

Zum Gedenken an Walter Wiora (1906–1997)

von Ludwig Finscher, Wolfenbüttel

Am 9. Februar 1997 ist Walter Wiora in Tutzing, seinem Domizil seit der Emeritierung 1972, nach kurzer Krankheit gestorben. Noch kurz zuvor, am 30. Dezember 1996, hatte er – körperlich schon geschwächt, aber in voller geistiger Präsenz – seinen 90. Geburtstag feiern können, zu dem ihm eine Festschrift mit Beiträgen von Freunden, Kollegen und Schülern überreicht wurde (sie wird in Kürze im Druck erscheinen). Noch in den letzten Wochen seines Lebens hatte er, mit der charakteristischen Mischung von Pflichtbewußtsein und wissenschaftlicher Neugier, die Lektüre dieser Festschrift begonnen und sich Notizen für die zu schreibenden Dankesbriefe gemacht.

Walter Wiora wurde am 30. Dezember 1906 in Kattowitz geboren. Als Student an der Musikhochschule und der Universität Berlin lernte er die große Zeit der Berliner Musikwissenschaft ebenso kennen wie die Zerstörung der Wissenschaftskultur durch die Nationalsozialisten. Die Gunst der Berliner Verhältnisse vor 1933 wußte er zu nutzen. Von Anfang an studierte er Historische Musikwissenschaft und (wie es damals hieß) Musikalische Volks- und Völkerkunde mit gleicher Intensität; zu seinen Lehrern zählten Hornbostel und Sachs ebenso wie Schönemann und Johannes Wolf, Abert und Schering, Blume, Moser und später in Freiburg im Breisgau Wilibald Gurlitt. Von Gurlitt wurde er 1937 mit der Arbeit *Die Variantenbildung im Volkslied. Ein Beitrag zur Systematischen Musikwissenschaft* promoviert; 1941 folgte die Habilitation bei dem von den Nationalsozialisten eingesetzten Gurlitt-Nachfolger Joseph Müller-Blattau mit der Arbeit *Die Herkunft der Melodien in Kretzschmers und Zuccalmaglios Sammlung*. 1936–1941 und 1946–1958 arbeitete er am Deutschen Volksliedarchiv. 1941–1945 war er Soldat, wodurch es ihm erspart blieb, dem 1942 ergangenen Ruf an die „Reichsuniversität“ Posen zu folgen. 1958 wurde er als Nachfolger Friedrich Blumes nach Kiel berufen, 1964 an die Universität des Saarlandes in Saarbrücken, wo er bis zu seiner Emeritierung lehrte.

Wioras Denken war schon von seiner Studienzeit an mit außergewöhnlicher Konsequenz auf ein universales Konzept von Musikwissenschaft gerichtet, in dem sich historische und systematische Forschung verbinden, aber auch wechselseitig relativieren und kontrollieren sollten. Ausgangspunkt war die Volksliedforschung, in der – ebenfalls schon seit der Studienzeit – aus historischen Einzelfragen systematische Probleme entwickelt wurden und in die, ebenso charakteristisch, immer sozialgeschichtliche und soziologische Fragestellungen hineinspielten. Das gilt schon für die frühen Aufsätze, die mit bemerkenswerter Offenheit gegen die ins Kraut schießende „völkische“ Musikwissenschaft und für eine methodisch saubere Volksliedforschung stritten (*Volk und Musik*, in: *Melos* 12, 1933, S. 269–276; *Volk und musikalische Hochkultur*, in: *Melos* 13, 1934, S. 1–8; *Die Tonarten im deutschen Volkslied*, in: *Deutsche Musikkultur* 3, 1938/39, S. 428–440). Die zentralen Motive dieser und anderer früher Schriften wurden zu Leitmotiven, die an vielfältigen systematischen und historischen Fragen erprobt und weiterentwickelt wurden. Vor allem in den fünfziger Jahren kamen aktuelle musikpolitische Probleme hinzu, an denen sich die Kraft des systematischen Denkens und die Weite des historischen

Horizontes bewährten; nicht wenige Zunftgenossen nahmen ihm diese „Einmischungen“ ebenso übel wie seinen Mut zum wissenschaftlich verantworteten Risiko, ohne zu sehen, daß beides letztlich aus einem sehr empfindlichen Wissenschafts-Ethos und aus der Bemühung um einen tatsächlich universalen System-Entwurf der Musikwissenschaft herkam.

Im gegebenen Rahmen ist es unmöglich, auch nur die wichtigsten Leitmotive in Walter Wioras ungemein reichem Œuvre und auch nur die wichtigsten Titel aus diesem Œuvre zu nennen; stattdessen sei auf die profunde Würdigung hingewiesen, die Carl Dahlhaus der Festschrift zu Wioras 80. Geburtstag vorangestellt hat (*Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung*, hrsg. von Chr.-H. Mahling, Tutzing 1988, S. 3–5). Walter Wiora hat nie Schule bilden wollen, auch als er es – spät erst in das deutsche Universitätssystem integriert, das unabhängigen Geistern und Querdenkern nicht wohlgesonnen ist – gekonnt hätte: Sein Ehrgeiz war auf die Sache, nicht auf Jünger gerichtet. Aber er hat seinen Schülern die Augen geöffnet für den Reichtum der Musikkulturen der Erde, für ihre historischen und metahistorischen Dimensionen und für die Vielfalt der Methoden und Fragestellungen, derer wir beim Versuch des Verstehens bedürfen. Und er hat seine Schüler Selbständigkeit gelehrt. Er hinterläßt ein Werk, das – in gerade noch günstiger Zeit – wohl der letzte große System-Entwurf der Musikwissenschaft war und dessen Einsichten und Anregungen von den Jüngeren noch längst nicht ausgeschöpft sind. In diesem Werk wird er lange weiterleben.

Strukturen der Katastrophe

Das Finale der VI. Symphonie Mahlers und die Endzeit der Gattung*

von Siegfried Oechsle, Kiel

„Eine Symphonie ist seit Haydn kein bloßer Spaß mehr, sondern eine Angelegenheit auf Leben und Tod“¹. Fraglos zielt diese von Johannes Brahms überlieferte Bemerkung weder auf konkrete Topoi symphonischer Programmmusik noch auf den Typus absoluter Symphonik, der durch Attribute wie *eroica*, *passionata* oder *tragica* umrissen wird. Die möglicherweise tödliche Gefahr droht keinem ästhetischen Subjekt, und wenn das reale des Komponisten unterginge, dann ausschließlich wegen der schicksalhaften Bindung an eine kompositorische Aufgabe, deren Lösung seit den Tagen der Wiener Klassik immer

* Habilitationsvortrag, gehalten am 13. Dezember 1995 vor der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (überarbeitete Fassung).

¹ Zit. nach Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1961, S. 930.

schwieriger geworden war. Die Gefährdung der großen, symphonischen Form war offenbar das Resultat eines geschichtlichen und damit objektiven Prozesses. Zwar liegt es nahe, als Hauptursache dafür zentrale ästhetische Kriterien wie Innovation und Originalität anzugeben und auf die zunehmende Spannung zwischen klassischer Norm und historischem Fortschrittsideal zu verweisen. Derlei Schwierigkeiten trafen freilich nicht nur die Symphonie. Die symphonische Gattung wurde jedoch wie keine andere von einer Problematik beherrscht, die im Zentrum der um 1800 formulierten Idee ästhetischer Autonomie stand und ohne Übertreibung als Motor und zugleich als Bedrohung der gattungsgeschichtlichen Entwicklung bezeichnet werden muß. Es handelt sich hierbei um einen prinzipiellen Widerspruch, den es wenigstens knapp zu umreißen gilt, wenn man die Belastungen verstehen will, denen symphonisches Komponieren am Ende des Jahrhunderts ausgesetzt war.

I.

Einerseits konnte die Emanzipation der Instrumentalmusik von traditionellen Funktionen nur durch die Konzentration auf ihre angestammten Möglichkeiten gelingen. Das vollzog sich in den letzten Dekaden des 18. Jahrhunderts ganz im Zeichen einer Rationalisierung der kompositorischen Mittel. Dabei stiegen sowohl die strukturelle Dichte des Satzes als auch sein Entwicklungstempo. In zunehmendem Maße war jedoch der Gefahr der Abstraktion zu begegnen, die das für die Wiener Klassik prototypische Komponieren mit elementaren und damit optimal arbeitsfähigen Größen wie regularisierten metrisch-harmonischen Modellen, melodischen Grundmustern und figurativen Formeln bedeutete. Erreicht wurde dies im wesentlichen dadurch, daß in der instrumentalen Musik nicht nur eine möglichst scharfe Abgrenzung von funktionalen Aspekten, sondern geradezu die Auseinandersetzung mit diesem Widerpart gesucht wurde. Sofern fundamentale Eigenheiten der alten Zweckbindungen in den Kreis der instrumentalen Formungsmöglichkeiten integriert werden konnten, behielten sie dadurch auch ihre Relevanz. Das spiegelt die Transformation des Tanzes auf die Ebene der spielerischen Reflexion metrisch-harmonischer Normen im Scherzo ebenso wider wie die Nachahmung des Gesangs in sanglichen Themen- und Satzmodellen oder die Entwicklung eines textlosen Pathos. Hält man sich nur an die Ideen- oder Theoriegeschichte, dann nehmen sich die Proklamationen einer „absoluten“ Musik vorwiegend als Bewegung der Negation und der Ablösung aus. In der Perspektive der Kompositionsgeschichte wird jedoch deutlich, daß die Forderung nach ästhetischer Autonomie nicht allein über die Konzentration nach „innen“, über eine Intensivierung formspezifischer Aspekte wie Konstruktivität und Prozeßcharakter zu erfüllen war. Vielmehr mußten zugleich Wege beschritten werden, die man schlagwortartig als Konkretion der ästhetischen Gehalte fassen kann. Für die Seite der thematisch-motivischen Substanz schlug sich dies darin nieder, daß im Laufe des 19. Jahrhunderts die Themen, „Töne“ und „Charaktere“ an Prägnanz und Eigenmächtigkeit zunahmen. Die Konfrontation dieser Prämissen mit der prozessual konzipierten, „großen“ Form bot die Möglichkeit, die Hegemonie „reiner“, nichtvokaler Musik positiv und dauerhaft zu sichern.

Daß die Symphonie den zentralen Austragungsort dieses Wandels bildete, muß nicht verwundern. Denn einerseits forderte die ihr wesentliche Kategorie der Monumentalität, sowohl die Dichte als auch die Reichweite thematischer Entwicklungen zu vergrößern. Andererseits verlangte der universalistische Aspekt des symphonischen Anspruchs, höchste und zugleich umfassende Gattung der absoluten Musik zu sein, nach immer individuellerem und attraktiverem Themenmaterial (der Begriff der Individualität gründete nicht mehr nahezu ausschließlich im Werkganzen, sondern erfaßte auch die formtragenden Größen²). Die Eigenständigkeit der neuen thematischen Gegenstände läßt sich einerseits an primär satztechnischen Momenten ablesen. Dazu rechnen etwa die ‚kontrapunktische‘ Vergrößerung der strukturellen Oberfläche oder die Entfernung der Themen von der traditionellen Korrespondenzmetrik. Andererseits stehen für die Individualisierung der Thematik auch Rekurse auf genuin nichtsymphonische Gattungen ein: Volkslied, Marsch, Choral oder der Bereich der zumeist naturtönigen Signal-, ‚Motive‘ wären hier zu nennen. Derartige Gebilde brachten freilich ihrer Integration ins Total der Form wachsenden Widerstand entgegen. Die darin sich abzeichnende Dialektik von formstruktureller Konzentration und thematisch-stofflicher Expansion hatte schließlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Ausmaß erreicht, das jedes geschichtsbewußte symphonische Komponieren zur gewaltigen Anstrengung machte. Im Zentrum stand dabei der Finalsatz; in ihm mußte der alles Einzelne übergreifende und doch dessen Konkretheit bewahrende Gang aufs Ganze gewagt werden. Nicht Ende und Schluß waren dabei zu finden, sondern Vollendung und Geschlossenheit. Ein negativer Ausgang des Kampfes „auf Leben und Tod“ konnte demgemäß nur bedeuten, daß der Kreis der integralen Form sich nicht mehr schließen ließ und damit das gesamte Werk Fragment blieb. Soll von einer Gefahr des Scheiterns die Rede sein, dann ganz in diesem so elementaren wie gattungsgeschichtlich immanenten Sinn.

II.

Katastrophe, Untergang, Tod – das sind die zentralen Größen im rezeptionsgeschichtlichen Begriffsfeld der *VI. Symphonie* Gustav Mahlers. Sie sind in der Hauptsache an den Ausgang des Finales geknüpft und beanspruchen daher das Gewicht des irreversiblen Schlußwortes. Der mächtige Satz – er dauert mit ca. 32 Minuten³ länger als Mendelssohns *Italienische* oder Schumanns *Rheinische Symphonie* – schwankt zwar zwischen emphatischer Kantabilität und disparater Marsch-Dynamik mit ausbruchsartigen Klangballungen. Doch die krisenhaften Höhepunkte hinterlassen beim Hörer nachhaltigere Eindrücke als die von beinahe schwelgerischem Melos bestimmten Satzphasen. Von spektakulärster Wirkung ist freilich der zweimal in der Durchführung auftauchende „Hammer“,

² Vgl. dagegen Carl Dahlhaus, der im Abschnitt „Werkindividualität und Personalstil“ seines Beethoven-Buches die Kategorie der Individualität ausschließlich als Resultat der Herrschaft des gesamten Formprozesses über das an sich unspezifische Motivmaterial versteht (*Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 74ff.).

³ Zeitangaben von Mahlers Hand finden sich für alle vier Sätze auf dem Titelblatt seiner Dirigierpartitur (2. Fassung). Vgl. Peter Andraschke, *Struktur und Gehalt im ersten Satz von Gustav Mahlers Sechster Symphonie*, in: *AfMw XXXV* (1978), S. 275–296, hier S. 295.

nach Mahlers Anweisung ein „kurzer, mächtig, aber dumpf hallender Schlag von nicht metallischem Charakter“⁴, der sich „wie ein Axthieb“⁵ ausnehmen soll.

Der am Satzende jäh in einen verlöschenden Bläsersatz hineinfahrende *a*-moll-Akkordschlag des gesamten Orchesters läßt dann offenbar keinen Zweifel mehr daran aufkommen, daß die in den Krisengebieten des Formterrains wütenden negativen Mächte definitiv die Oberhand behalten und — einzigartiger Vorgang in Mahlers symphonischem Œuvre — dem Werk das verwehren, was Alma Mahler in diesem Zusammenhang einen „guten Ausgang“⁶ genannt hat.

„Per aspera ad inferno“⁷ könnte man auch als Motto über die Rezeptiongeschichte des Werkes schreiben, um die im Laufe der Jahrzehnte zunehmende Globalisierung seines negativen Gehalts zu charakterisieren. In den Jahren zwischen der 1906 erfolgten Uraufführung des 1903 begonnenen Werks und dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges dominierte eine Deutung, die in der gattungsgeschichtlichen Tradition der Helden- oder Schicksalssymphonie wurzelte. Die Symphonie erhielt den Beinamen „Tragische“, der laut Alma Mahler und Bruno Walter auf Mahler selbst zurückgeht⁸. Das ist zwar nicht genauer verbürgt; Mahler schien den Begriff jedoch geduldet zu haben⁹. Man kann angesichts der „Katastrophen, die das Leben des symphonischen Helden vernichten“ – so Alma unter Berufung auf Mahler selbst¹⁰ – auch von einer Tragik ohne Verklärung sprechen, als würde die *Eroica* gewissermaßen vom Kopf auf die Beine gestellt. Besonders die Hammerschläge luden zur Interpretation als Symbole „des Eingreifens von etwas Außerweltlichem“¹¹ oder als „Axthieb(e) des Schicksals“¹² ein, um zwei repräsentative Urteile zu zitieren. Und immer wieder schält sich vom ästhetischen Subjekt der Musik das persönliche des Autors ab. Alma Mahler war es, die in diesem Zusammenhang für dauerhafte, bis heute recht beliebte autobiographische Deutungen gesorgt hat. Sie wählte eine schicksalhafte Verbindung zwischen den ursprünglich drei Hammerschlägen des Finales und den drei Hauptereignissen des „Katastrophensommers“ von 1907, dem Rücktritt Mahlers vom Posten des artistischen Direktors der Wiener Hofoper, dem Tod der fünfjährigen Tochter sowie der Diagnostizierung von Mahlers tödlichem Herzleiden¹³. Da die

⁴ Fußnote in der Partitur der *Originalfassung*, hrsg. von Hans Ferdinand Redlich (= *Edition Eulenburg*, Nr. 586), London u. a. 1968, bei Ziffer 129 (T. 336). Diese Fassung sah bekanntlich noch einen dritten Hammerschlag in der Coda vor (T. 783). Zu Mahlers Revisionen des Erstdrucks von 1906 s. *Gustav Mahler, Werk und Interpretation. Katalog der Ausstellung Düsseldorf 1979*, zusammengestellt und kommentiert von Rudolf Stephan, Köln 1979, S. 43ff. [Nr. 18–20, 23–24]; P. Andraschke, *Gustav Mahlers Retuschen im Finale seiner 6. Symphonie*, in: *Mahler-Interpretationen. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, hrsg. von R. Stephan, Mainz u. a. 1985, S. 63–80; Hans-Peter Jülg, *Gustav Mahlers Sechste Symphonie* (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 17), München und Salzburg 1986, S. 34ff.

⁵ Zusatz in der 2. Fassung, s. *Symphonie Nr. 6 in vier Sätzen für großes Orchester. Partitur (Revidierte Ausgabe)*, Lindau 1963 (= *Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft, Wien, Bd. VI), S. 194.

⁶ Zit. nach Redlich, *Vorwort zur Partitur in der Edition Eulenburg* (wie Anm. 4), S. III.

⁷ Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin 1913, S. 241.

⁸ Bruno Walter, *Gustav Mahler*, Wien 1936, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1957, S. 45. Weitere Hinweise auf den Beinamen „Tragische“ bei Jülg (wie Anm. 4), S. 155.

⁹ Auf dem Programmzettel zur Wiener Erstaufführung vom 4. Januar 1907 findet sich bereits die Bezeichnung „Tragische“ (s. Jülg, ebda.).

¹⁰ S. Alma Maria Mahler (Hrsg.), *Gustav Mahler. Briefe 1879–1911*, Berlin u. a. 1924, erweiterte und revid. Auflage, hrsg. von Herta Blaukopf, Wien und Hamburg 1982 (= *GMB*), S. XVII, und Alma Mahler-Werfel (Hrsg.), *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940, revidierte und erweiterte Fassung, hrsg. von Donald Mitchell, Frankfurt a. M. u. a. 1971 (= *AME*), S. 97.

¹¹ Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Tutzing 1969 (Reprint der Auflage von 1921), S. 209.

¹² Redlich (wie Anm. 4), S. IX.

¹³ *GMB* (Neuausg.), S. XVII.; *AME*, S. 97.

Zeit der Entstehung des Werks jedoch ein paar Jahre zurücklag und dem wohl glücklichsten Lebensabschnitt des Komponisten zurechnet¹⁴, mußte die Symphonie den Rang des „prophetischen“¹⁵ Werks und ihr Finale die Bedeutung des „schrecklichsten [...] Anticipando-Satzes“¹⁶ erhalten. Als nach Mahlers Tod im Jahr 1911 für eine Trauerfeier in Wien ein passendes Werk gesucht wurde, fiel die Wahl wie selbstverständlich auf die *Sechste*, die sich offenkundig als monumentales symphonisches Requiem empfahl.

Schon früh artikuliert sich indes auch ein Verständnis des Finales, das den klassisch-romantischen Rahmen des heroisch-tragischen Gattungstypus' überstieg und ästhetische Gehalte der Musik in einen universellen, eschatologisch gefärbten Kontext zu stellen suchte. Für Richard Specht, einen der ersten Mahler-Biographen, enthüllte das Finale ein „gräßliches Weltbild“¹⁷, voll von „Grimm“, „Grauen“ und „rohen Gewalten, die [...] vernichtend eingreifen; hier tönt nicht das Sensendengeln des Schnitters Tod, – der Hammer des Weltenwesens saust nieder [...], und der Tod selbst sinkt unter diesen die ganze Erde zu Staub zermalmenden Streichen“¹⁸. Das sei „schon keine symphonische Musik mehr, sicher kein »Finale«, wie man es gewohnt ist, sondern ein furchtbares Weltendrama“¹⁹. Bruno Walter entnahm dem Werk und vor allem seinem letzten Satz ein „emphatisches »Nein«“ zum Leben und sah ein Ende in „Hoffnungslosigkeit und Seelennacht“²⁰, während Arnold Mendelssohn die *Sechste* eine „Folterkammer“ nannte und sie mit einem Pestschiff voller Leichen verglich²¹. Die Jahrzehnte nach der Entstehung des Werks haben dann wahrlich genügend Anlässe dafür geboten, den negativen Ausgang des Werks als schöpferisch ausgetragene Vorahnung von so globalen wie konkreten Bedrohungen und Schrecknissen aufzufassen. Hans Ferdinand Redlich etwa, der 1939 nach England emigrieren mußte, sah im Rückblick auf zwei Weltkriege und auf das „Elend jener Minderheiten [...], denen in dem altösterreichischen Juden Mahler der verständnisvollste Dolmetsch erwuchs“, die Berechtigung dafür, daß „die Katastrophe des Finales der VI. »kosmisch« genannt und ihr »Held« als Gemeinschaft aller Leidenden dieser Welt verstanden werden“²² dürfe. Im Verlauf der Rezeptionsgeschichte dieses Finales legte sich auf die zeitlos

¹⁴ Mahler stand im Zenit seiner Wiener Stellung, war glücklich verheiratet und zweifacher Vater (Maria Anna, geb. 1902, und Anna Justine, geb. 1904).

¹⁵ *AME*, S. 97.

¹⁶ *AME*, S. 128.

¹⁷ Specht (wie Anm. 7), S. 247.

¹⁸ *Ebda.*, S. 249.

¹⁹ *Ebda.*, S. 238.

²⁰ Wie Anm. 8, S. 92.

²¹ Arnold Mendelssohn, *Gott, Welt und Kunst. Aufzeichnungen*, hrsg. von W. Ewald, Frankfurt a. Main 1949, S. 43. Mendelssohns Urteil von 1921 spiegelt die für die gesamte Rezeptionsgeschichte des Werks repräsentative Verschiebung der Interpretation wider: Zunächst wird der traditionelle Helden-Topos ins Negative gekehrt und von aller idealistischen Tönung befreit, um dann ins Kollektive gewendet zu werden: „Mahlers Sechste Sinfonie gehört: eine Folterkammer. Man muß dabei sein, wie ein abscheulich häßlicher Mensch mit allen raffinierten Schikanen gemartert wird [...] In der Nacht nach der Mahlerschen Sinfonie träumte ich, ich befände mich auf einem Pestschiff. Alles voll Pestkranker, wenn ich flüchtend in andere Stockwerke kletterte: Pestleichen auch dort!“

²² Wie Anm. 4, S. IV. Für Hermann Danuser besitzt die Passage T. 385ff. des Finales („Etwas wuchtiger. Alles mit roher Kraft“, lautet Mahlers Anweisung an dieser Stelle) einen „pogromhaften Gestus“ (ders., *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 96). Von Willem Mengelberg ist eine Bemerkung überliefert, deren (schiefe) Metaphorik zu Assoziationen an die späteren nationalsozialistischen Vernichtungslager einlädt: „Vor dem Finale packt mich jedesmal ein Grausen. Ich habe das Gefühl, meiner eigenen Zersetzung beizuwohnen. Es gibt nichts Ungeheuerlicheres als dieses genialische Zupacken, als diese musikalischen Fieberkurven, mit denen man jedes Krematorium dekorieren müßte. So verläuft die Tragödie des Menschen der Neuzeit“ (zit. nach Karl-Josef Müller, *Mahler. Leben – Werke – Dokumente*, Mainz und München 1988, S. 328).

glänzende Idealität des tragischen Heldentods zusehends die finstere Realität sinnlosen Massensterbens, und die Symphonie mit dem negativen Finale avancierte immer mehr zum negativen Jahrhundertwerk. Kehrt man unter diesen Vorzeichen einmal den Weg der Rezeptionsgeschichte um und setzt beim Pandämonium historisch realer und fiktiver Bezugspunkte an, dann mutet es beinahe frevelhaft an, von diesen Greueln aus noch zu ästhetischen Objekten wie einer Symphonie gelangen zu wollen.

III.

Der Gedanke, das Scheitern, das sich im Fehlen eines „guten Ausgangs“ manifestiere, sei darauf zurückzuführen, daß die synthetische Einheit der großen Form nicht glücke, bedeutete jedoch einen gründlichen Irrtum. Das Finale präsentiert sich vielmehr als einer der strengsten Sonatensätze der symphonischen Gattungsgeschichte. Trotz der monumentalen Dimension ist zu keinem Zeitpunkt die Herrschaft des Ganzen über das Einzelne gefährdet. Hier blüht offenbar höchstes Sonatenglück im Zeichen der finalen Katastrophe. Auch die Annahme, dieses spezifische Gelingen müsse die Rede von Scheitern dämpfen, wäre ein nicht minder mächtiger Irrtum. Theodor W. Adorno – dessen Mahler-Buch von 1960 der in jenen Jahren einsetzenden Mahler-Rezeption wichtige Impulse verliehen hat – interpretiert diese Paradoxie im Sinne einer universalen Dialektik, die bekanntlich ein negatives Generalvorzeichen trägt. Auf die Formel „Scheitern als Gelingen“ hat Bernd Sponheuer diese Deutung gebracht²³. Indem das Werk in Widerspruch zur schlechten Realität trete und diese nicht positiv überhöhe, sondern negiere und daran zerbreche, entziehe es sich allen affirmativen Funktionen. Dieser Untergang, so Adorno, spiegele die „ungeminderte Rache des Weltlaufs an der Utopie“²⁴ wider. Zu beachten ist freilich, daß eine derart siegreiche Niederlage nur unter zwei Bedingungen gelingt. Zum einen muß das Gesetz allerstrengster Formimmanenz gelten, worunter hier der Anspruch einer logisch stimmigen Selbstorganisation des musikalischen Formverlaufs verstanden werden soll. Jeder Anschein eines Eingriffes von außen hätte die Autonomie und damit die allgemeine Gültigkeit des Geschehens suspendiert. Deswegen legt Adorno auch großen Wert auf die Feststellung, es rausche „in dem großen Finale der Sechsten Leben, nicht um von außen ereilt zu werden von den Hammerschlägen, sondern um in sich selbst zusammenzustürzen: der élan vital enthüllt sich als die Krankheit zum Tode“²⁵. Zugleich muß gewährleistet sein, daß die Möglichkeit für die Entstehung der großen Form selbst mit untergeht. Denn sonst könnten weitere negative Finalsätze vergleichbaren Ausmaßes produziert werden, und die definitive Katastrophe verwandelte sich in einen kräftigen Impuls für neues symphonisches Komponieren. So aber fällt – um noch einmal Adorno zu zitieren –

²³ Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978, S. 281ff.

²⁴ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a. M. 1960, S. 165, hier zit. nach Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*, Bd. 13, ebda. 1971, S. 270.

²⁵ Th. W. Adorno, *Wiener Rede* [zum 100. Geburtstag Mahlers 1960], in: H. Danuser (Hrsg.), *Gustav Mahler (= Wege der Forschung*, Bd. 653), Darmstadt 1992, S. 15–29, hier S. 24.

die „Einlösung der symphonischen Idee in eins mit deren Suspension“²⁶. In dieser unerbittlichen Konsequenz wäre die *Sechste* Mahlers das Ende aller großen und freien, aus dem bürgerlichen Kunst- und Humanitätsideal erwachsenen „absoluten“ Musik und damit letztlich der Möglichkeit, utopische Gehalte genuin musikalisch ins Werk zu setzen.

Es soll im folgenden nicht darum gehen, Adornos Interpretation auf den Prüfstand zu heben, was weder auf ein wissenschaftliches Zurechtstutzen essayistischer Pointierungen noch auf ein abstraktes Rasonieren hinauslaufen müßte – wie etwa auf die Frage, ob das Ende einer Gattung von einem kompletten, formstrukturell völlig intakten und qualitativ hochstehenden Einzelwerk eingenommen werden könne. Je globaler und plastischer die Macht des Negativen dargestellt wird, desto reizvoller werden vielmehr die Fragen nach der musikalischen Machart dieser finalen Katastrophe. Wie findet der Satz konkret sein Ende? Wann steht der Ausgang fest: schon von Beginn an, oder stürzt die symphonische Finalentwicklung spontan in die Krise? Was zerbricht da eigentlich im strukturellen Sinne, wenn nicht die Form? Versagen etwa die thematischen Kräfte (was sich nicht als Dissoziation und Liquidation vollziehen dürfte, denn das so verarbeitete Material ginge in der höheren Einheit der Form auf und konstituierte erst deren Geschlossenheit)? Oder gelingt es Mahler womöglich, den guten alten Molldreiklang derart mit Negativität aufzuladen, daß er den drohenden Untergang großer Kunst zu evozieren vermag? Um die Grundlage detaillierter Antworten auf die angedeuteten Fragen thesenhaft zu umreißen: Das Finale der *Sechsten* besitzt genau besehen zwei Schlüsse – zunächst ein Ende des thematischen Arbeits- und Vermittlungsprozesses und dann noch eine letzte Wende, markiert durch eine konsequent nichtthematische musikalische Substanz. Beide Schlußmechanismen bleiben bis zuletzt unversöhnte Gegensätze. Diese polaren Prozeduren wären im folgenden knapp zu charakterisieren, um dann Aspekte ihrer Bedeutung für die Finallösung selbst und schließlich für die geschichtliche Position des gesamten Werks zu skizzieren. Zunächst jedoch ein Blick auf die thematischen Grundlagen des Satzes²⁷.

IV.

Das Hauptthema am Beginn der Exposition besitzt unverkennbar Marschcharakter. Pointhierte Rhythmen, Trillerketten, Vorschläge und nicht zuletzt grelle Oktavierungen der Piccoloflöten verleihen ihm eine militärische Prägung. Dazu tritt im Nachsatz des dreiteiligen Gebildes²⁸ das auf jägerliche oder heroldische Signale verweisende Kolorit der Hornquinte.

²⁶ Ebda.

²⁷ Analytische Ausführungen u. a. bei R. Specht, *Gustav Mahler, Sechste Symphonie. Thematischer Führer*, Leipzig 1906; Bekker (wie Anm. 11), S. 225ff.; Erwin Ratz, *Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des Finales der VI. Symphonie*, in: *Mf* 9 (1956), S. 156–171; Redlich (wie Anm. 4), S. VIII–XXVI; Eberhardt Klemm, *Gustav Mahler. Sinfonie Nr. 6 a-moll* (Begleittext zur Schallplatte *Eterna* 820761-762); Sponheuer (wie Anm. 23), S. 296ff.; Jürg (wie Anm. 4), S. 114ff.

²⁸ Das Thema besteht aus einem achttaktigen Vordersatz, einem zehntaktigen Mittelteil und einer achttaktigen Rekapitulation (T. 114–139).

Notenbeispiel 1: Hauptthema T. 114ff.

Der kunstvoll geschaffene Eindruck des Rohen rührt nicht nur vom starren Baßfundament mit seinen rhythmisch differenzierten Orgelpunkten her, sondern auch von der archaisierenden Färbung der Harmonik, die durch die Kombination verschiedener Mollskalen erzeugt wird. Die melodische Linie mit ihren zahlreichen Richtungswechseln ist instrumental konzipiert und durch Triller sowie Schleifer gleichsam verwischt, was die triviale Note des Ganzen erheblich verstärkt. Zugleich duldet die Dynamik des Gebildes keine Momente des Innehaltens: Innerhalb weniger Takte bewegt sich die Oberstimme durch fast zwei Oktaven, während Auftakte aus kleinen Notenwerten wie komprimierte Melodiesegmente wirken und dem Aggregat aus eher lose verketteten Motivpartikeln einen expansiven Zug verleihen. Wer dieses Gebilde als tönenden Moloch, als Symbol kriegerischer Zerstörungsmaschinerien apostrophiert, übersieht seine genuin symphonischen Qualitäten. Es fungiert als zentraler Motor des gesamten Satzprozesses und vollbringt eine enorme Arbeitsleistung. Man darf es geradezu ein Universalinstrument der thematischen Entwicklung nennen. Einerseits vermag es sich radikal aufzuspalten, so daß seine Bestandteile in konkurrierende Themenkomplexe eindringen können, ohne dabei jedoch ihre melodische Prägnanz zu verlieren. Andererseits bilden sich die verketteten Punktierungen (T. 116f.) zu figurativen Flächen aus, auf denen weniger bewegliche Motive gleichsam transportiert werden. Bis auf dieses Detail korrespondieren alle sieben Hauptmotive des achttaktigen Themenkerns mit weiteren thematischen Grundsubstanzen des Satzes, so daß die zyklischen Anlagen des Gedankens ein spürbares Gegenmoment zu seiner linearen Dynamik schaffen.

Ganz im Sinne der Tradition markiert ein lyrisch-sanglicher Seitensatz den Widerpart zum Marschthema. Es ist freilich nicht so sehr die konkrete melodische Faktur des ebenfalls dreiteilig angelegten Gebildes – statt mit einem Rückgriff auf den Vordersatz schließt es mit einem zwölftaktigen ‚Abgesang‘ –, die diesen Charakter begründet und damit den

schärfsten Unterschied zum Hauptthema bezeichnet. Daß sich das Terrain wie eine Enklave ausnimmt, liegt vielmehr an seiner spezifischen Satzstruktur aus melodietragender, zunächst solistisch bestrittener Stimme und einem begleitenden Klangband aus Akkorden in gleichförmiger rhythmischer Bewegung.

Notenbeispiel 2: Seitenthema T. 191ff.

Phasen der Krisis, in die das Gebilde gerät, gehen einher mit dem Verlust dieser satzstrukturellen Umgebung. Entweder formieren sich emphatische Steigerungsabschnitte, in denen die melodische Bewegung die Sphäre lyrischer Zuständlichkeit verläßt und sich zu breitem, kontrapunktisch verdichtetem Strömen entfaltet (T. 205ff., Notenbeispiel 2)²⁹, oder das Modell dissoziiert in seine motivischen Phrasen, die dann massiv unter

²⁹ Im hermetischen Seitensatzfeld der Durchführung (T. 364ff.) sind zwar sangliche Emphase und liedhafte Begleitstruktur von Anfang an gepaart. Doch ist die Melodik hier bereits das Resultat motivischer Synthesen, außerdem vollzieht sich der Umschlag der Partie durch das Eindringen fremder Motivik bei gleichzeitigem Verlust der triolischen Akkordbrechungen (T. 372ff., Z. 132).

den Einfluß antagonistischer Größen geraten. Betrachtet man indes den gesamten Satz bis hin zur Coda in der Perspektive des Seitenthemas, dann läßt sich dieses Geschehen als ein Heraustreten aus den Schranken vorsymphonischer, durch naturhafte Momente geprägter Statik verstehen. Das Seitenthema erfährt von allen thematischen Prämissen die größte Entwicklung; denn es wird dem lyrischen Gegenstand zugemutet, Träger des Prozesses symphonischer Monumentalisierung zu sein.

Die wichtigste Besonderheit des Satzkonzepts besteht darin, daß Mahler nicht mit zwei, sondern mit drei thematischen Komplexen arbeitet. Die zusätzliche Thematik, eine Kette von zumeist viertaktigen, vorwiegend von Blechbläsern gespielten Motiven, wird zwar im Anschluß an das Hauptthema introduziert und nimmt somit einen klassischen Ort der Überleitung ein. Zum einen sind die Materialien jedoch selbständig erfunden, zum anderen stehen sie in ihrer thematischen Bedeutung nicht hinter den beiden anderen Exponaten zurück³⁰. Die längeren Notenwerte und die Tendenz zur homorhythmischen Satzweise tragen zwar zum choralartigen Gepräge der Partie bei. Der ausgreifende, von großen Sprüngen geprägte Tonhöhenverlauf erweckt indes den Anschein, als sei der Duktus des Marsches auf die Ebene der Intervallstruktur transformiert worden.

The image shows three staves of musical notation for a section of Mahler's work. The first staff, labeled 'Hörner' (Horns), starts at measure 141 with a dynamic marking of *f*. The second staff, labeled 'Tromp.' (Trumpets), starts at measure 146 with a dynamic marking of *f*. The third staff, labeled 'Hö. Holz' (Horn and Woodwinds), starts at measure 153 with a dynamic marking of *ff*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 3: Zwischenthema T. 141ff.

In der Rezeptionsgeschichte des Werks wurden diese Bläsermotive immer wieder als Symbol der Unmäßigkeit und der Hybris, als „Repräsentanten des den Menschen Bedrohenden“³¹ empfunden – Eigenschaften, die zum Grundbestand endzeitlicher Szenarien

³⁰ Th. W. Adorno spricht zwar von einem Verzicht auf ein drittes Thema „nach dem drastischen Dualismus von Haupt- und Seitensatz“, führt dann aber doch die Begriffe „Fortsetzungsthema“ und „Bläserthema“ ein (ders., wie Anm. 24, S. 246f., Ausgabe 1960: S. 133ff.). Vgl. auch Ratz (wie Anm. 27), S. 162; Redlich (wie Anm. 4), S. XXII.

³¹ Ratz (wie Anm. 27), S. 166. Eine Durchführungsvariante dieser von ihm als „Oktavsprungmotive“ bezeichneten Prägungen versteht Ratz als „Sinnbild des Prinzips der Vernichtung“ (ebda.).

gehören. In der Tat betreiben die in klanglicher und diastematischer Hinsicht mitunter drastisch auftretenden Gestalten das Geschäft der Polarisierung und der Unterminierung. Neutralere ausgedrückt dienen sie indes hauptsächlich der kontrapunktischen Arbeit und der Aufladung des Satzes mit chromatischer Harmonik. Überhaupt entgeht leicht das Spektrum entwickelnder Aufgaben, das diese insgesamt recht flexible Thematik wahrzunehmen hat. Dazu rechnen auch konsolidierende Funktionen wie die Rückführung des Satzes aus „negativen“³² Auflösungsfeldern. Daß zentrale Segmente des an sich für monumentale Formate wenig geschaffenen Seitenthemas zu formtragenden Größen avancieren, geht auch auf Einflüsse seitens der Überleitungsthematik zurück.

Auf der Basis dieser drei thematischen Protagonisten komponiert Mahler ein Finalgeschehen, das zwar Phasen der chaotisch anmutenden Figuration und des Übereinandertümmens heterogener Strukturen kennt, das aber dennoch am Ende der Reprise einen Höhepunkt erreicht, auf dem der große orchestrale Apparat sich zu hymnisch gelöster Kantabilität sammelt und so eine finale Zone erfüllter Gegenwart schafft. In der Bewegung des Satzes sind an dieser Stelle entfesseltes Fortströmen und finales Ankommen ganz ineinander aufgehoben.

Logische Schlüssigkeit und formstrukturelle Stabilität dieses Vorgangs resultieren aus einer umfassenden Vermittlung. Indem sich die drei thematischen Terme zu zweistelligen wie auch zu dreistelligen Konfrontationen formieren, arbeiten sie sich aneinander ab. Dabei verdichtet sich die Mitte zu konkreter Gestalt: Es kristallisieren sich zyklische, die Themenkreise verbindende Motive heraus, die deshalb die höchste Legitimation für die Schlußbildung besitzen. Durch die im Vergleich mit den früheren Werken weitaus stärkere Tendenz zu polyphoner Arbeit vollzieht sich dies als Kumulation: Motivische Strukturen erfahren dabei eine im weitesten Sinne kontrapunktisch zu nennende Schichtung. Die

765

Kl.
Hö.

Fl. V.
Str.

p
Fig., Pos., Tu.,
Vc., Kb.

mf

Notenbeispiel 4: Schlußgruppe der Reprise T. 765ff.

³² Die Einteilung der Durchführung in „positive“ und „negative Situationen“ stammt von Ratz (ebda.). Die Problematik dieser Begriffe wird besonders in jener Phase der Durchführung sichtbar, die vom Auftritt der geweiteten Oktavsprungmotive („Sinnbild des Prinzips der Vernichtung“, s. o.) geprägt ist (T. 441ff., ab Ziff. 137): Nicht nur, daß diese Motive sich offensichtlich als unempfindlich gegen den Umschlag des Satzes ins „negative“ Vorzeichen (T. 449, Ziff. 138) erweist. Unbeachtet bleibt vor allem, daß die gesamte Satzzone T. 441–456 ein dichtes Feld der Vermittlung zwischen allen Themenkreisen darstellt und zugleich zur „positiv“ gestimmten „Cantabile-Enklave“ [Redlich, wie Anm. 4, S. XXIII] überleitet.

so gebildeten Synthesen bleiben transparent für ihre satzinterne Vorgeschichte. Das Geschehen kulminiert schließlich in der simultanen Kombination des zentralen hauptthematischen Motivs (s. Notenbeispiel 1, T. 118f.) mit der satzstrukturellen Anlage der Cantabile-Enklave aus der Durchführung (T. 364ff.). Von diesem Komplex stammen seiten- und überleitungsthematische Details (skalärer Gang und punktierte Wechselnotenfolge) sowie der schichtig aufgebaute Begleitstimmenverband (s. Notenbeispiel 4, S. 172).

Der Höhepunkt am Ende der Reprise erfährt weder Zersetzung³³ noch Weiterentwicklung. Gleichwohl ist es diesem legitimen Abschluß des thematischen Prozesses nicht beschieden, den Ausgang des Satzes und damit des gesamten Werkes zu bestreiten. An die strukturell nichts weniger als brüchige Apotheose schließt sich ein Ableger der ausgedehnten Introdution an, die der Exposition des Finales vorgelagert ist und in jeweils abgeänderter Fassung die Hauptabschnitte der Großform eröffnet.

E ^I	Hs	Zws	Ss	Sg	E ^{II}	Df ^I	Df ^{II}	Df ^{III}	Df ^{IV}	E ^{III}	Ss	Hs	Zws	Sg	E ^{IV}
1	114	139	191	217	229	288	336	397	479	520	575	642	668	728	773
Exposition					Durchführung					Reprise				(Coda)	

E = Einleitung
Df = Durchführung

Hs = Hauptsatz
Sg = Schlußgruppe

Ss = Seitensatz
Zws = Zwischensatz

Schema 1

Im Kopfstück der fünfteiligen Introdution (T. 1–16) erscheint jene klanglich geradezu inszenierte Verwandlung eines gehaltenen Durdreiklangs in seine Mollvariante, hervgerufen durch ein halbtöniges Absinken des Terztönen bei gleichzeitiger Reduktion der Lautstärke von fortissimo zu piano. Grundiert wird das primär harmonische Ereignis von Trommelwirbeln und einem markanten Paukenrhythmus³⁴ (s. Notenbeispiel 5, S. 174).

Dieser knappe Gedanke forderte zu Deutungen als ominöser „Schicksalsspruch“³⁵, als „Motiv der kosmischen »Hybris«“³⁶ oder als apokalyptischer Vernichtungsschlag³⁷ heraus – um nur ein paar Zeugnisse der älteren Rezeptionsgeschichte anzuführen. Selbst wenn derlei Interpretationen den – übrigens nur in Tönen überlieferten – Intentionen

³³ Die Unabhängigkeit des Satzendes von dieser finalen Klimax ist Adorno keineswegs entgangen, denn er spricht im Hinblick auf die Schlußgruppe vom Gefühl „des Gelingens im Angesicht des Untergangs, über das dieser nichts mehr vermag“ (*Epilomena zur Wiener Gedenkrede*, in: Th. W. A., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1978, S. 344). Die Frage, ob unter dieser Autonomie nicht die Kompetenz des Satzschlusses leide, hat Adorno jedoch nicht gestellt.

³⁴ Wie sehr es offenbar auf die Klanggestalt dieses Gebildes ankommt, zeigt die Überarbeitung seiner Coda-Variante in der zweiten Fassung des Werks: Mahler dünnt den Bläsersatz aus und streicht den dritten Hammerschlag (Faksimile der korrigierten Partiturseite in: *Katalog Düsseldorf*, wie Anm. 4, Farbtafel 2).

³⁵ Bekker (wie Anm. 11), S. 209.

³⁶ Redlich (wie Anm. 4), S. IX.

³⁷ Vgl. Specht (wie Anm. 7), S. 240.

Mahlers entsprächen, bliebe dem Autor als **K o m p o n i s t** immer noch die Frage zu stellen, ob der Satzprozeß die Berechtigung dafür zu liefern vermag, daß dieses Gebilde – es wird im folgenden kurz mit Motto bezeichnet – **n a c h** der „positiven“ Klimax noch einmal auftritt.

9 Hörner 1-3
Posaunen 1-3
Trompeten 1-3

Hörner 4-6
Kontrafag.

Bässe
Pauken 1-2

Große
Trommel

Kleine
Trommel

Tromp., Pos.,
Fag., Fl.

Fag.

ff

p

morendo

ppp

sempre f

dim.

p

pp

mf

p

Notenbeispiel 5: Einleitung T. 9–15

V.

Die Funktion des Mottos im Satzkonzept läßt sich aus seiner Beschaffenheit erschließen. Als bloße tongeschlechtliche Mutation eines Akkords repräsentiert es die rein harmonische, an sich jedoch völlig formlose Bewegung. Vom Halbtonfall aus betrachtet, handelt es sich freilich um das unvermittelte chromatische Fortschreiten einer Stimme bei ansonsten starrem Kontext. Und der signalhafte Paukenrhythmus ist genau besehen nicht Zeitformung, sondern abstrakte Zeiteinteilung. Von der chiffreartigen Prägung gehen kei-

140

Pesante

Hö.

Pos. + V.2, Va.

Klar., Fag., V.2, Va.

f schwer

p

f

p

Vc., B.

f

dim.

f

dim.

f

Notenbeispiel 6: T. 139ff.

ne konkreten Entwicklungen aus. Sie dient auch nicht als thematische Ableitungsinstanz. Zwar sind im Satzverlauf Ereignisse zu vermerken, die wie Versuche der Integration anmuten. Doch fällt es jedesmal schwer, dabei den Begriff der Wirkung zu verwenden. So wird z. B. das akkordische Muster zu Beginn des Zwischensatzes in repetierte Achtel aufgelöst. Doch es versickert sogleich spurlos im uniformen Begleitstimmenband (s. Notenbeispiel 6, S. 174).

Wenig später taucht es als Begleitimpuls zu einem der Bläsermotive des Zwischen-themas auf. Die unmittelbar sich anschließende Wiederholung dieses Motivs auf der nächsthöheren Tonstufe macht jedoch das vom Motto herstammende Akkordkürzel nicht mit – schon allein durch eine derartige Sequenzierung würde offenbar das statische Partikel Gefahr laufen, dem motivischen Arbeitskapital des Formprozesses zugeschlagen zu werden und so seine Metaposition zu verlieren.

168

Hö. 1/3

V. 2, Va.

Notenbeispiel 7: T. 168f.

Da das Dur-Moll-Motto nicht den Satzbeginn markiert, sondern erst nach acht Takten eintritt, könnte es freilich doch Bestandteil eines konkreten Formzusammenhangs oder zumindest von dessen Vorbereitungsphase sein. Dann wäre indes zu fragen, ob das akkordische Modell nicht doch unter die Herrschaft thematischer Logik und damit unter das Gesetz von Ursache und Wirkung fällt.

In der Tat scheint, metaphorisch ausgedrückt, ein ‚Weg‘ zu dem mottoartig im späteren Satzgeschehen wiederkehrenden Ereignis der Takte 9–14 zu führen. Er beginnt im ersten Takt des Finales und ist so versteckt angelegt, daß man unweigerlich an Mahlers Bemerkung denken muß, seine *Sechste* werde der Nachwelt „Rätsel aufgeben“³⁸. Ausgangspunkt ist jener berühmte alterierte Akkord, dessen geheimnisvoller Auftritt schon oft charakterisiert worden ist. Eine befriedigende Klärung seiner Funktion steht jedoch noch aus. Es lassen sich dazu indes einige Beobachtungen machen, die darauf hindeuten, daß Mahler den Akkord als Urzelle und Bezugsgrund für den gesamten späteren Satzverlauf konzipiert hat.

Die Bedeutung des Akkordes *C-es-fis-as* setzt sich aus mehreren Schichten zusammen. Der reinen Intervallkonstellation nach handelt es sich um den Grunddreiklang *C-es-g* mit Aufspaltung der Quinte *g* in die verminderte Terz *fis-as*. Die doppelte Supplierung der

³⁸ GMB (Neuausgabe), S. 295. Siehe auch Redlich (wie Anm. 4), S. III.

Quinte durch ihre benachbarten Leittöne ist korrekt notiert und introduziert sowohl die Möglichkeit des diatonischen wie auch des chromatischen Halbtonschritts.



Notenspiel 8: Aufbau des Terzquartakkords

Diese Sicht des Akkords wird wenige Takte später untermauert: Zum nächsten Mollakkord des Satzes, es ist der Grunddreiklang von *a*-moll im Motto selbst, wird die Quinte melodisch von ihren halbtönigen Nachbarn *f* und *dis* umspielt.



Notenspiel 9: T. 9ff.

Die Entwicklung des satzeröffnenden Tonmaterials setzt jedoch schon früher ein. Sofort nach der zweitaktigen Exposition des alterierten Akkords wird der Klang zum melodischen Bogen ausgeformt, wobei Tremoli und Glissandi vermittelnde Funktion besitzen. Zugleich werden bei dieser ‚Horizontalisierung‘ des Einleitungsakkordes die in ihm enthaltenen Anlagen zur Bildung halbtöniger Schritte freigesetzt. Das geschieht nicht nur auf niedrigster Entwicklungsstufe, wie sie eine bloße Anordnung im zeitlichen Nacheinander darstellte. Der Übergang von der Simultaneität in die Sukzession bildet sich auch in der Einrichtung eigener Formbezirke ab: Der mit dem charakteristischen Oktavsprung anhebende Melodiebogen enthält nur den diatonischen, das sich daran anschließende Motto nur den chromatischen Halbton.



Der Zusammenhang zwischen Einleitungsakkord und Motto besteht nicht nur aus diesem dünnen Faden abstrakter Intervallbezüge. Die gesamte Partie der ersten 16 Takte beschreibt eine geschlossene harmonische Entwicklung, die von der Logik der initialen Leittonstrukturen beherrscht wird. Der Dur-Moll-Wechsel des Mottos wirkt zwar wie ein spontanes, voraussetzungsloses Ereignis. Die Verbindung vom *c*-moll-Akkord mit ‚gespaltenener‘ Quinte zum *A*-dur-Akkord des Mottos stellt jedoch ein unscheinbares *Des*-dur-Glissando der Harfen her. Es tritt genau an der Nahtstelle der Form von Takt 8 auf 9 ein und fungiert wie eine harmonische Konjunktion zwischen den formalen Gliedern. Mahler notiert äußerst genau, um die diffizile Konstruktion zu verdeutlichen: Der *Des*-Klang der Harfen steht in Quartsext-Position und leistet so nicht nur die harmonische Interpretation des einleitenden Akkords als *As*⁷ in dominantischer Funktion³⁹. Zugleich vollzieht sich auf der Ebene der Intervallstruktur eine Entwicklung, die auf den Halbtonrelationen des einleitenden Klanges fußt. Daß der Akkord *C-es-fis-as* als Resultat einer Aufspaltung der Dreiklangsextante zu doppelter Leittonstellung verstanden werden kann, zeigt auch der Weg zum *A*-dur-Akkord des Mottos: er verläuft umgekehrt als doppelte halbtönige Zusammenziehung der Außenstimmen.

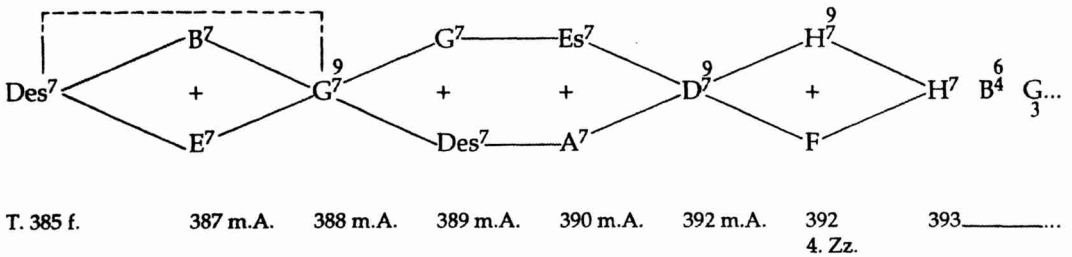
Notenspiel 11: Harmonischer Verlauf T. 1–12

Die ersten 16 Takte des Satzes müssen als Vorzone oder Gründungsphase der Einleitung gelten. Sowohl auf der Ebene des thematisch-motivischen Materials als auch auf der Ebene der satztechnischen Entwicklungsverfahren finden dabei schlechthin fundierende Ereignisse statt. Jede dieser beiden Ebenen ist in sich jedoch gegensätzlich angelegt. Einerseits bildet der erste Akkord den Ursprung motivischer Ableitungen. Träger dieses Geschehens ist die daraus gewonnene Oktavsprungmelodie Takt 3ff., Urzelle aller thematischen Gebilde des Satzes. Zur Entfaltung gelangt hierbei das diatonische Element des alterierten Akkordes. Andererseits lassen sich zwischen einzelnen Intervallstrukturen dieser 16 Takte Beziehungen herstellen, die an das chromatische Element des Akkords anknüpfen. Diese Zusammenhänge erreichen indes nie motivische Gestaltqualitäten, sondern bleiben abstrakte Analogien. Anders als zwischen Einleitungsakkord und Oktavsprungmelodie existiert zwischen Satzbeginn und Motto keine ‚Substanzgemeinschaft‘. Im einen Fall ist der Klang *C-es-fis-as* ‚geschichtlicher‘ Entstehungsort, im anderen Fall systematischer Bezugspunkt⁴⁰.

³⁹ Die enharmonische Verwechslung des *fis* zum *ges* geschieht übrigens nicht spontan, sondern geht aus der absteigenden Phase der Oktavsprungmelodie hervor.

⁴⁰ In direktem Anschluß an das Motto kombiniert Mahler ab T. 16 die beiden Ableitungsverfahren und die ihnen entsprechenden Materialien simultan. In der Baßtuba wird die Oktavsprungmelodik aufgenommen und zum ersten Motivfeld des späteren Seitensatzes fortgesponnen. Harfe und Celli kontrapunktieren dies mit einer amorphen chromatischen Falllinie, die sich nach 10 Takten verliert.

Die Eigenschaft des Initialklangs, ein abstraktes Organisationsprinzip zu verkörpern, das sich fremder, von ihm nicht herstammender motivisch-thematischer Substanzen bemächtigt, wird im Satz mehrfach demonstriert. Grundlage dafür ist die tritonuspolare Harmonik des Klangs. Er läßt sich nicht nur als As^7 -Akkord verstehen, wie dies in den ersten zwölf Takten des Satzes geschieht, sondern auch als verminderter, quintalterierter Septakkord von D -dur (D^v) in Terz-Quart-Stellung. Auf diese funktionalharmonische Ambivalenz rekurriert ein Passus des Finales, der von der Cantabile-Enklave (T. 364ff.) zum dritten, dem Hauptthema gewidmeten Teil der Durchführung (T. 397ff.) überleitet. Zwei abstrakte Eigenschaften des Satzbeginns tauchen hier wieder auf: akkordische Struktur und simultane Vereinigung von Septakkorden im Tritonusabstand. Nun schichtet Mahler in sinnfälliger instrumentatorischer Differenzierung vollständige Septakkorde übereinander, die sich zu 7-9-11-Klängen mit sowohl alterierter als auch nicht alterierter Quinte auftürmen (z. B. E^7 und B^7 zu $e-gis/as-b-h-d-f$). Nahezu die gesamte Konstruktion dieses dynamischen Höhepunkts („Etwas wuchtiger. Alles mit roher Kraft“) fußt auf dem Tritonusintervall.



Schema 2

Von Einflüssen zu sprechen, wäre schief, denn die analogen Phänomene sind nicht das Produkt einer sie verbindenden Entwicklung, sondern das Resultat spontaner Setzung. Pointiert gesagt: Sie kommen als absolutes Ereignis in die Zeit der Form – als ließe sich die Grundeigenschaft des ersten Finalakkords, herkunfts- und geschichtsloser Anfang zu sein, konservieren und gleichsam immer wieder abrufen. Die diesem Status angemessene weitere Erscheinungsweise des Terzquartakkordes und des Dur-Moll-Mottos ist denn auch das Zitat. Während jener an die Wiederkehr der Einleitung im Satz gebunden bleibt, findet dieses auch Eingang in thematisch regiertes Formterrain. Dabei muß jedoch zwischen Zitaten ersten und zweiten Grades unterschieden werden. Tritt das Motto in orchesterlicher, gedehnter und meist vom Schlagzeug markierter Fassung ein, die ein eigenes Quantum Formzeit verbraucht, dann erfolgt dies stets an zentralen Wendepunkten des Satzverlaufs. Das gilt besonders für den Hammerschlag, die zum ereignishaften Punkt ‚entzeitlichte‘ Variante des Mottos (Mahler hat zeitweilig zum ersten Auftritt des Mottos auch den ersten Hammerschlag vorgesehen⁴¹). Nur in den formstrukturell labileren Zwischensatz kann die Mottosubstanz in reduzierter Form wie eine kontrapunktische Prägung einmontiert werden.

⁴¹ Vgl. Andraschke (wie Anm. 4), S. 72ff.

(▼)										(▼)						(▼)
↓ ↓ ↓ ↓	↓					▼		▼		↓		↓				↓
E ^I	Hs	Zws	Ss	Sg	E ^{II}	Df ^I	Df ^{II}	Df ^{III}	Df ^{IV}	E ^{III}	Ss	Hs	Zws	Sg	E ^{IV}	
1	114	139	191	217	229	288	336	397	479	520	575	642	668	728	773	

↓ = Motto

▼ = Hammer

↓ = stark verkürzte Form

(▼) = zeitweilig erwogener Hammer

Schema 3

Die Rückgriffe auf das Motto dienen nur vordergründig der Schaffung von formalen Orientierungsmarken. Hauptursache dafür ist indes die Unfähigkeit zur Entwicklung: Was keine geformte Zeit erzeugt, verbraucht auch keine. Deswegen tritt die Substanz auch gleichsam an den Wendestellen der Formkurve auf. Das Dur-Moll-Kürzel besiegelt und eröffnet dabei Entwicklungen, an denen es nicht partizipiert, da sie von der Thematik geleistet werden.

VI.

Zwei Prinzipien regieren demnach den satzumspannenden Prozeß der Schlußbildung. Da erfolgt zum einen die Setzung von Schlußpunkten im Zusammenwirken von motivischer Konzentration und Vermittlung. Je höher deren Syntheseniveau ausfällt, desto schwerer wiegen die dadurch geschaffenen Schlüsse. Die ultima finis ist identisch mit der Vollen- dung dieser Tätigkeit. Zum anderen werden Schlüsse so punktualisiert, daß sie sich strenggenommen wie eine Arretierung des Formverlaufs durch Einbruch des im doppelten Wortsinn Unförmigen ausnehmen. Oder von entgegengesetzter Seite aus betrachtet: Die Wendepunkte werden zu pseudoformalen Zonen ausgedehnt, in denen die interpolierten Dur-Moll-Wechsel den Schein einer schlechthin fallenden Bewegung erzeugen.

Das Motto und die ihm zugehörigen amorphen Prägungen wie Hammerschlag und Her- denglocken stehen nicht für die einfache Negation des Thematischen. Sie bezeichnen nicht die Ebene konkreter Gegensätze und fungieren deshalb auch nicht wie Motive. Ne- giert wird vielmehr die Sphäre des Thematisch-Motivischen schlechthin. Diese Eigen- schaft relativiert indes die Schlußfähigkeit des Mottos beträchtlich; denn das Prinzip radi- kaler Verneinung des Thematischen und damit aller positiven Formungsmöglichkeiten ist die unendliche Wiederkehr. Was da in klanglich so spektakulärer Weise als Ausdruck einer universalen Situation der Endlichkeit erscheint, repräsentiert in Wahrheit das, was in der Philosophie des Idealismus „schlechte Unendlichkeit“ genannt worden ist. Das Motto kann stets wiederkehren, auch nach dem thematisch gesetzten Schlußpunkt. Es ist die zur Formel gepreßte Satzkurve ganz allein im Sinne einer Tautologie: Erst durch sein finales Auftreten nimmt der Satzverlauf den Ausgang, den es zuvor ankündigte.

Mahler hat diese negative Funktionsweise des Mottos genauestens kalkuliert. Das ver- rät auch ein Verfahren, das man indirekte oder auch negative Formung nennen könnte. Das Motto tritt nach dem Höhepunkt am Ende der Reprise zwar mit dem ihm eigenen Schein des Notwendigen auf. Seine Position im Satz wird indes von zwei Seiten aus indi- rekt bestimmt. Einmal bildet der Abschluß der thematischen Entwicklung die Grenzlinie, die damit vom Gebiet der symphonischen Form gezogen wird. Andererseits wird diese Grenzlinie auch durch die nachfolgende Introdution des Satzes in ihrer letzten Fassung markiert – sozusagen von der Zukunft her: Die Introdutionsvarianten vermitteln näm- lich den Anschein, als liefe in ihnen die Zeit rückwärts und damit auf das Motto zu. Da der Satzprozeß die Vorformen der ihn fundierenden Themen praktisch absorbiert, verklei- nert sich der Umfang der ursprünglich fünfteiligen Einleitung im Zuge ihrer dreifachen Wiederkehr (siehe Schema 4, das jedoch nur die erste und die letzte Fassung der Introduk- tion wiedergibt).

Einleitung I (zur Exposition)

					Hauptsatz ↑				
Teil 1		Teil 2			Teil 3	Teil 4			Teil 5
Akkordfläche As ⁷ /D ⁹ ss ^{>} + Oktavsprung- melodie 15 T.	+ Motto A-a	Oktavspr.- motive	Ss-Motive + tiefe Glocken	Mottokern "brutal"	Choral	Motto G-g	Synthese- zone: Ss-, Choral- u. Hs-Motive 33	Motto C-c	Hth- Material 16
		⇓ Seitensatz			⇓ Zwischensatz				

(...)

Einleitung IV = Coda

"Einleitung V"

Teil 1		Teil 2 (= Epilog)	
Akkordfläche F ⁷ + Oktavsprung- melodie 17 T.	+ Motto A-a	Oktavspr.- motive: "Aequale"	Motto (a)-a 30 + 3

Schema 4

Übrig bleibt nur das invariante Motto und ein Nachklang der prämotivischen Oktav- sprungmelodik, von der die Wege der Themengenesse dieses Finales einst ihren Ausgang nahmen (der Abschnitt ist in Schema 4 durch doppelte Rahmung markiert). Dieser Rest wird noch einmal produktiv, und es formiert sich ein düsterer Trauergesang des tiefen Blechs, der dem Aequale⁴² nahesteht. Noch einmal glimmt so die einleitende Funktion

⁴²Diese zu Begräbnisfeiern verwendeten Stücke sind meist für drei bis vier Posaunen komponiert. Das Aequale war besonders im Österreich des 19. Jahrhunderts verbreitet. Vgl. Othmar Wessely, *Zur Geschichte des Equals*, in: *Beethoven-Studien* (= *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse*, Nr. CCLXXX), *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung*, Bd. XI, Wien 1970. – Mahler sah für diese Stelle zunächst Tenor- hörner, Tenor- und Baßtuba vor (s. *Katalog Düsseldorf*, S. 43).

der Partie auf – sie kann allerdings nur noch einen Nachklang ihrer selbst hervorbringen: Das Motto tritt auf, nun jedoch auf einen Akkordhieb in Moll reduziert.

VII.

Von allen Symphonien Mahlers hatte die *Sechste* den längsten und beschwerlichsten Weg in die Konzertsäle. Im heutigen Musikleben spielt sie jedoch zumeist die Rolle der bejubelten symphonischen Apokalypse⁴³. Übersehen wird bei allen semantisch-statischen, nicht selten recht katastrophenfrendigen Auslegungen jedoch die Tatsache, daß die beiden schlußbildenden Verfahren auch zwei verschiedene Schlüsse zeitigen. Gelingen und Scheitern bleiben in letzter Instanz eben doch getrennte Ereignisse, auch wenn man sich darauf verständigen kann, daß beide Sphären einander wenigstens berühren. Anstatt auf diesen finalen Widerspruch unmittelbar negative Werturteile zu gründen – naheliegender wäre zwar der Vorwurf des Inszenierten, genau dieses Moment jedoch wurzelt tief in der Sache selbst –, sollte indes bedacht werden, daß sich darin die historische Position des Werkes sehr präzise widerspiegelt. Die Endzeitlichkeit des Finales lebt geradezu von dieser inneren, nur näherungsweise vermittelten Polarität. Fraglos steht die *VI. Symphonie* am Ende der Gattungsgeschichte. Sie ist zwar nicht die letzte, aber eine der letzten großen Symphonien am Ende des 19. Jahrhunderts. Ihre historische Finalität resultiert nicht aus einem Übergewicht des Negativen aus Hammerschlägen, Mollschluß oder melodischen Zerrbildern, sondern aus einem Gang ans Extrem der symphonischen Arbeit mit formimmanenten Gegensätzen. Die gattungsgeschichtlich konstitutive Spannung zwischen thematischem und prä- oder unthematischem Material wird derart auf die Spitze getrieben, daß der Satz beide Extreme tangiert: den Einbruch qua Stillstand im formlosen Moment und den Ausbruch qua Verselbständigung des motivischen Riesenstoffes. Die Extreme noch einmal zusammengezwungen zu haben, ist im rein kompositorischen Sinne ein Triumph, den Mahler – wie Briefe zeigen – auch ausgekostet hat⁴⁴. Die große Form ist zwar nicht zerbrochen, aber sie hat das Terrain ihres integrierenden Vermögens ausgemessen und damit die Grenze des für sie schlechthin Bedrohlichen berührt. Dabei sind innere Komplexität und äußerer Umfang so stark gestiegen, daß man sich fragen muß, worin noch Perspektiven der Entwicklung lagen. Daß die große Symphonie 1905 noch nicht völlig der Geschichte angehörte, zeigt indes nicht nur Mahlers weiteres Schaffen. Wege in die Moderne des neuen Jahrhunderts wies vor allem jener kompositorische Stoff, für den die mottoähnliche Substanz und die ihr verwandten Prägungen im Satz stehen. Die Verwendung von Material, das in formbildender Hinsicht amorphe Eigenschaften be-

⁴³ Man kann diesen prekären Widerspruch kaum besser illustrieren als anhand einer Kritik Alfred Beaujeans an einer Aufführung der *Sechsten* durch das Kölner Gürzenich-Orchester unter Yuri Ahronovich: Obwohl am Ende der Symphonie „der auskomponierte katastrophische Zusammenbruch der Musik überhaupt steht, gab es derart tosende Zustimmung, daß der offensichtlich von allen guten Geistern verlassene Dirigent sich kurzerhand zu einer Wiederholung des Kopfsatzes als Zugabe entschloß [...] Und niemand pfiff oder ergriff auch nur die Flucht“ (A. B., *Populär, aber unverstanden! Die Mahler-Welle und das fragwürdige Beispiel eines Sinfoniezyklus in Düsseldorf*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. Dezember 1979).

⁴⁴ Mahler zieht, nachdem er kurz zuvor (1904) zum zweiten Mal Vater geworden war, in einem Brief an R. Specht Parallelen zwischen physischer und künstlerischer Potenz und schließt mit den Worten: „Meine VI. ist fertig. Ich glaube, ich habe gekonnt! Tausend Basta!“ (GMB, S. 294).

sitzt, und die Auflösung der Dur-Moll-Tonalität bezeichnen zwei Seiten ein- und derselben Medaille. Deshalb dürfte es kaum eine Übertreibung darstellen, den formlosen Halbtonschritt im Kern des Mottos als Vorbote einer aus den zwölf Tönen der chromatischen Skala gebildeten Reihe und damit des Komponierens unter Wegfall geschlossener harmonisch-metrischer Strukturen zu verstehen. Vor allem von hier aus wies dieses Finale in die musikalische Zukunft – mehr noch: es gehörte bereits zu ihren Anfängen⁴⁵.

Zur Kompositionstechnik in Anton Weberns Klaviervariationen op. 27, 3. Satz

von Wolfgang Budday, Stuttgart

Gegenstand vorliegender Abhandlung ist der 3. Satz von Anton Weberns *Variationen für Klavier* op. 27. Webern hat mit der Komposition dieses Satzes im Oktober 1935 begonnen, im Zuge der Fertigstellung des mehrsätzigen Klavierwerks (Sept. 1936) ist der ursprünglich als Kopfsatz geplante Satz schließlich ans Ende gerückt; seine formale Gestaltung als Variationensatz hat dem ganzen Klavierwerk den Namen gegeben¹. Der Satz hat eine besondere Eigenschaft, die ihn aus dem gesamten instrumentalen Spätwerk Weberns heraushebt: Er ist durchgehend in ‚vertikaler‘ Reihentechnik² komponiert, das heißt, daß immer nur eine Reihe das gesamte kompositorische Geschehen reguliert³. Seine damit verbundene einfache Faktur und die überschaubare formale Anlage ermöglichen einen vergleichsweise einfachen analytischen Zugang zur Kompositionstechnik in Weberns späterer Schaffensperiode⁴.

⁴⁵ Im gegenwärtigen Mahler-Bild spielen Züge wie Morbidität und Todessehnsucht eine große Rolle. Mahler war jedoch durchaus ein zukunftsöffener und kämpferischer Geist. Als Beispiel hierfür – und um abschließend noch einmal auf Brahms zurückzukommen – sei an eine Begebenheit des Jahres 1896 erinnert. Als Mahler im letzten Sommer vor Brahms' Tod den verehrten Meister in Bad Ischl besuchte, äußerte sich dieser beim Spaziergang am Ufer der Traun sehr pessimistisch über die zeitgenössische Kunst und sprach vom baldigen Ende der Musik. „Da faßte Mahler plötzlich seinen Arm und wies mit der anderen Hand lebhaft ins Wasser hinunter: „Sehen Sie doch, Herr Doktor, sehen Sie doch!“ – „Was denn?“ fragte Brahms. „Sehen Sie doch — dort fließt die letzte Welle!““ [zit. nach R. Specht, *Johannes Brahms. Leben und Werk eines deutschen Meisters*, Hellerau 1928, S. 382].

¹ S. hierzu Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern*, Zürich 1980, S. 439–443.

² Begriff von Hanns Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, 2 Teile, Wien 1952/1958.

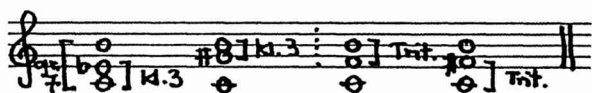
³ Die ersten Zwölftonkompositionen Weberns von 1924/25 arbeiten ausschließlich in ‚vertikaler‘ Technik, und zwar immer mit derselben Reihe: op. 17/2 (23 mal), *Kinderstück* (6 mal), *Klavierstück* (19 mal), *Satz für Streichtrio* (36 mal), op. 18/1 (22 mal). Op. 18/2 und 3 verwenden erstmals die 4 Grundformen der Reihe (Nr. 2 ‚vertikal‘, Nr. 3 erstmals ‚horizontal‘). In op. 19 (1926) wird erstmals eine transponierte Reihe eingesetzt.

⁴ Es wird empfohlen, das Studium der gesamten analytischen Abhandlung anhand der beigelegten Tabellen vorzunehmen – sie dürften für das schnellere Verständnis dienlich sein (die Wiedergabe des Notentextes erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition Wien). – Folgende Arbeiten haben sich bereits eingehender analytisch mit op. 27/3 beschäftigt (auf eine Diskussion und Bewertung ihrer verschiedenartigen analytischen Erkenntnisse und Ergebnisse muß hier verzichtet werden): Armin Klammer, *Weberns Variationen für Klavier op. 27, 3. Satz*, in: *die reihe* 2, Wien 1955, S. 85–96; Heinrich Deppert, *Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk*, Darmstadt 1972, S. 99–117; Friedhelm Döhl, *Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik*, München-Salzburg 1976, S. 312–329; Angelika Abel, *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre*, Wiesbaden 1982, S. 136–186; Dieter Schobel, *Die Variationen für Klavier op. 27*, in: Sonderband Musik-Konzepte, *Anton Webern II*, S. 162–217 (insb. S. 192–215); Kathryn Bailey, *The twelve-note music of Anton Webern*, Cambridge 1991, S. 195–236 (insb. S. 207–215).

Die Klaviervariationen umfassen 66 Takte und untergliedern sich, dem traditionell-klassischen Variationsprinzip durchaus entsprechend, in 6 (annähernd) gleichlange Teile zu je 11 Takten: Thema plus 5 Variationen⁵. Jeden der 6 Formteile zeichnet eine einheitliche motivische Durchgestaltung aus, die auf einer in allen Reihenzügen jeweils gleichbleibenden Durchstrukturierung basiert.

1. Reihenstrukturierung

Für die strukturelle Gliederung der Reihe stehen Webern prinzipiell drei Elemente zur Verfügung, der Einzelton (↑), der dreistimmige Akkord (⊓) sowie die Sekundbeziehung, die entweder als direkte kleine Sekundbeziehung (∨) – selten die große Sekunde (∪) – oder aber als (den Einzelton oder eine direkte kleine Sekund) ‚umgreifende‘ Sekundbeziehung (⊔) auftreten kann⁶. Für die Bildung von Akkorden gilt in den Variationen folgende konsequente Handhabung: Zwei der drei zum Akkord führenden Reihentöne müssen eine kleine Sekunde zueinander bilden, die dann immer zur großen Sept der beiden Akkord-Randtöne wird; der dritte immer innerhalb der großen Sept liegende Akkordton darf aus klanglichen Gründen zu den Randtönen keine kleine oder große Sekunde bilden, wie aus tonalen Gründen auch die große Terz zu den Randtönen ausscheidet. Als ‚gute‘ Akkorde gelten mithin folgende (mit kleiner Terz bzw. Tritonus zu einem der beiden Randtöne):



Notenbeispiel 1

Die motivisch-strukturelle Grundlage der einzelnen Variationen veranschaulicht folgende Übersicht (s. Notenbeispiel 2, S. 184).

Var. 1 verfährt am einfachsten: Sie verwendet von den zur Verfügung stehenden Strukturelementen Einzelton (E), Sekundbeziehung (S) und Akkord (A) nur kleine Sekundbeziehungen (sechsmal), und zwar in direkter wie übergreifender (bzw. ineinandergreifender) Form. Diese Strukturierung kommt damit dem Thema sehr nahe, bei dem im Unterschied dazu die Reihentöne 8 und 10 (e und f) als Einzeltöne auftreten. Ebenfalls nur den Einzelton und Sekundbeziehungen verwendet Var. 4, bei der unter Einbeziehung der beiden großen Sekunden 7–8 und 9–10 nur direkte Sekundbeziehungen eingesetzt werden. Mit ebenfalls zwei Strukturelementen verfährt Var. 2 (Akkord plus direkte kleine Sekund-

⁵ Die von Peter Stadlen, dem Pianisten der Uraufführung (mit Kommentaren Webersns) herausgegebene Druckfassung (UE Nr. 16845) bestätigt diese begrifflich traditionelle Sichtweise: die Anfänge der 5 Variationen (T. 12, 23, 33, 45 und 56) sind mit den römischen Ziffern I bis V markiert. – Von Moldenhauer wissen wir (Webern, S. 439f.), daß der Satz ursprünglich 7 Variationen umfaßte (also 88 Takte), Webern aber die Variationen Nr. 4 und 6 für die endgültige Version verworfen hat.

⁶ In Var. 1 greifen auch zwei Sekundbeziehungen ineinander. – Es sei hier bereits angemerkt, daß die ‚Sekundbeziehung‘ im komponierten motivischen Satz grundsätzlich immer zur verm./überm.Oktave (oder größer) wird.

	Reihenton	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
		es - h - b - d - cis - c - fis - e - g - f - a - gis												
Thema:		┌───┐ ∨				∨		┌───┐ ↑		↑		∨		(E, S)
1. Variation:		┌───┐ ∨				∨		┌───┐ └───┘				∨		(S)
2. Variation:	*	∨		∨		┌───┐ └───┘						∨		(S, A)
3. Variation:	*	∨		∨	↑	┌───┐ └───┘		↑		∪		∨		(E, S, A)
4. Variation:	*	∨		∨	↑			∪		∪		∨		(E, S)
5. Variation:		↑	┌───┐ └───┘		┌───┐ └───┘			↑	↑	┌───┐ └───┘				(E, A)

Notenbeispiel 2

beziehungen⁷), deren erster Reihenton (wie auch bei Var. 4) gleichsam motivisch unberücksichtigt bleibt – er verliert sich, wie zu zeigen sein wird, durch Brückenkonstruktionen in der Reihenabfolge. Die letzte der drei möglichen Kombinationen zweier Strukturelemente (3 Einzeltöne, 3 Akkorde) wählt Var. 5. Var. 3 schließlich verwendet alle drei Strukturelemente (E, S und A), wobei die ‚Vielzahl‘ in einer übergreifenden Symmetrie der Elemente geordnet erscheint: Um den mittigen Akkord gruppieren sich beidseitig Einzelton und zwei Sekundbeziehungen (Reihentöne 9–10 wieder als gr. Sekund). Die strukturelle Anlage bedient sich hierbei eines 13. Reihentones, der schließlich aus der Anlage der Reihenabläufe gewonnen wird.

Neben einer für jede Variation besonders ‚charakteristischen‘ Strukturierung wird insgesamt das Bestreben nach einer möglichst vollständigen Ausschöpfung (‚Variation‘) der Element-Kombinationen deutlich. Obgleich die Reihe keine direkten symmetrischen Eigenschaften besitzt, erscheint sie unter diesem Aspekt von äußerst konstruktivem Gehalt⁸.

2. Reihenauswahl

Voraussetzung für alle weiteren Überlegungen Weberns ist die innerhalb einer Variation in allen gewählten Reihenzügen festgehaltene Strukturierung, die sich letztlich in einer

⁷ Die in den Akkord eingreifende Sekundbeziehung erscheint realiter als direkte Sekunde, deren erster Ton zum Akkord hinzutritt.

⁸ Ähnlich gelagerte Versuche mit anderen Reihen Weberns machen die Sonderstellung dieser Reihe deutlich; sie wurde (gewiß mit großem Aufwand) für diese Vielzahl struktureller Interpretationen entwickelt. – Ihr fehlt zur ‚Allintervallreihe‘ im Verständnis Weberns nur die Quarte (vgl. die Reihe zu op. 22, die nach Webern „alle Intervalle“ hat).

konsequenten motivischen Darstellung äußert. Aus den verschiedenen Strukturierungen der Reihe werden unterschiedliche Konsequenzen für die Reihenauswahl gezogen⁹.

a. Thema (Tabelle 1)

Eine Sonderstellung in der Auswahl der Reihen (wie dann auch in der formalen Handhabung) nimmt das Thema ein, in dem drei verschiedene auf denselben Anfangs- bzw. Endton *es* bezogene Reihenformen aufeinander folgen – man könnte von einer quasi ‚tonalen‘ Reihenauswahl sprechen, die auch den ‚gesetzten‘ Ausgangspunkt des Themas verdeutlichen soll: *Oes* – *Ues* – *Kes*.

b. Variation 1 (Tabelle 2)

Oe – *UKes* *UKa*
– *Oes* – *UKe* – *UKb* – *UKe* –

Ausgangspunkt für die Wahl der Reihenformen von Var. 1 ist der Wunsch, Zusammenhang zwischen den Reihen durch gleiche Sekundbeziehungen herzustellen. Es ist eine noch nicht erwähnte zusätzliche Eigenschaft der Reihe, daß sie in zwei Hälften zerfällt, die jeweils das Intervall der Quarte chromatisch auffüllen; wobei in der vorliegenden Strukturierung von Var. 1 (6 kleine Sekunden) je drei benachbarte kleine Sekundbeziehungen in eine Reihenhälfte fallen. Das Total der 48 Reihenformen ließe sich damit im Sinne unserer Reihenstrukturierung global in zwei Klassen mit gleichen Sekundbeziehungen aufteilen, wobei in Var. 1 die umrahmenden Reihenformen (*Oe* – *UKes* und *UKa*) der einen Klasse (mit den Sekunden *f-fis*, *g-gis*, *a-b*, *h-c*, *cis-d* und *es-e*), die innenliegenden Reihen *Oes* – *UKe* – *UKb* und *UKe* der anderen Klasse angehören (*e-f*, *fis-g*, *gis-a*, *b-h*, *c-cis*, *d-es*)¹⁰. – Webern faßt die Beziehungen aber noch enger, indem er Reihen auswählt, in denen mehrere Sekundgruppen direkt aufeinander beziehbar sind. Die Reihen *Oe* (Anfang der Variation) und *UKa* (Schluß) haben zweimal zwei benachbarte Sekundgruppen gemeinsam: die Zusammenklänge *c'-h'* und *d'-cis''* (T. 12/13 und T. 22/23) sowie die Viertonfolge *g''-f'-as-fis''* (T. 13 und T. 22)¹¹. Des weiteren nützt Webern mit der Abfolge der Reihen *Oes* und *UKe* denselben Tonvorrat (und damit dieselben Sekundbeziehungen) der beiden Reihenhälften (*b-es*, *e-a*)¹², am deutlichsten motivisch sichtbar in den beiden identischen Zusammenklängen *h-b'* und *cis'-c''* der Takte 16 bzw.

⁹ Die erste Reihenanalyse des Satzes hat wohl Jelinek in Beilage XXII seiner *Anleitung zur Zwölftonkomposition* gegeben (Teil 1). Er bezeichnet als R1 noch jene Reihengestalt, wie sie am Beginn des später komponierten ersten Satzes erstmals auftritt. – Wir folgen der bei H. Deppert gewählten Reihenkennzeichnung (bei O- und U-Reihen wird der Anfangston, bei K- und UK-Reihen der Endton hinzugefügt) und nennen die am Beginn des Themas auftretende Reihe *Oes*.

¹⁰ Vgl. in Tab. 2 die beiden Reihen *Oe* und *Oes*.

¹¹ Diese Viertonfolge gehört übrigens zu den ganz wenigen Stellen des Variationensatzes, wo die Artikulation (Legatobogen) der Strukturierung der Reihe entgegensteht! Auch die folgende Reihe *UKes*, durch den Zweiklang *b-a'* brückenartig mit *Oe* verbunden, hebt durch die Legatobindung dieselben Töne *f-gis* hervor.

¹² S. auch H. Deppert, *Studien*, S. 99.

18. Auf UKe folgt die tritonustransponierte Reihenform UKb, die natürlich wieder in ihren Reihenhälften dieselben Sekundbeziehungen aufweist¹³.

c. Variation 2 (Tabelle 3)

Die zuvor anhand der O-Reihe dargestellte Strukturierung von Var. 2, die den ersten Reihenton unberücksichtigt läßt, erfordert bei konsequenter motivischer Durcharbeitung über mehrere Reihenverläufe die ausschließliche Verwendung von K- oder UK-Formen, deren Schlußton dann als Brückenton und damit motivisch erstem Ton der nächsten Reihenform fungiert: Nur mit rückläufigen Reihenformen und deren Verknüpfung durch einen Brückenton läßt sich die Durchstrukturierung motivisch konsequent realisieren:

$$\underbrace{\text{UKd}}_a - \underbrace{\text{Ka}}_a - \text{Ke} - \underbrace{\text{UKa}}_a - \text{Ke}$$

UKd beginnt mit Ton *a* und schließt mit Ton *d*, die folgende Ka-Reihe führt zurück zu Brückenton *a*. Ke und UKa sind desgleichen aufeinander bezogen und wiederholen diesen Ablauf in umgekehrter Richtung. Der somit ‚hervorgehobene‘ Brückenton *a* bildet den Tritonuspol zu Ton *es* (Thema!), mit dem die abschließende Reihe Ke abbricht.

d. Variation 3 (Tabelle 4)

Die um den mittigen Akkord spiegelsymmetrisch organisierte Anlage der Strukturelemente wirkt sich nachhaltig auf die großformale Organisation dieser Variation aus: Webern überträgt das in der Strukturierung angelegte vertikale Symmetrieprinzip auf die Großform, indem auf Uc die Umkehrungskrebsreihe UKc, auf Uh die Reihe UKh folgt, die beide einen exakten musikalischen Rücklauf ermöglichen (Spiegelachsen Beginn T. 36 und T. 40, 2./3. Viertel). Uc ist nach vorne mit den Schlußtönen von Ke durch eine doppelte Brücke verknüpft, der erste Ton *h* der Variation (drittletzter Reihenton von Ke) ist der 13., für die Strukturierung der Reihe benötigte Ton¹⁴. Dieser Ton *h* bestimmt dann notwendig auch den Anfang der dritten Reihe (Uh), um die komplette Rückläufigkeit zu ermöglichen¹⁵. Die Zweierbrücke der letzten Reihenform Oes korrespondiert mit der Brückenkonstruktion zu Beginn der Variation, zugleich stellt die Reihe wieder einen quasi ‚tonalen‘ Bezug zum Thema her.

¹³ Das Eruiieren der globalen Reihenzusammenhänge und Beziehungen gehört sicherlich im Kompositionsprozeß zur Vorordnung des Materials, die letzte Entscheidung für diese Reihe an jener Stelle dürfte aber gerade bei Var. 1, die mit Var. 4 zu den kompliziertesten des Satzes gehört, erst bei der direkten Ausarbeitung der Komposition gefallen sein. – Gerade in Var. 1 wird auch die strukturelle Vorordnung bei der motivischen Ausarbeitung mehrmals durchbrochen (näheres im folgenden).

¹⁴ Zur Erfüllung der Strukturierung wäre auch Ton *cis* möglich, er folgt aber alsbald als Reihenton 4 von Uc.

¹⁵ Da mit den folgenden Tönen 2/3 von Uh (*dis/e*) motivisch nur noch eine Sekundbeziehung übrig ist, sieht sich Webern gezwungen, ein zweites Motiv ‚künstlich‘ herbeizuführen: das Motiv *h-dis* (beide Töne durch Tonwiederholung gewonnen), das einzige Motiv dieser Variation ohne Septintervall (T. 42 im Krebs wiederholt). Damit ist die auf 13 Tönen basierende symmetrische Strukturierung in den Reihen des zweiten paarigen Durchlaufs (Uh/UKh) vollständig enthalten.

e. Variation 4 (Tabelle 5)

Wie in Var. 2 könnte Webern in Var. 4, deren Reihenstrukturierung wiederum den ersten Ton nicht berücksichtigt, mit auf einfache Weise brückenverknüpften K- oder UK-Reihen arbeiten. Er wählt hier jedoch eine kompliziertere, zweifache Brücke, die auf jeweils dieselbe Art UK mit O und O mit UK verknüpft¹⁶:

$$\begin{array}{cccccccc} \text{UKd} & - & \text{Ofis} & - & \text{UKf} & - & \text{Oa} & - & \text{UKas} & - & \text{Oc} & - & \text{UKh} \\ & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} \\ & & 2 & & 2 & & 2 & & 2 & & 2 & & 2 \end{array}$$

In dieser ‚Reihen-Sequenz‘ wiederholen sich gleiche Reihentypen im Intervall der aufsteigenden kleinen Terz. Sie bringt wie in Var. 1 Reihen mit gleichen Tonfolgen in einen indirekten Zusammenhang, der kompositorisch am deutlichsten genutzt wird zwischen UKd und Oa (vgl. T. 46 und T. 50 bzw. T. 45 und T. 51)¹⁷.

f. Variation 5 (Tabelle 6)

Die Auswahl der Reihenformen in Var. 5 basiert wiederum, ähnlich wie in Var. 1 oder Var. 4, auf der Idee, über gleiche Strukturelemente (hier: gleiche Akkorde) zwischen unterschiedlichen Reihenformen Zusammenhänge herzustellen. So finden sich die beiden Akkorde der Ausgangsreihe Oes, deren Tonfolgen ihrerseits wie O (Töne 2–4) und UK (Töne 10–12) aufeinander beziehbar sind, vertauscht an gleicher Stelle in der Reihe Ue (Töne 2–4, 10–12) wieder. Auf jede der beiden Reihen folgt unmittelbar ihre zugehörige Krebsform (Oes–Kes, Ue–UKe), wobei kompositorisch eine Brücke zwischen den letzten bzw. ersten vier Tönen ermöglicht wird¹⁸. Die gezielte Auswahl der vier ersten Reihenformen führt dazu, daß die theoretisch 12 Akkorde sich auf realiter 4 verschiedene Akkorde reduzieren, die Webern dann auch klanglich fixiert (T. 56–Anfang 63). Die beiden letzten, die Variation wie den ganzen Satz beschließenden Reihen sind Kes und Ues, zwei den ‚Grundton‘ des Satzes wieder bestätigende Reihen¹⁹. Während die Akkorde von Kes in der bekannten klangfixierten Form wiederholt werden, bringt die abschließende Reihe Ues drei ‚neue‘ Akkorde²⁰, die nach der Ostinatowirkung der Klänge zuvor als eine Art ‚Schlußkadenz‘ aufgefaßt werden können.

¹⁶ Auch UKd zu Beginn ist auf dieselbe Weise mit dem Schluß von Var. 3 verknüpft. – Diese Verknüpfung wurde bereits einmal in Var. 1 verwendet (Oe–UKes).

¹⁷ Vgl. auch die UKf und Oc gemeinsamen Zusammenklänge in T. 48 und T. 54. Keine wirklichen Zusammenhänge erscheinen zwischen Ofis und UKh; UKas ist nicht paarig eingebunden.

¹⁸ Baßton G.T. 58 muß, um die Viertonbrücke reihentechnisch zu ermöglichen, in den Akkord hineinklingen. – Im Gegensatz zu Var. 3 wird die Spiegelanlage der Reihen hier nicht zu einer direkten Spiegelsymmetrie benutzt.

¹⁹ Sie sind durch Brückenton es verknüpft. Zusammen mit Oes am Beginn kehren damit in Var.5 alle drei es-Reihenformen des Themas wieder. Besonders raffiniert ist die Verknüpfung von Kes mit Uke, wo Baßton G (T.63, Kes/9) mit Ton e' (UKe/1 sowie Kes/8) zusammen anschlagen muß, um reihentechnisch diese Konstruktion zu ermöglichen.

²⁰ Sie sind um einen Halbton tiefer auf die Akkorde der Reihe Ue bezogen (vgl. die Akkorde 60/61 mit 65/66).

Zusammenfassend lassen sich folgende Überlegungen zur Auswahl der Reihenformen bestimmen:

- In Thema und Var. 5 (Ende Var. 3?) bestimmen (auch) quasi ‚tonale‘, auf die ‚Finalis es‘ bezogene Reihen die Auswahl.
- Zur durchgehenden Aufrechterhaltung einer ausgangs gewählten Reihenstrukturierung sind bislang ganz bestimmte Brückenkonstruktionen notwendig (Var. 2, 3, 4) – die Spiegelanlagen der 3. Variation sind insgesamt Ausdruck der Symmetrie der Reihenstrukturierung (Übertragung einer strukturellen Reiheneigenschaft in größere formale Bereiche).
- In den Variationen 1, 4 und 5 werden die Reihen so gewählt, daß über gleiche Strukturelemente (gleiche Sekundbeziehungen oder Akkorde) ein musikalischer Zusammenhang zwischen den einzelnen Reihen herstellbar ist.

3. Kompositionsprozeß

Vorbemerkung zur Form: Die einzelnen Variationen lassen zwei deutlich voneinander unterscheidbare formale Anlagen erkennen. Eine erste Gruppe gliedert die Variation in mehrere Formteile, deren Anzahl sich an der Zahl der verwendeten Reihen ausrichtet: Während allein im Thema die Formteile konform gehen mit den drei Reihendurchläufen (*Oes, Ues, Kes*)²¹, sind in den Variationen 2 und 3 die Teile gegen die Reihendurchläufe verschoben – jeder Formteil beginnt mit Tempo und schließt mit rit... –, aber stets auf dieselbe Weise, so daß die Teile im Prinzip als strukturkonform zu bezeichnen sind (beide Variationen mit je 5 Reihendurchläufen und 5 Formteilen²²). Diese formalen ‚Verschiebungen‘ (wie auch die Dynamik) dürften im Entstehungsprozeß zwar relativ spät erfolgt sein, dennoch scheint bei diesen Variationen die Kleinform im Prinzip a priori auf ‚einen Reihendurchlauf‘ festgelegt.

Anders bei den Variationen 1 und 4, deren einfache Sekundstrukturierungen (keine Akkorde!) in Verbindung mit einer auf die Darstellung von Tongruppenbeziehungen gerichteten Reihenauswahl eine globalere, unabhängig von dem Reihendurchlauf organisierte Formgebung erfahren (Var. 1 hat bei 7 Reihendurchläufen 3 Formteile, Var. 4 hat 7 Reihen und 2 Teile). Diese von der Entstehung her komplexer gedachten Variationen werden im folgenden an zweiter Stelle dargestellt.

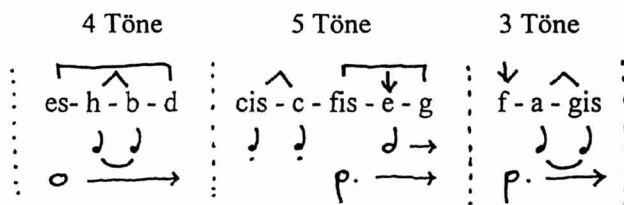
Var. 5 (2 große Formteile) hat wie Var. 1 und 4 keine strukturgleichen Formteile, basiert aber auf einem eigenen, an der besonderen Strukturierung (ohne Sekundbeziehungen) orientierten Formbildungsprinzip.

Im folgenden werden die einzelnen Variationen analytisch vorgestellt, wobei die im einzelnen zu treffenden Festlegungen, insbesondere die Motive und Tonhöhen, in einem denkbaren Entstehungsablauf abgehandelt werden.

²¹ Es gilt freilich anzumerken, daß die ‚Teile‘ nicht durch die ansonsten üblichen Tempoeingriffe verdeutlicht sind und dazu innerhalb der Reihenabläufe Zäsuren mit noch längeren Pausen geschaffen werden.

²² In Var. 3 wird der Beginn eines Formteils auf die bewegten Achtelfiguren gelegt, wodurch den Spiegelachsen keine formale Bedeutung zukommt.

a. Thema (Tabelle 1)



Gesamtdauer: 9 (5+4) Viertel 8 (3+5) Viertel 7 (3+4) Viertel

Notenbeispiel 3

Die gewählte Strukturierung (2 Einzeltöne, 5 kleine Sekunden in direkter oder übergreifender Art) führt unter der Prämisse, die Wiederholung eines Elements innerhalb eines Abschnitts zu vermeiden, zwangsläufig zu Weberns Dreiteilung der Reihe in 4 + 5 + 3 Töne. Das einzige in allen drei Teilen enthaltene Strukturelement der direkten kleinen Sekunde (Mitte, Anfang und Ende eines Formteils) wird zum festgehaltenen motivischen Ausgangspunkt (paarige Viertel)²³, der Viertel-Notenwert zur Richtschnur auch für die weiteren Dauern-Zuordnungen: Die Dauern der Töne *es* (4 Viertel), *fis* und *f* (je 3 Viertel) sind aus einer gedachten, in Vierteln durchpulsierenden Zuordnung abgeleitet (Dauer bis zum Ende des Abschnitts). Die Dauern der einzelnen Abschnitte (einschließlich der vorhergehenden Pausen bei den Teilen zwei und drei) betragen 9+8+7 Viertel (untergliedert in 5+4, 3+5 und 3+4), womit die Summen der bekannten Zahlen 3, 4 und 5 (Anzahl der Töne) zum Ausdruck gebracht sind (insgesamt ‚verdoppelt‘ sich so der Reihendurchlauf auf 24 Viertel). Die Töne *d'* und *es''*, die motivisch aufeinander bezogen sind, werden um ein Viertel auseinandergerückt (Ton *h* mit *es''* um ein Viertel überlagert), das aufs *fis'* (3 Viertel) bezogene *g* wird um ein Viertel gekürzt, und Ton *a* wird um ein Viertel mit Ton *f'''* überlagert, um diese Dauern-Proportionen zu begründen.

Diese verkürzende ‚Sequenz‘ von 9+8+7 Vierteln wird in der folgenden Reihe *Ues* exakt beibehalten, während die *K*-Reihe eine vor allem durch die Dynamik realisierte komprimierte Zweiteilung von 8+7 Vierteln Dauer erfährt (*f*-*p*, 6+6 Töne). Der in der *O*- und *U*-Reihe fixierte Verbund der Strukturelemente wird in der *Kes*-Form nicht streng rückläufig vorgeführt; Webern wählt andersartige, engere Überlagerungen, ohne freilich am Rhythmus der einzelnen Strukturelemente zu ändern²⁴. Insgesamt bilden die drei Reihen

²³ Für die Variationen gilt durchgängig die Dauersymmetrie für direkte oder übergreifende Sekundbeziehungen (Ausnahme: übergr. Sekund *fis'*-*g* T. 3 bzw. 7/8 und 10). – Nach Moldenhauer (*Webern*, S. 441) war der 3. Satz ursprünglich im 3/8-Takt notiert („fließend“), die Notenwerte also auf ein Viertel des späteren Wertes verkürzt. Jelineks formale Analyse des Themas (Anleitung Teil 2, Beilage LXIX) folgt auffallenderweise den ursprünglichen gekürzten Notenwerten und nicht der Druckfassung von 1937!

²⁴ Der Rhythmus der Töne *Kes*, 12–8 ist nahezu identisch mit *Oes*, 5–9. Die beiden Einzeltöne *f* und *e* rücken direkt zusammen, ohne motivisch zusammenzugehören (kein Legatobogen, unterschiedliche Artikulation); sie nehmen den aus der *O*-Reihe beibehaltenen Rhythmus der Töne *g*-*fis* voraus. Schlußton *es* ist verkürzt und paßt sich bereits Var. 1 an.

Tabelle 1 (Thema)

Frühling (Richard J. ...)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Oes Ues Kes

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ues

K U

gr. 24: gr. 27

Oes Ues Kes

Tabelle 2 (Variation 1)

I. II.a. b. c. d. III.

rhythm Motive: $\downarrow \uparrow \downarrow$
 $\wedge \downarrow \downarrow$ (nur in II)
 $\downarrow \uparrow \downarrow$ (nur in II)

Oes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 11

Ukes

II.a. b. c. d.

10 9 8 7 6 5 4 3 2 11 12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 12 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 12 10 9 8 7 6 5 4 3

Oes Ukes Ukes Ukes

I. II.a. III.

Tabelle 3 (Variation 2)

The score for Variation 2 consists of three parts. The top part is a piano score with five measures, each marked with a Roman numeral (I-V) and a tempo marking. The middle part is a chromatic scale in G major, with fingerings and articulation marks. The bottom part contains rhythmic diagrams for each measure, with notes and stems indicating the timing and dynamics. A large bracket connects the rhythmic diagrams across the measures.

Tabelle 4 (Variation 3)

The score for Variation 3 consists of three parts. The top part is a piano score with five measures, each marked with a Roman numeral (I-V) and a tempo marking. The middle part is a chromatic scale in G major, with fingerings and articulation marks. The bottom part contains dynamic and rhythmic diagrams for each measure, with notes and stems indicating the timing and dynamics. A large bracket connects the diagrams across the measures.

Tabelle 5 (Variation 4)

I a. wieder im tempo, doch bewegt **b.** **c.** rit. **d.** **e.**

I. a. (r.....) **b.** **c.** **d.** **e.**

II. a. [!] **b.** **c.** **d.** **e.**

III. a. **b.** **c.** **d.** **e.**

Tabelle 6 (Variation 5)

Ia. wieder ruhig **b.** **c.** **IIa.** **b.** **c.** **d.** **e.** **f.** **g.** **h.** **i.** **f.**

Impulse || ϵ : d d d d ϵ || \downarrow : d d d d \downarrow : d d d d \downarrow : d d d d \downarrow : d d d d \downarrow : d d d d \downarrow : d d d d \downarrow : d d d d \downarrow : d d d d \downarrow : d d d d ||

I a. (5d) **b.** (5) **c.** (5) **II a.** (5) **b.** (4) **c.** (3) **d.** (2) **e.** (1)

I. a. **b.** **II. a.** **b.** **c.** **d.** **e.** **f.**

1a **2a** **1b** **2b** **1a** **1b** **2b** **1a** **2a** **1a** [1b 2b 1a]

Oes **Kes** **Me** **Uke** **wdh. Kes** **Mes (kl. 24)**

des Themas acht Abschnitte (3+3+2), deren symmetrisch angelegte Dynamik (p-f-p-f / f-p-f-p) eine laute Mitte und am Ende die Rückkehr ins Piano ausprägt²⁵.

Alle direkten wie übergreifenden Sekundbeziehungen sind, mit Ausnahme der Reihentöne 5–6 in O und U, als übermäßige oder verminderte Oktaven im Legato dargestellt. Während die übergreifenden Sekundbeziehungen zwischen O und U in ihren Tonhöhen gespiegelt erscheinen (O fallend, U steigend²⁶), sind die direkten Sekundbeziehungen 2–3 und 11–12 in beiden Reihenformen aufsteigend dargestellt: Webern bezieht diese beiden Motive über deren drei gemeinsame Töne *b'*, *a* und *gis'* aufeinander, indem er an diesen Lagen festhält. Die Töne *h* (Oes/2) und *g* (Ues/2) werden so hinzugefügt, daß die große Sekundnachbarschaft der beiden Motive (O: zwei große Septsprünge aufwärts bei fallender gr. 2, U: zwei übermäßige Oktaven aufwärts bei steigender gr. 2) zur Geltung kommt²⁷. Von den verbleibenden Tönen (O bzw. Ues/5, 6, 10) wird das gemeinsame *f'''* zum fixierten Hochtton aller Reihen, die Töne *Cis* (Oes/5)²⁸ und *Fis* (Ues/6) zu den Tieftönen ihrer Reihen. Damit folgen in Ues mit *f'''* und *Fis* Hoch- und Tiefton der Reihe innerhalb einer Sekundbeziehung direkt aufeinander, was notwendig die Staccato-Artikulation nach sich zieht. In Kes wird dieses Staccato-Motiv der Töne 5–6 zum Legato-Motiv der verminderten Oktave geändert²⁹. Eine weitere Veränderung im Rücklauf von Kes (vgl. mit Oes) betrifft die nach oben oktaversetzten Reihentöne K, 9–7³⁰. – Ein Vergleich der Tonhöhen-systeme aller drei Reihen zeigt die fünf durchgängig fixierten Töne (*a*, *h*, *gis'*, *b'* sowie Hochtton *f'''*); nur an jeweils einer Stelle weisen die Anlagen kleine Sekunden auf.

b. Variation 2 (Tabelle 3)

Die 5 Formteile sind dergestalt gegen die Reihenverläufe verschoben, daß nach Eintritt des Akkordes („rit...“) noch eine letzte Sekundbeziehung den Teil beschließt. Diese Verschiebung hat zur Folge, daß sich in den vier Sekundmotiven der Formteile II bis V jeweils ein Ton wiederholt (Ton *g*, *f*, *h* und *d*), wobei diese wiederholten Töne vornehmlich in den Sekund-Randgruppen liegen:

²⁵ Vielleicht ist mit dem schließenden Reihentrücklauf (Anfang und Ende Ton *es'*) und der gespiegelten dynamischen Anlage ja auch eine Überlagerung der Dreiteiligkeit durch eine Zweiteilung beabsichtigt (T. 7 beginnt mit dem größten motivischen Sprung der Anlage).

²⁶ Auch Reihenton 8 (Einzelton) ist in diese gespiegelte Anlage mit einbezogen.

²⁷ Das *h* (Oes/2) wird tonhöhenfixiert in Ues/9, das *g* (Ues/2) in Oes/9 übernommen (*h* und *g* sind in beiden Reihen die Töne 2 und 9!), womit sich die Lage der übergreifenden Sekundmotive (O und U, 7–9) näher erklärt.

²⁸ Der zu Hochtton *f'''* von Ues reihenanaloge Ton 5 von Oes.

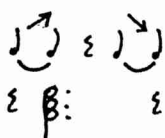
²⁹ Legato-Sekundmotive sind in den Variationen immer als übermäßige oder verminderte Oktaven dargestellt (Spielbarkeit!). – Die Oktavlagen *c''-cis'* fügen sich hier in die oben dargestellte Sekundnachbarschaft der Motive O, 2–3, 11–12. Die Oktaversetzung von Ton *d* (K/4) vermeidet an dieser Stelle den Zusammenklang der kl. 2 (*cis'-d'*).

³⁰ Sie könnte daher rühren, daß Webern die beiden übergreifenden Sekundbeziehungen einer Reihe in jeweils fallendem Verhältnis zueinander darstellen wollte.

Formteil I:		UKd:	<i>a – gis</i>	<i>c – cis</i>	<i>e – es</i>
Formteil II:	<i>g – fis</i>	Ka:	<i>d – es</i>	<i>h – b</i>	<i>g – gis</i>
Formteil III:	<i>e – f</i>	Ke:	<i>a – b</i>	<i>fis – f</i>	<i>d – es</i>
Formteil IV:	<i>h – c</i>	UKa:	<i>e – es</i>	<i>g – gis</i>	<i>h – b</i>
Formteil V:	<i>d – cis</i>	Ke:	<i>a – b</i>	<i>fis – f</i>	<i>d – es</i>

Mehrere Sekundmotive wiederholen sich in den verschiedenen Reihen des Satzes: *e–es* in den Formteilen I und IV, *d–es* in II und III³¹, *h–b* und *g–gis* in II und IV.

Trotz mancher Unsicherheiten sei über den denkbaren weiteren Arbeitsprozeß nachgedacht. Klar ist als Ausgangspunkt die Bildung der 4 Akkorde (mit Trit. bzw. Quart und gr. 7), die in ihrer Lage so aufeinander bezogen sind, daß am gemeinsamen Ton *f'* der UK-Akkorde und dem *cis'* der K-Akkorde festgehalten wird³². Quasi symmetrisch analog zu Reihenton 8, der aus reihentechnischen Gründen zusammen mit dem Akkord erklingen muß, wird Reihenton 5 nach einer Viertelpause auf das dritte Viertel des Akkords gelegt. Als motivischer Ausgangspunkt für das Ende aller Formteile mag die Konstellation T. 24 gelten, bei der die auf die verminderte/übermäßige Oktave festgelegten Legato-Motive in auf- und absteigender Form folgen (die beiden zum Akkord hinzutretenden Töne dürfen weder innerhalb des Akkords stehen noch eine kleine oder große Sekunde zu den Randtönen bilden):



Notenbeispiel 4

Zwar wird in den Formteilen II bis IV mehrfach von diesen Legato-Motiven abgewichen (Motiv C), doch können hierfür durchaus sinnvolle Erklärungen gegeben werden. Zunächst zu den Sekundbeziehungen am Beginn der Teile I bis IV: in Formteil I wird das Staccato-Tonwiederholungsmotiv A $\updownarrow \updownarrow$ vorgestellt, das (siehe Formteile III und IV) auf die ‚fallende Doppeloktave‘ festgelegt ist. Vielseitiger ist das in Formteil II vorgestellte Motiv B $\updownarrow \updownarrow$, das sich über eine oder zwei Oktaven (auf- oder abwärts) erstrecken kann. Am Beginn der Formteile III und IV wechseln sich diese beiden Motive ab (III: A–B, IV: B–A). Wenn anstelle des Motivs C Motiv B zum Akkord tritt, werden damit Bezüge zu vorhergehenden Tongruppen hergestellt: das letzte Sekundmotiv von Formteil II (*g–gis*)

³¹ Formteil V nimmt eine Sonderstellung ein, da er ab Ton *a* die Reihe *Ke* (Formteil III) wiederholt (motivisch zum Teil variiert, die Tonhöhen sind exakt beibehalten). Er bleibt deshalb hier vorerst unberücksichtigt.

³² Diese relativ benachbarte Mittellage der vier Akkorde läßt die *Ka* und *UKa* gemeinsamen Akkordtöne *fis* und *c* in zwei verschiedenen Oktaven erscheinen. Eine mögliche Anordnung, die alle vier gemeinsamen Töne in einer Lage fixiert, hätte die vier Akkorde weit auseinandergelegt, was offenbar nicht erwünscht war.

knüpft über Ton *g* an Motiv B des Anfangs an, so wie das dritte Sekundmotiv von Formteil IV mit derselben Tonfolge *g-gis* wiederum an diesen Schluß von II motivisch anknüpft. In beiden Fällen orientiert sich die Richtung von Motiv B (II ab, IV auf) an der ursprünglichen Auf-/Abbewegung, wie sie auch in den C-Motiven *h-b* (dritte Sekundgruppe von II, vierte von IV) deutlich wird. Am Schluß von Formteil III ist einmal das neue Motiv $\downarrow \uparrow$ bemerkenswert, das mit Formteil V einen direkten Zusammenhang herstellt³³, und zum andern die geänderte Bewegungsrichtung (ab – auf) der zum Akkord hinzutretenden Motive, die sich mit der direkten Übernahme des Motivs *d-es* aus Formteil II erklären dürfte. Die Wiederholung der Reihe *Ke* in Formteil V, die eine übergeordnete Zweiteilung andeutet, geht mit einer motivischen Variation der ansonsten festgehaltenen Tönhöhen einher³⁴.

Ist der Akkord mit den hinzutretenden Tönen in gewisser Weise von den Tönhöhen her beschreibbar, so sind die Lagen der Sekundbeziehungen nur teilweise motivisch eingeschränkt (A immer mit fallender Doppeloktave, C mit fallender bzw. steigender Oktave). Bei gleichlautenden Sekundfolgen wird der Zusammenhang übers Motiv mit fixierten Tönhöhen gesucht, wie auch der wiederholte Ton innerhalb eines Formteils in der Regel seine Lage behält.

Eine Übersicht über die rhythmische Gestaltung der Variation macht deutlich, daß die Pausen auf Schlag zwei des Akkordes nicht immer in den vier Sekundmotiven begründet sind (T. 24, 31). Die Viertelpause in T. 32 ist als zusätzliche Zäsur vor Beginn des letzten Formteils eingefügt. Motiv A T. 30 ist insgesamt ein Viertel ‚nach rechts‘ gerückt, vielleicht auch, um eine exakte rhythmische Wiederholung derselben Motivfolge B – A – B (ab Ende T. 26) zu vermeiden.

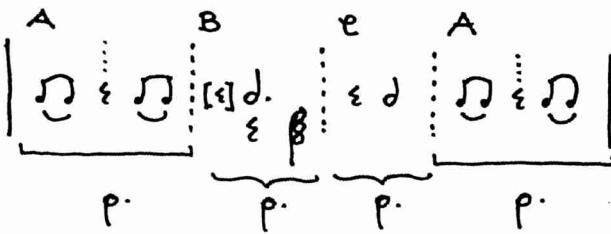
c. Variation 3 (Tabelle 4)

Die gespiegelte Strukturierung findet ihren Niederschlag in einer quasi-symmetrischen Motivik, wobei die beiden (ihrerseits symmetrischen!) Sekundgruppierungen an den Rändern korrekt gespiegelt, die Einzeltöne plus Akkord nur in einer Art ‚Dauern-Symmetrie‘ aufeinander bezogen sind. Man kann von drei verschiedenen Motivgruppen ausgehen, die jeweils eine Gesamtdauer von drei Vierteln haben (vier halbe Takte = 12! Viertel)³⁵.

³³ Diese ‚geraffte‘ Version von Motiv B kommt ansonsten nur in Formteil V vor (3x).

³⁴ Allein das erwähnte, am Ende von III vorweggenommene Motiv wird wörtlich wiederholt. Sein Sprung in den Tiefton F (dieser weicht in III von dem Prinzip der festgehaltenen Oktavlage bei Wiederholung innerhalb eines Formteils ab!) ist gleichermaßen einzig wie hervorstechend; es vermag die Zweiteiligkeit zu unterstreichen. Formteil V beginnt, im Gegensatz zu allen anderen Formteilen, mit aufsteigendem ersten Sekundmotiv. Ungewöhnlich ist auch das Motiv C an zweiter Stelle, welches ansonsten nur in Verbindung mit dem Akkord auftritt!

³⁵ Eine ungestörte Motiv-Symmetrie hätte drei oder fünf formale Teile vorausgesetzt. Bei Uc (bzw. UKc) ist in dieselbe Anlage ein 13., die Balance der Formteile ‚störendes‘ Viertel in Form einer Viertelpause eingefügt (Entsprechung zur 13-tönigen Anlage?), so daß sich die beiden Spiegelanlagen im 3/2-Takt verschieben. Zusätzlich ist eine Viertelpause dazwischen (zweites Viertel T. 38).



Notenbeispiel 5

Der erste Einzelton (Reihenton 4) klingt, da er mit einem Ton des folgenden Akkordes eine Sekundbeziehung bilden kann, in den Akkord hinein (als gr. 7 über dem Akkord), während der zweite Einzelton, der diese klangliche Möglichkeit nicht hat, durch eine Pause isoliert wird³⁶.

Die Akkorde folgen der bekannten Art (hier gr. 7 mit innenliegendem Trit. bzw. Quart), im Verlauf der Variation stellt sich eine chromatisch fallende Abfolge ihrer Baßtöne ein (*es–d–cis* als jeweils tiefste Töne der Reihen).

Sämtliche Sekundbeziehungen (♭) werden im Legato dargestellt, Webern ist also auf die Sept bzw. None festgelegt. Die vier Sekundgruppen von *Uc/UKc* finden ihre Oktavlage in einer auf Quartan basierenden äquidistanten Aufreihung, was bei *Uc* durchgehend zu fallenden, bei *UKc* zu steigenden Motiven führt. Der ständige Richtungswechsel der Sekundmotive bei *Uh/UKh* ist wie folgt erklärt: Der Vergleich der Sekundmotive von *Uc* und *Uh* macht deutlich, daß die drei gemeinsamen Töne *fis'*, *h'* und *e''* festgehalten werden und so Zusammenhang zwischen den Gruppen hergestellt wird. Da der motivisch direkt wiederholte Ton *dis* in derselben Oktavlage stehen muß, kann er nur *dis'* lauten, womit sich der Wechsel ab – auf für die beiden ersten Sekundgruppen erklärt; dieser Wechsel setzt sich in den letzten beiden Paaren fort. Die beiden Sekundgruppen 9–10 und 11–12 von *Oes* sind in ihrer Lage auf die Schlußtöne *Uh*, 9–12 in direkter Spiegelung bezogen (Achse *g'*)³⁷.

Auf die einzelnen Formteile, die schließlich gegen die symmetrische Anlage verschoben werden, wurde bereits hingewiesen³⁸. Wie die ganze satztechnische Anlage so ist auch die Dynamik dieser Variation von der Reihe und ihrer symmetrischen Strukturierung aus konzipiert: Die vier halbtaktigen Gruppen der Reihe *Uh* folgen der in sich gespiegelten Dynamik *f–pp–pp–f*, die sich in der folgenden Reihe *UKh* quasi ‚rückläufig‘ wiederholt (*O = K*)³⁹.

³⁶ Bei der Reihe *Oes* am Schluß der Variation wird mit Ton *d''* quasi eine klangliche Analogie gewählt. – Einzelton *h'* (*Uc/8*) orientiert sich in seiner Lage am ersten Ton der Variation. Ton *b'* (*Uh/8*) entspricht diesem Ton, da sich der Akkord und die beiden Einzeltöne (Töne 4–8) bei *Uh* insgesamt einen Halbton tiefer wiederholen (bei *Oes* wieder ‚gespiegelte Angleichung‘ der Einzeltöne *d''–e''*).

³⁷ Ton 3 von *Oes* ist in der motivischen Anlage ‚übrig‘ und wird als *b''*-Vorschlagston eingesetzt. – Insgesamt ist der Ambitus der gesamten Tonhöhenanlagen (vgl. Deppert, *Studien*, S. 107) relativ gering, sie weisen jeweils zwei bzw. drei kleine Sekunden auf.

³⁸ Blicke noch anzumerken die formale Entsprechung der motivisch verkürzten Anfänge (jeweils nur zwei Sekundmotive) von Formteil I und V.

³⁹ Wie im rhythmischen Bereich erscheint auch die Dynamik nur im Reihenpaar *Uh/UKh* in ‚ungestörter‘ Form (= jene Reihen, in denen sich die 13-tönige motivische Anlage vollständig wiederfindet). Die Reihen *Uc/UKc* unterscheiden sich in der ersten bzw. letzten Sekundgruppe (jene Gruppen mit Zusatztönen aus anderen Reihen), die im Piano erscheint; die Dynamik innerhalb der Reihe ist hier also nicht exakt symmetrisch, hingegen wiederum jene zwischen den Reihen. – Die Steigerung von Dynamik und Tempo am Schluß der Variation (*Oes*, außerhalb der Symmetrie) leitet zu Var. 4 über.

Ausgehend von einer symmetrischen Motiv-Strukturierung orientieren sich in Variation 3 die wesentlichen kompositorischen Entscheidungen am Prinzip der vertikalen Symmetrie. Nicht zuletzt nimmt diese Variation die Mitte der 5 Variationen des Satzes ein.

d. Variation 1 (Tabelle 2)

Die einfache, nur auf direkten wie übergreifenden Sekundbeziehungen basierende Strukturierung von Var. 1 führt mit ihren auf Beziehung der Elemente zielenden Reihenformen zu einer formalen Handhabung, die von den zuvor abgehandelten Variationen abweicht: Zwar werden motivisch-formale Korrespondenzen zwischen Teilen gesucht und hergestellt, diese Teile basieren aber nicht (oder in nur einem Falle) auf gleichgerichteten Durchläufen von Reihen.

In Tabelle 2 sind drei größere Formteile unterschieden, wobei der Mittelteil nochmals in vier Untergruppierungen gegliedert ist (II a–d).

Formteil I, der sich durch Pausen deutlich von Teil II absetzt, ist auf den Reihendurchlauf *Oæ* festgelegt. Er korrespondiert mit Formteil III, der zwar ebenfalls 12 Töne umfaßt, die sich aber nicht vollständig mit der Reihe *UKa* decken. Die jeweils drei direkten, vom Thema her bekannten kleinen Sekundbeziehungen (Töne 2–3, 5–6, 11–12) werden in beiden Teilen motivisch konsequent als gr. 7–Zusammenklänge in Vierteln dargestellt. In Verbindung mit dem ebenso konsequent eingesetzten rhythmischen Motiv $\downarrow \varepsilon \downarrow$ für die übergreifende Sekundbeziehung ergibt sich ein Durchpulsieren in Vierteln⁴⁰, das in Teil I durch eine Pause unterbrochen wird, um wohl die strukturelle Zweiteilung der Reihe (4+2 / 4+2 Töne) am Beginn zu verdeutlichen (4+5 ‚Anschläge‘). Während die Staccato-Artikulation am Beginn von I die motivischen Bezüge durchaus stützt, stehen die Legatobögen der zweiten Hälfte freilich, die ungewöhnliche fallende große Sexten melodisch verbinden, gegen die strukturell-rhythmische Zuordnung (wie auch in Teil III, wo dieselbe Tonfolge *g''-f'-as-fis''* mit der Reihe *UKa* wiederholt wird)⁴¹: Immerhin sind so auf andere Art die beiden Anfangs-Spitzentöne *f'* und *fis''* der Legatobindungen hörbar aufeinander bezogen, worauf Webern im folgenden Bezug nimmt.

Der Mittelteil differenziert die Motivik im Vergleich zu den Rahmenteilern, indem einmal die beiden ineinandergreifenden Sekunden nicht mehr in ‚melodischer‘ (4 Viertel), sondern nun in quasi ‚harmonischer‘ Verwendung, verkürzt auf drei Viertel Gesamtdauer, eingesetzt werden: $\downarrow \varepsilon \downarrow$, zum andern die direkte kleine Sekund neben ihrer harmonischen Verwendung (Zusammenklang gr. 7 als Viertel) nun auch einen melodischen Einsatz erfährt⁴²: $\downarrow \downarrow$.

⁴⁰ Als Prinzip für die Motivbildung im Thema angelegt.

⁴¹ Dieser Fall ist im ganzen Satz einmalig, es sind wohl besondere Mittel notwendig, um auf den weit entfernten Bezug (Anfang und Schluß der Variation) hinzuweisen.

⁴² Es sind die Töne *fis''-f'* (T. 15, *UKes*, 6+5), mit denen Webern direkt an T. 13 anknüpft (Tonhöhen und quasi Halberhythmus). Damit korrespondiert T. 17 die Tonfolge *a''-gis'* (*Oes*, 11+12), und Teil IIc beginnt mit dem motivisch abgespaltenen Ton *gis''* (*UKe/2*). – Während Webern für die simultane Sekunddarstellung immer die gr. 7 wählt, stellt er diese gedehnte melodische Form als kleine None dar (wie bei den ‚falschen‘ Legatobögen der Rahmenteilern wird auch hier der strukturell-motivische Zusammenhang verunklart, indem Webern die zweite Halbenote mit dem folgenden Septklang verbindet und im Piano dynamisch vom ersten Ton absetzt!).

Tabelle 2 verdeutlicht die motivische Entwicklung der Teile und ihre rhythmischen Zusammenhänge: die Teile a und b sind rhythmisch identisch, die Teile c und d, die mit denselben UK-Reihenformen tritonusersetzt sequenzierend verfahren, verkürzen diesen Rhythmus durch Weglassen des Beginns (Teil II d mit Verkürzen des Anfangstones auf ein Viertel und Auslassen der Pause⁴³).

Die rhythmische Gleichheit der Teile II a und b, die ja auf unterschiedlichen Reihenausschnitten basieren (und damit auf einer unterschiedlichen strukturellen Grundlage), führt zu einigen Abweichungen von der konsequenten motivischen Ausprägung der Strukturierung. Die ersten 6 Töne beider Teile (UKes, 10–5 und Oes, 7–12) haben dieselbe Strukturierung; dies war wohl Ausgangspunkt für die Anlage einer formal-rhythmischen Korrespondenz. Die rhythmisch-motivische Zuordnung der folgenden 6 Töne orientiert sich mehr an der Strukturierung von II b (UKe, 12–7), während der Schluß dann wieder der Strukturierung von II a folgt⁴⁴.

Für die Wahl der Lagen müssen wieder die Formteile I und III gemeinsam betrachtet werden. Zunächst sei nochmals hervorgehoben, daß die (für die Auswahl der Reihenformen bestimmenden) gemeinsamen Töne (Tonfolge *g-f-as-fis* sowie die beiden Zusammenklänge *c-h* und *d-cis*) auch über die gemeinsame Oktavlage den engen Zusammenhang der Rahmenteile herstellen. Die vier Dreitongruppen von Formteil III (,1+2' Töne) sind in sich fallend, im Verhältnis zueinander aber aufsteigend organisiert⁴⁵. In Formteil I ist der fallende Richtungsaspekt innerhalb denkbarer Dreitongruppen festgehalten, zwischen den Gruppen läßt sich aber keine feste Richtung mehr ausmachen (Tendenz ,fallend'⁴⁶).

Auch in den Formteilen II a und II b⁴⁷ sind die aufeinanderfolgenden Septimen (incl. der zu ,Dreiklängen' ergänzten) in direkter aufsteigender Richtung dargestellt, wobei die beiden Teilen gemeinsamen Septimen *h-b'* und *cis'-c''* in derselben Lage festgehalten sind; die melodisch als kl. 9 verwendeten Sekundbezüge ♭ ♭ fügen sich jeweils an oberster Stelle in diese Folge ein. Die den Septimen zu ,Dreiklängen' hinzugefügten Töne sind jeweils eine kleine bzw. große Terz über der Septime fixiert⁴⁸. In Analogie zu den Formteilen I, II c und d ist der erste Ton als Randton (Tief- bzw. Hochton) der Tonhöhenanlage ausgeprägt.

e. Variation 4 (Tabelle 5)

In der Art der Strukturierung, des Beziehens der Reihen und der formalen Ausgestaltung, die ihre Korrespondenzen bei möglichst durchgehaltener Reihenstrukturierung außerhalb

⁴³ Die Teile II c und d sind damit im Reihenablauf identisch (UK, Töne 2–3, durch Brückenkonstruktion je 11 Töne), sie entsprechen auch reihentechnisch dem zweiten Teil von II b. – Zwischen alle Formteile sind ,nicht-motivische' Viertelpausen eingefügt.

⁴⁴ Entsprechende ,Eingriffe' sind in der Mitte von II a (Vorschlagston *e*, Pause statt Tonwiederholung?) sowie am Schluß von II b (Fortsetzung in II c und d) zu verzeichnen (auch Vorschlagston *gis* in II b ist aus Korrespondenzgründen zu II a eingesetzt). – Die Teile II a und b sind also wohl gleichzeitig unter dem Aspekt der formal-rhythmischen Angleichung (bei möglicher Wahrung der strukturellen Motive) entwickelt worden.

⁴⁵ Nur Ton *g''* fällt etwas heraus. – Der in Formteil III wiederholte Ton ist als *as* fixiert.

⁴⁶ Die drei gr. 7-Zusammenklänge von I sind in direkte Abfolge gebracht (gr. 2 aufwärts).

⁴⁷ II c wiederholt II b einen Tritonus höher (der höchste und lauteste Teil der Variation), während II d wörtlich auf II b Bezug nimmt (die Anfangstöne *gis'''* und *d'''* wiederholen sich in ihrer Gruppe und sind als Hochtöne fixiert).

⁴⁸ Diese Klänge unterscheiden sich damit von den strukturell ,originalen' Akkorden dieses Variationen-Satzes, bei denen der dritte Ton immer innerhalb der Septime liegt.

des Reihendurchlaufs findet, ist Var. 4 der ersten Variation sehr nahe. Sie gliedert sich in zwei Großteile, die ihrerseits in je drei Abschnitte unterteilt sind – der letzte Abschnitt von Teil II ist nochmals mehrfach untergliedert. Die Zweiteilung basiert auf direkten Tonbeziehungen, die zwischen den ausgewählten Reihenformen sichtbar werden: Die Töne UKd, 6–3 von Teil Ia kehren (mit Ausnahme von Reihenton 4) in IIa an derselben formalen Stelle wieder⁴⁹, die Reihentöne UKd, 10–7 vom Beginn von Teil Ia wiederholen sich in IIb in denselben Oktavlagen (ohne Pausen). Die gewollte vollständige rhythmisch-motivische Korrespondenz zwischen Ia und IIa verweist den Beginn von Teil II auf UKf/5 (Ton g).

Die Untergliederung des Formteils I (a, b, c) basiert auf einer Reduzierung der Zahl der „Anschläge“ (8, 7, 6 Impulse). Während IIa und b rhythmisch (fast) identisch mit Ia/b sind, verkürzt Teil IIc seine 6 motivischen Anschläge sofort auf 4 Impulse („zufällige“ Zusammenklänge durch Überlagerungen), die sich im folgenden mehrfach wiederholen, um mit drei Anschlägen in c5 zu schließen. Während die a- und b-Teile ausschließlich melodisch verfahren, verdichten die c-Teile durch harmonische Motive. Insgesamt folgt die Motivik der beiden b- und c-Teile (nach einem durch Achtelpausen gedehnten Beginn in a) einem von Pausen unterbrochenen durchgehenden Viertel-Impuls⁵⁰.

Die angegebene Strukturierung wird in Var. 4 durch die Vielzahl der in sich relativ abgeschlossenen und abgesetzten Teile und die damit verbundenen ‚Eingriffe‘ nur gebrochen sichtbar. So werden mehrfach an formalen Schnittstellen Sekundbeziehungen in zwei Einzeltöne aufgebrochen (wie zwischen Ia und b, Ib und c), zwischen IIc1 und c2 bzw. c4 und c5 wird im Zuge dieser Manipulation zweimal Reihenton 4 zum Einzelton und Reihenton 6 mit Ton 5 zur Sekundbeziehung geformt.

In Teil Ia verwendet Webern für die melodische Sekundbeziehung (Halb- oder Ganzton) zunächst zweimal das Legato-Motiv $\text{v} \underline{\text{v}} \text{v} \underline{\text{v}}$, das sich im folgenden dann auf $\text{v} \underline{\text{v}}$ verkürzt. Die beiden stakkatierten Einzeltöne Nr. 6 und 3 fügen sich in den Viertelpuls des zweiten Teils. Die beabsichtigte rhythmisch-motivische Korrespondenz des Teils IIa mit Ia führt in dessen zweiter Hälfte, da zwar die Töne weitgehend dieselben sind, nicht aber ihre Einbindung in die Strukturierung, zu einem motivischen ‚Aufbrechen‘ der Sekundbeziehungen f–e und gis–g (Oa, 2–5) – mit dem Resultat des motivisch ungewöhnlichen Intervalls der fallenden kleinen Sexte e–gis.

Die Formteile Ib und IIb beginnen mit dem motivisch noch verschärften Einzelton $\text{v} \text{v}$, gefolgt von zwei Sekundmotiven, die (jetzt ohne Achtelpausen) direkt an den Beginn von Ia anknüpfen (dieselbe Tonfolge in IIb). Die beiden jeweils verbleibenden Resttöne (Ib: Ofis, 6+7; IIb: Oa, 11+12) weisen eine strukturelle Differenz auf (Ib: zwei Einzeltöne, IIb: Sekundverbindung), die auf elegante Weise gelöst wird: Ton es in Ib wird motivisch durch das Legato-Viertel ans vorhergehende e' angebunden (kl. 9 e'–es), so daß die Gruppe insgesamt eine Einzelton-Umrahmung erfährt (wie auch Ic)⁵¹. Der Charakter des abschließenden kurzen Tons (und zugleich seine Einbeziehung ins Sekundmotiv) wird in IIb durch

⁴⁹ Auch das in beiden Reihen als Beginn von Ib bzw. IIb folgende fis''' ist noch gleich.

⁵⁰ Gestört wird dieses Prinzip von Teil II/c3, der insgesamt um ein Achtel ‚zu spät‘ einsetzt.

⁵¹ Das am Ende von Ib erstmals auftauchende Problem der Folge zweier Einzeltöne kann am Ende von c1 und c4 im Zusammenschluß zum Sekundmotiv (h–b, d–cis) gelöst werden.

Einführung des neuen melodischen Sekundmotivs $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, eine Fortführung sozusagen des Einzeltonmotivs, gewahrt⁵².

Formteil Ic, rhythmisch-artikulatorisch sozusagen die um ein Viertel verkürzte Wiederholung von Ib, führt neu das harmonische Sekundmotiv ein (immer Legato-Viertel mit kleiner oder großer 7). Dieser Teil erscheint (hinten ‚abgeschnitten‘) in den ihrerseits rhythmisch-motivisch gleichen Teilen c2 und c3 (var. c5) wieder. In den Formteilen c1 und c4 – Teile, die im Gegensatz etwa zu IIb, c2, c3 oder c5 nicht mit Einzelton beginnen – wird durch die Verwendung der klanglich überlagerten melodischen Sekundmotive $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (‚zufällige‘ Zusammenklänge) eine Angleichung an die Gestaltungen der Teile c2, 3, 5 und damit eine Wiederholungswirkung angestrebt (Beginn im Einzelton, gefolgt von Zusammenklängen). Das quasi Ostinato verstärken die fixiert wiederholten Anfangstöne der Abschnitte IIb bis c4 (zweimal *fis*““, dreimal *a*““).

Motivisch abgesetzt sind die beiden ersten Abschnitte Ia und IIa, die als Sekundmotive nur die durch Achtelpause gedehnte Version $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ sowie $\text{♩} \text{♩}$ verwendet, dazu den Einzelton ♩ ; alle drei Motive sind in dieser Form in a zwar singular, bilden aber das Ausgangsmaterial der folgenden Motive. In den b- und c-Teilen wird der Einzelton motivisch ‚verschärft‘ zu $\text{♩} \text{♩}$, die melodischen Sekundbeziehungen motivisch ohne Pausen zu $\text{♩} \text{♩}$ bzw. $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, letztere ‚um Zusammenhänge mit den Einzeltönen zu ermöglichen. Neu ist in c das harmonische Sekundmotiv ♩ , das zum Einzelton (Dauer) wie zum melodischen Sekundmotiv (Artikulation) einen Bezug aufweist. Zusammen mit den ‚zufälligen‘ Zusammenklängen der überlagerten melodischen Sekundmotive ist die durchgängige ‚harmonische‘ Behandlung ein Charakteristikum von Teil c (Einzeltöne nur am Beginn oder Schluß eines Abschnitts).

Wie in Var. 1 gründet sich die Wahl der Oktavlagen⁵³ in Var. 4 erneut auf Aspekte der Bewegungsrichtung.

Ausgangspunkt ist Teil Ia, bei dem die Töne in eine große Auf- und Abwärtsbewegung eingebettet werden (je 4 Töne)⁵⁴. Auch IIa folgt im Prinzip dieser Richtungsanordnung (direkte Übernahme der gemeinsamen Töne), allerdings weichen die beiden ersten Töne ab: IIa beginnt und endet mit Ton g, nach Tiefton G am Ende setzt Webern den Anfangston als Hochtong““, womit ein Bezug zum Anfang von Ic beabsichtigt sein dürfte⁵⁵.

Ab Ib gilt, daß alle Formteile mit ihrem Hochtong beginnen⁵⁶; in Ib und IIb ist es der gemeinsame Hochtong *fis*““. So wie IIb die mit Ia gemeinsame Viertonfolge *c – b – cis’ – h’* in derselben Lage übernimmt, wird die zwischen Ib und Ia gemeinsame Tonfolge *f’ – e’ – es* beibehalten. Während in IIb die beiden Schlußtöne die einmalige aufsteigende Richtung korrekt fortsetzen, scheint die zu extreme hohe Lage für die Töne *d* und *cis* dies in Ib zu verhindern (auch würde der Hochtong überschritten)⁵⁷.

⁵² Der Prozeß ‚Verkürzung des Einzeltons‘ (vgl. Ia mit Ib) findet damit auch im Sekundmotiv seine Entsprechung: vgl. Ib mit Ende IIb bzw. IIc1 (man beachte, daß die Notation in c1 und c4 nicht den motivischen Bezug wiedergibt!).

⁵³ Einiges muß hier offen oder auch Spekulation bleiben.

⁵⁴ Es wird die jeweils nächste Lage gewählt mit Ausnahme der kleinen Sekunde, die abwärts zweimal zur melodisch kleinen None wird.

⁵⁵ Warum *fis*‘ und nicht *fis*, bleibt Spekulation. Die folgenden Teile IIb und c1 beginnen mit *fis*““ als Hochtong, vielleicht sollte hier deshalb die tiefe Randlage gemieden werden (ähnliches könnte für den Schluß von II/c3 gelten).

⁵⁶ Einzige Ausnahme II/c5: Wie Ia beginnt er mit Tiefton *c*.

⁵⁷ Daß der Schlußton nicht *A* lautet, mag mit Hochtong *a*““ in c2 und c3 zusammenhängen.

Die vier Septzusammenklänge von Ic sind in zweimaligem Absteigen organisiert, da die hier zwischen den Elementen auftretenden Sekundbeziehungen, die stets als fallende gr. 7 dargestellt werden, große Abstände verursachen ($g'''-as''$, $b'-h$; $es'-e$ bzw. $des''-d'$). In II/c2, der eigentlichen direkten Entsprechung zu Ic, sind die drei Septklänge konsequent von Hochtton a''' ausgehend in einem Abstieg aufgereiht. Teil II/c3, der neben dem fixierten Hochtton a''' (vgl. c2) aus Ic die beiden gleichlautenden Septklänge übernimmt, weicht im letzten Klang von der konsequenten Abwärtsrichtung ab⁵⁸.

Formteil IIc1 (damit transponiert identisch c4), dessen drei melodische Sekundbeziehungen sich durch zwei ‚zufällige‘ Zusammenklänge zu vier Anschlägen formieren, verfährt nach dem Prinzip der melodisch absteigenden Aufreihung, wobei die letzte Sekundbeziehung $h-b'$ korrekt eigentlich $h'-b$ lauten müßte. Hier könnte eine klangliche Angleichung an den letzten Septklang des folgenden Formteils c2 beabsichtigt sein.

Ein Vergleich der Bewegungsrichtungen beider Formteile macht deutlich, daß die Abschnitte a (auf – ab) und c (ständig ab) im Prinzip der gleichen, die Teile b aufgrund der unterschiedlichen Tonbeziehungen zu Ia entgegengesetzter Richtung folgen (I ab, II auf).

Unter dynamischem Aspekt sind die beiden Formteile jeweils zweigeteilt (I/a, b+c; IIa, b+c); während die ersten Abschnitte vom ff noch jeweils ins p/pp zurückführen (Ia und IIa ganz analog), steigert sich der Schluß (ab IIb) ins molto ff, womit die aufreibendste Stelle des ganzen Variationensatzes erreicht ist.

f. Variation 5 (Tabelle 6)

Mit Ausnahme der letzten Reihenform Ues ⁵⁹ wird in der Reihenauswahl von Var. 5 wiederum das Bestreben deutlich, durch identische Strukturelemente zwischen unterschiedlichen Reihenformen engen Zusammenhang herzustellen. Bis T. 64 werden aus den 5 Reihenformen 12 Akkorde entwickelt (Anzahl durch Brücken verringert), die sich aber letztlich auf nur vier verschiedene Akkorde reduzieren, die jeweils mehrfach, und zwar in oktavfixierter Klanggestalt (mittlere und höhere Lage), wiederholt werden⁶⁰. Auch die restlichen, strukturell als Einzeltöne ausgewiesenen Töne es , e , g und c werden tonhöhenfixiert eingesetzt. Ton es , in allen 6 Reihen Einzelton, wird als Es klanglich tief abgesetzt. Ton e , ebenfalls in allen Reihen (außer Ues) Einzelton, tritt immer als e' auf, Ton g (zweimal Einzelton) als G und einmalig Ton C als Tiefton (nur im halbtönig transponierten Schlußton noch unterschritten). Insgesamt also eine klanglich fixierte Tonhöhenanlage mit relativ deutlicher ‚Lücke‘ zwischen den Akkorden und den tiefen Einzeltönen der Strukturierung, unter denen vor allem Ton Es , sozusagen die ‚Finalis‘ des Satzes, durch seine Häufigkeit hervorsteht.

⁵⁸ Wieder wird das Fis als unterer Randton gemieden (wie in IIa wird fis' gewählt).

⁵⁹ Auf deren Sonderrolle als einer quasi ‚Kadenz‘ wurde bereits hingewiesen (die Tonhöhen ihrer Strukturelemente – Einzeltöne, Akkorde – sind um einen Halbton tiefer direkt auf Ue bezogen).

⁶⁰ Bei den in der Tabelle als 1a und 1b bezeichneten Akkorden weisen die innenliegenden Töne zu den unteren bzw. oberen Randtönen eine kl. 3, bei den Akkorden 2a und 2b eine Quarte auf (gespiegelte Verhältnisse).

Die Ausarbeitung des Satzes läßt sich nicht, wie in den Variationen zuvor, aus einer strengen motivischen Zuordnung der Strukturelemente Einzelton und Akkord verstehen, vielmehr basiert die Motivik auf einer gleichförmig in Halben durchpulsierenden Ereignisabfolge, die zur Formbildung durch Pausen unterbrochen wird. Im vorliegenden 3/2-Takt ist diese Impuls-Abfolge ein Viertel gegen den Takt verschoben notiert, um gewiß keine taktlichen Betonungsschemata zu suggerieren (gleichermaßen ist keine synkopische Auffassung beabsichtigt!).

Die 11 Takte der Variation ergeben 32 Impulse (33 abzgl. eine Halbe), die in eine zweiteilige formale Anlage eingebracht werden. Der erste Teil (bis rit. erstes Viertel T. 61) untergliedert sich in drei gleichlange Teile (Ia–c) zu je 5 Halben (je 4 Impulse und eine Halbepause), der zweite Teil beginnt mit einem ersten Abschnitt von 5 Halben und wird im folgenden schrittweise verkürzt zu Teilen von 4, 3, 2 und einer Halben⁶¹. Eine quasi ‚Coda‘ (abgesetzt im ppp, molto rit.) von zwei Impulsen ist angefügt⁶².

Die erste Formeinheit von 5 Halben (Ia) wird aus den vier außerhalb der Brückenkonstruktion stehenden Impulsen Einzelton – Akkord – Akkord – Einzelton (E–A–A–E–Pause) der ersten Reihenform Oes entwickelt. Es ist dies das einzige Mal in dieser Variation, daß sich eine formale Einheit mit der Reihe (bzw. hier mit einem klar definierten Reihenteil) deckt. Drei ‚Impuls-Motive‘ werden definiert, die die ganze Variation bestimmen: \underline{d} ., \underline{d} und $\underline{!}\epsilon$. Das Motiv der punktierten Halben geht natürlich immer mit einer Überlagerung des nächsten Impulses einher, die Webern dann wählt, wenn eine kleine Sekundbeziehung (klanglich immer als gr. 7, kl. 9 oder größer) zwischen aufeinanderfolgenden Elementen gegeben ist: hier zunächst *Es–d'* zwischen Einzelton und Akkord, dann *d'–cis''* zwischen den beiden Akkorden (die gr. 7 *d'–cis''* bestimmt also deren Lage!). Das Staccato-Motiv des zweiten Akkords bewirkt die Trennung vom folgenden Einzelton-Impuls (Ton *e'*) – dieser weist keine kleine Sekundbeziehung zum Akkord auf und wird deshalb isoliert.

Formteil Ib wiederholt mit nur einer kleinen Veränderung die motivische Konstellation von Ia: Um den dritten Staccato-Impuls wieder mit demselben Akkord 2a verbinden zu können, überlagert Webern hier zwei Impulse (Akkord und mit Legatobogen angebundener Einzelton), so daß die vier Impulse von Ib mit fünf Ereignissen belegt werden: E–A–E/A–A⁶³. Wieder basiert die Überlagerung von E und A zu Beginn auf einer kleinen Sekundbeziehung (*G–gis'*, wieder wie in Ia über zwei Oktaven)⁶⁴, dazu wird auf ähnliche Weise eine Sekundbeziehung für die Lage der Akkorde zueinander (*f'–fis''*) nutzbar gemacht (d. h. der Brückenakkord richtet sich am folgenden fixierten Klang aus).

Formteil Ic wiederholt im Prinzip nochmals dieselbe motivische Konstellation und erfüllt diese wiederum mit einer neuen Elementfolge: E – E – A – A. Die Sekundbeziehung

⁶¹ Bei Abschnitt IIb (4 Halbe) wie bei IIc (3 Halbe) fallen je ein Impuls aus, als IIe darf die Halbepause gelten.

⁶² Man mag spekulieren, wie die 29 strukturellen Ereignisse der gesamten Reihenkonstruktion (15 Akkorde, 14 Einzeltöne) mit den 32 notwendigen Impulsen (incl. Pausen) in Einklang gebracht werden. Das verknüpfende Motiv des mit Legatobogen angehängten Einzeltons, der immer zu einem zweiten Element hinzutritt, kommt jedenfalls viermal vor (T. 58, 61, 63, 66), so daß realiter 25 Anschläge plus 7 Pausen eingesetzt werden.

⁶³ Damit rückt auch Einzelton *Es* an den Anfang von Formteil Ic, womit eine für die Schluß-Variation nützliche ‚formale‘ Wirkung verknüpft ist (vgl. Anfang Ia, IIa).

⁶⁴ Diese Überlagerung ist zugleich reihentechnisch notwendig, anders wäre die Viererbrücke zwischen Oes und Kes nicht möglich.

zwischen den Einzeltönen *es–e*, bereits in Ia auf den Abstand von zwei Oktaven festgelegt, begründet die Überlagerung. Der zweite Einzelton (in T. 57 auf *e'* festgelegt) wird auf eine Halbe gekürzt, um die fehlerhafte kl. 2 im Zusammenklang mit dem ebenfalls klangfixierten folgenden Akkord (*e'–f'*) zu vermeiden. Der bislang noch nicht aufgetretene Akkord 2b beschließt als vierter Impuls den ersten Formteil, er wird in Analogie zu Ia und Ib wieder durch den kurzen dritten Impuls abgesetzt⁶⁵.

In T. 61 („tempo“) beginnt der zweite Teil, dessen erster Abschnitt (IIa) im Umfang (4 Impulse plus Halbepause) an das Vorhergehende anknüpft, die Motivanordnung nun aber anders wählt. Die beiden ersten Impulse (3 Ereignisse: E–E–A) knüpfen motivisch an T. 58 an, wobei hier die Brückenkonstruktion (Ue, 9–12 = UKe, 12–9) erstmals den gemeinsamen Anschlag der beiden Elemente E und A wirklich notwendig macht. Nicht mit kleinen Sekundbezügen erklärbar ist die Überlagerung der beiden folgenden Elemente E und A⁶⁶.

Die letzten Abschnitte IIb–f beziehen sich im Einsatz der Motive mehr oder weniger deutlich auf die Teile Ib und c (hier die Reihen Kes und Ue, dort Kes und Ues). Die vier Strukturelemente von IIb (A–E/E–A) sind motivisch mit den gleichlautenden Strukturen von Ib identisch, ihre geänderte Anordnung hier freilich durch die andersartige Brückenkonstruktion bedingt⁶⁷. Im Gegensatz zu allen anderen Abschnitten des zweiten Formteils endet IIb lauter als er beginnt, seine auf vier Halbenoten verkürzte Form endet erstmals nicht mit einer Halbepause, stattdessen wird der dritte Impuls ausgelassen.

Auch IIc läßt den dritten Impuls aus, der Abschnitt wirkt wie eine motivisch um den Schlußimpuls auf drei Halbe verkürzte Wiederholung von IIb⁶⁸. Die beiden Schlußakte (IId–f) beziehen sich auf die Takte 60/61 (Ende Ic, Anfang IIa), indem die Motive wiederholt⁶⁹, dabei einen Halbton tiefer transponiert werden (Ue–Ues). Der aus der Verkürzung resultierende, eigentlich abschließende Teil IIe (Halbepause) korrespondiert so mit der Schlußpause des ersten Teils, die ‚Coda‘ knüpft an den Beginn von Teil II an.

Var. 5 nimmt insofern eine gewisse Sonderstellung ein, als sich die Strukturierung auf Einzeltöne und Akkorde beschränkt (also musikalisch auf Einzelimpulse), die für alle anderen Teile so charakteristischen Sekundbeziehungen also fehlen. Die motivische Ausgestaltung reduziert sich damit im wesentlichen auf verschieden artikulierte Einzelimpulse unterschiedlicher Dauer, die Webern in ein gleichförmiges Durchpulsieren einbettet. Der Motiveinsatz orientiert sich nicht, und auch darin unterscheidet sich Var. 5 von den anderen Variationen, an einer festen Zuordnung am Strukturelement Einzelton oder Akkord (beide treten mit allen drei Motiven auf), sondern wird aus dem Verhältnis der aufeinanderfolgenden Strukturelemente entwickelt (mögliche kleine Sekundbeziehungen) bzw. aus übergeordneten formalen Beziehungen gewonnen. Die klangbetonte, ruhige Gestalt der Variation tendiert in der ständigen Verkürzung der Teile zur formalen Selbstauflösung.

⁶⁵ Obgleich zwischen den Akkorden zwei Sekundbeziehungen existieren, ihre benachbarte Lage weist eine kl. 9 [*gis'–g*] sowie eine kl. 2 [*f'–fis'*] auf.

⁶⁶ Sie wurden motivisch so als erster und letzter Impuls von Ic eingesetzt.

⁶⁷ Auch hier ist der Zusammenklang der Einzeltöne *g* und *e* wieder wie T. 61 reihentechnisch notwendig.

⁶⁸ Stärker noch als an T. 59 wird man hier an den Anfang der Variation erinnert (die ersten beiden Elemente im Krebs).

⁶⁹ Die beiden aufeinanderfolgenden Akkord-Motive sind vertauscht (vgl. T. 65 mit T. 60).

Tabelle 7


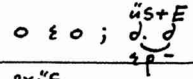

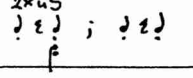
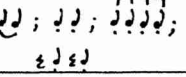





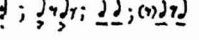
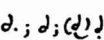

	Einzelöne (E)	Sekundbeziehung (S)	übergr. Sekundbez.	Akkorde (A)
Thema	[d]; d.			
Variation 1				
Variation 2				
Variation 3				
Variation 4				
Variation 5				

Tabelle 7 gibt in einer Zusammenschau die in den Variationen anzutreffenden Strukturelemente (E, S bzw. üS und A) und ihren rhythmisch-artikulatorischen Einsatz. In der Zusammenschau wird deutlich, daß von den insgesamt zur Verfügung stehenden fünf motivischen Tondauern ($\overset{\cdot}{\text{r}}$, J , J , d. , o) in einer Variation wenigstens zwei (Var. 1, 2, 4), maximal drei (Var. 3, 5) Anwendung finden. Den größten Reichtum mit 4 Dauern weist das Thema auf. Das wichtigste Strukturelement ist die Sekundbeziehung – sie fehlt nur in Var. 5, im Thema und in Var. 1 tritt sie auch in Gestalt der übergreifenden Sekunde auf –, die bevorzugt in melodischer Form eingesetzt wird; harmonisch, festgelegt auf den Zusammenklang der Septime, nur in den Variationen 1 und 4, die keine Akkorde haben. Dabei fällt ihr durchgehend rhythmisch-symmetrischer Einsatz auf (paarige Achtel, Viertel, Halbe; auch mit Pausen)⁷⁰. Immer ist die melodische Sekundbeziehung zur Sept/Non auseinandergelegt (obligatorisch fürs Legato)⁷¹, größere Spreizungen über zwei oder gar drei Oktaven verknüpfen sich immer mit Stakkato-Artikulation. Die Überschneidung eines Tones der Sekundbeziehung mit einem anderen Strukturelement ist eher die Ausnahme (Thema, Var. 4), die Zusammenklängeintervalle dann ‚zufällige‘. Während der Einsatz der Akkorde (normiert auf die gr. 7 als Randintervall) zum längeren gehaltenen Klang tendiert, erscheinen die Einzelöne in ihrem Einsatz je nach Charakter der Variation äußerst variabel; sie können sich auch mit anderen Elementen überlagern (üS im Thema, A in Var. 3, 5).

Die Motive einer Variation werden, wenn möglich, aus der Strukturierung der Reihe gewonnen (Gruppierung zu sinnvollen Untergliederungen, Symmetrie), wobei häufiger der Bezug auf ein durchgehendes Pulsieren (Viertel, Halbe) sichtbar wird.

⁷⁰ Im Thema einmal bei der übergreifenden Sekunde die paarige Ganze (mit Viertelpause). Hier auch bei der üS T. 3 die einzige Ausnahme vom symmetrischen Einsatz.

⁷¹ Die kl. 2 ist in den Variationen nur in der direkten Folge zweier Strukturen ‚zwischen verschiedenen Stimmen‘ denkbar (selten!).

Auch für die gesamte Tonhöhenkonzeption einer Variation werden die Strukturelemente der Reihe wirksam: Gleiche Elemente einer Reihe werden (etwa durch äquidistante Aufreihung) zueinander in Beziehung gesetzt, desgleichen stiften gleichlautende Strukturen zwischen aufeinanderfolgenden Reihen Bezüge (durch fixierte Lage der Bezugstöne). Bei den von Sekundbezügen beherrschten Variationen 1 und 4 werden die Elemente unter bestimmten Richtungsaspekten in Beziehung gesetzt. Der gezielte Einsatz von (fixierten) Hoch- und Tieftönen ist allenthalben zu beobachten.

Wiedergeburt der *Ars subtilior*? Eine Analyse von György Ligetis Klavieretüde Nr. 2 „Cordes Vides“

von Hannes Schütz, Wien

Ars subtilior

Die hochentwickelte, anspruchsvolle Musik des späten 14. Jahrhunderts in der musikhistorischen Lücke zwischen der Isorhythmik Guillaume de Machauts (um 1300–1377) am Höhepunkt der *Ars nova* und dem frühen Niederländer Guillaume Dufay (um 1400–1474) war lange in Vergessenheit geraten und wurde erst im 20. Jahrhundert im Zuge der Intellektualisierung der Musik und des verstärkten Interesses an musikalischer Konstruktion wissenschaftlich aufgearbeitet. Der für diese spätmittelalterliche Epoche kennzeichnende Geschmacks- und Stilwandel von der Einfachheit zur Kompliziertheit und die Vorliebe für die sogenannten *maiores subtilitates* etablierten schließlich die von Ursula Günther eingeführte Bezeichnung „*Ars subtilior*“¹.

Neben den späten Werken von Philippe de Vitry und Johannes Ciconia sind für die Epoche vor allem die französischen Komponisten Solage, Jacob de Senleches und Jehan Simon Hasprois von Bedeutung². Schon von ihrem Selbstverständnis her war die *Ars subtilior* eine intellektuelle Elitetradition. Die manierierte Notation³, die für diese Zeit häufig als kennzeichnend hervorgehoben wird, ist allerdings weniger Selbstzweck, sondern die Folge der primär musikalisch motivierten Weiterentwicklung der Prinzipien der *Ars nova*. Diese konsequente Fortführung in der *Ars subtilior* äußert sich beispielsweise bei den von Machaut und de Vitry bei der isorhythmischen Motette angewandten Prinzipien. Die rationale Organisation der Stimmen durch deren Aufteilung in melodische Teile (*colores*) und rhythmische Teile (*taleae*) wird auch auf den Diskantliedsatz übertragen.

¹ Ursula Günther, *Das Ende der Ars Nova*, in: *Mf* 16 (1963), S. 105, 112ff.

² Vgl. auch den Ausdruck „Französische Spätzeit“ bei Heinrich Besseler, *Art. Ars Nova*, in: *MGG* 1, Kassel 1949–1951, Sp. 722.

³ Willi Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century (FSM)*, Introduction, Cambridge, Mass. 1950.

Isorhythmie und Mehrtextigkeit finden daher in dieser Epoche auch in die typischen Refrain-Gattungen des Kantilenensatzes wie Ballade, Rondeau oder Virelai Eingang.

Ein wesentliches Charakteristikum der Ars subtilior bildet weiters die größere Bandbreite an verschiedenen Notenwerten. War bei Machaut oder de Vitry noch regelmäßig die Minima der kleinste Notenwert, findet in der Ars subtilior über die Semiminima hinaus noch die mit einem Fähnchen ausgestattete Fusa⁴ Verwendung. Weit häufiger als in der Ars nova treten auch (oft kurzfristige) Mensurwechsel auf.

In Verbindung mit den beiden Möglichkeiten der perfekten Dreiteilung und der imperfekten Zweiteilung der Notenwerte, die nunmehr auch bei den kleinsten Notenwerten möglich sind, kommt es oft gleichzeitig zu verschiedenen Mensuren in den einzelnen Stimmen und zeitweise zur Bildung von – nicht taktbezogenen – Konflikt-rhythmen (in den einfachsten Fällen im Verhältnis 2 : 3 oder 3 : 4). Vereinzelt gibt es dafür zwar auch schon Beispiele in der Ars nova, in der Ars subtilior wird diese Technik aber generalisierend und auch bei den kleinsten Notenwerten angewendet. Dies alles findet natürlich auch in der Notationstechnik seinen Niederschlag: Die farbliche Darstellung der Mensurwechsel in dieser Zeit (als Wechsel zwischen schwarzen und roten Noten) und die Verwendung neuer vielgestaltiger Notenwerte (zum Beispiel der doppelhälsigen Dragma) tragen zur Entwicklung einer manierierten Notation bei⁵.

Ars subtilior-Rezeption in György Ligetis „Études pour piano, premier livre“

Eine spezielle Rezeption der Eigenheiten der Ars subtilior hat in jüngerer Zeit in den neueren Werken György Ligetis, vor allem in den *Études pour piano, premier livre*, stattgefunden. Nach eigenen Aussagen des Komponisten hat seit dem Beginn der 80er Jahre neben bestimmten afrikanischen Musiktraditionen⁶, fraktaler Geometrie⁷ und den Werken Conlon Nancarrow⁸ auch die Ars subtilior zu einem grundlegenden Wandel im Schaffen Ligetis geführt⁹.

Mit der häufig dokumentierten Anlehnung Ligetis an die polyphone Tradition der Niederländer im 15. Jahrhundert, insbesondere an die Werke Johannes Ockeghems, die unter anderem als Vorbild für die Entwicklung der Technik der Mikropolyphonie in *Apparitions* und *Atmosphères* gedient haben soll¹⁰, hat die Annäherung des Komponisten an die Ars subtilior in den Werken der jüngsten Zeit aber nicht viel gemein. Nicht mehr stehen die Verschmelzungswirkungen vielstimmig überlagerter Polyphonie, sondern komplexe rhythmische Strukturen zur Diskussion, die sich aus der exzessiven Nutzung der Beson-

⁴ Zum Beispiel als halbierte Minima oder Semiminima.

⁵ Vgl. auch Apel, *Die Notation der polyphonen Musik, 900–1600*, deutsch Leipzig 1962, S. 462ff.

⁶ Speziell dazu Gerhard Kubik, *Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda. Ein Leitfaden zur Komposition in einer ostafrikanischen Musikkultur*, in: *Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, Hamburg 1991, S. 23.

⁷ Peter Richter, *Fraktale-Chaos – Auf der Suche nach Ordnung zwischen Unvorhersagbarkeit und gebrochenen Dimensionen*, in: *ÖMZ* 1989, S. 276.

⁸ Wolfgang Burde, *György Ligeti*, Zürich 1993, S. 190.

⁹ György Ligeti, *Künstlergespräche*, in: *ÖMZ* 1989, S. 274 (279).

¹⁰ Vgl. Burde, *György Ligeti*, S. 166.

derheiten in der Mensuralnotation ergeben¹¹. Insbesondere kann die taktungebundene Unterteilung in symmetrische und asymmetrische Einheiten in der Mensuralnotation bei simultanem Ablauf in verschiedenen Stimmen zu einem Effekt führen, den Ligeti auch in den *Études pour piano* mehrfach zu verwirklichen trachtete, nämlich der scheinbaren Gleichzeitigkeit verschiedener Geschwindigkeitsschichten¹².

Étude pour piano Nr. 2 – „Cordes Vides“

*Cordes Vides*¹³ beruht zur Gänze auf der Verwendung von Quinten, die melodisch und später auch harmonisch verwendet werden. Die Fortschreitung in mehreren aufeinanderfolgenden reinen Quinten oft über den Tonraum von mehr als zwei Oktaven erweckt dabei zweifellos Assoziationen zu den leeren Saiten von Streichinstrumenten. Kurze, aus der Abfolge von Quintsprüngen resultierende einstimmige melodische Phrasen in beiden Händen in gleichmäßigen Achtelnoten, in denen jeweils die erste Note leicht akzentuiert wird, vermitteln einen schwebenden Eindruck¹⁴. Die ersten drei Töne des einstimmigen Anfangs (a'', d'' und g') gehören dabei beiden Stimmen: Während die Oberstimme sogleich wieder über d'' und a'' zurückpendelt und die nächste Phrase danach mit chromatisch verschobenen Quintfolgen beginnt, wird der begonnene Quintabstieg ab dem vierten Achtel in der nun einsetzenden linken Hand weitergeführt.

ÉTUDE 2: „CORDES VIDES“ Dédicée à Pierre Boulez 17

Andantino con moto, molto tenero ♩ = 120 György Ligeti 1985

Notenbeispiel 1: T. 1–4.

Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Schott Musik International, Mainz.

¹¹ Günther, *Die Ars subtilior des späten 14. Jahrhunderts*, in: *Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, Hamburg 1991, S. 277 (280).

¹² György Ligeti über eigene Werke. Ein Gespräch mit Detlef Gojowy aus dem Jahre 1988, in: *Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, Hamburg 1991, S. 359f.

¹³ Kurzbesprechungen der Étude finden sich bei Louis Svard, *György Ligeti. Études pour piano, premier livre*, in: *Notes 44* (1987/88), S. 587f., bei Ulrich Dibelius, *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz 1994, S. 224 und bei Constantin Floros, *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien 1996, S. 176.

¹⁴ S. auch Denys Bouliane, *Imaginäre Bewegung – György Ligetis „Études pour piano“*, in: *MusikTexte* 1989 (28/29), S. 73 (80).

Daß trotz des äußerlich einheitlichen Notenbildes linker und rechter Hand verschiedene Aufgaben zugeordnet sind, wird bereits durch die Notierung der linken Hand in zwei Zeilen und der rechten Hand in einer Zeile angedeutet. In den beiden Händen ergeben sich auch von Beginn an trotz aller Gemeinsamkeiten (fortschreitende Achtelbewegung; kurze, akzentuierte Phrasenbildungen) deutlich funktionale Unterschiede. Die rechte Hand, der im Verlauf des Stückes durchwegs eine führende Rolle zukommt, gebraucht ihre beiden Gestaltungsmuster für die kurzen Phrasenbildungen zu Beginn, die Pendelbewegung innerhalb einer None (bestehend aus zwei aufeinandergetürmten Quinten) und die chromatische Rückung eines Quintsprungs, auf zwei verschiedene Arten, nämlich aufsteigend oder absteigend, und gelangt damit zu vier alternierenden Varianten. In ihrer Länge sind die Phrasenbildungen der rechten Hand dabei sehr frei und weisen die verschiedensten Dauern (zumeist sechs, seltener auch vier, fünf, sieben, acht oder neun Achtelnoten) auf.

Die linke Hand benötigt dagegen regelmäßig mehr Raum als die rechte Hand und dient vor allem weitläufigen harmonischen Begleitbewegungen. So wird in der Fortsetzung des dreitönigen einstimmigen Beginns während der ersten drei Phasen zunächst einmal der Quintenzirkel völlig erschlossen¹⁵. Anders als in der rechten Hand, bei der durch die chromatischen Rückungen des Quintintervalls auch andere Intervalle (insbesondere kleine Sext und Tritonus) auftreten können, bleibt die Fortschreitung in der linken Hand vorerst auf die reine Quint (bzw. ihr Komplementärintervall der reinen Quart) und deren Oktavversetzungen beschränkt.

Nach den rhythmisch abweichenden Einschnitten in Takt 11/12 und Takt 13/14 treten in der rechten Hand vermehrt zweistimmige Quintklänge auf, während die linke Hand, weiterhin im Achtelrhythmus, eine Kurzform der Takte 1–12 der Oberstimme wiederzugeben scheint. So treten ab Takt 14 in der linken Hand das Nonnenpendel und die chromatische Rückung von Quinten auf. Die vorige Gestalt der rechten Hand wird also von der linken Hand gleichsam gespiegelt übernommen. Die Interaktion der beiden Hände wird in den folgenden Takten noch verstärkt, indem ein Stimmentausch des vorliegenden Konflikt rhythmus' stattfindet. So wechselt in den Takten 17–19 die Achtelbewegung in die rechte Hand und die schnellere Triolenbewegung in die linke Hand, in den Takten 19–21 tritt sogar mehrfach Stimmentausch auf.

Dabei werden die oben beschriebenen Unterschiede im Grundcharakter zwischen linker und rechter Hand beibehalten. Der linken Hand bleiben trotz der Übernahme der chromatischen Rückungen die weitläufigen Begleitfiguren über Quintfallstrecken und vorerst auch die Einstimmigkeit vorbehalten. In der rechten Hand werden dagegen zweistimmige Quintklänge (ab Takt 19 und vor allem ab Takt 21) immer mehr zur Regel. Das Prinzip des permanenten Wechselspiels der beiden Hände durch die Spiegelung von Oberstimmenmustern in der linken Hand und die Übernahme von gemeinsamen Mustern in die rechte Hand mit darauffolgendem Stimmentausch bleibt dabei bis zum Schluß bestimmend.

¹⁵ Auf das bei Ligeti typische Phänomen der Entwicklung modaler Binnenstrukturen innerhalb des präsenten chromatischen Totals kann hier nur hingewiesen werden. Instruktiv dazu Peter Petersen, *Bartok-Lutoslawski-Ligeti. Einige Bemerkungen zu ihrer Kompositionstechnik unter dem Aspekt der Tonhöhe*, in: *Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, Hamburg 1991, S. 225.

All das hat mit Ars subtilior nicht viel gemeinsam; die eigentlichen Besonderheiten liegen denn auch nicht im Harmonischen oder Formalen, sondern in der rhythmischen Konstruktion. Hier werden sehr bald Erinnerungen an die Möglichkeiten der Mensuralnotation geweckt.

The image shows a musical score for two staves, likely piano and right hand. The notation is highly complex, featuring numerous accidentals (sharps, flats, naturals), slurs, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). There are also markings like *sempre pp* and *capri.* (capriccioso). The rhythm is intricate, with many notes beamed together and some notes marked with '3' indicating triplets. The overall style is highly technical and characteristic of the Ars subtilior tradition.

Notenbeispiel 2: T. 9–16.

Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Schott Musik International, Mainz.

Der Beginn der sich nach und nach entwickelnden komplizierten Konfliktrhythmen zeigt sich in den bereits erwähnten Einschnitten in den Takten 11/12 und 13/14: Sie bestehen aus einem kurzen zweistimmigen Motiv von leeren Quinten (zunächst $a'-e''$ und $d'-a'$ nach dem Abschluß der 14. Phrase in der rechten Hand ab Takt 11, nach der 14. Phrase der linken Hand kommen ab Takt 13 zu den Quinten $d'-a'$ und $a'-e''$ noch $g-d'$ und $C-g$ hinzu) und markieren den Eintritt beginnender rhythmischer Veränderungen. Schon das Einschnittmotiv selbst verlangsamt mit seinen zwei punktierten Achtelnoten die Bewegung und setzt den Achtelnoten der Phrase der linken Hand am Ende von Takt 11 einen einfachen Konfliktrhythmus im Verhältnis 2:3 entgegen.

Zwischen diesen beiden verlangsamenen Einschnitten erfolgt allerdings bereits eine Beschleunigung der Bewegung in der rechten Hand gegenüber der rhythmisch unveränderten linken Hand (im Verhältnis 3:2; zum Einschnittmotiv ergibt sich damit bereits das Verhältnis 9:4!), indem den weiter fortlaufenden Achteln der Unterstimme Triolen entgegengesetzt werden.

Für die rechte Hand ist an dieser Stelle der Takt in 12 Teile, in der linken Hand in 8 Teile zerlegt. Bei der vollständigen Durchführung dieses einfachen Konfliktrhythmus' durch einen ganzen Takt hindurch wie in Takt 15 ergeben sich 16 klingende Impulse

(4 Impulse stimmen ja überein) pro Takt. Diese sind – entsprechend dem Verhältnis 2:3 – asymmetrisch auf den Takt verteilt (Skizze 1).

An dieser Stelle ist festzuhalten, daß es in der vorliegenden Etüde keine echte Taktmetrik mit der Unterscheidung in schwere und leichte Zeiten gibt. Ein Takt dient daher nur als Maß für eine bestimmte Zeitspanne, hat aber keinerlei Bedeutung für die Einsätze eines bestimmten rhythmischen Musters. So könnte sich beim phasenverschobenen Zusammentreffen mehrerer Konflikt rhythmischen – z. B. bei einem Einsatz der triolischen Bewegung um ein Achtel früher – auch eine gleichmäßige Impulsverteilung im Rahmen des Taktes ergeben (vgl. dazu Takt 22). Daraus folgt für die Beschreibung des vorliegenden Konflikt rhythmischen, daß neben der Anzahl der tatsächlich zu hörenden Impulse (hier 16) auch die Anzahl der theoretisch möglichen Impulse (hier 24), also der Dissoziierungsgrad des Taktes, zu untersuchen ist (s. auch die Tabelle am Schluß der Analyse)¹⁶.

Die ersten drei Zahlen der nachstehenden Skizze 1 zeigen die in Takt 15 von linker und rechter Hand tatsächlich klingenden 16 Impulspositionen (schwarze Felder) von den im gegebenen Dissoziierungsgrad theoretisch möglichen 24, was im übrigen einer Unterteilung des Taktes in Sechzehnteltriolen entspräche. Die zweite Triole in der rechten Hand beginnt mit einer Pause (Position 7):

re. Hd.:						X																		
li. Hd.:																								
Position	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24

Einschnitt:					>	<																			
-------------	--	--	--	--	---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Skizze 1

Lediglich zum rhythmischen Vergleich wurde auch das (mit der triolischen Bewegung nicht simultan auftretende) Einschnittsmotiv von Takt 11/12 und Takt 13/14 in die Skizze aufgenommen, das zur nachfolgenden triolischen Bewegung der rechten Hand im Verhältnis 4:9 steht und daher in der vorliegenden Takt dissoziation gar nicht untergebracht werden könnte (die Schläge treten in der Skizze unter anderem „zwischen“ den Impulsen 5/6 und 14/15 auf). Die scheinbar simplen 2:3-Verhältnisse bescheren bereits an dieser Stelle ein hohes Maß an Komplexität (s. Notenbeispiel 3, S. 211).

Die Aufteilung der jeweils mittleren Triolennote in der rechten Hand ab der Taktmitte von Takt 21 bringt rhythmisch keine wesentliche Neuerung. Es handelt sich lediglich um die Übernahme des jeweils zwischen die beiden letzten Triolennoten hineinschlagenden Achtelimpulses der linken Hand (also der Impulspositionen 4, 10, 16 und 22 in der vorigen Skizze zu Takt 15) durch die rechte Hand. Der bisher gemeinsam vorgetragene Konflikt-

¹⁶ Diese rhythmische Konzeption in *Cordes Vides* unterscheidet sich grundlegend von den übrigen Etüden des Zyklus, bei denen insbesondere das Prinzip der „generalisierten Hemiolenbildung“ eine entscheidende Rolle spielt. Zu diesem Begriff Peter Niklas Wilson, *Interkulturelle Fantasien, György Ligetis Klavieretüden Nr. 7 und 8*, in: *Klaviermusik des 20. Jahrhunderts (= Melos 51, Jahrbuch für Zeitgenössische Musik)*, Mainz 1992, S. 63 (64).

ziierungsgrad durch die Übertragung der Konfliktrhythmen in eine kleinere Dimension erhöht (s. auch Skizze 5). Wie in der Ars subtilior können auch die kleineren Notenwerte miteinander einen Konfliktrhythmus bilden: In der Triolenbewegung der rechten Hand werden alle (triolischen) Achtelnotenwerte mit Sechzehnteln ausgefüllt, so daß eine effektive Sechzehnteltriolenbewegung entsteht. Wie in Takt 21 ist auch diese Verdichtung durch die Übernahme der – von beiden Händen gemeinsam ausgeführten – rhythmischen Musterbewegung in die rechte Hand zu erklären.

Parallel dazu kehrt ab Takt 25 in der linken Hand größere Ruhe ein. Die Bewegung kehrt zurück zu bloßer Sechzehntelbewegung, so daß sich das gleiche Rhythmusmuster wie in der ersten Skizze zu Takt 15, allerdings in verdoppelter Geschwindigkeit, ergibt. Es resultiert ein Muster von 32 genützten Impulspositionen pro Takt, das sich in virtuoser Form zum *fff*-Höhepunkt in extrem hoher Lage in Takt 26 hinbewegt, um danach sofort in Takt 27 in extrem tiefer Lage im gleichen Rhythmus neu zu beginnen. In Takt 28 werden die rhythmischen Muster mit übergeordneten hemiolischen Schichten überlagert, die in Nonenpendeln einen überleitenden chromatischen Abstieg verursachen.

Abermals setzt danach in Takt 29 eine Beschleunigung in der rechten und eine Verzögerung in der linken Hand ein, wobei durch die gleichmäßige Unterteilung des Taktes in Zweiunddreißigstelnoten und somit 32 zur Verfügung stehenden Pulspositionen im Dissoziierungsgrad an sich eine Verlangsamung vor sich gegangen ist. Die vorige Passage hätte mit dem Konfliktrhythmus von Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen noch insgesamt 48 Impulse pro Takt erlaubt (siehe abermals Skizze 5).

Notenbeispiel 4: T. 30–33.

Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Schott Musik International, Mainz.

Abschnitt	Anzahl tatsächlich genützter Positionen	Mögliche Positionen "Dissoziierungsgrad"
ab Takt 1	8 Zeiten pro Takt	8 mögliche Positionen
ab Takt 12	16 Zeiten pro Takt	24 mögliche Positionen
ab Takt 22	24 Zeiten pro Takt	24 mögliche Positionen
ab Takt 26	32 Zeiten pro Takt	48 mögliche Positionen
ab Takt 29	32 Zeiten pro Takt	32 mögliche Positionen
ab Takt 30	40 Zeiten pro Takt	96 mögliche Positionen
ab Takt 32	48 Zeiten pro Takt	96 mögliche Positionen
ab Takt 33	40 Zeiten pro Takt	96 mögliche Positionen
ab Takt 36	24 Zeiten pro Takt	24 mögliche Positionen

Skizze 5

zweierlei: Zum einen wird gezeigt, daß die besonderen Eigenheiten der Ars subtilior, nämlich die Gleichzeitigkeit mehrerer Geschwindigkeitsschichten durch die Verwendung verschiedener Masuren, mit nicht unvertretbarem Aufwand auch in unserer Notationstechnik realisierbar sind. Zum anderen ist diese Realisation immerhin auch spielbar, und zwar sogar von einem einzigen Interpreten¹⁷. Darin liegt wohl mehr als nur eine bloße Rezeption der französischen Spätzeit, nämlich ein echter Fortschritt gegenüber der notwendigen Mehrzahl an Interpreten in der Ausführung von Werken der Ars subtilior. Im besonderen aber macht *Cordes Vides* bewußt, wie sehr uns die traditionelle Notation gefangen hält. Beim Versuch, diese eingewöhnten Schranken aufzubrechen, kann sich die bewußte Rezeption der Techniken der Mensuralnotation, insbesondere der Ars subtilior, als überaus wertvoll erweisen.

¹⁷ Zum speziellen Verständnis des „Interpreten“ der *Études pour piano* siehe Ligeti, *Über eigene Werke*, S. 359f.

BERICHTE

Köln, 27. bis 29. Juni 1996:

Symposium „Rückblick vom Ende des Jahrhunderts. Der italienische Futurismus und die musikalische Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts“

von Norbert Bolín, Köln

Das erste Manifest des italienischen Dichters Filippo Tommaso Marinetti (1909 veröffentlicht) wurde zum Impuls einer alle Künste umfassenden avantgardistischen Bewegung zu Beginn unseres Jahrhunderts, die unter der Bezeichnung ‚Futurismus‘ in die europäische Kulturgeschichte eingeschrieben wurde.

Daß der Futurismus über seine Bedeutung für die Literatur und die Bildende Kunst hinaus vor allem auch als musikalische avantgardistische Erscheinung zu verstehen war, ist inzwischen weithin unstrittig. Unterschiedlich jedoch sind die Bewertungen zum einen seiner künstlerischen Impulse für die Musikentwicklung, zum anderen seiner tragfähigen Auswirkungen über die Hochzeit und die Periode seiner Aktualität hinaus auf die (jeweils) Neue Musik und entsprechende Tendenzen im 20. Jahrhundert.

Daß dem Kreis um Marinetti keine wirklich hochrangigen Komponisten angehörten, begründet das bis heute anzutreffende (Vor-)Urteil von der angeblich zu vernachlässigenden Auswirkungen des Futurismus auf die Musik des 20. Jahrhunderts, so daß eine erste Zielsetzung des vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln veranstalteten Symposiums darin gefunden war, die allgemeine Klischee-Vorstellung zu hinterfragen. Zu beobachten, inwieweit sich Beeinflussungen von anderen Künsten auf den Futurismus und von ihm ausgehend auf weitere avantgardistische Strömungen des Jahrhunderts ergaben, forderte über die internationale Referentenliste hinaus eine interdisziplinäre Zusammensetzung der Vortragenden, so daß neben Vertretern der Musikwissenschaft auch solche aus der Geschichts-, Literatur- und Kunstwissenschaft eingeladen waren. Es galt also, jeweils das Verhältnis der futuristischen Theorie zu ihrer Wirklichkeit sowie die ideengeschichtliche Änderung oder Rezeptionswandlung zu überprüfen und Antworten auf die Fragen zu finden, ob und – vor allem – wie der Traditions- und Konventionsbruch der Futuristen Früchte zeitigen konnte, schließlich, ob der Futurismus tatsächlich konsequent in die neue Losung der Zeit, den ‚Neoklassizismus‘, mündete und darin aufging oder dem Jahrhundert nicht doch mehr an Impuls bzw. Inspiration geschenkt hat.

Auch wenn die erste Sektion von Vorträgen eher den Eindruck vermitteln mochte, es würden das Umfeld, die Entstehung und zentrale Elemente des Selbstverständnisses des italienischen Futurismus erörtert, so wußten die Referierenden jedoch jeweils aus ihren Perspektiven Hinweise auf die Beantwortung der ins Zentrum gerückten Fragestellungen zu geben. Betonte Juan Allende-Blin (Essen) die von den russischen Futuristen geleistete Systembildung für ihre Musik aus den Hauptquellen liturgische Musik und Volkslied, so vermochte Barbara Marx (Dresden) aus literaturwissenschaftlicher Sicht den italienisch-französischen Dialog nachzuzeichnen, der zur Ablösung einer symbolistischen Ästhetik führte. Fiamma Nicolodi (Florenz) konzedierte den Futuristen in einer ersten Entwicklungsphase ein weitgehendes Interesse am Jazz, der die „Vermischung von Stilebenen und die Fusion von Gattungen bis hin zur Improvisation“ verständlich erscheinen läßt, in alledem jedoch die Widersprüche einer inhomogenen Künstlergruppe offenbart, die eine einheitliche Entwicklungsrichtung nicht ermöglichte. Joachim Noller (Hamburg) exemplifizierte den ‚stato d’animo‘ geradezu als futuristisch-ästhetischen Schlüsselbegriff, der (von theatralischen Vorstellungen herrührend) auch in der Musik den unvermittelten Wechsel der Affektdarstellung forderte und damit ein neues Strukturdenken etablierte, das den Affektkontrast zum strukturellen Element des Werkes erhob, das damit als

authentische Form der Emotionalität des Ausgleichs oder der Vermittlung von Affekten nicht mehr bedurfte.

Eine zweite Vortragssektion des Symposiums rückte die ästhetischen Dimensionen in den Mittelpunkt. Hermann Danuser (Berlin) warf die Frage nach dem futuristischen Kunst-Verständnis auf. Albrecht Riethmüller (Berlin) setzte sich mit ästhetischem Gedankengut zwischen Ferruccio Busoni und Boccioni auseinander. Carlo Piccardi (Lugano) erläuterte für die Verbindung der Futuristen zur ‚Groupe des Six‘, daß vor allem Sergej Diaghilew in seiner Ideensuche für die Ballets russes mit Igor Strawinsky die Möglichkeit fasziniert haben mochte, dynamische Formen auf tatsächliche Bewegungen auszudehnen und in einer plastischen Dimension unter Einbeziehung von Musik und Geräuschen zu theatralisieren. Helga de la Motte (Berlin) beschrieb die Verbindung, die Edgar Varèse zu den Futuristen hatte und die Integration von Fabrikgeräuschen in seine Musik, betonte aber dabei stärker „die gemeinsamen Wurzeln als die wechselseitigen Einflüsse“ (Obertonspektrum, Dynamismus, Sensualismus).

Die dritte Vortragssektion beleuchtete vor allem die Auseinandersetzungen, die Parallelen sowie die markanten Unterschiede zwischen italienischem und russischem Futurismus. Den Gesamtkunstwerk-Gedanken sowie die Idee des synästhetischen Zusammenwirkens der Künste fokussierte Hans-Joachim Wagner (Köln) für die Kritik der Futuristen am Verismo. Detlef Gojowy (Köln) exemplifizierte neben musikalischen Paradigmen den russischen Futurismus als „hochpolitische Angelegenheit“ künstlerischer Außenseiter, Alexander L. Ringer (Urbana/Illinois) zeichnete den schwierigen Entwicklungsweg zwischen Tradition und Avantgarde unter den zeittypischen amerikanischen Einflüssen auf den Komponisten Leo Ornstein nach. Volker Scherliess (Lübeck) setzte die Ideenwelt des Futurismus in Bezug zur Entwicklung audiophiler Medien.

Der Initiator des Symposiums, Dietrich Kämper (Köln), vermochte am Ende ein „Echo des Futurismus in der Musik des 20. Jahrhunderts“ nachzuzeichnen. Vielfach deutlich spürbar seien nach 1945 die Anknüpfungspunkte an die Ideenwelt der Futuristen, z.B. in Pierre Schaeffers ‚Musique concrète‘, in Kompositionen, die auf Technik und Maschinenwelt Bezug nehmen (Arthur Honegger, Casavola), in Karlheinz Stockhausens Kritik an Schaeffer („Ordnungslosigkeit“), die ihm die Veränderung des Materialbegriffs zur Vorstellung einer ‚atonalen‘ Musik, die keine Töne, sondern Geräusche nutzt, ermöglichte. Auch Pierre Boulez kritisierte Schaeffer („Versäumnis der Lenkung von Klängen“), bezog aber ebenfalls aus der futuristischen Gedankenwelt Inspiration für seine *Symphonie mécanique*. Unzweifelhaft sind Auswirkungen auf die Radiokunst bis hin zur Elektronischen Musik aus der Hörspiel-Konzeption Marinettis („Radiophone Synthesen“) abzuleiten, ebenso auf den ‚Bruitismus‘ (Varèse stand den Futuristen eher ablehnend, aber wohlwollend gegenüber), auf den von der entpersonalisierten, emotionslosen Ästhetik der Futuristen faszinierten Erik Satie; George Antheil teilt mit seiner anti-expressiven, antiromantischen Ästhetik ebenso futuristische Gedanken wie etwa Arthur Lourié in seinen Vorstellungen von miniaturhafter Kürze, synthetischem Ideal und seiner Wendung gegen die Tradition als ‚überflüssiges Gepäck‘.

Die Kooperation mit der Hochschule für Musik Köln bestand in der Veranstaltung zweier Konzerte, von denen das des Pianisten Daniele Lombardi durch das DeutschlandRadio/Deutschlandfunk Köln im Kammermusiksaal der Hochschule aufgezeichnet wurde.

Dem Gesamtziel des Symposiums, eine Korrektur des traditionellen Futurismus-Bildes bzw. Ansätze zu seiner Neubewertung zu initiieren, ist die Veranstaltung sicherlich näher gekommen.

Bad Köstritz, 22. bis 25. August 1996:

Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz

von Laurenz Lütteken, Münster

Die 1994 während der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Leipzig gegründete „Fachgruppe für Soziologie und Sozialgeschichte der Musik“ hat im Sommer 1996 ihr erstes größeres Kolloquium veranstaltet. Damit hat sich die bewußt mehr als loser Verbund denn als strikt normierte Organisation agierende Zahl der Interessenten erstmals einer breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit präsentiert, und diesem Charakter entsprach das generalisierende, seinerzeit auf Anregung des Initiators und derzeitigen Sprechers der Gruppe, Christian Kaden (Berlin), formulierte Tagungsthema „Professionalismus in der Musik“. Als Tagungsort hatte Ingeborg Stein, Leiterin des Heinrich-Schütz-Hauses in Bad Köstritz, 1995 spontan ihr schönes Haus zur Verfügung gestellt und damit die Mühen der organisatorischen Arbeit auf sich genommen. Programmatisch auch dies: Während eines der zentralen Anliegen der Fachgruppe darin besteht, die Grenzen zwischen ‚Historikern‘ und ‚Systematikern‘ durchlässiger zu machen, um das so entstehende, noch wenig beackerte Niemandsland produktiv nutzen zu können, so ist das Schütz-Haus traditionell, noch aus Vor-Wende-Zeiten resultierend ein Ort des Grenzgängertums nicht nur zwischen Wissenschaft und Praxis. Und durch die Präsenz politischer Repräsentanten erhielt das Unternehmen auch sein offizielles Gewicht.

Die Tagung, die allen Interessenten offenstand, war, ihrem programmatischen Ansatz entsprechend, so umfänglich, daß es unmöglich erscheint, auch nur einen annähernden Überblick über die Referate zu geben. Zu unterschiedlich waren die thematischen Akzente, zu divergierend die einzelnen Veranstaltungsformen. Immerhin grenzten sich vier Hauptvorträge deutlich ab, und sie führten eine historisch-systematische Mischung paritätisch vor: Zum Auftakt umriß Christian Kaden in einem großräumigen Profil das Tagungsthema als „Herausforderung an die musikwissenschaftliche Forschung“. Volker Kalisch (Düsseldorf) konnte hier mit seinen heftige Diskussionen auslösenden wissenschaftsgeschichtlichen Bemerkungen zur „Musikwissenschaft zwischen Rationalisierung und Professionalisierungsdruck“ anknüpfen. „Perspektiven der Professionalität“ zeigte Ulrich Siegele (Schmittgen) an Hand verblüffender satztechnischer Eigenarten des Stadtmusikers Johann Samuel Welter auf, während Heinrich W. Schwab (Kiel) dem Konflikt von Amt und Werk im Falle des dänischen Hofkapellmeisters Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen nachgegangen ist.

Die letztgenannte Perspektive wurde in einem dem *genius loci* verpflichteten Referatblock ins 17. Jahrhundert rückprojiziert. Ingeborg Stein, Heike Karg (Greiz) und Michael W. Schmidt (Kassel) steuerten Neues zu Heinrich Schütz und seiner Zeit bei. In drei sehr unterschiedlich organisierten Roundtables wurde das Problem historisch und systematisch vertieft. Unter der Leitung von Sebastian Klotz (Berlin) diskutierten in einer ausschließlich ‚historischen‘ Runde Joachim Kremer und Bernd Schabbing (beide Hamburg) sowie Christoph Henzel und Tobias Plebuch (beide Berlin) über „Kirche, Hof und Stadt in der Neuzeit“, während unter der Leitung von Gabriele Busch-Salmen (Kirchzarten), Zdenka Pilková (Prag), Jörg Derksen (Bonn), Beatrix Borchard und Karsten Mackensen (beide Berlin) in gemischter Perspektive eine Annäherung an den Musiker-Begriff unternahmen. Magdalena Havlová (Brünn) überwölbte das Ganze mit geradezu literarischen Bemerkungen zum Musiker als „Maestro oder Knecht“. Ein letztes, von Annegret Fauser (London) zusammengestelltes Roundtable war mit Beiträgen von Jeanice Brooks und Matthew Head (beide Southampton) sowie Katherine Ellis (Charlbury) dem Thema „Gender“ gewidmet. Darüber hinaus wurde eine ganze Reihe von Einzelreferaten zum Thema gehalten, darunter vor allem zu den bemerkenswerten satirischen Musikerromanen von Printz (Eckhard Roch, Bochum), zu den Ordini der Cappella Giulia (Bernhard Schrammek, Rom), zu protestantischen Funeralkompositionen des 17. Jahrhunderts (Gregory S. Johnston, Toronto), zur *Maîtrise* im 14. und 15. Jahrhundert (Laurenz Lütteken, Münster) sowie zu verschiedenen

systematischen Aspekten: Tomi Mäkelä (Exilforschung), Klaus Mehner (Professionalität und Kitsch), Ekkehard Jost (Jazz) und Friederike Böcher (Werbung). Die folgenden Arbeitsgruppentagungen sind bereits geplant und werden in Düsseldorf, Arnoldshain und Leipzig stattfinden.

**Limassol/Zypern, 26. bis 30. August 1996:
Internationales Symposium „Archaeological String Instruments East and West,
European Protohistory to Early Middle Ages, Ancient Orient to Classical Cultures
of the Mediterranean“**

von Ellen Hickmann, Hannover

Musikarchäologische Symposien fanden in den letzten Jahren vorzugsweise im Nahen Osten statt. Die Wahl dieser Orte war nicht dem Zufall überlassen, bieten sich dem Forscher in dem gesamten Umfeld doch ein reiches Arbeitsmaterial, das vielfach noch nicht erschlossen ist, sowie zahlreiche archäologische Bodenerkundungen, die bei weitem noch nicht alle in Publikationen dargestellt sind. Den 1993 in Istanbul ertragreichen, wenn auch in der Zielrichtung kontrovers ausgerichteten, ausgiebigen Erörterungen der Materialien und Interpretationen schlossen sich jetzt weiterführende Vorträge mit lebhaften Diskussionen in Limassol an. Das Thema, Saiteninstrumente früher Kulturen, erwies sich als zündender Anlaß dazu: Zypern mit weit zurückreichender, wechsellvoller Geschichte, situiert zwischen dem Vorderen Orient und der von klassischen Kulturen geprägten Welt der Zykladen und Griechenlands, verfügt über durchaus eigenständige Formen von Saiteninstrumenten, die bisher noch nicht ausgiebig behandelt wurden.

Das Symposium war vorzüglich – und auf eigene Kosten – organisiert von Dr. Nefen Michaelides, in deren Musikschule die Zusammenkünfte stattfanden. Musikwissenschaftler und -ethnologen, Archäologen, Prähistoriker, ein Physiker, ein Alttestamentler, eine Orientalistin, insgesamt 17 Teilnehmer aus 11 Ländern, erörterten aus recht unterschiedlicher Sicht die Probleme früher Saiteninstrumente. Älteste Funde und Abbildungen von Saiteninstrumenten (Sumer) und ihre Einflüsse auf den Nahen Osten wurden vor allem im Hinblick auf ihre technische Vollkommenheit gezeigt (Subhi Anwar Rashid, Leipzig). Zypern mit seiner Lage zwischen Orient und Okzident wurde als für die Verbreitung und für den Austausch von Musikinstrumenten besonders geeigneter Ort herausgestellt, was sich anhand der Geschichte der Leier gut darstellen ließ (Annie Caubet, Paris). Die spektakulärsten Harfenfigurinen aus Marmor von den Zykladen des 3. Jahrtausends v. Chr. nahmen, naheliegend angesichts der lokalen Zugehörigkeit, in den Diskussionen breiten Raum ein. Die auch Spieler anderer Musikinstrumente enthaltende Gruppe, heute weit verstreut in den Museen der Welt und in Privatsammlungen bewahrt, besteht aus echten Stücken, doch auch aus Fälschungen, die zu vielen Disputen veranlaßten. Die Organologie der Instrumente wurde im Kontext mit verwandten Darstellungen Ägyptens und des Nahen Ostens untersucht (Frederick Crane, Mount Pleasant/Iowa, USA; Carl Widstrand, Ottawa, Kanada). Neue Ergebnisse über Geschichte, Herstellung und Verbreitung von Saiteninstrumenten aus der hethitischen Zeit Anatoliens revidieren völlig die bisher gewonnenen Erkenntnisse, daß es in dieser Zeit in Anatolien keine Harfen gegeben habe. Auch sind nach neuesten Forschungen Saiteninstrumente in Anatolien bis ins Neolithikum zurück zu datieren. Hethitische Saiteninstrumente dieser Zeit zeigen nicht selten eine Morphologie, die zwischen der der Harfen und der der Leiern liegt (Werner Bachmann, Borna), wie sie z. B. auch zypriotische Instrumente des 2. Jahrtausends v. Chr. sowie auch die noch viel ältere Megiddo-Harfe aufweist. Dies wurde erneut ins Blickfeld gerückt und im Kontext nochmals interpretiert (Joachim Braun, Jerusalem). Auf Münzen aus Samaria (4. Jahrhundert v. Chr.) und auch auf solchen der Zeit des Bar-Kochbar-Krieges (132–135 n. Chr.) sind verschiedentlich Saiteninstrumente wiedergegeben. Ob diese Abbildungen wesentliche Stadien der Harfen- und

Leierngeschichte eher wiedergeben, als daß sie eine wichtige Rolle in der Motivgeschichte spielen, ist weniger ein Problem der Musikgeschichte als der musikalischen Semantik (Hans Seidel, Leipzig). – Im Umkreis frühchristlicher Klöster wurden z. T. gut erhaltene Lauten gefunden. In einigen Varianten gehörten diese Instrumente vom 3. Jahrtausend an in Mesopotamien (Akkad-Zeit) zum charakteristischen Instrumentarium auch des Vorderen Orients. Handhabung und Klänge dieser ‚koptischen Lauten‘, wiederbelebt mit Hilfe maßgetreuer Rekonstruktionen des Autors, wurden auf akribische, wahrlich ‚archäologische‘ Art vorgeführt (Ricardo Eichmann, Berlin). – Alle Gruppen und Formen von Harfen, Leiern und Lauten erschienen in Zentralasien, beginnend mit dem 4./3. Jahrhundert v. Chr., die Leiern später im Gefolge des Hellenismus. Zahlreiche Varianten in Formen, Größen, in morphologischen Einzelheiten, Spielweisen und im kulturellen Kontext sind Kennzeichen dieses noch nicht hinreichend erforschten Instrumentenbestands (Nina Vasilieva, Veronika Meshkeris, St. Petersburg). – In iranischen Manuskripten des 14.–17. Jahrhunderts kommen zahlreiche Harfendarstellungen vor. Bestimmte Charakteristika ihrer Bauweise sind bis in die ersten nachchristlichen Jahrhunderte zurückzuverfolgen. Es ist die Frage, ob sie, auf sassanidischen Harfenformen basierend, tatsächlich existierenden Instrumenten entsprachen oder ob sie in legendären Zusammenhängen wiedergegeben wurden. Um 1600 ist ein Bruch in dieser Tradition festzustellen. Die Konstruktion der einzigen erhaltenen Instrumente (Shosoin Museum, Tokyo) wurde wiedergegeben, um diese Zusammenhänge zu überprüfen (Bo Lawergren, New York). – Wie antike Leiern oder ihre bildlichen Wiedergaben auch nach Westen ausstrahlten, läßt sich an Hallstattgefäßen ablesen, die oft mit Musikszenen geziert sind (Alexandrine Eibner, Wien). – Nichts zu tun mit der mittelseeischen Antike haben sicherlich Halsinstrumente (Lauten, Fiedeln), wie sie, unterschiedlich gut erhalten, in Nordeuropa, z. B. in Polen, vom 11. Jahrhundert an als Bodenuerkunden vorkamen (Tadeusz Malinowski, Slupsk; das Referat wurde verlesen). Hier bildeten sich eigenständige Traditionen des Instrumentenbestands und -spiels aus. Frühe Saiteninstrumente nord-europäischer Traditionen waren in den letzten Jahren häufig Gegenstand musikarchäologischer Untersuchungen, indes seltener Thema der Symposien. – Wie Instrumentenfunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit dem formativen Prozeß in den Kulturen unterworfen sind und wie wichtig der soziale und systemische Kontext ist, läßt sich meist nur zeitgenössischen textlichen und ikonographischen Quellen entnehmen, die bei weiterführenden musikarchäologischen Untersuchungen ausgewertet werden müssen (D. Hakelberg, Stuttgart).

Ein Konzert, in dem u. a. zypriotische Volksmusik erklang sowie auch europäische Kompositionen aus vier Jahrhunderten, wiedergegeben von Studenten der Musikschule, präsentierte den Teilnehmern und zahlreichen Gästen die Komponente der Musik, eine Exkursion nach Larnaca unter der sachkundigen Leitung von Annie Caubet die der Archäologie: Im Revier der alten Stätte Kition Kathari wurden Tempelanlagen des 2.–1. Jahrtausends v. Chr. ausgegraben, in Kition Bamboula ein phönizischer Hafen und ein Heiligtum der Phönizier. Fundstätten, eine Moschee, die ältesten christlichen Kirchen Zyperns vermittelten einen Eindruck von der wechselvollen frühen Besiedlungsgeschichte der Insel und den vielen nebeneinander existierenden Kulturen. In den Vitrinen der Museen, die die Bodenfunde der Ausgrabungen aufnahmen, waren viele musikarchäologische Zeugnisse zu entdecken, vor allem Kleinstatuetten als Terrakotta mit Musikinstrumenten.

**Detmold, 19. bis 21. September 1996:
Symposion „Heinrich Schütz und die Instrumentalmusik“**

von Wolf Kalipp, Soest

Nach dem großartig-umfassenden Dresdner Schütz-Fest vom Vorjahr hatte der Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, Arno Forchert, von seiner langjährigen und von

ihm gegründeten Wirkungsstätte, dem Detmolder Musikwissenschaftlichen Seminar aus, alle Fäden geknüpft, um Rahmen und Inhalt einer Begegnung zwischen Wissenschaft und angewandter Praxis im lippischen Residenzstädtchen zu einem erfolgreichen Ganzen werden zu lassen.

„Heinrich Schütz und die Instrumentalmusik“ – unter diesen Arbeitstitel gruppierten sich das wissenschaftliche Symposium wie auch die drei Konzerte. Im Brahms-Saal der Detmolder Musikhochschule arbeiteten vier Referenten ein variationsreiches Bild der Klanggruppen-Charakteristik der Schütz-Zeit heraus: Konrad Küster aus Freiburg verdeutlichte in seinen Untersuchungen über „Die Frage des Instrumentalen in Schütz' frühen Werken“ u. a. das souveräne Beherrschen und Umsetzen der italienischen Vorlagen (Gabrieli) in eigene, strengere Satzkompositionen, die die Instrumente und ihre spezifischen Möglichkeiten in auf mehreren Ebenen angelegte, konzertante Strukturen integrieren (*Psalmen Davids*). Daraus resultierende philologische Probleme der Textierung von instrumentaler Vorgabe wiesen in der anschließenden Diskussion auf weiteren wissenschaftlichen Handlungsbedarf hin.

Jürgen Heidrich aus Göttingen beschäftigte sich mit Hohelied-Vertonungen in seinen „Bemerkungen zur Instrumentenbehandlung in den *Symphoniae sacrae I* von Heinrich Schütz“, quasi ein Diskurs „Schütz contra Grandi“, der den Unterscheidungsprozeß zwischen italienischer Ausgangsform und Schützscher musikalischer Gestaltung illustrierte. Greta Konradt aus Heidelberg („Die Instrumentalbegleitung in Historienkompositionen der Schütz-Zeit“) verglich schlesische (Breslauer) Historienkompositionen, von ihr aufgefunden und spartiert, mit Schütz' *Weihnachtshistorie* und wies sowohl mögliche Bezüge zwischen als auch instrumentale und vokale Grundqualitäten in diesen nach. Abschließend machte Walter Werbeck aus Höxter in „Die Rolle der Instrumente im Werk Johann Hermann Scheins“ deutlich, welche „Vernetzung“ vokale, instrumentale und konzertierende Anteile ab 1626 in den *Opella nova II* eingehen. Der Abbildung des Textes innerhalb einer möglichst plastisch ausgeformten vokalen Linie bei Schütz mit eher traditionellen Zügen steht die Interpretation des Textes bei Schein durch ausschließlich musikalisch-konstruktive Mittel gegenüber.

Mit der Wahl der Detmolder Hochschul-Aula und der Verpflichtung von Vokal- und Instrumentalsolisten der benachbarten Herforder Kirchenmusikhochschule, geistliche Konzerte um 1600 aus Deutschland und Italien interpretierend, wurden lokale und regionale Mitveranstalter und Ausführende gewonnen, die, wie bei den Solisten der Westfälischen Kantorei, auf eine seit Wilhelm Ehmann anhaltende Schütz-Pflege zurückblicken können, hörbar geprägt durch ein ausbalanciertes ‚Herforder Schütz-Timbre‘. Unter der Leitung von Hildebrand Haake bewies das Solistenensemble der Westfälischen Kantorei einerseits Homogenität und Durchhaltekraft in den geforderten langen Spannungsbögen der Musik um und von Schütz, andererseits Reichtum an aufführungspraktisch versiertem Gestaltungsvermögen der vokalsolistischen und instrumentalchorischen Partien.

Norddeutsch-nordeuropäische Schütz-Pflege wird zum Themeninhalt der beiden folgenden Schütz-Feste, so vom 16. bis 21. 9. 1997 in Flensburg („Heinrich Schütz und die norddeutsche Musik des 17. Jahrhunderts“) und 1998 in Stockholm. Staatliche und regionale Kulturstiftungen und Kulturvereine in Nordrhein-Westfalen, Musikhochschule und Stadt Detmold, und, nicht zu vergessen, das Organisationsteam um Geschäftsführerin Sieglinde Fröhlich und Prof. Arno Forchert wie auch der anregende Wechsel zwischen wissenschaftlich-künstlerischer Vertiefung und fachlich-persönlichem Austausch sorgten bei der inspirierten, internationalen Teilnehmer-schar dieser Schütz-Tage für beste Atmosphäre.

Berlin, 2. bis 5. Oktober 1996:

Internationales Symposium „Gender Studies – Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft“

von Tobias Rapp, Berlin

In den Räumen der Berliner Humboldt-Universität veranstaltete der Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM) sein mittlerweile elftes Symposium, das in diesem Jahr dem Thema „Gender Studies – Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft“ gewidmet war. Während im angloamerikanischen Sprachraum die wissenschaftliche Diskussion zu Musik, Geschlecht und Sexualität bereits seit vielen Jahren akademisch etabliert ist (Susan McClary, Ruth Solie, Susan Cook), lassen sich in der deutschsprachigen Musikwissenschaft nur selten Ansätze zu geschlechtsspezifischer Forschung finden, die über den engeren biographischen Rahmen hinausgeht.

Dies veranlaßte die studentischen Veranstalter einerseits, im Rahmen der finanziellen Möglichkeiten Referentinnen und Referenten aus Übersee einzuladen, andererseits mit der Ankündigung „von Frauen und Männern – für Männer und Frauen“ deutlich zu machen, daß ‚Gender Studies‘ anderes meint als eine (unbestritten notwendige) feministische Aufarbeitung der abendländischen Musik- und Wissenschaftsgeschichte.

In ihrem dialogisch angelegten Einführungsvortrag versuchten Annegret Fauser (London) und Tobias Plebuch (Berlin) denn auch eine erste methodische und thematische Definition des Kongreßthemas: die ‚Gender Studies‘ (mit ihren Teildisziplinen ‚Male‘-, ‚Women‘-, ‚Gay‘- und ‚Lesbian-Studies‘) untersuchen demnach die soziale und kulturelle Konstruktion von Geschlechteridentitäten, wobei polare essentialistische Ansätze (weibliche versus männliche Ästhetik) ganz bewußt in Frage gestellt werden sollten. Musikwissenschaftlich relevante Fragestellungen seien besonders die Konstruktion von Geschlechterkodierungen in der Musik, die Untersuchung des etablierten musikalischen Kanons sowie auf der Meta-Ebene eine kritische Beleuchtung der eigenen Disziplin als Feld von Geschlechterideologien. Auch Nanny Drechsler (Karlsruhe) plädierte in ihrem Vortrag für eine Auflösung der Mann-Frau-Polarität zugunsten eines ‚Geschlechter-Kontinuums‘. Unter dem Titel „Lachend ver-rücken“ präsentierte sie Werke zeitgenössischer Musikerinnen (u. a. Olga Neuwirth), die mit ihrem „weiblich-subversiven“ Lachen und mit musikalischer Ironie gängige Wertvorstellungen durchbrechen und so zu einem Instrument der Kulturkritik avancieren. Kulturelle Normen in Frage zu stellen: Damit befaßte sich auch Michele Edwards‘ (St. Paul/USA) Referat „Woman, Gender and Sonic Strategies“, das Versuche von Frauen aufzeigte, auf dem Gebiet des Klangmaterials stereotype Geschlechterkonstruktionen aufzubrechen. Peter Franklin (Oxford) untersuchte an Beispielen der Mahler- und Richard Strauss-Rezeption Formen der „männlichen Maskierung“ in der musikalischen Analyse des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die auch heute noch als kulturell fixierte Werte den Zugang zu dieser Musik belasten.

In den zum Teil parallel stattfindenden Seminaren wurde die ganze Bandbreite des Kongreßthemas offensichtlich. Schwerpunkte ergaben sich besonders auf dem Gebiet der Opernforschung: Birthe Schwarz (Oldenburg) illustrierte das erotische Spiel mit den Geschlechterrollen bei den „Kastraten und Primadonnen in der Oper des 18. Jahrhunderts“, während Tobias Klein (Berlin) die Möglichkeiten von ‚Gender Studies‘ an Beispielen der italienischen Opernliteratur des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der zeitgenössischen (Genre-)Literatur erkundete. Unter dem Titel „Gender and beyond“ befaßte sich Elizabeth Kertesz (Melbourne) mit der kritischen Rezeption von Opern der englischen Komponistin Ethel Smyth, sowohl von feministischen als auch von rezeptionstheoretischen Ansätzen ausgehend. Einen interdisziplinären Blickwinkel wählte auch Billy Vaughn (Chicago), der in seiner Studie über „Parsifals Sexualität“ verschiedene homosexuelle Lesarten der Oper verglich und dabei die Veränderlichkeit von Identitätskategorien herausstellte. Die „Stellung der Frau in der Oper eines Mannes“ untersuchte Claire Jay (Southampton) anhand Alban Bergs *Lulu*, und Christina Zech (Freiburg)

thematisierte in ihrem Vortrag den „Geschlechterdiskurs im zeitgenössischen Musiktheater“, wobei sie die Konstruktion „entrückter“ Weiblichkeit bei Wolfgang Rihm (*Die Eroberung von Mexiko*) der Konzeption einer „Anti-Heldin“ in Adriana Hölszkys *Bremer Freiheit* gegenüberstellte.

Die „Beteiligung von Frauen am musikästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts“ behandelte Sigrid Nieberle (München), während in Susanne Fontaines (Berlin) Seminar „Gotik-Rezeption in der Musikwissenschaft“ traditionelle Geschlechterzuschreibungen der Disziplin deutlich wurden. Auch Margaret Myers (Göteborg) zeigte in „Musicology and the Other“ anhand der „Damenorchester von 1850–1920“ ideologische Verengungen einer männlich geprägten Musikwissenschaft. Diese aufzubrechen ist das Ziel einer ‚Rewriting History‘, wie sie in Ulrike Keils (München) Untersuchungen zu Luise Adolpha LeBeau (*Streichquartett* op. 34) und bei Janina Klassen (Berlin) zum Ausdruck kam, die das noch weitgehend unerschlossene Verhältnis von „Komponistinnen und Kirchenmusik“ beleuchtete. Dana Gooley (Princeton) korrigierte in seinem Seminar zu Franz Liszt überkommene Vorstellungen zu „Geschlecht, Sexualität und Virtuosität“.

Spannend gestaltete sich auch die Anwendung von ‚Gender Studies‘ in dem Bereich der populären Musik. „Transformationen der sexuellen Differenz durch androgyne Images“ veranschaulichte Monika Bloß (Berlin) anhand von Musikvideos (Madonna, Prince), die Geschlecht als „kulturelle Performanz“ konstruieren. „Wie Frauen den Jazz zu ihrer Sache machten“, legte Eva-Maria Bolay (Tübingen) in ihrem Seminar zu Instrumentalistinnen im Jazz dar.

Für eine weitgefähte ‚Critical Musicology‘ plädierte im abschließenden Vortrag Alan Stanbridge (Ottawa); auf Erkenntnissen des Feminismus beruhend und Interdisziplinarität einfordernd, könnte diese zu einer anhaltenden Relektüre des theoretischen und methodologischen musikwissenschaftlichen Kanons führen. Mit der These, Geschlechterforschung mache feministische Wissenschaft nicht überflüssig, leitete Eva Rieger (Bremen) die Podiumsdiskussion ein, die die Möglichkeiten von ‚Gender Studies‘ als fächerübergreifenden Studiengang erörterte, sich aber auch mit der studentischen Bitte auseinandersetzte, geschlechtsspezifische Forschung stärker als bisher in den akademischen Alltag einzubringen.

**Mainz, 11. bis 14. Oktober 1996:
Internationales Symposium „Anton Bruckner: Tradition und Fortschritt
in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts“**

von Birgit Lodes, München

Anton Bruckners Kirchenmusik nicht isoliert zu betrachten, sondern in den umfassenden Kontext der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts zu stellen – das war der Leitgedanke des internationalen Symposions, das auf Initiative des Mainzer Domchors zu Bruckners 100. Todestag (11. Oktober) im Bildungszentrum des Bistums Mainz stattfand. Die umsichtige Konzeption und Organisation des Symposions ist Friedrich Wilhelm Riedel zu verdanken. Sein Eröffnungsvortrag leistete eine hervorragende Orientierung zur Situation von „Liturgie und Kirchenmusik im Umbruch zwischen Biedermeier und Gründerzeit“, in der vor allem auch Verbindungen zu geistesgeschichtlichen, politischen und künstlerischen Strömungen der Zeit deutlich wurden.

Der erste thematische Schwerpunkt „Fundamente: Liturgie, Choral und Musiktheorie“ wurde weitergeführt von Franz Karl Praßl (Graz), der über die Pflege des Gregorianischen Chorals zur Brucknerzeit sprach. Elmar Seidel (Mainz) bezog Simon Sechters Lehre von der richtigen Folge der Grundharmonien und Bruckners Harmonik aufeinander und gab damit richtungsweisende Impulse zur Analyse Brucknerscher Musik.

Umfangreiches Material zur „Kirchenmusikalischen Tradition“ präsentierten die folgenden drei Referenten: Jirí Sehnal (Brünn) stellte das kirchenmusikalische Repertoire Mährens im

19. Jahrhundert vor, Ladislav Kacic (Preßburg) Eigenarten der *Missa franciscana*. Manfred Schuler (Freiburg) rekonstruierte mit Hilfe des St. Florianer Aufführungsverzeichnisses Bruckners Bekanntschaft mit Requiem-Vertonungen und suchte einige dieser Werke als Inspirationsquellen für Bruckners frühes *Requiem in d-moll* nachzuweisen.

Den gattungsspezifischen Schwerpunkt ‚Motetten‘ vertraten Winfried Kirsch (Frankfurt/Main) mit seinem inspirierenden Beitrag „Versenkung und Ekstase – Zur musikalischen Ausdrucksästhetik der Motetten Anton Bruckners“ und Wolfgang Hoffmann (Trier-Weiskirchen) mit einer vergleichenden Betrachtung von Bruckners „Christus factus est“-Vertonungen. Im Themenblock „Missa solennelle“ zeigte Birgit Lodes (München) Beziehungen zwischen Luigi Cherubinis erster *Messe solennelle in F* und Beethovens *Missa solennelle in D* auf. Zoltán Farkas (Budapest) und Tomáš Slavický (Prag) stellten stilistische Eigenarten der solennen Messen aus Ungarn (Istvánffy, Druschetzky und Lickl) sowie aus Prag (der Domkapellmeister Vitásek, Führer und Škroup) vor. Dieter Backes (Mainz) analysierte die Instrumentierung von Bruckners Messen.

Der letzte Tag stand unter dem Thema „Neue Tendenzen kirchenmusikalischer Ästhetik und Komposition“. Hier referierten Gabriele Krombach (Mainz) über die formale Gestaltung des Gloria in den Festmessen von Franz Liszt und Bruckner, Eugen Brixel (Graz) über die für das 19. Jahrhundert so zentrale Tradition der liturgischen Bläsermusik und Hubert Unverricht (Mainz) über caecilianische und anti-caecilianische Tendenzen in Schlesien. Inwiefern Bruckners Kirchenmusik tonalen Vorstellungen des 16. Jahrhunderts folgt, jedoch an bestimmten Stellen aus ausdrucksästhetischen Gründen darüber hinausgeht, zeigte eindrucksvoll Harmut Krones (Wien). Abschließend thematisierte Jürgen Blume (Mainz-Offenbach) die Möglichkeit eines Einflusses Bruckners auf die Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts, vor allem auf Zoltán Kodaly, Johann Nepomuk David, Franz Schmidt, Paul Hindemith und György Ligeti.

Es bleibt zu hoffen, daß ein international ausgerichtetes Symposium von solcher wissenschaftlicher Breite Signal dafür sein könnte, daß die Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts nicht für immer Stiefkind der Musikwissenschaft bleiben muß.

Düsseldorf, 19. und 20. Oktober 1996:

Internationales musikwissenschaftliches Symposium „Warschauer Herbst und neue polnische Musik“

von Michael Zywiets, Münster

Das 40jährige Bestehen des Warschauer Herbstes bot den äußeren Anlaß für die in Verbindung mit dem 1. Polnischen Herbst Düsseldorf und mit Unterstützung der Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen durchgeführten Tagung. Die organisatorische Vorbereitung des je mit sechs polnischen und deutschen Wissenschaftlern besetzten Symposions lag in den Händen von Volker Kalisch, Krzysztof Meyer und Klaus Wolfgang Niemöller. Die in der Abfolge der Referate angestrebte ‚Dialogstruktur‘ – Wechsel zwischen je einem polnischen und deutschen Wissenschaftler – erwies sich sowohl für die Strukturierung des Gedankenganges als auch für die lebhafteste Diskussion als besonders fruchtbar. Die eingangs von Danuta Gwizdalanka (Altenkirchen) und Mathias Hansen (Berlin) dargestellten politischen Implikationen entwarfen ein Netz vielfältiger Zusammenhänge. Die Tatsache etwa, daß lediglich der polnische Komponistenverband von der durch das Kriegerrecht verhängten Auflösung aller gesellschaftlichen Vereinigungen verschont blieb, vermag wie kaum ein anderes Faktum die eben auch politisch exponierte Stellung des Warschauer Herbstes hervorzuheben. Der Kritik und Ignoranz der DDR-Kritik gegenüber den ästhetischen Tendenzen des Warschauer Herbstes stellte Hansen die polnischen Vorbehalte hinsichtlich ostdeutscher Komponisten entgegen. Daß gerade die unter-

schiedliche Stellung zu Religion und Nation den Komponisten in beiden Staaten einen unterschiedlichen Grad von Affirmation ermöglichte, gehört zu den besonders bedenkenswerten Thesen Hansens. In den Diskussionsbeiträgen offenbarte sich die Bedeutung der unter dem Konzept der Oral History bedeutsamen Zeitzeugenschaft etwa im Falle Krzysztof Meyers und Mieczyslaw Tomaszewskis (Krakau). Der in der Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule erscheinende Kongreßbericht wird diese dankenswerterweise ebenfalls abdrucken. Spezifische Unterschiede in der Adaption alter Musik durch polnische Komponisten und zum Phänomen des Folklorismus an sich arbeitete Zofia Helman (Warschau) heraus. Hier wie auch in der „Wendung zur Minimal Music im Warschauer Herbst“ (Zbigniew Skowron, Warschau) zeichneten sich hochinteressante polnische ‚Sonderwege‘ ab, die durchaus dazu angetan sind, den exzeptionellen Rang der polnischen Musik des 20. Jahrhunderts zu untermauern.

Einen detaillierten Überblick zur Entwicklung der polnischen Symphonik in den vergangenen sechs Jahrzehnten bot Mieczyslaw Tomaszewski.

In seiner wahrnehmungsorientierten Analyse von polnischen Streichquartetten nach 1950 beschritt Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) insofern neue Wege, als er das gleichsam dialektische Verhältnis der Werke zu klassischen Konventionen verdeutlichte und zu einer Reflexion der Traditionslinien des Streichquartetts aufforderte.

Die spezifisch polnische Rezeption der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs exemplifizierte Maciej Gołab (Warschau) am Beispiel der Musik Jozef Kofflers. Martina Homma (Köln) stellte Ergebnisse ihrer Dissertation zur Musik Witold Lutosławskis vor.

Die beiden mit der Musik K. Meyers beschäftigten Referate (Lutz Lesle, Lübeck und Wladyslaw Malinowski, Warschau) boten Analysen von Meyers Konzerten für Saxophon, Flöte und Violoncello, die eine Annäherung an den Werkbegriff Meyers darstellten, den der anwesende Komponist selbst als „Versuch, sein eigenes harmonisches System zu realisieren“ definierte.

Peter Cahn (Frankfurt/M.) betonte in seiner engagierten Darstellung der Musik von Tadeusz Baird die Orientierung derselben an sprachlichen Gesten und Mustern. Den Bogen vom ‚Mythos‘ des Warschauer Herbstes als Begegnungsstätte von Ost und West und Ort der Präsentation der jeweils neuesten Werke zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den sich aus Karlheinz Stockhausens Begriff der „Weltmusik“ ergebenden Implikationen schlug abschließend Volker Kalisch (Düsseldorf).

Weimar, 21. und 22. Oktober 1996: Symposion „Liszt und die Neudeutsche Schule“

von Christina-Maria Willms, Mainz

Mit dem Thema „Liszt und die Neudeutsche Schule“ ergänzten die 14. Weimarer Liszt-Tage das Symposion „Neudeutsche Schule“ der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Regensburg um rezeptionsgeschichtliche und kompositionstechnische Aspekte.

Der Eröffnung durch Detlef Altenburg und einer Einführung von Wolfgang Marggraf schlossen sich – quasi chronologisch beginnend – Überlegungen zur ‚Klassik‘-Rezeption in Frankreich, basierend u.a. auf Fétis-Quellen, sowie zu ihrer Relevanz für die literarisch-philosophische Basis des jungen Franz Liszt (Stefan Münch: „Une pensée métaphysique au-dessus de la pensée musicale. Literarische Kategorien der deutschen Klassik als musikästhetisches Modell im Schaffen Franz Liszts“) an, deren gewichtigere Komponente durch zeitgenössische, populäre französische Autoren wie Victor Hugo etc. gebildet wird. Auch aus dem historischen Kontext ergibt sich die ambivalente Beziehung zwischen Robert Schumann und den Vertretern der Neudeutschen Schule (Arnfried Edler: „Schumann und die Neudeutschen“).

Bei Referaten zu einzelnen Werken Liszts – aus der Gattung Symphonische Dichtung – rücken Kompositionsprinzipien und ihr programmatischer Bezug in das Zentrum der Betrachtung.

Versuchten Carl Dahlhaus durch Strukturanalyse und M. Kelkel durch eine Verbindung von Programm und Musik die formale Anlage der *Bergsymphonie* zu begründen, so läßt sich auch durch den Rückgriff auf Victor Hugos Ode das Problem des ‚doppelten Cursus‘ nicht vollständig lösen. Der Ansatz Friedhelm Krummachers, daß im Material die Entwicklungsmöglichkeiten bereits enthalten sind, die einen ‚doppelten Cursus‘ als etwas Neues notwendig werden lassen, und die Komposition den scheinbaren Widerspruch von absoluter und programmatischer Musik dadurch unterläuft (Krummacher: „Sujet und Struktur. Anmerkungen zu Liszts *Bergsymphonie*“), löste eine kontrovers geführte Diskussion über die Funktion des Programmes aus. Untersuchungen zur Instrumentation einer „Prometheus-Musik“ eines Komponisten der Neudeutschen Schule unter dem Aspekt des Fortschrittes implizieren sowohl die Darstellung der persönlichen Entwicklung als Instrumentator anhand der Fassungen als auch die klangfarblichen Innovationen – z. B. Klangfarbmutationen – und ihr Bezug zu Inhalt und Struktur des Werkes (Christina-Maria Willms: „Instrumentation und Fortschritt. Zur Instrumentationsgenese von Liszts *Prometheus*“).

Anhand von Beispielen aus der Klavier- und Liedliteratur der beiden Pole Liszt und Brahms zeigt sich – im Vergleich zu der in früheren Epochen bevorzugten ‚authentischen‘ Akkordabfolge – als Merkmal der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Vorliebe für ‚plagale‘ Akkordverbindungen (Franz Josef Stoiber: „Zur Harmonik bei Liszt und Brahms“). Die Analyse von Brahms’ *Akademischer Fest-Ouvertüre* im Rahmen eines Symposions zu Liszt und seinem Umfeld wird durch einen Titel, der einem Kalbeck-Zitat entlehnt ist, provoziert (Walter Werbeck: „Eine Symphonische Dichtung von Brahms? Bemerkungen zur *Akademischen Fest-Ouvertüre*“).

Untersuchungen zu Joachim Raffs programmatischer *1. Symphonie* op. 96, der *Preis-Symphonie*, unter motivisch-thematischen und formalen Aspekten schließen die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen nationalen Tendenzen sowie ihre kompositorische Umsetzung ein (Wolfram Steinbeck: „Nationale Symphonik und die Neudeutschen. Zu Joachim Raffs *Symphonie An das Vaterland*“). Die internationale Beschäftigung mit Liszt läßt sich u. a. am Beispiel Rußlands zeigen (Dorothea Redepenning: „Bemerkungen zur Funktion Franz Liszts in der russischen Musikästhetik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts“).

Einen Ausblick auf Auswirkungen kompositionstechnischer Prozesse in der Gestaltungsweise von Klavierkonzerten bei der nachfolgenden Generation lag die ausführliche Analyse der Faktur von Liszts *1. Klavierkonzert* in *Es-dur* zugrunde (Juan Martin Koch: „Das Klavierkonzert im 19. Jahrhundert. Liszt und die Folgen“).

Felix Draeseke bereits lange geplante, aber erst 1905 erschienene *Christus-Trilogie* (Glenn Stanley: „Felix Draeseke *Christus*: ein neudeutscher Oratorienzyklus?“) ist ein Beispiel für die Fortführung bzw. Relativierung neudeutscher Stilistik. Das Nachwirken lisztscher kultureller Impulse im Allgemeinen Deutschen Musikverein und bei den (Weimarer) Tonkünstlerfesten läßt sich anhand des chronologischen Abrisses von Entstehung und Bedeutung sowie der damit verbundenen Persönlichkeiten zeigen (Irina Kaminiarz: „Der Allgemeine Deutsche Musikverein und die Tonkünstlerfeste“). War Liszts 185. Geburtstag Anlaß für ein Symposion, so wurde die wissenschaftliche Reflexion über sein Werk und die Auswirkung durch Musikbeispiele u. a. an ‚seinem‘ Bechstein-Flügel im Liszt-Haus und durch Konzerte (Helmut Loos: Einführungsvortrag) ergänzt, deren Programm einen direkten Vergleich zwischen der von Liszt ausgehenden Lösung des Sonatenproblems und dem Sonatenschaffen der beiden Exponenten Felix Draeseke und Julius Reubke ermöglichte.

Harvard University, Cambridge, MA, 1. bis 3. November 1996:
International Beethoven Conference „Rethinking Beethoven’s Late Period: Sources,
Aesthetics, and Interpretation“

von Birgit Lodes, München

„In Honor of Lewis Lockwood“ war der Untertitel der internationalen Beethoven-Konferenz, zu der das Music Department der Harvard University eingeladen hatte. Christopher Reynolds (University of California, Davis) hatte die schwierige Aufgabe übernommen, aus dem großen Kreis von Beethoven-Forschern und Lockwood-Freunden ein illustres Häuflein von 18 Referenten auszuwählen. Daß dabei Ludwig Finscher der einzige deutsche Vertreter gewesen wäre, er jedoch leider nicht erscheinen konnte, sei nur am Rande angemerkt. Steht es um die deutsche Beethoven-Forschung wirklich so schlecht?

Nach Reinhold Brinkmanns Begrüßung der zahlreichen (an die 200) Teilnehmer, in der er vor allem an die lange Tradition der Beethoven-Pflege in Neu-England erinnerte, und einer Einführung durch Christopher Reynolds begann die erste Sitzung zum Thema „Definieren des Spätstils“, geleitet von Christoph Wolff. (Nach alter Harvard-Tradition fungieren stets hauseigene Professoren als Chairmen). William Kinderman (University of Victoria, Canada) diskutierte die Möglichkeit eines „Neuen Weges“ in Beethovens Spätstil nach 1824 und verstand es dabei, einleitend auch seine neue Datierung des Skizzenbuches Artaria 195 unterzubringen. (Dieses wird in Kürze – man höre und staune – in einer neuen Reihe von Skizzenveröffentlichungen bei der University of Nebraska Press in Faksimile und Übertragung erscheinen.) Mit der Präsenz Beethovens im Jahr 1828 – sowohl im Konzertleben als auch in musikalischen Bezugnahmen bei Franz Schubert, Louis Spohr und Felix Mendelssohn Bartholdy – beschäftigte sich Christopher Reynolds. Richard Kramer (State University of New York, Stony Brook) ging auf Merkmale des Spätstils anhand der 1817 entstandenen Kompositionen *Resignation* (WoO 149) und der *Quintettfuge* op. 137 ein.

In der zweiten, Quellen gewidmeten Sitzung besprachen Bathia Churgin und Martha Frohlich (beide Bar-Ilan University, Israel) Änderungen im Autograph des Andante con moto aus op. 130 bzw. Skizzen zum zweiten Satz der *Klaviersonate* op. 54, sowie Leon Plantinga (Yale University) die Klavierfassung von Beethovens *Violinkonzert*. William Drabkin (University of Southampton, England) machte dem Cellisten Lockwood ein besonderes Geschenk, indem er, ausgehend von dem durch Karl Holz überlieferten angeblichen Beethoven-Zitat: „Sie werden eine neue Art der Stimmführung bemerken“, der Rolle des Cellos in den späten Quartetten nachging.

„Beethovens Aesthetik“ war der nächste Vormittag gewidmet, und es referierten Michelle Fillion (Mills College, Oakland) über Beethovens *C-dur-Messe* und James Webster (Cornell University) über das „Vorfremdete Spätwerk“: also Adornos *Missa solemnis*, wobei er aber vor allem eine Schenker-Analyse des (offen endenden) Glorias präsentierte. Karol Berger (Stanford University) erinnerte an die Vielzahl von Stellen in Beethovens Werken, an denen vorübergehend Musik wie aus einer anderen Welt in das reale Geschehen eindringt, und bezog diesen Dualismus auf philosophische Diskussionen der Zeit (u. a. Kant und Schiller). Leo Treitler (City University of New York) beschäftigte sich, ausgehend von der Satzüberschrift „Largo e mesto“ (op. 10/3, 2. Satz), mit Beethovens aufführungspraktischen Angaben.

Den Schwerpunkt „Beethovens Klaviermusik“ eröffnete Robert Taub mit einer rasend schnellen Aufführung der *Hammerklaviersonate*. Glenn Stanley (University of Connecticut) widmete sich daraufhin „Stimmen und ihren Rhythmen“ im ersten Satz der *Klaviersonate* op. 109. Mit den Termini „Memory, Reminiscence, and Ambiguity“ suchte Elaine Sisman (Columbia University) Eigenarten des Spätstils anhand der *Klaviersonate* op. 101 zu charakterisieren. Maynard Solomon (New York) konzentrierte sich auf die Implikationen des bodenständigen Themas der *Diabelli-Variationen*.

Die letzten beiden Referate, gebündelt unter dem Titel „Interpreting Texts and Contexts“, behandelten Erzählperspektiven in der *Fernen Geliebten* (Nicholas Marston, Oxford) und – wel-

cher Mut! – „noch einmal“ das Finale der *Neunten Sinfonie* (Michael Tusa, University of Texas, Austin).

Eine Diskussion zum übergeordneten Thema „Rethinking Beethoven's Late Period“ bildete den offiziellen Schlußteil der Tagung. Daß für diese und die anderen Diskussionen nicht mehr Raum vorgesehen war, mußte man in Anbetracht des fachkundigen Publikums sehr bedauern. Mit einigen persönlichen Worten setzte der Jubilar selbst einen würdigen Abschluß der Tagung. Ihm dankten die Anwesenden mit ‚standing ovations‘ für sein jahrzehntelanges – und noch weiter andauerndes – Engagement.

Michaelstein/Harz, 8. bis 10. November 1996:

17. Internationales Musikinstrumentenbau-Symposium „Glocken und Glockenspiele“

von Dieter Krickeberg, Berlin

Winfried Schrammek bestimmte Ort und Bedeutung der Glocke im Bereich der klingenden Körper allgemein, während Wilhelm Seidel ihre fundamentale, magische und religiöse Emblematisierung schilderte. Ging es hier um die großen Glocken der neueren Zeit, so berührte der Forschungsbericht von Monika Lustig Fragen der geographischen Verbreitung und der Funktion kleiner, vorgeschichtlicher Glocken. Ellen Hickmann erörterte in ihrem Referat über frühe Metallglocken in Europa neue Erkenntnisse, die unter anderem die Zuordnung mancher Funde oder auch Traditionslinien zur römischen Antike betreffen. Die Anfertigung der neueren, großen Glocken schilderte im Licht von Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* Dagmar Droysen-Reber.

Grundlegendes zum Klang der Glocke sagte vom akustischen Standpunkt aus Jobst P. Fricke. Diese im Verlauf der Tagung immer wieder auftauchenden Aspekte waren unter anderem die Möglichkeiten und Tendenzen zur Abstimmung der Teil- und der ‚Grundtöne‘. Ein erst seit kurzem bekanntes Faktum schilderte Gothard Bruhn, der in seiner Dissertation den betreffenden Nachweis geführt hat: Der Schlagton ist nicht in den Schwingungen der Glocke vorhanden, sondern entsteht durch die Konstellation von Teiltönen im menschlichen Ohr. Präzisierungen hinsichtlich des akustischen Verhaltens, besonders auch mit Rücksicht auf Masse bzw. Form der Glocke, brachte das Referat von Helmut Fleischer, der speziell mit dem Computer durchgeführte Analysen vorstellte. – Wenig bekannt ist, daß in Ungarn auch Aluminiumglocken hergestellt werden, deren Vorteile nach dem Bericht von András Illényi in schneller, energiesparender Fertigung sowie in ihrem geringen Gewicht bestehen. Um die Entwicklung der großen Glocken ging es in den Referaten von Konrad Bund und Claus Peter. Im Rahmen des Wandels zu einem stärker von harmonischen Teiltönen bestimmten Klang erhoben sich unter anderem die Fragen, wie genau der Glockenhersteller einer bestimmten Zeit das Teiltonspektrum einer Einzelglocke bzw. die Haupttöne der Glocken eines Geläutes abstimmen bzw. im voraus festlegen konnte. Klar wurde in jedem Fall, daß eine große musikalische Vielfalt der Geläute bestanden hat.

Die Praxis, Geläute aus Glocken zusammenzustellen, die ursprünglich weder für einander bestimmt waren noch betont konsonant klingen, schilderte Pál Patay im Hinblick auf Schwierigkeiten der Beschaffung von Glocken im Ungarn des 17. bis 19. Jahrhunderts. Demgegenüber berichtete Veit Heller über einen besonders deutlichen Fall planender Klanggestaltung: Bei den in Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert tätigen Glockengießern Sorber und Rausch zeichnen sich sowohl im Klangspektrum der Einzelglocken als auch in der Zusammenstellung der Geläute originelle Tendenzen ab, die die Eigenständigkeit der Glocken gegenüber der Harmonik der Kunstmusik akzentuieren. Einen ausführlichen Bericht über Geschichte und Verwendung des berühmten Geläutes von St. Peter in Rom, beruhend auf Arbeiten, die auch dessen Konservierung dienen sollen, gab Theo Halekotte. Der weit in die Kunstmusik hineinreichenden Wichtig-

keit der Glocken in Rußland entsprechend hielt Juri Puchnatschow ein facettenreiches Referat, das von der Volksmusik über Modest Mussorgski zu den Zaren reichte. Die Verwendung fester (nicht schwingender) Glocken ermöglicht hier auch eine rhythmisch betonte Glockenmusik. Eine weitere Annäherung an ‚Musik‘ im engeren Sinn brachte der Bericht „Bewegung und Klang“ von Manfred Bartmann, der aufgrund eigener Feldforschung ein methodisch umfassendes Bild vom Beiern der Glocken in der Grafschaft Bentheim gab. Und schließlich zwei Referate über das Zusammentreffen der Glocken mit der ‚normalen‘ Kunstmusik: Jeffery Bossin referierte aus eigener Erfahrung als Carillonneur in Berlin über spieltechnische Möglichkeiten und Repertoire der großen Glockenspiele vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, und Rainer Arndt schilderte aus seiner Zusammenarbeit mit Johannes Wallmann die Realisierung von dessen *Glockenrequiem Dresden*, einer Komposition für 129 Dresdener Kirchenglocken.

Wie in Michaelstein üblich, wurde das Thema durch eine Reihe von Konzerten klingend kommentiert.

Bern, 14. bis 16. November 1996:

Kolloquium „Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?“

von Heidy Zimmermann, Basel

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Bern feierte sein 75jähriges Bestehen mit einem Symposium, welches das historische und fachliche Umfeld seines Gründers Ernst Kurth (1886–1946) beleuchtete. Der Berner Ordinarius Anselm Gerhard, der die Tagung initiiert hatte, artikuliert in seiner Einführung das Unbehagen über die „Verspätung“ der Musikwissenschaft, die es u. a. bis heute weitgehend versäumt habe, die eigene Fachgeschichte kritisch ins Auge zu fassen.

Eröffnet wurde das Symposium mit einem Festakt, an dem Thomas Schacher (Zürich) seine auf umfangreichen Archivalien basierende Chronik des Berner Instituts (1921–1996) präsentierte. Der Germanist Bernhard Böschstein (Genf) fragte in seinem Festvortrag „Wie verwandelt sich Musik in Literatur?“ und schlug einen Bogen von Jean Paul über Eduard Mörike und Charles Baudelaire zu Thomas Mann. Das Thema insgesamt in einen fächerübergreifenden Zusammenhang zu stellen gehörte zum klugen Konzept der Tagung. So revidierte der Berner Historiker Stig Förster den Mythos von der „Illusion des kurzen Krieges“ vor 1914 und bereitete neue Materialien aus, mit denen er den irrationalen Kulturpessimismus der kriegswilligen Offizierselite belegte. Über den „Zusammenhang von Musik und Politik in der deutschen Reformpädagogik“ sprach Jürgen Oelkers (Bern). Aus dem Befund der stetigen Instrumentalisierung von Musik leitete er in seinem prägnanten Referat die grundlegende Kritik an der kanonischen Vorstellung vom ethisch-moralischen Wert der Musikerziehung ab. Der Psychologe Christian Allesch (Salzburg/Wien) schließlich untersuchte die Implikationen musikpsychologischer Ansätze um die Jahrhundertwende, indem er etwa Gustav Theodor Fechners ‚Ästhetik von unten‘ Konzepte gegenüberstellte, die sich am Gestaltbegriff orientieren.

Eine Reihe von Vorträgen widmete sich herausragenden Figuren der frühen Musikwissenschaft im Spannungsfeld von ‚Fortschrittsglauben‘ und ‚Modernitätsverweigerung‘. Wolfgang Sandberger (Hamburg) situierte Philipp Spitta zwischen antiquarischer, philologischer und historischer Musikforschung. Hartmut Grimm (Berlin) nahm eine Neubewertung von Hermann Kretzschmars musikalischer Hermeneutik vor, indem er deren wissenschaftliche Begründung auf eine Restitution der Affektenlehre zurückführte. Den musikhistoriographischen Ansatz Heinrich Besslers versuchte Laurenz Lütteken (Münster) anhand von philosophisch durch Martin Heidegger geprägten Grundbegriffen wie ‚Ausdruck‘ und ‚Erleben‘ zu erklären. Seiner Hauptthese zufolge betrieb Bessler in den frühen Schriften eine Funktionalisierung von Ge-

schichte unter systematischen Vorzeichen. Mit einem Vortrag „Zur Modernität der musikethnologischen Praxis bei Erich Moritz von Hornbostel“ behandelte Sebastian Klotz (Berlin) eine Fachrichtung, die 1933 in Deutschland eliminiert wurde und sich erst allmählich wieder neu etablieren konnte.

Die Betrachtung der ersten Jahrhunderthälfte hatte ihren Schwerpunkt der Entwicklung des Faches gemäß im deutschen Sprachbereich. Dazu gehörte auch der Blick auf konservative musikgeschichtliche Konzepte in Wien um 1900, die Martin Eybl (Wien) an publizistischen Reaktionen auf die Aufführung von Schönbergs *Zweitem Streichquartett* analysierte. Das Verhältnis von akademischer Musikforschung und zeitgenössischer Musik in Deutschland (1918–1960) beleuchtete Peter Cahn (Frankfurt a. M.). Er stellte bei ordentlichen Professoren (Hermann Abert, Friedrich Blume) grundsätzlich eher Berührungspunkte, bei akademisch weniger eingebundenen Forschern (Alfred Einstein, Hans Mersmann) größere Offenheit fest. Unter dem provokativen Titel „Heil Dir, Helvetia“ hinterfragte Chris Walton (Zürich) die Vorstellung von einer neutralen Musikwissenschaft in der Schweiz. Für die Zeit von 1933 bis 1945 konstatierte er weithin beharrliches Ignorieren der politischen Entwicklung im nördlichen Nachbarland, als dessen kulturelle Provinz sich die Schweizer Musikszene verstand. Eckhard John (Freiburg i. Br.) zeigte die erschreckend vielfältigen Verstrickungen der deutschen Musikwissenschaft mit dem Nationalsozialismus auf. Er erinnerte daran, daß eine Auseinandersetzung mit dieser Zeit bis jetzt kaum stattgefunden habe und daß der kritische Blick für Kontinuitäten immer noch verstellt werde durch selbstgerechte Entlastungsstrategien. In einem weitgespannten Überblick über die Entwicklung der Musikwissenschaft in Frankreich und Italien forderte Jürg Stenzl (Salzburg) die Erarbeitung einer Fachgeschichte im europäischen Gesamtzusammenhang. Die besondere Entwicklung der Musikwissenschaft in den romanischen Ländern erklärte er damit, daß sie sich erst spät als universitäres Fach etablierte und deshalb lange Zeit nicht so viel Prestige und Einfluß besaß wie in den deutschsprachigen Ländern. Stenzl warnte auch davor, das Problembewußtsein allein auf den Nationalsozialismus zu beschränken, und weitete die Betrachtung auf Faschismus hin aus, um die komplexen Beziehungen zwischen Nationalismus, Reaktion und Moderne in den europäischen Ländern analysieren zu können. Brisanten Stoff breitete zum Schluß des thematisch vielschichtigen, in den Diskussionen anregenden Symposions Roman Brotbeck (Saint Clément-sur-Guye) in einem Bericht über *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* aus. Er hatte die Zettelkästen der alten MGG durchgesehen und vermittelte eine Vorstellung von den Beschönigungs-, Unterdrückungs- und Verdrängungsstrategien, die bei der Auswahl der Artikel wirksam waren und deren Folgen bis heute spürbar sind.

Im Jahre 1996 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Dr. Ralf Martin Jäger, Münster/W.

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. Mehr als 30 der hier aufgelisteten rund 100 Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt.

Nachtrag 1995

Tübingen. Stefan Morent: Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter.

1996

Augsburg. Leermeldung.

Bamberg. Iris Boffo-Stetter: Luise Reichardt als Musikpädagogin und Komponistin.

Basel. Leermeldung.

Bayreuth. *Musikwissenschaft.* Leermeldung.

Bayreuth. *Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters.* Marion Linhardt: Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900.

Berlin. *Humboldt-Universität.* Tobias Plebuch: Veräußerte Musik. Öffentlichkeit und Musikalienmarkt im Zeitalter Carl Philipp Emanuel Bachs.

Berlin. *Freie Universität, Fachrichtung Historische Musikwissenschaft.* Christa Brüstle: Anton Bruckner und die Nachwelt. Zur Rezeptionsgeschichte des Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Sebastian Claren: „Neither“. Die Musik Morton Feldmans. □ Arnold Jacobshagen: Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime. □ Lucinde Lauer: Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert. □ Matthias Schmidt: Ernst Krenek: Grammatik der Extreme. Ein Beitrag zu Theorie und Praxis des dodekaphonen Denkens der „Wiener Schule“. □ Gregg M. Wager: Die Symbolik als kompositorische Methode in den Werken von Karlheinz Stockhausen.

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

Berlin. *Technische Universität.* Nicolette Richter: Die Übertragung von Symphoniekonzerten im Fernsehen – Probleme und Möglichkeiten der Bildregie. □ James Bradford Robinson: Die Jazzrezeption in den zwanziger Jahren.

Berlin. *Hochschule der Künste.* Joachim Geiger: Körperbewußtsein und Instrumentalpraxis. □ Renate Grünbaum: Louis Köhler. Talent, Pädagoge, Anreger im Schatten der Großen. □ Jörg Jewanski: Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe. □ Mirjam Rosenthal-English: Giacomo Puccinis „La Fanciulla del West“: Eine neue Opernkonzepion im Œuvre des Komponisten.

Bern. Leermeldung.

Bochum. Erika Schaller: Luigi Nono: Die Werke der Jahre 1957–1959. □ Bettina Schlüter: Hugo Distler – Historischer Kontext und Rezeption.

Bonn. Melchior von Borries: Alban Bergs „Drei Orchesterstücke op. 6“ als ein Meisterwerk atonaler Symphonik. □ Rainer Boß: Gestaltung und Funktion von Fuge und Fugato bei Anton Bruckner.

Bremen. Hans Peter Graf: Entwicklungen einer Instrumentenfamilie: Der Standardisierungsprozeß des Akkordeons. □ Gunter Kreuz: Musikalische Phrasierung aus historischer und kognitionspsychologischer Sicht.

Chemnitz-Zwickau. Leermeldung.

Detmold. Angelika Behrer: Franz Liszt, Sämtliche Schriften, Band 2: F. Chopin. □ Bettina Berlinghoff: Franz Liszt, Sämtliche Schriften, Bände 7 und 8: Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn. □ Axel Schröter: Beethoven und Liszt: Aspekte zur Beethoven-Rezeption von Franz Liszt.

Dortmund. Leermeldung.

Düsseldorf. Leermeldung.

Eichstätt. Leermeldung.

Erlangen-Nürnberg. Leermeldung.

Essen. *Universität Gesamthochschule, Fachbereich 4.* Norbert Schläbitz: Der diskrete Charme der Neuen Medien. Digitale Musik im medientheoretischen Kontext.

Essen. *Folkwang Hochschule.* Andreas Jacob: Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübung (I–IV).

Frankfurt a. M. *Musikwissenschaftliches Institut.* Jörg M. Abel: Die Entstehung der sinfonischen Musik in Rußland. □ Mechthild Schultner-Mäder: Die Thematik des Todes bei Mussorgsky. □ Ulrike Teske-Spellerberg: Die Klaviermusik von Gioachino Rossini.

Frankfurt a. M. *Hochschule für Musik.* Leermeldung.

Freiburg i. Br. Mark Heinzel: Die Violinsonaten Wolfgang Amadeus Mozarts. □ Holger Hettinger: Studien zur choralgebundenen Orgelmusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Lydia Jeschke: Prometheus. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie. □ Ekkehard Lippold: Hans Pfitzners Konzeption des musikalischen Dramas. □ Elisabeth Schwind: Kadenz und Kontrapunkt. Zur Geschichte der Kompositionslehre ca. 1470–ca. 1570.

Gießen. Ulrich Dieter Einbrodt: Experimentelle Untersuchungen zum Gitarrensound in der Rockmusik. □ Dae Chang Ju: Neue Spieltechniken der Streichinstrumente im 20. Jh.

Göttingen. Armin Brinzing: Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts. □ Markus Frei-Hauenschild: Friedrich Ernst Fesca (1789–1826) – Studien zu Biographie und Streichquartetttschaffen. □ Anastasios Hapsulas: Das traditionelle griechische Musikleben in Reiseberichten des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Kathrin Leeven-Keesen: Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“.

Graz. *Institut für Musikwissenschaft.* Leermeldung.

Graz. *Hochschule für Musik.* Bernhard Cronenberg: Computerunterstützter Musikunterricht an Schulen für Zehn- bis Achtzehnjährige.

Geifswald. Leermeldung.

Halle. Leermeldung.

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Philipp Adlung: Mozarts Opera seria „Mitridate, re di Ponto“. □ Ulrike Brenning. Begriffsgeschichte und ästhetischer Umbruch: Der Vortrag im Musikschritfttum des 18. Jahrhunderts. □ Tino Drenger: Liebe und Tod. Semiotische Untersuchung zu ausgewählten Opern Giuseppe Verdis. □ Michael Lange: Musiksponsoring – Kommerzielles Fördern von Mu-

sik. □ Wolfgang Sandberger: Das Bach-Bild Philipp Spittas □ Uwe Sommer: Alexander Zemlinskys Oper „Der König Kandaules“.

Hamburg. *Hochschule für Musik und Theater.* Leermeldung.

Hannover. *Hochschule für Musik.* Karim Hassan: Bernhard Anselm Weber (1764–1821). Ein Musiker für das Theater.

Heidelberg. Norbert Gertsch: Beethovens Missa Solemnis. Kritische Edition. □ Thomas Schlage: Die Kirchenmusik J. E. Kindermanns. □ Anke Sonnek: Emanuel Schikaneder. □ Bettina Winkler: Vertonungen von Gedichten Georg Trakls.

Hildesheim. Andreas Hoppe: Hören – Assoziieren – Interpretieren. Untersuchungen zur Rezeption und Deutung von Musik durch blinde Jugendliche auf der Grundlage narrativer Interpretationen.

Innsbruck. Leermeldung.

Karlsruhe. Ursula Anders-Malvetti: Ästhetik und Kompositionsweise der Gruppe der Six. Studien zu ihrer Kammermusik aus den Jahren 1917–1921. □ Jörg Breitweg: Vokale Ausdrucksformen im instrumentalen Spätwerk Ludwig van Beethovens.

Kassel. Heinz Geuen: Von der Zeitoper zur Broadway Opera – Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters in Deutschland und Amerika.

Kiel. Michael Kube: Hindemiths frühe Streichquartette (1915–1923). Studien zu Form, Faktur und Harmonik.

Koblenz. Leermeldung.

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut.* Stefan Broman: Studien zu den Klaviertranskriptionen Schumannscher Lieder von Franz Liszt, Clara Schumann und Carl Reinecke. □ Andreas Friesenhagen: Die Messen Ludwig van Beethovens. Studien zur Vertonung des liturgischen Textes zwischen Rhetorik und Dramatisierung. □ Udo Mattusch: Verarbeitung und Repräsentation musikalischer Strukturen mit Methoden der künstlichen Intelligenz. □ Christoph Reuter: Die auditive Diskrimination von Orchesterinstrumenten. □ Stefan Weiss: Die Musik Philipp Jarnachs.

Köln. *Hochschule für Musik.* Leermeldung.

Leipzig. Leermeldung.

Mainz. Ellen Glaesner: Strukturelemente der frühen Opéra comique, aufgezeigt an ausgewählten Beispielen von Egidio Romualdo Duni. □ Rainer Sievers: Igor Strawinsky: Trois pièces pour quatuor à cordes – Analyse und Deutung.

Marburg. Birgit Klose: Die erste Ästhetik der absoluten Musik. Adam Smith und sein Essay über die sogenannten Imitativen Künste.

München. *Institut für Musikwissenschaft.* Christian Berktold: Der „Libellus cantus mensurabilis“. □ Beatrice Ebel: Mozarts Requiem und seine Voraussetzungen in der Salzburger Kirchenmusik. □ Christiane Gaspar-Nebes: Stationen der Preghiera in der italienischen Oper bis 1815. □ Michael Raab: Franz Schubert: Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder.

München. *Theaterwissenschaft.* Leermeldung.

Münster. Gudrun Breimann: „Mathis der Maler“ und der ‚Hindemith‘. Studien zu Hindemiths Opernlibretto im Kontext der kulturgeschichtlichen und politischen Bedingungen der 30er Jahre. □ Günter Moseler: Schurkendasein, Theater und theatralische Reflexion in Verdis Rigoletto, Otello und Falstaff. □ Lukas Speckmann: August Weweler: „Zurück zu Mozart“ – das ästhetische Konzept eines konservativen Komponisten des 20. Jahrhunderts. □ Jürgen Wulf: Die geistliche Vokalmusik Franz Lachners (1803–1890).

Oldenburg. Andreas Kisters: Neue okzitanischsprachige Musik: Ein Beispiel für Regionalismus in der populären Musikkultur.

Osnabrück. Leermeldung.

Regensburg. Roman Hankeln: Die Offertoriumsprosulaen der aquitanischen Handschriften. Voruntersuchungen zur Edition des aquitanischen Offertoriumscorpus' und seiner Erweiterungen.

Rostock. Leermeldung.

Saarbrücken. Marita Fullgraf: Die musikdramaturgischen Bearbeitungen der Oper „Euryanthe“ von Carl Maria von Weber. □ Ken Jiro Myamoto: Die Rezeption europäischer Musik in Japan am Beispiel der Frühwerke Toru Takemitsus. □ Bernd Wilms: Hans Werner Henzes Bearbeitung von Claudio Monteverdis Oper „Il ritorno d'Ulisse in patria“ im Rahmen seines Traditionsverhältnisses.

Salzburg. Leermeldung.

Siegen. Leermeldung.

Tübingen. Klaus Peter Leitner: Hans Grischkat (1903–1977). Ein Bachinterpret der Jugendmusikbewegung in Baden-Württemberg. Eine Biographie. □ Gabriela Rothmund-Gaul: Das Amt des Universitätsmusikdirektors in Tübingen 1817–1952. □ Bernhard Moosbauer: Studien zur Tonartbehandlung in den Finali der Sinfonien Joseph Haydns zwischen 1766 und 1774.

Wien. Institut für Musikwissenschaft. Hiroko Hirasawa: Rudolf Dittrich; Leben und Werk. □ Peter Albert Jakelj: Codex Vindobonensis Palatinus 13314; Eine Handschriftenmonographie unter Berücksichtigung des Repertoires, der Notation und historischer Aspekte. □ Eustathios Makris: Die musikalische Tradition des Anastasimatarion im 16. und 17. Jahrhundert. □ Claudia Pete: Geschichte der Wiener Tonkünstler-Societät. □ Alexander Rausch: Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau (ca. 978–1048). □ Martin Reither: Die Pentatonik im Jazz. Zur Improvisationstechnik von Joe Zawinul. □ Peter Wehle: Zwischen „Schwammerl“ und „Mit meinen heißen Tränen“ – Neue Interpretationsmöglichkeiten zur Vita und zum Werk Franz Schuberts. □ Reinhold Westphal: Ruhe aus nun sanft in ew'gem Frieden (Bd. 1–2).

Wien. Hochschule für Musik. Peter Hrnčirik: Johann Michael Haydns frühe Salzburger Messen – Perspektiven einer Schaffensphase.

Würzburg. Ulrich Haspel: Mozarts Vespermusiken und ihr Salzburger Umfeld.

Zürich. Leermeldung.

BESPRECHUNGEN

Musica e storia, II/1994. Fondazione Ugo e Olga Levi. Venezia/Bologna: *Il mulino*. 321 S., Abb.

Tullia MAGRINI (Hrsg.): *Antropologia della musica e culture mediterranee*. Fondazione Ugo e Olga Levi. Venezia/Bologna: *Il mulino* 1993. 253 S., Abb. (*Quaderni di Musica e storia*, 1.)

Musica e storia zählt zu den kürzlich in Italien neu gegründeten musikwissenschaftlichen Periodika. Nach dem ersten Heft (1993), das sich programmatisch mit dem Zusammenhang von Musik und Geschichte befaßt hatte, liegt nun der zweite Band vor. Er enthält eine Abhandlung von Bonifacio G. Baroffio und Soo Jung Kim zu den musikliturgischen Fragmenten mehrerer Codices in Beneventer Notation (Staatsarchiv zu Macerata, „Tabulario diplomatico“, Nr. 657 und 658; 12. Jh.) und ein Essay von Giovanni Morelli über den Venedigaufenthalt Jean Jacques Rousseaus als prägendes Ereignis für sein Musik- und Kulturverständnis. Die darauffolgenden Aufsätze gehen auf das Seminar „La musica nella storia e nella civiltà greca: i miti musicali“ zurück, das 1991 an der Fondazione Ugo e Olga Levi, die *Musica e storia* herausgibt, stattfand. Die Studien reichen von einem Nachruf auf Giovanni Comotti über neue Erkenntnisse zum Papyrus Hibeh I, 13, die Mythen um Orpheus, Apollo, Achilles und Athene bis zu Überlegungen zur Struktur musikbezogener Mythen und der Musikalität des Mythos selbst.

Der erste, als Beiheft zu *Musica e storia* erschienene Titel *Antropologia della musica e culture mediterranee* bestätigt den äußerst soliden wissenschaftlichen Eindruck der Reihe. Er enthält die Materialien der gleichnamigen internationalen Tagung in Venedig (1992). Dort wurden sowohl die neuen Verständnisformen von Musik als Instrument und Ausdrucksform von sozialer Realität und kultureller Identität diskutiert, wie sie im letzten Jahrzehnt in der Musikethnologie entwickelt wurden, als auch ihre Anwendung im Rahmen der Mittelmeerkulturen. Zum einen vermittelt der von Tullia Magrini herausgegebene

Band durch die Beteiligung namhafter Autoren wie Bruno Nettl, Anthony Seeger und Philip Bohlman einen Einblick in die aktuellen Forschungsperspektiven der Disziplin (Anthropologie des Klanges, Dialog mit der kulturellen und sozialen Anthropologie, ‚behaviour-ethnomusicology‘, Anthropologie der ‚performance‘), zum anderen werden diese Ansätze auf faszinierende Weise mit den historisch und sozial widersprüchlichen Traditionen des Mittelmeerraumes konfrontiert. Das Verhältnis der hebräischen Musik zu den mediterranen Kulturen, die Rolle der Folklore bei der Konstruktion des spanischen Nationalismus, die Kommunikationskanäle der neuen mediterranen Pop-Musik und die mündliche Überlieferung liturgisch-volkstümlicher Gesänge in spezifischen kulturellen Umgebungen werden durch amerikanische und italienische Forscher und Forscherinnen auf bestechend hohem Niveau erörtert und anschaulich dargestellt. Die Tagung und diese gelungene italienische Ausgabe der Beiträge führt auch das Selbstbewußtsein der italienischen Musikethnologie vor Augen, die hier maßgebliche Impulse zu einer Forschungsinitiative gab, auf deren weitere Erkenntnisse man gespannt sein darf.

(März 1996)

Sebastian Klotz

Muzikološke razprave. Edited by Danilo POKORN. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni Center SAZU, Muzikološki Inštitut 1993. 122 S., Notenbeisp.

Der vorliegende schmale Sammelband in slowenischer Sprache schließt unter dem Titel *Muzikološke razprave* (Musikwissenschaftliche Forschungen) Aufsätze zur Musikgeschichte im slowenischen Raum sowie insbesondere der Stadt Ljubljana (Laibach) aneinander. Kurze Zusammenfassungen in deutscher Sprache, die den einzelnen Beiträgen beige-schlossen sind, ermöglichen einem weiteren Leserkreis, schwerpunktartig herausgegriffene Stationen nachzuvollziehen.

Jurij Snoj unternimmt eine Beschreibung der in Ljubljana verwahrten mittelalterlichen

Musikdenkmäler, fast ausnahmslos Choralhandschriften in zuerst deutscher, später gotischer Notation. Über die Provenienz der besprochenen Handschriften wird allerdings nichts ausgesagt. Anschließend behandelt Edo Škulj ein Detail aus Jacobus Gallus' Motettensammlung *Opus musicum*, nämlich die tonmalerische musikalische Umsetzung von in den Psalmtexten genannten Instrumenten, wobei, wie es naheliegt, Gallus' Klangimitation der biblischen Instrumente vom ursprünglichen Klangeindruck abweicht, aber auch von den Vorstellungen des Übersetzers seiner Textvorlage, Hieronymus von Stridon (ca. 347 – ca. 420), differiert.

Ein Beitrag von Tomaž Faganel widmet sich dem kompositorischen Schaffen von Janes Krstnik (Johann Baptist) Dolar, dessen musikalische Werke sich dem typischen Bild einer Kirchen- und Instrumentalmusik des mittleren 17. Jahrhunderts nahtlos einzupassen scheinen, während Dragotin Cvetko die Kulturgeschichte der frühen Neuzeit im Gebiet des heutigen Slowenien bespricht. Das aus musikalischer Sicht bedeutsamste Ereignis stellt die 1701 erfolgte Gründung der Academia Philharmonicarum in Ljubljana dar. Diese Institution förderte in der Folge gezielt heimische Komponisten und legte ein umfangreiches Notenarchiv an, dessen Bestände jedoch zur Gänze verschollen sind. Franc (Franz) Pollini, einen Komponisten dieses Umkreises, der später seine Heimat verließ, vorwiegend mit solistischen Vokalwerken hervortrat und eine internationale Karriere erstrebte, stellt Ivan Klemenčič näher vor. Demgegenüber schildert Danilo Pokorn das hauptsächlich musikpädagogische Wirken von Matej (Mathias) Babnik (geb. Wien 1787) um die Wende zum 19. Jahrhundert. Babnik, dessen Eltern vermutlich slowenischer Herkunft waren, ist eine Zeit lang als Mitglied der Dommusik in Ljubljana nachzuweisen, wirkte aber später in Pest, wo er 1868 starb. Zuletzt gewährt ein Beitrag von Jože Sivec Einblick in das Theaterleben Ljubljanas im 19. Jahrhundert, als man versuchte, mit einheimischen Kräften Werke der Grand opéra aufzuführen. Diese auch andernorts feststellbare Rezeption eines französischen Vorbilds scheint gerade im Musikleben Ljubljanas bedeutende Akzente gesetzt zu haben.

Somit reiht sich eine lose Folge von größtenteils auf umfangreichen Quellenstudien beruhenden Aufsätzen, die aber wenig ineinandergreifen und deren einzige thematische Klammer der Rekurs auf einen slowenischen National- und Territorialbegriff bildet. Vermittels der einzelnen Beiträge gelingt es daher kaum, einen Gesamteindruck der Musikgeschichte im slowenischen Raum zu vermitteln. Betont sei andererseits, daß sich die Autoren von jeglichem Nationalismus erfreulich fernhalten, angesichts der jungen Selbstständigkeit Sloweniens durchaus keine Selbstverständlichkeit. Mit diesem Sammelband, der im wesentlichen informativen Charakter besitzt, sind also Grundlagen für künftige wissenschaftliche Aufgaben akkurat gelegt worden.

(Mai 1996)

Thomas Hochradner

Schlesische Orgelmusik aus dem 15. bis 18. Jahrhundert. Hrsg. von Rudolf WALTER. Dülmen: Verlag Laumann 1995. 86 S.

Wer da glaubt, aus einem Titel wie diesem landsmannschaftliche Borniertheit und Heimmattümelei herauszulesen zu dürfen, irrt sich gründlich: Schlesien hatte eine so hochrangige und über Jahrhunderte blühende Musikkultur, daß lediglich Bayern und Thüringen-Sachsen Ebenbürtigkeit beanspruchen dürfen. Auch für das Spezialgebiet der Orgelliteratur stellt Rudolf Walters hier anzuzeigende Publikation nur einen kleinen Ausschnitt aus sehr viel reicheren Schätzen dar. Seine Auswahl beginnt mit zweistimmigen Versetten aus dem Augustinerkloster Sagan (1425), geht über Intavolierungen aus dem *Glogauer Liederbuch* weiter zu Thomas Stoltzer, Johannes Nucius u. a. bis zur Triosonate von Johann Gottlieb Janitsch und endet mit einer Fuge von Emanuel Aloys Förster, die, obwohl 1821 entstanden, noch ganz ins 18. Jahrhundert gehört. Die Edition stellt Wissenschaftler und Praktiker gleichermaßen zufrieden. Schade nur – aber das geht nicht zu Lasten Rudolf Walters – daß die im Verlag Laumann erschienenen Musikalien ebenso wie die wichtige und verdienstvolle Arbeit des dahinterstehenden Instituts für Deutsche Musik im Osten

(IDMO), Bergisch-Gladbach, so sehr im Verborgenen blühen.
(April 1996) Martin Weyer

DAVID CROOK: Orlando di Lasso's Imitation Magnificats For Counter-Reformation Munich. Princeton, N.J.: Princeton University Press (1994). 295 S., Notenbeisp.

Nachdem Rufina Ohrlich vor elf Jahren eine Studie über Lassos Parodiemessen publiziert hatte, hat nun David Crook mit seiner Arbeit über die Parodiemagnificats desselben Meisters nachgezogen. Der Titel seines Buches ist allerdings insofern irreführend, als die ersten drei der fünf Kapitel keineswegs auf die insgesamt 40 Parodiestücke Lassos konzentriert sind, sondern wichtige Informationen zu den musikalischen und vor allem religiösen Voraussetzungen sämtlicher Magnificats des Münchner Meisters enthalten. Tatsächlich also handelt es sich bei Crooks Buch um eine grundlegende Monographie des von Lasso so außergewöhnlich umfangreich bedachten polyphonen Magnificats insgesamt; die erste Darstellung nach James Erbs vollständiger Edition aller 102 Magnificat-Kompositionen in den Bänden 13–17 der *Sämtlichen Werke. Neue Reihe*.

Nach einem einführenden ersten Kapitel beschäftigt sich Crook im zweiten mit der liturgischen Praxis der Vesper am Münchner Hof im Laufe des 16. Jahrhunderts, er untersucht das lange verwendete Repertoire an polyphonen Vesperkompositionen und beschreibt seine Verwendungsmöglichkeiten.

Der Erklärung der erstaunlich großen Anzahl von Magnificats aus Lassos Feder dient Kapitel drei. Zu den wesentlichen Ursachen für den geradezu unersättlichen Bedarf an solchen Kompositionen zählt der Verfasser vor allem den fanatischen Marienkult der bayerischen Herzöge als (kirchen)politisches Mittel der Gegenreformation und damit den extremen Rang der Mariengesänge. Daß sich darüber hinaus unter Lassos Magnificats so viele Parodiestücke (mit zahlreichen weltlichen Vorlagen) befänden, sei, so der Verfasser, paradox nur vor dem Hintergrund des Trienter Bannstrahls gegen alles Laszive in der Musik. In München hingegen habe man in der demon-

strativen Umarbeitung weltlicher Stücke einen bewußten Akt musikalischer Reinigung und Läuterung gesehen. Durch ihre Verbindung mit dem Marien-text seien Chansons oder Madrigale aus ihrer weltlichen Verirrung gewissermaßen in die Heimat der Kirche zurückgeholt worden.

In den beiden letzten Kapiteln steht die Musik der Stücke im Vordergrund. Zunächst geht der Verfasser der interessanten Frage nach, wie Parodiemagnificats, also Werke ohne Psalmton als Cantus firmus, gleichwohl einen bestimmten Psalmton repräsentieren könnten. In Kapitel fünf endlich analysiert Crook Lassos Parodierungstechniken.

Die Beschränkung der Analysen auf das letzte Kapitel mag naheliegen, dennoch bedauert man sie gelegentlich, und zwar vor allem, weil Crook sich bei den Fragen der Modalität bzw. (Psalm) ‚Tonalität‘ zuvor nahezu ausschließlich auf eine Prüfung der äußeren „tonal types“ der Stücke konzentriert. So sinnvoll diese von Harold Powers (angeregt durch Siegfried Hermelink) in die Diskussion eingebrachten Tonartkriterien (Vorzeichen mit oder ohne b, Hoch- oder Tiefschlüsselung, Finalis) sind, weil sie der Vielfalt modaler/„tonaler“ Phänomene eher gerecht werden als die von den Theoretikern beschworene Acht- (bzw. später Zwölf)zahl der Modi bzw. Psalm-töne, so sehr bedürfen sie im Einzelfall analytischer Begründung, wollen sie mehr sein als lediglich äußere Kennmarken. Crooks Ermittlungen sind im Prinzip gewiß zutreffend: Während in Lassos Cantus-firmus-Magnificats die tonal types ganz auf die jeweiligen Psalm-töne zugeschnitten sind (also beispielsweise mit der Finalis A sowohl in Stücken des 5. wie des 7. Tons), scheute der Komponist sich nicht, bei Parodiestücken die tonal types der entsprechenden Vorlage zu übernehmen (im 5. Ton also die Finalis F und im 7. häufig die Finalis G): ein Verfahren, das man zwar mit Crook als „radical approach“ (S. 126) bezeichnen kann, das aber gleichwohl naheliegt. Die Verbindungen ungewöhnlicher tonal types mit den ihnen zugeschriebenen Psalm-tönen werden von Crook indessen nicht immer zufriedenstellend begründet. Der Rezensent jedenfalls hätte gerne mehr darüber gelesen, warum Magnificat Nr. 97 mit dem tonal type „kein Vorzeichen-Hochschlüsselung-Fi-

nalis D" in der einzigen Quelle als „septimi toni" bezeichnet wird, obwohl die Vorlage, Giovanni Naninos Madrigal *Erano capei d'oro*, mit einiger Sicherheit als Stück im 2. Modus verstanden werden kann (Crooks These, das liege an der Ähnlichkeit des tonal type mit dem der meisten Stücke im 7. Ton und seiner Diskrepanz zum type der Stücke im 2. Ton wird durch die Notenbeispiele auf S. 127 kaum gestützt). Bedauerlich auch, daß der Verfasser auf die modale Diskrepanz zwischen der Vorlage für Magnificat Nr. 92, *Sermisys Chanson Vous perdez temps*, der, wie die Oberstimme zeigt, offenkundig ein 3. Modus zugrunde liegt, und der Zuschreibung von Lassos Parodie mit nahezu identischem tonal type wiederum an den 7. Psalmton überhaupt nicht eingeht. Denn an solchen Beispielen zeichnet sich die oben angedeutete Nähe der types zu bloß äußeren Kennmarken deutlich ab.

Mit Gewinn lesen sich die anregenden Analysen des letzten Kapitels (vor allem auf S. 174–206; Crooks Entscheidung, gerade hier die ursprüngliche Fassung des Buches, seine 1991 eingereichte Princetoner Dissertation, zu kürzen, ist bedauerlich). Es versteht sich von selbst, daß in einem ersten Anlauf noch nicht allen Fragen nachgegangen werden kann. So wüßte man beispielsweise gerne, ob Lasso seine von Crook beschriebenen Parodietechniken tatsächlich unterschiedslos bei älteren wie jüngeren, weltlichen wie geistlichen, fremden wie eigenen Vorlagen verwendet hat.

Aufmachung und Ausstattung des Buches sind tadellos, in jeder Hinsicht vorbildlich. Zahlreiche Notenbeispiele und Tabellen erläutern den Text ebenso wie vier Appendices, von denen der letzte in 40 Tabellenpaaren einen Überblick über die musikalischen Korrespondenzen zwischen sämtlichen mehrstimmigen Vorlagen und Lassos Parodien enthält. Ein ausführliches Literaturverzeichnis und ein kombinierter Personen- und Sachindex runden das insgesamt sehr positive Bild der Arbeit ab.

(März 1996)

Walter Werbeck

mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert. Aus dem Slowakischen von Karol TAUBER. Bratislava: Slowakisches Nationalmuseum, Musikmuseum 1995. 255 S. (Musaeum Musicum.)

Quellenforschungen besonders für die Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts werden erschwert durch den Umstand, daß nur wenige der zahlreich erhaltenen Inventare gedruckt vorliegen, die seltenen philologisch-kritischen Übertragungen zudem in der Fachliteratur weit verstreut sind. Jana Kalinayová hat in Zusammenarbeit mit weiteren Autoren dieses so wichtige Anliegen der historischen Musikforschung für die Slowakei umsetzen können und eine insgesamt 18 Aufstellungen umfassende Publikation über Musikinventare aus der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert vorgelegt. Daß sich dennoch kein umfassendes Bild ergibt, sondern ein durch das Sieb der Überlieferung gefilterter, relativer Einblick in die Musikpflege im Gebiet der heutigen Slowakei, versteht sich von selbst. Die Edition, umsichtig systematisch gestaltet, quellenkritisch sorgfältig aufbereitet und mit entsprechenden Registern ausgestattet, umfaßt Inventare aus Bratislava (Preßburg, 6), Banská Bystrica (Neusohl, 3), Podolíneč (2), Kremnica (Kremnitz), Priedvidza, Prešov, Pruské, Svätý Jur und Trnava (Tyrnau, je 1), worunter sich – für den untersuchten Bereich symptomatisch – kein einziges thematisch angelegtes befindet.

In einem ergänzenden wissenschaftlichen Beitrag beschreibt die Herausgeberin, in welcher vorsichtiger Weise Musikinventare als musikgeschichtliche Quellen ausgewertet werden müssen. Grundsätzlich überwiegen Inventare von geistlichen Beständen. Sie wurden im Rahmen von Visitationen, Amtsübergaben von Chorregenten etc. angefertigt und enthalten, wenn überhaupt, kaum Eintragungen über weltliche Musik, deren Bedeutung somit, verließ man sich allein auf Inventare, gewiß unbotmäßig zurückstände. Und bereits jedes Inventar, für sich genommen, besitzt nur relative Aussagekraft, spielen doch lokale Besonderheiten der Musizierpraxis ebenso wie eine mögliche zuvor getroffene Auswahl der ins Inventar aufgenommenen Musikbestände mit herein. Inventare verstellen auch den Blick für einen in der Tat sich viel rascher und kontinu-

Jana KALINAYOVÁ (und ein Autorenkollektiv): *Musikinventare und das Repertoire der*

ierlich vollziehenden Wechsel im Repertoire, da sie gewöhnlich auch verzeichnen, was über längere Zeit bereits nicht mehr aufgeführt wurde.

Es erfordert also große Umsicht, zutreffende Rückschlüsse aus Inventaren zu gewinnen. Dennoch läßt sich für die Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts in der Slowakei einiges aussagen, etwa, daß sich durch eine gezielte Gegenreformation Aufführungsorte und das Repertoire grundlegend veränderten, eine langjährige Koexistenz von evangelischem und katholischem geistlichen Musizergut verschwand. Hierin wird dem imperialen ‚Reichsstil‘, wie er sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts im habsburgischen Gebiet entfaltet, der Boden bereitet. Im übrigen brachte eine Nähe zu Wien, z.B. in Bratislava, zuvor schon eine nicht unbeachtliche Rezeption süddeutscher und italienischer Kompositionen mit sich, während man in der Mittel- und Ostslowakei wesentlich auf eine mittel- und norddeutsche Überlieferung zurückgriff. Der Anteil einheimischer Komponisten bleibt gering, obgleich mit Samuel Capricornus und Johann Kusser zwei auch außerhalb ihrer Heimat bekannte Persönlichkeiten in der Slowakei wirkten. Ob das in einem Inventar als „cymbelen“ beschriebene Instrument in der Tat ein Idiophon bezeichnet (Kommentar S. 232), ist fraglich. Durchaus könnte ein Cymbal gemeint sein, wie es etwa der Virtuose Maximilian Hellmann, Mitglied der Kaiserlichen Hofmusikkapelle in Wien, gelegentlich offenbar sogar im Continuo spielte. (Mai 1996) Thomas Hochradner

Die Welt der Bach Kantaten. Hrsg. von Christoph WOLFF. Mit einem Vorwort von Ton KOOPMAN. Band I: Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten: Von Arnstadt bis in die Köthener Zeit. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel u.a.: Bärenreiter 1996. 238 S., Abb.

Die Welt der Bach-Kantaten wird hier in 14 Aufsätzen von zehn Autoren erläutert. Die Herausgeber des erstmals 1995 in den Niederlanden erschienenen Buches präsentieren ihre Ausgabe als Werkeinführung mit wissenschaftlichem Anspruch und zugleich als Begleitveröffentlichung zu der laufenden Ein-

spielung sämtlicher Kantaten Bachs durch Ton Koopman und The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir. Der vorliegende Band ist der erste von drei Bänden, die in Abstimmung mit den angekündigten CD-Aufnahmen die geistlichen Kantaten der ‚Vor-Leipziger Zeit‘ (Arnstadt bis Köthen, Bd. 1), die weltlichen Kantaten (Bd. 2) und die Leipziger Kirchenkantaten (Bd. 3) behandeln.

Die Autoren (Andreas Glöckner, Ton Koopman, Ulrich Leisinger, Daniel R. Melamed, Claus Oefner, Martin Petzoldt, Hans-Joachim Schulze, George B. Stauffer, Christoph Wolff und Peter Wollny) gehören überwiegend zum engsten Leipziger Kreis der Neuen Bachgesellschaft; in den Kapiteln „Der Komponist in seiner Welt“ und „Die Werke und ihre Welt“ behandeln sie die Stellung der Kantaten in Bachs Gesamtwerk und ihre Verknüpfung mit musikalischen Traditionen und beruflichen Anforderungen, sie schreiben über die vokale und instrumentale Besetzung und über die Satztechnik der Kantaten, über Gattungen und Stile der Kirchenmusik und über das Musikleben der Städte und Höfe Mitteldeutschlands um 1700, sie beleuchten Bachs Leben und Wirkungsstationen, stellen ihn als Organisten und Instrumentalvirtuosen vor, informieren über Texte und Textdichter, über liturgische und theologische Aspekte zu den frühesten Kantatentexten, über Gesangbücher und Gottesdienstordnungen, über die Affektenlehre und Fragen heutiger Aufführungspraxis. Dies führt notwendigerweise zu reizvollen Überschneidungen, wenn beispielsweise einzelne Kantaten in verschiedenen Aufsätzen besprochen werden oder wenn die Autoren zu unterschiedlichen Beurteilungen kommen. War die Orgel in der Köthener Agnuskirche nun eher unbedeutend (George B. Stauffer) oder doch nicht ganz uninteressant (Andreas Glöckner)? Und wie die Kirchen heißen, Agnus- oder Agnes-, Jakobs- oder Jakobikirche (vgl. S. 80 und 93), werden sich, wenn nicht die Musikwissenschaftler, so doch die Leser fragen. Manches Mal ergeben sich aber auch überflüssige Wiederholungen: Von Bachs Besuch bei Jan Adams Reinken und dessen Lob für Bachs Improvisationskunst wird in vier Aufsätzen berichtet (wobei der Autor des dritten Aufsatzes, George B. Stauffer, Bachs Orgelspiel für und vor Reinken von der Katha-

rinenkirche in die Jacobikirche verlegt), und das Prinzip der Permutationsfrage wird dreimal erklärt. Wer Informationen zu einer bestimmten Kantate sucht, kann über ein Register die Stellen finden, an denen diese Kantate erwähnt bzw. näher betrachtet wird. Anliegen des Bandes über die Vor-Leipziger Kirchenkantaten ist aber weniger die Behandlung einzelner Kantaten, sondern vielmehr der Blick auf den „biographischen, lokalgeschichtlichen und sonstigen Kontext“ (S. 14) der Bach-Kantaten.

„Kontext“ hat im Zusammenhang mit strukturalistischen Forschungsmethoden und den noch jungen Kommunikationswissenschaften eine neue Bedeutung bekommen. Verlockt durch die Thesen und Fragen, mit denen für das Buch erworben wird („Bachs Kantaten gehören zu den bekanntesten, meistgespielten Werken der Barockmusik. Aber ihre Welt ist nicht mehr unsere Welt. ... Welche dichterische Struktur und Funktion besitzen die Texte, und welchen theologischen Inhalt vermitteln sie?“), ist man besonders gespannt auf den „sonstigen“ Kontext, auf damit verbundene neue Fragestellungen aus der musiksoziologischen, semiotischen, sprachwissenschaftlichen und biographischen Forschung, auf den fremden Bach aus der anderen Welt. Doch die meisten Aufsätze erwecken, indem sie Bachs Leben und Werk anschaulich beschreiben, den Eindruck, als sei Bachs Welt eben doch unsere Welt, als sei sie zumindest leicht zugänglich. Glöckners gründliche Schilderung der Lebens- und Wirkungsstationen Bachs vermitteln Nähe statt Distanz. Dagegen arbeitet Leisinger in seiner Abhandlung über Affekte, Rhetorik und musikalischen Ausdruck das Denken und Fühlen der Menschen der Barockzeit und die Spannung zwischen der fremden Welt Bachs und unserer Welt heraus.

Wenn man akzeptiert, daß sich hinter dem im hier vorliegenden Buch verwendeten Kontextbegriff in der Hauptsache biographische, musikhistorische und analytische Daten verbergen, dann lassen sich in den einzelnen Beiträgen anregende Gedanken auch für Musikwissenschaftler finden: Wolffs These, daß die vor Bachs Leipziger Zeit entstandenen Kantaten nicht als ‚Frühwerk‘ im Sinne mangelhafter Reife oder Meisterschaft bezeichnet wer-

den dürfen, sondern daß diese Kantaten vielmehr ein „Formen- und Klangspektrum von einer Breite“ aufweisen, „hinter der das Leipziger Repertoire trotz seines größeren Umfangs zurückbleibt“, wird durch die Aufsätze aller Autoren eindrucksvoll gestützt. Für Leser und Hörer, aber auch für Musikstudierende bietet der Band gut verständliche Darstellungen zur Entwicklung der Kantatenform und hilfreiche Einführungen in die textlichen, kompositorischen und aufführungspraktischen Besonderheiten einzelner Kantaten. Mit Interesse habe ich Koopmans undogmatische Überlegungen zur Aufführungspraxis gelesen. Undogmatisch beispielsweise hinsichtlich der Verwendung von Knaben- und Frauenstimmen und hinsichtlich der Beurteilung dessen, was Authentizität heute sein kann, jedoch eindeutig im Bekenntnis zu wissenschaftlichem Quellenstudium, historischen Instrumenten und historischer Spielweise, zu Stimmungen und Tonarten.

Trotz der aufwendigen, Kostbarkeit suggerierenden Aufmachung des Buches mit zahlreichen Abbildungen von Instrumenten, Kirchen, Partituren, Titelblättern und Musikerporträts aus der Bach-Zeit hat man den Eindruck, es sei ‚mit der heißen Nadel gestrickt‘. Die Texte sehen aus, als wären sie direkt aus den heimischen Computern übernommen worden, zwar sind alle Beiträge in der gleichen Schrift gedruckt, sie sind aber schlecht oder gar nicht setzerisch kontrolliert worden. „Fehler sind in unserem 20. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Kopiermaschinen, etwas Ungeohntes ...“ Ausgerechnet in Koopmans Aufsatz, aus dem dieses Zitat stammt, weicht das Satzbild in seiner Qualität von dem der anderen Aufsätze ab und verunglückt auf S. 216 ganz. Hinzu kommen streckenweise holprige Übersetzungen aus dem Englischen und dem Niederländischen, oft schimmern der englische bzw. der holländische Text hinter kuriosen deutschen Sätzen hervor: „... wir hoffen nur, daß Bach zu uns mit einem imaginären Schulterklopfen sagt ...“ (S. 226); „Wenn es nämlich wärmer in der Kirche wird, steigt der Ton der Orgel, aber fällt der des Cembalos.“ (S. 221); „In BWV 23/2, einem Tenor-Rezitativ mit Orchesterbegleitung, verarbeitet Bach dieselbe Melodie in langen Notenwerten in Violine und Oboe-cantus firmus in einem Rezi-

tativ und somit eine ungewöhnliche Lösung." (S. 183). Noch störender und quer zum schicken Outfit des Buches sind die über hundert Druckfehler, Kommafehler und die dem Schreib- bzw. Trennungsprogramm des Computers geschuldeten Fehler. Es ist nur unzureichend Korrektur gelesen worden. In einem Buch über Bach-Kantaten muten Titelangaben wie „Komm Heiliger Geist, Herr (!) Gott“, „Herr Jesu (!), dich zu uns wend“ und „Christ der (!) bist der helle Tag“ (alle Fehler im Index auf S. 235, dies sind aber dort nicht die einzigen) unprofessionell an. In manchen Aufsätzen häufen sich die falschen Computertrennungen derart, daß man geradezu vom Lesen abgelenkt wird und sich mit kopfschüttelndem Vergnügen über die (vom Computer?) „krei-erten“ (S. 115) „Musi-kaufführungen“ (S. 75), den „Schaffen-selan“ (S. 76), den „Kam-me-retat (S. 85) und die „Eingangschöre“ (S. 175) wundert. Dies ist wohl gemerkt nur eine kleine Auswahl von Fehlern, die sich im Text des Schutzumschlags (dort sah ich „liter-arische“ Gesichtspunkte), im Inhaltsverzeichnis, in den Aufsätzen, den Bildunterschriften, dem Verzeichnis der Abkürzungen, der Bibliographie und dem Verzeichnis der Werke von Johann Sebastian Bach finden – zu viel für ein Buch mit diesem Anspruch und in dieser Aufmachung.
(April 1996)

Britta Martini

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

Das herkömmliche Bild von „Mitteleuropa“ hat sich mit dem Ende des ‚Eisernen Vorhangs‘ verändert. Länder, eben noch nach Ost und West geteilt, haben die Möglichkeit, miteinander zu kooperieren, sich enger zusammenzuschließen und besonders über ihre historischen Gemeinsamkeiten auszutauschen. Es scheint, als ob man einer altvertrauten, nostalgischen Begrifflichkeit folgen könnte. Doch weder der Rückgriff zu vergangenem

Vorstellungswelten noch eine Hinwendung zur nationalen Eigenheit werden einen zielführenden Beitrag dazu leisten, den Begriff „Mitteleuropa“ den heutigen Gegebenheiten entsprechend abzustecken und in Hinsicht auf seine kulturgeschichtliche Relevanz zu untersuchen.

Von geschärftem Problembewußtsein und kritischer Grundhaltung begleitet, widmet sich der von Pavol Polák herausgegebene Bericht einer 1992 in Bratislava (Preßburg) veranstalteten Konferenz der Aufgabe, von verschiedenen Seiten auf das aktuelle, doch komplizierte Thema zuzugehen. So begegnen bei der Lektüre des Bandes methodologische Fragen zur Musikgeschichtsschreibung, Beobachtungen zur Musikgeschichte Mitteleuropas oder allein des slowakischen Raumes und fügen sich zu einem aussagekräftigen Ganzen gerade in der Summe aller Teile. Es ist die gewichtige integrative Zusammenschau, die auch und vor allem an diesem Bericht beeindruckt.

Einleitend beleuchtet Eva Kowalská unter besonderer Berücksichtigung des Bildungswesens den geistigen und kulturellen Hintergrund des gesellschaftlichen Lebens in der Slowakei während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wie überall in „Mitteleuropa“ zeigt sich auch hier im Zeichen der Aufklärung eine Koexistenz von europäischem Ideengut und dessen spezifischer regionaler Einlösung. Ihren heutigen Spiegel findet diese Situation in konzeptionellen Schwierigkeiten der Musikgeschichtsschreibung, wie Gernot Gruber aus Sicht der geplanten Neuauflage der *Musikgeschichte Österreichs* und Zdeňka Pilková aufgrund ihrer Erfahrungen anhand ihres Beitrags zu „Musik in der böhmischen Geschichte“ darlegen. Stationen und Werke von Anton Zimmermann und Georg Druschetzky wählt Pavol Polák, um den Weg zum klassischen Stil als eine nicht festgeschriebene europäische Konvention nachzuzeichnen; das Etikett eines slowakischen Komponisten trifft für beide nicht wirklich zu.

Piera Federicis Beitrag über das Repertoire für Bassethörner verdeutlicht, auf welche Weise eine zu Beginn regional begrenzte Erweiterungsmöglichkeit der Harmoniemusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

rasch eine mitteleuropäische Dimension gewinnen konnte. Weitere einzelne Gesichtspunkte sprechen Graham Melville-Mason (ebenfalls über Musik für Bassethorn), Rudolf Pečman (musiktheoretische Anleihen Franz Xaver Richters bei Johann Joseph Fux), Jiří Sehnal (musikalische Beziehungen zwischen Kroměříž und Wien) und Robert Münster an, der mit Franz Christoph Neubauer den Typ eines „wandernden Klosterkomponisten“ vorstellt. Neubauer war nicht Konventuale, sondern begab sich innerhalb Süddeutschlands von Kloster zu Kloster, wobei er – wie sich aus seinen dort verstreuten Kompositionen schließen läßt – seinem jeweiligen Gastgeber mit musikalischen Werken dankte.

Darina Múdra und Ladislav Kačič charakterisieren das Musikschaffen im Gebiet der heutigen Slowakei während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, einer Einflüssen besonders Wiens geöffneten Kultursphäre, deren Musikleben eine erstaunliche Breite erreichte und durchaus eigene Züge trägt. Über die Bedeutung nationaler Stilprägungen listet Roderich Fuhrmann eine lange Reihe von Zitaten auf, doch ohne dabei den Wandel des Nationalbegriffs durch die Aufklärung zu erwägen. Von der „Schreibart“ blieb „Manier“: Hartmut Krones untersucht die Relevanz der nationalen Spezifik für die Aufführungspraxis und weist nach, daß sich erhebliche Differenzierungen treffen lassen, wie auch dem improvisatorischen Moment eine bedeutsame Rolle zuwächst; Gerhard Walterskirchen berichtet über dieses oft unterschätzte Feld der Musikpraxis.

Gerhard Croll zeigt, daß Johann Michael Haydn 1762/63 an einem Wendepunkt seiner Laufbahn stand. Gezielt suchte sich der Komponist, auf dem Gebiet der Kirchenmusik bereits ‚eingearbeitet‘, mit Instrumentalmusik zu profilieren, um eine neue Anstellung zu finden; gewiß auch ein Hinweis auf veränderte Kriterien in der Auswahl von Hofkomponisten. Manfred Wagners Beitrag über Mozarts Sozialisationsprozeß bringt eine erfrischende, interessante Sicht ins Spiel, wenn auch manche Aussagen – etwa über das Salzburger kirchenmusikalische Repertoire seiner Jugend – ohne eingehende Prüfung getroffen sind.

Viel Geschick beweist der Veranstalter, indem er abschließend ein einzelnes Werk ins

Zentrum der Betrachtung rücken läßt: Mozarts *Requiem* bietet ein Reservoir offener Fragen. Christoph Wolff führt noch einmal vor Augen, was auch nach seiner konzentrierten *Requiem*-Studie unbeantwortet blieb. Robert Levin befaßt sich mit Ergänzungsversuchen, einschließlich seiner eigenen Arbeit. Auftraggeber Franz Graf Wallsegg schließlich steht im Mittelpunkt des Beitrags von Walther Brauneis; das wesentliche Ergebnis der Konferenz, die Bedeutung des Zusammenspiels von unmittelbar gebundenen und darüber hinausgreifenden Komponenten des Musiklebens im mitteleuropäischen Rahmen, wird nochmals zur Sprache gebracht.

(Mai 1996)

Thomas Hochradner

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

Auch die fünfte Ausgabe der *Mozart Studien* bestätigt die Tendenz der vorangegangenen Bände, in erster Linie analytisch ausgerichteten Arbeiten ein Forum bieten zu wollen. Von den zehn hier versammelten und anzuzeigenden Beiträgen sind nämlich mindestens sechs unmittelbar auf primär musikalische Sachverhalte der Kunst Mozarts konzentriert. Einen ersten Schwerpunkt setzen dabei Arbeiten zum Arienschaffen, im einzelnen zur Konzertarie „*Bella mia fiamma*“/„*Resta o cara*“ KV 528 – Helmut Hells lucide Argumentation dient dem Nachweis, daß Mozart „eine neue kompositorische Ebene der abendländischen Musikgeschichte, Theater als Partitursatz“ schaffe und „den sprechend agierenden Menschen in Musik“ verwandle. Dann verfolgt Harrison James Wignall die Entstehungsgeschichte der Eingangsarie „*Se di lauri*“ aus *Mitridate* KV 87 (74a) – Ziel der umfangreichen Abhandlung ist die Begründung einer neuen Chronologie der vier erhaltenen Entwürfe sowie generelle Aussagen zu „Mozart's Compositional Process“ –, und schließlich bietet Bert Klein interessante Beobachtungen vor allem zu den charakteristischen syntaktischen Verhältnissen der Arie „*L'amerò sarò costante*“ aus der *Serenata Il re pastore* KV 208.

Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf Studien zum Konzert- und Sinfonieschaffen Mozarts.

Manfred Hermann Schmid geht der „Herausforderung“ nach, die Giovanni Battista Viottis *Violinkonzert* Nr. 16 in e-moll für Mozart und Haydn bedeutet hat oder haben könnte; Ansätze bieten Mozarts nachkomponierte Trompeten- und Pauken-Stimmen zu dem Werk und die langsame Einleitung zu Haydns letzter Londoner Sinfonie (Nr. 104). Zum „Ort der Solokadenz im Konzert KV 537“ versucht Jutta Ruile-Dronke eine Antwort auf die Frage: „In welchen Zusammenhang ... stellt Mozart diese kritische Situation innerhalb des Konzertsatzes, in der vom Solisten ‚Verzierungen‘ erwartet werden, nicht beiläufig, sondern ausdrücklich gefordert, wie durch einen Doppelpunkt die wörtliche Rede?“ Daß sich „die ‚Italianità‘ in Mozarts italienischen Sinfonien (i. e. KV 74, 81, 84, 95, 97, 112, d. Rez.) aus der Rückerinnerung an jene Bachs wie aus direkt in Italien empfangenen Eindrücken“ speist, zeigt Wolfgang Gersthofer mit einer Fülle von Belegen in seiner stilkritisch angelegten Untersuchung.

Um diese Schwerpunkte herum gruppieren sich Diversa. Der Mozart-Rezeption am Stuttgarter Hoftheater zwischen 1790 und 1810 widmet sich Reiner Nägele, dabei unter anderem mit dem wichtigen Hinweis auf die Wiederentdeckung der als „unwiederbringlich verloren“ (NMA) geglaubten *Don Giovanni*-Kopie Prager Provenienz (um 1790) aufwartend. Streitbar führt Hellmut Federhofer seine Feder gegen eine der Kernthesen von Georg Kneplers Mozart-Buch (Berlin 1991), nämlich wider die Behauptung, der Sinn der Mozartschen Musik sei aus deren Verbindung mit außermusikalischen Sachverhalten ableitbar. Der Herausgeber des Bandes selbst macht in einem zweiten Beitrag einen Brief Leopold Mozarts an den Wiener Verleger Pasquale Artaria (1755–1786), datiert vom 8. Juli 1785, bekannt, einem Dokument, das den Schreiber in freimaurerischem Umfeld zeigt. Den vierten Teil ihrer verdienstvollen bibliographischen Dokumentation zum Thema „Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in Zeitungen und Zeitschriften“ liefert zuletzt Gertraut Haberkamp.

Dem Anreiz zur weiterführenden Diskussion, der von einigen Beiträgen ausgeht, ließe sich nur im Rahmen weiter ausholender Darlegungen nachgeben, das hier zu tun, verbie-

tet sich (im speziellen Fall des von H. J. Wignall behandelten Materials scheint dem Rezensenten das letzte Wort noch nicht gesprochen). Der gut ausgestattete – Geschmackssache sind die in Rahmen gestellten Abbildungen – und mit drei zuverlässigen Registern erschlossene Band lohnt in weiten Teilen die gründliche Lektüre.

(März 1996)

Ulrich Konrad

SERGE GUT: Aspects du lied romantique allemand. Arles: Actes Sud (1994). 248 S., Notenbeisp.

Es mag als ein Desiderat der Lied-Forschung gelten, daß seit Walter Wioras Abhandlung keine umfassende Geschichte des deutschen Liedes des 19. Jahrhunderts geschrieben wurde. Das Interesse gerade französischer Forscher an diesem Thema, das bereits durch die Studie *Le lied romantique allemand* von Marcel Beaufils dokumentiert ist, ist nicht verwunderlich. Die Feststellung nämlich, daß das deutsche Lied faszinierender sei als die französische Romanze und Mélodie, mochte zu Untersuchungen geradezu herausfordern. Das exzellent geschriebene Buch Serge Guts eignet sich als Einführung für Studenten oder als Lektüre für ein interessiertes Konzertpublikum, indem es einen Überblick über das deutsche Lied des 19. Jahrhunderts vermittelt.

Der erste, systematisch ausgerichtete Teil beinhaltet übergeordnete Aspekte der Gattung Lied. Die Schwierigkeit einer Definition des Liedes, die komplexen Bezüge zum Volkslied und dessen Bedeutungswandel während des zu besprechenden Zeitraums sowie die Frage einer Begrenzung des Begriffs werden übersichtlich und problemorientiert dargestellt. Die Behandlung der literarischen Strömungen dient vor allem dazu, dem französischen Lesekreis einen Überblick über die Grundlagen der Textvorlagen der Lieder ebenso wie über deren wichtigste Sujets zu verschaffen. Nützlich ist auch die Erörterung der Möglichkeiten der formalen Gestaltung, wobei deutlich wird, daß sich Gut nicht an Wioras Lieddefinition (eine Orientierung am Strophenlied) anlehnt, sondern unterschiedlichste Gestaltungen als liedintern betrachtet. Allerdings fehlt im systematischen Teil eine

Betrachtung der zeitgenössischen deutschen Liedästhetik, die in dem Unterkapitel über die poetischen Gattungen und die Liedkategorien ihren Platz hätte finden können.

Der zweite, historisch ausgerichtete Teil behandelt in teils chronologischer, teils systematischer Reihenfolge die wichtigsten Liedkomponisten unter jeweils unterschiedlichen Gesichtspunkten. Franz Schubert ist als dem „maître incomparable“ ein separates Kapitel gewidmet, Robert Schumann und Johannes Brahms bilden den Zenit des romantischen Liedes, unter dem Aspekt „variété et abondance“ stehen die Balladenkomposition Carl Loewes, die Lieder Felix Mendelssohn Bartholdys und Franz Liszts. Erfreulicherweise werden in diesem Kapitel auch die Lieder von Robert Franz, Peter Cornelius und Adolf Jensen behandelt, deren Liedschaffen aufgewertet zu werden lohnt. Daß das Kapitel über Gustav Mahler vor demjenigen über Hugo Wolf und Richard Strauss steht, ist insofern berechtigt, als sich bei Mahler eine bewußte Auseinandersetzung mit der Liedtradition widerspiegelt, während Wolf und Strauss eher in der dem Lied entgegengesetzten Richtung des Gesangs stehen. Aufschlußreich ist vor allem das Fazit, in dem die Besonderheit des Liedes gegenüber anderen Gattungen des 19. Jahrhunderts, Symphonie, Streichquartett und Oper, hervorgehoben wird: nicht nur, daß es über eine unvergleichlich längere Tradition verfügt, sondern mit Schubert eine plötzliche Höhe erreicht habe, die (im Unterschied zu der durch Haydn und Mozart antizipierten Symphonie Beethovens) nicht vorbereitet gewesen sei. Diese Merkmale verliehen dem Lied eine Dignität, die es den nobilitierten Gattungen gleichstelle. – Daß bei der Breite des Forschungsgegenstandes keine erschöpfenden Analysen möglich sind, sondern nur analytische Hinweise einführenden Charakters gegeben werden können, liegt auf der Hand, zumal es dem Autor darauf ankam, möglichst viele Aspekte des Liedschaffens der Komponisten zu erfassen.

Für einen breiteren Leserkreis ist die kommentierte Auswahlbibliographie am Ende des Bandes nützlich, wenn sie auch um wichtige Titel ergänzt werden kann wie beispielsweise das Standardwerk von Heinrich W. Schwab über das Lied der Goethezeit, die Abhandlung

von Barbara A. Petersen über die Lieder von Strauss oder die jüngst erschienene, sehr ausführliche Dissertation Herwig Geyers über die Mörike-Lieder Wolfs. (März 1996) Elisabeth Schmierer

ANDREAS SIELING: *August Wilhelm Bach (1796–1869). Kirchenmusik und Seminarlehrer-Ausbildung in Preußen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts.* Köln: Studio 1995. III, 233 S., Notenbeisp. (*Berliner Musik Studien. Band 7.*)

Eine umfassende Musikgeschichte der Stadt Berlin wurde nie geschrieben, und ein solches Unternehmen würde inzwischen sicher auch die Möglichkeiten einer Einzelperson überfordern. Berlins Musikgeschichte läßt sich wohl nur noch in Einzeluntersuchungen darstellen, die die vielen mit Musik befaßten Persönlichkeiten und Institutionen Berlins gesondert zum Gegenstand haben. Ein in dieser Hinsicht wichtiger Mosaikstein für das Berliner Musikleben ist die nun in der Reihe *Berliner Musik Studien* gedruckte Dissertation von Andreas Sieling, eine Darstellung des Lebens und Wirkens des Organisten, Musikpädagogen und Orgelsachverständigen August Wilhelm Bach.

Bach, der in keiner verwandtschaftlichen Beziehung zum Thomaskantor stand, hatte als Nachfolger Zelters von 1832 an für 37 Jahre die Direktion des ältesten staatlichen Musikausbildungs-Instituts in Berlin, des Königlichen Instituts für Kirchenmusik, inne. Er war nicht nur Orgellehrer von Felix Mendelssohn Bartholdy und vielen weiteren Schülern, sondern eine das Musikleben Berlins prägende Persönlichkeit im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts. Von der Forschung wurde er bisher weitgehend vergessen, ein Mangel, der sich nicht nur hinsichtlich der Aufarbeitung der Geschichte des Instituts für Kirchenmusik, dessen Nachfolge-Einrichtung bis heute als Institut innerhalb der Hochschule der Künste Berlin existiert, zeigte, sondern darüber hinaus eine empfindliche Lücke für Berlins Musikgeschichte im 19. Jahrhundert bildete, die Sieling nun geschlossen hat.

Sieling gliedert seine Untersuchungen den verschiedenen Tätigkeitsbereichen Bachs entsprechend: Einer ausführlichen Biographie

schließen sich Abschnitte über die Organistentätigkeit, über die pädagogischen Leistungen, über die Arbeit als Orgelsachverständiger, über die kompositorische Tätigkeit sowie über die Bachpflege A. W. Bachs an. Neben den vereinzelt und kurzen Beschreibungen von Bachs Leben, auf die zurückgegriffen werden konnte, hat Sieling vor allem umfangreiches und bisher unberücksichtigtes Material aus kirchlichen und staatlichen Archiven, verstreute Mitteilungen in unterschiedlichsten Publikationen, Briefe, Aufsätze und vor allem den im Staatlichen Institut für Musikforschung liegenden Nachlaß A. W. Bachs für seine ausführliche und gründliche Darstellung herangezogen. Viele unbekannt Details keineswegs nur zu den Tätigkeitsbereichen Bachs, sondern auch zur musikalischen Ausbildung und Bildung in Preußen und zum musikalischen, insbesondere kirchenmusikalischen Leben in Berlin hat Sielings Forschungsarbeit zu Tage gebracht.

Das Buch informiert nicht nur genau über die seinerzeitigen Orgeln der Dreifaltigkeits- und Marienkirche in Berlin, Kirchen, an denen Bach als Organist tätig war, sondern ebenso über dessen Art des Orgelspiels, über Bachs Vorstellungen von Anschlag und Artikulation, seine Kunst des Registrierens, seine Improvisationskünste und seine Tätigkeit als Konzertorganist. Da A. W. Bach nicht nur Jahrzehnte als Orgellehrer tätig war und im Institut für Kirchenmusik ungezählte Schüler durch seine Hände gingen, sondern auch von Amts wegen Gutachten über Orgel-Um- und Neubauten zu erstellen hatte, bestimmte er für lange Zeit entscheidend mit, wie in Berlin und im näheren und weiteren Umland die Pflege und die Praxis der Musik an den Kirchen aussah. Von Anfang an war das Königliche Institut für Kirchenmusik aber nicht nur für die kirchenmusikalische Ausbildung, sondern – dem grundlegenden Konzept Zelters entsprechend – ebenso für die der Lehrer zuständig. Sieling stellt die Gründungsgeschichte dieses wichtigen Instituts dar, geht auf viele Einzelheiten der Ausbildungs- und Studiengänge, des Orgel- und Musiktheorieunterrichts oder der Ausstattung der einstmaligen wichtigen Bibliothek dieses Hauses ein und befaßt sich ebenso mit der Lehrerausbildung in Preußen, deren musikalischen Teil A. W.

Bach als Institutsdirektor weitgehend mitbestimmte.

An die Bedeutung, die Bach als Pädagoge, Gutachter und Organisator für das Berliner Musikleben hatte, reicht die als Komponist – vor allem von Orgelmusik – nicht heran. Zwar hatte Bach als praktischer Organist eine dezidierte Vorstellung davon, wie eine gute Orgelkomposition auszusehen habe, und manche von Sieling mitgeteilte Kritik Bachs an Kompositionen anderer zeigt, wo dessen an alten Mustern, an der Musik der Vergangenheit gebildete Vorstellung von Orgelmusik ihren Ursprung hat, seine eigenen Werke aber verlassen den Rahmen schlichter liturgischer Gebrauchsmusik kaum.

Wichtig für die Geschichte der Bach-Rezeption in Berlin ist Sielings abschließendes Kapitel, in dem die sehr frühzeitige Beschäftigung A. W. Bachs mit der Musik Johann Sebastian Bachs dargestellt ist und etliche Aufführungen von Chor- und Orgelwerken des Thomaskantors belegt sind. (Bereits zwei Jahre vor der Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* durch Mendelssohn hat A. W. Bach Teile der *h-moll-Messe*, die Zelter mit seiner Singakademie für nicht aufführbar hielt, in der Marienkirche in einem öffentlichen Konzert zu Gehör gebracht.) Auch als Sammler von Autographen und Abschriften der Werke J. S. Bachs hat er sich um das Werk seines Namensvetters verdient gemacht.

Abgesehen von nicht wenigen Druckfehlern – eine Unschönheit, der ein nochmaliges Korrekturlesen leicht abgeholfen hätte – ist Sielings Buch eine verdienstvolle und lesenswerte Studie zum Musikleben Berlins im 19. Jahrhundert, die keineswegs nur Kirchen-, Schul- und Orgelmusikspezialisten interessieren sollte.

(Mai 1996)

Wolfgang Dinglinger

Berlioz Studies. Edited by Peter BLOOM. Cambridge: Cambridge University Press (1992). XIX, 279 S., Notenbeisp.

Aus der bewährten Hand Peter Blooms stammt dieser instruktive und verdienstvolle Sammelband, der die führenden Autoren der angloamerikanischen Berlioz-Forschung zu einem chronologisch angelegten Briefing über

deren eher vernachlässigte Randgebiete vereint. David Cairns' systematische Beschreibung der bislang in Familienbesitz verbliebenen Quellenbestände wird jeder zu schätzen wissen, der die Persistenz kennt, mit welcher der Komponist zeitlebens seinen Jugenderlebnissen verhaftet blieb. David Levy setzt sich mit der frühen Berlioz-Rezeption in Deutschland auseinander, die wesentlich von Wolfgang Robert Gripenkerls emphatischer Streitschrift *Ritter Berlioz in Braunschweig* geprägt wurde. Hugh Macdonalds Diskussion der Metronomisierung Berliozscher Partituren dürfte nahezu jedes Tempoproblem erfassen, das dem Interpreten je begegnen mag. Joël Marie Fauquet legt eine detaillierte Dokumentation der Berliozschen Adaptation von Glucks *Orphée* vor, in der die Aufführungstradition des Werkes, die Quellen der Berliozschen Version, die Modifikationen, die Berlioz in die Partitur einbrachte, sowie schließlich die aufführungspraktische Einrichtung des Manuskripts durch Pauline Viardot minutiös beschrieben werden; ein umfangreicher Appendix gestattet den Vergleich ihrer Partie mit dem durch Berlioz autorisierten Partiturdruk. Ebenfalls vergleichend geht Ian Kemp vor, wenn er *Roméo et Juliette* mit Shakespeares Text und der Aufführung der Fassung David Garricks durch Charles Kemble konfrontiert. Auch wenn seine Suche nach eindeutiger programmatischer Identifizierung der Musik gelegentlich etwas problematisch erscheint, wird sowohl die Eigenständigkeit der Berliozschen Fassung wie auch ihr Abhängigkeitsverhältnis zu den verschiedenen Quellen detailliert aufgewiesen.

Unter den interpretatorischen Beiträgen sticht insbesondere Katherine Reeves dramaturgische Analyse der *Damnation de Faust* hervor, die in fruchtbarer Auseinandersetzung mit Hermann Hofers Thesen entstand. Fausts Verdammung versteht sie als dialektische Kehrseite einer menschlichen Läuterung, die insoweit dem Goetheschen Original näher steht, als die Kritiker des Werkes wahrhaben wollten. Einen primär musikanalytischen Ansatz verfolgen Julian Rushton und Peter Bloom in ihrer Auseinandersetzung mit *Les Nuits d'été*. Der zentraleuropäische Leser dürfte den landestypischen Urlinien, mittels derer Rushton den inneren Zusammenhang

der Lieder belegen will, eher ratlos gegenüberstehen, handelt es sich doch um simple Skalenmotive; gleichwohl mag seine These, daß das Werk zyklische Momente aufweise, insgesamt einleuchtend erscheinen. Blooms Analyse der früheren Klavierfassung hingegen überzeugt in dem schlüssigen Nachweis eines Textzitates aus *Marino Faliero* in *La Chanson du pêcheur*; einmal mehr offenbart sich eine Welt literarischer Bezüge im Œuvre des Komponisten. Daß ausgerechnet im Beitrag des Herausgebers einige Fußnoten abhandeln kamen, kann in diesem ansonsten sorgfältig redigierten und gut ausgestatteten Band nur als ‚ironie berliozienne‘ bezeichnet werden. Jacques Barzun, Nestor der Berlioz-Forschung, beschließt den Band ganz berliozianisch mit einem Dialog zwischen „einem kunstliebenden Banker, einem Komponisten mittleren Alters und einem Musikkritiker, dessen weißes Haar und faltiges Gesicht eine Ewigkeit an Konzerterfahrung bezeugen“.

(März 1996)

Matthias Brzoska

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

Die einige Jahre ältere Schwester von Felix Mendelssohn Bartholdy, Fanny (1805–1847), seit 1829 mit dem Maler Wilhelm Hensel verheiratet, war eine geistvolle und gebildete Frau und eine begabte Pianistin und Komponistin. Von ihren über 400 hinterlassenen Kompositionen – ein- und mehrstimmige Gesänge und Klavierstücke überwiegen – werden etwa 90 % (Vorwort S. VII) in Autographen und Abschriften in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt und im vorliegenden Katalog erstmals ausführlich beschrieben.

Die Stücke wurden von der Komponistin in gebundenen Alben fortlaufend oder auf von ihr später in Konvolute zusammengefaßten Einzelblättern notiert; größere Werke sind separat überliefert. Durch diese Art der Überlieferung ergab sich auch die Kataloganordnung numerisch nach Signaturen, die sich allerdings nicht mit der Chronologie der

einzelnen Alben und Sammelhandschriften deckt, zumal diese, außer im Mendelssohn-Archiv, in verschiedenen anderen Abteilungen der Staatsbibliothek oder als Deposita verwahrt werden. Die früheste Datierung, 11. Dezember 1819, findet sich auf einem Geburtstagslied für den Vater (Katalog S. 74), das letzte Datum, 27. Dezember 1846, auf dem Lied „Kommen und Scheiden“ (S. 44).

In den Beschreibungen wurden alle wichtigen Kriterien berücksichtigt: Umfang, Format, Rastrierungen, autographe oder von fremder Hand eingetragene Korrekturen und Ergänzungen, Einband und Erwerbungsdatum der Alben und Konvolute; bei den einzelnen Stücken Titel, Textanfang, Textdichter, Satzbezeichnung, Tonart, Taktart und Druckausgabe. Ein das Stück eindeutig definierendes Musikincipit wird nicht mitgeteilt und kann leider auch nicht durch eine noch so genaue Beschreibung eines Stücks, vor allem eines instrumentalischen, bisher ungedruckten Werks, ersetzt werden. Überdies sind Druckausgaben vergleichsweise selten. Doch das ist nur ein kleiner Makel und meist, wie man weiß, ein druckkostenminderndes Zugeständnis bei dem sonst ausgezeichneten und akribisch erarbeiteten Katalog. Denn aufschlußreich und besonders hervorzuheben sind die beim Stück vermerkten Aussagen zum Werk, die aus dem Tagebuch und den Briefen der Komponistin ausgewertet wurden. Verschiedene Register nach Personen und Werken (Gattung, Opuszahl, Titel, Textanfang) erschließen den vom Verleger wie immer sorgfältig hergestellten Katalog. In der Einleitung des Katalogisators und dem Vorwort des Herausgebers der Reihe, Rudolf Elvers, werden anschaulich, präzise und informationsreich sich ergänzende Angaben zur Geschichte und Zusammensetzung des Mendelssohn-Nachlasses und speziell der Werke Fanny Hensels dargelegt.

(Mai 1996)

Gertraud Haberkamp

Otto Jahn (1813–1868): Ein Geisteswissenschaftler zwischen Klassizismus und Historismus. Hrsg. von William M. CALDER III, Hubert CANKIK, Bernhard KYTZLER. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1991. XI, 304 S.

Aus einem Colloquium zum Gedenken Otto Jahns ist ein Sammelband hervorgegan-

gen, der die ungewöhnliche Vielseitigkeit eines großen Gelehrten umreißt. Das Buch ging dem Rezensenten zwar erst 1995 zu, doch rechtfertigt es noch nachträglich eine Anzeige, da drei Beiträge auch der musikhistorischen Wirksamkeit Jahns nachgehen. Seine Leistung weckt desto mehr Bewunderung, wenn man die weitgespannte Tätigkeit des Archäologen, Philologen und Hochschullehrers zur Kenntnis nimmt. So wird Jahn hier – um nur einige Facetten anzudeuten – von Albert Henrichs als „Interpret antiker Bildwerke“ charakterisiert, während der ‚Tragödieninterpret‘ durch Siegfried Jäkel gewürdigt wird. Dem ‚Wagner-Kritiker‘ widmet sich Barbara von Reibnitz in einem Aufsatz über „Otto Jahn bei Friedrich Nietzsche“, und fesselnd ist zumal Renate Schlesiers Studie zu Jahns Abhandlung *Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten* (1855). Kenntnissreich wird „Otto Jahn als Komponist“ (S. 169–188) von Joachim Drahěim in Erinnerung gebracht. Obwohl er sich nur als Liebhaber verstand, erreichen die in fünf Heften gedruckten Lieder und Vokalquartette mitunter bemerkenswerte Qualität. Ein Werkverzeichnis nennt immerhin über 40 Kompositionen, von denen vier in Gottfried Wilhelm Finks *Musikalischen Hausschatz* Eingang fanden. Jahns nachhaltige „Bedeutung für die Mozart-Forschung“ skizziert Gernot Gruber (S. 144–150), indem er sich nicht damit begnügt, die philologische Fundierung der Biographie Mozarts hervorzuheben. Vielmehr wird auch die „Verquickung von Idealisierung und Wissenschaftlichkeit“ (S. 144) aufgedeckt, mit der sich eine „klassizistische“ Position zwischen „Restauration“ und „Fortschrittsgesinnung“ paart (S. 146). Dabei heißt es auch, noch Hermann Abert sei „dem harmonisierten Mozart-Bild Jahns treu“ geblieben. Doch konstatierte Abert selbst kritisch, für Jahn sei Mozart zum „Klassiker“ des „Ebenmaßes“ ohne „seelische Abgründe“ erstarrt (1955, S. XII). Von Aberts Werk trennen uns fast so viele Jahre wie ihn von Jahns Entwurf, und im Abstand erscheinen beide Leistungen als gleichrangige Perspektiven eines komplexen Bildes. „Zu Otto Jahns musikästhetischem Denken“ äußert sich Andreas Eichhorn, der an Nietzsches Wort anknüpft, wonach Jahn „das Beethovensche Lied an die Freude nicht heiter ge-

nug erschien" (S. 151–168). Besonderes Gewicht erhält dabei ein Ausführungsbericht Jahns, während andere Texte kaum ebenso zur Sprache kommen. Am Ende resümiert Eichhorn, Jahns Mozart-Bild habe „Stellvertreterfunktion“ gewonnen, nachdem die „Traditionisten“ mit Mendelssohns Tod „eine Identifikationsfigur“ verloren (S. 167). Indessen fragt es sich, ob einer wissenschaftlichen Biographie der „Charakter einer musikpolitischen Propagandaschrift“ beizumessen ist. Die Differenz beider Genera wird unkenntlich, wo vormalige Fronten eher befestigt als durchschaut werden. Den Band rundet Gerson Schales Bibliographie der Schriften Jahns ab, die durch eine nützliche Sekundärbibliographie samt Register ergänzt wird.
(Februar 1996) Friedrich Krummacher

Charles Gounod: Mireille. Dossier de presse parisienne (1864). Édité par Marthe GAL-LAND. Bietigheim: Musik-Edition Lucie Galland 1995. 220 S. (Critiques de l'opéra français du XIXème siècle. Volume V.)

In der Distanz der Zeit werden die Konturen eines musikalischen Kunstwerkes, einer Oper, deutlich, aber die Vielzahl der gewonnenen Klangerfahrungen verstellt den Blick für die Feinheiten, Details, Abhängigkeiten, wie sie sich dem Zeitgenossen im unmittelbaren Eindruck der Uraufführung offenbaren.

Dankbar begrüßt man daher die Zusammenstellung von Uraufführungskritiken in dem Dossier für Gounods *Mireille* durch Marthe Galland. Hier sind 22 Rezensionen namhafter Pariser Musikkritiker erfaßt, die sich auf die Premiere, aber auch auf nächstfolgende Aufführungen beziehen und die Vielfalt der Meinungen spiegeln.

Die Zustimmung ist nicht einhellig: Der Bühnendichter Michel Carré habe es verstanden, den Charakter, den Charme der Dichtung von Mistral zu wahren und Gounod zu einer seiner schönsten Partituren inspiriert (Etienne Desgranges in *L'Entr'acte*), man könne Gounods Werk als vollkommenste Elegie der Liebe ansehen, die jemals der Feder eines Musikers entsprungen sei (Charles Desolme, *L'Europe d'artiste*). Aber Paul Scudo (*Revue des deux mondes*) nennt *Mireille* ein

„Œuvre hybride“, weder Oper noch Opéra comique, es gebe in der Partitur keine sechs Stücke, die man als dramatische Musik bewerten könne. Léon Escudier (*L'Art musical*) spricht von einer „pseudo opéra“, Gounod fehle das dramatische Gefühl. Ähnliches meint B. Jouvin (*Le Figaro*), wenn er Gounod einen „grand musicien d'épisodes“ nennt, seine Überlegenheit liege in den kleinen Dingen, seine Unterlegenheit in den großen. Vor allem irritierte das Eindringen des symphonischen Genres in die Oper (Auguste Durand in *L'esprit public*), das Fortschreiten der Handlung werde den Instrumenten anvertraut (Marie Escudier in *La France musicale*), die Wolken der „symphonie allemande“ bedeckten in jedem Augenblick den blauen Himmel der Pastorale (Paul de Saint Victor in *La Presse*).

Zweifellos entzündeten sich die Diskussionen um den Standpunkt der Opéra lyrique. So wirft Johannes Weber, einst Sekretär Giacomo Meyerbeers und mit den Fragen der Gattung bestens vertraut, die Frage auf, ob *Mireille* wirklich sterben müsse. In *Don Juan*, *Les Huguenots*, *La Juive* oder *Othello* sei der Tod zwingend, aber nicht für *Mireille*, wo er banaler wirke, als eine Heirat mit Vincent. Aber im Augenblick strebe das Théâtre lyrique danach, seine „pièce d'agonie“ zu haben.

Weitgehende Übereinstimmung gibt es bei der Aufzählung der Favoritstücke und der positiven Bewertung der beiden ersten Akte, während die übrigen drei gelegentlicher Monotonie und Langeweile geziehen werden. Im Hinblick auf die *Couleur locale* sind die Meinungen jedoch geteilt: Marie Escudier und Nestor Roqueplan (*Le Constitutionnel*) sprechen von einer „*Couleur générale*“ des Werkes, Desolme und H. L. D'Aubel von einem „parfum virginal“ bzw. „couleur pastorale et religieuse“. Doch Alexis Jacos Azevedo (*L'Opinion Nationale*) klagt, den – im allgemeinen sehr gelobten – Frauen-Chor „Chantez, chantez magnananelles“ könne man genau so gut bei einer Landpartie der Pariser Näherinnen im Wald von Saint Germain singen, nichts sei hier rustikal oder provenzalisch. Paul Scudo, einer der namhaftesten Kritiker seiner Zeit, urteilt noch härter: Gounod habe zwar während der Arbeit an der Partitur in St. Rémy gelebt, er habe die Provence, die Stätten der Handlung betrachtet,

aber nichts gesehen. Ihm fehle die „Inspirati-
on divinatrice“.

Durch den Widerstreit der Meinungen wird der Blick auf Detailfragen gelenkt, werden Beziehungen und Abhängigkeiten (Hector Berlioz, Meyerbeer) oder zeitgenössische Einflüsse (Richard Wagner und die deutsche Schule) deutlich, hier liegt der entscheidende Gewinn dieser Anthologie, so daß man hoffen kann, daß die verdienstvolle Reihe fortgesetzt wird. Dankbar begrüßt man in diesem Band das Register, für künftige Dossiers wünschte man sich jedoch Hintergrundinformationen zu den einzelnen Rezensenten, um ihr Votum richtig bewerten zu können: Man muß wissen, daß die Escudiers auch Musikverleger waren, die es schon Meyerbeer entgelten ließen, daß er – wie auch Gounod – nicht zu ihren Autoren gehörte!

Auch ein kleiner Schönheitsfehler ließe sich beheben: Beim Exzerpieren führt man einen verzweifelten Kampf mit dem Buch, um es aufgeschlagen zu halten!

(April 1996)

Heinz Becker

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

In der Reihe von Quellentexten zur russischen Musik, die der Kuhn-Verlag in den letzten Jahren herausbrachte, nimmt dieser Band, den der Verleger selbst als Herausgeber betreute, an Anspruch und Sorgfalt sichtlich eine Sonderstellung ein. Jahre an Arbeit mögen darin stecken. Die Übersetzungen Bärbel Bruders geschehen in modernes, sinngemäßes Deutsch ohne falsche Wörtlichkeiten und lesen sich flüssig. Transkribiert wird in die bislang DDR-übliche Duden-Umschrift, wobei der Name Musorgskijs allerdings als übliche Schreibform mit -y geschrieben wird.

Zu Leben und Werk des Komponisten erfährt man einiges weniger Bekannte: Vyacheslav Gavrilovich Karatygin bezeugt seine Frankophilie; neben Franz Liszt hat ihn Hector Berlioz beeindruckt, und mit Klavierwerken John Fields war er vertraut, ehe er russische Komponisten kennenlernte. Nicht nur

der konservative Musikkritiker Hermann Laroche sah ihn als „Linken“ und „keinen richtigen Komponisten“ (dergleichen begegnete hundert Jahre später Nikolay Roslavec!) – selbst sein enger Freund Arsenij Golenicev-Kutuzov vermochte seine künstlerischen Ideale zuletzt nicht mehr zu verstehen, geschweige denn zu teilen.

In dieser Hinsicht erfährt man aus den Beiträgen weniger über den Komponisten als über seine Zeit in ihren wunderlichen Widersprüchen: Worüber man sich damals aufregte oder in Verzückung geriet, ist ungeachtet beredter musikalischer Beweisführungen heute schwer begreiflich (ebensowenig, wie heute die Kämpfe zwischen Wagnerianern und Brahmsianern, Smetanianern und Dvořákianern nachvollziehbar sind). – Daß die rüdesten Angriffe einerseits erlaubt und der Vergötterung andererseits keine Grenzen gesetzt waren, galt damals offenbar wie später zu Zeiten von Dimitrij Schostakowitsch.

Im 20. Jahrhundert betrafen solche Kämpfe dann die Frage von Aufführungen des *Boris Godunov* in den Bearbeitungen Nikolaj Rimskij-Korsakovs oder in der vom Komponisten selbst zurückgestellten und bisweilen veränderten Urfassung. Die Argumente klingen auf beiden Seiten sachlich – aber waren sie dies 1928 tatsächlich noch, in einer Zeit, in der schon die wüstesten Verfolgungen gegen die Neue Musik unter politischem Aspekt einsetzten? Waren scheinbar seriöse Auseinandersetzungen philologischer Art inzwischen schon die ‚Maske‘ einer in Musikdingen gar nicht mehr seriösen Zeit? Oder aber zugleich Zeugnis davon, wie eine musikalische Fachwelt hier um das letzte Stückchen verbliebener fachlicher Autonomie kämpfte? Für mich werfen diese Texte mehr ungelöste Fragen auf, als sie beantworten, vielleicht auch die an den Herausgeber: Wenn schon auf S. 414 der Komponist Visarion Šebalin als Bearbeiter des *Jahrmarkts von Soročincy* erwähnt und in einer biografischen Fußnote festgestellt wird, daß er 1942–48 Direktor des Moskauer Konservatoriums war, warum bleibt dann der Umstand verschwiegen, daß man ihn eben 1948 hinauswarf, daß er jahrelang unter Berufsverbot stand, weil er sich in Zivilcourage für seine Komponistenkollegen Schostakowitsch, Sergej Prokof'ev, Nikolaj

Mjaskovskij u. a. eingesetzt hatte, die der Beschluß des ZK der KPdSU(B) zu Fragen der Musik als „volksfremde Formalisten“ angeprangert hatte?

Widersprüchlich erscheint die Gestalt Boris Asaf'evs, der an dieser Art Kulturkämpfen der Stalinzeit bisweilen unrühmlich beteiligt war. Aber sein Beitrag zu Musorgskij von 1922 ist – damals noch weit entfernt von ideologischen Kompromissen und Verrenkungen – in dem vorliegenden Band sicherlich einer der hell-sichtigsten und intelligentesten.

(Oktober 1995) Detlef Gojowy

CHRISTOPHER FIFIELD: True artist and true friend. A biography of Hans Richter. Oxford: Clarendon Press 1993. XX, 519 S.

Hans Richter (1843–1916) war der erste Dirigent internationaler Reputation, der sich ohne eigenschöpferische Ambitionen alleine der dirigentischen Interpretation sowie der Förderung von Komponisten seiner Zeit gewidmet hat. Die hier vorliegende erste umfassende Darstellung seines Lebens und Wirkens schließt zugleich eine Lücke in der Rezeptionsgeschichte um die Jahrhundertwende, insbesondere des englischen Musiklebens. Christopher Fifield, dem deutschsprachigen Leser durch eine Biographie über *Max Bruch* (Golancz 1988) bekannt, schildert Richters Dirigiertätigkeit nach sorgfältigen Recherchen und schafft damit ein anschauliches Bild der Musikszene zwischen 1870 und 1910. Richter war auf Grund eminenter musikalischer Erfahrungen und einer effektiven, uneitlen dirigentischen Gestik der Idealtyp des nur dem Werk dienenden Kapellmeisters. Er hatte als Hornist im Orchester des Wiener Kärntnerthor-Theaters begonnen, beherrschte aber fast alle Orchesterinstrumente. Mit der Berufung durch Richard Wagner als Uraufführungsdirekt des Bayreuther *Rings* trat er mit 33 Jahren ins internationale Licht. Die persönliche Bindung an Wagner hinderte ihn nicht, als Leiter der Wiener Philharmonischen Konzerte neben der Symphonik Anton Bruckners auch das Schaffen von Johannes Brahms zu fördern. Da ihm die Rolle des spektakulären Pultstars nicht lag, zog er sich beim Erscheinen des dynamischeren Gustav Mahler aus Wien zurück. Als Dirigent der ersten Ring-

Zyklen in London und Nachfolger von Charles Hallé in Manchester fand er in England einen bedeutenden Wirkungskreis. Auf vielen Konzerttournéeen über die Insel mit mehr als 1000 Auftritten erwarb er sich hohe Verdienste um das Musikleben Englands. Er engagierte sich für die britischen Komponisten Charles Stanford und Charles Parry, insbesondere aber für das Schaffen Edward Elgars, der seine *1. Symphonie* dem Uraufführungsdirektanten Richter, „true artist and true friend“, widmete.

Fifield, der neben einer publizistischen Tätigkeit dirigentische Erfahrungen an Richters englischen Wirkungsstätten gesammelt hat, schildert dessen Wirken aus kompetenter Sachkenntnis. Die erhaltenen sechs Dirigierbücher, im Besitz von Sir Georg Solti, der zu Fifields Buch ein Vorwort geschrieben hat, sind die authentische Quelle für alle Dirigate. Aus zusätzlichen Tagebuchfragmenten konnte Fifield das persönliche Bild Richters und seines menschlichen Umkreises zeichnen. Bewegend ist die Schilderung von der Aufnahme des 18jährigen mittellosen Eugen D'Albert in die kinderreiche Wiener Familie Richter sowie der Besuch des jungen D'Albert bei Brahms, den er beim Lesen der *Meistersinger*-Partitur antraf.

Im Anhang der Biographie findet sich eine komplette Auflistung von Richters Dirigier-Repertoire mit Zahlenangaben aller Aufführungen. Bei den Opern liegen *Lohengrin* (198) und *Meistersinger* (141) an der Spitze, aber auch *Carmen* dirigierte er 137mal. In der Sinfonik dominieren Beethoven, Brahms, Pjotr Iljitsch Tschaikowsky und Elgar sowie Richard Strauss mit 110 Wiedergaben seiner sinfonischen Dichtungen. Erstaunlicherweise fehlen im Repertoire Richters die konzertanten Werke von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Joseph Haydn. Eine deutsche Übersetzung des Buches mit den vielen deutschsprachigen Zitaten in der Originalsprache wäre sehr zu empfehlen.

(April 1996)

Frithjof Haas

HELMUT BRAUSS: Max Reger's Music for Solo Piano. An Introduction. Alberta, Canada: The University of Alberta Press (1994). XVII, 235 S., Abb., Notenbeisp.

Max Regers Werke für Soloklavier sind sowohl in Praxis wie Wissenschaft noch stiefmütterlicher behandelt worden als seine sonstigen WerkGattungen, wenn man von Ausnahmen wie den *Bach-Variationen* op. 81 absieht. Der Grund liegt einerseits im quantitativ enormen Umfang dieses Klavierschaffens, andererseits in den extremen Qualitätsunterschieden, die in keinem anderen Werkbereich so ausgeprägt sind. Neben Regers unangefochtenstem Meisterwerk, den *Bach-Variationen*, finden sich zahllose kleinere und kleine Charakterstücke in umfangreichen Sammlungen, deren Entstehungsgrund häufig verlagspolitischer Natur war, sei es, daß Reger von sich aus die Verleger für seine unverkäuflichen Großwerke entschädigen wollte, sei es, daß er um die Komposition gängiger Marktware gebeten wurde.

Um so verdienstvoller ist es, daß der kanadische Pianist und Musikprofessor Helmut Brauss nun einen Band über Regers Soloklavierwerke vorgelegt hat. Die wertende Ausscheidung der nicht behandelten Stücke sowie die immer auch die kompositorische Qualität der besprochenen Werke thematisierende Art der Darstellung müßte vom wissenschaftlichen Standpunkt aus als bedenklich eingestuft werden, wenn sich die Rechtfertigung nicht aus dem vorrangigen Praxisbezug des Buches ergeben würde, dessen Ziel es ist, Pianisten und Klavierstudenten die abschreckende, weil zeitraubende Arbeit des ‚die Spreu vom Weizen Scheidens‘ abzunehmen und so die Verbreitung des Regerschen Klavierwerks in Konzert und Studium zu fördern. Die Gefahr reiner Subjektivität wird gebannt durch Brauss' umfassende Kenntnis sowohl von Regers Werk als auch der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts, wenn auch einzelne Urteile durchaus angreifbar erscheinen, etwa das negative über Regers *Intermezzi* op. 45 (S. 90ff.) oder die Bemerkungen über das Spieltempo von Regerwerken (S. 190). Ausführlichen einleitenden Kapiteln zu Regers musikhistorischer Stellung sowie zu den biographischen und kompositionstechnisch-stilistischen Gegebenheiten folgen Besprechungen zahlreicher ausgewählter Werke. Insgesamt stellt die Arbeit das Ergebnis einer dieser glücklichen Fügungen dar, in denen ein intellektuell veranlagter Musiker seine langjähri-

gen interpretatorischen Erfahrungen sprachlich niederlegt, wobei die so entstandenen Analysen – im Gegensatz zu rein musikwissenschaftlich motivierten – les- und nachvollziehbar sind, vom Konkreten ausgehend, sozusagen ‚aus dem Inneren der Musik‘ stammen und nicht von außen herangetragen wirken. Zahlreiche neu erscheinende Gesichtspunkte in dem gut geschriebenen Buch regen zu weiterem Nachdenken an, so etwa die Bemerkungen zu Regers auf Welterollen dokumentiertem Klavierspiel und die daraus resultierenden Rückschlüsse auf die eine kompositorisch relevante Schicht bildenden dynamischen und Vortragsangaben (S. 187ff.) oder die Beziehungen zwischen Schumanns *Études symphoniques* op. 113 und Regers *Bach-Variationen* (S. 108 und 116). In diesem Kontext ist auch die Bemerkung über Regers Brahms-Amalgamierung zu erwähnen, die Brauss nicht als von Epigonentum gefährdeten Historismus einschätzt wie in der musikwissenschaftlichen Literatur üblich, sondern deren spezifische Art und Weise er mit Béla Bartóks kompositorischer Einschmelzung osteuropäischer Folklore in Beziehung setzt (S. 98). Neben Regers anerkannt epochalen Beiträgen zur monumentalen Variationsliteratur betont Brauss – auch dies ein neuer Gesichtspunkt – die Kreation des Typus der Burleske als eigenständige Regersche Leistung innerhalb der Gattung des Charakterstücks (S. 35 und passim), die außer unter diesem speziellen Titel auch unter verschiedenen anderen Bezeichnungen auftreten kann. Ein originelles und für Regers gelegentlich versatzstückartiges Komponieren aufschlußreiches Experiment bietet Brauss auf S. 138f. mit der für die Schlüssigkeit des Tonsatzes nahezu folgenlosen Vertauschung von Takten innerhalb des *Intermezzos* op. 82, IV, Nr. 3.

Den Textkapiteln folgen verschiedene Anhänge wie eine Synopse, zwei Werklisten sowie je eine Auswahldiskographie und -bibliographie. Hier allerdings muß musikwissenschaftliche Kritik angemeldet werden: Wenn die auf einer amerikanischen Publikation von 1988 beruhenden Angaben zur Diskographie schon 1994 längst veraltet waren, läßt sich dies noch eher verschmerzen als die Tatsache, daß die Bibliographie nahezu die gesamte neuere Regersforschung der letzten 15 Jahre

unberücksichtigt läßt, so daß für jeden Leser der Eindruck entstehen muß, Regerliteratur sei hauptsächlich zwischen den 20er und den 70er Jahren entstanden. So uneingeschränkt man die Publikation dieses Buches begrüßen kann und muß, so unbezweifelbar führt doch diese Vernachlässigung der aktuellen Forschung zu gewissen Fehlstellen, insbesondere bezüglich des Verhältnisses von Haupt- und Nebenwerken bei Reger und desjenigen zwischen Skizzen, Reinschriftautographen, Korrekturabzügen, Erstdrucken und eigener Ausführungspraxis.

Der Band ist opulent mit Notenbeispielen und fotografischen Abbildungen versehen und typographisch wie drucktechnisch äußerst ansprechend gemacht.

(März 1996)

Susanne Shigihara

CORNELIA PETERSEN: *Die Lieder von Maurice Ravel*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. XIII, 280 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 132.)

Das Liedschaffen Ravels fand bislang nur wenig Beachtung. Die Schwierigkeiten einer Systematisierung sowie einer musikgeschichtlichen Zuordnung seiner Lieder schienen eingehendere Untersuchungen verhindert zu haben. So ist es um so verdienstvoller, daß mit dem Buch von Cornelia Petersen nun eine Arbeit vorliegt, die dem gesamten Liedœuvre gewidmet ist. Die seit den 70er Jahren vorherrschende Tendenz zur Analyse der individuellen Gestaltung einer Komposition statt typologischer Einordnung ermöglichte eine adäquate Wertung von Ravels Liedschaffen: Die Autorin stellt fest, daß die Diversität und Individualität seiner Lieder für seine ästhetische Position gerade bezeichnend ist, daß „die unterschiedlichen Stilrichtungen ein wesentliches Moment seines Schaffens bilden“. In der Verarbeitung verschiedener historischer Schichten werde die ironisierende Distanz deutlich, die bereits Adornos Urteil der Musik Ravels als „klingende Masken“ bestimmt habe.

Davon ausgehend, daß sich im Liedschaffen Ravels weniger eine Entwicklung nachvollziehen lasse als daß in jedem Lied eine an der Textvorlage orientierte individuelle Lösung

gefunden werde, gliedert sich die Arbeit nicht chronologisch, sondern nach den literarischen Vorlagen, die jeweils mit einer bestimmten konzeptionellen Problematik verbunden sind: „Sprachvertonung in den ‚Histoires naturelles‘“, „Historismus und Stilisierung: Vertonungen von Dichtungen des 16. Jahrhunderts“, „Exotismus und Archaik: Die Bearbeitung von Volksliedern und Vertonung exotisierender Lyrik“ sowie „Sprache in verschlüsselter Form: Die Vertonung symbolistischer Dichtung“. Besonders hervorzuheben sind die detaillierten Untersuchungen der literarischen Richtungen und des gesellschaftlichen Umfelds, ohne die eine musikwissenschaftliche Interpretation der Lieder kaum möglich ist. So wird beispielsweise in der ersten Gruppe nicht nur die Tradition der Fabel bis zu La Fontaine zurückverfolgt, sondern auch auf die zahlreichen Vertonungen im Bereich des Cabarets verwiesen, welche die Herkunft des ironisch-distanzierenden Vortrags in Ravels Liedern zu erklären vermögen. Aus den aufschlußreichen analytischen Hinweisen zu den einzelnen Liedern ergibt sich ein Bild, das die ästhetische Haltung Ravels besonders plausibel zu deuten vermag als Übernahme von Prinzipien der Literatur der Décadence, die sich kompositorisch in seinen Liedern wiederfinden: der Aufnahme verschiedener historischer Schichten, die verfremdend gebraucht werden.

Hervorzuheben ist, daß die Arbeit auf außerordentlich umfangreichen Recherchen basiert. Erstmals wird ein Katalog der Notenbibliothek Ravels veröffentlicht, der Bestand seiner literarischen Bibliothek wurde für die Untersuchungen hinzugezogen, und im Kapitel über die Quellen finden sich die neuesten Standorte der Autographen. Aufgearbeitet wird – neben den literarischen Traditionen der einzelnen Liedvorlagen – auch die Geschichte des Liedes in Frankreich. Knapp und präzise wird die Problematik der Sprachvertonung der Jahrhundertwende zusammengefaßt, biographische Hinweise erklären den Aufbau der von Ravel selbst verfaßten Textvorlagen zu *Noël des jouets*. Sehr nützlich ist außerdem die Tabelle der Lieder Ravels im ersten Kapitel, ebenfalls das Verzeichnis der Liedtexte mit Übersetzungen im Anhang. Die Arbeit darf mit Recht als ein besonders gelungenes

Standardwerk gelten, das grundlegende Voraussetzungen für weitere Analysen geschaffen hat.

(März 1996)

Elisabeth Schmierer

ERWIN SCHULHOFF: Schriften. Hrsg. und kommentiert von Tobias WIDMAIER. Hamburg: Von Bockel Verlag (1995). 137 S. (Verdrängte Musik. Bd. 7.)

Der dritte der Person Erwin Schulhoffs (1894–1942) gewidmete Band in der Reihe „Verdrängte Musik“ des von Bockel Verlages umfaßt Aufsätze, Notizen und Entwürfe aus den Jahren 1919 bis 1932. Nach der (Wieder-)Entdeckung der Musik, die das Jubiläumsjahr 1994 geprägt hat, nun die des Schrifttums. Schulhoff, der aus Geldnöten zeitweilig als Kritiker und Musikschriftsteller tätig war, ist ein brillanter Schreiber, der sowohl über eine treffsichere Feder verfügt, als auch im wachen Bewußtsein eines Zeitzeugen beobachtet und analysiert.

Im Mittelpunkt steht das Stichwort „Rhythmus“. Daß durch die vital-sinnliche Urkraft des Rhythmischen „die Masse“ aufgerüttelt, ja bis zur Ekstase (und damit zu körperlicher Freiheit) gebracht werden kann, gehört zu Schulhoffs kunstrevolutionärem Credo um 1920 – ebenso wie seine zeitweilige Nähe zum Dadaismus mit der „Lust am Unfug“ und der „naiven“ Selbstbeschränkung auf Essentielles. Die Verankerung der Musik mit dem Körperlichen ist quasi Schulhoffs roter Faden, der seine vehemente Argumentation für die positive Dynamik des Jazz verbindet mit der für den „mondänen“ Gesellschaftstanz und den modernen künstlerischen Tanz à la Wigman und Laban. Und es ist Igor Strawinsky, dessen Bild er, ausgehend von *Petrouchka* und *Sacre*, in leuchtenden Farben malt, den er einen „Musiknapoleon“ nennt, weil sein Musik „Freiheit atmet“, wo sie „Brände entfacht“. Aber genauso betont er Arnold Schönbergs historische Bedeutung für die „Geschichte der Harmonik“, wengleich beide Komponisten aufgrund ihrer unterschiedlichen politischen Einstellungen ein gespanntes persönliches Verhältnis zueinander hatten. Alois Hába hingegen, dessen Vierteltonmusik der Pianist und Interpret Schulhoff vom Spiel-

technischen her erläutert und durchaus schätzt, nennt er im Privaten dilettantisch, seine Musik sogar „Kompositionsschwindel“ (S. 121). Aufschlußreich ist die Parallelsetzung von Jazz und slavischer Volksmusik als zweier gleich starken Triebfedern – vor allem im Hinblick auf Schulhoffs eigenes Werk.

Das kenntnisreiche Nachwort und die Kommentare des Herausgebers Tobias Widmaier helfen, die teilweise zum ersten Mal veröffentlichten Texte in die Biographie Schulhoffs einzuordnen. Zweifellos sind sie für die in vielem immer noch aufzuarbeitende Musikgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre wertvolle Zeugnisse.

(Januar 1996)

Marianne Betz

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

Im Jahr des 100. Geburtstages von Carl Orff legte Günther Möller ein sowohl für die Musikpraxis als auch für die Musikwissenschaft unentbehrliches Nachschlagewerk vor. Ausgehend von den beiden Grundgedanken, daß „in den relativ kurzen Vorbereitungszeiten für Musik-Produktionen [...] immer weniger Zeit [bleibt], nach den Ursprüngen bzw. Klangvorstellungen und -idealen der Komponisten zu fragen“ und „die meist sehr umfangreichen Besetzungen (Spieler wie Instrumente) in den Kompositionen von Carl Orff [...] eine sehr aufwendige und akribische Vorarbeit der Einrichtung des Materials [verlangen]“ (Vorwort), dokumentiert der Autor mit den Erfahrungen des ausübenden Musikers eindrücklich den Umfang und die Bedeutung des Schlagwerks im Orffschen Orchester.

Am Anfang des Buches werden informative Kurzbeschreibungen und Abbildungen von „einigen typischen Schlaginstrumenten im Orchester von Carl Orff“ geliefert, z. B. Steinspiel, Wasamba-Rasseln, Darabukka, Bin-Sasara, Angklung. Der Hauptteil des Buches ist nach einem übersichtlichen Schema aufgebaut, das für jedes einzelne Werk – nach Bühnen-, Orchester- und Chorwerken geordnet – Informationen vermittelt: 1.) Allgemeine Hinweise zu Orchesterbesetzung (ausgenommen

das Schlagwerk), Spieldauer, Kompositionszeitraum und Uraufführung bieten die nötigen werkspezifischen Grundinformationen. 2.) Für die Intention des Komponisten und Aspekte der Werkinterpretation im Zusammenhang mit dem Schlagwerk bezieht sich der Autor vor allem auf Zitate von Carl Orff sowie von dem profunden Kenner des Orffschen Werkes, Werner Thomas, aus der achtbändigen Dokumentation *Carl Orff und sein Werk* (Tutzing 1975–1983). Diese Textstellen und ausgewählte Photos, die den Komponisten bei Proben zu Aufführungen seiner Werke zeigen, vermitteln einen Einblick in die Verwendung des Schlagwerks. 3.) Der detaillierten Aufstellung der in den Partituren vorgeschriebenen Schlaginstrumente werden Vorschläge für die Aufführungspraxis an die Seite gestellt. 4.) Ein perspektivischer Aufbauplan der jeweiligen umfangreichen Schlagwerkbesetzung (in Orffs letztem Werk *De temporum fine comoedia* mindestens 19 Schlagwerk-Spieler, empfohlen 24) aus der Sicht des Spielers verdeutlicht zudem die Stimmeneinteilung, die Aufstellung der Instrumente sowie den Platz, den das Schlagwerk auf dem Konzertpodium oder im Orchestergraben benötigt. 5.) Anschließend folgen präzise Hinweise auf die mögliche bzw. empfohlene Spielereinteilung und Änderungen aus der Aufführungspraxis unter Berücksichtigung der vom Komponisten autorisierten Fassung.

Auch wenn man leider vergeblich ein Register und ein Literaturverzeichnis am Ende des Bandes sucht, ist Günther Möllers Buch aufgrund der genau recherchierten und übersichtlich dargestellten Informationen zum *Schlagwerk bei Carl Orff* ein wichtiges Hilfsmittel für jeden, der sich in Theorie und Praxis mit den Werken Carl Orffs beschäftigt.

(April 1996)

Sabine Fröhlich

GUNTHER DIEHL: *Der junge Kurt Weill und seine Oper „Der Protagonist“*. Exemplarische Untersuchungen zur Deutung des frühen kompositorischen Werkes. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1994). Band 1: Textteil: IX, 379 S., Band 2: Notenbeispiele

und Materialien: V, 163 S., Abb. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 41.)

Mit dem musikalischen Schaffen und ästhetischen Denken des jungen Kurt Weill hat sich Gunther Diehl ein ebenso aktuelles wie dankbares Forschungsthema gewählt. Zum einen sind diese Werke, vor allem die zur Zeit der Uraufführung ungeheuer erfolgreiche Oper *Der Protagonist*, so bedeutsam sie für die Entwicklung ihres Komponisten wie auch die Musikgeschichte der jungen Weimarer Republik überhaupt waren, heute kaum bekannt und wissenschaftlich nur ansatzweise aufbereitet; zum anderen ist durch die Arbeit des Archivs der Kurt Weill Foundation in New York vor allem seit dem Hinzukommen der Hans und Rita Weill-Sammlung ein reicher Quellschatz vorhanden, der nach wissenschaftlicher Auswertung geradezu verlangt.

Die Dissertation Diehls darf als ein erster Schritt in dieser Richtung verstanden werden, der jedoch keinesfalls allen Aspekten einer angemessen historisch-kontextbezogenen Darstellung der Materie gerecht werden kann. Zwar erweist sich Diehl als scharfer Analytiker, der mit präziser Zugriff auf die Musiksprache jener so sperrigen atonikalen Stilistik der frühen Zwanziger Jahre zu brauchbaren Aussagen zur Kompositionsweise des jungen Weill und vor allem zur formalen, dramaturgischen und harmonischen Anlage des *Protagonisten* gelangt; doch muß sich der Leser, will er zu diesen Analysen vordringen, durch viele Seiten zäh geschriebener Abhandlungen etwa zur Geschichte und Musikgeschichte der Weimarer Republik und zur Biographie Weills sowie zur Rezeptionsgeschichte hindurcharbeiten, die nicht durch eine auf das zur Betrachtung stehende Weillsche Ceuvre zugespitzte Fragestellung strukturiert sind, sondern sich zu weiten Teilen in ausführlichen Paraphrasen von Sekundärliteratur erschöpfen. Diehls Mangel an Souveränität im Umgang mit kontextbezogenen historischen Fragen zeigt sich beispielsweise darin, daß er gängige Handbuchliteratur wie etwa von Hermann Danuser (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*) oder Jost Hermand und Frank Trommler (*Die Kultur der Weimarer Republik*) unkritisch und ohne Aufdecken der Widersprüche zwischen diesen Texten wiedergibt, statt weiterführende Fragestellungen – auf Weill präzisiert – aus

ihr abzuleiten. Und was für andere Antworten als die in diesen Handbüchern nachlesbaren gäbe das Werk des jungen Weill auf die allgemeinen musikgeschichtlichen Fragen dieser Zeit, etwa in bezug auf den Übergang von Expressionismus zu Neuer Sachlichkeit auf dem Musiktheater oder die Beziehung zwischen Technik, Musik und Medien! Unverständlich auch, warum Diehl nicht auf den doch in bewundernswerter Kleinarbeit dargestellten Forschungsergebnissen zur musikalischen Ausbildung Weills von Tamara Levitz und Guy Sterns Analysen der frühen Briefe aufbaut.

Eigenständigkeit und Präzision erreicht Diehl dort, wo er mit Quellen arbeitet, vor allem also direkt an den Werken Weills. Diehl fördert hier Grundlegendes über die Entstehung und Konzeption vor allem des *Protagonisten* zutage. Im Materialband der Arbeit ist ein Teil der wichtigen, bisher unveröffentlichten Briefe des jungen Weill abgedruckt. (Diese Auswahl kann eine vollständige Edition dieser Briefe indes nicht ersetzen.)

(November 1995)

Nils Grosch

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

Gideon Klein, geboren 1919, am 27. Januar 1945 im Auschwitz-Nebenlager Fürstengrube umgebracht, darf (so der Herausgeber) im Vergleich mit den drei anderen Theresienstädter Komponisten (Victor Ullmann, Pavel Haas, Hans Krasa), die etwa zwei Jahrzehnte älter waren, „wohl als der begabteste [...] gelten“. Plausibel macht das, ergänzend zu den erhaltenen und auf Tonträgern relativ gut vertretenen Werken (wie dem vorbildlich exakten Verzeichnis von Hans-Günter Klein zu entnehmen), Milan Slavický in seinem Beitrag „Torso eines Lebens und eines Werkes“. Er skizziert einfühlsam und zugleich betont sachlich zunächst Leben und Persönlichkeit Kleins, der aus einem Tschechisch/Mährisches und Jüdisches vermittelnden Milieu herkam; dann Entwicklung und Stil des schon am Konservatorium herausragenden Pianisten Klein (von dem keine Aufnahmen überliefert sind), der durchweg als intellektuell charakte-

risiert wird. Dabei kommt Slavický zu der treffenden Formulierung über das seit 1942 sich entfaltende Kulturleben im ‚Ghetto‘ bzw. Durchgangslager Theresienstadt: es ziehe „die mit Schaudern verbundene Bewunderung der Nachkriegswelt auf sich“. Klein war am Aufbau und Ausbau dieses Lebens führend beteiligt als Organisator, Pianist und Komponist. Vorbilder für den autodidaktisch sich entwickelnden Komponisten Klein waren hauptsächlich Leos Janáček (mit dem ihn nicht zuletzt die Herkunft aus Mähren verband), Arnold Schönberg und Alois Hába. Das Bild veränderte und erweiterte sich drastisch dadurch, daß erst 1990 die Werke aus Kleins Prager Zeit, vor Theresienstadt, aufgefunden wurden. Sein Idiom oszillierte, von Experimenten mit Dekaphonie oder Mikrotonalität sowie Gebrauchsmusik für die Lager-„Freizeitgestaltung“ abgesehen, zwischen erweiterter Tonalität und Atonalität. Slavický macht Stil und Gestalt der Werke nachvollziehbar, weniger die zugrundeliegenden Gedanken und Gehalte. Mit Notenbeispielen wäre freilich das Ganze noch weitaus plastischer.

Dieser Hauptteil des Buchs wird ergänzt durch Erinnerungen und Auszüge aus Interviews mit Überlebenden als Zeitzeugen sowie das Werkverzeichnis (Slavický). Dazu kommen drei Texte von Klein selber. Eine (unvollendete) musikwissenschaftliche Seminararbeit vom Herbst 1939 über *W. A. Mozarts Streichquartette (Studie über den Quartettstil mit besonderer Berücksichtigung des Individualisierungsprozesses der einzelnen Stimmen im Streichquartett)* zeigt ebenso scharfen analytischen Verstand wie beachtliche musikhistorische Kenntnisse. *Über die sogenannte politische Erziehung der Jugend* (Juli 1943) handelt, sehr zurückhaltend formuliert, von Konflikten zumal zwischen assimilierten Gruppen und Strömungen einerseits und auf die Betonung jüdischer Identität bedachten andererseits; Klein plädiert gegen einen bloß „schlagwortartig verabreichten jüdischen Inhalt“ und für eine behutsame Erklärung des „jüdischen Problems“ aus „sozialer Sicht“ – was zurückverweist auf seine linke Grundhaltung schon in der Gymnasialzeit (Mitarbeit u. a. beim „Entfesselten Theater“ und Burians Theater „D’34“). Seine *Bemerkungen zur Musikkultur Theresienstadts* vom August

1944, kurz vor der Deportation nach Auschwitz, informieren einmal mehr über die großstädtische Quantität und sind hinsichtlich der oft notwendig kleinstädtischen Qualität von einer bestürzenden Sachlichkeit und Illusionslosigkeit.

(März 1996)

Hanns-Werner Heister

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

„Verfemte Musik“ ist die durch Nationalsozialismus und Stalinismus reglementierte bzw. ausgegrenzte Musik: zum großen Teil „jüdische Musik“. Im Hintergrund des Dresdner Kolloquiums standen verschiedene Forschungsprojekte, so das deutsch-israelische Projekt „Musik in totalitären Systemen“ an der Bar-Ilan Universität in Ramat Gan/Israel – vor allem aber die Frage nach einer möglichen Re-Integration verdrängter Musik in das gegenwärtige, alltägliche Musikleben. Im Sinne einer „geistigen Wiedergutmachung“ war Dresden ein bewußt gewählter Tagungsort, um die neuen Bundesländer – bis 1945 quasi in der Mitte Deutschlands – zum Zeitpunkt zahlreicher Jahres- und Gedenktage verstärkt in den Aufarbeitungsprozeß zu integrieren.

Der weit geschlagene inhaltliche Bogen hat vier thematische Schwerpunkte: „In Erwartung der Tragödie“, „Unterdrückung und Verfolgung“, „Emigration“ und „Re-Integrierung der ‚Verfemten Musik‘“. Die Frage nach dem Vorhandensein jüdischer Identität in jüdischer Musik, welche als erinnerte Geschichte durch die Musik wieder erscheint (Philip Bohlman), aber auch der Konflikt von Musik und Macht (R. Berger), der in der Verbindung mit dem Totalitarismus Musik zur Lüge, zur Aufgabe ihres ästhetischen und moralischen Wertes bringen kann (Karbusicky), bildet einen grundsätzlichen gedanklichen Rahmen zur Problematik des Umgangs mit „verfemter Musik“. Während Albrecht Riethmüller mit dem pointierten Wort Thomas Manns von der Musik als der „deutlichsten der Künste“ den ideolo-

gisierten Dualismus von Deutschtum und Nationalem in der Musik anspricht, konzentrieren sich die Beiträge des zweiten Teils auf die im Dritten Reich verfolgte jüdische Musik, auf das Schicksal jüdischer Musik in Stalinismus und Post-Stalinismus und auf die kulturelle Dominanz der Sowjetunion in den sozialistischen ‚Bruderstaaten‘.

Hier sind, neben Vorträgen zu den Aktivitäten des Jüdischen Kulturbundes in Berlin und in Frankfurt, dem Musikalltag im KZ Theresienstadt und im Warschauer Ghetto, vor allem die Beiträge zu erwähnen, die durch die Öffnung der russischen Archive neues Material ins Blickfeld rücken: z. B. zu den Biographien Nikolaj Roslavetz' (Marina Lobanova) und Alexander Mossolows (I. Barssova), zum Operschaffen der jüdischen Komponisten Mikhail Milner und Mikhael Gnessin (R. Flomenboim) sowie zum wiederaufgetauchten Manuskript des „Kaddish“ von Alexander Krein (Joseph Dorfman). Ganz anders die Problematik, die aus den Dokumentationen zur Musik in der Tschechei (die Slowakei bleibt ausgespart) und in Kroatien deutlich wird, geht es hier doch um die (noch immer) aktuelle Frage nach den kulturell-geistigen Austausch zwischen Ost und West bzw. Ost und Ost.

Mit den Stichwörtern Auswanderung und Kulturtransfer wird nicht nur die Emigration deutsch-jüdischer Musiker nach Palästina angesprochen, sondern auch die Exilsuche NS-Verfolgter in Japan und England. Singulär ist das Beispiel Sergej Prokofjews (N. Kravets), der nach der Emigration nach Westeuropa 1936 wieder in die Sowjetunion zurückkehrte.

Die Frage der Re-Integrierung bleibt in weiten Teilen unbeantwortet. Während die Tagungsbeiträge sich auf die Rolle René Leibowitz' bei der Wiederentdeckung der Musik Schönbergs und Anton von Weberns (Wolfgang Ludwig) und auf die Einverleibung baltischer Folklore in eine regimegesteuerte, prussische Musik (M. Boiko) beschränken, zeigt die Diskussion immer wieder die Brisanz dieser als Aufgabe verstandenen Fragestellung. Zum einen erhält „verfemte Musik“ als ‚Denkmal der Betroffenheit‘ einen Symbolcharakter, der ihr erneut eine Außenseiterrolle zuteilt. Dazu unterliegt sie der Gefahr einer Überhöhung, die mehr mit dem symbolischen

als mit dem künstlerisch-ästhetischen Aspekt zu tun hat. Bleibt als letzte Frage, quasi als Fazit zu der Fülle von Materialien, die hier dokumentiert sind, die nach der Musikgeschichtsschreibung dieses Jahrhunderts. Im Zuge der Aufarbeitung, der Entdeckung vergessener oder verlorengeglaufter Musik, scheint sich vieles zu verschieben oder neu darzustellen, so daß die Geschichte des 20. Jahrhunderts noch schwieriger zu schreiben sein dürfte als zuvor, vielleicht einer relativierenden historischen Distanz bedarf.

(Januar 1996)

Marianne Betz

PETER PETERSEN: Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984–1993. Mainz u. a.: Schott 1995. 305 S., Notenbeisp. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. Band 4.)

Ausgehend von dem Bekenntnis Henzes, daß seit der *Siebten Sinfonie* irgendetwas passiert sei („Die Siebte hat mir eine Tür geöffnet, hinter der ich neue Felder zu beackern gefunden habe“), untersucht Peter Petersen die Reihe der – wie er schreibt (S. 9) – „fünf Hauptwerke, die Henze in den vergangenen zehn Jahren komponiert hat“. Das ist die *8. Sinfonie* (1992/93), das ist das *Requiem* (9 *geistliche Konzerte für Klaviersolo, konzertierende Trompete und Kammerorchester*, 1990/92), die *Oper Das verratene Meer* (1987/89), *Ein Äolsharfe* (Musik für konzertierende Gitarre und 15 Soloinstrumente, 1985/86) und fünftens der Zyklus *Liebeslieder* (sieben Sätze für Violoncello und Orchester, 1984/85, überarbeitet 1992). In vielfältigen, stets akribischen Analysen, die sich oft im Detail verselbständigen und dennoch den großen Zusammenhang nicht aus der Betrachtung lassen, werden die Werke vorgestellt. Da sich der Autor auf Aussagen des Komponisten, den er selbst gut kennt, stützt und fantasievoll in den Ausführungen zur Musik zu verfolgen sucht, entstehen Werkbeschreibungen als Abbilder der stets in diesen Instrumentalwerken und der Oper verfolgten poetischen Grundlagen. Die ‚Achte‘ z. B. basiert in den drei Sätzen auf sorgfältig ausgewählten Szenen aus Shakespeares *Sommernachtstraum*, die sowohl Oberons Intrigen in freier sinfonischer Form nachzeichnen, als auch der Titania-Zettl-

Handlung nachgehen und am Schluß das Ganze als rückblickendes Traumgeschehen nachklingen lassen. Peter Petersen kommt zu dem Schluß (S. 49), daß hier „imaginäres Theater“ realisiert sei im Sinne einer metaphorischen Umschreibung.

Dodekaphone Grundreihen und deren fantasievolle Verwandlung stehen genauso im Mittelpunkt der Betrachtung wie ihre beziehungsvolle Verwendung sowohl im unmittelbaren Verhältnis zur Sprachgestalt als auch zum inhaltlichen Bezug. In diesem Sinne sind eigentlich alle fünf Werke, Einsichten eröffnend und sachliche Informationen vermittelnd, vorgestellt, die bei aller subjektiven Auslegung der Henzeschen Vorlage einzusehen sind, selbst wenn man nicht jedem Detail bis ins kleinste nachgeht. Klangsymbole, poetische Sphären, ob sie nun aus dem lateinischen Requiem erwachsen, aus der japanischen Dichtung Yukio Mishimas, Texten Eduard Mörikes, englischer Dichtung oder Shakespeares *Sommernachtstraum*, werden in ihrer klanglichen Realisierung als sinngeprägt aufgedeckt.

Innerhalb des Textes erscheinen neben erläuternden Anmerkungen nur Hinweise auf eigene Veröffentlichungen des Autors, so als gäbe es keine andere zitierbare Forschung zu Henze. Wer sich über die bisher letzten Werke des heute 70jährigen informieren will (auch wird angedeutet, daß die ‚Neunte‘ mit Chören zur Zeit nach Texten aus Anna Seghers *Siebttem Kreuz* entsteht), der sollte neben den originalen Partituren nach diesem anregenden Informations- und Analysebuch greifen.

(Juli 1996)

Friedbert Streller

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

Die vorliegenden Ausführungen, hervorgegangen aus Studien zur Exotik in der Musik, wenden sich den Einflüssen des Jazz (oder was man jeweils dafür hielt) auf Werke oder Teile derselben von 15 Komponisten zwischen Claude Debussy, Eric Satie, Maurice Ravel,

Darius Milhaud, Arthur Honegger oder Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Rolf Liebermann sowie Bernd Alois Zimmermann zu, die in der Alten Welt auf verschiedenartige Weise diese Elemente amerikanischer Musik aufnahmen. Aber auch die ‚Kunstmusik‘ der Neuen Welt identifizierte sich – wie das Schaffen von George Antheil, Charles Ives, Aaron Copland, Gunther Schuller und Leonard Bernstein zeigt – vermittelnd oder synthetisierend mit dieser Musikpraxis. Natürlich wird auch George Gershwin gewertet und m.E. als zu leicht, zu ‚seicht‘ und oberflächlich befunden. Da ist etwas von Herablassung in den nicht weiter definitorisch gefaßten Vorstellungen des Autors, die genauso den oft genannten, aber nie definierten Begriff ‚Substanz‘ betreffen.

Die Studien sind mit einführenden, etwas vage Grundprobleme von Klangmaterial und Erscheinungsformen der afro-amerikanischen Musik umreißen, die versuchen, Materialfragen anzureißen, nicht aber klar handhabbar und eindeutig zu fassen. In einzelnen Analysen werden die verschiedenartigen Positionen der Komponisten in bezug auf jazzbezogene Elemente, vor allem von Blues und Ragtime, untersucht und interessante Aspekte zwischen äußerlich exotischem Verhalten und „Verkünstungen“ innerhalb der eigenen Klangsprache der Komponisten nachgewiesen. Da gibt es anregende Beobachtungen. Manches geht völlig in den persönlichen Sprachgebrauch ein (Debussy, Ives, Honegger), anderes wird als ironisch-groteskes Spiel aufgenommen (Ravel), zur Provokation eingesetzt (Hindemith; leider fehlt Erwin Schulhoff, der in den Zwanziger Jahren wesentliche Akzente setzte), wieder anderes des ‚jazzigen‘ Materials wird als mythisches Element genutzt (Milhaud), als Klangbild des Amerika-Idols (Antheil) oder zum Selbstverständnis nationaler Identifikation (Copland, Bernstein, Gershwin).

Oft allerdings verlieren sich die Ausführungen in Detailumschreibungen, statt erhellen- de Analysen zu geben. Insgesamt aber ist – noch dazu auch die neueren Entwicklungen des Jazz bei Schuller, Liebermann oder B. A. Zimmermann aufgegriffen und auf eigene Weise in der Materialverwendung und Spielpraxis verarbeitet werden – die Darstellung

umfassend, wenn auch nicht alles erfassend, was inzwischen an Annäherung, aber auch Verdrängung von ‚Kunst‘- und ‚Jazz‘-Musik in den letzten Jahrzehnten vor sich ging, die hier nur bei Schuller etwas stärker, gleichsam paradigmatisch, vorgestellt wird. In einem Schlußkapitel „Perspektiven – Tendenzen“ wird auf die Rezeptionsgeschichte von Jazzinteressen in der Kunstmusik zwischen 1922 und 1931, 1953 bis etwa 1969 hingewiesen, die ständige gegenseitige Beeinflussung noch einmal festgehalten und für heute unter dem umstrittenen Begriff ‚postmodern‘ ein dritter Weg erahnt, der zu untersuchen und klassifizieren wäre. Ein umfassendes Literaturverzeichnis und eine Fülle von Quellenmaterial laden zu vertiefendem Studium ein.

(Mai 1996)

Friedbert Streller

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

Die 19 Aufsätze des Bandes gehen auf ein vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz und der TU Berlin 1994 veranstaltetes Symposium zurück, das sich dem Problem des Hörens von Musik interdisziplinär zu nähern versuchte. Fragestellungen der Musikpsychologie und Interpretationsforschung stehen im Zentrum des Buches, ergänzt durch musikphilosophische Beiträge, doch werden auch Themen aus den Gebieten der Musikethnologie und der Computermusik behandelt. Ein Werkstattgespräch mit dem Komponisten Dieter Schnebel rundet den Band ab.

Einen Themenschwerpunkt der Forschungsrichtungen Musikpsychologie und Interpretationsforschung bildet die Frage nach der Repräsentation musikalischer Sinneseindrücke im Gedächtnis. Musik konstituiert sich beim Hörer überhaupt erst als Gedächtnisleistung (S. 183). Christa Nauck-Börner diskutiert in ihrem Beitrag zunächst ein in Anlehnung an das Grammatikmodell Noam Chomskys entworfenes hierarchisches Repräsentationsmodell von Musik, bei dem kleinere Einheiten zu immer größeren zusammen-

gefaßt werden, was die Merkfähigkeit von Musik erklärt, zeigt aber auch die Defizite dieses Modells auf: Es basiert auf der Voraussetzung, daß der Hörer immer die richtige musikalische Analyse eines Satzes vornimmt. Demgegenüber schlägt Nauck-Börner eine Schematheorie vor, die davon ausgeht, daß Formschemata kognitiven Schemata entsprechen bzw. ihnen zuarbeiten. Formschemata können selbst dann aufrecht erhalten werden, wenn die Sinnesdaten nicht zu ihnen passen, so daß musikalische Fehlurteile durch diese Theorie erklärt werden können. Dem Verhältnis von Formschemata und kognitiven Schemata im Sinne der Gestaltpsychologie geht auch Gunter Kreuz nach. Anhand der Gliederungen eines Sonatenhauptsatzes, die die Hörer in einem Experiment vornahmen, kann er die Wichtigkeit von Phraseneinteilungen für die Wahrnehmung verdeutlichen, wenngleich diese Einteilungen nicht mit der erwarteten Deutlichkeit mit den Gliederungen des Sonatenhauptsatzes übereinstimmen. François Delalande entwickelt anhand eines Experiments drei Hörertypen, den taxonomischen Hörer, der ein Musikwerk in strukturelle Einheiten zu zerlegen versucht, die memorierbar sind, den figurativen Hörer, der die gehörte Musik in eine Szene zu verwandeln sucht, und den einführenden Hörer, der den affektiven Gehalt der Musik auf sich wirken läßt. Im Gegensatz etwa zur stark wertenden Hörertypologie Adornos kann Delalande zeigen, daß jede dieser Hörhaltungen bestimmte Aspekte eines Musikstücks aufgreift. Martha Brech diskutiert die Möglichkeiten und Grenzen von Sonogrammen, d. h. die spektrale Darstellung von Klängen als Mittel der Interpretationsforschung. Sie ermöglichen einerseits eine Objektivierung des subjektiv Gehörten, liefern aber auch Daten, die beim Hörvorgang keine Rolle spielen. Wolfgang Auhagen untersucht in seinem Beitrag das Tempoempfinden westlicher Hörer und kann unter anderem zeigen, daß Hörer, die die Tempi von Musikstücken am Computer selbst wählen können, sich über längere Zeiträume hinweg immer wieder annähernd für dasselbe Tempo entscheiden. Reinhard Kopiez widmet sich der Frage nach den Grenzen der interpretativen Freiheit. Er grenzt zunächst eine literaturwissenschaftliche Interpretation von einer musikalischen

ab. Bei jener besteht nach Umberto Eco die Gefahr einer Überinterpretation, bei dieser eher die einer Unterinterpretation. Kopiez referiert danach statistische Messungen von Timing-Mustern (z. B. wie ein Ritardando gestaltet wird) und kommt zu dem Ergebnis, daß „durch die Anbindung an die musikalische Struktur und [...] durch die innere Repräsentation von Zeitgestalten beim Hörer“ (S. 71) die interpretatorische Freiheit doppelt beschränkt wird. Alles, was jenseits der statistisch präferierten Timingkurven liegt, fällt in den Bereich der Überinterpretation oder, wie Kopiez sagt, des Manierismus. Hier wäre allerdings kritisch zu fragen, ob das durch den statistischen Durchschnitt Legitimierte auch das künstlerisch Überzeugende ist oder ob nicht manieristische Interpretation ein innovatives Potential haben kann, das den Geschmack zu verändern in der Lage ist.

Der von der Mitherausgeberin des Bandes ausgesprochene Wunsch nach Schnittstellen (S. 35) zwischen den einzelnen Forschungsrichtungen wird durch fehlende Thematisierung wechselseitig bestehender Bezüge zwischen den einzelnen Aufsätzen nachdrücklich verstärkt. Gerade etwa der Beitrag von Karlheinz Stierle hätte von den Ergebnissen der Gedächtnisforschung profitieren können. So scheint mir die darin in Abgrenzung zur Literatur vorgenommene Definition von Musik als „reine, verweisungslose, absolute Präsenz“ (S. 18) oder die Behauptung, daß „das Abwesende und die Negation [...] in der Musik nicht darstellbar“ seien (S. 18), höchst problematisch, und Stierle muß sich fragen lassen, auf welche Weise er elementare musikalische Elemente wie Dissonanzen in tonaler Musik, Vorhalte oder Trugschlüsse erklären will, ganz zu schweigen von komplexeren Hörvorgängen wie der Enttäuschung eines zu erwartenden Formverlaufes. Ein aufgeführtes Musikwerk verweist wie ein literarisches Werk zunächst auf sich selbst, dann auf die musikalische Tradition, in der es steht oder von der es sich abheben möchte, und schließlich auf außermusikalische Sachverhalte. Hinsichtlich der Referenzstrukturen sehe ich zwischen Literatur und Musik keine prinzipiellen, sondern allenfalls graduelle Unterschiede.

Der Band zeigt die Notwendigkeit und die Perspektiven interdisziplinärer Zusammenar-

beit auch dort, wo sie noch nicht eingelöst werden. Gerade die im Zusammenhang mit der Gedächtnisrepräsentation stehenden Aufsätze könnten, von der Musikästhetik rezipiert, fruchtbare Einsichten vermitteln. Insofern ist der Band ein begrüßenswerter und notwendiger Schritt auf dem Weg, die einzelnen Disziplinen zur Zusammenarbeit zu bewegen. (März 1996)

Bernhard Jahn

JOSEPH MANFREDO: Influences in the Development of the Instrumentation of the American Collegiate Wind-Band and Attempts for Standardization of the Instrumentation from 1905–1941. Tutzing: Hans Schneider 1995. 235 S. (Alta Musica. Band 17.)

Joseph Manfredos 1993 an der University of Illinois angenommene Dissertation (Doctor of Education) wurde mit dem 1994 erstmals verliehenen Fritz-Thelen-Preis der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB) ausgezeichnet. Ausschlaggebend dafür war, daß die Besetzungsentwicklung der Blasorchester an amerikanischen Schulen und Universitäten detailliert und umfassend beschrieben wurde.

Einleitend geht Manfredos auf die Geschichte der Universitätsblasorchester ein, die teilweise bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreicht und deren Wurzeln in der Militärmusik liegen. Weiters gibt er einen Überblick über die einschlägige Blasmusikforschung in den Vereinigten Staaten von Amerika, die im Vergleich zum deutschsprachigen Raum zahlreiche Dissertationen aufweisen kann. Anschließend gelangt er über die Besetzungen von einflußreichen Blasorchesterdirigenten wie Partick S. Gilmore, Albert Austin Harding und Edwin Franko Goldman zur Darstellung der unterschiedlichen Vereinheitlichungsbestrebungen von Besetzungen, die anlässlich von Wettbewerben als notwendig angesehen und auch von Verlegern gewünscht wurden. Im Vordergrund standen hier folgende Personen und Organisationen: Albert Austin Harding, Edwin Franko Goldman, das „Committee on Instrumental Affairs (CIOA)“ und die „American Bandmasters Association (ABA)“. Trotz dieser Bestrebungen ist die Diskussion um eine ein-

heitliche Besetzung heute noch nicht ganz abgeschlossen, da die Besetzung von Schulblasorchestern stark von den finanziellen Möglichkeiten der Schulen, dem Angebot an begabten Musikern etc. abhängig ist, also nicht nur von musikalischen Idealvorstellungen gelenkt werden kann, sondern auch von außermusikalischen Faktoren abhängig ist.

Vervollständigt wird die Arbeit mit Besetzungslisten von sechs Universitäts-Blasorchestern im behandelten Zeitraum, an denen die jährlichen Veränderungen abgelesen werden können, sowie weiteren Materialien zum Thema, wie weitere Besetzungslisten, Wiedergabe von Interviews etc. Unter Anhang O gibt Manfredos allerdings die Besetzung von Blasorchestern einiger europäischer Blasorchester wieder, die er nach einem Vortrag R. Haywards bei einem ABA Kongreß zitiert. Diese Angaben sind mit großer Vorsicht zu behandeln, da sie höchstens in einzelnen Fällen vorgekommen sein dürften. Für die Besetzung österreichischer und deutscher Blasorchester werden z. B. Des-Flöten und Des-Piccolos gemeinsam mit C-Flöten genannt, die jedoch alternativ eingesetzt wurden, außerdem zählten in Deutschland um 1930 Alt- und Baß-Klarinetten nicht zu den Standard-Instrumenten von Blasorchestern. In bezug auf die Besetzungsentwicklung gibt es von Seiten der deutschsprachigen Blasmusikforschung umfassende Darstellungen, die angeführt werden könnten. Für das umfassende und wichtige Thema der Besetzungsentwicklung von Blasorchestern an den Schulen in den USA vermittelt Manfredos jedoch einen klaren Einblick.

(Mai 1996)

Bernhard Habla

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.

Je länger man sich mit dem Harmonium beschäftigt, desto faszinierender, aber auch rätselhafter wird seine Geschichte. Ein Instrument steht vor uns, das in immer größerer Perfektion (entsprechend der wachsenden Konkurrenz unter den Herstellern) gebaut wurde,

das unzählige Menschen durch seinen expressiven sanften, weichen Klang beruhigte und erfreute, aber schließlich ruchlos und unwiderruflich aus der Welt aktiver Musizierpraxis herauskatapultiert wurde: und dies nach einer mehr als hundertjährigen Blütezeit, mit einer beispiellosen Verbreitung in aller Herren Länder. Rund sechzig Jahre nach dem endgültigen Erlöschen ernstzunehmender Produktion stellt sich wohl zuallererst die Frage nach dem ‚weshalb?‘ In früheren Publikationen über das Harmonium, geschrieben in den ‚guten alten Harmoniumzeiten‘, ging man selbstverständlich dieser Frage nicht nach, auch wenn Anzeichen eines Falls (nach dem Aufstieg) nicht zu übersehen waren... Heute sind wir es diesem zu Unrecht vergessenen und verkannten Musikinstrument schuldig, uns mit ihm zu beschäftigen. Bisher war der Harmoniuminteressierte auf einige neuere amerikanische Publikationen, auf eher unverbindliche Artikel der Reed Organ Society oder auf eigene Recherchen angewiesen. Nun legt der Verlag Erwin Bochinsky (nach der Veröffentlichung eines etwas oberflächlichen Büchleins *Das Harmonium*) dem Harmoniumfreund eine 312 Seiten starke Schrift *Das Harmonium in Deutschland* in die Hand, die endlich mit wissenschaftlicher Akribie dem Phänomen ‚Harmonium‘ zu Leibe rückt. Je weiter man sich in die hervorragend gegliederte (Geschichte, Firmengeschichten, Sonderkonstruktionen, musikalische Nutzung, Zusammenstellungen von Harmoniumfirmen und von Harmoniumliteratur) und recherchierte Materie vertieft, desto stärker stellt sich die anfangs gestellte Frage. Weshalb gelang es dem Harmonium nicht, einen dauerhaften Platz in der Musikgeschichte zu behaupten? Zahlreiche Zitate berühmter Musiker, Komponisten (darunter überraschend Franz Liszt, Richard Wagner, Richard Strauss) attestieren dem Instrument größte Qualitäten, zeigen Vorlieben dafür. Hohe Produktionsziffern (im Kapitel der Firmengeschichte) zeugen vom hohen Beliebtheitsgrad.

Das Buch liefert auch einige vorsichtige Erklärungen für unsere zentrale Frage, wie z. B. die ewigen Rivalitäten und Streitereien zwischen den Druckluft- und Saugluftfabrikanten, die uneinheitlichen Umfänge und Dispositionen, die eine umfangreiche Original-

literatur verunmöglichten. Aber auch die Identifikationsprobleme des Harmoniums, das sich seiner Eigenständigkeit immer ein wenig ‚schämte‘, sich oft hinter der Orgelfassade, sogar hinter dem Klavier versteckte! Dem Kunsthharmonium als zukunftssträchtigen, aber viel zu teurem Einheitsstyp wird ein ganzes Kapitel gewidmet. Gerade hier wird indes sichtbar, daß eine Abgrenzung gegenüber den umliegenden Ländern schwierig ist. Das Kunsthharmonium wurde in Frankreich entwickelt (Mustel, Paris), und deutsche Fabrikanten bauten es nach. Eine Gegenüberstellung der deutschen Kunsthharmonien (Schiedmayer, Hinkel, Lindholm) und der französischen (Mustel, Debain) und belgischen (Balthasar-Florence) wäre lohnend. Der Schlesier Titz verfertigte z. B. hundertprozentige (unautorisierte?) Kopien Mustelscher Kunsthharmonien! Nach der Lektüre des reichhaltigen Abschnitts über die musikalische Nutzung des Harmoniums wird dem Leser bewußt, wie viel in Zukunft noch aufzuarbeiten ist, wie wenig man bisher von Komponisten Notiz genommen hat, die fürs Harmonium Opera geschrieben haben. In letzter Zeit ist Sigfrid Karg-Elert endlich Gerechtigkeit widerfahren. Allerdings hört man seine originellen Harmoniumwerke immer noch häufiger auf der Orgel gespielt als auf dem Harmonium. Auch August Reinhard, der unermüdliche und geschickte Arrangeur von Harmonium-Klavier-Duos, verdiente Beachtung. Wer waren Karl Kämpf, Paul Hassenstein, der Vielschreiber Hermann Wenzel? Mögen sie im Vergleich zu anderen unbedeutend sein, fürs Harmonium waren sie wichtige Persönlichkeiten. Den wohl faszinierendsten Teil des Buches bildet der Abschnitt über die Firmengeschichten ausgewählter mitteldeutscher Betriebe, in dieser Art wohl erstmalig zusammengetragen. Man wünscht sich höchstens ein Folgeband mit Einbezug des übrigen deutschen Raumes (Schiedmayer, Trayser u. v. a.), warum nicht auch Österreich (P. Titz, Kotykiewicz)? Es ist zu hoffen, daß diese hervorragende Schrift Anlaß zu ähnlichen Publikationen in Frankreich und England gibt. Ob je eine Harmoniumrenaissance à la Cembalo stattfinden wird, ist zu bezweifeln. Immerhin kommt Ahrens, Klinke und ihrem Mitarbeiterstab das große Verdienst zu, ein nicht ernst-

genommenes Musikinstrument (Hallelujaver-gaser, Jerusalemtraktor) wissenschaftlich ge-würdigt zu haben.
(Oktober 1996) Dieter Stalder

KARL HEINZ DETTKE: Kinoorgeln und Kino-musik in Deutschland. Stuttgart-Weimar: Ver-lag J. B. Metzler 1995. XIX, 465 S., 49 Abb.

Wahrscheinlich wurde bereits 1905 in ei-nem Kino in Los Angeles eine Orgel zur Be-gleitung der stummen Filme installiert. In Deutschland wurden Orgeln erst in den 20er Jahren verwendet, als sich das Kino zum ‚Lichtspieltheater‘ verfeinert hatte. Zu diesem Zeitpunkt waren die neuen Instrumente mit den prächtigen Klangfarben voll entwickelt. Der ‚Berlioz‘ der Wurlitzer-Orgel hatte die wichtigsten Erfindungen vor 1914 gemacht. Gleichzeitig, während eine puristisch auf die alte Musik gerichtete Gesinnung die Orgel ih-erer romantischen Töne beraubte, waren neue Instrumente erfunden worden, die, sofern re-stauriert, bis zum heutigen Tag ein Entzücken beim Publikum auslösen. Bis in die Tonfilm-zeit standen solche Orgeln in den Kinos. Die Spieler hatten die Aufgabe, vor dem Film mit Vorspielen und in den Pausen mit Interludien zu erfreuen. Manche Kinos trugen der heraus-ragenden Rolle des Musikers mit einem hy-draulischen System Rechnung, das ihn ins Scheinwerferlicht hinauffuhr.

Karl Heinz Dettke hat mit viel Fleiß und Liebe alles über die Kinoorgeln zusammenge-tragen. Neben ihrer Geschichte sind Typen, Bauarten und Funktionsweisen besprochen; genaue Aufstellungen über das Entstehungs- und Einweihungsjahr der jeweiligen Kinoorgel wurden zusammengestellt ebenso wie Schall-platten, Rundfunkaufnahmen oder Musik-rollen. Das Buch enthält auch ausführliche technische Daten über den Bau und die Lei-stungsfähigkeit der neuen Orgeln und, was für das Kino wichtig war, welche Orgeln auch Geräusche wie Autohupen oder Telefon-klingeln, Sirene oder Vogelgesang imitieren konnten. Eingeleitet hat Dettke seinen Über-blick, der umfangreiche Recherchen voraus-setzt, mit einer kleinen Abhandlung über die Entwicklung der Filmmusik, um sein Thema in einen allgemeinen Rahmen einzubetten.

Darin liest man viel Bekanntes, aber auch Neues. Dettke schreibt mit umfassender Sachkenntnis. Vielleicht hätte ein stärker zen-trierter Aufbau dem Buch gut getan. Der weit-gefaßte Titel *Kinoorgeln und Kinomusik* deut-et auf dieses Problem hin. Entstanden ist je-doch ein in seiner Gründlichkeit und Genau-igkeit kaum zu überbietendes Nachschlage-werk, das als Ergänzung zur bisherigen Litera-tur über Filmmusik gelten kann, aber auch über die des Orgelbaus.

(März 1996) Helga de la Motte-Haber

ELLEN BREDEHÖFT: Musik für den Stumm-film. Verzeichnis der Salonorchesterbestände in der Musikabteilung der Pfälzischen Landes-bibliothek Speyer. Speyer: Pfälzische Landes-bibliothek 1995. 61 S. (Pfälzische Arbeiten zum Buch- und Bibliothekswesen und zur Bi-bliographie. Heft 19.)

Musik für den Stummfilm war in überwie-gendem Maß aus ‚Kinotheken‘, aber auch an-deren präexistennten Kompositionen kompli-erte Musik – Originalkompositionen wurden demgegenüber vergleichsweise selten in Auf-trag gegeben. Ellen Bredehöfts Verzeichnis der Salonorchesterbestände in der Musikabtei-lung der Pfälzischen Landesbibliothek Speyer berücksichtigt ausnahmslos die Kinotheken-Musik; in den wenigen Fällen, wo von ‚Ori-ginalmusik‘ gesprochen werden könnte, han-delt es sich um Bearbeitungen zum Zwecke einer Nutzung im Sinne der Kinothek. Da die-se Stücke in Seriena Ausgaben erschienen sind und das Verzeichnis sowohl die Komponisten als auch die Serientitel erfaßt, ergeben sich Doppelungen, die nicht auf den ersten Blick ersichtlich sind.

Das erstellte Schlagwortregister zur the-matischen Gebundenheit der Stücke (von „Abend“ bis „Zynismus“) ist – das ergibt sich aus der Natur der Sache – ebenso problema-tisch wie unentbehrlich.

Mit ihrem Verzeichnis hat die Autorin eine ordentliche Fleißarbeit vorgelegt in einem Be-reich, in dem seriöse musikwissenschaftliche Arbeiten bis heute selten sind. Zwei Postulate Frau Bredehöfts müssen angezweifelt werden: Der Speyerer Notenbestand ist keineswegs

„umfangreich“, und für den, der sich mit der historischen Stummfilmmusik-Praxis vertraut gemacht hat, sind die Komponisten keineswegs „bis auf wenige Ausnahmen heute vergessen“.

Der zweifellos repräsentative Bestand entspricht in etwa dem Notenbestand eines Großstadtkinos der zwanziger Jahre mit einem Salonorchester, reicht aber keinesfalls an den eines Uraufführungs-Filmpalastes heran. Im Vergleich mit dem Notenbestand beispielsweise des Deutschen Filmmuseums Frankfurt ist der Speyerer Bestand ausgesprochen bescheiden – dort aber ist aufgrund der finanziellen und personellen Situation mit der Erstellung eines brauchbaren Verzeichnisses auf absehbare Zeit nicht zu rechnen.

(November 1996)

Ulrich Rügner

ORLANDO DI LASSO: *Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 25: Litaneien, Falsibordoni und Offiziumssätze.* Hrsg. von Peter BERGQUIST. Kassel u. a.: Bärenreiter 1993. XL, 197 S.

Es gehört zu den Obliegenheiten einer Gesamtausgabe, nicht nur die Chef d'œuvres, sondern auch die Parerga eines Komponisten zu publizieren und damit zu dokumentieren, daß auch große Meister gelegentlich in die Niederungen einfachster Gebrauchsmusik hinabgestiegen sind – ohne dabei freilich, soweit die Materie es zuließ, ihr Ingenium zu verleugnen. Ob und inwieweit dies auch einem Könnner wie Orlando di Lasso glückte, läßt sich jetzt an den von Peter Bergquist herausgegebenen Stücken des vorliegenden Bandes überprüfen. Denn bei den 16 Litaneien, den 23 Falsibordoni, dem *Psalmus in Falsobordone* „In exitu Israel“ (Ps. 113), den drei *Deus in adjutorium* sowie einigen *Responsiones in Missa* handelt es sich mit wenigen Ausnahmen um Kompositionen „meist von geringem musikalischen Wert“, wie der Herausgeber in seinem Vorwort bemerkt, was nicht ausschließt, daß diese Stücke „mit großer Wahrscheinlichkeit in der Hofkapelle und auch anderswo sehr häufig gesungen“ wurden.

Das Hauptkorpus des Bandes bilden die Litaneien: Allein zwölfen liegt der Text der

durch den gegenreformatorischen Marienkult besonders populären *Litaniae Lauretanae* zugrunde, drei sind Allerheiligenlitaneien, und auch eine Marienlitanei „ex Sacra Scriptura deprompta“ zählt zum Bestand. Mit einer Ausnahme basieren alle Stücke auf einfachen Choralformeln. Ausgeführt werden sie im Wechsel zwischen Anrufung und Bitte (Responsio): Entweder folgt der einstimmigen Anrufung eine figurale Responsio, oder der ganze Dialog wird von zwei sich abwechselnden Chören gestaltet. Komponiert sind diese bis zu sechsstimmigen Chöre mit Ausnahme der achtstimmig-doppelchörigen Litanei Nr. 9 zumeist im schlichsten Contrapunctus simplex, nur gelegentlich gestattet sich die Lasso einige Freiheiten.

Auch die Falsibordoni, vierstimmig ausgesetzte Offiziumspalmformeln (der Cantus firmus befindet sich immer im Tenor) in allen Tönen mit wechselnden Differenzen, wurden, wie Bergquist berichtet, zum Alternativpsalmvortrag verwendet, wie er im *Psalmus in Falsobordone* exemplarisch vorliegt. Übrigens wird dieser Ps. 113, so der Herausgeber, „verlässlich di Lasso zugeschrieben“, während die Echtheit einiger anonym überlieferter Falsibordoni nicht gesichert ist.

Bei den *Deus in adjutorium* sang man die erste Hälfte des traditionellen Invitatoriumsverses choraliter, die zweite hingegen ebenso wie die folgende kleine Doxologie figuraliter, wiederum im Contrapunctus simplex, den Lasso nur im zweiten Stück auflockert. Die Gesänge sind zwar wie die *Responsiones in Missa* (vierstimmige kurze Formeln der Gemeinde: „Amen“, „Et cum spiritu tuo“ etc.) in Münchner und Regensburger Handschriften als Werke Lassos bezeichnet, doch betont der Herausgeber, es sei durchaus „ungewiß“, wie weit man „diese Zuschreibungen an Lasso ernst nehmen“ dürfe.

Die Edition macht insgesamt einen durchaus gelungenen Eindruck: Das Vorwort ist ausführlich und informativ, der Kritische Bericht detailliert, die Faksimiles sind von erfreulichem Umfang, und der Notentext weist die für die Lasso-Ausgabe charakteristische Klarheit und Übersichtlichkeit auf. Eine gründlichere Endredaktion hätte vermutlich einige Unstimmigkeiten im Kritischen Bericht und Notentext noch getilgt.

1. Eher beiläufig berichtet Bergquist über eine Einteilung der von ihm so genannten Quelle A (*Thesaurus Litaniarum*, München 1596) in drei Bücher. Wie diese Bücher auf den Druck verteilt sind, bleibt offen; die Zwischentitel der Bücher werden verschwiegen (den von Buch 2 kann man dem Faksimile auf S. XXXII entnehmen). Auch die Verteilung der einzelnen Stimmen der Litaneien auf die Stimmbücher ist nicht näher erläutert worden.

Bei der Beschreibung des Inhalts von Quelle A verweist der Herausgeber unter anderem auf „Nr. 6a im vorliegenden Band“. Eine Litanei mit dieser Nummer findet sich aber weder im Notentext noch im Inhaltsverzeichnis. Lediglich eine Fußnote zum Titel von Nr. 6 (S. 23) informiert den Leser, diesem Stück entspreche „die Litaniae de Domino Jesu Salvatore nostro ...“. Genaueres erfährt man allein im Lesartenverzeichnis des Kritischen Berichts: Hier wird Nr. 6a beschrieben, als stände sie auch im Notentext.

2. Das Lesartenverzeichnis ist durch manche überflüssigen Pedanterien unnötig umfangreich geraten. Die 47 Anmerkungen etwa ließen sich leicht auf ein Minimum reduzieren, da sie in 44 Fällen nur aus den Worten: „Vgl. Anm. 19.“ bestehen (Anmerkung 19 verweist ebenfalls zurück, nämlich auf die Beschreibungen der Quellen zuvor). Auch Wiederholungen von schon in den Quellenbeschreibungen enthaltenen Informationen (etwa über die jeweiligen Schreiber) sind entbehrlich. Andererseits fehlen gelegentlich wichtige Hinweise. Bei den Angaben zum 4. Falsobordone etwa wäre (wie ein Blick auf die Faksimiles der Seiten XXXVIII^f. zeigt) zu ergänzen, daß in der maßgebenden Quelle Mü 12/2 in allen Stimmen außer dem Sopran im zweiten Takt die 1. Note und in Mü 2748 im Tenor II die 6. Note fehlt. Und beim Lesartenverzeichnis zur 11. Litanei sind einige Taktangaben zum Sopran I und III offenkundig falsch.

3. In Kleinstich erscheinen laut Kritischem Bericht nur vom Herausgeber ‚über‘ den Notentext gesetzte Akzidentien. Um so verwirrender die kleingestochenen Akzidentien ‚im‘ Notentext der Seiten 16 und 17. Erst ein Vergleich lehrt schließlich, daß es sich wohl um Stichfehler handelt. Gleiches gilt vermut-

lich für die bis zuletzt uneinheitlichen Schriftgrößen der Stimmenbezeichnungen in den Vorsätzen der Stücke. Die irritierende Hervorhebung z. B. der drei Mittelstimmen auf S. 32 hat, da der Kritische Bericht dazu schweigt, offenbar nichts zu besagen.

(März 1996)

Walter Werbeck

Anguish of Hell and Peace of Soul. Angst der Hellen und Friede der Seelen. Compiled by Burckhard GROSSMANN (Jena, 1623). A Collection of Sixteen Motets of Psalm 116 by Michael Praetorius, Heinrich Schütz, and others. Edited by Christoph WOLFF with Daniel R. MELAMED. Harvard College (1994). XXI, 23 Faksimiles, 269 S. (Harvard Publications in Music. 18.)

Eine der wichtigsten deutschen Motettensammlungen aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, die Burckhard Großmann 1623 unter dem Titel *Angst der Hellen und Friede der Seelen* im Druck veröffentlichte, liegt nun endlich zum ersten Mal vollständig in einer Neuausgabe vor. Großmann, Steuerbeamter aus Jena, hatte sich, wie er in der Vorrede schrieb, „wegen einer sonderbahren grossen Wolthat vnd wunderlichen Errettung GOTTes“ im Jahre 1616 ein ganz besonderes „Danckopffer“ ausgedacht: die 16malige Vertonung des 116. Psalms durch 16 deutsche Komponisten und die Publizierung der gesammelten Werke im Druck. Wahrscheinlich zwischen 1618 und 1620, so die Vermutung Wolffs im Vorwort der Ausgabe, sind dann die Stücke entstanden, und zu den Komponisten gehören so namhafte Meister wie Christoph Demantius, Melchior Franck, Rogier Michael, sein Sohn Tobias, Michael Praetorius, Johann Hermann Schein und Heinrich Schütz. Kein Wunder, daß die Sammlung einigen Ruhm errang, nicht zuletzt auch deshalb, weil es sich bei den Motetten von Praetorius und Rogier Michael um den jeweiligen Schwanengesang handelt: Michael starb 1619, Praetorius 1621.

Auch die übrigen Komponisten schrieben Motetten. In einigen, etwa bei Schein oder Schütz, sind allerdings Einflüsse des italienischen Madrigals nicht zu übersehen (von den Möglichkeiten des italienischen Concertos hat vor allem Praetorius Gebrauch gemacht; sein Stück ist überdies das einzige, dessen Teil-

len Instrumentalsinfonien vorausgehen). Die ausnahmslos generalbaßlosen Stücke sind in der Regel fünfstimmig komponiert; manche enthalten aber auch längere drei- oder vierstimmige Teile.

Das einzige mit fünf Stimmbüchern vollständig erhaltene Exemplar der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek galt nach dem 2. Weltkrieg als verschollen und wurde erst 1981 durch Christoph Wolff unter den Beständen der Biblioteka Jagiellonska in Krakau wiederentdeckt. Zwar waren die Motetten von Demantius, Franck, Praetorius, Schein und Schütz inzwischen in wissenschaftlichen oder praktischen Ausgaben greifbar (in der Übersicht dazu im Kritischen Bericht auf S. 216 wäre bei Schütz die Kasseler Edition durch Rudolf Holle von 1931 zu ergänzen; auch die SWV-Nummer 51 sollte nicht fehlen). Für alle übrigen Stücke jedoch bedeutet der vorliegende Band die erste Neuauflage überhaupt.

Ein ausführliches Vorwort, großzügig durch 23 Faksimiles ergänzt, sowie eine Übertragung von Praetorius' „Ordinantz“ (hier ist auf S. 255 in der drittletzten Zeile von Anmerkung 1 zwischen „letzten“ und „Valet“ das Wort „Willens“ zu ergänzen) und ein Kritischer Bericht rahmen den stattlichen Notentext ein. Leider entspricht dessen übergroßer Satzspiegel nicht dem der Rahmenteile; allzu enge Akkoladenabstände und knappe Seitenränder sind die Folgen. Im Vorwort (S. XVII, XIX) wurden die Taktangaben zu Schütz' Motette irrtümlicherweise verdoppelt (das Stück zählt nicht 362, sondern lediglich 184 4/2-Takte), und der Hinweis des Herausgebers, Schütz habe „by far the longest piece“ zu der Sammlung beigesteuert, trifft nicht zu (tatsächlich sind die Stücke von neun Komponisten teilweise erheblich länger).

Die Editionsprinzipien der Ausgabe entsprechen grosso modo den Richtlinien des *Erbes deutscher Musik* für die Herausgabe von Musik des ‚Generalbaßzeitalters‘. In einigen Punkten weichen sie jedoch davon ab.

1. Wolff verbindet grundsätzlich Achtel und Sechzehntel durch Balken. Das Notenbild der Stücke vermittelt so häufig den Eindruck textierter Instrumentalwerke; die musikalisch sinnvolle Unterscheidung zwischen gebalkten Melismen bzw. Koloraturen einerseits und ra-

scher Deklamation mit Einzelnoten andererseits ist dahin. (Seltene Ausnahmen stehen auf S. 43 und 67; und auf S. 73 ist ein Melisma versehentlich mit zwei ungebalkten Achteln notiert worden.)

2. Alle Akzidentien, die in der Quelle nicht explizit an gleicher Stelle stehen, hat der Herausgeber rund oder eckig eingeklammert: rund, wenn das Akzidents aus dem damaligen Schreibgebrauch unmittelbar hervorgeht, eckig, wenn es sich um „a matter of editorial judgment“ (S. 263) handelt. Jedoch entsprechen sowohl runde wie eckige Akzidentien den Notationsgepflogenheiten der Zeit, gehören also zu den Selbstverständlichkeiten, deren besondere Kennzeichnung überflüssig ist – ganz abgesehen davon, daß das Notenbild von den Klammern nicht gerade profitiert.

3. Bedauerlich ist die Vereinheitlichung der Stimmenbezeichnungen und der Überschriften der einzelnen Teile. Denn die zwischen lateinischer, deutscher und italienischer Sprache wechselnden Termini vermitteln ein lebendiges Bild der Situation der deutschen Musik dieser Zeit. Und die bemerkenswerte Tatsache, daß Schütz und Schein zum Beispiel nur italienische Termini wählten, sollte eigentlich nicht im Kritischen Bericht versteckt bleiben.

4. Warum der Herausgeber offensichtliche Fehler der Quelle manchmal korrigiert (und darüber im Kritischen Bericht Auskunft gibt), manchmal aber nicht, ist dem Rezensenten nicht recht einsichtig geworden. Im folgenden daher einige Ergänzungen zur vom Verlag schon beigefügten Errata-Liste: S. 59, T. 15, Baß: Der Einsatz muß um vier Viertel vorverlegt und die nachfolgende Ganze wohl verdoppelt werden; S. 95, T. 192, Tenor: 2. und 3. Note *f-e*; S. 99, T. 239, Baß: 4. und 5. Note *gis*; S. 115, T. 154, Alt: vorletzte Note *gis* (wie in T. 208 des Stückes); S. 116, T. 168, Alt: letzte Note wahrsch. *a'*; S. 118, T. 193, Sopran I: 2. Note wohl *h'*; S. 182, T. 12, Sopran II: 4. Note *h'*; S. 214, T. 71, Alt: 4. Note *a*; S. 222, T. 167, Tenor: 5. Note wohl *a*; S. 226, T. 12, Baß: 1. Note *b*; S. 236, T. 147, Tenor: 1. Note *es'*. Auf S. 73 (T. 200), S. 109 (T. 83, 87) und S. 225 (T. 206) stoßen *e/es*, *ffis* bzw. *h/b* aufeinander; auch hier wäre man für eine Entscheidung des Herausgebers dankbar gewesen.

(März 1996)

Walter Werbeck

Giovan Battista Fasolo e la „Barchetta passaggiera“. A cura di Ottavio BERETTA. Presentazione di Mariangela DONÀ. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1994. XXXIX, 21 S. (Quaderni di San Maurizio. 4 – La musica a Milano.)

Die vorliegende Ariensammlung für ein bis drei Stimmen mit Begleitung der Gitarre basiert auf einer Transkription des italienischen Musikwissenschaftlers Oscar Chilesotti (1848–1916). Chilesotti besaß den einzigen unvollständigen römischen Druck von 1627 mit 21 Arien. Mangels des originalen Titelblatts war die Sammlung bisher unter dem Titel *Misticanza di vigna alla bergamasca* bekannt. Chilesottis Bibliothek wurde infolge des Ersten Weltkriegs in alle Winde verstreut, und der Druck ist heute verschollen. Doch die Übertragung Chilesottis von 18 Arien wurde wieder aufgefunden und liegt hier im Faksimile vor. Auf der Basis der in Tabulatur wiedergegebenen Gitarrenbegleitung hatte Chilesotti diese Transkription angefertigt.

War man in der Forschung bisher von mehreren Komponisten des Namens Fasolo im 17. Jahrhundert (Fasolo bergamasco, Fasolo d'Asti, Giovanni Battista Fasolo, Fasolo als Pseudonym für Francesco Mannelli) ausgegangen, haben jetzt Ottavio Berettas grundlegende Recherchen ergeben, daß es sich um ein und dieselbe Person handelt. In Giuseppe Ottavio Pitonis *Notitia de' contrapuntisti e compositori* stieß Beretta auch auf den richtigen Titel der Sammlung: *Barchetta passaggiera. Misticanza di vigna alla bergamasca* ist der Titel der ersten Arie, die mit dem Text „Salite su in barchetta signori passaggieri“ beginnt: An Bord gehen ein Lombarde, ein Deutscher, ein Neapolitaner, ein Toskaner, ein Franzose, ein Spanier sowie ein Genueser, und jeder bringt die aus seiner Region oder seinem Land typischen Speisen mit. Die Texte sind in verschiedenen italienischen Dialekten verfaßt und parodieren Fremdsprachen. Andere wiederum sind in idyllisch-pastoralem Ton gehalten wie beispielsweise „In questa verde riva, Perché mi fuggi ritrosetta pastorella“ oder „Quando l'alba in oriente“ (letzterer von Chiabrera). Ein Großteil der Texte ist inspiriert von den Qualen der Liebe, beschreibt die Schmerzen des zurückgewiesenen, verratenen oder verlassenen Geliebten, wie „Occhi belli

occhi guerrieri“, „Chi piange e chi sospira“, „Debbo amar chi mi disama“, „Cangia cangia tue voglie“.

Die Ausgabe enthält neben Vorwort und Einleitung die Texte aller Arien, schließlich das Faksimile der Transkription Oscar Chilesottis. Da uns heute die Noten dieser Ariensammlung nur durch diese Übertragung bekannt sind, kommt der Ausgabe eine hohe Bedeutung zu.

(Februar 1996)

Martina Janitzek

BARTOLOMEO MONTALBANO: Sinfonie, Mottetti e Messa 1629. A cura di Giuseppe COLLISANI e Daniele FICOLA. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1994. XVII, 110 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane. XIV.)

Der dem Franziskanerorden angehörende Bartolomeo Montalbano (nach 1596–1651) veröffentlichte 1629 zwei Drucke in Palermo. Bei Giovan Battista Maringo erschienen sowohl die *Sinfonie ad uno e doi violini, a doi trombone, con alcune a quattro viole con il partimento per l'organo* als auch die *Motetti di Bartolomeo Mont'Albano da Bologna. Maestro di Cappella in Santo Francesco di Palermo. Ad 1, 2, 3, 4 et 8 voci con il Partimento per l'Organo, et una Messa a quattro*. Beide Drucke sind in der vorliegende Ausgabe wiedergegeben.

Die 13 Sinfonie bezeichneten Sonaten, davon vier für Violine solo, zwei für zwei Violinen, zwei für zwei Violinen und zwei Posauern sowie vier für eine Violine, zwei Bratschen und eine Viola da gamba (alle mit Begleitung der Orgel), sind nach bedeutenden Persönlichkeiten oder verschiedenen Orten benannt. Die Sonaten wurden Montalbanos Angaben zufolge während der Messe nach einem kurzen Sanctus und Agnus Dei gespielt. Stilistisch bieten sie teilweise rhapsodische Charakteristika und Echoeffekte. Montalbano schreibt dabei genaue Trillerzeichen und Angaben zur Phrasierung und Dynamik vor.

Die zehn Motetten (acht für ein bis zwei Stimmen mit basso continuo, eine für vier Stimmen a cappella, eine für zwei Chöre und basso continuo) sind teils vom Modell der Villanesca beeinflusst. In der vierstimmigen Messe *Quis est iste* wechseln sich kontra-

punktische Imitationen und Homorhythmik nach dem Stil Palestrinas ab.

Die Ausgabe ist mit einem umfangreichen Vorwort und exaktem Kritischen Bericht, in dem auch die Motettentexte wiedergegeben sind, ausgestattet. Einige interessante Faksimileseiten der beiden Drucke leiten zur Übertragung der Sonaten, Motetten und der Messe über. Die Edition verwendet die modernen Violin- und Baßschlüssel, ungekürzte Notenwerte (außer den Schlußnoten) sowie die originale Bezifferung des Basso continuo. Die meisten Entscheidungen in puncto Akzidentien werden dem Interpreten überlassen.

(Februar 1996)

Martina Janitzek

IGNAZ HOLZBAUER: *Missa in C. Vorgelegt von Jochen REUTTER. Stuttgart: Carus-Verlag 1995. XXXVII, 185 S. (Musik der Mannheimer Hofkapelle. Band 1.)*

Die neue Reihe hat sich zum Ziel gesetzt, wichtige Werke von Komponisten der Mannheimer Hofkapelle in wissenschaftlich fundierten und für die Musikpraxis geeigneten Ausgaben vorzulegen. Der erste, von Jochen Reutter bearbeitete Band erfüllt alle diese Ansprüche in vorbildlicher Weise: Ein ausführliches Vorwort (deutsch, englisch, französisch) informiert über den Komponisten Holzbauer, stellt dessen C-dur-Messe in den Gattungszusammenhang und enthält zahlreiche auführungspraktische Hinweise; ebenso gründlich angelegt ist der Kritische Bericht. Im Hinblick auf die Wiedergabe der Partitur hat sich die Editionsleitung für ein heute übliches Erscheinungsbild mit moderner Partituranordnung und Schlüsselung entschieden und damit ein Editions-konzept realisiert, das eine Auseinandersetzung mit jenem der ebenfalls neuen Reihe *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* geradezu herausfordert: Da sich ein Konzept strengster Quellentreue, wie es den genannten *Denkmälern* zugrunde liegt, irgendwann selbst ad absurdum führen kann (vgl. Ulrich Siegele in *AfMw* LII. 1995, S. 337–346), vermag der für die *Musik der Mannheimer Hofkapelle* gewählte Weg durchaus zu überzeugen.

Zweierlei ist dem Rezensenten aufgefallen: Wenn das Pausieren und Wiedereinsetzen der

Fagotte im „Laudamus te“ aus der Quelle hervorgeht (vgl. S. 179 im Kritischen Bericht), warum sind dann die entsprechenden Angaben in der Partitur S. 60 und 64 durch eckige Klammern als Herausgeberzutaten gekennzeichnet? Außerdem wäre es hilfreich gewesen, Verweise auf den Kritischen Bericht wie in der Partitur z. B. auf S. 78–79 durch Seitenangaben zu konkretisieren (sonst sucht man vergebens im Lesartenverzeichnis).

Das in Inhalt und verlegerischer Ausstattung hervorragende Niveau des vorliegenden Bandes ist inzwischen durch die Verleihung des Deutschen Musikeditionspreises 1995 gewürdigt worden.

(April 1996)

Wolfgang Hochstein

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement, Werkgruppe 29: Werke zweifelhafter Echtheit, Band 2. Vorgelegt von Franz GIEGLING, Wolfgang PLATH und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XXIV, 249 S.*

„Werke zweifelhafter Echtheit“: eine unscharfe Kategorie in zweierlei Hinsicht. Denn zum einen ist ‚das Werk‘ qua Werkhaftigkeit keine Chimäre, also sicherlich ‚echt‘; zum anderen, und freilich entscheidender: Solange nicht der Beweis der Echtheit oder der Fälschung bzw. Unterschlebung des Autornamens in bezug auf das überlieferte Werk geführt ist, befindet sich das fragliche Werk in der spannenden Grauzone zwischen ‚möglicherweise echt‘ und ‚möglicherweise unecht‘. Eine unbefriedigende Situation, vor allem für wissenschaftlich-kritische Gesamtausgaben. Denn wie kann man eine sinnvolle Auswahl der teilweise in die hunderte gehenden Werke mit zweifelhafter Zuschreibung treffen? Will man sie überhaupt in Betracht ziehen, und an welcher Stelle und zu welchem Zeitpunkt sollte man sie veröffentlichen? Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) hat sich von Anfang an eine eigene Werkgruppe innerhalb des Supplements für die Mozart-Incerta eingerichtet und formuliert dazu im Standardvorwort: „Die Werkgruppe 29 (*Werke zweifelhafter Echtheit*) hat die Aufgabe, die diskutablen Werke zweifelhafter Authentizität als Beispielsammlung

für eine zukünftige Stilkritik vorzulegen. [...] Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen“.

Eingedenk dieser plausiblen, sich inhaltlich einen gewissen interpretatorischen Freiraum einräumenden Definition, die zudem elegant das Desiderat einer der Philologie ebenbürtigen Stilkritik anspricht, macht der Inhalt des zu rezensierenden zweiten Bandes dieser Werkgruppe 29 zunächst ratlos. Denn kaum eines der darin abgedruckten Werke ist von zweifelhafter Echtheit, sondern im Gegenteil von echter Zweifelhaftigkeit, und die Herausgeber weisen unumwunden darauf hin, daß nach Prüfung der philologischen wie stilkritischen Argumente nahezu keines der hierin edierten Werke von Mozart stammen kann: weder die drei im ersten Teil abgedruckten *Divertimenti für Blasinstrumente* KV 289 (KV⁶ 271⁸), KV Anh. 226 und 227 (Anh. C 17.01 und 02; Versionen jeweils à 6 sowie à 8) – „aus stilistischen Gründen [kann] keines der [...] Divertimenti etwas mit Mozart zu tun haben“ (S. XI) – noch die im zweiten Teil abgedruckten sechs *Romantischen Sonaten* KV 55–60 (Anh. C 23.01–06) – „daß diese Sonaten nicht von Mozart stammen, darf als eindeutig erwiesen gelten“ (S. XIV); und schließlich auch nicht die im dritten Teil abgedruckten Klavierwerke wie die vierhändige *Sonate* KV 19^d – „Stilistische Kriterien und eine nicht eindeutig zu klärende Überlieferungsgeschichte machen Mozart als Autor unwahrscheinlich“ (S. XV), die *B-dur-Sonate* KV Anh. 136 (48^a) – „es [...] handelt [...] sich [...] tatsächlich um ein Werk August Eberhard Müller[s]“ (S. XVIII) sowie die *As-dur-Romanze* KV Anh. 205 (C 27.04) – die „Echtheit [...] ist [...] höchst unwahrscheinlich“ (S. XIX). Einzig die Bewertung der bislang völlig unbekanntem Violinsonate in *D-dur* KV deest und der sogenannten *Sarti-Variationen* KV 460 (454^a) bleibt bei aller berechtigten Skepsis ohne abschließend abschlägiges Urteil.

Warum haben all diese nach Überzeugung ihrer Herausgeber unterschobenen Werke Eingang in das Supplement der *NMA* gefunden? Allein aus pragmatischen Gründen, muß man schlußfolgern, denn streng philologisch haben sie dort nichts verloren. Das Standardvorwort der *NMA* verweist als Auswahlkriterium auf „diskutable Werke zweifelhafter Authentizität“

– und genau hierin widersprechen sich Auswahl und Bewertung der Herausgeber. Abgesehen davon erreicht vorliegender Band auch in puncto Ausführlichkeit der bei einem solch umstrittenen Werkkomplex sehr wünschenswerten Diskussion nicht den 1980 erschienenen vorbildlichen ersten Band jener Werkgruppe.

Ein wichtiges, wenn nicht gar das entscheidende Auswahlkriterium zur Aufnahme besagter unechter ‚Mozart‘-Werke in die *NMA* scheint der Stärkegrad ihrer Echtheitsdiskussion vergangener Tage und natürlich ihre einstmalige Aufnahme in die ersten Auflagen des Köchelverzeichnisses und/oder in die Alte Gesamtausgabe gewesen zu sein. Insofern spiegelt vorliegender *NMA*-Band einen nicht unbedeutenden Teil der Geschichte der Erforschung der Mozart-Überlieferung, um freilich jetzt, durch die an sich sympathisch-unzweideutige Stellungnahme der Herausgeber für den Großteil der abgedruckten Werke gewissermaßen ex negativo einen Schlußpunkt zu setzen, wenn auch im Vorwort gelegentlich – man hat den Eindruck eines pro forma – von der Intention zur Anregung einer weiteren Echtheitsdiskussion die Rede ist (S. XI, XVII). Bestenfalls trifft dies für die bislang unbekannte und deshalb in ihrer Echtheit noch nicht diskutiert *D-dur-Violinsonate* KV deest, die vielbesprochene *B-dur-Klaviersonate* KV Anh. 136 (498^a) und die umstrittenen *Sarti-Variationen* KV 460 (454^a) zu. Der Abdruck dieser drei Kompositionen ist also sicherlich nützlich, vor allem im Blick auf die im Standardvorwort angestrebte „Beispielsammlung für eine zukünftige Stilkritik“. Die kompositorisch sehr schwache *C-dur-Sonate* zu vier Händen KV 19^d wurde bereits 1955 in einem der ersten Bände der Hauptserie der *NMA* als echt abgedruckt. Es ist nicht recht nachvollziehbar, warum es des Luxus eines Wiederabdruckes innerhalb des Supplements bedurfte, um demonstrativ die Neubewertung als „unwahrscheinliches“ Mozart-Werk zu dokumentieren. (Es gibt heute in der Tat keinen vernünftigen Grund mehr, dieses Werk als echt zu betrachten.) Jedenfalls diskutiert das Vorwort erfreulich ausführlich den Wissensstand, der Notentext (in Partiturform) weicht in etlichen Kleinigkeiten von dem bekannten *NMA*-Text ab. Leider ist bis dato der

zugehörige Kritische Bericht nicht erschienen, so daß unklar bleibt, welche Lesart woraus entnommen ist.

Näher muß auf den Abdruck der sechs allgemein bekannten *Romantischen Violinsonaten* KV 55–60 (C 23.01–06) eingegangen werden. Sie lagen bereits in mindestens vier verschiedenen Druckausgaben vor: in der Erstausgabe der Breitkopfschen *Œuvre Complètes* (*Cahier XVI*), im Haupttext (!) der Alten Gesamtausgabe (Serie 17, Nr. 17–22), in der von Hermann Gärtner bearbeiteten Ausgabe der *Edition Breitkopf* (Nr. 4476) – eine Ausgabe, die übrigens bis heute dreist unter der Flagge Mozarts verkauft wird –, und schließlich in der von Alfred Heuss bei Peters (Leipzig) vorgelegten Ausgabe.

Unter ihren Fürsprechern befanden sich Georges de Saint-Foix und erstaunlicherweise auch Hermann Abert, der sich Saint-Foix' Hypothese von Mozarts „romantischer Krise“ im Winter 1772/73 – gleichzeitig die Datierungsvorgabe für KV 55–60 – zu eigen machte und voll des Lobes für diese sechs Sonaten ist. Auf welch spiegelglattem Eis man sich bewegt, sobald man Wunschdenken mit stilkritischen Argumenten, noch dazu rückhaltlos-emphatisch vorgetragen, zu untermauern sucht, zeigt Gustav Gärtners, merkwürdigerweise im *NMA-Vorwort* nicht erwähnter Aufsatz „Stilkritische Argumente für die Echtheit der *Romantischen Violinsonaten* W. A. Mozarts“ im *Mozart-Jahrbuch* 1958. Blickt man ihm zufolge auf nur eine Notenseite dieser Werke, so „wimmelt [...] es geradezu von Malen, die an der Autorschaft Wolfgang Amadeus' kaum einen Zweifel offen lassen. Es ist, als wollte der Tote sich seiner Widersacher erwehren“ (S. 31). Natürlich pflichtet man uneingeschränkt den Herausgebern bei, diese teilweise recht netten Sonaten als „eindeutig [...] nicht von Mozart“ stammend zu bewerten. Schon um das Jahr 1800 hatten ja Breitkopf & Härtel, Johann Anton André und Constanze Mozart (die eine „Kopie“, wie sie sagt, der Sonaten besaß und an Breitkopf weitergab), später dann u. a. Ludwig Schiedermair und Alfred Einstein begründete Zweifel an ihrer Echtheit. Wolfgang Plath gelang dann in den 1960er Jahren der entscheidende Manuskriptfund; die „Kopie“ stellte sich als anonymes Autograph dar, das dann irrtümlich unter Mozarts Namen seinen

Weg zu Breitkopf und dann in die Welt fand (vgl. *Mozart-Jahrbuch* 1968/70, S. 368–373). Warum muß man aber, wenn das alles bekannt ist, diesem Werkchen die ‚Ehre‘ einer textkritischen Edition innerhalb der *NMA* erweisen? Natürlich „wäre es für die Mozart-Forschung von erheblichem Interesse, den tatsächlichen Autor der Werke zu ermitteln“ (S. XIV), denn dann wäre unwiderruflich ein Schlußstrich gezogen. Nur ist das noch kein stichhaltiges Argument für den erneuten Abdruck der Sonaten, wenn sie auch dankenswerterweise erstmals auf eindeutig besserer Quellenbasis ediert sind (z. B. in anderer Reihenfolge, weil offenkundig aus einem ehemals zwölfteiligen Zyklus stammend, oder die *F-dur-Sonate* KV 57 mit zwei obligaten Hörnern und Baß). Denn erstens sind sie auch ohne *NMA* gut zugänglich, und zweitens ließe sich doch nur auf der Basis der von Plath gefundenen Quelle – also durch Handschriftenvergleich – eruieren, wer der wahre Autor ist. Letzteres sah auch Plath im obengenannten *Mozart-Jahrbuch*-Aufsatz (S. 373) so, und einige photographische Abbildungen enthielt bereits (wie jetzt auch wieder der *NMA*-Band, S. XXI) ebendieser Aufsatz. Man hätte sich demnach besser an die Kernsätze des 1964 vorgelegten *NMA*-Bandes der originalen Violinsonaten (*NMA* VIII/23/1, vorgelegt von Eduard Reiser, S. XI) halten sollen: „eine Aufnahme dieser [...] Sonaten] in den vorliegenden Band [...] läßt sich [...] nicht verantworten. (Anmerkungen der Editionsleitung: Auch eine Aufnahme der Sonaten in *NMA* Serie X, *Supplement*, Werkgruppe 29, *Werke von zweifelhafter Echtheit*, ist nicht vorgesehen.“)

Die editorische Qualität eines Gesamtausgaben-Bandes eingehend würdigen zu wollen hieße, die Edition unter Heranziehung aller Quellen komplett nachzuvollziehen (was aus einsichtigen Gründen an dieser Stelle nicht erwartet werden kann). Da, wie bereits erwähnt, der Kritische Bericht fehlt, läßt sich auch wenig zur Plausibilität von Lesartenentscheidungen sagen. So würde man sich gerne über Details einiger (neuer) Lesarten z. B. des Textes der *Romantischen Violinsonaten* informieren. Leider wird im Vorwort wie bei den anderen Werken nicht mitgeteilt, welche Quelle(n) zur Edition herangezogen wurde(n), doch dürfte als Hauptquelle einzig das anony-

me Autograph aus Mozarts Nachlaß anzusehen sein. Der Vergleich mit den leicht zugänglichen „Autograph“-Abbildungen wirft jedoch Fragen auf:

Das gerade gestochene „forte“ im Menuett der *F*-dur Sonate KV 55, T. 78 und 80 (Klavierstimme) stammt nicht aus der vermuteten Hauptquelle, sondern aus der von ihr abhängigen Erstausgabe und den Folgedrucken; also kursiv? Im selben Satz, T. 86 und 88, steht zur Violinstimme ein musikalisch zumindest hinterfragenswürdiges „forte“ (jeweils Echo der Klavierstimme einen T. zuvor – dort „piano“), wo sich in der Hauptquelle wie in der Alten Gesamtausgabe ein „piano“ (T. 86) bzw. nichts (T. 88) findet (der alte Breitkopf-Druck weicht hier im gesamten Kontext bezüglich Dynamik/Artikulation erheblich ab). Die gerade gestochenen „fortissimo“-Angleichungen in T. 90 (Violine) und T. 94 (Klavier) stammen aus Gärtners Ausgabe (und vielleicht zuvor aus den *Œuvre Complètes*?), denn in der Alten Gesamtausgabe steht „forte“ bzw. „sforzato“, jedenfalls nicht aus der vermutlichen Hauptquelle; kursiv?

Insgesamt macht der vorliegende Band jedoch, sofern man das nach stichprobeweiser ‚Blindlesung‘ und Durchspielen der Klaviermusik feststellen kann, einen guten, fehlerfreien Eindruck. Das Notenbild ist großzügig disponiert und offenkundig nicht gestochen, sondern mit einem Notensatzprogramm (Score?) erstellt worden. Für praktische Ausgaben nach dem Text der *NMA* scheinen die Werke mit Klavier nicht angelegt zu sein – und das beruhigt z. B. im Falle der *Romantischen Violinsonaten* –, denn gute Wendestellen halten sich mit schlechten die Waage. (April 1996) Wolf-Dieter Seiffert

LEOPOLD KOZELUCH: *Six String Quartets, Opus 32 and Opus 33*. Edited by Roger HICKMAN. Madison: A-R Editions 1994. XIV, 282 S. (*Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume 42.*)

Die Streichquartette Haydns und Mozarts überschatten die Produktion der Zeitgenossen derart, daß sich von solchen Werken nicht leicht Kenntnis gewinnen läßt, zumal sie meist nur in Stimmen überliefert sind. Dank-

bar wird man daher die Ausgabe der sechs Quartette op. 32–33 von Leopold (Anton) Kozeluch begrüßen, die 1790–91 erschienen und die einzigen Beiträge des Komponisten zu dieser Gattung bilden (als Kopien erweisen sich weitere Werke, die Othmar Wessely in *MGG* nannte). Die Serie der A-R-Editionen gewinnt damit in umsichtiger Auswahl vermehrt das Gewicht einer Denkmälerreihe. Das Vorwort des Herausgebers sucht indes nicht nur die Biographie Kozeluchs und die Quellenlage darzulegen, vielmehr will ein umfänglicher Kommentar auch in die Werke und ihren gattungsgeschichtlichen Kontext einführen. Dabei kommt Roger Hickman zu der Feststellung, das Wiener Quartett um 1790 sei weniger durch Haydns Muster als durch das Pariser Quatuor concertant geprägt worden. Verwiesen wird etwa auf Ignaz Pleyel, Adalbert Gyrowetz oder Paul Wranitzky, während allein Haydn Werke für Kenner vorgelegt habe. Unerwähnt bleiben freilich die Studien von Ludwig Finscher, der 1974 die exemplarische Geltung Haydns hervorhob. Andererseits konstatiert Hickman für die Jahre um 1800 den Wandel zu einem „new theatrical style“, mit dem sich früh „the Romantic quartet“ ausgebildet habe, wogegen Beethovens op. 18 eher „conservative and retrospective“ anmute (S. IX). Solche Thesen machen auf die Werke Kozeluchs desto neugieriger. So unanfechtbar aber Hickmans Bemerkungen zu Form- und Modulationsplänen sind, so heikel nehmen sich manche Werturteile aus. Denn die Satztechnik Kozeluchs beschränkt sich zumeist auf den Wechsel figurativer und akkordischer Phrasen, selten greift sie zu motivischer Arbeit oder selbständiger Stimmführung, und so schlicht wie die Harmonik insgesamt – trotz der Hinweise Hickmans – bleibt in der Regel auch die metrische Struktur. Auffällig ist die rhythmische Kontinuität ganzer Sätze und Formteile, desto weniger begegnet jene ‚Diskontinuität‘, die im Anschluß an Thrasybulos Georgiades und Stefan Kunze letzthin etwa durch Christian Speck oder Wolf-Dieter Seiffert als Prämisse des ‚klassischen‘ Satzes erkannt wurde. So witzig oder anmutig manche Themen wirken, so spannungsarm gerät ein Satzverlauf, dessen Elemente kaum überraschende Relationen zulassen. Dank verdient die Edition dennoch, weil sie erneut an

das Verhältnis zwischen historischem und qualitativem Anspruch solcher Musik erinnert. Nach Ausweis der Quellen genossen Kozeluchs Quartette einige Verbreitung, die freilich zeitlich begrenzt blieb. Dem durch Haydn gesetzten Maßstab konnten sie aber kaum standhalten, sofern sie sich damit begnügten, einen aktuellen Bedarf zu erfüllen, ohne weitere Geltung oder Wirkung zu beanspruchen. Damit markieren sie jedoch einen Rahmen, der Haydns Kunst desto klarer hervortreten läßt. Insgesamt erweist sich die Ausgabe als verlässlich, auch wenn dem Partiturbild eine Differenzierung im Abstand zwischen Akkoladen und Einzelstimmen zugute gekommen wäre.

(Februar 1996) Friedhelm Krummacher

JOSEPH MESSNER: *Bläserfanfaren. Vorgelegt von Armin KIRCHER. Salzburg: Selke Verlag 1994. XV, 96 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Band 6.)*

Der sechste Band der *Denkmäler der Musik in Salzburg* ist den (Blech-)Bläserfanfaren des langjährigen Domkapellmeisters in Salzburg, Joseph Messner (1893–1969), gewidmet. Armin Kircher geht im Vorwort unter besonderer Berücksichtigung des musikalischen Werdegangs ausführlich auf die Biographie von Messner ein und beschreibt dessen umfangreiches kompositorisches Schaffen, das an die 200 Werke aller Gattungen umfaßt.

Da die meisten Stücke bisher nur handschriftlich überliefert sind, nur wenige erschienen im Druck, handelt es sich bei der vorliegenden Sammlung von Bläserfanfaren großenteils auch um den Erstdruck der durchaus interessanten Stücke. Gezählt sind 22 Nummern mit teilweise weiterer Unterteilung, die Besetzungen reichen von vier (zwei Trompeten und zwei Posaunen) bis zu 17 Stimmen (vier Hörner, je fünf Trompeten und Posaunen, Baßtuba und Pauken), teilweise ist eine Orgel besetzt.

Die Entstehungsgeschichte der Stücke ist ausführlich beschrieben, wie auch relevante Hintergrundinformationen mitgeteilt werden. Angaben zu den Quellen sowie die Beschreibung der Vorlagen für die vorliegende Sammlung werden im Kritischen Bericht genannt,

wobei angemerkt wird: „Die Erstellung des Notentextes bereitete keine nennenswerten Schwierigkeiten“ (S. 94). Der Notendruck ist äußerst übersichtlich und klar gegliedert.

(Mai 1996) Bernhard Habla

Eingegangene Schriften

JÖRG MICHAEL ABEL: *Die Entstehung der sinfonischen Musik in Rußland. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. 384 S., Notenbeisp. (Studia slavica musicologica. Band 7.)*

PHILIPP ADLUNG: *Mozarts Opera seria „Mitridate, re di Ponto“.* Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1996. IX, 259 S., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 46.)

Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit der Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung 1996. 262 S., Abb. (Studien zur Wertungsforschung. Band 31.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge. Band 2.1 und Band 2.2: Die Kunst der Fuge BWV 1080. Hrsg. von Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. Teilband 1: Ausgabe nach dem Originaldruck: XIV, 198 S., Teilband 2: Ausgabe nach den autographen Quellen: XIV, 175 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII, Band 2: Die Kunst der Fuge. Kritischer Bericht von Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 142 S.*

ANDRÉ BALTENSPERGER: *Iannis Xenakis und die Stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld zwischen Architektur und Mathematik. Bern u. a.: Verlag Paul Haupt 1996. 709 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II Volume 36.)*

KATRIN BARTELS: *Das Streichquartett im 19. Jahrhundert. Mit einem Notenbeispiel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996. 183 S., Notenbeispiel 109 S.*

MAX BECKER: *Narkotikum und Utopie. Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 228 S. (Musiksoziologie. Band 1.)*

- LUDWIG VAN BEETHOVEN: Briefwechsel. Gesamtausgabe. Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn. Hrsg. von Sieghard BRANDENBURG. München: G. Henle Verlag 1996. Band 1: 1783–1807, LXXXIX, 343 S., Abb., Band 2: 1808–1813, XXI, 388 S., Abb., Band 3: 1814–1816, XXII, 368 S., Abb.
- BEETHOVEN: Werke. Abteilung VI, Band 3: Streichquartette I. Kritischer Bericht. Hrsg. von Ernst HERTTRICH. München: G. Henle Verlag 1995. 45 S.
- BEETHOVEN: Werke. Abteilung X, Band 1: Kantaten. Hrsg. von Ernst HERTTRICH. München: G. Henle Verlag 1996. X, 362 S.
- Beiträge des 1. Internationalen Simon-Mayr-Symposiums vom 2.–4. Oktober 1992 in Ingolstadt. Hrsg. im Auftrag der Pressestelle der Stadt Ingolstadt von Karl BATZ. Ingolstadt: Donaukurier Verlag 1995. 254 S., Notenbeisp.
- IAN BENT: Music theory in the age of Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press 1996. XVI, 239 S., Notenbeisp.
- MARIA BIESOLD: Sergej Prokofjew. Komponist im Schatten Stalins. Eine Biographie. Weinheim-Berlin: Quadriga Verlag 1996. 342 S., Abb.
- WILLIAM BOYCE: Solomon: A Serenata. Edited by Ian BARTLETT. London: Stainer and Bell 1996. XLIX, 185 S. (Musica Britannica LXVIII.)
- JOHANNES BRAHMS: Das Symphonische Werk. Entstehung, Deutung, Wirkung. Vorwort von Lorin Maazel. Im Auftrag des Bayerischen Rundfunks hrsg. von Renate ULM. Kassel: Bärenreiter-Verlag/München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996. 281 S., Abb., Notenbeisp.
- Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935. Hrsg. von Gottfried BOEHM, Ulrich MOSCH, Katharina SCHMIDT. Ausstellungskatalog. Basel: Öffentliche Kunstsammlung/Kunstmuseum, Paul Sacher Stiftung 1996. 532 S.
- Deutsch-italienische Musikbeziehungen. Deutsche und italienische Instrumentalmusik 1600–1750. Referate des wissenschaftlichen Symposiums im Rahmen der Internationalen Orgelwoche Nürnberg 1984. Hrsg. von Wulf KONOLD. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1996. 279 S., Notenbeisp. (Musik ohne Grenzen 3.)
- TINO DRENGER: Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik. Semiotische Studien zu ausgewählten Opern. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1996. 382 S., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 45.)
- HANNES EISLER: Johann Faustus. Mit einer Nachbemerkung von Jürgen SCHEBERA. Leipzig: Verlag Faber & Faber 1996. 166 S. (Die DDR-Bibliothek.)
- THOMAS F. ERTELT: Alban Bergs „Lulu“. Quellenstudien und Beiträge zur Analyse. Wien: Universal Edition 1993. 220 S., Abb., Notenbeisp. (Alban Berg Studien. Band 3.)
- GABRIEL FAURÉ: Werk und Rezeption. Mit Werkverzeichnis und Bibliographie. Hrsg. von Peter JOST. Kassel u.a.: Bärenreiter 1996. 256 S., Abb., Notenbeisp.
- BEAT FÖLLMI: Tradition als hermeneutische Kategorie bei Arnold Schönberg. Bern u.a.: Verlag Paul Haupt 1996. 299 S.
- GIULIA GIACHIN: I Lieder di Beethoven. Alessandria: Edizioni dell'Orso 1996. 132 S.
- OLIVER PETER GRABER: Register in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts. Gedanken zu einem vernachlässigten Phänomen: München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1996. 75 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 29.)
- FRITHJOF HAAS: Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi. Zürich-Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1995. 396 S., Abb.
- JOSEF HÄUSLER: Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel u.a.: Bärenreiter 1996. 494 S., Abb.
- JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XI, Band 2: Streichtrios 2. Folge. Joseph Haydn zugeschrieben (Echtheit zweifelhaft). Hrsg. von Bruce C. MACINTYRE und Barry S. BROOK. München: G. Henle Verlag 1996. XII, 83 S.
- BEATE HILTNER: Vollkommenes Stimmideal? Eine Suche durch die Jahrhunderte. Wie sich die Ansichten über den Kunstgesang änderten. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1996. 130 S.
- SYLVIA IMESON: „The time gives it proofe“. Paradox in the Late Music of Beethoven. New York u.a.: Peter Lang 1996. 240 S., Notenbeisp. (American University Studies. Series XX Fine Arts. Volume 29.)
- Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1996. Hrsg. von Günther WAGNER. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1996. 260 S., Abb.
- VLADIMIR KARBUSICKY: Mahler in Hamburg. Chronik einer Freundschaft. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 179 S., Abb., Notenbeisp.

Klassizistische Moderne. Eine Begleitpublikation zur Konzertreihe im Rahmen der Veranstaltung „10 Jahre Paul Sacher Stiftung“. Werkeinführungen, Essays, Quellentexte. Hrsg. von Felix MEYER. Winterthur: Amadeus Verlag 1996. 483 S.

ERNST KNAPP: Ignaz Mitterer, Leben und Werk. 100 Jahre „Auf zum Schwur, Tirolerland“. Brixen: Verlag A. Weger 1996. 400 S., Abb.

ERNST KNAPP: Kirchenmusik Südtirols. Südtiroler Kirchenmusikkomponisten im musikgeschichtlichen Zusammenhang. Bozen: Verlagsanstalt Athesia 1993. 300 S., Abb.

GABRIELE KNAPP: Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 339 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 2.)

KARL-HEINZ KÖHLER: Das Zauberflötenwunder. Eine Odyssee durch zwei Jahrhunderte. Weimar-Jena: Wartburg Verlag 1996. 159 S., Abb.

RAFAEL KÖHLER: Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1996. 260 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXVII.)

ULRICH KRÄMER: Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk. Wien: Universal Edition 1996. 299 S., Abb., Notenbeisp. (Alban Berg Studien. Band 4.)

EKKEHARD KREFT: Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen (2. Teil). Romantik – Das 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 370 S., Notenbeisp. (Beiträge zur europäischen Musikgeschichte. Band 1.)

ISAAK LACHMANN: Awaudas Jisroeil. Der israelische Gottesdienst. Traditionelle Synagogengesänge des süddeutschen und osteuropäischen Ritus. III. Teil: Die drei Wallfahrtsfeste. Hrsg. von Andor IZSÁK. Wissenschaftliche Bearbeitung: Adalberts OSTERRIED. Hannover: Europäisches Zentrum für Jüdische Musik 1993. Band I: Abendgottesdienst und Morgenlob. 189 S., Band II: Achtezehnebet, Hallel und Thoraprozessionen. 187 S., Band III: Zusatzgebet mit Frühlings- und Herbstgesängen. Hoschanot und Nachträge. 189 S. (Schriftenreihe des Europäischen Zentrums für Jüdische Musik.)

Leonore. Oper in zwei Aufzügen von Ludwig van Beethoven. Das Libretto der Aufführung von 1806. Hrsg. von Helga LÜHNING: Bonn: Beethoven-Haus 1996. 79 S., Abb.

FABIAN R. LOVISA: minimal music. Entwicklung, Komponisten, Werke. Darmstadt: Wissen-

schaftliche Buchgesellschaft 1996. VIII, 273 S., Abb.

SYLVIE MAMY: La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières à la Bibliothèque nationale de France (XVI^e–XVIII^e siècle). Paris: Bibliothèque nationale de France 1996. 463 S., Abb.

YEHUDI MENUHIN: Die Violine. Kulturgeschichte eines Instruments. Stuttgart: Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 301 S., Abb.

MOZART: Kritische Berichte. Serie X: Supplement. Werkgruppe 29: Werke zweifelhafter Echtheit. Band 2. Vorgelegt von Franz GIEGLING und Wolfgang REHM. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 115 S.

Mozart und die Dramatik des Veneto. Bericht über das Colloquium Venedig 1991. Hrsg. von Wolfgang OSTHOFF und Reinhard WIESEND. Tutzing: Hans Schneider 1996. 308 S., Notenbeisp. (Mozart Studien. Band 6.)

Musik – Genie – Ethik. Albert Schweizer, Charles-Marie Widor, Louis Vierne. Hrsg. von Peter REIFENBERG und Wolfram ADOLPH. Mainz: Bischöfliches Ordinariat 1996. 212 S., Abb., Notenbeisp. (Mainzer Perspektiven. Orientierungen 2.)

Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 1996, Band 3. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. von Georg GÜNTHER und Helmut VÖLKL. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1996. 272 S., Abb., Notenbeisp.

SIEGFRIED OECHSLE: Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade. Kassel u. a.: Bärenreiter 1992. IX, 404 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XL.)

Opernkomposition als Prozeß. Referate des Symposiums Bochum 1995. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 186 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 29.)

Orchester Kultur. Variationen über ein halbes Jahrhundert. Aus Anlaß des 50. Geburtstages des SWF-Sinfonieorchesters hrsg. von Jürg STENZL. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1996. VII, 255 S., Abb.

Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 4.–6. Juli 1994. Hrsg. von Bernhard SCHMID. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1996. 276 S., Notenbeisp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen, Neue Folge, Heft 111.)

Pepping-Studien I. Analysen zum Schaffen der Jahre 1926–1949. Im Auftrag der Ernst-Pepping-Gesellschaft hrsg. von Michael HEINEMANN und Heinrich POOS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 208 S., Notenbeisp.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Série I, volume 2: Pièces de clavecin en concerts. Paris: Gérard Billaudot 1996. LI, 137 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Série IV, volume 27, tome 1: Les Surprises de l'amour. Version 1757–1758. Paris: Gérard Billaudot 1996. CXII, 325 S.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Richard Wagner: Das Liebesmahl der Apostel. Redaktion: Karl Wilhelm GECK. Dresden: Kulturstiftung der Länder Freistaat Sachsen 1996. 39 S. (Patrimonia 114.)

THOMAS SCHINKÖTH: Musik – Das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 190 S. (Verdrängte Musik. Band 13.)

Der „schöne“ Klang: Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg. Hrsg. von G. Ulrich GROSSMANN, Dieter KRICKEBERG. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 1996. 287 S.

Schubert-Jahrbuch 1996. Bericht von der Tagung „Schubert-Aspekte“ Xanten, 2. und 3. März 1995. Hrsg. von Klaus Gotthard FISCHER und Christiane SCHUMANN. Duisburg: Deutsche Schubert-Gesellschaft 1996. XIV, 152 S., Notenbeisp.

KERSTIN SCHÜSSLER: Frank Martins Musiktheater. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 20. Jahrhundert. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1996. 446 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 193.)

The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality. Edited by William KINDERMAN und Harald KREBS. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1996. 279 S., Notenbeisp.

Studien zur lokalen und territorialen Musikgeschichte Mecklenburgs und Pommerns I. Im Auftrag des Landesmusikrates Mecklenburg-Vorpommern e. V. hrsg. von Ekkehard OCHS. Greifswald 1995. 102 S.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 45. Band. Hrsg. von Othmar WESSELY und Elisabeth Th. HILSCHER. Tutzing: Hans Schneider 1996. 192 S., Abb., Notenbeisp.

MIDORI TAKEISHI: Singspiele von Johann Baptist Schenk. Tokyo: Academia Music Limited 1996. VIII, 280 S., Notenbeisp.

Tanz und Bewegung in der barocken Oper. Kongreßbericht Salzburg 1994. Hrsg. von Sibylle DAHMS und Stephanie SCHROEDTER. Innsbruck-Wien: Studien-Verlag 1996. XI, 179 S., Abb., Notenbeisp.

Tiroler Volksliedarchiv. Katalog der Tondokumente. Band 1. Sammlung Manfred Schneider. Teil 1: Bestand Osttirol. Bearb. von Thomas NUSSBAUMER. Innsbruck: Eigenverlag des Tiroler Volksliedwerks 1996. 445 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXIX: Johannespassion 1745 „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ TWV 5:30. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XLI, 231 S.

MANFRED VETTER: Kammermusik in der DDR. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 300 S., Notenbeisp.

Wagnis der Bildung. Klänge-Texte-Bilder-Szenen. 50 Jahre nach Kriegsende und Holocaust. München-Salzburg: Musikverlag Dr. Emil Katz bichler 1996. 280 S. (Jahrbuch Polyaisthesis. Band 5.)

RUDOLF WALTER: Musikgeschichte des Zisterzienserklosters Grüssau. Vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zur Aufhebung im Jahre 1810. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XVI, 444 S., Notenbeisp. (Musik des Ostens 15.)

Webern Studies. Edited by Kathryn BAILEY. Cambridge: Cambridge University Press 1996. XIX, 375 S., Abb., Notenbeisp.

Welttheater – Carl Orff und sein Bühnenwerk. Texte von Carl Orff aus der „Dokumentation“. Hrsg. von Hans Jörg JANS. Tutzing: Hans Schneider 1996. 231 S., Abb.

SANDER WILKENS: Editionspraxis und allgemeine Korrektursystematik zu den Werken Gustav Mahlers. Kritischer Bericht und Revisionsbericht zum Autograph der Ersten Symphonie. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1996. 182 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 41.)

HERMANN S. J. ZANDT: Organisten, Orgelspel en Kerkzang binnen het Nederlandse Calvinisme, inzonderheid in de Nederlandse Hervormde Kerk. Bedum: Profiel 1995. 623 S., Abb., Notenbeisp.

Zum Problem und zu Methoden der Musikanalyse. Hrsg. von Nico SCHÜLER. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 91 S.

Mitteilungen

Wir gratulieren:

am 8. April Dr. Richard BAUM zum 95. Geburtstag,

am 28. April Dr. Kurt DORFMÜLLER zum 75. Geburtstag,

am 26. Juni Prof. Dr. Heinz BECKER zum 75. Geburtstag,

am 25. Mai Prof. Dr. Gerhard CROLL zum 70. Geburtstag,

am 29. Mai Prof. Dr. Wolfgang ROSCHER zum 70. Geburtstag,

am 15. Juni Prof. Dr. Ursula GÜNTHER zum 70. Geburtstag,

am 27. April Prof. Dr. Walther DÜRR zum 65. Geburtstag,

am 29. Juni Prof. Dr. Werner BREIG zum 65. Geburtstag,

am 30. Juni Dr. Leopold KANTNER zum 65. Geburtstag.

*

Prof. Dr. Herbert SCHNEIDER (Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Frankfurt/Main) hat zum WS 1996/97 den Ruf auf die C4-Professur Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes (Nachfolge Prof. Dr. Werner Braun) angenommen.

Prof. Dr. Jürg STENZL hat den an ihn ergangenen Ruf als Ordinarius für Musikwissenschaft und Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Salzburg angenommen.

HD Dr. Laurenz LÜTTEKEN hat den Ruf auf die C4-Professur am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Marburg erhalten.

Prof. Dr. Manfred Hermann SCHMID hat den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität München (Nachfolge Prof. Dr. Theodor Göllner) erhalten.

Theo HIRSBRUNNER ist von der Universität Bern der Titel eines Dr. h.c. verliehen worden.

HD Dr. Laurenz LÜTTEKEN ist am 8. November 1996 von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz mit dem Walter Kalkhof-Rose-Gedächtnispreis zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses ausgezeichnet worden.

Die 28jährige Komponistin Berit HANDRICK, Lehrbeauftragte im Fach Tonsatz/Gehörbildung an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden und die 25jährige Musikwissenschaftlerin Franziska SPECHT, Absolventin der Leipziger Universität, z.Zt. Graduiertenstudium an der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientalwissenschaften der Universität Leipzig, haben für ihre künstlerischen bzw. wissenschaftlichen Arbeiten den „Förderpreis für junge Komponisten und Musikwissenschaftler“ 1997 erhalten. Die Auszeichnung des Sächsischen Musikbundes im Zusammenwirken mit der Stadt Leipzig geht auf eine Stiftung des Leipziger Komponisten Fred Malige (1895–1985) zurück. Noch im Todesjahr des Komponisten wurde der Preis erstmals vergeben. Nach 1989 ‚pausierte‘ die Vermächtniserfüllung des Künstlers. Nachdem 1994 eine neue rechtliche Grundlage für den Vergabemodus geschaffen worden ist, wird dieser Preis aus der Bürgerstiftung der Stadt Leipzig gemeinsam mit dem Sächsischen Musikbund nun bereits das zweite Mal vergeben. 1995 hatte ihn der Leipziger Komponist Michael Schorcht erhalten. Das neue Statut sieht eine Vergabe alle zwei Jahre im Januar, dem Geburtsmonat des Stifters, durch den Sächsischen Musikbund vor. Gefördert werden junge Komponisten und Musikwissenschaftler, die an einer Hochschule bzw. Universität des Freistaates Sachsen studieren oder studiert haben und zum Zeitpunkt der Preisverleihung nicht älter als 28 Jahre sind. Vorschlagsberechtigt sind die Mitglieder des Sächsischen Musikbundes, die Rektoren der Hochschulen für Musik und der Hochschule für Kirchenmusik sowie die Leiter der Institute für Musikwissenschaft und Musikerziehung der Universitäten in Sachsen. Eine Jury, in der Zusammensetzung von vier Komponisten und zwei Musikwissenschaftlern aus dem Freistaat Sachsen unter Leitung des Vorsitzenden des Sächsischen Musikbundes, Günter Neubert, hat über die Verleihung des Preises entschieden.

Priv.-Doz. Dr. Dieter GUTKNECHT (Universität Köln) hat im Wintersemester 1995/96 und im Sommersemester 1996 die C4-Professur Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes vertreten.

Osnabrücker Konservatorium in den Hochschulbereich integriert – Im Rahmen einer Feierstunde am 21. Oktober 1996 im Friedenssaal des Osnabrücker Rathauses erteilte die Niedersächsische Ministerin für Wissenschaft und Kultur, Helga Schuchardt, offiziell die Genehmigung zur Errichtung eines Fachbereiches „Musikpädagogik“ an der Fachhochschule Osnabrück und gab damit zugleich grünes Licht für die Überführung der Studienabteilung des Städtischen Konservatoriums Osnabrück in den Hochschulbereich. Damit ist es trotz der schwierigen Finanzsituation des Landes

Niedersachsen gelungen, die Studienausbildung am Konservatorium Osnabrück in den Hochschulbereich zu integrieren und auf diese Weise die besonders günstigen Möglichkeiten eines praxisbezogenen Studiums durch die personelle und räumliche Verzahnung mit der Städtischen Musik- und Kunstschule am Standort Osnabrück zu erhalten. Die bisherige Kooperation mit der Hochschule für Musik und Theater Hannover wird schrittweise bis zum Jahr 2000 auslaufen. Die Studierenden des Konservatoriums erhalten nunmehr den Status und alle Rechte ordentlicher Studenten. Beides war ihnen wegen des fehlenden Hochschulstatus eines Konservatoriums bislang vorenthalten. Die neue Konstruktion beruht auf einem Kooperationsvertrag zwischen der Fachhochschule Osnabrück und der Stadt Osnabrück und eröffnet dem neuen Fachbereich Musikpädagogik (Konservatorium) weitreichende Entwicklungsperspektiven (z. B. im Bereich der Behindertenpädagogik, Musikmanagement oder Musiktherapie sowie Möglichkeiten der Einbeziehung in den internationalen Studentenaustausch). Informationen erteilt: Dr. Folker Schramm, Direktor des Konservatoriums, Hakenstraße 9, 49074 Osnabrück, Tel. (05 41) 3 23 41 49/ e-mail Adresse: folker.schramm@rz.uni-osnabrueck.de.

Call for Nominations: Kurt Weill Prize 1997 – The Kurt Weill Foundation for Music, American Musicological Society, American Society for Theatre Research, and Modern Language Association are pleased to call for nominations for the second Kurt Weill Prize, in the amount of \$2,500.00, for distinguished scholarship in twentieth-century musical theater (including opera). The Prize Committee welcomes nominations for the 1997 Kurt Weill Prize, for works first published in the calendar year 1995 or 1996. Media may include not only print (book, major scholarly article, chapter, or essay; critical edition), but also audio-recording, video-recording, and multi-media projects (e.g., CD-ROM), provided there is a tangible scholarly component. Works addressing the American musical theater are particularly encouraged. Authors of nominated works need not be members of the sponsoring organizations, nor are there citizenship or language restrictions. Nominations are solicited from individuals, publishers, and institutions, but self-nominations are encouraged as well. The address of the author and five copies of the nominated work must be submitted before 30 June 1997 to the Kurt Weill Foundation for Music, 7 East 20th Street, 3rd Floor, New York, NY 10003; e-mail, jchlee@panix.com. The winners of the first Kurt Weill Prize for distinguished scholarship in twentieth-century musical theater are: Stephen BANFIELD, for *Sondheim's Broadway Musicals* (University of Michigan Press, 1993); and Armond FIELDS and L. Marc FIELDS, for *From the Bowery*

to Broadway: Lew Fields and the Roots of American Popular Theater (Oxford University Press, 1993). There are also two finalists: Gunther DIEHL, for *Der junge Kurt Weill und seine Oper: „Der Protagonist“* (Bärenreiter-Verlag, 1994); and J. Bradford ROBINSON, „Jazz reception in the Weimar Republic: In search of a shimmy figure“ (in *Music and Performance during the Weimar Republic*, ed. Bryan Gilliam) (Cambridge University Press, 1994).

In Ingolstadt wurde die „Internationale Johann Simon Mayr Gesellschaft“ gegründet. Mayr galt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als einer der wichtigsten Komponisten Italiens. Die neugegründete Gesellschaft will nicht nur Editionen von Werken Simon Mayrs fördern, sondern auch wissenschaftliche Arbeiten über den Komponisten und sein Umfeld unterstützen. Einschlägige Arbeiten können in einer eigenen Publikationsreihe veröffentlicht werden. Kontaktadresse: Internationale Johann Simon Mayr Gesellschaft, Kulturamt der Stadt Ingolstadt, Unterer Graben 2, 85049 Ingolstadt.

Die Jahrestagung 1997 der Gesellschaft für Musikforschung findet vom 24. bis 27. September 1997 in Mainz statt. Der nächste Kongreß der GfM wird vom Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität in Halle ausgerichtet und findet vom 29. September bis 3. Oktober 1998 statt.

Nach Redaktionsschluß eingetroffen:

Dr. Tobias WIDMAIER hat sich an der Universität des Saarlandes Saarbrücken für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Der deutsche Musikalienleihhandel: Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistribution vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert“.

Prof. Dr. Dieter GUTKNECHT ist am 19. Dezember 1996 für seine Habilitationsschrift „Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum zweiten Weltkrieg“ (Köln 1993, ²1997) mit dem Preis der Offermann-Hergarten-Stiftung ausgezeichnet worden.

Dr. Jürgen SCHAARWÄCHTER ist am 19. Dezember 1996 für seine Dissertation „Die britische Sinfonie 1914–1945“ (Köln 1994) mit dem Preis der Offermann-Hergarten-Stiftung ausgezeichnet worden.

HD Dr. Dorothea REDEPENNING hat den Ruf auf die C3-Professur am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg erhalten.

Dr. Gunter REUSS ist von der Hochschule für Musik Hannover habilitiert worden. Thema der

Habilitationsschrift: „Gerechtigkeit für die Medien. Peter Handkes Reisebericht ‚Gerechtigkeit für Serbien‘ und die Funktion von Journalismus und Literatur“.

Dr. Susanne RODE-BREYMANN ist von der Hochschule für Musik Hannover habilitiert worden. Thema der Habilitationsschrift: „Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren. Ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater“.

Dr. Franz KÖRNDLE ist von der Universität München habilitiert worden. Thema der Habilitationsschrift: „Liturgische Musik am Münchner Hof im 16. Jahrhundert“.

Allan-Pettersson-Jahrbuch für skandinavische Sinfonik – Ende 1997 wird dieses Jahrbuch erstmals im von Bockel Verlag (Hamburg) erscheinen. Neben Forschungsbeiträgen zu Leben und Werk des schwedischen Komponisten Allan Pettersson (1911–1980) wird mit Arbeiten zur skandinavischen Sinfonik des 19. und 20. Jahrhunderts ein zweiter Schwerpunkt gebildet. In einer gesonderten Rubrik sollen regelmäßig Quellentexte ediert, gegebenenfalls übersetzt und kommentiert werden. Rezensionen wichtiger Publikationen und CD-Einspielungen sowie knapp gefaßte Mitteilungen und Meldungen runden den Band ab. Weitere Informationen erteilt der Herausgeber: Dr. Michael Kube, Gerhardstr. 32, D–24105 Kiel, Tel. und Fax: (0431) 568011.

Aus Anlaß der ersten Wiederaufführung von Beethovens revidierter *Leonore* (Fassung 1806) im Rahmen des 35. Bonner Beethovenfestes findet vom 17. bis 20. September 1997 im Beethoven-Archiv (Kammermusiksaal) ein internationales Symposium unter dem Titel „Von der *Leonore* zum *Fidelio* – Beethoven und die Oper“ statt. Die Leitung haben Prof. Dr. Wolfram Steinbeck und Dr.

Helga Lühning. Etwa 20 Referate werden sich mit Skizzen und Kompositionsprozeß, mit den dramatischen Konzepten und mit den gattungsgeschichtlichen Bezügen befassen. Round tables mit Dramaturgen und Journalisten und drei öffentliche Vorträge sollen über den Kreis der Wissenschaft hinaus eine größere Öffentlichkeit ansprechen. Weitere Auskünfte erteilt Matthias Corvin, Am Bleichgraben 2, D–53121 Bonn.

Am 11. März 1997 wurde im Deutschen Historischen Institut in Rom im Rahmen einer musikalischen Feierstunde der neue Leiter der Musikgeschichtlichen Abteilung in sein Amt eingeführt. Nach Grußworten des Institutsdirektors Prof. Dr. Arnold ESCH und des Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung Prof. Dr. Klaus HORTSCHANSKY würdigte der italienische Kollege Prof. Dr. Agostino ZIINO die Verdienste des ausscheidenden Leiters Dr. Friedrich LIPPMANN. Die Vorstellung seines Nachfolgers Dr. Markus ENGELHARDT übernahm der Sprecher der GfM-Kommission „Auslandsstudien“, Prof. Dr. Dietrich KÄMPER. Im Mittelpunkt der Veranstaltung stand der Vortrag von Dr. ENGELHARDT über das Thema „La Fenice“. *Tempi e segni di un teatro d'opera.*“

*

Die Zeitschrift „Die Musikforschung“ will, wie bereits bei der Jahrestagung in Regensburg bekanntgegeben, in Zukunft möglichst schnell mit neuen Forschungsergebnissen in unserem Fach bekanntmachen. Gedacht ist vor allem an interessante Funde von Quellenmaterialien oder an neue Fakten über wichtige Gegenstände. Interessierte werden aufgefordert, kurze informative Texte dazu an die Schriftleitung des Rezensionsteils, derzeit Frau Professor Dr. Henze-Döhring, Marburg, zu senden.

Die Autoren der Beiträge

WOLFGANG BUDDAY, geb. 1951 in Gaildorf; studierte Schulmusik in Stuttgart (Staatsexamen 1976), Musikwissenschaft und Geschichte in Tübingen; 1982 Promotion; Dozent für Musiktheorie und Musikwissenschaft an den Musikhochschulen Stuttgart und Trossingen; Publikationen mit den Schwerpunkten Wiener Klassik und Neue Wiener Schule.

SIEGFRIED OECHSLE, geb. 1956 in Burtenbach/Schwaben; studierte in Kiel und Kopenhagen Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie; 1985 Magister artium, 1989 Promotion; 1989 Wiss. Assistent an der Universität Kiel; Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft 1994–1995; Habilitation 1995; derzeit Oberassistent am Musikwiss. Institut in Kiel; neuere Veröffentlichungen: *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Kassel 1992 und *J. S. Bachs Arbeit am strengen Satz. Studien zum Kantatenwerk* (Druck in Vorb.).

HANNES SCHÜTZ, geb. 1968 in Wien; studierte Rechtswissenschaften, Komposition und Musiktheorie mit Studienzweig Musiktheorie in Wien; 1991 rechtswissenschaftliche Sponson, 1989–1991 Studienassistent an der Universität Wien; seit 1991 Vertragsassistent, 1993 Universitätslektor, 1994 Sponson in Musiktheorie.