogegen freilich zahlreiche moderne Züge sprechen. Etwas problematisch dabei ist die Einbeziehung rein äußerlicher Notationselemente wie Tempo- und Vortrags-

bezeichnungen sowie Fermaten, die in der ältesten Quelle, einer Ringk-Abschrift, überliefert sind. Man müßte wohl doch stärker in Betracht ziehen, daß via Organisten überlieferte Orgelwerke häufig für den eigenen Gebrauch ‚eingrichtet‘ sind, die Bezeichnungen also nicht zwingend auf den Komponisten zurückgehen müssen. Und selbst die unisono-Stellen und Arpeggien könnten Resultate einer solchen Einrichtung darstellen. Überzeugend jedoch ist trotz dieser hier angedeuteten Bedenken der Versuch, *Toccata und Fuge*, wenn überhaupt, dann eher dem späten Schaffen Bachs zuzuordnen, wodurch die Beweisführung von Peter Williams (*The Organ Music of J. S. Bach*) nur gestützt wird.

So stringent die vorbildlich gegliederte und vorgetragene Argumentation von Claus auch sein mag, den Ausschluß von BWV 565 aus dem Gesamtwerk Bachs wird er dadurch nicht erreichen. Vielleicht wäre die gesamte Beweislage zwar dazu angetan, solange jedoch keine wirklich fundierten Argumente für einen namentlich zu benennenden anderen Komponisten beigebracht werden können, dürfte die Gesamtproblematik offen bleiben. So entbehrt der arg überraschende, so gut wie gar nicht vorbereitete und untermauerte Schluß zumindest im zweiten Teil der Aussage jedenfalls der nötigen Plausibilität: „Der Komponist von BWV 565, der aller Wahrscheinlichkeit der Generation der Söhne Johann Sebastian Bachs angehört, dürfte nicht allzuweit entfernt von einer Orgel, die zu Ringks Thüringer Zeit bereits den Ton groß Cis aufwies, zu suchen sein“; denn immerhin hat Bach mitunter eben dieses *Cis* auch verwendet, wie beispielsweise in BWV 620 aus dem *Orgelbüchlein*.

(Januar 1996)

Reinmar Emans

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

Vielleicht etwas anders, als es der Untertitel erwarten läßt, handelt es sich bei Eiserts Freiburger Dissertation im wesentlichen um den wissenschaftlichen Apparat zu einer Ausgabe

der *Toccaten* BWV 910-916 im Rahmen der „Wiener Urtext Edition“. Wie Eisert im Vorwort erwähnt, hatte er das Quellenkorpus von Grund auf neu zu erschließen: Die in Frage stehenden Werke liegen bislang in der *Neuen Bach-Ausgabe* nicht vor. Insofern dürfte sich die Tragfähigkeit seiner Ausführungen vor allem dann zu erweisen haben, wenn sie einmal einer *NBA*-Edition der Werke gegenübergestellt würden; allerdings dürften auch Editoren sich mit Eiserts Material gründlich auseinandersetzen haben.

Nach einleitenden, den Forschungsstand referierenden Bemerkungen über die Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert (darunter im speziellen: zu den Quellen, die für die Überlieferung der *Toccaten* von herausragender Bedeutung sind) und knappen Informationen über allgemeine textkritische Verfahrensweisen widmet Eisert sich den Werken und ihren Varianten jeweils einzeln; Ziel ist es, die Werkgenese quellenkritisch zu ermitteln. Ein komplettes Lesartenverzeichnis bietet Eisert dabei nicht; eher konzentriert er sich auf Leitmerkmale im Notentext oder in der allgemeineren musikhistorischen Situation (Zugehörigkeit eines Kopisten zum Kirnberger-Umkreis etc.). Damit kommt Eisert zu einleuchtenden Ergebnissen: Er gruppiert die Quellen und kann damit Überlieferungsphasen und Werkschichten voneinander abgrenzen. Dies gilt besonders für die Werkgeschichte der *Toccata* BWV 914: Aus der Diskussion einer Quellengruppe heraus, die nur die Schlußfuge tradiert (Bearbeitung einer Fuge, die vielleicht von Benedetto Marcello stammt, wie bereits Giorgio Pestelli ausführte), kann Eisert die Geschichte des Werks neu aufrollen und bietet dabei den Notentext sowohl in der italienischen Originalgestalt als auch in deren direkter Gegenüberstellung mit Bachs Bearbeitung dar. Die Ursachen für alle Quellenprobleme, die damit verbunden sind, bleiben zwar im dunkeln (etwa welche Rolle Johann David Heinichen spielte, der in einer Quelle als Autor des Bachschen Werks genannt wird); doch daß sie so ausführlich angesprochen werden, ist bereits ein Gewinn.

Was aber das musikhistorische Umfeld als Orientierungshilfe für die Ermittlung der Quellengeschichte betrifft, entsteht der Eindruck, daß Eisert gelegentlich Sichtweisen zu

stark verabsolutiert; da Kontakte zwischen Johann Gottfried Walther und Bach auch noch für die Zeit nachweisbar sind, in der das *Musicalische Lexikon* erschienen, kann beispielsweise kaum angenommen werden, daß Walthers Bach-Abschriften zwingend vor 1717 einzuordnen seien.

(Januar 1996)

Konrad Küster

Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1988. Hrsg. von Ulrich PRINZ. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel u. a.: Bärenreiter 1994. 367 S., Abb. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 4.)

Wer sich angesichts des Bandtitels ein Porträt der sogenannten musikalischen Vorklassik erwartet, wird bei Betrachtung des Inhaltsverzeichnisses bald merken, daß hier eher das Bemühen um ein griffiges Motto (für das Musikfest) denn um einen präzisen Sammeltitle im Vordergrund stand. Die Beiträge gruppieren sich zu drei großen Kapiteln: „Orpheus“, „Messias“ und – hier hat nun der Titel des Bandes am ehesten seine Berechtigung – „Europäische Regionen in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“.

In den ersten Themenkreis führt der Altphilologe Hellmut Flashar mit einem informativen Vortrag über den Orpheus-Mythos ein. Ausgehend von den Überlieferungen durch Vergil und Ovid, verfolgt er die dürrtigen Spuren in die griechische Antike zurück. Aufgrund indirekter Hinweise hält Flashar es für wahrscheinlich, daß ursprünglich eine „Fassung mit glücklichem Ausgang“ (S. 20) existierte. Die tragischen Akzente könnten dann im späteren 5. Jh. durch eine Tragödie in den Mythos gekommen sein. Die folgenden Referate sind den Orpheus-Opern von Claudio Monteverdi, Christoph Willibald Gluck und Joseph Haydn (*L'anima del filosofo*) gewidmet. Klaus-Dietrich Koch vergleicht die drei Libretti in ihrer unterschiedlichen Disposition von Handlungsmomenten und -motiven, nachdem er zuvor einige statistische Bemerkungen zu 54 Opern über das Orpheus-Sujet aus dem Zeitraum von 1600 bis 1929 gemacht hat. Sabine Ehrmann beschäftigt sich mit Monteverdis *Favola in musica* (mit der spezifischen

Affektdarstellung und insbesondere den zentralen Gesängen Orfeos im 2. und 3. Akt), Gerhard Croll mit Glucks Reformoper (v. a. aus dem Blickwinkel des Editionsleiters; er steuert auch einige Details über die Wiener Aufführungen 1762 und 1763 bei). Silke Leopold stellt anschaulich die mannigfachen Probleme um Haydns letzte Oper dar. Diese sei weit mehr Fragment, als es „die Edition des Werkes in der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe glauben machen will“ (S. 90), die sich in der Anordnung der Nummern auf eine periphere Quelle (aus den 1820er Jahren) stütze. Leopold rühmt die hohe musikalische Qualität mancher Nummern, kaum aber würden szenische Vorgänge musikalisch eingefangen, Haydn fühle sich „am wohlsten, wenn er Konzertstücke schreiben kann“ (S. 102). Leider wurde der kunstgeschichtliche Vortrag zum Orpheus-Mythos (wie auch der zum *Messias*) nicht schriftlich ausgeführt, der Leser findet bloß das gleichsam nackte Protokoll, das auf die gezeigten und erläuterten Kunstwerke verweist.

Von den Vorträgen der *Messias*-Sektion ist wohl derjenige Hans Joachim Kreutzers über die Wirkungsgeschichte des Händelschen Oratoriums im deutschen Raum innerhalb des 18. Jahrhunderts der profundeste. Der Regensburger Literaturwissenschaftler kann (aufgrund eines zweisprachigen Textbüchleins mit Luthertext) plausibel machen, daß die erste deutsche Aufführung des *Messias* 1772 in Hamburg auf englisch erfolgte. Für die weitere deutsche *Messias*-Rezeption falle dann Friedrich Gottlieb Klopstock – sowohl als Übersetzer (1775) wie sozusagen als Wegbereiter des Erhabenen – eine Schlüsselrolle zu. Kreutzer würdigt auch die innere Ordnung, die „schriftstellerische Logik“ des aus Bibelzitaten zusammengestellten Librettos, die freilich dem deutschen Hörer deshalb „seit jeher verborgen bleiben mußte“ (S. 144), weil es in Deutschland zu einer dem *Book of Common Prayer* analogen einheitlichen liturgischen Leseordnung nicht gekommen ist. Auch der Theologe Bernhard Hanssler stellt Überlegungen zum Textbuch des *Messias* an, unter anderem auf Beziehungen zu John Locke und zum Deismus eingehend. Bernd Baselt gibt Einblicke in das zeitweilig gespannte Verhältnis zwischen Georg Friedrich Händel und seinem

Textgestalter Charles Jennens; Betrachtungen zum Aufbau des von Händel mehrfach revidierten Werkes fügen sich dem an. Schade, daß man sich bei Andreas Holschneiders Beitrag über Mozarts *Messias*-Einrichtung, die sich hauptsächlich in der Hinzufügung von Bläserstimmen niederschlägt, nicht dazu entschloß, die Klangbeispiele des Referats durch entsprechende Notenbeispiele zu veranschaulichen. In die *Messias*-Sektion wurde noch Peter Kreyssigs theologischer Beitrag zu den „Sieben letzten Worten des Erlösers am Kreuz“ ‚eingeschmuggelt‘.

Das dritte große Kapitel ist sicherlich das einheitlichste des Bandes. Sechs europäische Historiker unternehmen es, die politische, geistige und kulturelle Situation verschiedener europäischer Regionen darzustellen. Dem Musikwissenschaftler und Musikinteressierten wird damit manch aufschlußreiches „Hintergrundwissen“ geboten. Eike Wolgast behandelt die Musikzentren Berlin und Potsdam, Dresden, Leipzig und Hamburg, macht dabei deutlich, welche wichtige Rolle die großen Regentenpersönlichkeiten, Friedrich August I. in Sachsen, Friedrich II. in Preußen, gerade auch für die Musikkultur spielten. Der Residenzen Mannheim, Stuttgart und München nimmt sich Volker Sellin, ebenfalls Professor in Heidelberg, an. Er zeichnet nach Darlegung der politischen Voraussetzungen ein detailliertes Bild des Musiklebens auf dem Gebiet des heutigen Süddeutschland, in das er – stellvertretend – auch das kleine Fürstentum Oettingen-Wallerstein oder das Fürstbistum Augsburg sowie die Freie Reichsstadt Augsburg einbezieht. Für Deutschland generell sei der kulturelle Wettstreit zwischen den Höfen ein wichtiges Moment. Auch auf Musikergehälter kommt Sellin zu sprechen. Grete Klingenstein tritt mit kundigen Ausführungen zu den ‚Mozartstädten‘ Salzburg, Prag und Wien hervor. Etienne François zeigt in einem kompakten Beitrag wirtschafts- und geistesgeschichtliche Entwicklungen in Frankreich auf, während die langen Beiträge Frank O’Gormans (zu England) und Giuseppe Ricuperatis (zu Italien) dem deutschen Leser vielleicht etwas Geduld abverlangen. Vor allem Ricuperati droht in der Anhäufung von Details über Mailänder Intellektuellenzirkel oder neapolitanische Aufklärerkreise zu ver-

sinken, das Musikleben wird nicht einmal mehr gestreift (O’Gorman hatte nach langem, gewiß kenntnisreichem „Vorspann“ Literatur, Kunst und schließlich Musik noch zu Wort kommen lassen).

Ein wenig gewöhnungsbedürftig ist das merkwürdige Überschriftenlayout der Schriftenreihe (90 Grad zum Text). Ein Personenregister erschließt den Band, dessen Wert nicht zuletzt in dem breiten Spektrum der (disziplinären) Zugänge liegt.
(September 1995) Wolfgang Gersthofer

ANETTE NAGEL: Studien zur Passionskantate von Carl Philipp Emanuel Bach. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 254 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 146.)

Die Arbeit erscheint als großer, idealer Kritischer Bericht für eine Neuausgabe in der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Gesamtausgabe (Editionsrichtlinien, S. 132ff.). Die Aufzählung von 18 Textbüchern, die Beschreibung von 28 Quellen in acht Abhängigkeitsgruppen, die Auswahl von fünf davon für die Edition, ein umfangreicher Notenteil mit erweiterten Incipits der 27 Sätze, ein Lesartenverzeichnis sowie weitere Übersichten und Textabdrücke bilden den größeren zweiten Teil der Arbeit. Er zeichnet sich durch eminente Genauigkeit aus und erscheint beispielhaft für derart komplizierte Arbeiten, kompliziert nicht nur wegen der Quellenmenge und des Fehlens einer autographen Partitur, sondern auch, weil „Bachs Perfektionismus“ (S. 50) zu sechs Korrekturphasen führte.

Nicht nur die außergewöhnliche Schwierigkeit des Werkes, sondern auch seine vielschichtige und nicht gänzlich zu klärende Entstehungsgeschichte seit 1767/68 (noch Berlin) machen seine „Ausnahmestellung“ aus (S. 58), ebenso der wenig geklärte Widerspruch zwischen einer sehr lebendigen Aufführungsgeschichte in Hamburg und zahlreichen anderen Städten und der Tatsache, daß offenbar nie ein Druck geplant war.

Im ersten Teil der Arbeit (S. 15–58) macht die Autorin wahrscheinlich, daß diese vom Komponisten nach ihrem ersten Hamburger Aufführungsort (1774) *Spinnhaus-Passion* ge-

nannte Kantate – nur 21 Instrumentalisten und zehn Sänger! – in enger Verbindung zu Anna Amalia von Preußen entstand, vielleicht gar für sie bestimmt war, da Bach kurz vor seinem Weggang von Berlin nach Hamburg zu deren Hofkapellmeister ernannt worden war und eine ihrer Lieblingsdichterinnen, die ‚Karschin‘, neben Johann Georg Ebeling und Johann Joachim Eschenburg zu den Textautoren gehört. Auch entsprechen Besetzung und Stilistik keineswegs dem, was Bach nach seinen frühzeitigen Recherchen über die Praxis der oratorischen Passion in Hamburg von den dortigen Aufführungsmöglichkeiten erwarten konnte. So stellte er für seine erste Aufgabe dieser Art 1769 in jener Pasticcio-Manier, die er bei allen 21 Hamburger Passionen anwendete, aus fremden und eigenen Werken eine *Matthäus-Passion* zusammen, um dann bis 1772 aus Teilen davon und seinen früheren Berliner Entwürfen die Kantate zu entwickeln, unter anderem wohl auch, um ihr im Unterschied zu dem „singulären Ereignis“ einer üblichen Passion einen „größeren und langanhaltenden Ruhm“ zu sichern (S. 54). Bezeichnenderweise in Berlin fand deren Uraufführung statt (1773, nach 30 Proben!), vielleicht wiederum ein Hinweis auf die ursprüngliche Bestimmung.

Dies alles hat die Autorin einleuchtend, abwägend und mit der gebotenen Vorsicht gegenüber vorschnellen Schlüssen ausgeführt. Nicht ganz überzeugend ist die Bemerkung, es handele sich um „ein völlig originales Werk“ (S. 27), wenn doch nach dieser Entstehungsgeschichte eher von originaler Musik zu sprechen wäre. Daß Bach sich „1730 um die Nachfolge seines Vaters“ beworben hätte (S. 16, Fn. 5), ist eines jener Versehen, das die Lesenden mit verständnisvollem Lächeln quittieren, die Autoren jedoch meist noch nach Jahren mit Ingrimm erfüllt.

(März 1996)

Peter Schleuning

REGINA WOCHNIK: Die Musiksprache in den opere semiserie Joseph Haydns unter besonderer Berücksichtigung von L'incontro improvviso. Eisenach-Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1993. 336 S., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 42.)

Auf der Basis der in den letzten Jahren häufiger und intensiver gewordenen Beschäftigung mit der Opern- und Arientypologie einerseits, mit Joseph Haydn als Opernkomponist andererseits verbindet Regina Wochnik diese beiden Forschungsfelder zu einer interessanten Einzeluntersuchung. Nach einer kurzen Einführung in historische sowie ästhetische Aspekte der Opera semiserie stellt sie Haydns Werke in dieser Gattung zunächst nach Entstehung und Inhalt vor, betrachtet dann die Libretti vornehmlich unter dem Aspekt ihrer Sprachebenen (Seriasprache, Buffasprache) und zeigt schließlich auf, wie wohlüberlegt Haydn die verschiedenen Partien seiner Opern mit stilistisch adäquaten Arien versah – partiserie, parti buffe und ‚mezzi caratteri‘ erhielten eine jeweils charakteristische Musik, die uns bezüglich Funktion und gesellschaftlichem Stand der Protagonisten nie im unklaren läßt. Dies gilt auch für jene Ensembles und Duette, in denen Partien verschiedener Stilhöhe zusammentreffen, für die Haydn zu einer dem jeweiligen Gang der Handlung entsprechenden Lösung gelangte. – Speziell werden alle diese Elemente dann im Detail für die Oper *L'incontro improvviso* herausgearbeitet, in welcher die „Partienteilung besonders ausgewogen“ erscheint.

Obwohl die Ergebnisse der Untersuchungen durchaus zu überzeugen vermögen, hätte man sich die eine oder andere genauere Detail-Analyse gewünscht, die dem Leser die Stilelemente deutlich – möglichst im Vergleich der verschiedenen Stilhöhen – vor Augen geführt hätte. So wird z. B. keineswegs einsichtig, inwiefern in Nerinas Arie „È amore di natura“ (in *La fedeltà premiata*) Buffa-Stilmittel wirklich charakterisierend eingesetzt erscheinen (S. 114f.). Weiters wird die Bestimmung des „vecchio pescatore“ Masticcio (aus *Le pescatrici*) als mezzo carattere leider lediglich an Hand des Textes, nicht aber mittels der Musik vorgenommen (was auch mit entwaffnender Ehrlichkeit als „schwierig“ zu beurteilen bezeichnet wird, S. 121), und auch bei anderen schnellen, überblicksartigen Betrachtungen fällt es bisweilen schwer, die Erkenntnisse wirklich nachzuvollziehen. Anschaulicher arbeitet die Autorin dann heraus, wie Haydn in Ensembles und Duetten verfuhr, in denen Partien verschiedenster gesellschaftlicher Ebenen

gekoppelt sind, und hier wird fallweise auch der Musik das nötige Augenmerk zuteil.

Nicht ganz einsichtig erscheint, warum bei Aussagen über die Tonartencharakteristik des 18. Jahrhunderts lediglich eine Dissertation aus dem Jahre 1938 als Beleg herangezogen wird, nicht jedoch das umfangreiche Schrifttum jener Zeit selbst. Daß es solcherart zu Fehleinschätzungen kommen muß, liegt auf der Hand – weder ist *Es-dur* die typische „Schatten-Tonart“ (S. 90, 125 etc.) noch *E-dur* (gar bei Mozart) primär „idyllisch“ (S. 138, 155 etc.), wie schon ein kurzer empirischer Überblick über Haydns oder Mozarts Vokalwerk hätte erkennen lassen können. Und schließlich trüben auch offensichtliche Versehen (das Intervall $g^1 - f^2$ ist eine Septim und keine None, S. 76, das Intervall $f^2 - a^1$ eine Sext und keine Septim, S. 226), Druckfehler (auf den S. 158–170 allein sechsmal „searie“ statt „serie“) sowie sprachliche Unkorrektheiten (Haydn und Gluck sind nicht „möglicherweise sich“, sondern wohl ‚einander‘ begegnet, S. 186) den Eindruck dieser insgesamt aber doch lesenswerten Arbeit.
(Dezember 1995) Hartmut Krones

STANLEY SADIE: *Mozart. Aus dem Englischen von Bettina OBRECHT. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994. 288 S., Abb., Notenbeisp. (The New Grove – Die großen Komponisten.)*

In der Reihe *The New Grove – Die großen Komponisten* veröffentlicht der Verlag J. B. Metzler jene kurzgefaßten biographischen Darstellungen in deutscher Übersetzung, die ursprünglich als Lexikonartikel in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London 1980) erschienen. Auch für den Einzelband über Wolfgang Amadeus Mozart von Stanley Sadie gilt, daß der etwas vollmundige Untertitel der Reihe – „Leben und Werk in einem Band“ – die Erwartungen in eine falsche Richtung treiben könnte. Denn auf weniger als 175 nicht gerade eng bedruckten Seiten zu den Bedingungen der Biographie und dem musikalischen Gesamtwerk Mozarts auch nur annähernd angemessen Auskunft geben zu wollen, ohne daß hier lediglich aufgezählt würde, stellt ein kaum einzulösendes Unter-

fangen dar. Trotz dieser Hypothek präsentiert sich das Buch als sinnvolle Ergänzung zur überreichen Mozartliteratur. Schon die sachliche, ja beinahe lapidare Prägung der Ausführungen (Lexikonstil im besten Sinne) ist zu einem gut Teil dafür verantwortlich. Der Leser hat die Möglichkeit, ganz rasch und direkt – gleichsam unter einem Stichwort – nachzuschlagen und zu -lesen: Im Aufbau der Kapitel wechseln sich biographische Abschnitte (die der Autor konsequent an den vielen von Mozart unternommenen Reisen festmacht) und Überblicksdarstellungen zu einzelnen Werkgruppen/Schaffensperioden in chronologischer Reihenfolge ab. (Reisen nach Paris, London, Wien und Italien [1763–1773: frühe Werke]; Reisen nach Salzburg, Mannheim, Paris und München [1773–1781: Kompositionen des Zeitraums]; Mozart in den musikalischen Zentren Wien und Prag [1781–1788: Werke]; „Die letzten Jahre“ [1789–1791: das späte Schaffen Mozarts.]) – Gewöhnungsbedürftig wirkt zunächst die fehlende Quellennennung, die für den Lexikonartikel zwar selbstverständlich, für das eigenständige Mozartbuch aber, das man in Händen hält, eher irritierend ist. – Zudem: Die ausführliche Bibliographie (aktualisiert bis Ende 1993 und systematisch gegliedert) ist chronologisch und nicht alphabetisch angelegt. Auf diese Tatsache allerdings weist keinerlei Bemerkung hin. – Zweifellos bestechend wirkt das 70 Seiten umfassende Werkverzeichnis in tabellarischer Form, das so in keiner vergleichbar schmalbändigen Mozart-Veröffentlichung vorliegt (nebst detaillierten Hinweisen auf Fundstellen in der *Neuen Mozart-Gesamtausgabe*). – Den Nachklang zu den Kapiteln über Kammer-, Instrumental- und Orchestermusik, entstanden zwischen 1785 und 1788, bildet ein kurzes separates Kapitel über die Charakteristik der Tonarten. Es knüpft an die zuvor erwähnten vier letzten Sinfonien an, die alle in Tonarten stehen, „mit denen in seiner [Mozarts] Musik besonders starke Assoziationen verbunden sind“. Mit Recht verweist der Autor aber darauf, daß adäquate Bewertungen dieses Phänomens nur vor dem Hintergrund der ‚Tonartentraditionen‘ und der ‚Eigenschaften‘ der einzelnen verwendeten Instrumente möglich sind. Bezogen auf das Opernschaffen Mozarts, kommt der tonartlichen Disposition be-

sonderer Stellenwert zu. (In *Idomeneo* beispielsweise lassen sich bestimmten Figuren und ihren Gefühlen spezifische Tonarten zuordnen.) Es bleibt aber durchaus fraglich, inwiefern die tonartliche Prägung beispielsweise einzelner Nummern innerhalb einer Oper absolut und als eigene Wertigkeit wahrgenommen werden konnte, und ob sie nicht vielmehr durch das Verhältnis zur Grundtonart der Oper in ihrer Wirkung bereits festgelegt war. – Zuletzt widmet sich Sadie der Spätzeit im Mozartschen Schaffen. Hier erhält die Werkbeschreibung den größten Raum, wobei auch wichtige Merkmale des Spätstils angesprochen werden. Mitte der 1780er Jahre, so Sadie, läßt sich im Komponieren Mozarts der Abschluß des ‚Syntheseprozesses‘ nachweisen, der die frühen Werke deutlich prägt. Anmerkungen zum Kompositionsvorgehen – „das Komponieren selbst und das Ausschreiben“, wie Mozart es nannte – und der besonderen Bedeutung, die in diesem Zusammenhang der Auswertung der zahlreich vorhandenen Skizzen Mozarts zukommt, machen die Lektüre hier besonders lohnend. (Die These übrigens, aus den vermehrten Entwürfen für Werke der Spätzeit ließe sich ableiten, daß Mozart das Komponieren zunehmend schwerer gefallen sei, entkräftet Sadie so einfach wie überzeugend: Es liegt auf der Hand, daß gerade aus den späten Jahren am ehesten auch die Entwurfsstadien eines Werkes dokumentiert sind. Und ganz sicher beweist sich darin auch die enorme Komplexität der späten Musik. – Im abschließenden Kapitel über die späte Vokalmusik unterstreicht der Autor für die *Zauberflöte* den Einfluß des Freimaureertums und für *La clemenza di Tito* den spürbar strengeren Stil sowie die sorgfältige Planung der Arienlängen. Bezüglich des *Requiems* und der ungeklärten Frage nach der letztgültigen Fassung rechtfertigt Sadie das Verfahren, in späteren Sätzen Musik früherer Sätze zu verarbeiten (wie Franz Süßmayr es ja tat) mit dem Argument, daß das Werk auf diese Weise zumindest „in vollkommen authentisch Mozartischem Klang endet“. – In all dem beherrscht der Ton kritisch-distanzierten Referierens die Ausführungen. Als Fazit gilt es, das Taschenbuch zu loben und besonders für den Schul- und Studiengebrauch zu empfehlen. Als Faktensammlung ist es zuverlässig, zugleich kann

es in die anspruchsvolle Mozartforschung und -literatur einführen. Von anderen Taschenbuchveröffentlichungen zum gleichen Thema hebt es sich insofern erfreulich ab.

(Januar 1996)

Gunther Diehl

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

Anders als den Büchern von Grete Wehmeyer (*Prestißissimo*) und Walter Nater (*Viell zu geschwinde*) sieht man diesem nicht schon am Titel an, daß es von einem Vertreter der metrischen Tempotheorie geschrieben wurde. Wie Wehmeyer und vor ihr Willem Retze Talsma (*Anleitung zur Entmechanisierung der Musik*) halbiert von Gleich nicht alle, sondern nur die schnellen Tempoangaben. Doch erst auf S. 123, nachdem der staunende Leser mit ihm rätselhaft langsam erscheinenden Allegretto-, Allegro- und Presto-Tempi alleingelassen wurde, legt der Autor seine Hypothese vom „variablen Metronomgebrauch“ offen. Bemerkenswerterweise unterscheidet ihn von seinen Vorgängern, daß er der Halbierung von Johann Joachim Quantzens Tempoangaben nicht zustimmt: Der Gleichsetzung von dessen Adagio cantabile und Allegretto sowie der Verdopplung seiner Satzdauerempfehlungen (unvermeidlich, wollte man an den halben Tempi festhalten) kann er vernünftigerweise denn doch nicht folgen. Jedoch den Bruch zwischen Quantzens Tempi und der Halbierung bei Mozart (dessen Allabreve-Presto z. B. ist bei von Gleich tatsächlich nur halb so schnell wie das von Quantz) vermag er nicht zu erklären. Der Hinweis auf Daniel Gottlob Türks Reduktion der Quantzschen 80er-Pulses auf ca. MM 66 reicht dazu nicht aus; auch wäre zwischen früheren und späteren Werken Mozarts zu unterscheiden, von denen erstere aufgrund des Notenbildes z. T. durchaus mit Quantzschem Maßstab gemessen werden können.

Die Quellen, solche aus Mozarts Zeit, aber auch solche des frühen 19. Jahrhunderts, die sich auf Mozart beziehen, spielen in diesem Buch nur eine marginale Rolle, viele bleiben ganz unerwähnt – ein Mangel, der schon Jean-

Pierre Martys umfangreicherer Untersuchung *The tempo indications of Mozart* (1989) anhaftete. Einen Beweis dafür, daß Pendel- oder Metronomangaben jemals metrisch aufgefaßt worden wären, kann der Autor natürlich genauso wenig erbringen wie seine Kollegen gleichen Geistes. So bleibt es bei einer sehr subjektiven und leider auf einem fatalen Irrtum gegründeten Darstellung, deren Übersichtlichkeit und auch für den Laien gute Verständlichkeit unter diesen Vorzeichen eher ein Verhängnis als einen Vorteil bedeuten. (Dezember 1995) Klaus Miehling

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

Wie der Untertitel es zum Ausdruck bringt, versuchen die Herausgeber mit diesem Band keineswegs, ältere Traditionen von Monographien zu einer Gruppe von Werken aufzugreifen, um für die in Frage stehenden – auch als Gattung, über die Betrachtung Mozarts hinaus – einen neuen Stellenwert im musikwissenschaftlichen Bewußtsein zu dokumentieren. Vielmehr geht es zugleich um unterschiedliche methodische Ansätze. Christoph Wolff betrachtet im Umkreis der „Gattungsmerkmale und Satzarten“ vor allem die ‚quintetttypische‘ Frage von wechselnden Stimmkombinationen (die sich an dem Bruchstück KV 515c bis in konzeptionelle Phasen hinein verfolgen lassen); Wolf-Dieter Seiffert widmet sich dem *B-dur-Quintett* KV 174, aber nicht ‚nur‘ der Werkgestalt, sondern auch der Entstehungsgeschichte (etwa in Nachbarschaft des Komponierens von Michael Haydn). Hartmut Schicks und Rudolf Bockholdts Beiträge gelten dem *C-dur-Quintett* KV 515: Schick stellt die faszinierende Position des Werks gegenüber Haydns *Quartett* op. 33 Nr. 3 und Mozarts *Dissonanzen-Quartett* KV 465 dar, Bockholdt geht der besonderen ‚Rondo‘-Form des Schlußsatzes nach. Vielleicht nicht zufällig steht Cliff Eisens facettenreiche Übersicht über das Wiener Streichquintett in Mozarts Wiener Zeit daraufhin in einer so zentralen Position des Bandes, bildet also nicht einen

‚pflichtgemäßen Appendix‘; ebensowenig zufällig dürfte sein, daß danach Ludwig Finschers Abhandlung über die beiden letzten Streichquintette (KV 593 und 614) und Ulrich Konrads Beitrag über die Streichquintett-Fragmente folgen (aus einem katalogartigen Teil in eine detaillierte Analyse dessen übergehend, was diese Bruchstücke jeweils an satztechnisch Typischem und werk- oder schaffensgeschichtlich Relevantem auszusagen vermögen). Somit öffnet Wolff den Horizont, um den es in dem Band gehen soll, und über Betrachtungen von Einzelwerken, die daraufhin in einen historischen Kontext eingebettet werden, erreicht man die spezifische Offenheit, die diese Werkgruppe in Mozarts ‚Spätwerk‘ erkennen läßt.

So schlüssig diese Konzeption erscheint, sind die Beiträge doch absolut eigenständig – auf eine fast schonungslose Weise. In den Details, die jeweils zur Betrachtung anstehen, überschneiden sie sich, und jeder Beitrag erweist sich auch in formaler Hinsicht als abgeschlossen – so, daß die fortgesetzte Lektüre bisweilen mehrfach zu verwandten Überlegungen führt. Doch darin liegt auch das Besondere des Bandes: in der Absicht, eine Werkgruppe aus unterschiedlichen Richtungen tatsächlich zu erschließen (vom jeweiligen Grund auf, als Spektrum von aktuellen Herangehensweisen). Damit ergibt sich zugleich der Charakter einer Etappe auf einem auch in die Zukunft weisenden Weg (dieses ‚Etappenprinzip‘ macht auch den ‚Mut zur Lücke‘ plausibel, nicht etwa auch über das berühmte *g-moll-Quintett* KV 516 oder die Bearbeitung KV 406 einen Beitrag vorlegen zu ‚müssen‘); auf diesem Weg sind den Artikeln dieses rundum attraktiven Bandes viele Leser zu wünschen.

(Januar 1996)

Konrad Küster

Mozart Studien. Band 3. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 1993. 288 S., Notenbeisp.

In kurzem Abstand zu den Bänden Nr. 1 und 2 hat Manfred Hermann Schmid den 3. Band der *Mozart Studien* herausgegeben, und wieder ist es ihm gelungen, eine Reihe überaus interessanter Beiträge zu versammeln — ana-

lytische, stilkritische, historische und bibliographische Arbeiten zeitigen reiche Ergebnisse und dokumentieren erneut, wie ergänzungsbedürftig nach wie vor unser Bild von Mozarts Leben, Werk und Rezeption ist. Gleich der erste Beitrag, vom Herausgeber selbst verfaßt, bietet eine faszinierende Untersuchung einer unbekanntenen Klavierfuge Mozarts aus dem Jahre 1782, von welcher die Universitätsbibliothek Tübingen ein wesentliches Autographen-Fragment erwerben konnte. Akribische Recherchen bringen zunächst zu Tage, wie wohlüberlegt Konstanze Mozart das Autograph in Teilen „von bloßem Souvenirwert“ verschenkte, um mißbräuchliche Verwendungen auszuschalten, zeigen dann – nicht zuletzt an Hand einiger Korrekturen während des Schaffensvorganges –, in welchem hohem Maße sich Mozart die Kompositionstechnik Johann Sebastian Bachs zu eigen machte, und stellen das Werk schließlich hypothetisch in die Reihe einer Sechsergruppe von Fugen, in denen sich das Bach-Erlebnis des Komponisten an Hand der Bibliothek Gottfried von Swietens bedeutsam widerspiegelt; es sollte Nachwirkungen bis zur späten *Zauberflöte* zeitigen.

Petrus Eder vergleicht sodann Repertoire und Stilistik des sogenannten ‚Nannerl-Notenbuches‘ von 1759 mit einer Reihe weiterer ähnlicher Sammlungen (deren Incipit-Auflistungen in mehrerer Hinsicht besonders wertvoll erscheinen) und stellt es – in überzeugender Form – in die Tradition „gängigen Salzburger Unterrichtsmaterials“, wodurch nicht zuletzt Vater Leopold als Verfasser ausscheidet. Andreas Traub untersucht die Musikbibliothek des Otto Heinrich Freiherr von Gemmingen-Hornberg, die insbesondere Werke Mozarts, Joseph Haydns und Luigi Boccherinis versammelt, zusätzlich aber durch Violinkonzerte von des Freiherrn eigener Hand von speziellem Interesse ist. Daß Traub hier – obwohl er selbst die Substanzgemeinschaft der Gedanken erkennt – unbedingt ein „Seitenthema“ konstatieren will (S. 74f.), erscheint allerdings ebenso fragwürdig wie Joachim Brüggens gleichsam verzweifelter Versuch, Abweichungen von der sogenannten „Lehrbuchsonate“ (S. 153) mit Worthülsen wie „irregulärer Seitensatz“ (S. 154), „eigentlicher Seitensatz“ (S. 156) oder „Korre-

spondenz [...] motivischer Anknüpfungen“ in den Griff zu bekommen. Wessen Lehrbuch (aus der Zeit Mozarts?!), das einen „Seitensatz“ fordert, ist hier gemeint? Unseres Wissens gibt es ein solches damals nicht (siehe Fred Ritzel, *Die Entwicklung der „Sonatenform“* [...]), sondern erst seit Adolf Bernhard Marx 1838! Und auch die zweiteilige Sonatenform war keineswegs eine „ältere“ (S. 173), sondern noch 1824 für Anton Reicha – und zwar im Sinne der Dramentheorie – bindend.

Der Chimäre eines seinerzeit verbindlichen Seitensatzes läuft auch Wolfgang Gersthofer nach. Er erkennt allerdings vermitteltst detaillierter analytischer Untersuchungen, daß es in Mozarts „Hoffmeister-Quartett“ *D*-dur, KV 499, keinen wirklich abgesetzten solchen gibt, sondern nur Varianten, Abspaltungen und andere Beleuchtungen des mehrteiligen Hauptthemas; die von ihm angesprochene ausdrückliche Trennung von Durchführung, Reprise und Coda entspricht allerdings auch keineswegs der damaligen Theorie.

Sehr schön beweist Reinhold Schlötterer an Hand des „Addio-Rezitativs“ in *Così fan tutte*, daß diese Nummer ein „Recitativo coi stromenti“ und somit (auch nach der Intention Da Pontes) eine Zwischenform zwischen Rezitativ und Musiknummer darstellt. Helga Lühning arbeitet heraus, in welchem hohem Maße Text und Musik der Mozart-Oper Bewegungsanweisungen inkludieren und des modernen Regietheaters entbehren könnten, und Reinhard Wiesend zeigt, daß die Regieanweisungen von Mozarts *Zauberflöte* in überaus akribischer (und einsichtiger!) Form alles bieten, was für die szenische Realisation notwendig erscheint, wobei der Vergleich zwischen Libretto und Partitur interessante und wesentliche Ergebnisse bringt. Schließlich analysiert Arnold Feil in faszinierender Form die musikalischen (und auch semantischen) Schichten von Figaros Arie „Non più andrai“.

Wichtige bibliographische bzw. rezeptionsgeschichtliche Übersichten bieten dann Klaus Peter Leitner in seiner „statistischen Erhebung“ von Mozarts Werk „nach den Anzeigen der Allgemeinen musikalischen Zeitung“ (Leipzig) sowie Gertraut Haberkamp durch eine Aufstellung der Ankündigungen von Mozart-Drucken im *Journal des Luxus und der Moden* der Jahre 1788–1824, wobei durchaus

zu bedauern ist, daß „in der Wiedergabe der Anzeigen der Name Mozarts im allgemeinen weggelassen wurde“ – die schwankende Nennung und Schreibweise seiner Vornamen ist durchaus ein interessantes Kapitel der Mozart-Rezeption und sagt zum Teil sehr viel über das Mozart-Bild von Zeit und Autor aus.

Verwunderlich erscheint die unterschiedliche Schreibweise der Reihe selbst im Apparat – sie schwankt zwischen „MOZART STUDIEN“ (S. 42 und 46), „Mozart Studien“ (S. 204) und – wie es orthographisch richtig ist – „Mozart-Studien“ (S. 209 und 213). Und warum bei der Vorstellung der Autoren Petrus Eder und Andreas Traub ihre Geburtsorte verschweigen, Gertraud Haberkamp hingegen ihr Geburtsjahr, ist auch nicht ganz einsichtig. Das alles vermag allerdings das Vergnügen der Lektüre des insgesamt ausgezeichneten Bandes, der jedem Mozart-Forscher eine Fülle von Anregungen und Erkenntnissen vermittelt, nicht entscheidend zu trüben.

(Dezember 1995)

Hartmut Krones

PETRA WEBER-BOCKHOLDT: Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder. München: Wilhelm Fink Verlag (1994). IX, 294 S., Notenbeisp. (Studien zur Musik. Band 13.)

Aus der Vorbereitung einer Edition von Beethovens britischen Liedern im Rahmen der *Neuen Beethoven-Gesamt-Ausgabe* hervorgegangen ist diese Studie, die zugleich Habilitationsschrift der Verfasserin ist; sie gibt deren Betrachtung auf eindrucksvolle Weise ein neues Fundament. Die Studie ist nur grob durch ihre Gliederung in fünf Teile erfäßbar: Nach einem scheinbar einführenden Überblick über „Beethovens Gegenstand“ geht es um Lieder, die in unterschiedlichen Fassungen vorliegen, um die Funktion des Instrumentalensembles und um den Problemkreis der Liedvariation, der in einer besonderen Facette schaffenshistorisch auch aus den Liedbearbeitungen hervorgegangen ist; abschließend gibt es einen Vergleich mit Techniken Carl Maria von Webers und Haydns und einer Betrachtung dessen, wo und wie sich Satzstrukturen, die denen der britischen Lieder ähneln, in weiteren Kompositionen Beethovens finden lassen. Abgesehen von Kapiteln,

die man in dieser Studie wohl als einigermaßen selbstverständlich ansehen kann (die beiden Schlußkapitel und die Abhandlung über die instrumentalen Anteile), könnte man sich aber vielleicht fragen, ob die beiden vorausgehenden erfassen, was der Werkbestand ansonsten an Untersuchungsansätzen bereithält. Doch gerade dahinter steckt ein besonders überzeugendes Konzept.

Petra Weber-Bockholdt stellt zunächst dar, was Beethoven zur Bearbeitung vorgelegt wurde; die Fragestellung, aus welchem Geist heraus sein Auftraggeber Thomson handelte (was ist ‚britisches Volkslied‘ – auch im Gegensatz zum deutschen?), wird dabei ebenso behandelt wie die Problematik, daß Beethoven die Lieder ohne Text vorgelegt bekam – so daß er ausschließlich auf Musikalisches reagieren konnte (Textbezug war somit nicht möglich, durchaus aber ein unbefangenes Erfassen der ‚nationalmusikalischen‘ Besonderheiten der Liedmelodien). Also ist manches davon, was Beethoven tat, bereits durch eine Analyse erklärt, die ähnlich von außen an die Lieder herangeht, wie es der Komponist bei der Arbeit getan hat: etwa dann, wenn man auf Aspekte der „double tonic“, der schottischen Pentatonik oder der „Dudelsack-Septime“ hinweist, die jeweils klare Folgen für die musikalische Ausgestaltung durch Beethoven hatten. Mit einer auf diese Art angelegten Stilistik der Liedvorlagen kann man also den Kernbereich des zu betrachtenden Werkbestands als bereits hinreichend dargestellt bezeichnen; die Frage etwa, weshalb es dann überhaupt noch mehrere Fassungen einzelner Lieder gibt (und wie sie sich unterscheiden), gewinnt daraufhin eine völlig neue Dimension, deren Facetten sich Petra Weber-Bockholdt auf gleichermaßen überzeugende Weise widmet.

(Januar 1996)

Konrad Küster

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

Der äußerlich ansprechend gestaltete Band mit Texten von Johann Friedrich Reichardt, Christian Friedrich Daniel Schubart, Johann

Nikolaus Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*), Johann Georg Sulzer (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*), Wilhelm Heinrich Wackenroder (*Herzensergießungen und Berglinger*), Ludwig Tieck, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Friedrich Wilhelm Joseph [von] Schelling, Novalis, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann (*Rezension der 5. Sinfonie Beethovens*) sowie zwei Kapitel aus Dorothea Schlegels Roman *Florentin* versteht sich als „eine schmale Anthologie“, die sich nicht „ohne Einschränkung als repräsentativ zu verstehen vermag“ (S. 245). Vermissen könnte man etwa Johann Georg Herder und Hans Georg Nägeli oder weitere Quellentexte zur Tonartencharakteristik: Angeboten hätten sich hier z. B. die mit Schubart teils übereinstimmenden, teils deutlich differierenden Charakteristika, die der zu seiner Zeit hochgeschätzte Joseph Froehlich (vgl. Schillings Enzyklopädie, Art. *Froehlich*) den Tonarten zugeschrieben hat (*Theoretisch-praktische Musikschule...*, Bonn [Simrock] o. J. [1810 oder 1812]); Debatte und Streit um die Tonartencharakteristik zogen noch später, etwa durch die Ausführungen der Berliozschen Instrumentationslehre, ihre Kreise.

Naumanns Herausgeberschaft erfüllt die Erwartungen, die man angesichts des anspruchsvollen Themas der musikalischen Poetik in der an ästhetischen Entwürfen reichen Zeit um 1800 haben kann, nicht vollkommen. Der Anmerkungsteil des Buchs beschränkt sich auf knappe Hinweise zu zehn Eigennamen, die in den Texten von Reichardt und Schubart begegnen. (Zum Text aus Jean Pauls Roman *Hesperus* wird die Erklärung *Charitinnen*: „Göttin[n]en der Anmut“ doppelt gegeben, die durch * angekündigte zu „Abbate“ fehlt.) Flüchtigkeitsfehler vor allem in der Zeichensetzung und nicht korrigierte Fehler bei Worttrennungen stören den Lesefluß kaum. Das Nachwort enthält diskutabile Ideen, wurde allerdings allem Anschein nach nicht lektoriert; Formulierungen wie „Super-Gattung Roman“, „Multiprofessionalität“, „Reflexivität“, „nicht-repräsentationistisch wären kaum nötig. Auf bestehende Forschungen zur Romantik, etwa von Edward Dent und Peter Rummenhöller (oder auf Claus Sommerhages literaturwissenschaftliche Studie *Romantische Aporien. Zur Konti-*

nuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke [Paderborn, München, Wien, Zürich 1993], in der die Romantik von der Epochenfessel befreit erscheint), geht Naumann nicht ein. An einige wenige erwähnte Arbeiten zur Romantik von Carl Dahlhaus wird weder affirmativ noch kritisch angeknüpft.

Mit einigen Wendungen greift Naumann auf die Strömung des Poststrukturalismus aus – Derrida wird zitiert –, doch liegt meines Erachtens der Einwand nahe, daß Autoren um 1800 von einem Sinn ausgingen, der auf dem Ideal ästhetischer Einheit beruht; jene neueste Strömung will indes Konzepte abseits der tradierten Einheit des Sinns, des Bewußtseins usf. bilden. Eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung allein mit der Dekonstruktion französischer Provenienz hat kaum begonnen und wäre sinnvoll im Blick auf die Neue Musik zu unternehmen; ob jedoch auch die harmonische Tonalität angesichts der hohen Bedeutung der Dialektik von Konstruktivität und Expression überhaupt mit Gewinn dekonstruktiv behandelt werden kann, ist fraglich; elaboriert würde ein Propfbastard, dessen Ertrag einstweilen im dunkeln liegt.

Wer das Buch benutzt, muß auf einen Kommentar, der sich auf schwer verständliche Stellen der oft komplexen Prosa einläßt, verzichten. Erläuterungen zu Einzelbegriffen und schwerverständlichen Textpartien hätten Lesende sicher ebenso begrüßt wie Erklärungen zu den Sprachformen, namentlich zu der den Inhalten bei Friedrich Schlegel und Novalis untrennbar angehörenden aphoristischen und fragmentarischen Form.

Mit Naumanns Auswahl von Texten aus der Zeit zwischen Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* und Schellings *Besonderem Theil der Philosophie der Kunst* haben Interessierte Textabschnitte aus wahren, zum Teil sehr bekannten Fundgruben in handlicher Form versammelt, doch stehen sie mit der zum Teil ungeheuren und heute noch nicht zureichend erkannten inhaltlichen Substanz alleine da. Gut beraten ist, wer wenigstens bei Novalis, Friedrich Schlegel, Schelling und Jean Paul auf die philologisch verlässlichen Werkausgaben zurückgreift. Erschöpfend wäre ein Kommentar zu poetologischen und musikästhetischen Texten der Romantik

allenfalls dann, wenn er interdisziplinär erarbeitet würde.

Erneut wird bewußt, daß das intellektuelle Potential der Spätklassik und Romantik musikwissenschaftlich weniger erforscht ist, als der geschichtlich vergleichsweise geringe Abstand vermuten läßt und es im übrigen der ungebrochenen Präsenz dieser Epoche im Musikrepertoire entspräche. Wer vermag heute etwa die Prosa eines Novalis, die allein in der *AmZ* und *NZfM* der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts recht häufig aufgegriffen wurde, verständlich zu lesen? Noch die allgemeinsten Gedanken der Frühromantik können bemerkenswerte Brisanz haben, etwa das Wort aus Hardenbergs (in die besprochene Auswahl zu Recht nicht aufgenommenen) *Neuen Fragmenten*: „Kontraste sind inverse Ähnlichkeiten“.

(Dezember 1995)

Matthias Thiemel

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

„Der *Freischütz* ist ein zur Oper gewordenes deutsches Volkslied“. Diese Sentenz aus Otto Schumanns *Geschichte der deutschen Musik* von 1940 bezeichnet ein auffälliges wirkungsgeschichtliches Phänomen. Durch Carl Maria von Webers Oper wird ein komplexer Mechanismus nationalen Selbstverständnisses initiiert, der sie entweder als kulturelle Selbstbehauptung gegenüber „welscher“ Übermacht benutzte oder als Vehikel für den populistischen Transport nationalistischer Großmannssucht mißbrauchte. Richard Wagners Ausspruch „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du!“ (1844) gehörte ebenso zu der Vereinnahmung des längst zur historischen (und internationalen) Größe gewordenen Gestalt des *Freischütz*-Komponisten wie die Widmung des *Weber-Werkverzeichnisses* von Wilhelm Jähns, der sein verdienstvolles und bis heute unverzichtbares Werk just im Jahr der nationalen Einigung, 1871, „Allen Deutschen“ vorlegte und damit Webers kompositorisches Œuvre gleich einem Denkmal zum Nationalheiligtum stilisierte. Die Metapher vom Volksliedhaften des *Freischütz*

scheint nicht ohne Folgen für die seriöse Weber-Forschung geblieben zu sein. Die Vertrautheit mit diesem Werk, seine Rolle als nationales Besitztum, verhinderte lange eine wissenschaftliche Diskussion, bis John Warrack, bezeichnenderweise ein Brite, mit seiner Weber-Biographie 1968 die ‚moderne‘ Weber-Forschung einläutete. Besonders seit dem Weber-Jahr 1986 sind zahlreiche Dissertationen und Kongreßberichte erschienen. Dennoch blieb die Deutung des Weberschen Werkes im Kontext nationaler Nomenklatur eines der vorranglichsten Desiderata der Weber-Forschung.

Dieser verdienstvollen Aufgabe stellte sich Wolfgang Michael Wagner, der mit dem zweiten Band der *Weber-Studien* eine repräsentative und vorzüglich edierte Studie zu diesem Thema vorlegt. Auffälligstes Merkmal dieser Arbeit ist ihr interdisziplinärer Ansatz. Über weite Strecken scheint ihr allgemeingeschichtlicher Ursprung durch, der sich in einer von Thomas Nipperdey betreuten Magisterarbeit niederschlug. Als Dissertation wurde diese Arbeit im Fach Theaterwissenschaften angenommen (1993), was den Autor jedoch nicht hindert, auch im engeren Sinne musikwissenschaftliche Betrachtungen einfließen zu lassen und literaturwissenschaftliche Methoden anzuwenden. Ausgehend von einer Deutung des Kulturnationalismus im Deutschland nach den Befreiungskriegen, der, primär getragen von der Schicht der Intellektuellen, Kunst als Substitut für die mangelnde politische Einheit der Nation definiert, beschreibt der Autor Webers Suche nach einem Konzept der „deutschen Oper“, die, nach Webers bekannten Worten, an „Krämpfen“ leidet und „aus einer Ohnmacht in die andere“ fällt. Er stellt dabei den *Freischütz* in den Zusammenhang der spezifischen Merkmale deutscher Romantik mit ihren assoziativen Komponenten: übernatürliche Mächte, Natur als Sinnbild für Idylle und teuflischen Schrecken, und versucht, an der Musik spezifisch deutsche Charakteristika festzumachen (etwa die Entwicklung der ästhetischen Diskussion über den Gegensatz von italienischem und deutschem Arienstil, dem Einfluß pseudo-volksmusikalischer Komponenten oder der spezifisch deutschen Behandlung der Instrumentation und Klang-

farbe). Dies stellt der Autor in den Kontext der Rezeptionsgeschichte des *Freischütz* von der Berliner Uraufführung mit ihren Querelen um die ‚Parteien‘ Gaspare Spontinis und Webers bis hin zu seiner ideologisierten Wertschätzung als nationales Kulturgut, die sich in der Aufführungsdichte und der trivialen Opernführer-Literatur bis zur Jahrhundertwende gleichermaßen niederschlägt. Die klischeehaften Argumentationsschemata von der Oberflächlichkeit italienischer Oper gegenüber der dramatischen Wahrheit des aus ‚deutschem Geist‘ geborenen Kunstwerks werden vom Autor ausführlich zitiert und auf ihren geistesgeschichtlichen Hintergrund hin überprüft. Dabei stellt er auch einen opernhistorischen Kontext her, indem er diskutiert, weshalb die Oper vor Weber, ausgehend von den Singspielen Johann Adam Hillers, über Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethovens *Fidelio* bis hin zu Johann Nepomuk Poyßls *Athalia* und die als ‚deutsche Opern‘ reklamierten Beiträge E. T. A. Hoffmanns und Louis Spohrs, hinsichtlich ihrer nationalspezifischen Charakteristik nicht die Bedeutung des *Freischütz* erreichen konnten.

Vergleiche zu Gioachino Rossini, François Adrien Boieldieu und Daniel François Esprit Auber erweitern den Horizont mit Blick auf die Struktur des Opernrepertoires in Deutschland, wobei auch die soziologische Schichtung des Theaterpublikums nicht außer acht gelassen wird. Auch Wagners Bedeutung für das Verständnis von einer deutschen Oper sowie sein Beitrag zur Vereinnahmung Webers als nationales Symbol kommen zur Sprache, wenngleich sich hier auch einige Schwächen der Arbeit zeigen. So läßt der Autor eine Interpretation von Wagners Schrift *Oper und Drama* vermissen, die wesentlich dessen gezielte und scharfsinnige Opposition gegen Rossini und auch Giacomo Meyerbeer artikuliert, indem Weber zum Sinnbild natürlichen und unverbrauchten (d. h. für Wagner: deutschen) Kunstausdrucks stilisiert wird. Teilweise wirken die Ausführungen nicht ausreichend fundiert: Der Begriff des Charakteristischen wird ohne Berücksichtigung der Dissertation Jacob de Ruijters diskutiert, auch fehlt der Darstellung von Webers ästhetischem Denken eine Auseinandersetzung mit Matthias Viertels Aussagen zu diesem Thema. Zahlreiche The-

sen tauchen an verschiedenen Stellen des Buches wiederholt auf und lassen die Darstellung mühsam erscheinen, wenngleich sich oft scharfsinnige Deutungen dahinter verbergen. Die musikalischen Analysen bringen wenig neue Erkenntnisse (worauf der Autor mehrfach selbst hinweist) und scheinen beliebig ausgewählt zu sein (weshalb erwähnt Wagner nur die Takte 17ff. der Agathe-Arie Nr. 8, um Webers Klangsinn zu belegen, nicht jedoch die unmittelbar vorausgehende Stelle, bei der das Öffnen des Fensters [T.12ff.] eine außerordentlich feinsinnige musikalische Behandlung erfährt?). Die Diskussion der Oper *Euryanthe*, der es aufgrund ihrer Mängel hinsichtlich des Textes und der für die meisten Rezipienten unverständlichen Musik nicht gelang, die Stellung der spezifisch deutschen ‚seriösen‘, d. h. großen Oper einzunehmen, fällt dagegen knapp und präzise aus. Leider bleiben auch hier einige Aspekte an der Oberfläche; Anna Amalie Aberts Studie zum Begriff der „großen Oper“ wird nicht erwähnt.

Trotz dieser Mängel bietet Wagners Arbeit einen umfassenden Überblick über die Facetten der nationalspezifischen Diskussion im Zusammenhang mit der Person und dem Werk Webers. Vor allem die zahlreichen Zitate aus der zeitgenössischen Presse und Literatur sowie die fundierte Interpretation allgmeinhistorischer Phänomene und ihrer Relevanz für den Begriff der deutschen Nationaloper bieten eine solide Basis für eine weitere Diskussion dieses Problems.

(Januar 1996)

Frank Heidlberger

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

Robert Schumann engagierte sich, wie bekannt, erheblich für das Werk Franz Schuberts. Marie Luise Maintz rekonstruiert die „bis zur Identifikation gehende Verehrung“ von den frühesten Tagebüchern an (einen im Frühjahr 1828 entworfenen Brief an den von fern Verehrten steckte der achtzehnjährige Student in Leipzig nicht in den Postkasten; hätte er es getan, wäre es wohl noch zum direkten Kontakt gekommen). Schumanns Musikdenken wurde wesentlich durch die

Kenntnisnahme einiger Werke Schuberts geprägt, sein Journalismus (mit Kategorien wie ‚organisch‘ und ‚novellistisch‘) wie frühe kompositorische Arbeiten (insbesondere die *Polonaisen* WoO 20; andere Beispiele erscheinen weniger evident). Nachdem er die Redaktionsleitung des *NZfM* übernommen hatte, habe „Schumann geradezu programmatisch an herausgehobener Stelle, zu Beginn seiner ersten Rezension des Jahrgangs 1835“ sein ästhetisches Fortschritts-Konzept anhand Schubertscher Werke formuliert, die einen „Zug der Beethoven’schen Romantik, den man den provencalischen nennen könnte“, in einem höchst originellen „Geist zur Virtuosität“ weiterentwickelten. Von da an setzte sich Schumann, wie öffentlich versprochen, verstärkt für „übergangene oder vergessene Werke“ des verbliebenen Kollegen ein, nachdem diese bereits zuvor für ihn – gerade im engen romantischen Bund mit dem frühverstorbenen Pianisten Ludwig Schuncke und in der Beziehung zur Kaufmannsgattin und „Beethovenerin“ Henriette Voigt – „musikalischer, gesellschaftlicher und emotionaler Bezugspunkt“ geworden waren.

Fast wundert man sich, daß dies so ergiebige und zugleich nicht problemfreie Verhältnis des so sehr auf Originalität bedachten Schumann zu der mit vielfältigem ‚Stimmungs- oder Gefühlsgehalt‘ (und immer wieder unter autobiographischen Aspekten) wahrgenommenen Musik Schuberts nicht bereits früher ausführlicher erörtert wurde. Das Thema erweist sich fürwahr als lohnend. Zutreffend wird in der vorliegenden Studie beobachtet, daß Schumann im Vorfeld seiner bedeutendsten Tat für Schubert – der ‚Ausgrabung‘ der großen *C-dur-Symphonie* und dem Betreiben der Uraufführung (durch Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig) – sein Schubert-Bild einer Revision unterzog. Die „geniale Originalität“, deren Reichtum ihm zuvor „maß- und grenzenlos dünkte“, wurde relativiert: die „Vielkräftigkeit“ erschien nurmehr als „Fruchtbarkeit“. Im Hinblick auf das gewaltige Schubertsche Liedkontingent fiel Schumann der Vergleich zu Telemanns Forderung ein, „ein ordentlicher Komponist müsse den Torzettel komponieren können“. Für einen ganz großen Künstler also kam ihm Schubert nun zu wenig wählerisch vor. Das ist ein Vor-

wurf, der dem Komponisten Schumann am Ende seiner produktiven Lebensspanne allerdings auch gemacht werden konnte.

Das Buch ist nicht ganz frei von dissertationsbedingter Umständlichkeit. Für die Musikforschung bedeutet es Zugewinn, da die bislang verstreut liegenden Textstellen und Musikalien nun versammelt und in einen Zusammenhang gestellt wurden. Interessant für einen weiteren Leserkreis wäre wohl gewesen, das Weiterwirken etlicher von Schumann geprägter Urteile über einzelne Werke Schuberts und die ihnen zugeteilten Natur-Metaphern (im besonderen im Rahmen des deutschen ‚Musikschrifttums‘) zu beleuchten.
(Februar 1996) Frieder Reininghaus

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

In verschiedener Hinsicht Neuland wird mit dieser Publikation betreten. Mit dem Bela-Verlag stellt sich ein neues, hauptsächlich auf Polonica spezialisiertes Unternehmen vor. Den Autor kannte man (wenngleich kaum im deutschsprachigen Raum) als Experten für das Werk des im Krieg ermordeten Zwölftonkomponisten Józef Koffler – hier legt der Schüler Michał Chomiński, Zofia Lissas und Anna Czekanowskas seine Habilitationsschrift vor, welche Form allenfalls wegen der ihr eigenen Weitschweifigkeit dem Leser mehr Zeit abfordert, als es kürzer gefaßte Darlegungen täten; eigentlich muß dieser eine Vorlesungsreihe absolvieren, deren Stoff allerdings Erregendes bietet.

Gemeint ist ein analytisch-systematisches Eindringen in die Strukturen der romantischen Harmonik überhaupt unter dem Blickpunkt ihrer weiteren Entwicklung in der Neuzeit, worüber sonst kaum mehr als ein paar Gemeinplätze zur Tristanharmonik im Schwange sind. Vielleicht erinnert sich dieser und jener, daß es zwischen der ‚Stufenharmonik‘ bei Simon Sechter/Anton Bruckner und der ‚Funktionsharmonik‘ bei Hugo Riemann/Ernst Kurth Unterschiede der Betrachtungsweisen gab, doch inzwischen trifft

man heute Musikwissenschaftler, die mit einem Begriff wie ‚reale Transposition‘ nichts mehr anzufangen wissen. – Erkenntnisse werden nicht nur neu erworben, sondern es gehen auch erworbene verloren. Da ist es völlig neu zu erfahren, welche Systeme der Harmonielehre zur Zeit Chopins überhaupt vorhanden und bekannt waren. Inwieweit sie ihn interessierten oder er eigenen Intentionen folgte, ist eine andere, die nächste Frage, der Gołab beizukommen sucht, indem er den fundamentalen Unterschied zwischen einer ‚normativen‘ und einer ‚deskriptiven‘ Harmonielehre macht, den Unterschied also zwischen dem, was sein soll und was tatsächlich geschieht. Da geschieht schon in seiner Notation einiges vom normativen Gebrauch Abweichende: was sind es eigentlich für ‚Tonarten‘, die er benutzt? (Und dabei dringt der Autor nicht einmal zu bestimmten, raffinierten, ‚synthetischen‘ Leitern wie der ‚Rimskij-Korsakov-Skala‘ im Themenkopf der *b-moll-Sonate* vor!).

Chopins Harmonik ist terra incognita, in deutschen Betrachtungen sowieso. Ludwik Bronarskis *Harmonik Chopins* aus den dreißiger Jahren liegt nur auf Polnisch vor und blieb deswegen unbeachtet – Gołab hat zu ihr einige offenbar berechtigte Einwände, läßt aber auch einige ihrer Ergebnisse unbeachtet. Bronarski stützte sich u. a. auf Max Zulaufs grundlegende *Harmonik J. S. Bachs* (Bern 1927), die seitens der Bach-Forschung bisher wenig Interesse fand und als besondere Erkenntnis den Zusammenhang atonal-außertonaler Strukturen mit einer besonders konsequenten Quintfall-Harmonik feststellte, wie sie auch bei Chopins eine bedeutende Rolle spielt. Leider geht Gołab an diesen Erkenntnissen wie auch an Zulauf überhaupt vorbei, obschon Bachs Einfluß auf Chopin von Anfang an, dank dem Unterricht Josef Elsners, nicht gering war.

Was man Gołabs Buch verdankt, bleibt gleichwohl neben dem kühnen Vorstoß in eine ‚deskriptive‘ Harmoniebetrachtung die Einsicht in grundlegende Strukturen der Chopinschen Harmonik, die von herkömmlichen tonalen Modellen abweichen, und in diesem Zusammenhang sogar der Ansatz zu einer Periodisierung seiner Sprache. Es verbleibt ferner die Einsicht in eine Fülle ungelöster Probleme, die die Harmonik des 19. Jahrhun-

derts stellt, wenn wir überhaupt von ihr wissen wollen.

(Dezember 1995)

Detlef Gojowy

Schumann-Forschungen 3. Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988. Hrsg. von Bernhard R. APPEL. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 448 S., Abb., Notenbeisp.

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

Die Schumann-Forschung wächst, blüht und gedeiht. Welcher Rezensent hätte noch vor zehn, fünfzehn Jahren Gelegenheit zu der – zugegebenermaßen etwas anstrengenden – Aufgabe gehabt, 750 Seiten frisch erschienene Schumann-Aufsätze am Stück zu lesen? Zwei fleißige Forschungsstellen produzieren einen Sammelband nach dem anderen (die *Schumann-Forschungen 4* sind erschienen, die *Schumann-Studien 5* sind im Druck, und für Februar 1996 ist in Zwickau schon die nächste Tagung angesagt; aus den USA gesellt sich ein umfangreicher Band *Schumann and his World* hinzu), und die Gesamtausgabe ist ebenfalls in Gang gekommen; auch an neueren Monographien herrscht kein Mangel. Und dem Komponisten tut diese Aufmerksamkeit gut. Während Ulrich Konrad in der Flut der Kongreßberichte zum Mozart-Jahr 1991 schon Überfütterung mit „Selbverständlichkeiten“ beklagt und unwirsch seinen „Ärger über verlorene Zeit“ kundtut (*Mf* 3/1995), sind bei Schumann noch ganze Werke, ja Werkgruppen (etwa die späten Chorwerke) zu entdecken und zu erforschen, die bisher bestenfalls einem engen Kreis von Eingeweihten überhaupt bekannt waren.

Pionierarbeit leistet in dieser Hinsicht vor allem der in Düsseldorf erschienene und sich mit der Musik der Düsseldorfer Zeit befassende Band der *Schumann-Forschungen*. Daß die Diskussion um die nachlassende Schaffenskraft des Komponisten in seinen letzten Lebensjahren bei weitem noch nicht ausgestanden ist, zeigt der apologetische Tonfall, der den Band durchzieht: Da ist kaum ein Autor

(ganz abgesehen von Hans Kohlhasse, dessen gründliche quellenkritische Untersuchungen zu op. 41 gar nicht in die *Düsseldorfer Zeit* fallen), der nicht belegen wollte, daß das von ihm besprochene Werk (oder die Werke) diesem negativen Verdikt ganz bestimmt nicht zum Opfer fallen dürfe. Arno Forchert stellt in seinem einleitenden Hauptreferat zunächst die allgemeinen Vorurteile der Schumann-Rezeption bloß, und am nachdrücklichsten dringen Markus Waldura, Gerd Nauhaus und Michael Struck auf die Rehabilitation des späten Vokalwerks. Diese Rehabilitation gelingt dem einen Autor mit mehr, dem anderen mit weniger Überzeugungskraft, und vielleicht schießt der ein oder andere über sein Ziel hinaus – dennoch leistet der Band insgesamt sehr erfolgreiche Überzeugungsarbeit: Die umstrittenen Spätwerke mögen zum Teil uneinheitlich, inhaltlich zu stark zeitgebunden und wenig eingängig sein, aber über ihre kompositorische Qualität können kaum mehr echte Zweifel bestehen.

Hervorzuheben ist hierbei vor allem der Beitrag Ulrich Mahlerts, der in seiner Deutung der – bislang weitgehend entweder ignorierten oder angefeindeten – Lieder nach Gedichten von Elisabeth Kulmann op. 104 biographische, kompositorische und textdeutende Aspekte zu einer ebenso überzeugenden wie brillant formulierten Gesamtanalyse verbindet. Gewohnt ergiebig und mit bislang unveröffentlichten Quellen gesättigt ist Joachim Draheims Studie zur Entstehung des *Cellokonzerts* op. 129, ebenso wie sein Beitrag in den *Schumann-Studien* zu Schumanns Chopin-Rezeption; Linda Correll Roesner steuert scharfsinnige Analysen der *d-moll-Sinfonie* und der *Fantasie* op. 17 (in den *Schumann-Studien*) bei, während Rufus Hallmark in beiden Bänden Schumanns Rückert-Rezeption dokumentiert. Bodo Bischoffs Thesen zur Tonartendisposition im *Klaviertrio* op. 110 verbleiben dagegen etwas zu sehr im Hypothetischen (unklar ist vor allem, warum er zum Vergleich neben Beethoven Schubert heranzieht und nicht Felix Mendelssohn Bartholdy, dessen Werk Schumann hoch schätzte und dessen tonale Strategien denen Schumanns sehr ähnlich sind).

Etwas weniger flüchtige Behandlung verdient schon aufgrund ihres enormen Umfangs

– nicht weniger als 102 Seiten – Reinhard Kapps Studie zu *Schumann nach der Revolution*. Es handelt sich um nichts weniger als einen umfassenden Versuch, das kompositorische Werk Schumanns nach 1848 als durchgängig politisch-gesellschaftsbezogen zu interpretieren. Unter künstlerisch-politischen (z. B. Volkstümlichkeit, Patriotismus, Republikanismus) ‚literarisch-metaphorischen‘ (Frühling, Sturm, Morgen, Jagd etc.) und gattungstypologischen Oberbegriffen trägt er hierbei so viel Material aus autobiographischen Quellen und vor allem aus dem Vokalwerk zusammen, daß sich selbst der mißtrauische Rezensent überzeugt sieht. Einzelnes mag man als weithergeholt anzweifeln, und einige Kategorien sind sehr weit gefaßt (so könnte man die Aussagekraft des Metaphernpaares „Sturm“ und „Heiterer Himmel“ anzweifeln, da sich fast jeder Stimmungsausdruck unter dem einen oder dem anderen Begriff subsumieren ließe), aber der Autor leistet insgesamt einen ganz wesentlichen Beitrag zur Einbettung Schumanns in den sozialen Kontext der Jahre um 1850. Paradoxerweise liefert Kapp hiermit – trotz seines Versuches, das Spätwerk künstlerisch zu rechtfertigen, und doch gerade, indem er damit Erfolg hat – eine mögliche Erklärung dafür, daß vor allem die Vokalwerke in Vergessenheit gerieten und auch als Kunstwerke bis heute umstritten sind: Vielleicht ist es gerade ihre so zwingend nachgewiesene politische und soziale Zeitbezogenheit, die dem modernen Hörer den Zugang zu dieser Musik erschwert und eine immer noch vom klassischen Werkbegriff zehrende Musikwissenschaft ihren ‚absoluten‘ Wert in Frage stellen läßt.

Bemerkenswert ist nicht nur in diesem Aufsatz die Opulenz des Bandes, die offenbar recht große Freiheit im Umfang, die den Autoren gelassen wurde; vor allem die zahlreichen, ausgezeichnet hergestellten Notenbeispiele und ein Personen- und Werkregister erhöhen hierbei die Benutzerfreundlichkeit ganz erheblich. Etwas strenger mußte offenbar Gerd Nauhaus in dem von ihm betreuten Band der *Schumann-Studien* mit seinen Autoren verfahren; auf etwas mehr als 300 Seiten drängen sich nicht weniger als 21 Beiträge zusammen, die gleichwohl ebenfalls ausgezeichnet redigiert sind und durch die größere Kürze auch

an Prägnanz gewinnen. Die Bandbreite der hier behandelten Themen ist entsprechend groß: Im ersten Teil, den ‚Freien Beiträgen‘, finden sich neben ausgesprochenen Kuriositäten (wer hätte schon gewußt, daß der zwischen Mars und Jupiter am Himmel kreisende Planetoid Nr. 4003 den Namen „SCHUMANN“ trägt? oder wie sich die *Träumerei* für diatonische Drehorgel arrangieren läßt?) und Anlaßbezogenem (etwa die zutiefst persönliche Laudatio Peter Härtlings auf den Robert-Schumann-Preisträger Hartmut Höll) auch Philologisches aus den Schätzen des Zwickauer Archivs (Gerd Nauhaus' Edition der Leipziger Konzertnotizen von 1833, mit Kommentar von Bodo Bischoff) sowie Ästhetisches, Analytisches und Biographisches; die letztgenannten Aspekte dominieren auch den zweiten Teil mit den – zum Teil schon erwähnten – Beiträgen der Tagung „Schumanns Leipziger Jahre“ (Zwickau 1990). Einiges Neue und Interessante läßt sich hier lernen, über Schumanns Fremdsprachenunterricht (Gerhardt Blank), die „Spanischen Liederspiele“ (Wolfgang Seibold), die enthusiastische Rezeption Schumanns in Rußland (Michail Bjalik) oder die ersten Skizzen zu einer Sinfonie (Gerd Nauhaus). Daneben stehen drei Beiträge zum pianistischen und kompositorischen Werdegang Clara Schumanns; Johannes Roßner zeichnet den Zwiespalt der Konzertpianistin zwischen publikumswirksam-lukrativer Virtuosität und künstlerischem Anspruch nach, und Claudia De Vries deckt Spuren der Wieckschen Klavierpädagogik im Klavierwerk der Komponistin auf, während Janina Klassen die Anteile Roberts und Claras an der Instrumentation des *Klavierkonzerts* op. 11 zu rekonstruieren versucht.

Leichte Zweifel möchte man allenfalls bei den ästhetischen Fragestellungen gewidmeten Beiträgen von Hans Joachim Köhler und Bodo Bischoff anmelden, die sich auf die unvermeidliche, potentiell ebenso lohnende wie gefährliche Suche nach der ‚poetischen Idee‘ in den Werken Schumanns begeben. Köhler ist immerhin bei der auf zahlreiche Selbstzeugnisse Schumanns gestützten Deutung der *Novalletten* vorsichtig genug, von „Assoziationsebenen“ zu reden, von möglichen „Wegen zur Annäherung“, denen man folgen mag

oder nicht; Bischoffs aphoristische, auf wenigen Anhaltspunkten beruhende Verknüpfung von literarisch-kunstphilosophischen Kategorien, Beethoven-Rezeption und kompositorischer Verarbeitung verlangt dagegen entschieden nach soliderer Grundierung im ästhetischen Kontext.

In jedem Falle sind der Schumann-Forschung noch viele Sammelbände und Einzelstudien zu wünschen, die in ähnlicher Weise bereichernd wirken und Lücken schließen – der Punkt der Redundanz und Übersättigung ist noch lange nicht in Sicht.

(Oktober 1995) Thomas Christian Schmidt

BERNHARD BENZ: Zeitstrukturen in Richard Wagners „Ring“-Tetralogie. Frankfurt a.M.-Berlin etc.: Peter Lang 1994. 418 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 112.)

Diese Arbeit, eine Berliner Dissertation, macht es dem Leser nicht leicht. Mögen die Sachverhalte, die es zu erörtern und zu beschreiben gilt, noch so komplex oder kompliziert sein – die Sprache ihrer Darstellung hätte doch klar und einfach zu sein. Es wird jedoch philosophiert und nicht beschrieben und in der Konsequenz – so jedenfalls mein Eindruck – mehr im unklaren gelassen als geklärt. Es ist eine philosophische Abhandlung, die unter dieser Voraussetzung ihren Sinn und Wert haben mag – das möchte ich nicht beurteilen und schon gar nicht bezweifeln; musikwissenschaftlich aber ist sie eine Enttäuschung. Wie in Arbeiten über Wagner leider beliebt und üblich, besteht auch diese zu zwei Dritteln aus theoretischen Erwägungen; erst nach annähernd 250 Seiten kommt die Praxis, die Musik selbst, zu Wort. Diese strikte äußere Geschiedenheit von Theorie und Praxis besteht auch im Innern: Die Analysen (ab S. 249) vermögen nicht annähernd einzulösen, was die theoretischen Erörterungen zuvor versprochen haben (was nicht heißt, daß nicht im einzelnen, vor allem unabhängig vom Thema, treffende Beobachtungen gemacht werden). Möglicherweise aber liegt des Ergebnis in der Natur der Sache; denn wer garantiert, daß die kompositorische Praxis tatsächlich und ausschließlich der Spiegel der Theorie ist? Außer-

dem besteht ja stets auch die nicht zu unterschätzende Gefahr, daß die Theorie den Blick verstellt für die Sachverhalte der Praxis. Schließlich wäre zu fragen, ob die Theorie im Falle Wagners diesen Namen tatsächlich und in jeder Beziehung verdient. Wer wie der Autor mit einem Terminus wie „unendliche Melodie“ operiert und diesen sogar zur Grundlage eines Großteils seiner Erwägungen macht, sollte bedenken, daß „unendliche Melodie“ alles andere als ein Begriff ist, sondern nichts anderes als ein Schlagwort, überaus griffig zwar, aber ungreifbar. Daran ändern alle noch so klugen Erwägungen nichts.

(März 1996)

Egon Voss

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

Mochte es die Musikwissenschaft lange Zeit als ihre vornehmste Aufgabe betrachten, Musik aus sich selbst heraus zu erklären, während historische Veränderungen entweder als zielgerichteter Fortschritt oder dann als äußere Hülle ewig gleicher ästhetischer Ideale interpretiert wurden, so deutet eine Tendenz der letzten Jahre auf die Umkehrung dieser Betrachtungsweise hin: Je deutlicher sich das Ideal der absoluten Musik als zeitgebunden erweist, je mehr sieht sich der Historiker gefordert, Musik bis in ihre innersten Strukturmerkmale hinein als Symptom gesellschaftlicher und historischer Zusammenhänge zu erfassen. Kaum angefochten war diese Sichtweise von jeher bei ‚trivialer‘ und bei funktioneller, vor allem dramatischer Musik; wohl deshalb scheint sich gerade aus diesem Forschungsbereich eine Neuorientierung der Musikwissenschaft anzubahnen. Zum Thema Operette sind in letzter Zeit mehrere innovative Arbeiten erschienen. Stefan Frey widmet sich in der vorliegenden, aus seiner Dissertation hervorgegangenen Studie dem Werk Franz Lehárs. Dessen Weg von der ‚Salonoperette‘ zur ‚Lyrischen Operette‘ (die nicht unbedingt glückliche Terminologie ist zeitgenössischen Ursprungs) wird als Prozeß nachgezeichnet, der von zahlreichen gesellschaftlichen und technologischen Entwicklungen begleitet und bestimmt wurde. Die Salonoperette, mit der *Lustigen Witwe* (1905) etabliert und im *Graf*

von *Luxemburg* (1909) zur Blüte gebracht, wandelt sich in den zwanziger Jahren zur opernhaften, sich konservativ gebenden Lyrischen Operette wie in dem Goethe-Singspiel *Friederike* (1928), bis sich jene Gattung in der *Carmen*-Paraphrase *Giuditta* (1934) endgültig erschöpft und Lehár zum Verstummen veranlaßt. Stets sind Lehárs stilistische Ausrichtungen, wie Frey aufzeigt, geschickte Reaktionen auf die gegenwärtige Situation des Unterhaltungstheaters und der Schlager-,Industrie‘, die Salonorchester, Tanz- und Blaskapellen belieferte. Wie die Salonoperette einer Internationalisierung des Genres vor dem Ersten Weltkrieg Rechnung trägt, so ist die Lyrische Operette retrospektives Gegenstück zur zeitgenössischen Revue. Die Loslösung des Operettenschlagers vom Optischen und sogar vom Gesellschaftstanz, wie es sich im Richard-Tauber-Lied manifestiert, konnte wiederum nur im Gefolge des Rundfunks als neuem Medium geschehen. Besondere Aufmerksamkeit widmet der Autor der für Lehárs Operetten charakteristischen ‚Psychologie‘ der Hauptfiguren und den musikalischen Mitteln, mit denen die Tiefe ihrer Empfindung dargestellt wird. Daß Gefühlstiefe, wie sie das Individuum seit Wagners *Tristan* (1865) zu besitzen schien, in dieser Art selbst etwas Vorübergehendes, von der ‚Mode‘ Abhängiges war, führten Lehárs Operetten denjenigen, die weiterhin daran glauben wollten und sich von der schablonenhaften Zeichnung des ernstesten Operettenpaares nicht täuschen ließen, als Ärger vor Augen. Der Ärger galt jedoch im Grunde nicht der Operette selbst, wie Frey in Zitaten von Richard Strauss bis Theodor W. Adorno deutlich machen kann, sondern dem Sachverhalt, daß die Operette mit ihrer vordergründigen Klischeehaftigkeit auch sehr viel kunstvoller eingekleidete Klischeevorstellungen einer dem 19. Jahrhundert verhafteten Generation, die sich nach dem Ersten Weltkrieg um ihre geistigen Grundlagen gebracht sah, bloßstellte. Verurteilung Lehárs von ästhetischer Warte aus, die sich auch Frey mitunter nicht versagen kann, schmälert dessen kulturgeschichtliche Bedeutung keineswegs; sein überaus erfolgreiches Wirken hat Erhebliches auch zum Selbstverständnis der ‚Ernstest‘ Musik in der ersten Jahrhunderthälfte beigetragen.

(Dezember 1995)

Mathias Spohr

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

Die vorliegende Ausgabe schließt eine große Lücke in der nun zu wichtigen Teilen edierten Korrespondenz Max Regers. Innerhalb der Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts ist dies der sechste Band, der sich der Edition von Briefen widmet, und zugleich der zweite, der sich dem speziellen Feld der Verlegerkorrespondenz unmittelbar zuordnen läßt. Mit über 700 Seiten und einer stattlichen Anzahl von Briefen und Postkarten, ergänzt durch interessantes Abbildungsmaterial wie Photos, Programmzettel und einiger Faksimiles des edierten Briefwechsels, ist er der materialreichste und bei weitem umfangreichste der genannten Bände überhaupt. Die Entscheidung, die Korrespondenz nach Empfängern zu ordnen, ist eine grundsätzliche, die mit der Publikation der früheren Bände im Prinzip festgelegt worden ist. Gleichwohl mag man diese Entscheidung bei Lektüre der vorliegenden Briefe nachträglich bedauern. Vorab sei gesagt, daß ein Vorteil einer solchen Publikationsform im vorliegenden Fall durch die besondere Quellenlage schon etwas abgeschwächt wird. Könnte sich bei besserer Überlieferung ein umfassendes Bild nicht nur der geschäftlichen, sondern auch der persönlichen Beziehung der Korrespondenten – Reger und vor allem Henri Hinrichsen (ihm widmet Irene Lawford-Hinrichsen eine kurze, instruktive biographische Studie, S. 19–26) – in der Vielfalt und der Ballung der Dokumente ergeben, so fehlen im vorliegenden Fall gerade die persönlichen Stellungnahmen auf beiden Seiten. Dies schmerzt um so mehr, als – so betonen die Herausgeberinnen – eine intensive Freundschaft zwischen den Korrespondenzpartnern entstanden war. Reger hat die an ihn gerichteten Briefe konsequent vernichtet, und die von Reger an Hinrichsen bei Peters adressierten Briefe sind nicht alle in das dortige Kopierbuch – der Hauptquelle der Edition – gelangt. Die Regel bei Peters besagte, daß Briefe mit allzu privatem Charakter hier nicht aufzunehmen waren. Das Verhältnis wie es sich in der Korrespondenz darstellt, gerät demnach etwas einseitig. Man vermißt manchmal zu-

dem den Gesamtkontext eines Vorgangs – vor allem bezogen etwa auf Karl Straube oder die anderen Verleger –, den man freilich teilweise, zieht man die anderen Bände der Edition (wie im Falle der Verleger Lauterbachs und Kuhn) zu Rate, wiederherstellen kann. Hilfreich sind entsprechende Querverweise in den Kommentaren.

Gleichwohl wird in der Ausgabe wichtiges Material sowohl für die Reger- als auch für die Verlags-Forschung bereitgestellt und umfassend ausgebreitet. Am reichhaltigsten fließen die Informationen zu den großen Stücken wie den *Hiller-Variationen*, dem Violinkonzert A-dur, dem *100. Psalm* oder dem *Symphonischen Prolog*. Die Verzeichnisse am Schluß des Bandes – ein Verzeichnis der Werke Regers mit entsprechenden Hinweisen auf die Seitenzahlen im Band, ein Personen- und Institutionenregister sowie eine instruktive Liste zu den Daten der Drucklegung – scheinen zuverlässig, hätten aber im Einzelfall etwas besser ausgestattet sein können. Durch Hervorhebung der entsprechenden Seitenzahl im Personenverzeichnis z. B. wäre ein Hinweis auf die gegebenen Kurzbiographien in den Kommentaren möglich gewesen.

Die Kommentare sind zum Zeil sehr umfangreich und scheinen sorgfältig recherchiert. Sie kommen – als Fußnoten auf der selben Seite gegeben – fast etwas zu bescheiden daher, enthalten sie doch z. T. reichhaltiges Quellenmaterial, etwa Auszüge aus Zeitungsartikeln oder Rezensionen aus nur schwer zugänglichen Publikationsorganen, die bisher nicht neu veröffentlicht worden sind wie etwa eine Kritik Adolf Weißmanns, erschienen im *Berliner Tageblatt* vom 12. 12. 1906 (S. 137, Fußnotentext). Auch schade, daß in den Fällen wo Reger Zeitungsartikel dem eigenen Schreiben beigelegt hat, diese nicht vollständig publiziert worden sind, zumal wenn der Brief auch als Belegschriften für diese Form der Eigenwerbung fungierte (betrifft z. B. den biographischen Text zu Reger von Cäsar Hochstetter, Anlage zum ersten hier publizierten Brief vom 18. 8. 1898, S. 40). Auch hier vermißt man etwas den größeren Kontext.

Trotz kleiner Einschränkungen liegt eine Edition vor, die die Jahre 1898 bis Regers Tod 1916 (einschließlich einiger Briefe, die die Witwe Regers mit Hinrichsen bis zum April 1935 austauschte) in einer wesentlichen Fa-

cette spiegeln, andererseits die Seite des Verlegers und dessen Ansprüche an den Komponisten exemplarisch anschaulich dokumentieren. Das Zusammenspiel von Verleger – hier zudem zugleich Sponsor und Gönner (seit 1906, siehe Einleitung, S. 32) – und Komponist wird als Bestandteil des Schaffensprozesses lebendig.

(März 1996)

Anno Mungen

KURT PAHLEN: *Manuel de Falla und die Musik in Spanien*, Mainz u. a.: B. Schott's Söhne 1994. 204 S., Notenbeisp., Abb.

Das anzuzeigende Buch stellt eine wesentlich erweiterte Neuauflage einer bereits 1953 erschienenen Schrift des Autors dar. Die wichtigste Anregung des Musikwissenschaftlers und Dirigenten Kurt Pahlen für die vorliegende Studie waren intensive Gespräche mit dem Komponisten, die der Autor in den letzten Lebensjahren de Fallas (1943 bis 1946) in dessen argentinischem Exil in Alta Gracia nahe Córdoba führte.

Die Abhandlung zerfällt in zwei Teile. Der einleitende Teil beginnt mit einem Rekurs auf die genannten Gespräche; es folgt eine Übersicht über die Entwicklung der spanischen Musik und über musikalische Formen (Zarzuela, Cante jondo), die für die spanischen Komponisten des 19./20. Jahrhunderts wichtig werden. Den Abschluß dieses Abschnitts bildet eine Darstellung des geistigen Umfeldes des jungen Komponisten, insbesondere seiner beiden wichtigsten Vorgänger Enrique Granados und Isaac Albéniz und seines bedeutenden Lehrers, des Komponisten und Theoretikers Felipe Pedrell (1841–1922).

Im Hauptteil wird dann der Versuch unternommen, die einzelnen Stationen des Lebens und Wirkens und die schöpferische Entwicklung des Komponisten zu erhellen, wobei die biographische Darstellung mit analytischen Betrachtungen der in zwei Schaffensperioden gegliederten Hauptwerke des Komponisten alterniert. Danach steht die Frühphase noch deutlich unter dem Einfluß Claude Debussys, in der de Falla ausgedehntere Werke mit großer farbenreicher Orchesterbesetzung schreibt (*La vida breve*, 1905, Ballett *El amor brujo*, 1914/15) und die 1919 mit der Komposition des Balletts *El sombrero de tres picos* abgeschlossen wird, welche dem Komponisten Weltgeltung verschaffte. Zu Beginn der 20er

Jahre entstehen unter dem Einfluß der damaligen Zeitströmung der ‚Neuen Sachlichkeit‘ und des ‚Neobarock‘ knapp angelegte polyphone Werke in kammermusikalischer Besetzung (*El retablo de maese Pedro*, 1921–23, *Cembalokonzert*, 1923–26). Die nur skizzenhafte Analyse von so wichtigen Werken wie der *Fantasia Baética* für Klavier (1919), des Cembalokonzerts oder auch des umfangreichen Spätwerkes, des Opernorchesters *L'Atlantida* (1928–46), das nach dem Tode des Komponisten von dessen Schüler Ernesto Halffter vollendet wurde, hätte allerdings der Ergänzung und Vertiefung bedurft. Leider fehlen, abgesehen von den sehr knapp gehaltenen Bildnachweisen, die Quellennachweise. Ebenso vermißt man eine Bibliographie, die den aktuellen Forschungsstand hätte deutlich werden lassen und ein Register. Eine tabellarische Darstellung des Lebensweges des Komponisten wie auch ein Verzeichnis sämtlicher Werke wären ebenfalls wünschenswert gewesen.

(Juli 1995)

Rainer Boestfleisch

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

Die nicht alltägliche Idee, die Ergebnisse musikwissenschaftlicher Universitätsseminare in einer Schriftenreihe einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen, mag auf den ersten Blick Skepsis hervorrufen. In den hier zu besprechenden Dallapiccola-Studien findet sie eine glänzende Rechtfertigung. Die neun Beiträge der Sammlung gliedern sich in drei Themenbereiche: „Ancora parole e musica“ (in Anspielung auf einen bekannten und vielzitierten Aufsatz Dallapiccolas), „Sul teatro musicale“ und „Questioni di stile“. Seminarleiter Pierluigi Petrobelli, der den Band mit einem kurzen Geleitwort eröffnet, steuert den ersten Beitrag über die *Tre poemi* bei. Die Widmung dieser Komposition zu Arnold Schönbergs 75. Geburtstag lenkt die Aufmerksamkeit auf die Stationen der Aneignung der Zwölftontechnik, die Dallapiccola in den Jahren des Faschismus zu durchlaufen hatte. Die enge Text-Musik-Beziehung der *Tre poemi* kommt darin zum Ausdruck, daß die gedankliche Verbindung der drei Gedichte unterein-

ander im Konzept der Variationen über eine Zwölftonreihe ihre vollkommene musikalische Entsprechung findet. – Der Beitrag Franco Brunis über ausgewählte Chorwerke Dallapiccolas beobachtet enge Zusammenhänge mit dem altitalienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. In der Tat macht der Komponist auffallend häufig Gebrauch von ‚Madrigalisten‘, deren musikästhetische Wurzeln zweifellos in der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre der Zeit zu suchen sind. Zu fragen wäre allerdings, ob der Autor nicht den Begriff ‚musica visiva‘ (die deutsche Entsprechung wäre ‚Augenmusik‘) in einem unzulässig weiten Sinne verwendet. Anerkennung verdient dagegen der analytische Fund der (bisher übersehenen) Spiegelsymmetrien im Zentrum der *Exhortatio* aus *Tempus destruendi – Tempus aedificandi*, die zu Recht mit ähnlichen Techniken in der Kimmerer-Szene des *Ulisse* konfrontiert werden. – Ausgehend von Dallapiccolas eigener Analyse der ‚quartina poetica‘ italienischer Opernlibretti untersucht Adriano M. Vitali die Struktur vokaler Linien in einigen Gesangswerken des Komponisten. Er entdeckt bisher unbeachtete Spannungsbögen in den Vokalkompositionen, deren Gesetzmäßigkeiten sich von der Einzelsrophe auch auf die Großform des Zyklus übertragen lassen. – Einen beachtlichen Gewinn für unser Verständnis von Dallapiccolas Musiktheater stellt die ausführliche Analyse der fünften Szene des *Volo di notte* dar, für die Giancarlo Brioschi und Alessandra Pezzotti verantwortlich zeichnen. Wenn Dallapiccola selbst diese Szene mit „Corale, Variazioni e Finale“ betitelt, dann gibt er damit den Hinweis auf die Verwendung geschlossener instrumentaler Formen, für die zweifellos das Studium der Musikdramen Alban Bergs die entscheidende Anregung gegeben hatte. Das Vorbild dieses Schönberg-Schülers wird von den beiden Autoren zwar beiläufig erwähnt, doch hätte man sich in diesem Punkt eine stärkere Akzentuierung gewünscht. Höchst informativ ist der kurze Dante-Exkurs zum Begriff der ‚stelle‘, der ja alle drei Bühnenwerke Dallapiccolas miteinander verbindet (der *Prigioniero* bleibt leider unerwähnt). – Am *Prigioniero* – Brückenschlag vom *Volo di notte* zum *Ulisse* –, interessiert Luca Mancini vor allem die Interaktion zwischen dem Element

des Orchesters und den übrigen konstruktiven Elementen des Dramas. In den Mittelpunkt der Betrachtung rücken die drei Ricercare der dritten Szene, die durch ihre Fülle differenzierter Vortragsanweisungen sowie durch zahlreiche Fußnoten zu den beabsichtigten klangfarblichen Wirkungen erneut Dallapiccolas Streben nach ‚Deutlichkeit‘ des dramatischen Ausdrucks bestätigen. – Giuseppe Magnani erschließt, ausgehend von einem anthropologisch-musikwissenschaftlichen Analyseansatz, ganz neue Einsichten in die dramaturgische Struktur der 13 *Ulisse*-Episoden und in das ausgeklügelte Beziehungsgeflecht zwischen den Personen und Personengruppen der Handlung. Auf den ersten Blick überraschend, aber nichtsdestoweniger überzeugend erscheint die Hypothese, daß Dallapiccola für die Bogenstruktur dieses Bühnenwerks wichtige Anregungen aus seiner Analyse der Komtur-Szene des *Don Giovanni* empfangen habe. – Was Arrigo Quattrocchis Thesen zur Bedeutung des Klavierschaffens im Gesamtœuvre des Komponisten betrifft, so soll keineswegs die ‚pianistische Autonomie‘ etwa des *Quaderno musicale di Annalibera* in Abrede gestellt werden – um so weniger, als in der Entstehungsgeschichte dieses Klavierzyklus wohl noch immer der alte Wunsch des Mailänder Verlegers, ein italienisches Analogon zu Béla Bartóks *Mikrokosmos* aus der Feder Dallapiccolas zu besitzen, insgeheim fortwirkt. Dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, daß den Stücken des *Quaderno* im Laufe ihres langwierigen Entstehungsprozesses immer mehr die Funktion vorbereitender Studien für die *Canti di liberazione* zuwuchs, nicht zuletzt weil Dallapiccola in den Jahren 1951–1955 – in Reaktion auf die Kritik von René Leibowitz – die entscheidende Phase seiner endgültigen Aneignung der Zwölftontechnik durchlebte. Mit Recht weist Quattrocchi denn auch auf zwei ganz unterschiedliche Einflußlinien hin: einerseits die einer ‚scuola timbrica‘ in der Tradition Musorgskij-Debussy-Ravel-Bartók, andererseits die des Wiener Schönbergkreises. – Wie der folgende Beitrag von Gianluigi Mattiotti und Brunella Sciacca – „Goethe-Lieder‘ e dintorni“ – schon in seinem Titel andeutet, geht es hier nicht um Kommentare zu einem Einzelwerk, sondern zu einer ganzen Schaffensphase, die sich

vom *Quaderno* bis zu den *Dialoghi* für Violoncello und Orchester erstreckt. In den Mittelpunkt rückt die ‚ricerca metrica‘ Dallapiccolas, die in dieser Werkgruppe manchmal bis an die Schwelle einer Serialisierung der Tondauern führt. Mit großem analytischen Scharfblick machen die beiden Autoren dieses Beitrags einige Entdeckungen, die unsere Kenntnis der rhythmischen Kanontechnik Dallapiccolas wesentlich erweitern und vertiefen. – Das Prinzip der ‚iterazione‘, insbesondere der intertextuellen Wiederholungen, macht schließlich Guido Vetere zum Gegenstand seiner Untersuchungen. Neue Erkenntnisse werden hier vor allem für das Netz der Selbstzitate gewonnen, die ein unverwechselbares Merkmal der Poetik Dallapiccolas darstellen und die im *Ulisse* ihre besondere Verdichtung erfahren. So rundet dieser Schlußbeitrag, unbelastet durch die Detailprobleme einer Einzelwerkanalyse, die Aufsatzfolge dieses inhaltsreichen Buches ab. – Trotz der thematischen Vielfalt der Sammlung zeichnen sich in der Summe der Einzelbeiträge die Konturen eines Gesamtporträts ab, die jetzt wesentlich schärfer hervorzutreten beginnen als noch in den Jahren unmittelbar nach dem Tode des Komponisten. Der schon vor zwanzig Jahren von Massimo Mila geäußerte Wunsch, man möge sich nicht mehr ausschließlich auf die literarischen Aspekte im Werk Dallapiccolas beschränken, sondern sich endlich auch dem Studium und der Analyse seiner Partituren zuwenden, kommt mit diesem von Petrobelli angeregten und von Quattrocchi sorgfältig edierten Buch seiner Erfüllung ein wesentliches Stück näher.
(Januar 1996) Dietrich Kämper

ULRICH DIBELIUS: *György Ligeti. Eine Monographie in Essays, Mainz etc. Schott 1994. 229 S., Notenbeisp., Abb.*

In elf Essays, einem Vorwort und einem Gespräch beschreibt Dibelius Ligeti und dessen Musik, er nähert sich ihr als exzellenter Kenner, um aus Noten und Partituren die künstlerische Lebensspur aufzufinden und so dem Leser/Hörer Ligetis musikalisches Denken aufzuzeigen. Dibelius faßt dabei verwandte, zeitlich benachbarte Werke zusammen, um an ihnen kompositionstheoretische, gat-

tungsspezifische und ästhetische Aspekte zu erörtern. Dibelius setzt sich mit kompositorischen Details, aber auch mit allgemein zeitgeschichtlichen Umständen auseinander.

Wie Ligeti verwendet auch er metaphorische Umschreibungen und Assoziationen – eng auf den Notentext bezogen und – Gott sei Dank – die Notenbeispiele sind in den Text eingebaut, was es für den Leser leichter macht. Die Kommentierung der jetzigen Kulturszene (S. 128ff.) ist besonders lesenswert, aber auch Ligetis Auseinandersetzung mit und Deutung der ungarischen Volksmusik, oder die Darstellung der späten ‚postmodernen‘ Werke zeigen, daß man über Klänge nachdenkt.

Ligeti eigene Texte werden mit einbezogen und ergeben so eine sehr persönliche Deutung. Im „Gespräch über Ästhetik“ (S. 253ff.), das erst nach Abschluß der Essays geführt wurde, um so die kritische Distanz Dibelius‘ zu wahren, werden kompositionsästhetische Fragen aufgeworfen. Der mit vielen Notenbeispielen ausgestattete Band wurde von Dibelius vorzüglich ediert. Biographische Daten, Werk- und Schriftenverzeichnis, Diskographie, Bibliographie und Register runden den Band inhaltlich ab. So ist auf sehr anschauliche Weise eine andere Art von Biographie entstanden, eine Art, von der man den Wunsch hat, sie möge sich durchsetzen.

(Januar 1996)

Sigrid Wiesmann

STEPHEN FERGUSON: *György Ligetis drei Stücke für zwei Klaviere. Eine Gesamtanalyse. Zur grundsätzlichen Problematik der musikalischen Notation als Grundlage der Analyse von Musikwerken. Tutzing: Hans Schneider 1994. 282 S., Notenbeisp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 30.)*

Im Unterschied zur bisherigen Sekundärliteratur (etwa Reinhard Febels Aufsatz von 1978 oder den *Studien zur kompositorischen Phänomenologie*, so der Untertitel des von Hermann Sabbe 1987 verfaßten Hefts 53 der *Musik-Konzepte*), in der lediglich Teilaspekte behandelt worden seien und mit der sich der Autor nur peripher beschäftigt, versteht Stephen Ferguson seine Arbeit, eine Wiener Dissertation von 1991, über György Ligetis 1976 entstandene Komposition als „Gesamt-

analyse". [Warum der Autor das Werk entgegen Ligetis eigenen Angaben um ein Jahr vor datiert – erstmals S. 154 [!] und dann wieder S. 275 –, wird nicht begründet: ebensowenig geht Ferguson auf den ungewöhnlichen Werkstitel ein.] Der etwas hochtrabende Untertitel „Gesamtanalyse“ ist nun nicht in dem (abwegigen) Sinne gemeint, daß wirklich alles analysiert würde, sondern als „Verfahren, welches die Vielfältigkeit und Mehrschichtigkeit des Musikwerks erfahrbar machen will“ (S. 11); insbesondere sei eine „Einschränkung auf die Notation ... ebenso gefährlich wie irreführend“ (S. 34). Neuartigkeit und Bedeutung der Techniken und Prozesse erforderten namentlich einen Diskurs über die Begrifflichkeit, und so schüttet Ferguson denn auch ein „cornu copiae“ (S. 173) an neuen Begriffen aus, nicht ohne mit altehrwürdigen Termini wie Harmonie oder Thema mitunter allzu sorglos umzugehen.

Im Anschluß an Vorüberlegungen etwa zum Gegenstand der Analyse oder zur akustischen Terminologie des Klavierklangs – für eine theoretische Fundierung der anvisierten „Gesamtanalyse“ reicht's dann freilich vielfach doch nicht hin, nimmt man die Erkenntnisse S. 30f. oder S. 34f. zum Maßstab – ist mehr als die Hälfte des Buches detaillierten Analysen der *Drei Stücke* gewidmet, wobei einige Graphiken leider zu überfrachtet und/oder nur bedingt aussagekräftig sind. Jedes Stück wird nach unterschiedlichen, je „werk-spezifischen Kategorien“ (S. 258f.) untersucht: u. a. „Überlagerungspolyphonie der Dynamik“ und „Blasebalgrhythmik“ (in *Monument*), „Polyphonie aus der Monophonie“ (in *Selbstportrait*) oder „einsätzliche Mehrsätzigkeit“ und „Permutations-, Stase-, Divergenz-, Konvergenz-, Additions-, und Motivikharmonie“ (in *Bewegung*). Dagegen fällt der Rest des Buches über die kritische Rezeption (anhand von vier Zeitungsrezensionen), den Standort der *Drei Stücke* innerhalb der zeitgenössischen Klaviermusik (als Beispiel einer „rhythmisch komplexen, absoluten Polyphonie“, S. 250) sowie über die Analyse im Kontext der Debatte um die Neue Musik merklich ab.

Die Anzahl der Druckfehler hält sich in Grenzen ebenso wie die sprachlichen Ungeschicklichkeiten oder gar Irrtümer. Doch sollten – abgesehen von so unsinnigen Quellenan-

gaben wie „Sadie et al., 1980, Bd. 10, S. 714“ (S. 62) oder dem nicht sogleich zu identifizierenden Buchtitel *Boulez on Music Today* (Boulez, 1971)“ (S. 41) – auf jeden Fall die Angaben in der überhaupt nachlässig erstellten Bibliographie mit denen im Haupttext übereinstimmen. Gewöhnungsbedürftig bzw. ärgerlich ist auch der – angesichts der ‚modernen‘ Technik anscheinend unvermeidliche – zweimalige Abdruck ganzer Textpassagen.

Insgesamt eine sehr gründliche Untersuchung eines wegweisenden Klavierwerks, die der „zentralen Position ... in Ligetis biographischer und stilistischer Entwicklung“ (S. 13) gerecht wird.

(März 1996)

Michael Beiche

Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien: Universal Edition/Graz: Institut für Wertungsforschung, Hochschule für Musik und darstellende Kunst 1994. 278 S. (*Studien zur Wertungsforschung. Band 28.*)

Ästhetische Kriterienforschung, das zeigt die vorliegende Veröffentlichung einmal mehr, ist nötiger denn je. Indem „gesellschaftliche Vorordnungen in der Ästhetik“ benannt und zugleich die Kompositionen selbst als künstlerische Objekte analysiert werden, vermag die solchermaßen erlangte Erkenntnisgewißheit eine konsumatorische Rezeptionshaltung, wie sie den gesellschaftlich-kulturellen Bedingungen durchaus entspricht, zu paralysieren. In Zeiten, da massenweise gefertigte Versatzstücke, synthetische Abziehbilder und das ‚permanente Zitat‘ zu verbindlichen ästhetischen Orientierungsgrößen ernannt werden, hat das Thema zweifelsohne aktuelle Brisanz. Der 1994 erschienene Band fächert in mehr als einem Dutzend sehr verschiedener Beiträge die Problematik vom Umgang mit musikalische respektiven, musikbezogenen Klischees auf. Einerseits wird dabei ‚Spurensicherung‘ im Werk bedeutender Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Arnold Schönberg, John Cage, Hans Werner Henze und Karl-Heinz Stockhausen betrieben. Andererseits widmen sich die Beiträge grundsätzlicheren Fragestellungen. Zwei Problemkonstanten tauchen indes immer wieder auf:

Die Musik des 20. Jahrhunderts wurde schon früh mit einer Sprachaura umgeben: ‚Moderne Musik‘ fordert offensichtlich verbale Kommentare seitens ihrer Komponisten bzw. Exegeten in besonderem Maße heraus, um so ein Verständnis zu sichern, das durch die klingende Musik selbst nicht mehr gewährleistet scheint. Und: Der musikhistorische ‚status quo‘ impliziert ein permanentes Verfügen-Können über sämtliche existierende Musik, Komponieren in der ‚Moderne‘ heißt, sich gegen die Verlockung des Zitats abzugrenzen. (Was sich sehr treffend in dem überlieferten Wort Theodor W. Adornos widerspiegelt: „Man kann sich heute eines gewissen Lächelns nicht mehr erwehren, wenn ein Ton erklingt.“) – Daß sich die „Idee der Reihe als Grundgestalt (ohne rhythmische Formung), d. h. als musikalisch bedeutsame Einheit von zwölf Tönen“ für Schönberg selbst zum Klischee entwickelte, in das der Komponist „auch das spannte, was nicht gut hineinpaßte“, macht Claudia Maurer Zenck in ihrem Beitrag deutlich. – Das Schaffen Cages ist geprägt von einer paradoxen Ästhetik, in der „Intentionslosigkeit als Ideologie“ wirkt – so der Aufsatztitel von Hanns-Werner Heister. Der Fall Cage steht dabei auch paradigmatisch für das allgemeine Phänomen, daß jedem ursprünglich Aufmüpfigen die Tendenz zur Konvention innewohnt. – Peter Petersens Betrachtungen zu Henzes *The english cat* gehen auf einen kompositorischen Sonderfall ein. Angesichts des Librettos – es handelt sich um ein Stück über gesellschaftliche Konventionen – entscheidet sich der Komponist für eine bewußt klischeehafte Vertonung; in Henzes „opera buffa ist das Klischee zum Sujet erhoben“. – Am Beispiel Stockhausens geht Wolfgang Gratzer der Frage nach, inwiefern gängige Moderne-Klischees von Komponisten der musikalischen Nachkriegsmoderne selber begünstigt wurden. Stockhausens „Anleitung zum Hören“ des eigenen *Klavierstücks 1* betont gerade nicht serielle Ordnungspläne, sondern gebraucht Vokabeln, die – so ganz entgegen der sonst dogmatischen Haltung – das Hören von Beziehungen favorisieren. – Daneben finden sich Aufsätze, die spezielle Kategorien ästhetischer Wertung („Spätwerk“/H. Haslmayer; „Idee der Humanität“/Karin Marsoner; „Tradition“/Jakob Ullmann) auf einen

Klischeeverdacht hin kritisch reflektieren. Dabei kommt dem Beitrag zum komplexen Begriff der Tradition die stärkste Bedeutung zu. Der Umgang mit musikalischer Vergangenheit wird heute weitgehend durch digitalisierte Medien manipuliert. Sie erheben Fassungen von Werken zur Norm, das Verhältnis von Original und Kopie hat sich verkehrt. Der Zuhörer erlebt Zukünftiges beruhigt als schon Erlebtes, was in Konsequenz – so Ullmann – zu einer Zerstörung von Tradition führt. – Programmatische Bedeutung für die vorliegende Veröffentlichung hat der erste Beitrag von Elmar Budde: Im Sprechen über moderne Musik liegt bereits auch Klischeebildung vor. Vor allen Dingen in den fünfziger/sechziger Jahren produzierte die sprachliche Reflexion über Musik ein Vokabular, das Musik lediglich als Tondokumentation eines sprachlichen Überbaus erscheinen ließ. – Gleich drei Aufsätze befassen sich mit ästhetischen Positionen Adornos. Sie ergänzen das Spektrum der Beiträge auf eindringliche Weise. Phänomen ist, daß Adorno sich gegenüber der ästhetischen Theorie wiederum ästhetisch verhält. Entscheidend für Adornos Urteil und Haltung avantgardistischer Musik gegenüber ist die Einsicht in die gleichzeitige Notwendigkeit und Unmöglichkeit einer Theorie des Ästhetischen. Korrekturen an der Diagnose des „Antiavantgardismus“ legt H. Brunckhorst vor („Adornos ästhetischer Experimentalismus im Lichte des Verfransungstheorems“). Die Ausführungen von Lucia Sziborsky problematisieren Adornos ‚Musikphilosophie‘ als Klischeefundus. Chr. Eichel weist schließlich nach, in welchem Maße Adornos ‚Theorie‘ selbst ästhetische Qualitäten eigen sind und daß sie von daher Klischeetendenzen in sich trägt. – Alles in allem eine höchst aufschlußreiche und anspruchsvolle Textsammlung. Die buchbinderische Ausstattung allerdings läßt eine intensive Lektüre des Bandes kaum zu (Seiten lösen sich zu schnell aus der Leimung). Den wichtigen Studien zur Wertungsforschung gebührt schon längst eine adäquate äußere Aufwertung. (März 1996)

Gunther Diehl

HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Musik verstehen*. München u. a.: Piper 1995. 228 S.

Hans Heinrich Eggebrecht legt hier ein faszinierendes Buch vor, da es sowohl vom inhaltlichen Wollen her als auch auf seine sprachliche Gestaltung bezogen Unübliches versucht. Seine Lektüre ist gerade deshalb um so lohnender. – In der Vorbemerkung des Autors erfahren wir: Das Buch präsentiert die Summe seines Nachdenkens über das Verstehen von Musik. Der Hörer und das, was sich zwischen ihm als Subjekt und der Musik als Objekt ereignet, bilden in den Ausführungen eine permanente Mittelachse. Um diese Achse kreist das Buch in seinen verschiedenen Kapiteln. (Dies übrigens ganz im Sinne jenes Bildes, das der Autor selbst unter der Überschrift „Die kreisende Bewegung“ als Verdeutschung für den endlosen Prozeß der Annäherung an ein Verstehensobjekt entwirft.) Daß ein solches Vorhaben nur in einer konzeptionellen Beschränkung des Verstehensbegriffs auf Musik leistbar ist, versteht sich von selbst. – Eggebrechts Ansatz und seine Gedanken stellen ein „Plädoyer für den Musikliebhaber“ dar, obwohl das Buch sich zugleich auch an den interessierten Kenner und reflektierenden Experten wendet. Der weitverbreiteten Meinung nämlich, alles Verstehen mit verstandesmäßigem Verstehen gleichzusetzen zu müssen, wird hier die „Kategorie des ästhetischen Verstehens“ gegenübergestellt: damit ist ein Begreifen ohne Begriffe gemeint, das „Sich-Einwohnen“ solchen Begreifens/Verstehens auch dort, „wohin keine Gelehrsamkeit jemals zu reichen vermag“, auf der Grundlage der durch Erziehung und Aufwachsen vermittelten ästhetischen Erfahrung(en). Dennoch geht Eggebrecht davon aus, daß der sich seines unmittelbaren (ästhetischen) Verstehens versicherte Musikliebhaber/hörer dann doch öffnet und gleichsam die Hand auszustrecken vermag „in Richtung auch der Belehrung“. – Die sprachliche Stilistik des Autors – es klang bereits an – ist bemerkenswert: Man könnte dieses Reden über das komplexe Thema einen ‚absichernden, behutsamen Stil‘ nennen: Keine Fachtermini aus den Verstehenswissenschaften werden benutzt, durch ständige Rückbindung an schon Gesagtes, Gefundenes, in aber immer variativerweiterter Formulierung, die z. T. auch neue Begriffsschöpfungen mit sich bringen, wird der Leser in (die nicht unkomplizierten)

Gedankengänge eingeführt und zuverlässig weitergeleitet. Er gewinnt Zeit, sich einzulesen und sich einzulassen. Der Eindruck belehrender Haltung oder, schlimmer noch, eintöniger Wiederholung kann so erst gar nicht entstehen. – In der Kapitelfolge sind zwischen die Hauptkapitel über ästhetisches, respektive erkennendes Verstehen und das schließliche Bild von der kreisenden Bewegung die „Intermezzi I–III“ plazierte. In ihnen widmet sich Eggebrecht den Voraussetzungen und Bedingungen des Musikverstehens, indem er die Existenzweise, die Darbietungsweise und die Empfangsweise von Musik als Kunst beleuchtet. „Interpretation“ von Musik als die Präsenz, das „Ist des Werkes“ in der Wirklichkeit seines Daseins (I.), „ästhetische Identifikation“ als Entgrenzung der Subjekt-Objektbeziehung, als Ineins von Vernehmen und Wirken (II.), „Indetermination“ als kunstphilosophischer Gedanke und Schaffenskonzept John Cages („Kunst als Lebensform“ (III.)). – Der Autor unterscheidet Grade des ästhetischen Verstehens, das tendenziell also eher unvollständig oder vollständig sein kann, nicht aber falsch oder richtig. Jeder Mensch, jeder Hörer versteht Musik, und zwar auf einer ästhetisch-direkten Ebene. An diesem Vorgang sind immer zwei Seiten beteiligt: zum einen das objektgestiftete ästhetische Verstehen selbst, zum anderen das subjektgesteuerte Reagieren. Musikverstehen ist insofern lehrbar – wenn es sich auf das Objekt und seinen Sinn richtet. Diesen Sinn sieht der Autor in erster Linie in der „Zeichnung und Formung“ einer Musik beschlossen. Das Lehren nun des Musikverstehens zielt darauf ab, „eine Adaequatio, eine Angemessenheit und letztlich Übereinstimmung zwischen Musik und Verstehen zu erreichen“. Das eigentliche Ziel, das musikalische Ganze angemessen zu erfassen und zu erfahren, kann in seiner ästhetischen Komplexität und Totalität überhaupt nur als ästhetisches Verstehen stattfinden und bleibt so aller Begrifflichkeit letzten Endes verschlossen. Gleichwohl will Eggebrecht gesagt wissen, daß es dieses Ziel gibt. (Vor diesem Hintergrund ist auch die bedenkenswerte musikpädagogische Anregung eines „sprachlosen Musikunterrichts“ einzuordnen, der nur mit den Mitteln direkter ästhetischer Erfahrung selbst ästhetisches Verstehen vermit-

telt.) – Durchaus selbstkritisch benennt Eggebrecht auch Grenzen seines Ansatzes, vor allen Dingen angesichts der musikhistorischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert (u. a. Preisgabe der Tonalität mit der Folge eines Zurückdrängens der innermusikalischen Sinndefinitionen; Formungssinn als Expressionsbedeutung; Konzept der indeterminierten Musik bei Cage). – Zuletzt aber bleibt das Credo des Autors, nach dem „Kunst immer ... in einem Rahmen geboten [wird], der die Darbietung als solche vom realen Leben trennt“. Und solange es Kunst gibt, wird es auch „das Gegenüber von Kunst und Leben, von Objekt und Subjekt, von Verstehen und Reagieren“ geben. „Es bleibt die kreisende Bewegung alles Verstehens, auch jene, bei der das Verstehen selbst die Achse bildet.“

(Januar 1996)

Gunther Diehl

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

Unter dem Aspekt Hermeneutik wurden in jenem Salzburger Symposium im Dezember 1992 Ästhetik, praktische Interpretation, Soziologie, Psychologie, Philologie, Analyse, Semantik und vergleichende Musikwissenschaft in optimaler Organisation so behandelt, daß schon im Vorfeld ein Erstreferent jedes Teilgebiets seinen Text einem Zweitreferenten vorgelegt hatte, der dann auf jenen ersten Text antwortete, wobei der anschließenden und im Bericht von 1995 ebenfalls aufgenommenen Diskussion viel Raum gegeben war. Kaum eine der musikwissenschaftlich fundamentalen Fragen blieb unangesprochen. Im Hin und Her der Dispute, der Definitionen und Auffassungen, Übereinstimmungen und Konfrontationen sind immer wieder Aussagen zu finden, die dem Leser zu einem Ausrufungszeichen Anlaß geben, und dann wieder Aussagen, die ein Fragezeichen provozieren können. Wo der Leser ein Fragezeichen und wo er ein Ausrufungszeichen setzt, bleibt ihm überlassen, was an den folgenden Exzerpten ausprobiert werden kann.

„Wahrnehmung heißt ergänzen und vervollständigen“ (Helga de la Motte-Haber, S. 90). „Jede Frage wird gestellt, von einem Subjekt“ (Wolfgang Gratzner, S. 148). „Das Bemühen, dem Kunstwerk möglichst nahe auf den Leib zu rücken, um es vor inadäquaten, haltlos subjektiven Deutungen zu bewahren, führt ... zur *Entkunstung der Kunst*“ (Manfred Angerer, S. 26). „Mein hermeneutisches Ideal besteht grob gesehen darin, daß ich ... X bewußt auf mich bezogen zu verstehen versuche“ (W. Gratzner, S. 84). – „Nur glaube ich nicht mehr, daß ein Wissenschaftler heute noch eine normative Musikästhetik entwerfen, begründen und axiomatisieren kann“ (Michael Zimmermann, S. 214). „Öffnet sich aber die Ästhetik der historischen Dimension, dann hört sie auf, Ästhetik zu sein und wird unweigerlich von der Hermeneutik verschlungen“ (ders., S. 20). „Hermeneutik wird zur universalen Wissenschaft, der die Ästhetik zum Opfer fällt“ (ders., S. 29).

„Mir kam es ja auch darauf an, zu zeigen, daß der Startpunkt von Philologie und Hermeneutik jeweils ganz verschieden ist, daß sich aber beide notwendig begegnen und auch ein kleines gemeinsames Ziel vor Augen haben“ (Manfred H. Schmid, S. 128).

„Ich weiß nicht, ob wir an musikalisches Verstehen herankommen, wenn wir mit der akustischen Signalverarbeitung anfangen“ (Wilfried Gruhn, S. 105). „Erst die von der Psychoakustik vorgenommene Unterscheidung zwischen sensorischer Konsonanz/Dissonanz und musikalischer bringt mich einem Verständnis musikalischer Sachverhalte näher“ (Franz Fördermeyer, S. 190).

„Ich glaube, daß viele Analysen unlesbar sind, weil sie dem Leser nicht ausdrücklich sagen, warum sie geschrieben wurden“ (W. Gratzner, S. 157). „Aller Inhalt von Musik ... ist außermusikalisch alleine durch den Akt der Versprachlichung“ (derselbe, S. 144). „Ich glaube, daß ... die ganze Semiotik in bezug auf Musik tot und gestorben ist, weil sich die Sprachanalogie einfach nicht durchhalten läßt. Musik ist eben keine Sprache, sie ist kein solches Zeichensystem“ (W. Gruhn, S. 183). „In erster Linie stellt Analyse eine Interpretation des Betrachters dar“ (Gerold W. Gruber, S. 140). – „Man muß nicht alles verstehen, man kann manche Dinge so unver-

standen belassen wie sie sind" (Gernot Gruber, S. 218).

„Wenn es uns gelingt, mit dem, was wir schreiben, andere Leute zum Denken zu bringen, dann können wir zufrieden sein" (M. Zimmermann, S. 157). Ich glaube, die Organisatoren und Teilnehmer des Salzburger Symposions und die Herausgeber des Berichts können es sein.

Nur eine Frage noch zum Schluß. Muß man, um das Verstehen zum Denken zu bringen, den in seiner Hergebrachtheit so belasteten Begriff der Hermeneutik prolongieren, indem man ihn der Musikwissenschaft überstülpt, als wäre er etwas außer ihr? Will denn Musikwissenschaft mit all ihren Teilgebieten etwas anderes als Musik verstehen, das Verstehen suchen und das Suchen lehren?

(Dezember 1995) Hans Heinrich Eggebrecht

ĀNDREAŠ MORAITIS: *Zur Theorie der musikalischen Analyse. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1994. 337 S., Notenbeisp., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 125.)*

Der „Versuch einer Reflexion auf die Grundlagen der musikalischen Analyse" läßt sich wegen des Mangels an „begrifflichem und theoretischem Instrumentarium" nicht fachintern unternehmen. Seriös deshalb des Autors Rückgriff auf die Grundbegriffe und Konzeptionen der Wissenschaftsphilosophie und seine Abgrenzung der Geisteswissenschaften von der Naturwissenschaft, deren „Erkenntnisziele unabhängig bleiben vom Individualisierungsgrad des gerade untersuchten Objekts". Während für den Zoologen stets „ein differenziertes klassifikatorisches System bereits vorliegt", konstituiert sich in der musikalischen Analyse „ein begriffliches System zumindest zu Teilen im Zuge der Analyse selbst". (Jedes Musikwerk entwickelt sein eigenes Idiom). Gut also die zunächst sehr ausführliche Erläuterung naturwissenschaftlicher Verfahren, wird es doch von da aus um so plastischer, wie anders (und risikoreich) musikanalytische Arbeit verläuft, mit deren begrifflichem Apparat „Ergebnisse des analytischen Prozesses nicht nur formuliert sondern teilweise auch erzeugt werden".

Voraussetzungen der musikalischen Analyse (Subjekt-Objekt-Relation, Ontologische Fragestellungen, Begriffsrepertoire ...) werden behandelt und spezielle Konzepte (Hugo Riemann, Heinrich Schenker, Ernst Kurth, Erwin Lendvai u. a.) vorgestellt. Abschließend Schlußfolgerungen zur Terminologie, zur Abgrenzung von Gesetz und Individualität, zur Struktur und Überprüfbarkeit von Analysen.

Wenige Komponistennamen tauchen auf, natürlich zwischen Palestrina und Wagner. So bleibt aber ein Problem ungesehen: Wie kann analytisch ein soeben uraufgeführtes, eine neue Sprache vorstellendes Werk angegangen werden? Und daraus ergibt sich doch: Sollte Mozart von Heinrich Christoph Koch (1793) aus angegangen werden oder mit heutigem Wissen und Kenntnis der weiteren stilistischen Entwicklungen, so daß also unreflektiert auch von „zweitem Thema" gesprochen wird? – Bitte um Abhandlung in erhoffter 2. Auflage dieses konzentrierten und fesselnden, jedem Analyse Dozierenden und Praktizierenden zu empfehlenden Buches.

(März 1996)

Diether de la Motte

Rudolf Eller zum Achtzigsten. Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Prof. em. Dr. Rudolf Eller am 9. Mai 1994. Veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft im 60. Jahr seines Bestehens im 575. Jahr der Universität Rostock am 11. Mai 1994. Hrsg. von Karl HELLER und Andreas WACZKAT. Rostock: Universität Rostock 1994. 136 S.

Die vorliegende kleine Broschüre zu Ehren von Rudolf Eller vereint Beiträge von Kollegen, Freunden und Schülern des Jubilars und läßt nahezu durchweg die Anlehnung an dessen eigene Forschungsthemen und -bereiche erkennen. Auf den ersten Blick ordnen sich die Texte sogar jener Assoziationskette „Vivaldi – Dresden – Bach" zu, die Ellers wissenschaftliches Lebenswerk andeutet und mit der er selbst 1961 einen noch heute lesenswerten Aufsatz überschrieben hatte. Hinzu kommt jedoch eine Reihe von Reflexionen zur Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere zum Umgang mit ihr heute. Und auch dies hat seine Parallele in der Auseinandersetzung mit Wegen und Umwegen unseres Faches unter den

Bedingungen zweier deutscher Diktaturen, unter denen Rudolf Eller zu wirken und nicht selten zu leiden hatte. Seine Erfahrungen damit hatte er selbst noch 1994 mit zwei größeren, auf Leipziger Referate zurückgehenden Aufsätzen thematisiert.

Es sind also letztlich drei Themenkreise, denen sich die Aufsatzsammlung zuwendet: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts; Musik (im weitesten Sinne) unter der Diktatur; schließlich aber auch die Frage, ob und wie dem Verständnis von Musik mit Worten nachzuhelfen sei und welche Verbindlichkeit solche Bemühungen beanspruchen können. Gerade unter dieser Fragestellung vereinigt der Band äußerlich extrem auseinanderstrebende Standpunkte (die bei Lichte besehen freilich gar nicht so unversöhnlich sind): Während Hans Größ die Unzulänglichkeit von Versuchen zu einer Versprachlichung von Musik reflektiert und Hartmut Möller den Leser „wortlos zu einer Aufführung“ von Dmitrij Sostakowitsch *Lady Macbeth* geleitet (und dabei dennoch wortreich und subtil wertet), bespricht Gerhard Poppe zwei Besprechungen jenes Buches von Hans Blumenberg, in welchem dieser Bachs *Matthäuspassion* aus eigener theologischer Sicht bespricht. Ob Wolf Biermanns gewollt subjektive Deutung der Bachschen *Bekümmernis-Kantate* BWV 21 eine (vornehmlich theologische) Auseinandersetzung rechtfertigt, mag man bezweifeln; immerhin gelangt Christian Bunnens dabei verallgemeinernd zu der diskussionswürdigen Feststellung, „daß der Bachhörer am Ende des 20. Jahrhunderts die Musik als synonym zu eigenen Lebenskrisen empfindet.“ Wie Bach demgegenüber durch Behörden und Repräsentanten der DDR 1950 ideologisch zu vereinnahmen versucht wurde, belegt Lars Klingberg anhand zahlreicher Quellen.

Die Mehrheit der Beiträge stellt ebenso wichtige historische Detailkenntnisse bereit. Am Beispiel der Inventionsaufzüge bei Turnierspielen des Dresdner Hofes verweist Wolfram Steude auf das Desiderat, zeitgenössische Bilddokumente systematisch auf Hinweise zur Musik der kursächsischen Festkultur zu untersuchen. Hans Joachim Marx stellt die aus Petersburg in die Staatsbibliothek Hamburg zurückgekehrte Partitur einer

„Serenata teatrale“ von Johann Sigismund Kusser vor. Die Ritornellstruktur in den Vivaldi-Konzerten für mehrere verschiedene Instrumente untersucht Walpurga Alexander. Anhand einer in Brüssel befindlichen Kuhnau-Abschrift der Bachschen Cembalo-Bearbeitung von Vivaldis *Violinkonzert* RV 230 (BWV 972) macht Karl Heller eine stärker an Vivaldi angelehnte Frühfassung dieser Bearbeitung geltend. Arnfried Edler erörtert Gattungsfragen von Bachs choralegebundener Orgelmusik, insbesondere des sogenannten Choralvorspiels, vor dem Hintergrund ihrer gottesdienstlichen Funktion. Hans-Joachim Schulze weist nach, daß es sich bei der unter dem Namen Johann Friedrich Doles in der Bibliothek der Leipziger Thomasschule überlieferten *Johannes-Passion* nur um ein Werk von Georg Gebel d. J. (1709–1753) handeln kann. Einen Überblick über Quellenindizien (vornehmlich Erstdrucke und Abschriften) zur Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Rezeption in Dresden während des 18. und 19. Jahrhunderts gibt Hans-Günter Ottenberg. Rudolf Stephan greift Ellers zentrales musikanalytisches Thema – die Konzertform – auf und zeigt deren Wandlungen im 20. Jahrhundert.

Ob sich in der Geschichte der Dresdner Hof- und späteren Staatskapelle tatsächlich so etwas wie ein epochenübergreifender „Stile di Dresda“ aus einer „Fülle glücklich miteinander verbundener internationaler Einflüsse“ – und zwar sowohl unter interpretatorischem als auch unter kompositorischem Aspekt – herausgebildet hat, wie Ortrun Landmann meint, scheint fraglich. Gerade für das 18. Jahrhundert könnte man angesichts des überdurchschnittlichen Austauschs von Musik und Musikern am Dresdner Hof mit auswärtigen oder gar ausländischen Musikzentren ebenso von einer entgegengesetzten These ausgehen, wonach die Vielfalt kompositorischer Grundhaltungen (unter denen die von Landmann hervorgehobene des „concertare con molti istromenti“ nur eine ist) am Dresdner Hof größer als anderswo war.

Der überaus anregende Sammelband faßt Forschungsergebnisse zusammen, deren Wurzeln häufig zu Rudolf Ellers unvergessenem Wirken als akademischer Lehrer führen.

(Februar 1996)

Michael Märker

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

Die wechselhafte Geschichte der Stadt Rom in den Jahrhunderten seit dem Mittelalter wird von einer Fülle von Zeugnissen dokumentiert, die in zahlreichen Archiven verschiedenster Trägerschaft auf uns gekommen sind: ihre Erforschung ist nicht nur für den Historiker, sondern auch für den Musikhistoriker von allergrößtem Interesse und zugleich ein schwieriges Geschäft, sind doch viele Bestände nur nach Überwindung zahlreicher Hindernisse konsultierbar. Für Rom, das während der Jahrhunderte immer über ein sehr reges und vielseitiges Musikleben verfügt hat, dessen „Organisation“ und äußere Gegebenheiten aber noch keineswegs zur Genüge ergründet worden sind, stellt die Erfassung der zahlreichen musikhistorisch interessanten Archiv-Dokumente einen wichtigen Schritt auf dem Weg zu einer Musikgeschichte dieser Stadt dar. Der vorliegende Band ist in dieser Hinsicht sicherlich eine wichtige Etappe und ein sehr nützliches Hilfsmittel, versucht er doch mit seinen über dreißig Beiträgen einen sehr breit gefächerten Überblick über die musikhistorisch relevanten Archivbestände Roms zu geben. Für einen zeitlichen Rahmen, der sich vom 15. bis zum Anfang unseres Jahrhunderts erstreckt, wird eine Dokumentation vorgestellt, die die verschiedensten Aspekte des römischen Musiklebens betrifft: die Aktivitäten der vielen kirchlichen Chöre und Ensembles („cappelle musicali“), die Operntheater, die Akademien, die Musikverleger, die Instrumentenmacher, die Aufführung von Kantaten und Oratorien, die musikalischen Beziehungen zu anderen Städten, die fahrenden Musiker, die institutionelle Einflußnahme auf die Musik (z. B. Zensur etc.) und vieles andere mehr. Dazu wurden Bestände aus über zwanzig römischen und anderen Archiven und Bibliotheken ausgewertet und zu Studien zusammengefaßt, die vor allem einen Einstieg für weitere Forschungen geben wollen. Das kommt auch darin zum Ausdruck, daß vielen

der Beiträge ein Anhang angeschlossen ist, in dem die konsultierten Archivalien zumindest auszugsweise oder in ausgewählten Beispielen vorgestellt werden. Die dieser Besprechung gesteckten Grenzen erlauben es leider nicht, auf jeden Beitrag im einzelnen einzugehen. Deshalb soll hier nur ein Thema, das im vorliegenden Werk großen Raum einnimmt, ausführlicher aufgegriffen werden: die Geschichte der Theater und des Musiktheaters in Rom. Insgesamt neun Beiträge befassen sich mit diesem Aspekt und zeichnen ein facettenreiches Bild. Die päpstliche Rechtsprechung hinsichtlich der Operndarbietungen und die Zensur werden in einem allgemeineren Artikel (Maria Grazia Pastura: „Legislazione pontificia sui teatri e spettacoli musicali a Roma“) und drei spezielleren (von Monica Calzolari, Renata Cataldi und Elvira Grantaliano), vornehmlich das 19. Jahrhundert betreffenden, behandelt. Welch bedeutende Rolle bei der Erforschung des römischen Musiktheaters den Familienarchiven zukommt, zeigen die übrigen diesem Themenbereich gewidmeten Studien. Ein interessanter Forschungsbericht von John Rosselli beschäftigt sich mit den Theatern, die von der Familie Capranica abhingen („I teatri di dipendenza della famiglia Capranica“). Bisher unbekannte Dokumente zum Teatro Argentina aus dem Privatarchiv der römischen Adelsfamilie Sforza Cesarini stellt Francesco Sinibaldi vor („Proprietà, gestione e concorrenza nel teatro romano del Settecento: alcuni documenti inediti sul teatro Argentina dal fondo Sforza Cesarini“). Weitere Privatarchive (z. B. das der Lante Della Rovere) wurden von Bianca Maria Antolini gesichtet, die aus den aufgefundenen Dokumenten Informationen zum römischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts gewinnt. Das Familienarchiv der Maccarani wurde von Elisabetta Mori zur Geschichte des Teatro Aliberti im 18. Jahrhundert ausgewertet, während Marcello Ruggieri für Einzelheiten zum Werdgang des Teatro Apollo auf das Archivio Capranica zurückgegriffen hat. Weitere Autoren und Themenbereiche seien hier wenigstens nur kurz erwähnt: Adalbert Roth berichtet auf der Grundlage von Archivalien des Staatsarchivs zu Rom über die Geschichte der Cappella Pontificia im 15. Jahrhundert, Wolfgang Witzemann über die Cappella Late-

ranense und das Archiv des Lateran. Der Bruderschaft von San Rocco gilt die Aufmerksamkeit von Noel O'Regan, während sich Franco Piperno mit der Accademia di San Luca beschäftigt. Den Komponisten Giovanni Sgabati und Roffredo Caetani galten die Archivstudien von Antonio Latanza und Luigi Forani. Gegenstand der Ausführungen von Jean Lionnet und Patrizia Melella ist das musikalische Geschehen an zwei Kirchen Roms: Santo Spirito in Sassia, bzw. San Giacomo degli Spagnoli. Instrumentenkundlich interessant sind hingegen die Aufsätze von Franca Trinchieri Camiz und Renato Meucci. Der Band ist nicht nur durch seinen Übersichtscharakter sehr informativ, sondern enthält auch eine ungeheure Fülle von Detailinformationen, die für eine punktuelle Konsultation ansatzweise durch einen Namensindex erschlossen werden. Ein ausführlicheres Verzeichnis der erfaßten Archive und Einzelbestände wäre für den Leser nützlich gewesen, da das Werk dadurch auch noch mehr zur Forschungshilfe im Sinne eines Handbuchs hätte werden können. Dennoch ist diese Publikation eine wahre Fundgrube für alle, die sich mit der Musikgeschichte Roms beschäftigen wollen.

(Januar 1996)

Daniel Brandenburg

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

Zur Einschätzung, „the available literature on humor in music is lacking in serious scholarly consideration“ (S. 20), wäre die Autorin kaum gelangt, hätte sie insbesondere die deutschsprachige Literatur zum Thema gründlicher bibliographiert und konsultiert. Es fehlt beispielsweise die im selben Verlag erschienene Dissertation von Michael Stille (*Möglichkeiten des Komischen in der Musik*, 1990, siehe die Rezension in *Mf* 45/4, S. 454f.), die sich mit Grundfragen musikalischer Ko-

mik im allgemeinen ebenso wie u. a. auch mit KV 522 im besonderen auseinandersetzt (S. 133–136) und darüber hinaus ein hilfreiches Literaturverzeichnis bietet.

Die ersten hundert Seiten von Listers Dissertation gliedern sich in drei Kapitel, in denen Grundsätzliches geklärt werden soll: Musik, so lautet das Ergebnis des ersten Kapitels, besitze einerseits die Fähigkeit, Gefühle darzustellen bzw. zu erwecken, und verfüge andererseits über eine gewisse semantische Potenz. Referenzierbare Bedeutung gewinne Musik sowohl durch die Verweiskraft außermusikalischer Bezüge (Werktitel, Singtexte, Tonmalerei etc.) als auch durch besondere innermusikalische Strukturen, die der kompetente Hörer zu verstehen und zu deuten vermag. Der Rezeptionshorizont (musikalische Erfahrungen, Erwartungshaltung und Wissensstand) des Hörers bildet in Verbindung mit den jeweils zu rezipierenden musikalischen Werkstrukturen eine von Leonard Meyer als ‚preparatory set‘ bezeichnete Konstellation, die es erlauben soll, sowohl absolute als auch außermusikalische Bedeutungen zu entschlüsseln bzw. zu verstehen.

Das 2. Kapitel befaßt sich mit dem Humor-begriff im allgemeinen, während das 3. Kapitel musikästhetische und kompositionstechnische Aspekte des Humors darlegt. Die Autorin unterscheidet zwischen „referential humor“, der sich über außermusikalische Konnotationen etc. einstellt und „absolute humor“, der seine vis comica aus Normabweichungen und dem kompositorisch kalkulierten Vexier-Spiel mit Hörerwartungen bezieht. Leider wird diese Form des Humors, der bei der Analyse des KV 522 besonderer Rang zukäme, auf den knapp fünf Text-Seiten (S. 79–83) nur unzulänglich fundiert. Die Darlegungen zu Komik und Humor in der Musikanschauung des 18. Jahrhunderts (S. 84–97) sind tertiäre Aufgüsse von Sekundärliteratur. Die Analyse von Mozarts *Musikalischem Spaß* schließlich wird unter zwei Perspektiven versucht: Einerseits wird das Sextett als „parody of compositional inadequacy“ begriffen und andererseits als „humorous play with musical grammar“, wobei Mozart sich als kompositorischer Stümper maskiert. Mozarts musikalischer Witz findet in gewisser Weise ein Pendant im Sprachwitz seiner Brie-

fe. Statt die hier bestehenden Strukturparallelen als analytisches Instrumentarium aufzuarbeiten, verbleibt die Autorin in äußerlichen Analogien (S. 119–122). Hier wurde ein ausgezeichnete, weil überzeugender analytischer Ansatz vertan.

Zahlreiche Ungenauigkeiten und Schlamereien sowie das ermüdende Referieren von Sekundärliteratur, das die primären Quellen kaum mehr erreicht, schmälern den Wert der Arbeit erheblich. Zum ehrwürdigen Lexikographen Gerber, auf den die Autorin über Sekundärquellen stößt, wird akkurat vermerkt „first name not given“ (S. 94); dem ist abzuhelfen: Ernst Ludwig (1746–1819). Auch Johann Friederich(!) Reichart(!) scheint eine unbekannte musikhistorische Größe zu sein (S. 94). Bezüglich der antiken Humoralpathologie erfährt der erstaunte Leser (S. 47) von einer bislang unbekanntem Einteilung der vier Temperamente in „choleric, melancholic, pragmatic, and sanguine“. Die deutsche Übersetzung der Zusammenfassung ist reichlich holprig und stellenweise sprachlich erschreckend fehlerhaft. Vom Herausgeber der Reihe *Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien*, Gottfried Scholz, hätte man eine sorgfältige Redaktion wenigstens dieser viereinhalb Seiten erwarten dürfen.

(März 1996) Bernhard R. Appel

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

Einleitend werden Grenzüberschreitungen, Mischformen im Zwischenbereich der Künste (in dem sich ja seit längerer Zeit höchst Bedeutsames ereignet) kurz angesprochen, der Austausch von Gestaltungsprinzipien. Dann aber der Blick zurück auf die seit Jahrhunderten vielfältigen Beziehungen zwischen den Künsten. Diese Beziehungen aber haben, wie nachgewiesen wird, innerhalb der einzelnen Kunstwissenschaften nur geringen Stellenwert. „Kein vermittelndes Glied zwischen der Auffassung von gegenseitig isolierten Gattungsbereichen der Künste“. Da es nun aber

um diese Beziehungen geht, sollen diese nun nicht gattungstheoretisch, sondern „an den Werken selbst“ ermittelt werden. Die umfangreiche Literatur zum Verhältnis von Malerei, Dichtung und Musik wird seriös aufgearbeitet; seriös meint, daß kritischer Stellungnahme in jedem Falle ausführliche Zitate vorangehen, die die Argumentation des Betreffenden klarlegen.

Nun aber die Überraschung: An welchen Werken wird dann analytisch ermittelt? Botticellis Bild *Primavera* legt den Kurs Steiert fest; die „Rätselhaftigkeit des dargestellten Geschehens“ wird nachgewiesen und daraus gefolgert, daß „diese Metamorphosen-Szene allein aus den literarischen Quellen zu entschlüsseln ist“. Es geht also doch nicht um Bild als Bild. So bestimmen ähnliche Bezugnahmen die Auswahl der weiters analysierten Werke: Liszts *Hunnenschlacht* nach Kaulbach („Programm Musik und Bildvertonung“), Kompositionen von Reger und Rachmaninow zu Böcklins *Toteninsel* sowie in umgekehrter Richtung [viele Niveaustufen tiefer allerdings] Oskar Rainers „graphische Nachschrift“ von Musikstücken von 1925 und Musikmalerei des Kunsterziehers Walter Behm von 1977. Dann aber Bezugnahmen namhafter Maler (Klimt, Matisse ...) zum Musikalischen, aber auch hier geht es nicht um wie Musik komponierte Bilder, sondern um direkte bildinhaltliche Bezugnahmen. Eine kluge, kenntnisreiche Arbeit das Ganze, nur hätte der Titel lauten sollen „Musik nach Bildern und Malerei zur Musik“ („nach“ und „zur“, aber eben nicht „wie“!)

(Januar 1996)

Diether de la Motte

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

Den Herausgebern dieser Festschrift für Wolfgang Budde zum 60. Geburtstag war die Problematik der Themenstellung bewußt. Selbstverständlich konnte keine systematische Erfassung aller erdenklichen Bezüge zum Bereich Musik und bildende Kunst Absicht

dieses mit Schwarz-Weiß- und Farbabbildungen schön ausgestatteten Bandes gewesen sein. Entsprechend besteht sein Reiz in der Vielfalt der Ansätze, die von Hans Heinrich Eggebrechts bewußt ‚unwissenschaftlichem‘, rührend-persönlichem Selbstporträt („Malen und ich“) bis hin zu den analytischen Studien Wolfram Steinbecks (von Bekanntem mit interessanten Ergebnissen: „Musik nach Bildern. Zu Franz Liszts *Hunnenschlacht*“) oder Heinrich Poos‘ (von weniger Bekanntem: „Henik Neugeborens Entwurf zu einem Bach-Monument [1928]. Dokumentation und Kritik“), Musik und Malerei bzw. Skulptur unmittelbar aufeinander zu beziehen, reicht. Ist die in der Sprache von der Begrifflichkeit der Musik beeinflusste („Ich male auswendig“, „ich male tonal“, Eggebrecht S. 141 und 144), unmittelbare persönliche Stellungnahme des malenden Wissenschaftlers prinzipiell unangreifbar und wären gleichzeitig die analytischen Ergebnisse in den Kunst-Beziehungen im einzelnen weiter zu diskutieren, so ergeben sich die schwerwiegenden methodischen Probleme im Zwischenbereich solcher Extreme. Gleichwohl – dies sei betont –, gerade an den unterschiedlichen Ansätzen, diese aufzuheben, an den Spannungen gewinnt diese Sammlung von Aufsätzen – 29 an der Zahl – immens.

Sprache erscheint in mehreren dargestellten Musik-Kunstbeziehungen als Vermittler. Wenn sich die Autoren auf das Bild als musikwissenschaftlich auszuwertende Quelle beziehen, gewinnen der Titel desselben oder aber andere Texte meist eine besondere Bedeutung. Beatrix Borchard („*Quartettabend bei Bettine*“) etwa verwendet die Titelvariante „bei Bettine“ zu dem Bild von Carl Johann Arnold als Interpretationsgrundlage für einen biographischen Zusammenhang. Hintergrund der Vergabe von Bildtiteln im 19. Jahrhundert sowie Kontext der Entstehung dieses Bildes wären bei so umfassender Interpretation der Berücksichtigung wert gewesen. Weniger das Bild selbst, das auch gattungstypisch hätte eingeordnet werden können, wird analysiert, sondern die Biographie der Künstlerin erscheint auf die Ikonographie angewendet. Ein Bild ist hier kaum mehr als der Ausgangspunkt einer – dennoch aufschlußreichen – Studie über Bettine von Arnim und die Kunst.

Die Diskussion desselben Phänomens gerät für die Kunst des 20. Jahrhunderts unproblematischer, da gerade bei Paul Klee ein dezidiert Umgang mit Bildtiteln vorausgesetzt werden kann und dieselben auch auf die musikalische Ikonographie als ihre Karikierung unmittelbar Bezug nehmen (Horst Weber: „*Ein Konzert auf dem Zweig*. Über Klee und die Musik“). Es überzeugt die Bildanalyse Ulrich Mahlerts eines Zyklus‘ von Karikaturen, der einen tastenbewegenden ‚Klavier-Löwen‘ in 15 Einzelansichten gibt („Gliedermann‘ und ‚Gott‘. *Der Virtuos* von Wilhelm Busch“). Er vermag Details der Darstellung auf eine musikwissenschaftlich relevante Aussage hin zuzuspitzen, und es gelingt – der Autor erweist sich hier seinerseits nicht weniger als ‚virtuos‘ –, die immer wechselnde Stellung der Pianisten-Füße als bildnerisches Motiv in den Karikaturen auf den Gehalt der Aussage und der Einzeltitels Buschs (musikalische Tempo- und Charakterangaben) rückzubeziehen.

Bildende Kunst und Musik, ein Phänomen, das sich nicht nur als Diskussionsgrundlage für alle Epochen anbietet (die Spanne reicht hier von Rolf Dragastras: „Leonardo, Vitruv und Pythagoras“ bis hin zu den Beiträgen Walter Zimmermanns: „*Peronism* als das Abstrakte in der Musik von Morton Feldman“ und Albrecht Riethmüllers: „Stockhausens Diagramm zu *Inori*“, bei gleichwohl deutlichem Schwergewicht auf dem 20. Jahrhundert), sondern auch in den verschiedenen musikalischen Gattungen ein jeweils unterschiedliches Gewicht erhält. Selbstverständlich ist in einer solchen Aufsatzsammlung der Bereich des Musiktheaters entsprechend stark vertreten. Auch hier unterschiedliche Ansätze: Weniger spezifisch derjenige im Aufsatz „Der Maler als Opernheld. *Salvator Rosa* von A. Carlos Gomes“ (Susanne Fontaine), in dem die offensichtlich für die Thematik wenig relevanten Bezüge zwischen den Künsten über die Tatsache, daß Teile der Biographik eines Malers als Opernhandlung benutzt werden, kaum hinausreichen – ein Umstand allerdings, der der Autorin erst nach näherer Beschäftigung mit dem wenig bekannten Stück deutlich geworden sein könnte. Relevanter ist der Versuch Elisabeth Schmierers („*Campras* und Watteaus *Fêtes vénitiennes*. Zur Problematik eines Bezugs“), ein berühmtes Bild auf eine

ebenso berühmte Oper mit gleichem Sujet sowohl stoff- und ideengeschichtlich als auch ikonographisch aufeinander zu beziehen. Bleibt Sigrid Wiesmanns Annäherung an das futuristische russische Theater insgesamt wenig erhellend („Anfang gut, alles gut, was ohne Ende ist“. Einige Anmerkungen zu Michail W. Matjuschkins *Sieg über die Sonne*“), so bringt Matthias Brzoska seinerseits in seinem zusammenfassenden Aufsatz („Vertontes Licht. Die Gasbeleuchtungsära auf der Bühne des Musiktheaters“) einiges Licht in die Beleuchtungsverhältnisse der Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der These, daß Komponisten auf die neuen Beleuchtungstechniken unmittelbar Bezug nahmen, wäre anhand weiterer, vielleicht weniger prominenter Stücke und Komponisten als Giacomo Meyerbeer und Carl Maria von Weber, die Brzoska behandelt, nachzugehen.

Der Band enthält weitere interessante Beiträge, macht z. B. erstmalig für die Thematik wichtiges Material zugänglich – wie das 1786 in Halle erschienene Buch Johann Leonard Hoffmanns „Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie überhaupt und der Tonkunst insbesondere“ (dargestellt von Rainer Cadenbach) –, schildert das Verhältnis der Künste zueinander aus Perspektive des Komponisten (Dieter Schnebel: „Klang – Bild. Ansichten der Musik“) und enthält zudem eine Paul Klee gewidmete Sprach-Komposition Gösta Neuwirths: „Suite“. – Wie gesagt, das Problem der „kaum systematisierbaren Vielfalt“ (Vorwort, S. VII) der Thematik ist der Reiz des Bandes, und geschlossene Systeme ließen sich allenfalls für bestimmte Aspekte in ausführlicheren Einzelbetrachtungen entwerfen.

(März 1996)

Anno Mungen

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

Dieser Sammelband vereint elf Beiträge zur ‚interdisziplinären‘ Thematik „Musik und Religion“. Die Spannweite reicht von „Antike(n) Mythen vom Ursprung der Musik“ (kompetent und scharfsinnig dargestellt von Albrecht Riethmüller) über das Mittelalter bis

zur Erörterung gegenwärtiger musikalischer „Grenzüberschreitungen“ (Helga de la Motte-Haber) und „sakraler Sehnsüchte“ (Peter Niklas Wilson) sowie der von Bernd Schwarze überzeugend als Ausprägung der Gnosis diagnostizierten Popmusik. Komponisten (Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Arnold Schönberg, Charles Ives, John Cage, Karl-Heinz Stockhausen, Olivier Messiaen; doch was bedeutet bei letzterem die auf S. 236 festgestellte „regelrecht religiöse Haltung“ näherhin?) werden ebenso bedacht wie epochal-regionale Erscheinungen (russischer Symbolismus und amerikanischer Transzendentalismus).

Der Vorteil des Buches besteht in den vielfältigen Zugängen zu einzelnen Aspekten und Komponisten. Der Nachteil jedoch ist die stark schwankende Präsenz beider Leitbegriffe sowie ihre nicht immer deutliche Bezogenheit aufeinander. Da sie dem Buch absichtlich „nicht durch Definitionen vorgeordnet“ (S. 9) wurden, können Worte wie „Religion, Metaphysik, Transzendenz“ auch keinen ‚roten Faden‘ abgeben. Das Ergebnis dieses Verfahrens (und in gewisser Weise ein Reiz des Buches) ist ein äußerst ausgeweiteter Begriff des Religiösen, der die im engeren Sinne „religiöse Musik“ (S. 8) weit hinter sich läßt und alles beinhalten kann, was irgendwie mit irgendeiner (angesichts ihres zwischenzeitlichen Abschieds immer noch recht häufig zitierten) „Metaphysik“ und vor allem mit „Transzendenz“ (aber wohin?) in Verbindung gebracht werden kann. Doch dieser „erweiterte Begriff des Religiösen“ (S. 8) gewinnt nur undeutliche Konturen und verbleibt zu häufig im Konjunktiv und in Klammern (S. 54, 70, 212), wenn er nicht von den Autoren eigens paradigmatisch herausgearbeitet und auf die Musik bezogen wird wie etwa die kunstreligiöse Bedeutung des Begriffes ‚Andacht‘ durch Wilhelm Seidel. Insgesamt tritt das näherhin Christlich-Bibliche hinter die verschiedenen Facetten des ‚Religiösen‘ zurück (Augustinus etwa wird nur einmal beiläufig erwähnt), was nicht zu kritisieren wäre, wenn es dabei nicht zugleich zu merkwürdigen Verzeichnungen käme. Bereits im mit ungeklärten Begriffen geradezu überladenen Vorwort („Transzendenz – Imagination – Musik“) befindet die Herausgeberin über das „christliche Denken“, es „fixierte die Offen-

barung auf eine Zeit, an einen Ort und an eine Person. Sie ist nur in einem heiligen Buch nachlesbar, jedoch nicht mehr unmittelbar erlebbar" (S. 9). Das ist ein ziemlich verzerrtes Bild des „christlichen Denkens“. Und auch einige eher beiläufige Bemerkungen sind fehlerhaft, wie die von Hartmut Möller auf S. 51 über Heideggers Freiburger Rektorat im Jahr 1935.

Am weitesten vom Thema entfernt scheint mir der Bach-Abschnitt von Christian Martin Schmidt, der – nach einer an den „für die Bach-Forschung neue Maßstäbe“ (S. 67) setzenden Positionen Ulrich Siegeles (zit. wird ein Aufsatz von 1981) und Hans Heinrich Eggebrechts orientierten hermeneutischen Selbstvergewisserung („ausschließliche Konzentration auf den Notentext“; S. 67) – zwei Analysen bietet, nämlich zum *Orgelpräludium e-moll* BWV 548 und zum ersten Kyrie der *h-moll-Messe* BWV 232. Doch in diesen beiden auf Formprobleme zentrierten Analysen fallen die Stichworte „Religion“ und „religiös“ auf 18 Seiten nur viermal: zunächst, um anzugeben, daß bei dem Orgelpräludium „der Aspekt Religion nicht ins Blickfeld kommt“ (S. 70; was soll aber dann gerade dessen Analyse in diesem Buch?), sodann in der Feststellung, daß Bachs Widmungsschreiben zur Kyrie-Gloria-Messe in *h-moll* von 1733 „mit keinem Wort auf den religiösen Bereich“ Bezug nimmt (S. 76), schließlich in der Beischrift neben dem abgebildeten Faksimile des Kyrie-Beginns: „In kaum einer anderen Komposition hat Bach seinen Formbegriff und seine religiöse Welt-sicht in einem so emphatischen Sinne zu verbinden gewußt wie in diesem Kyrie“ (S. 78; daß diese interessante These im Text des Aufsatzes nicht näher begründet wird, mag vor allem daran liegen, daß der Autor sie nirgends auch nur andeutungsweise vertritt); und letztlich heißt es am Schluß des Aufsatzes etwas rätselhaft: „Die allgemeine religiöse Rezeption von Bach hingegen, die sich kaum je ernsthaft auf seine Kompositionen als solche eingelassen hat, ist inhaltlich vielleicht kaum anfechtbar, beruht aber sachlich gewiß auf falschen Voraussetzungen“ (S. 87). Wer kann mir diesen Satz erläutern? Mit solchen Seitenhieben und nebulösen Bemerkungen wie z. B. auch S. 66 über das „lokal und zeitlich dominante religiöse Ambiente“ und Bachs „Aus-

einandersetzung“ damit, die das Thema „Musik und Religion“ allenfalls streifen, aber weder historisch noch analytisch und auch nicht biographisch (was der Verfasser allerdings grundsätzlich abzulehnen scheint) fokussieren, ist es wohl kaum getan.

Die Aufmachung des Bandes ist großzügig und bilderreich, wenngleich die Beischriften zu manchen Abbildungen unsorgfältig formuliert sind (z. B. S. 69, 99, 231, 243). Gewünscht hätte man sich zudem einige Angaben über die Autoren.

(Februar 1996)

Meinrad Walter

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

Bereits das Cover mit Sternchen-Look und kursiver Schreibrift läßt erahnen, welchen inhaltlichen Schwerpunkt William E. Studwell mit seinem Sampler populärer Songs in den USA wählt: Die 1950er und 1960er Jahre sind besonders stark repräsentiert, ungeachtet des Titels, der neutral vom 20. Jahrhundert spricht. Läßt sich bei einem 270-Seiten-Band zu einem so umfangreichen Gebiet freilich auch nichts anderes als eine Auswahl erwarten – etwas entlegener, aber dennoch populäre Titel sucht man vergeblich –, so verwundert es doch, im Vorwort zu lesen, daß die Zusammenstellung bewußt subjektiv sei und die Zeit nach „the classic rock years“ deshalb schwächer vertreten, weil der Autor der Ansicht ist, „that fewer good and lasting songs were written after 1970“. Eine Begründung dieser Behauptung bleibt Studwell allerdings schuldig. Es wird deutlich, daß der Sammelband das Manko vieler Nachschlagewerke im Bereich der Populärmusik aufweist: Er entäuscht durch Lücken im Titelkanon (ähnlich wie Marvin E. Paymer: *Facts behind the songs. A handbook of American Popular Music from the Nineties to the '90s*, New York-London 1993) und durch unzureichende bibliographische Aufbereitung.

Zwar sind die Songs – durchaus plausibel – nach ihrer Herkunft in die Kategorien „Pops“, „Broadway“, „Movies“ und „Television“

aufgeteilt und innerhalb größerer Zeitabschnitte alphabetisch geordnet. In vielen der über 200 Kapitel, die jeweils etwa eine Seite umfassen, kommt der Autor zudem auf Stücke zu sprechen, die in inhaltlichem Bezug zum Haupttitel stehen. Die Kapitel sind jedoch nicht systematisch gegliedert; Text- und Melodieherkunft bzw. -alter lassen sich daher nicht auf einen Blick erfassen, wie es für ein Nachschlagewerk wünschenswert wäre. Zudem ist im kurzlebigen Populärmusikgeschäft die Angabe von Plattenlabels unzureichend: Statt dessen müßten schriftlich fixierte Quellen genannt werden, um die Stücke zuverlässig auffindbar zu machen. Im Index sind zwar alle Songs verzeichnet, aber nur nach Titel, nicht jedoch nach Liedanfang, Refrain und Stichwort, was für den Sucherfolg im Buch selbst unbedingt ausschlaggebend wäre.

Gerade in diesem Bereich hätte sich Studwell aber an Vorbildern orientieren können (z. B. Nat Shapiro und Bruce Pollock: *Popular Music, 1920-79. A Revised Cumulation*, 3 Bde., Detroit 1985 mit übersichtlicher Kapitelgestaltung, vollständigen Quellenangaben und weitverzweigtem Suchregister; andere Bände werten gezielt Songbooks aus und liefern ebenfalls die nötigen Quellenangaben, z. B. Patricia Havlice: *Popular Song Index*, 3 Bde., Metuchen, N. J.-London 1975-84, bzw. William Goodfellow: *Where's That Tune? An Index to Songs in Fakebooks*, Metuchen, N. J.-London 1990).

Für den wissenschaftlichen Gebrauch ist Studwells Buch daher insgesamt unzureichend. Doch auch musikinteressierte Laien wird es nicht zufriedenstellen, denn es enthält weder die Texte noch die Noten der Lieder, so daß es auch als Songbook nicht zu gebrauchen ist. Ebenso wie in allen bisher zitierten Bänden sind nicht einmal die Incipits verzeichnet, was eine weitere wichtige Suchhilfe wäre. Gerade dies leistet aber das ältere Werk von James J. Fould, *The Book of World-Famous Music*, New York 1971.

Einzig darin ist Studwells Arbeit interessant, daß er nicht nur über die Entstehung der Lieder berichtet, sondern auch über deren soziokulturellen Hintergrund informiert. Denn dieser ist für das Verständnis eines Pop-songs – besonders bei wachsendem zeitlichen Abstand – häufig unabdingbar: Bei „Mack the

Knife“ wird für die englischsprachigen Leser die Herkunft des deutschen Wortes „Moritat“ erklärt; für „I Left My Heart“ in San Francisco kommt der Autor auf die Bedeutung der kalifornischen Stadt für die amerikanische Populärmusik zu sprechen. Wenn allerdings bei „Aquarius“ aus *Hair* lediglich die Provokation durch Nacktdarstellung auf der Bühne, nicht aber das Plädoyer gegen den Vietnamkrieg erwähnt wird, gewinnt man den Eindruck, daß es nicht um die Vermittlung von Liedinhalten, sondern lediglich um reißerische Anekdotenerzählerei geht.

Dennoch bietet der Versuch Studwells, den wesentlichen Faktor Popkultur in seinem Nachschlagewerk zu berücksichtigen, eine wichtige Zukunftsperspektive: In Ergänzung mit den systematischen und bibliographischen Vorteilen anderer hier erwähnter Kompendien könnte dieser nämlich zu einer wünschenswerten Verbesserung der Hilfsmittel für die Populärmusikforschung beitragen, wegen der Schnellebigkeit möglichst im CD-ROM-System. Gerade bei den heutigen Computermöglichkeiten sollte dies alles eigentlich schon Gegenwart sein.
(Juni 1995) Christina Zech

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

Anhand von ca. 50 Stunden Konsumenteninterviews mit durchschnittlich mehr als einer Stunde Dauer geht der Autor in dieser empirischen Magisterarbeit (!) der Frage nach den Determinanten und Formen des Musikkonsums der Zielgruppe der Independent-Tonträger nach. Independent-Tonträger sind Langspielplatten, Compact Discs und Musi-Cassetten „kleiner, konzernunabhängiger Labels, die ihren Musikern die weitgehende bis volle künstlerische Kontrolle zubilligen und sich beim Vertrieb ihrer Produkte unkonventioneller Methoden mit „kollektivem Cha-

rakter' bedienen" (S. 546), wobei ausschließlich Rockmusik (in allen ihren Stilrichtungen) berücksichtigt wird. Auf den ersten 140 Seiten diskutiert Gruber seine Untersuchungsmethode. Daran schließt sich die Darstellung und Diskussion der Untersuchungsergebnisse an. Der 150seitige Anhang gibt in Tabellenform Ergebnisse der Interviews wieder und enthält auch ein umfangreiches Glossar zur aktuellen Rockmusik. Abgesehen von ihrer wirtschaftswissenschaftlichen Ausrichtung enthält die Arbeit reiches Material zur Soziologie des Konsums der Populärmusik. (März 1996) Martin Elste

Freie Musik in Köln. Daten – Fakten – Hintergründe. Ausgabe 1994/95. Hrsg. vom Kulturamt Köln/Musikreferat. Köln: Verlag Dohr 1994. 280 S., Abb.

Dieses Buch ist keine wissenschaftliche Publikation, sondern ein PR-Nachschlagewerk, das zusätzlich zu der Auflistung von Namen und Adressen die derzeit in Köln ansässigen „freien“, d. h. nicht unmittelbar von der Kommune, dem Land oder Bund finanzierten Organisationen der E-Musik bis hin zum Jazz in kurzen Selbstdarstellungen vorstellt. Daß diese Texte eines kritischen Lesens bedürfen, sollte selbstverständlich sein. So wird beispielsweise tatsächlich doch behauptet, daß Ensemble Les Bergers d'Arcadie sei eines der ersten Ensembles, das sich der Musik des Barock und Rokoko in Frankreich mit Musette und Drehleier zuwende (S. 98), wobei um die Jahrhundertwende beispielsweise Musiker um Louis Diémer das Interesse an der Alten Musik gerade mit solchen unüblichen Instrumenten lockten.

Gleichwohl haben solche Nachschlagewerke neben ihrem eigentlichen Zweck auch als Quellenwerke für die spätere sozialhistorische Forschung eine wichtige Funktion, die nicht zu unterschätzen ist. (März 1996) Martin Elste

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

Arbeiten dieser Art sind, wenn sie so akribisch ausgeführt werden wie in diesem Fall, von hohem Wert und auch von praktischem Nutzen: Sie füllen eine sehr spezielle Lücke der regionalen Musikgeschichtsschreibung und bieten zugleich für etwaige Restaurationen wichtige Hilfen und Dokumentationen. Friedrich legt zusammen mit seinem Kollegen Dietl eine detailfreudige Dokumentation über 45 Orgeln im Altenburger Land vor: Diese Region ist eine wirkliche ‚Orgellandschaft‘ mit eigener Geschichte und eigenem Profil. Die älteste noch erhaltene Orgel stammt von 1770 (Gebrüder Donati); ältere Prospekte (hinter denen die historische Substanz oft nur noch fragmentarisch erhalten blieb) sind aus den Jahren 1746 bzw. 1750 (beide von H. G. Trost). Zu begrüßen ist, daß die Autoren keine ideologisch eingeengte Sicht auf den Orgelbestand praktizieren, sondern auch (höchst interessante) Instrumente des 19. und frühen 20. Jahrhunderts dokumentieren. Da es sich vor allem um Dorforgeln handelt, zählen zweimanualige Orgeln mit 23 bis 27 Registern schon zu den größten Werken der Region. Für alle, die wissen wollen, wie diese Orgeln klingen und was auf ihnen gespielt wurde, haben beide Autoren eine CD mit entsprechender Musik auf den passenden Instrumenten eingespielt. Bedenkliches Leitmotiv vieler Dokumentationen: „Orgel unspielbar: wegen hohen Denkmalswertes ist eine Restauration dringend erforderlich“. Einziger Trost: Es ist noch etwas da, was restauriert werden kann: Im reichen Westen bedauern wir heute die Abbruchfreudigkeit der 50er und 60er Jahre. (Dezember 1995) Martin Weyer

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

Der erste der insgesamt drei geplanten Bände der HHA mit Händels sämtlichen 28 begleiteten Kantaten enthält acht Kompositionen, die während Händels frühem Italienaufenthalt entstanden, und zwei aus seiner

späten Londoner Zeit. Die erste Gruppe umschließt zwei der ambitioniertesten Werke, die der Komponist für diese Gattung schuf: *Aminta e Fillide* (= *Arresta il passo*; HWV 83) und *Clori, Tirsi e Fileno* (= *Cor fedele, in vano spero*; HWV 96). (Bekanntere Beispiele Händels begleiteter Kantaten, *Armida abbandonata* und *Agrippina condotta a morire*, werden im nächsten Band erscheinen.) Zwei Kantaten dieses Bandes sind niemals zuvor publiziert worden (HWV 79 und 82) und drei lediglich unvollständig (HWV 81, 83 und 96). Um präzise zu sein: Friedrich Chrysander edierte zwar den gesamten Text HWV 83, jedoch als zwei getrennte Kantaten. In ihrer originalen Gestalt ist die Kantate in Band 52A enthalten; die beiden Arien und zwei Rezitative, die Händel vor dem Schlußduett einfügte, sind als eine eigenständige, „Frammento“ überschriebene Kantate im Anhang von Band 52B erschienen, wobei die Arie „Non si può dar un cor“ in *G*-dur statt in *B*-dur wie in der *HHA* steht. Marx edierte die längere Version der Kantate mit den oben angezeigten weiteren Sätzen, wie sie die Dirigierpartitur (D MÜs: Hs. 1912, ff. 1-162) dokumentiert.

Zusätzlich zu den allgemeinen (recht knapp gehaltenen) Editionsrichtlinien enthält der Band ein Vorwort von Marx mit Bemerkungen zu den Quellen, zur Datierung und Aufführungspraxis sowie Anmerkungen zu einzelnen Kantaten, Übersetzungen der Texte ins Deutsche und Englische von Siegfried Flesch und Terence Best sowie fünf Seiten der handschriftlichen Quellen im Faksimile. Am Ende des Bandes befindet sich ein Verzeichnis mit den Text-Incipits (einschließlich der der Rezitative). Der Band enthält keinen kritischen Bericht; dieser wird am Ende des dritten Bandes (V/5) erscheinen. Ohne Zweifel gab es einen guten Grund für diese Entscheidung, doch im Endeffekt fehlen dem Benutzer dieses Bandes wichtige Informationen zum Beispiel über die originalen Schlüssel und Tonartvorzeichnungen oder im Blick auf Irrtümer in den Quellen.

Die hinsichtlich der Aufführungspraxis mitgeteilten Beobachtungen sind hilfreich, eine oder zwei von ihnen sind gleichwohl diskussionswürdig. Der Ambitus von „Cuopretal volta il cielo“ reicht von *D* bis *g'*; angesichts dessen scheint es unwahrscheinlich,

daß diese Kantate für Giuseppe Maria Boschi geschrieben worden sein soll, dessen tiefster Ton, soweit wir dies aus den für ihn geschriebenen Partien erschließen können, *G* war. Die am Anfang der Arie „Va col canto lusingando“ aus HWV 96 edierte dynamische Vorschrift „*f*“ ist sicherlich plausibel, doch sie als Händels eigene auszugeben irreführend: Die Arie ist nicht im Autograph überliefert. Der intendierte musikalische Effekt in den ersten drei Takten dieser Arie ist besser als Doppelecho beschrieben, eher jedenfalls als „Decrescendo“ („diminuendo“ in der englischen Übersetzung). Der Vorschlag, daß Violone oder Kontrabaß das Cello verdoppeln solle, schließt die Secco-Rezitative nicht ein.

Für acht der Kantaten stand Marx die autographe Partitur aus der British Library, London, und dem Priesterseminar, Münster, zur Verfügung. Nicht alle sind vollständig, und in zwei Fällen (HWV 82 und 97) gelten die autographen Partituren als verschollen. In diesen Fällen hat Marx Abschriften aus dem Priesterseminar, Münster, der Bodleian Library, Oxford, und der Henry Watson Music Library, Manchester, zugrunde gelegt. Er hat die Aufgabe, für jede Kantate einen Haupttext zu erstellen, sorgfältig und überlegt gelöst; mit Hilfe des Vorwortes kann sich der Leser über die Beziehung zwischen Haupttext und im Appendix mitgeteilten Einzelheiten Aufschluß verschaffen. Dies stellt natürlich eine ungeheure Verbesserung gegenüber der Edition Chrysanders dar.

Einige Besonderheiten der Editionsprinzipien der *HHA* führen gelegentlich zu Problemen und verdienen zumindest ansatzweise Betrachtung: 1. Händels Tonartvorzeichnung wird modernisiert, wann immer sie von der heutigen Praxis abweicht; zum Beispiel wird eine Bezeichnung mit zwei Erniedrigungsvorzeichen für einen Satz in *c*-moll zu einer mit drei Vorzeichen modernisiert. (Auf diesen Sachverhalt wird in der Edition nicht explizit hingewiesen.) 2. Moderne Schreibweise erfolgt bei den Akzidentien. 3. Offensichtliche Fehler in den Quellen werden stillschweigend emendiert; sie werden im kritischen Bericht nachgewiesen werden.

Es kann nicht geleugnet werden, daß diese Editionsprinzipien zu einem ‚sauberen‘ und übersichtlichen Text führen; den Band zu le-

sen bereitet Vergnügen. Die Frage aber ist: Kann solch ein attraktives Erscheinungsbild das Zurückhalten wichtiger Informationen für den Leser rechtfertigen? Es erscheint darüber hinaus seltsam, im Blick auf den Nachweis von Herausgeberentscheidungen skrupulös (wie Marx es ist) zwar in Fragen etwa der Bögen zu sein (welche gepunktelt erscheinen, sofern sie in der Hauptquelle nicht vorkommen), der Pausen (in kleiner Schrifttype) oder der Bezifferung des Basso continuo (in runden Klammern), nicht aber in bezug auf die Tonhöhe.

Die Praxis, ohne Nachweis ‚offensichtliche‘ Fehler in den Quellen zu emendieren, ist ausgesprochen gefährlich: Es mag unterschiedliche Auffassungen darüber geben, was ‚offensichtlich‘ heißt. Dies soll nicht bedeuten, daß diese Praxis niemals verfolgt werden sollte, doch muß dies mit Behutsamkeit geschehen. In der Arie „Mie pupille“ der Kantate HWV 92 schrieb Händel im Basso continuo Achtelnoten in *as* und *es* in T. 17 (1. Zählzeit). Marx ändert – ohne dies nachzuweisen – das zweite Achtel in ein *f*, vermutlich handelt es sich hier um die Korrektur eines ‚offensichtlichen‘ Fehlers. Das *f* ist plausibel, aber *es* ist sicherlich nicht falsch. Ein noch offensichtlicherer Fehler begegnet in der nächsten Arie. Im T. 22 (3. Zählzeit) von „Di gelosia il timore“ emendiert Marx möglicherweise mit Recht Händels *d*“ in der 2. Violine zu einem *a*’. *d*“ klingt nicht falsch, doch führt es eine Abweichung von einer charakteristischen Figur ein. Wiederum wird dieser Herausgebereingriff in der Edition nicht angezeigt.

Da der kritische Bericht noch nicht zur Verfügung steht, ist es schwierig, im Einzelfall zu entscheiden, ob es sich bei Abweichungen von den Quellen um eine frei getroffene ‚Abweichung‘ oder aber um einen editorischen Fehler handelt. Unter anderen irritieren mich folgende Punkte.

Alpestre monte (HWV 81): In der zweiten Violine in T. 28 (2. Zählzeit) der Arie „Io so ben ch’il vostro orrore“ ist ein Fehler. Das vierte *des*“ im Takt müßte ein *c*“ sein (dies geht aus der Lektüre der Quelle GB Ob: MS Mus. d. 61 und GB Mp: MS 130 Hd 4 vol. 77 hervor). Ein großer Teil der Kantate – dieser Takt eingeschlossen – fehlt in der autographen Partitur, die von Marx benutzten Manuskrip-

te Oxford und Manchester dokumentieren den vollständigen Text.

Arresta il passo (Aminta e Fillide) (HWV 83): Marx ergänzt die Anweisung „pizz.“ in der Arie „Se vago riso fra sassi“. Diese Anweisung erscheint nicht in der autographen Partitur (im *Händel Handbuch* druckt Bernd Baselt „spizzicato“). Die kursive Schrift verweist möglicherweise auf eine editorische Hinzufügung. Es wäre interessant für den Leser zu wissen, aus welcher Quelle „pizz.“ stammt.

Die Arie „Sento ch’il Dio bambin“ ist – wiederum kursiv – „Amoroso“ überschrieben – eine seltsame Bezeichnung für solch eine ‚wütende‘ Arie. (Händel verwendete später das musikalische Material für einen emotionalen Ausbruch Emilios in *Partenope* wieder.) Es ist wahr, daß Fillide beklagt, daß Cupidos Pfeil ihr Herz durchbohrt habe, doch den Ton ihrer Klage zeichnet Ärger, nicht Verliebtsein.

Cecilia, volgi un sguardo (HWV 89): In den Takten 149–152 der Arie „Splenda l’alba“ haben die beiden Violinstimmen dieselben Noten. Im T. 150 der autographen Partitur sind die beiden ersten Noten in der 2. Violine verbunden; in T. 152 sind es die beiden ersten Noten der 1. Violine. Anstatt die Legatobögen jeweils in der anderen Stimme zu ergänzen (wodurch die Artikulation der des eröffnenden Ritornells angeglichen würde), tilgt Marx die Bögen, die Händel schrieb. – Im T. 149 derselben Arie fehlt Händels dynamische Anweisung *p*[iano] in den oberen drei Streicherstimmen. – Im T. 158 derselben Arie scheint es, daß ein Punkt zu einem Staccato-Zeichen umgedeutet wurde.

Clori, mia bella Clori: Im T. 7 (3. Zählzeit) des Rezitativs „Non è però“ fehlt Händels Erniedrigungszeichen beim *g*‘ (es fehlt ebenfalls in Chryсандers Edition). Es sollte mit Sicherheit vorhanden sein, und wenn es eingefügt wäre, könnte dies implizieren, daß bei den ersten beiden Noten in T. 8 Erniedrigungszeichen vom Herausgeber ergänzt werden müssen.

Cuopre tal volta il cielo (HWV 98): In den T. 66/67 der Arie „Tuona, balena“ sind die Noten im Basso continuo *e* gebunden an *e*, nicht *e-fis*. – In T. 14 des folgenden Rezitativs, erscheint keine der edierten Noten *Es* (zwei im Gesang und eine im Basso continuo) in der autographen Partitur. Die Musik bewegt sich

nach *f*-moll, nicht nach *As-Dur*. Bedauerlicherweise hat hier Marxs editorischer Eingriff den Ausdruck von Händels Melodie ebenso zerstört wie die subtile Intervallstruktur. In T. 19 (2. Zählzeit) desselben Rezitativs sollte ein Erniedrigungszeichen vor dem *e'* des Bases im Gesang stehen; in der autographen Partitur ist es vorhanden, sowohl in der Tonartvorzeichnung als auch vor der Note selbst.

Mit Ausnahme möglicherweise von *Diana cacciatrice* handelt es sich bei den edierten Werken um Kompositionen von Rang und müssen keine Abstriche im Blick auf Händels Jugend gemacht werden. Ein guter Kenner vor allem von Händels Opern wird laufend ‚d  ja entendu‘-Erlebnisse haben. In der Tat boten die Kantaten ein großes Reservoir an musikalischem Material für die späteren Kompositionen. Für einen gefuchsten Jäger nach „borrowings“ ist HWV 96 eine wahre Fundgrube. Marxs Edition herzlich willkommen hei  end, hoffen wir, daß es nicht allzu lange dauern wird, bis die restlichen 18 begleiteten Kantaten publiziert werden.

(Oktober 1995)

Andrew V. Jones

(Übersetzung: Sabine Henze-D  hring)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 13: Tänze und Märsche. Abteilung 1: Tänze, Band 2. Vorgelegt von Marius FLOTHUIS. Kritischer Bericht. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1995. 134 S.*

Sieben Jahre nach der Publikation der für Orchester komponierten Tänze aus Mozarts Wiener Zeit (s. *Mf* 45, 1992, S. 353f.) liegt nun in der *Neuen Mozart-Ausgabe* auch der ansehnliche Kritische Bericht dazu vor. Er ist der erste, der zu der Werkgruppe „Tänze und Märsche“ erscheint, und gliedert sich – wie es sich anbietet – nach den im Notenband enthaltenen Werken: den Menuetten, Deutschen Tänzen, Kontret  nzen und Quadrillen KV 363, 461 (448a), 462 (448b), 463 (448c), 509, 534, 535, 536/567, 568, 571, 585, 586, 587, 599/601/604, 600/602/605, 603, 609 und 610. Die den einzelnen Werken gewidmeten Kapitel bestehen gewöhnlich – auch das liegt nahe – aus zwei Teilen: einer wohlausgewogenen Be-

schreibung der Quellen (oft existieren Autographen) und dem Lesartenverzeichnis. Dies dürfte bewirkt haben, daß es bei KV 534, wo keine Lesarten anfallen, einen ersten Teil („I. Quellen“) gibt, ohne daß ein zweiter Teil folgt.

Mitunter stellt sich begrifflicherweise eine Frage. Was soll man z. B. von den Quellen E und F der Menuette KV 599, 601 und 604 halten, wenn man auf Seite 91 liest, daß G bis Q nicht für die Edition herangezogen wurden, im Lesartenverzeichnis aber nur B bis D (A, das Autograph, ist unbekannt) behandelt findet? Die diesbezügliche Äußerung im Vorwort zum Notenband (S. XVI) hilft hier nicht viel weiter. Auf S. 33 muß es in der ersten Zeile statt „des Menuetts“ natürlich „des Deutschen Tanzes“ heißen.

Ein Anhang enthält Bemerkungen zu den Fragmenten, Skizzen und Klavierfassungen. Die auf S. 17 der Ausgabe angekündigte Variante von No. 5 der Kontret  nze KV 462 (448 b), die man im Lesartenverzeichnis vermißt, bildet mit einer Skizze zu dem Kontretanz KV 535 den Notenanhang. Am Schluß finden sich auf gut zweieinhalb Seiten zahlreiche Berichtigungen und Ergänzungen zum Notenband, auf die in den Lesartenverzeichnissen hingewiesen wird und die neben Vortragsbezeichnungen die eine oder andere Note betreffen (einmal wird ein Gegensatz zwischen den Meinungen des Herausgebers und der Editionsleitung zum Ausdruck gebracht). Ein Blick in diesen Kritischen Bericht lohnt sich also auch für Dirigenten.

(Januar 1996)

Günter Thomas

Eingegangene Schriften

Alte Musik – Lehren, Forschen, Hören. Perspektiven der Aufführungspraxis. Symposion, Graz 1992. Bericht hrsg. von Johann TRUMMER. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1994. 176 S., Notenbeisp. (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis. Band I.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 6.2: Das Wohltemperierte Klavier II BWV 870–893. Fünf Praeludien und Fughetten BWV 870a, 899–902. Anhang: Fr  hfassungen und*

Varianten zum Wohltemperierten Klavier II. Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XVI, 358 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Band 6.2: Das Wohltemperierte Klavier II. Fünf Praeludien und Fughetten. Kritischer Bericht von Alfred DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 520 S.

Bach in Greifswald. Zur Geschichte der Greifswalder Bachwoche 1946–1996. Hrsg. von Matthias SCHNEIDER. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 181 S., Notenbeisp. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)

Bach-Archiv Leipzig. Das Quittungsbuch des Nathanischen Legats. Autor: Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze. Leipzig: Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Stadt Leipzig und dem Bach-Archiv Leipzig 1995. 28 S.

JOHANNES BARKOWSKY: Das Fourier-Theorem in musikalischer Akustik und Tonpsychologie. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 294 S., Abb. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 8.)

FRANZ BECK (Mannheim 1734 – Bordeaux 1809): Stabat Mater à Grand Chœur et Symphonie (Bordeaux 1782). Texte établi d'après le manuscrit de Bordeaux par Jean-Louis LAUGIER. Talence Cedex: Presses Universitaires de Bordeaux 1996. 200 S.

Beethoven Forum 4. Hrsg. von Christopher REYNOLDS, Lewis LOCKWOOD und James WEBSTER. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1995. XI, 202 S., Notenbeisp.

Beiträge zur Gregorianik 20. Hrsg. von Luigi AGUSTONI, Rupert FISCHER, Johannes Berchmans GÖSCHL, Godehard JOPPICH, Stefan KLÖCKNER, Matthias KREUELS, Heinrich RUMPHORST. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1995. 120 S.

IRIS BOFFO-STETTER: Luise Reichardt als Musikpädagogin und Komponistin. Untersuchungen zu den Bedingungen beruflicher Musikausbildung durch Frauen im frühen 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 179 S., Abb. (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik. Band 4.)

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I Orchesterwerke, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68. Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle Verlag 1996. XVIII, 248 S.

ELLEN BREDEHÖFT: Musik für den Stummfilm. Verzeichnis der Salonorchesterbestände in der Musikabteilung der Pfälzischen Landes-

bibliothek Speyer. Speyer: Pfälzische Landesbibliothek 1995. 61 S. (Pfälzische Arbeiten zum Buch- und Bibliothekswesen und zur Bibliographie. Heft 19.)

HELMUT BRENNER: Gehundsteh Herzsohew. Erzherzog-Johann-Liedtraditionen vor, in, neben und nach „Wo i geh und steh“. Mit einem Vorwort von Wolfgang SUPPAN. Müzzuschlag: Kulturkreis Ars styriac „Erzherzog Johann“, Dr. Helmut Brenner 1996. 180 S., Abb., Notenbeisp.

DAVID BRYANT/MICHELE POZZOBON: Musica devozione città. La Scuola di Santa Maria dei Battuti (e un suo manoscritto musicale) nella Treviso del Rinascimento. Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche/Editrice Canova 1995. 253 S., Abb., Notenbeisp.

LEO CASAS ROQUE: I Qué tal, amigos! Julia, Antuca und Goyo aus Peru erleben die Musik ihres Landes. In Zusammenarbeit mit Ursula und Urs LOEFFEL-KÜFFER hrsg. von Ernst LICHTENHAHN und Daniel RÜEGG. Zürich: Hug Musikverlage 1996. 72 S., Abb., Notenbeisp.

JEAN DE CASTRO: Opera omnia 1: Sonets, avec une chanson ... livre premier (1592). Chansons, stances, sonets, et epigrammes ... livre second (1592). Leuven: Leuven University Press 1993. 139 S.

JEAN DE CASTRO: Opera omnia 2: Bicinia seu duarum vocum cantiones aliquot sacrae (1593). Leuven: Leuven University Press 1993. 95 S.

JEAN DE CASTRO: Opera omnia 3: Il primo libro di madrigali, canzoni e motetti a tre voci ... (1569). Leuven: Leuven University Press 1995. 188 S.

ROSANNA DALMONTE/MASSIMO PRIVITERA: Gitene, Canzonette. Studio e trascrizione delle Canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587). Firenze: Leo S. Olschki Editore 1996. 198 S. „Historiae Musicae Cultores“ Biblioteca LXXVIII. (Madrigalisti dell'Italia Centro-Settentrionale 7.)

JANEZ KRSTNIK DOLAR: Balletti – Sonate. Ljubljana: Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti 1994. XVIII, 94 S. (Monumenta Artis Musicae Sloveniae XXV.)

STEFAN DREES: Zu den frühen Kompositionen für Kammerorchester von Joonas Kokkonen. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. 21 S., Notenbeisp. (fragmen 12. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik.)

D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédién. Textes réunis et présentés par Jean GRIBENSKI, Marie-Claire MUSSAT et Herbert SCHNEIDER. Publiés par Jean GRIBENSKI. Paris:

Presses de l'Université de Paris IV-Sorbonne 1996. 441 S., Abb., Notenbeisp.

„Es liegt in der Luft was Idiotisches...“. Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik. Referate der ASPM-Jahrestagung vom 27. bis 29. 1. 1995 in Freudenberg. Karben: Coda Musikservice und Verlag für den Arbeitskreis Studium populärer Musik 1996. 189 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur Populärmusikforschung 15/16.)

Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt. Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993. Hrsg. vom Gewandhaus zu Leipzig. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1996. 134 S.

PIERRE FÉVRIER: Pièces de Clavecin (1734). Édition de Edward SMITH. Les Remparts, Monaco: Éditions L'Oiseau-Lyre 1996. XIII, 48 S. (Collection Le Grand Clavier XI, Musica Gallica.)

Fondo Luigi Dallapiccola. Autografi, scritti a stampa, bibliografia critica con un elenco dei corrispondenti. Inventari 5. A cura di Mila DE SANTIS. Premessa di Gloria MANGHETTI. Firenze: Edizioni Polistampa Firenze 1995. 376 S.

JOHANN JOSEPH FUX: Sämtliche Werke. Serie III-Kleinere Kirchenmusikwerke, Band 4: Offertoriumsmotetten für vier und fünf Vokalstimmen mit Instrumentalbegleitung. Vorgelegt von Rudolf WALTER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1996. VIII, 277 S.

MANUEL GERVINK: Die musikalisch-poetischen Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts in Frankreich und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer nationalen französischen Musiktradition. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 322 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften, R. 36, Bd. 160).

Glossa maior in institutionem musicam Boethii. Hrsg. von Michael BERNHARD und Calvin M. BOWER. Editionsband III. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1996. X, 403 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 11.)

HELMA GÖTZ: Manfred Gurlitt. Leben und Werk. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 363 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 161.)

HARRY GOLDSCHMIDT: Das Wort in instrumentaler Musik: Die Ritornelle in Schuberts „Winterreise“. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 213 S., Notenbeisp. (Zwischen/Töne. Band 1.)

HERMANN GOTTSCHIEWSKI: Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-

Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 331 S., Notenbeisp. (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 5.)

CHRISTOPHER GRAFSCHMIDT: Boris Blachers variable Metrik und ihre Ableitungen. Voraussetzungen – Ausprägungen – Folgen. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 552 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 33.)

MARTINA GREMLER: Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioachino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgimento. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1996. 241 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 195.)

JAMES GRIER: The critical editing of music. History, method, and practice. Cambridge: Cambridge University Press 1996. XIV, 267 S., Notenbeisp.

GÜNTHER GRÜNSTEUDEL: Erna Woll. Ein Werkverzeichnis. Woll-Werke-Verzeichnis (WWV). Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1996. 160 S. (Forum Musikpädagogik. Sonderband).

SUSANNE HAASE: Der Bonner Komponist Wilhelm Neuland (1806–1889). Studien zu Leben und Werk. Kassel: Merseburger 1995. V, 222 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 154.)

Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines „historischen“ Musikinstrumentes. Hrsg. von Christian AHRENS und Gregor KLINKE. Frankfurt a. M.: Verlag Erwin Bochinsky 1996. 312 S., Abb., Notenbeisp.

GÜNTHER HARTMANN: Die Tonfolge B-A-C-H. Zur Emblematik des Kreuzes im Werk Joh. Seb. Bachs. Bonn: Orpheus-Verlag. Verlag für systematische Musikwissenschaft 1996. 2 Bände, 1087 S., Notenbeisp. (Band 80 u. 81 der Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik).

Hasse-Studien 3/1996. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Reinhard WIESEND: Stuttgart. Carus-Verlag 1996. 96 S.

JÖRN PETER HIEKEL: Bernd Alois Zimmermanns „Requiem für einen jungen Dichter“. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1995. 440 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXVI.)

CHRISTIANE HILLEBRAND: Film als totale Komposition. Analyse und Vergleich der Filme Mauricio Kagels. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. X, 276 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 158).

RENATE HOFMANN/KURT HOFMANN: Johannes Brahms in Baden-Baden. Hrsg. von der Brahmsgesellschaft Baden-Baden. Karben: Coda Verlag 1996. 157 S., Abb.

OTTO HOLZAPFEL: Lexikon folkloristischer Begriffe und Theorien (Volksliedforschung). Bern u. a.: Peter Lang 1996. 382 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Volksliedforschung. Band 17.)

„Ideologisch entartete Elemente“. Eine Dokumentation zur Ausbürgerung von Mstislaw Rostropowitsch und Galina Wischnewskaja aus der ehemaligen UdSSR (1974–1978). Hrsg. aus dem Archiv des Präsidenten der Russischen Föderation von Galina RASINA, Nina ROTOWA und Juri SIGATSCHOW. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. 131 S.

In Teutschland noch ganz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum. Hrsg. von Markus ENGELHARDT. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. XIV, 354 S., Abb., Notenbeisp. (Perspektiven der Opernforschung. Band 3.)

Jazz in Deutschland. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Band 4. Eine Veröffentlichung des Jazz-Instituts Darmstadt hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag 1996. 287 S., Abb.

Jazzforschung 27 (1995). Hrsg.: Institut für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz und Internationale Gesellschaft für Jazzforschung. Schriftleiter: Franz KERSCHBAUMER, Elisabeth KOLLERITSCH, Franz KRIEGER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1995. 368 S., Abb., Notenbeisp.

BARBARA KIENSCHERF: Das Auge hört mit. Die Idee der Farblichtmusik und ihre Problematik – beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander SKRJABIN und Arnold SCHÖNBERG. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 309 S., Abb., Notenbeisp.

Kirchenraum – Konzert – Aufführungspraxis. Symposium, Graz 1994. Bericht hrsg. von Johann TRUMMER. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1996. 168 S., Abb. (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis. Band 2.)

AXEL KLEIN: Die Musik Irlands im 20. Jahrhundert. Hildesheim u. a.: Olms 1996. 526 S. (Hildesheimer musikwissenschaftliche Arbeiten. 2.)

Kongreßbericht Abony/Ungarn 1994. Hrsg. von Wolfgang SUPPAN. Tutzing: Hans SCHNEIDER 1996. 509 S., Notenbeisp. (Alta Musica. Band 18.)

MARIA KOSTAKEVA: Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis.

Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 243 S., Abb., Notenbeisp.

Kritische Musikästhetik und Wertungsforschung. Otto Kolleritsch zum 60. Geburtstag. Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1996. 146 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 30.)

KONRAD KÜSTER: Der junge Bach. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1996. 240 S.

Kurt Weill-Studien: Hrsg. von Nils GROSCH, Joachim LUCCHESI und Jürgen SCHEBERA. Stuttgart: M & P. Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996. 202 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Band 1.)

HELGA DE LA MOTTE-HABER/JULIA GERLACH: Vom Singen und Spielen zur Analyse und Reflexion. Eine Dokumentation anlässlich der 50. Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung. Darmstadt: Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Wolke Verlag 1996. 92 S., Abb.

HELGA DE LA MOTTE-HABER: Handbuch der Musikpsychologie. Unter Mitarbeit von Reinhard KOPIEZ und Günther RÖTTGER. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 600 S., 122 Abb., 24 Notenbeisp. 40 Tab.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe/Band 26: Die sieben Bußpsalmen mit der Motette Laudes Domini. Hrsg. von Horst LEUCHTMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. LIV, 235 S.

DIRK LEMMERMANN: Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers. Analytische, ästhetische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung des „Mörrike-Chorliederbuches“. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 302 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 159.)

THOMAS LERCH: Vergleichende Untersuchung von Bohrungsprofilen historischer Blockflöten des Barock. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1996. XII, 532 S., Abb.

Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. Hrsg. von Michael BERNHARD. 2. Faszikel. A – authenticus. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1995. XIII, 60 Spalten.

FRANZ LISZT: *Lettres à Cosima et à Daniela. Présentées et annotées par Klára Hamburger.* Sprimont: Mardaga 1996. 238 S., Abb.

Liszt und die Nationalitäten. Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium Eisenstadt, 10.–12. März 1994. Hrsg. von Gerhard J. Winkler. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum 1996. 195 S., Abb., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland [WAB]. Band 93.)

UWE MERTENS: Ein „Schaf im Wolfspelz“. Krzysztof Penderecki: „Anaklasis“ (1959/60). 21 S., Notenbeisp. (fragmen 8. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik.)

GÜNTHER METZ: Johann Sebastian Bach. Konzerte für Violine, Streicher und Basso continuo a-Moll (BWV 1041) und E-dur (BWV 1042). Ein – vorwiegend analytischer – Versuch. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. 88 S. Notenbeisp.

Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. München 1996, Neue Folge Heft 56. Tutzing: Hans Schneider 1995. 85 S., Notenbeisp.

Moosburger Graduale. München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms. 156. Faksimile. Mit einer Einleitung und Registern von David HILEY. Tutzing: Hans Schneider 1996. XXXV, 264 S. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte)

WOLFGANG MOTZ: Konstruktion und Ausdruck. Analytische Betrachtungen zu „Il Canto sospeso“ (1955/56) von Luigi Nono. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. 227 S., Abb.

Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale. Diretta da Alberto BASSO. Volume I: Il teatro musicale dalle origini al primo settecento. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese 1995. XV, 462 S., Abb.

Musica in scena. Storia della spettacolo musicale. Diretta da Alberto BASSO. Volume V: L'arte della danza e del balletto. XV, 697 S., Abb.

Musical Semiotics in Growth. Edited by Eero TARASTI. Imatra-Bloomington: Indiana University Press-International Semiotics Institute 1996. XVII, 642 S., Abb., Notenbeisp.

Musikaliensammlung Klaus und Doris Groth im Klaus-Groth-Museum in Heide. Bearbeitet von Hans RHEINFURTH. Heide: Klaus-Groth-Gesellschaft 1995. XVIII, 695 S.

Musikpädagogik im Rheinland. Beiträge zu ihrer Geschichte im 20. Jahrhundert. Aktuelle Forschungsbeiträge. Bericht über die Jahrestagung 1995. Hrsg. von Günther NOLL. Kassel: Verlag

Merseburger 1996. 256 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Band 155.)

Musikwissenschaft und Berufspraxis. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORD. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996. 267 S.

SABINE NÄHER: Das Schubert-Lied und seine Interpreten. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1996. 237 S., Abb.

On the Dignity & the Effects of Music. Egidius Carlerius, Johannes Tinctoris. Two fifteenth-century treatises. Translated and annotated by J. Donald CULLINGTON. Edited by Reinhard STROHM and J. Donald CULLINGTON. With an introduction by Reinhard STROHM. London: Institute of Advanced Musical Studies, King's College London 1996. 82 S. (Study Texts, No. 2.)

The Organ Yearbook. A journal for the players & historians of keyboard instruments. Volume XXV (1995). Laaber: Laaber-Verlag 1996. 188 S.

Paul Dessau 1894–1979. Dokumente zu Leben und Werk. Zusammengestellt und kommentiert von Daniela REINHOLD. Berlin: Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Henschel-Verlag 1995. 255 S.

LUBOMÍR PEDUZZI: Pavel Haas. Leben und Werk des Komponisten. Redaktionelle Bearbeitung: Beate SCHRÖDER-NAUENBURG. Hamburg: Von Bockel Verlag 1996. 202 S., Abb., Notenbeisp.

GEORGE PERLE: Twelve-tone tonality. Second edition, revised and expanded. Berkeley u.a.: University of California Press 1996. XVI, 251 S., Notenbeisp.

GEORGIUS PRENNER-PYRENAEUS CARNIOLUS: Moteti. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1994. XXVI, 322 S. (Monumenta Artis Musicae Sloveniae XXIV.)

JOHANN JOACHIM QUANTZ: Four flute sonatas. Facsimile. Source: Library of the Brussels Royal Conservatory of Music WQ 5584. Introduction: Jan DE WINNE. Peer, Belgium: Alamire 1996. (Brussels Royal Conservatory of Music Series 13.)

JUTTA RAAB HANSEN: NS-verfolgte Musiker in England. Spuren deutscher und österreichischer Flüchtlinge in der britischen Musikkultur. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 530 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 1.)

UDO RADEMACHER: Vokales Schaffen an der Schwelle zur Neuen Musik. Studien zum Klavierlied Alexander Zemlinskys. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1996. 335 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 194.)

Regionale Stile und volksmusikalische Traditionen in populärer Musik. Karben: Coda Musikservice und Verlag für den Arbeitskreis Studium populärer Musik 1996. 123 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur Populärmusikforschung 17.)

Rethinking Dvorák. Views from five countries. Edited by David R. BEVERIDGE. Oxford: Clarendon Press 1996. XI, 305 S., Abb., Notenbeisp.

Richard Strauss-Blätter. Wien, Juni 1996. Neue Folge, Heft 35. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft. Redaktion: Dr. Günter Brosche. Tutzing: Hans Schneider 1996. 98 S., Abb., Notenbeisp.

MAURICIO ROSENMAN: Lieder ohne Ton. Anmerkungen zu Federico Mompou, Ralf R. Ollertz, Carlos Saura und Frédéric Chopin. 33 S., Notenbeisp. (fragmen 10. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik.)

FRANZ SCHEDER: Anton Bruckner. Chronologie. Tutzing: Hans Schneider 1996. Textband: 806 S., Registerband: 479 S.

THOMAS CHRISTIAN SCHMIDT: Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys. Stuttgart: M & P. Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996. 362 S.

CLARA SCHUMANN: „Das Band der ewigen Liebe“. Briefwechsel mit Emilie und Elise List. Hrsg. von Eugen WENDLER. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1996. 517 S., Abb.

ROBERT SCHUMANN: Die Orange und Myrthe hier (1853; WoO 26,4) für Vokalquartett und Pianoforte. Faksimile des Autographs und Urtextausgabe. Hrsg. von Christoph DOHR mit einem Vorwort von Irmgard KNECHTGES-OBRECHT. 12 S.

HEINRICH W. SCHWAB: Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817). Stationen seines Lebens und Wirkens. Ausstellung aus Anlaß des Jubiläums der Berufung zum Musikdirektor der Königlich dänischen Hofkapelle im Jahre 1795. Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co. 1995. 224 S., Abb.

ELKE SEIPP: Die Ballettwerke von Darius Milhaud. Untersuchungen zur Typologie und Bedeutung im Rahmen der französischen Ballettkunst als „Zeitkunst“ (1910–1960). Tutzing: Hans Schneider 1996. VIII, 251 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 33.)

DANIEL SHITOMIRSKI: Blindheit als Schutz vor der Wahrheit. Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. 356 S.

IWAN SOLLERTINSKI: Gustav Mahler – Der Schrei ins Leere. Aus dem Russischen übersetzt von Reimar WESTENDORF. Hrsg. und mit einem Originalbeitrag versehen von Günter WOLTER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. 171 S. (Studia slavica musicologica. Band 8.)

LÁSZLÓ SOMFAI: Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources. Berkeley u. a.: University of California Press 1996. XXII, 334 S., Notenbeisp., Faksimiles.

The songbook of Fridolin Sicher. Around 1515. Sankt Gallen, Stiftsbibliothek Cod. Sang. 461. Introduction: David FALLOWS. Peer: Alamire 1996. 32 S., 97 S. (Facsimile editions of prints and manuscripts).

CHRISTOPH STAUDE: Ivan Wyschnegradsky „Étude sur le Carré magique sonore“ op. 40 (1956) für Klavier. Eine analytische Betrachtung. 17 S., Notenbeisp. (fragmen 9. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik.)

JOHANN STRAUSS (Sohn): Leben und Werk in Briefen und Dokumenten. Im Auftrag der Johann-Strauß-Gesellschaft Wien gesammelt und kommentiert von Franz MAILER. Band V: 1890–1891. Tutzing: Hans Schneider 1996. 445 S., Abb.

HEIKE STUMPF: „... wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!“ Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 310 S., Notenbeisp. (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft. Band 2.)

HAROLD TAYLOR: Das pianistische Talent. Ein neuer Weg zum künstlerischen Klavierspiel auf Basis der Lehren von F. Matthias Alexander und Raymond Thiberge. Aus den Englischen übersetzt von Erich VANECEK. Wien: WUV-Universitätsverlag 1996. 127 S., Abb.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 5, I: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantische Oper in 3 Akten (1845; mit Varianten 1860). Ouvertüre und Erster Akt, hrsg. von Reinhard STROHM. Mainz: Schott, 1980. VII, 207 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 5, II: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantische Oper in 3 Akten (1845; mit Varianten bis 1860). Zweiter Akt, hrsg. von Reinhard STROHM. Mainz, Schott, 1986. 210 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 5, III: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Große romantische Oper in 3 Akten (1845; mit Varianten bis 1860) WWV 70. Dritter Akt, Anhang und Kritischer Bericht. Hrsg. von Reinhard

STROHM und Egon VOSS. Mainz: Schott Musik International 1995. VII, 230 S.

FRIEDRICH WIECK: Clavier und Gesang. Didaktisches und polemisches. Peer: Alamire 1995. VI, 133 S.

PETRA-HILDEGARD WILBERG: Richard Wagners mythische Welt. Versuche wider den Historismus. Freiburg: Rombach Verlag 1996. 391 S. (Rombach Wissenschaft, Reihe Musicae. Band 1.)

Wolfgang Amadè Mozart. Essays on his Life and his Music. Edited by Stanley SADIE. Oxford: Clarendon Press 1996. XVI, 512 S., Notenbeisp.

Worte, Bilder, Töne. Studien zur Antike und Antikerezeption. Hrsg. von Richard FABER und Bernd SEIDENSTICKER. Bernhard Kytzler zu Ehren. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996. 343 S.

ULRICH WÜSTER: Felix Mendelssohn Bartholdys Choralkantaten. Gestalt und Idee. Versuch einer historisch-kritischen Interpretation. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 497 S., Notenbeisp. (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft. Band 1.)

UDO ZILKENS: Antonio Vivaldi. Zwischen Naturalismus und Pop. „Die vier Jahreszeiten“ im Spiegel ihrer Interpretationen durch Musiktheoretiker und Musiker, in Bearbeitungen und auf Plattencovern. Köln-Rodenkirchen: P. J. Tonger Musikverlag 1996. 95 S., Notenbeisp.

Zur Gesamtausgabe der Werke Othmar Schoecks. Schriftenreihe der Othmar Schoeck-Gesellschaft hrsg. von der Othmar Schoeck-Gesellschaft Zürich 1996. 36 S.

Mitteilungen

Es verstarb:

im Oktober 1996 Loek HAUTUS, Arnheim (NL) im Alter von 54 Jahren.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Heinz HUCKE am 12. März zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Wolfgang OSTHOFF am 17. März zum 70. Geburtstag.

*

Prof. Dr. Friedhelm KRUMMACHER ist von der Kgl. Schwedischen Musikalischen Akademie (Kungliga svenska musikaliska akademien) zum Mitglied gewählt worden.

Prof. Dr. Ulrich KONRAD hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissen-

schaft an der Universität Würzburg zum Wintersemester 1996/97 angenommen. Die Royal Musical Association London hat ihm die Dent Medal für das Jahr 1996 verliehen.

PD Dr. Bernhard JANZ vertritt seit WS 1995/96 die C3-Professur am Institut für Musikwissenschaft an der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität in Würzburg.

Dr. Martin ELSTE, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Berlin, ist auf der IAML-IASA-Jahrestagung 1996 in Perugia zum Vize-Präsidenten der Internationalen Vereinigung der Schall- und audiovisuellen Archive (IASA) gewählt worden.

Dr. Julia LIEBSCHER hat sich im Dezember 1996 an der Ludwig-Maximilians-Universität München habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Musik als Theater. Tondichtung und Oper bei Richard Strauss“.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln konnte dank der finanziellen Unterstützung durch die Kulturstiftung der Länder und das Wissenschaftsministerium Nordrhein-Westfalen acht Handschriften (Stichvorlagen) von Werken des Komponisten Max Bruch aus dem Besitz der Simrock-Nachfahren erwerben. Im Rahmen einer musikalischen Feierstunde wurden diese bisher unbekanntenen Quellen am 15. Oktober 1996 im Musiksaal der Universität zu Köln öffentlich präsentiert (Einführung: Prof. Dr. Dietrich Kämper). Die Handschriften bilden eine wesentliche Bereicherung des Kölner Max-Bruch-Archivs, das in diesem Jahr sein dreißigjähriges Bestehen feiert.

Andreas-Romberg-Forschung in Vechta

Die Hochschule Vechta (Universität) hat 1993 im Fachgebiet Musik eine „Arbeitsstelle Andreas Romberg“ ins Leben gerufen. Ihr Ziel ist die Erforschung von Leben und Werk des in Vechta geborenen Zeitgenossen Haydns und Beethovens. Als Träger dieser Arbeit wurde 1995 die Andreas-Romberg-Gesellschaft Vechta e.V. gegründet. Ihre Aufgabe besteht laut Satzung in der „Pflege und Förderung des Werkes und Andenkens von Andreas Romberg sowie von ihm eng verbundenen Zeitgenossen, die mit seinem Werk und Wirken in Zusammenhang stehen.“ Die Gesellschaft organisiert in enger Zusammenarbeit mit der Stadt Vechta Aufführungen vergessener Werke des Komponisten und ist für die Öffentlichkeitsarbeit zuständig. In den wenigen Jahren ihres Bestehens hat die Romberg-Forschung bereits zehn große Werke der Chor- und Orchesterliteratur aus Bibliotheken und Archiven beschafft, editionstechnisch und spiel-

praktisch aufgearbeitet sowie in öffentlichen Konzerten bekannt gemacht. Rombergs *Psalm 110* „Dixit Dominus“ op. 61, seine *Dritte Symphonie* op. 33 und seine Komposition *Grabgesang* aus dem Jahre 1809 sind auf einer CD dokumentiert. Die Veröffentlichung von Notenmaterial sowie erste wissenschaftliche Publikationen sind in Vorbereitung. Für die Romberg-Forschung verantwortlich sind Prof. Dr. Karlheinz Höfer und Dr. Klaus G. Werner, Hochschule Vechta, Postfach 15 53, 49364 Vechta.

Klarstellung

Das von Herrn Bernhard A. Kohl in *Mf* 3/96, S. 347, genannte „Johann Nepomuk David-Archiv, Sammlung Bernhard A. Kohl“ besteht als Privatsammlung und hat mit dem offiziellen Johann-Nepomuk-David-Archiv der Internationalen Johann-Nepomuk-David-Gesellschaft nur mittelbar zu tun. Die Privatsammlung von Herrn B. Kohl dient wissenschaftlichen Zielen des Inhabers, während das Archiv der Internationalen J.-N.-David-Gesellschaft der Öffentlichkeit zugänglich ist; es befindet sich in den Räumen der Evangelischen Kirchenmusik in Württemberg, Gerokstr. 19, 70184 Stuttgart, (Verband der Chöre und Kirchenmusiker e.V.) und ist zu den üblichen Dienststunden geöffnet. Wir bitten, sowohl die Arbeit von Herrn Kohl zu unterstützen, als auch die beiden Archive tunlichst zu unterscheiden.

29. 5.–1. 6. 1997: Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von ‚musica‘ und ‚philosophia‘ im Mittelalter“. Internationale Tagung des Thomas-Institutes, Universität zu Köln. Vortragende: J. A. Aertsen, C. M. Bower, A. Goddu, L. Gushee, M. Haas, F. Hentschel, W. Hirschmann, E. Hirtler, M. Hochadel, U. R. Jeck, K. W. Niemöller, C. Panti, A. M. Peden, F. Reckow, K.-J. Sachs, A. Speer, M. Wittmann. Die Tagung ist öffentlich; eine formlose Anmeldung ist aus organisatorischen Gründen (begrenzter Raum) jedoch erforderlich (bis zum 30. April 1997). Kontaktadresse: Frank Hentschel, Thomas-Institut, Universität zu Köln, Universitätsstr. 22, 50923 Köln, Tel.: 0221-470-2309; Fax: 0221-470-5011.

Aus Anlaß des 60. Geburtstages des Leiters der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle, Prof. Dr. Winfried SCHLEPPHORST, veranstaltet das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Münster am 6. und 7. Juni 1997 ein Orgelwissenschaftliches Kolloquium zu dem Thema „Wechselwirkungen zwischen deutschen und europäischen Orgellandschaften“. Auskünfte erteilt Markus Rathey, Musikwissenschaftliches Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Schloßplatz 6, 48149 Münster.

Vom 17. bis zum 20. September 1997 findet im Goethe-Museum Düsseldorf ein internationales interdisziplinäres Kolloquium zum Thema „Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit“ statt. Auskünfte erteilt das Goethe-Museum Düsseldorf, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Schloß Jägerhof, Jacobistr. 2, 40211 Düsseldorf, Tel.: 02 11/ 8 99-62 62, Fax: 02 11/89-29144.

Die Jahrestagung 1997 der Gesellschaft für Musikforschung findet vom 24. bis 27. September in Mainz statt.

Die Universität Dortmund plant für den Januar 1998 ihr zweites Bach-Expertengespräch, diesmal zu dem Thema „Bach und die Stile“. Trotz beschränkter Teilnehmerzahl werden Forscherinnen und Forscher – namentlich auch jüngere – freundlich eingeladen, Themenvorschläge zu machen und diese zu richten an Prof. Dr. Martin Geck, Universität Dortmund, Fachbereich 16, 44221 Dortmund.

Die 13. Konferenz der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB) wird vom 12. bis 19. Juli 1998 in Banská Bystrica in der Slowakei stattfinden. Anmeldungen für Referate und Forschungsberichte werden bis spätestens Oktober 1997 an das Sekretariat der Gesellschaft, Institut für Musikethnologie, Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz/Austria, Tel.: ++43/3 16/3 89 11 23, Fax: ++43/3 16/3 89 17 23, erbeten.

Zu *Biographie und Werk Vinzenz Lachners* werden Unterlagen aus privatem und öffentlichem Besitz gesucht, die zur Erarbeitung einer umfassenden Biographie mit Dokumentenanhang und einer Werkliste hilfreich sein könnten, z. B. handschriftliche und gedruckte Kompositionen, Photographien, Konzertprogramme und Rezensionen. Briefe und Erinnerungen an Vinzenz Lachner, auch persönlicher Art, sind von besonderem Interesse. Angestrebt ist eine vollständige Wiedergabe seiner Briefe und Schriften im Anhang der Publikation, die voraussichtlich 1998 in der Schriftenreihe der Theatersammlung des Reiß-Museums der Stadt Mannheim erscheinen wird. Personen, die im Besitz solcher Dokumente sind, werden gebeten, sich an folgende Adresse zu wenden: Dr. Bärbel Pelker, Maximilianstr. 8, 68165 Mannheim.

Berichtigung

In *Mf* 3/1996, S. 242, Anm. 62 wurde der Name des Kölner Musikwissenschaftlers Norbert Bolin zweimal in der falschen Schreibweise „Bonin“ wiedergegeben. Die Redaktion bittet, dies zu entschuldigen.

Die Autoren der Beiträge

AXEL BEER, geb. 1956 in Fulda; studierte in Frankfurt/M. Musikwissenschaft, Lateinische Philologie und Historische Hilfswissenschaften; M. A. 1985, Promotion 1987; 1987–1995 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Münster; Habilitation 1995; seit 1996 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Mainz.

BERNHARD BILLETER, geb. 1936 in Zürich; 1960 Klavier-Konzertreifeprüfung in Wien, 1964 Orgel-Konzertdiplom in Zürich; 1969 Promotion; seit 1971 Lehrbeauftragter an der Universität Zürich, seit 1975 Orgel-Ausbildungsklasse an der Musikhochschule Zürich; seit 1984 Chefredaktor der *Schweizer musikpädagogischen Blätter*; Organist an der Kirche zu Predigern Zürich, Konzerte, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen. *Anweisung zum Stimmen von Tasteninstrumenten in verschiedenen Temperaturen*, Kassel ³1989; gab die beiden Bände Klaviermusik der *Hindemith-Gesamtausgabe* heraus.

KLAUS BURMEISTER, geb. 1940 in Posen; studierte an den Konservatorien Schwerin und Halle sowie an der Musikhochschule Leipzig Flöte, danach an der Universität Halle-Wittenberg Musikwissenschaft (Diplom 1977); nach musikpraktischer Tätigkeit von 1973 bis 1990 Lektor und zeitweise Leiter von Edition Peters in Leipzig; seither freischaffend für verschiedene Verlage tätig.

JOHANNES FORNER, geb. 1936 in Leipzig; studierte in Leipzig an der Musikhochschule Klavier und Tonsatz sowie an der Universität Musikwissenschaft (Besseler, Eller); 1960 Assistent für Musiktheorie, dann Dozent für Musikgeschichte an der Musikhochschule Leipzig; 1973–1981 Chefdramaturg des Gewandhauses; 1975 Promotion in Rostock; seit 1981 wieder Lehrtätigkeit an der Musikhochschule Leipzig; 1986 Habilitation; 1991 Professor für Musikwissenschaft; Herausgeber und Autor der *Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781–1981*, seit 1986 Mitherausgeber der *Sämtlichen Briefe Richard Wagners*.

MARTIN LORBER, geb. 1967 in Stuttgart; studierte in Köln Musikwissenschaft, Philosophie und Völkerkunde; M. A. 1993; arbeitet seit 1993 als Journalist beim Süddeutschen Rundfunk.

MICHAEL MÄRKER, geb. 1956 in Radebeul; studierte Musikwissenschaft an der Universität Leipzig; 1984 Promotion; 1990 Habilitation daselbst; Lehrtätigkeit an der Universität Leipzig und seit 1990 zusätzlich an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Zuletzt erschien von ihm: *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie*, Köln 1995 (= *Kirchenmusikalische Studien*, Band 2).

CLAUS RAAB, geb. 1943 in Herrieden/Mfr.; studierte Historische Musikwissenschaft und Musikethnologie an der Freien Universität Berlin; 1970 Promotion; 1971–72 Wissenschaftlicher Mitarbeiter für die Ausstellung „Weltkulturen und Moderne Kunst“ in München; seit 1972 Dozent für Musikwissenschaft an der Folkwang-Hochschule in Essen; Publikationen über Musik des 20. Jahrhunderts und afrikanische Musik.

LOTHAR SCHMIDT, geb. 1960 in Marburg; Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Neuen deutschen Literatur in Marburg; Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes; Promotion 1987; 1988–1989 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Studienaufenthalt am Deutschen historischen Institut in Rom; 1989–1995 Wissenschaftlicher Assistent in Marburg.

ARNDT SCHNOOR, geb. 1961 in Lüneburg; 1981–85 Studium an der Fachhochschule Hamburg, Fachbereich Bibliothekswesen und an der Fachhochschule Stuttgart im gleichen Fachbereich; 1986–87 Leiter der Notenbibliothek Cuxhaven; 1987–93 Leiter der Musikhochschulbibliothek Lübeck; seit Oktober 1993 Leiter der Musikabteilung der Stadtbibliothek Lübeck.

HANS-JOACHIM SCHULZE, geb. 1934; Studium 1952–1957 an der Leipziger Musikhochschule und an der Universität Leipzig (Musikwissenschaft und Germanistik); 1957 Assistent am Bach-Archiv Leipzig, 1974–1979 dessen Stellvertretender Direktor; 1979 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der „Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR“, 1986 Direktor des Bereiches Bach-Archiv, seit 1992 Direktor des Bach-Archivs Leipzig und Projektleiter der Neuen Bach-Ausgabe; 1979 Promotion an der Universität Rostock; 1990 Honorarprofessor an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; 1993 Honorarprofessor an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig.

WILHELM SEIDEL, geb. 1935; Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br. sowie an den Universitäten Freiburg i. Br. und Heidelberg; 1962 Staatsexamen, 1966 Promotion mit der Dissertation *Über die Lieder Ludwig Senfls*; 1973 Habilitation mit der Schrift *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*; 1965 Wissenschaftlicher Assistent, 1975 Universitätsdozent, 1980 Professor an der Universität Heidelberg; 1982 Professor an der Universität Marburg; seit 1993 Professor an der Universität Leipzig. Hauptarbeitsgebiete: Geschichte der Musiktheorie und -ästhetik, Musik der Klassik.

Hinweise für Autoren

1. Manuskripte bitte in 2-fachem Zeilenabstand schreiben; linker Rand ca. 4 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte Anführungsstriche („“) nur bei wörtlichen Zitaten; kursiver Satz nur bei Werktiteln (ohne Anführungsstriche) sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis*, *fis*’); Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen); Anmerkungsnummern stehen stets vor der Interpunktion; Tonartenangaben: *F*-dur, *f*-moll. Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt. Texte und Kurzbiographien bitte, wenn möglich, auf Diskette liefern (3,5“; DOS), einen Ausdruck beifügen.
2. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte eindeutig kennzeichnen, wo im Text die Abbildungen bzw. Notenbeispiele einzusetzen sind.
3. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschreiben dazu setzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.
4. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:
 - Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. W. Breig, R. Brinkmann u. E. Budde (= *BzAfMw* 23), Stuttgart 1984, S. 250.
 - C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56.
 - Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
 - Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
 - Vgl. W. A. Mozart, *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. VII.

Bei wiederholter Nennung eines Titels ...

- Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 58.
- Meier, S. 60.
- Ebda., S. 59.

Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG* 2, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIIIff. abgekürzt werden. Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten RISM-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:

- „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frç. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. 6771“.
- „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W]“ wird zu „D-W Guelf. 1099 Helmst.“.

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