

Barry Shelley Brook 1918–1997

von Harald Heckmann, Frankfurt/Main

Der am 1. November 1918 in New York geborene Barry S. Brook studierte zunächst Musik an der Manhattan School of Music (u. a. bei Roger Sessions), danach Musikwissenschaft bei Paul Henry Lang und Erich Hertzmann an der Columbia-University, wo er 1942 mit einer Arbeit über Janequin als M.A. abschloß. Nach dem Krieg nahm er seine musikwissenschaftlichen Studien wieder auf und unterrichtete am Queens College der City University of New York, der er bis zu seinem Tode verbunden blieb. 1959 promovierte er an der Sorbonne mit einer Arbeit über die französische Symphonie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In Paris, wo er sich zu Hause fühlte wie in New York, lehrte und arbeitete er immer wieder u. a. als Gast-Professor der Guggenheim-, der Fulbright- und der Ford-Foundation. 1979 gründete er an der City University in New York ein „doctoral program in music“, in dessen Rahmen er bis zu seiner Emeritierung 1989 lehrte, 1983 entwickelte er eine ähnliche Einrichtung an der Pariser École Normale Supérieure.

Das Verzeichnis seiner Schriften ist mit Arbeiten zur Musik der Renaissance, zur Musik und Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts, zur Musiksoziologie, zur Musikdokumentation, zur Musikbibliographie und zur musikalischen Ikonographie ein Dokument von eminentem Gelehrtenfleiß und Zeugnis eines umfassenden wissenschaftlichen Interesses und einer gründlichen Bildung, die sich nicht auf die Musik beschränkte. Doch gibt das Studium seiner Arbeiten nur ein schwaches Bild von Brooks Lebensarbeit.

Barry Brook wußte, daß auch in der Musikwissenschaft die kühnsten Gedankengebäude eines soliden und breiten Fundaments im Faktischen bedürfen, um nicht von vornherein baufällig zu werden, und er war sich nie zu schade dafür, an diesem Fundament mitzuwirken, das nach seiner Vorstellung nur in internationaler Zusammenarbeit errichtet werden konnte. Als Konsequenz daraus entwickelte er in Analogie zum bald nach Kriegsende von der Forschergeneration der Blume, Féodorov, King, Lang, Grout und Anglès ins Leben gerufenen *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) die beiden anderen großen „RI“s: ab 1966 das *Répertoire International de Littérature Musicale* (RILM) und ab 1971 das *Répertoire International d'Iconographie Musicale* (RiIM).

Für beide Unternehmungen versicherte er sich der Zusammenarbeit mit und der Unterstützung durch Fachleute in aller Welt und durch internationale Organisationen, vor allem der AIBM und der IGMW. Und er versicherte sich frühzeitig und durchaus vorausschauend der Möglichkeiten der EDV, die damals zwar am Horizont sichtbar wurden, aber weit davon entfernt waren, als praktikable Hilfsmittel zu gelten, deren man sich mit Selbstverständlichkeit bedienen konnte. Brook war einer der ersten, der voraussah, welches Hilfspotential da vorlag, und er war einer der wenigen, die im frühen Stadium der mittsechziger Jahre nicht dem spekulativen Höhenflug anheimfielen, die keine Luftschlösser konzipierten; vielmehr entwarf er beispielsweise (zusammen mit

Murray Gold) ein praktisches „Plaine and Easie Code System for Notating Music“, das bis heute weltweit als Grundlage für die RISM-Handschriftenerfassung und -Darstellung dient.

Seine offene, unkomplizierte Natur, sein Charme, seine Eloquenz, seine gelassene Zähigkeit, sein ganz und gar unaufgeregter Eifer, seine Fähigkeit zum geduldigen Zuhören, seine allem Neuen nachspürende Wißbegier, seine immense Sprachbegabung und sein ausgeprägter Sinn für das Machbare und das Nützliche ließen ihn zu einem der großen Anreger, Organisatoren und Moderatoren des Faches werden, der es wie kein anderer verstand, die verschiedensten Fachleute zusammenzubringen und auf ein gemeinsames Ziel zu verpflichten: die Musikologen mit den Bibliothekaren, den Archivaren, den Dokumentaren, den Kunstwissenschaftlern und den Museumsleuten.

RILM und RiDIM, seine ureigensten Projekte, sind von einer solchen Dimension, daß schon eine große Portion unternehmerischen Mutes dazu gehörte, nicht von vornherein an ihrem Gelingen Zweifel zu haben. Beide Projekte galten wie vor ihnen das RISM als utopische Visionen ohne die Chance der Realisierung. Für RILM ist die Probe der Bewährung längst bestanden. Und sollte es nicht zur Realisierung der gigantischen Idee einer weltweit umfassenden musikikonographischen RiDIM-Datenbank kommen, dann bleiben beachtliche Teilergebnisse und die Tatsache, daß die Bedeutung musikikonographischer Forschung aus dem Bewußtsein einiger Spezialisten ins allgemeine Bewußtsein gerückt worden ist. Die fällige Reorganisation von RiDIM in den letzten Jahren hat sein Gründer am Ende seines Lebens noch mittragen können.

Von nicht geringerem Zuschnitt ist die auf Barry Brook zurückgehende Idee einer umfassenden Darstellung der Musik und ihrer Geschichte, die sich nicht auf das Abendland und nicht auf die kanonisierte Hochkunst beschränkt, sondern auch den status quo des gegenwärtigen Musiklebens, einschließlich der touristischen und kommerziellen Implikationen beschreibt: „Music in the life of Man“ als „world music“ im Rahmen von „world history.“ Diesem Projekt hat Barry Brook einen großen Teil der Schaffenskraft seiner späten Jahre gewidmet. Der erste, 1.500 Seiten umfassende Band *Latin America / Caribbean*, der nun im Zuge der political correctness „The Universe of Music: a history“ benannten Reihe ist fertiggestellt und wird in Kürze erscheinen. Wieder wird eine seiner Utopien Realität. Es ist schmerzlich, daß er das nicht mehr hat erleben können.

Am 7. Dezember 1997 ist Barry S. Brook in New York gestorben.

Komponieren in Geschichte und Gegenwart

Studien zu den ersten acht Streichquartetten

von Dmitrij Šostakovič

von Kadja Grönke, Oldenburg

Hinführung

Der sowjetrussische Komponist Dmitrij Šostakovič (1906–1975) hat fünfzehn Streichquartette hinterlassen – ein Werkkonvolut, das in der Anzahl identisch ist mit seinen Sinfonien. Während die Sinfonik jedoch bereits den Studenten Šostakovič fesselt, setzt das Streichquartett-Schaffen relativ spät ein. Erst 1938, nach der existenzbedrohenden offiziellen Verurteilung seiner Oper *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* (*Lady Macbeth aus Mzensk*)¹, beginnt Šostakovič seine erste Quartettkomposition, die zugleich sein erstes erfolgreiches Kammermusikwerk bedeutet. Nach einer Pause von sechs Jahren folgt 1944 das 2. *Quartett*, an das sich die weiteren Beiträge zu dieser Gattung dann mit immer größerer Regelmäßigkeit anschließen: Auf das 1946 komponierte 3. *Quartett* folgt drei Jahre später das 4. (1949), das ebenso wie das 1952 vollendete 5. *Streichquartett* aus kulturpolitischen Gründen zunächst nicht uraufgeführt werden kann, 1956 entstehen das sechste und 1960 das siebte und das achte Werk dieser Reihe, das neunte und zehnte schließen sich 1964 an, und die Partituren elf bis fünfzehn folgen in regelmäßigen Intervallen in den Jahren 1966, 1968, 1970, 1972/73 und 1974. Damit rückt die Kammermusik in Šostakovičs letztem Lebensjahrzehnt nachdrücklich in den Vordergrund und wird zur prägenden Gattung seines Spätwerks².

Dennoch ist Šostakovičs Kammermusik (anders als die Sinfonik) sowohl von Praktikern als auch von Theoretikern bislang wenig beachtet worden. Einzig das 8. *Streichquartett* erfreut sich sowohl in der Originalversion als auch in der vom Komponisten gebilligten Fassung für Streichorchester durch Rudolf Baršaj anhaltender Beliebtheit.

Wenn dieses achte Werk im folgenden als Höhepunkt einer Entwicklung gedeutet werden soll, die die Gattung Streichquartett in Šostakovičs Schaffen bis 1960 durchmacht, so verlangt diese Sichtweise zwangsläufig, die einzelnen Partituren als zusammenhängend gedachte Werkreihe aufzufassen. Diese Interpretation wiederum läßt sich nur halten, wenn sie das Resultat einer bis ins Detail gehenden Analyse ist. Eine solche vergleichende Untersuchung der ersten acht Streichquartette wurde im Sommer 1993

¹ Der Artikel *Sumbur vmesto muzyki* (*Chaos statt Musik*) erschien am 28. Januar 1936 in der *Pravda*. Vordergründig ein Verriß der genannten Šostakovič-Oper, verdeutlichte er allgemein und weitreichend die verschärften Kriterien der stalinistischen Kulturpolitik und bildete dadurch auch die Argumentationsgrundlage für den vierten der von Andrej Ždanov initiierten sogenannten historischen Beschlüsse des ZK der KPdSU, der 1948 den Höhepunkt kulturpolitischer Restriktionen markierte.

² Auch die vokale Kammermusik pflegt Šostakovič in diesen Jahren besonders intensiv, während er andere Kammermusikgattungen zeit lebens nur vereinzelt bedenkt.

von der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel als Dissertation angenommen. Auf dieser Arbeit basiert der nachfolgende Aufsatz³.

Zur zyklischen Konzeption der Streichquartette

Bereits die Tonartenabfolge weist darauf hin, daß Šostakovičs Streichquartette zyklisch konzipiert sind⁴: Die ersten sechs Werke bilden eine Folge fallender Terzen (C, A, F, D, B, G) und stehen ausschließlich in Dur, bis das siebte Quartett als erstes Mollwerk den Wechsel zu einer anderen Ordnungsstruktur markiert. Mit der achten Komposition beginnt eine Folge von Paralleltonarten, die jeweils im Abstand fallender Quinten aneinandergereiht werden (c/Es, As/f, Des/b, Fis⁵/es)⁶. Keine Tonart wiederholt sich.

Zwei Werke fallen besonders auf: Es sind das 7. Quartett (in fis-Moll), das keiner der beiden Ordnungsstrukturen angehört, aber erstmals sowohl in der Harmonik als auch hinsichtlich seiner großformalen Gestaltung einem durchgehenden Konzept folgt, und das achte, das kompositorisch nicht nur die Entwicklung der ersten Quartette in sich zusammenfaßt, sondern zugleich den Beginn des Spätwerks markiert.

Da nun das achte Werk in mehrfachem Sinne beiden Reihen – den tonartlich absteigenden frühen Quartetten ebenso wie den paarig angeordneten Spätwerken – zugehört und außerdem formal wie harmonisch in besonders engem Zusammenhang mit dem quasi „exterritorialen“ 7. Quartett steht, kann es als Höhe- und Wendepunkt von Šostakovičs Quartettsschaffen angesehen werden. Die genaue Betrachtung der Einzelwerke bestätigt diese Sicht. Daher soll das achte Werk im folgenden exemplarisch einer detailorientierten Analyse unterzogen werden. Vor dem Hintergrund der Ergebnisse kann dann punktuell die Entwicklung Šostakovičs hin zu dieser äußerst verdichteten Form von Kammermusik resumiert werden.

³ Kadja Grönke, *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostakovič*, Diss. Kiel 1993. Nach Abschluß des Manuskripts (Frühjahr 1995) sind bislang unbekannte Quellen zur Biographie Šostakovičs publiziert worden, die die werkanalytischen Ergebnisse der Dissertation und des vorliegenden Beitrags zum 8. Streichquartett durch Selbstzeugnisse des Komponisten bestätigen.

⁴ Während der Proben zum 7. Streichquartett äußerte Šostakovič ausdrücklich die Absicht, einen Zyklus von vierundzwanzig Quartetten in allen Tonarten zu schreiben: „Ich will, daß es ein abgeschlossener Zyklus wird!“ (Sof’ja Hentova, *Šostakovič Žizn’ i tvorčestvo II*, Leningrad 1986, S. 508 f.). Hentova bezeugt außerdem, daß bei Šostakovičs Tod bereits Pläne zu einem sechzehnten Streichquartett bestanden.

⁵ Ges-Dur, enharmonisch verwechselt.

⁶ Peter Cahn weist darauf hin, daß die Tonartenanordnung der Streichquartette „retrograd“ zu der der vierundzwanzig *Präludien und Fugen* op. 87 und der vierundzwanzig *Präludien* op. 34 steht. Damit wird die Tonalität zum verbindenden Ausgangspunkt in sich geschlossener Werkreihen – und zwar bei den Quartetten über einen Zeitraum von 36 Jahren hinweg, unabhängig von den Entstehungsumständen und der Frage, wie das kompositorische Problem Streichquartett jeweils gelöst wird. Nicht die im Sozialismus vielbeschworenen gesellschaftspolitischen Inhalte bilden also die Grundlage für diese Werke, sondern rein musikalische Ordnungskriterien (Peter Cahn, „Traditionszusammenhänge in Schostakowitschs Streichquartetten“, in: *Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion Köln 1985*, hrsg. v. Klaus Wolfgang Niemöller u. Vsevolod Zaderackij [= Kölner Beiträge zur Musikforschung 150], Regensburg 1986, S. 398 f.).

Zum achten Streichquartett: Textimmanente Analyse des Kopfsatzes

Der Kopfsatz des 8. Quartetts beginnt solistisch: Das Violoncello spielt ein Motiv aus vier langen Noten, die eine steigende und eine fallende kleine Sekunde ausbilden und der Musik dadurch einen chromatischen Impuls verleihen⁷. Nach vier Tönen setzen die übrigen Instrumente fugenartig ein. Das langsame Tempo, das rhythmische Gleichmaß und die Engführung zwischen Bratsche und zweiter Geige orientieren sich am barocken „stile antico“ und geben den ersten Takten den Charakter eines Stilzitats. Zugleich aber enthält der Satzbeginn das chromatische Total aller zwölf Töne (s. Einzeichnungen im Notenbeispiel 1)⁸. Barocker Gestus und avancierte Chromatik bewegen sich in einem subtil ausbalancierten Gleichgewicht.

Notenbeispiel 1⁹: Streichquartett Nr. 8, erster Satz, T. 1–12

The image shows a musical score for the first movement of the 8th String Quartet, measures 1-12. The score is in 4/4 time, marked 'Largo' with a tempo of quarter note = 63. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The Violoncello part starts with a four-note chromatic motif (G2, A2, B2, C3) marked 'p'. The other instruments enter in a fugue-like manner. The score includes dynamic markings like 'p', 'dim.', and 'poco espress.', as well as performance instructions like 'sola' for the Viola. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

⁷ Die verweisende Komponente, die in den Tonbuchstaben dieses Motivs, also in Šostakovičs lateinischen Namensinitialen D, Es, C und H liegt, soll im Rahmen der Notenanalyse zunächst bewusst ausgespart bleiben, um die Beobachtung der kompositorischen Fakten nicht vorzeitig unter den Zwang einer außermusikalischen Deutung zu stellen.

⁸ Daß Šostakovič sich in seiner „Zwölftönigkeit“ selbstverständlich nicht den Regeln eines Arnold Schönberg oder eines Joseph Matthias Hauer unterstellt, sondern mit dem chromatischen Total frei nach seinen eigenen Erfordernissen umgeht, muß kaum betont werden. Dieser undogmatische Umgang mit einer Zwölftönigkeit, die niemals zur Dodekaphonie wird, gilt auch in seinem Spätwerk, wo reihenartige Gebilde zum Strukturprinzip werden, ohne im Sinne vorgeordneten Materials den Kompositionsverlauf zu beeinflussen. Eher ist es umgekehrt: Die Erfordernisse des innermusikalischen Ablaufs bedingen Änderungen und Deformationen der – dennoch wiedererkennbaren – Reihenformationen.

⁹ Der Abdruck der Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Sikorski-Verlags Hamburg.

Im weiteren Satzverlauf werden allerdings weder der barocke Gestus noch der chromatische Impuls zum alleinigen Gegenstand des Komponierens. Denn nach wenigen Takten wird der sukzessiv entfaltete Fugenbeginn quasi ineinandergeschoben (T. 12); das Motiv der zwei aufeinanderfolgenden Sekunden erklingt in drei Instrumenten gleichzeitig und kadenziiert nach *c*-Moll, der Grundtonart des Quartetts (T. 16). Damit entpuppt sich der Extrakt der Fuge als eine klassische Kadenzbewegung, bei der die letzte Violin-Note des viertönigen Motivs die Funktion eines Leittons übernimmt, der sich in den Grundton des *c*-Moll-Dreiklangs auflöst. So erfüllt Šostakovič akkordisch, was linear-melodisch bereits von Anfang an angelegt ist: Denn schon bei seinem allerersten Erklingen wird die chromatische Bewegung durch eine nachdrückliche Antizipation deutlich auf den Grundton *C* bezogen (T. 3).

Weder barockisierende Setzweise noch chromatisches Total gewinnen also die Oberhand, sondern eine an der klassisch-romantischen Tradition orientierte, dur-moll-tonale Schreibart, die die erstgenannten Aspekte unter dem Primat der Tonart *c*-Moll in sich einschließt.

Der Hörer wird diese Wendung jedoch keineswegs so fraglos hinnehmen, wie es der Blick in den Notentext nahelegt. Denn trotz der nachdrücklichen Violinakzente auf Vorhalt und Auflösung lockert die dreieinhalbtaktige Dehnung des Leittons den tonalen Bezug – zumal die drei Unterstimmen gleichzeitig ihr Satzgewebe voller Sekundbewegungen weiterspinnen, ohne dabei den auf die Tonika zustrebenden Sinn der Oberstimme zu unterstützen. Und es ist kein Zufall, daß gerade an dieser Stelle des Quartetts (T. 13 ff.) die Orientierung des Hörers ins Wanken gerät. Denn nachdem Šostakovič in den ersten Takten drei unterschiedliche Kompositionsmethoden (altmeisterlich-handwerkliche Satzkunst, avanciert-freischweifende Chromatik und klassisch-ausgewogene Dur-Moll-Tonalität) angeboten und damit die „Exposition der Kompositionsmittel“ abgeschlossen hat, stellt sich zwangsläufig die Frage: Wie soll es weitergehen?

Das Vier-Noten-Motiv des Satzbeginns erweist sich letztlich als statisch; es entwickelt sich melodisch nicht weiter, sondern zielt als doppelter Vorhalt nach *c*-Moll. Die Sekundintervalle werden zwar abgespalten und weiterverarbeitet, sie sind hier jedoch melodisch und rhythmisch zu unspezifisch, um den konventionellen Anforderungen an ein Thema zu genügen. Aus dem Anfangsmotiv kommt demnach kein deutlicher Impuls zur weiteren motivisch-thematischen Entwicklung. Diese Erwartung besteht aber, nachdem Šostakovič dreizehn Takte lang nachdrücklich vorgeführt hat, wie stark er sich auf die Parameter traditionellen Komponierens bezieht.

Erst nach Takt 16 löst sich die Unentschiedenheit. Nachdem die erste Violine die Grundtonart *c*-Moll bestätigt hat, tritt sie mit der zweiten Violine in einen alternierenden Dialog, der den bisherigen Grundrhythmus der Musik verändert, einen großräumigen Melodieumfang aufspannt und erst in Takt 23 durch das kadenzierende Anfangsmotiv wieder zusammengeschlossen wird. Dieser Violin-Dialog führt in sich die tonalen Implikationen des Satzbeginns weiter, er integriert aber auch die Sekundschritte, die der Musik von Anfang an immanent sind. Als prinzipielle Synthese und zugleich als melodische Weiterführung bringen diese Takte erstmals eine Entwicklung in Gang und beziehen sich zugleich deutlich auf die bislang erklangenen musikalischen Vorgaben.

Dieser Violindialog bedeutet allerdings mehr als nur eine werkimmanente Entwicklungsphase: Der Komponist zitiert hier den Beginn seiner eigenen, 1926 uraufgeführten 1. Sinfonie. Das Zitat ist augmentiert, transponiert und in der Besetzung und im Tempo verändert, ohne seine Identität zu verlieren. Da Šostakovič es als folgerichtige musikalische Weiterentwicklung des Satzbeginns präsentiert, diesen Satzbeginn jedoch als etwas melodisch und harmonisch in sich Kreisendes und in gewissem Sinne Statisches zeigt, kann das Zitat daraufhin zwanglos in die kadenzierende Bewegung des anfänglichen Vier-Noten-Motivs zurückkehren, ohne daß dieser Schritt mit der bisherigen Satzentwicklung im Widerspruch stünde. Vielmehr bestätigt Šostakovič auf einer höheren Ebene noch einmal das Kompositionsprinzip der allerersten Takte, nämlich die gesamte musikalische Entwicklung aus einem einzigen, harmonisch und motivisch relevanten Kern heraus abzuleiten und jeden Teil der Komposition auf diesen Kern zurückzubeziehen.

Notenbeispiel 2: Streichquartett Nr. 8, erster Satz, T. 50–62

50 *a tempo* 4 Zitat: 5. Sinfonie

57

Dieses Verfahren setzt sich im weiteren Satzverlauf fort. In Takt 28 beginnt ein scheinbar neuartiger Abschnitt, der jedoch in all seinen Bestandteilen konsequent auf den Werkbeginn mit seiner Dualität von tonaler Gebundenheit und vorangetriebener Chromatik zurückverweist: Die drei Unterstimmen umspannen einen reinen *c*-Moll-Akkord – eine Fortsetzung der durch den Fugenbeginn kontinuierlich aufgebauten Vollstimmigkeit. Durch seine achtzehntaktige Dauer verkommt dieser Klang jedoch zur reinen Begleitschicht, auf deren Hintergrund die Oberstimme jenen quasi solistischen Impetus des Zitats aus der *1. Sinfonie* weiterführt. Darüber hinaus setzt die Violine gegen die klare Tonalität der Unterstimmen eine extrem chromatisierte Bewegung, die außerdem das bekannte Prinzip des Vorhalts (hier als emphatisch betonte Seufzerbewegung) integriert. Aber wie das Zitat der *1. Sinfonie* mündet auch dieser Abschnitt wieder in die vier Noten des Satzbeginns. Die Entwicklung kehrt beharrlich zu ihrem Ausgangspunkt, ihrem melodisch-harmonischen Kern zurück; und wieder gliedern die bekannten zwei Sekundschritte den musikalischen Verlauf und leiten einen neuen Satzabschnitt ein (T. 50–86), so wie das auch bei ihrem vorherigen Auftreten der Fall war (s. Notenbeispiel 2, S. 167).

Auch dieser Satzabschnitt wirkt von der Melodie her neuartig, führt aber Kompositionsmerkmale der bisherigen musikalischen Entwicklung weiter: Der Halteton von Cello und Bratsche entspricht dem ausgehaltenen Quintklang des vorausgegangenen Teils, das Quartfall-Motiv der ersten und dann der zweiten Violine rekurriert auf die Seufzergeste aus demselben Abschnitt und bestätigt zugleich die tonale Gebundenheit der Unterstimmen. Die in Takt 55 einsetzende Oberstimmen-Melodie schließlich entzerzt den chromatisierten Abstieg der Takte 28 ff. zu einer diatonischen (und kurzzeitig sogar nach Dur weisenden) Linie. Und obgleich diese Linie fest im Satzgeflecht des *8. Streichquartetts* verankert ist, handelt es sich wiederum um ursprünglich externes Material: Diesmal ist es ein Selbstzitat aus der *Sinfonie Nr. 5* von 1937.

Anders als bei dem Rückgriff auf die *1. Sinfonie* bleibt der Komponist diesmal nicht bei dem reinen Zitieren des bekannten Materials stehen. Die Melodie aus der *5. Sinfonie* wird weiterentwickelt, sie tritt in einen Dialog mit der begleitenden zweiten Violine, deren zunächst sehr stabil scheinendes Material unter dem Einfluß des Zitats ebenso verändert wird¹⁰ wie sich umgekehrt das Zitat unter dem Einfluß der Begleitstimme wandelt. Wieder aber mündet der Kompositionsabschnitt konsequent in ein Aufgreifen der allerersten Quartett-Takte: Die Folge einer steigenden und einer fallenden kleinen Sekunde mit anschließender Auflösung nach *C* bleibt unangetastet.

An dieser Stelle des Satzes wird die fortgesetzte Entwicklung aus einem Kern heraus und zu diesem Kern zurück erneut auf eine höhere Ebene potenziert. So wie das Anfangsmotiv in seinem sekundschriftigen Ambitus kreist, ohne sich melodisch weiterzuentwickeln, und so wie der Satzverlauf aus einer Abstoßung von diesem Anfangsmotiv und einer konsequenten Rückkehr zu diesem Gebilde besteht, so läßt Šostakovič nun die *g e s a m t e* bisherige Satzentwicklung in sich zurücklaufen: Auf das Zitat der *5. Sinfonie* und die kadenzierende Vierton-Bewegung der Takte 79 ff. folgt kein neuer Satzabschnitt, sondern die bereits in den Takten 28 ff. des Quartetts angewandte Kombination einer chromatischen Bewegung und liegender Akkorde.

¹⁰ Man beachte die tonale Aufhellung in Takt 62, die durch den Dur-Charakter des Zitats bedingt ist!

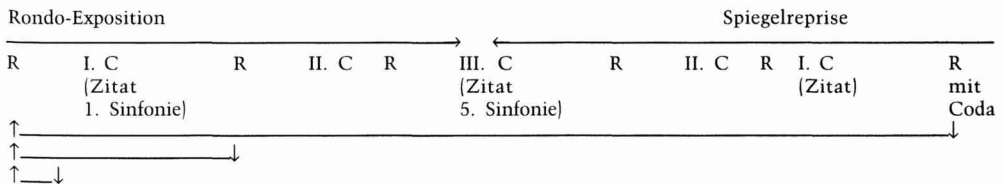
Gleichzeitig setzt Šostakovič sein Verfahren permanenter Abwandlung fort. Das bekannte Material wird durch Stimmentausch und Auflockerung der Begleitschicht nicht nur aufgegriffen, sondern zugleich weiterentwickelt. Und konsequent mündet es in das bekannte Vierton-Motiv, an das sich folgerichtig das leicht veränderte und erweiterte Zitat der 1. Sinfonie anschließt.

Der Satz endet mit einer kleinen Coda, in der noch einmal die beiden harmonisch entscheidenden Verfahren der bislang erklangenen Musik vereint sind: das unvermeidliche Vierton-Motiv des Beginns mit seinem chromatischen Impuls und der aus dem mittleren Satzabschnitt bekannte Quartfall mit seiner tonalen „Erdung“. Eine Entscheidung zwischen diesen beiden Polen freier und gebundener Harmonik wird zunächst hinausgeschoben, denn der Kopfsatz von Šostakovičs 8. *Streichquartett* besitzt keinen eindeutigen Schlußakkord. Vielmehr erweist sich der Schlußklang als ein ausgedehnter Vorhalt, der sich verselbständigt, die Grundtonart des (ohne Zäsur anschließenden) zweiten Quartettsatzes prägt und eigentlich erst im Übergang vom vorletzten zum letzten Quartettsatz seine Auflösung nachgereicht bekommt.

Zur Großform des Kopfsatzes und des Quartettganzen

Die detailorientierte Analyse des ersten Quartettsatzes zeigt, wie planvoll und ökonomisch Šostakovič mit seinem kompositorischen Material umgeht. Das Prinzip, die Musik aus einem minimalen, aber gleichermaßen harmonisch wie motivisch relevanten Kern heraus zu entwickeln und sie quasi in jedem Augenblick auf diesen Kern zurückzubeziehen, läßt ihn zu einer individuellen Satz-Großform kommen: Das einleitende Vierton-Motiv gewinnt die Funktion eines Refrains, zwischen dessen konsequenter Wiederkehr die großräumigeren Satzabschnitte wie Couplets eines Rondos eingefügt sind. Dieses Rondo wiederum ist in sich selbst rückläufig: Nach dem dritten Couplet kehren das zweite und das erste Couplet in umgekehrter Reihenfolge wieder. Solche rückläufigen Formen finden sich bei Šostakovič häufiger, so daß die russischsprachige Musikforschung dafür den Terminus „Spiegelreprise“ geprägt hat.

Schematisch läßt sich der Formaufbau des Satzes folgendermaßen darstellen:



Hierbei stehen das R für das einleitende Vierton-Motiv mit seiner refrainartigen Funktion und I. C, II. C und III. C für die thematisch unterschiedlichen Couplets und ihre (jeweils abgewandelte) Wiederkehr. Die mit Pfeilen versehenen Geraden unterhalb des Schemas markieren, wie Šostakovič im Kleinen wie im Großen die Entwicklung aus einem Kern heraus und zu diesem Kern zurück verwirklicht.

Diese Entwicklung wird in der Großform des Quartetts noch potenziert. Denn Kopfsatz und Finale der ohne Zäsuren ablaufenden fünfsätzigen Partitur basieren auf

identischem Material¹¹. Damit hat Šostakovič die Implikationen des in sich kreisenden Vierton-Motivs auch auf der Ebene der gesamten Partitur erfüllt und das vollständige Quartett ebenso wie den Quartett-Kopfsatz und dessen einzelne Couplets auf das Samenkorn der allerersten Takte zurückgeführt. Gleichzeitig zieht sich die viertönige Keimzelle der Anfangstakte sozusagen „leitthematisch“¹² durch die ganze Partitur. Durch diese Entscheidung definiert Šostakovič sein 8. *Streichquartett* als ein in allen Teilen unauflöslich zusammengehöriges Werk. Zwar erzeugen die beiden ersten Sätze durch ihren heftigen Tempo- und Ausdrucks-Kontrast eine nachhaltige Spannung, die im weiteren Werkverlauf Satz für Satz schrittweise wieder abgebaut wird, bis sich die Musik im Finale konsequent runden kann. Die Konstanz der viertönigen Keimzelle aber macht klar, daß selbst die schärfsten Gegensätze im Detail vermittelbar bleiben.

Zitat und Leitthema

Angesichts der Bedeutung, die der einleitenden Vierton-Gruppe zukommt, nimmt es kaum wunder, daß Šostakovič ihr über das rein Musikalische hinaus einen tieferen Sinn mitgegeben hat. Denn diese Noten beharren fast ausschließlich¹³ auf den Tönen *D*, *Es* (= *S*), *C* und *H* – das sind die ersten Buchstaben von Šostakovičs Namen in lateinischen Buchstaben und deutscher Umschrift¹⁴.

Da diese Namenssigle *D*, *Es*, *C* und *H* wie die Signatur des Künstlers dem eigenen Werk eingeschrieben ist, scheint sie eine Art semantischer Meta-Ebene zu eröffnen. Bevor dieser Aspekt näher betrachtet werden kann, muß jedoch eine rein musikalische Klassifikation erfolgen.

Die bereits erwähnte Integration von Material aus der 1. und 5. *Sinfonie* legt es nahe, die *D–Es–C–H*-Namenssigle als Zitat zu interpretieren, denn Šostakovič verwendete dieses Motiv auch in seinem 1947/48 entstandenen 1. *Violinkonzert* und in der 1953 vollendeten 10. *Sinfonie*. Aber die Noten *D*, *Es*, *C* und *H* besitzen für das 8. *Streichquartett* einen grundsätzlich anderen Stellenwert als alle anderen Zitate, denn sie bedeuten weit mehr als nur den Rekurs auf frühere Werke: Wie gezeigt, enthält die Namenssigle den Keim für die gesamte kompositorische Entwicklung des Kopfsatzes. Sie bezeugt die tonale Bindung an *c*-Moll ebenso wie die chromatische Verdichtung. Sie wirkt vierstimmig-kadenzierend und zugleich linear-solistisch. Ihre Sekundschritte werden abgespalten und zum Grundbaustein der musikalischen Entwicklung. Die langen Noten rechtfertigen die ausgedehnten Orgelpunkt- und Halteton-Flächen. Und die unterschiedlichen Formen, in denen die Namenssigle im Verlauf des Quartetts auftaucht, ohne dabei ihre Wiedererkennbarkeit einzubüßen, zeigt im Kleinen nichts

¹¹ Einzig eine kurze Floskel aus der Oper *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* tritt hinzu, während die Zitate aus der 1. und 5. *Sinfonie* eliminiert werden. Zudem ist der innere Ablauf des Schlußsatzes gegenüber dem Kopfsatz verändert, so daß die ersten Takte des Quartetts im Finale ans Ende rücken. Die rahmende Funktion des Werkbeginns wird durch dieses Verfahren besonders deutlich.

¹² Die sowjetische Musikforschung hat für diese Viertongruppe den Terminus „Leitthema“ gesetzt, da das Gebilde nicht nur als (Leit-)Motiv fungiert, sondern auch thematische Qualitäten besitzt.

¹³ Auch rhythmisch wird das Gleichmaß der vier Noten kaum je verändert.

¹⁴ In bezug auf das kyrillische Alphabet ist eine solche Arbeit mit bedeutungstragenden Tonbuchstaben nicht möglich. Der tiefe Eindruck, den Šostakovič 1950 bei der Deutschen Bachfeier Leipzig empfing, legt jedoch nahe, wo er die Anregung zu diesem Verfahren empfing und warum er ausdrücklich die deutsche Form seines Namens zur Grundlage semantischer Wort-Ton-Beziehungen machte.

anderes als das, was Šostakovič auch im Großen ausführt: die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Vielfalt in der Einheit.

Und noch eine weitere Verweisebene ist in dem *D-Es-C-H*-Motiv enthalten, die den Zitaten fehlt, denn die Namenssigle weist vielschichtig über das Werk hinaus in die Musikgeschichte. Im fugierten Werkbeginn, in der Kadenzwendung und der expliziten Chromatik demonstriert das *D-Es-C-H*-Motiv drei unterschiedliche Stadien musikalischer Materialentwicklung (grob vereinfacht wären das Barock, Klassik und Moderne), und zugleich erinnert es an die Anfänge der *cis*-Moll-Fuge aus Johann Sebastian Bachs erstem Band des *Wohltemperirten Claviers*, des *Streichquartetts* op. 131 und der *Großen Fuge* op. 133 von Ludwig van Beethoven¹⁵.

Notenbeispiel 3:

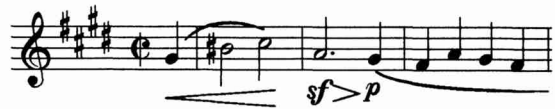
(a) Šostakovič: *Streichquartett* Nr. 8, 1. Satz, T. 1–3
(Violoncello)



(b) Bach: *Wohltemperiertes Clavier* Bd. I, Fuge Nr. 4,
T. 1–3



(c) Beethoven: *Streichquartett* op. 131,
1. Satz, T. +1–4 (1. Violine)



(d) Beethoven: *Große Fuge* op. 133, T. 11 f. (1. Violine)



Zusammenfassend gilt: Die *D-Es-C-H*-Namenssigle bleibt nicht auf den Kopfsatz des Quartetts beschränkt, sondern ist in allen fünf Sätzen als „Leitthema“ präsent. Und dieses Leitthema enthält (anders als die regulären Zitate) eine Vielzahl von Anspielungen und Bezügen weit über das zitierte und zitierende Werk hinaus. Denn mit der Namenssigle summiert Šostakovič Elemente der Musikgeschichte von Bach bis hinein ins zwanzigste Jahrhundert.

Zur bisherigen Deutung des achten Streichquartetts

Die Analyse der vielfältigen kompositorischen Querbezüge werkinterner und werkexterner Art zeigt auf, wie Šostakovič sein Werk komponiert hat. Der Blick auf die

¹⁵ Auch in Beethovens *Quartett* op. 131 besitzt das Eingangsthema über den Einzelsatz hinaus seine Funktion für die vollständige Komposition.

akribische Textur der Partitur läßt verstehen, warum dieses 8. *Streichquartett* trotz seiner Fülle an Zitaten (die auch die weiteren Sätze des Werks prägt) niemals wie eine reine Montage klingt, sondern alle Ansprüche an ein homogenes, sich organisch aus sich selbst heraus entwickelndes, neues Werk befriedigt.

Eine andere Frage kann die Analyse bislang jedoch nicht beantworten: die Frage nach dem „Warum?“. Zu welchem Zweck dienen die Zitate? Warum benutzt Šostakovič sie, wenn er zugleich ihren Zitatcharakter verschleiert? Wieso beharrt er darauf, Themen aus früheren Werken in einer derart exzessiven Weise weiterzuverwerten wie sonst nirgends in seinem Schaffen? Diese Fragen öffnen ein weites Feld für Vermutungen und Spekulationen. Denn weder aus der Widmung – „Dem Gedächtnis der Opfer von Faschismus und Krieg“ – noch aus Šostakovičs verbalen Äußerungen¹⁶ zu seinem Werk ergeben sich schlüssige Gründe, die die Fülle von Selbstzitaten restlos erklären würden.

Da das 8. *Streichquartett* zwischen dem 12. und dem 14. Juli 1960 in Dresden entstand, wo sich der Komponist zu den Arbeiten an einer Filmmusik¹⁷ aufhielt, ist das Werk oft als eine bittere Anklage gegen nationalsozialistische Greuelthaten verstanden worden. Diese Deutung berief sich einerseits auf die explizite Widmung des Quartetts, andererseits auf das analoge Sujet der Filmmusik.

Mit besonderer Betonung des erinnernd-anklagenden Aspekts setzte sich diese Interpretation des 8. *Streichquartetts* vor allem in den sozialistischen Staaten durch. Indem Šostakovičs Musik politisch opportun als künstlerischer Protest gegen die Barbarei des Nationalsozialismus gedeutet wurde (und damit immanent der friedensichernde Aspekt der sowjetischen Rüstungspolitik angedeutet war), diente das Werk zur Affirmation des bestehenden politischen und gesellschaftlichen Systems.

Damit hätte das 8. *Streichquartett* im Westen eigentlich suspekt werden müssen. Dem war jedoch nicht so. Die allgemeine Formulierung der Widmung ließ eine Übertragung auf die Gewaltherrschaft Stalins zu, unter der Šostakovič bekanntlich auf geradezu lebensbedrohliche Weise gelitten hat. Verbunden mit einer unmißverständlichen Semantisierung der *D-Es-C-H*-Namenssigle und der im Werk enthaltenen Selbstzitate, setzte sich im Westen die Deutung durch, daß Šostakovič das Werk „sich selbst“ gewidmet habe (wie er gesprächsweise verlauten ließ)¹⁸. Stellvertretend für alle Leidtragenden des Stalinregimes habe er mit den „Opfern von Faschismus und Krieg“ sein eigenes Schicksal als unterdrückter und gemaßregelter Komponist in einem von Personenkult, Krieg und Unfreiheit heimgesuchten Staat gemeint. Damit wurde Šostakovič zum heimlichen Dissidenten gestempelt, der mit seinem Werk der Sowjetmacht den Spiegel vorgehalten habe, während die kommunistischen Kulturfunktionäre zugleich als zu dumm gebrandmarkt wurden, um eine solche Opposition zu bemerken.

Beide Deutungsversuche gehen gleichermaßen von einem Wunschbild aus. Der Künstler und Mensch Šostakovič wird – allerdings unter jeweils umgekehrten Vorzeichen – von zwei entgegengesetzten Gesellschaftssystemen mit Beschlag belegt, wobei das komponierte Werk in einem politisch opportunen Sinn vereinnahmt wird. Beziehungen, die außerhalb der Musik liegen, müssen dazu dienen, Šostakovičs 8. *Streichquartett*

¹⁶ Siehe Anm. 3.

¹⁷ Lev Arnštams Film *Fünf Tage, fünf Nächte*.

¹⁸ Hentova, *Šostakovič* (wie Anm. 4), Bd. II, S. 358.

in dem einen oder anderen Sinn als autobiographischen Lebensrückblick zu erklären. Aber tragen diese Deutungen weit genug, um die eminenten kompositorischen Kunstgriffe der Musik zu rechtfertigen?

Postulat einer kompositionsimmanenten Sinndeutung

Natürlich ist die Versuchung groß, Šostakovičs Werk unmittelbar aus den bekannten zeitgeschichtlichen und biographischen Fakten heraus zu erklären. Aber das ist zweifellos zu wenig für einen Künstler, der trotz aller rigiden Forderungen des „Sozialistischen Realismus“ nach Allgemeinverständlichkeit, Faßbarkeit und Volkstümlichkeit niemals Kompromisse schloß, wenn es um die handwerkliche Qualität seiner Kompositionen ging. Ein solcher Deutungsansatz kann einem Künstler nicht gerecht werden, der – wie die Analyse des Quartett-Kopfsatzes gezeigt hat – weit mehr im Sinn hatte als eine simple, politisch genehme Aneinanderreihung gesanglicher Melodien.

Tatsächlich führt der Blick in die Partitur bei der Suche nach einem kompositionsimmanenten Sinn viel weiter, als es alle verbalen Zeugnisse und biographisch-zeitgeschichtlichen Spekulationen vermögen. Von entscheidender Bedeutung erweisen sich dabei einerseits die Auswahl der zitierten Werke, andererseits ihre Reihenfolge.

Allen Sätzen gemeinsam ist das Auftreten der *D-Es-C-H*-Namenssigle, die in ihrer Funktion für das Werk erwiesenermaßen mehr ist als ein Zitat aus der *10. Sinfonie* oder dem *1. Violinkonzert*.

Im Kopfsatz treten zu dieser Namenssigle Zitate aus der *1. und der 5. Sinfonie* hinzu.

Der zweite Satz greift dann (nach werkinternen Rekursen auf Material des Kopfsatzes) das „jüdische“ Thema aus dem Finale von Šostakovičs *2. Klaviertrio* auf – eine ausgedehnte Passage, die im Streichquartett noch erweitert und gleich zweimal in der Originallage zitiert wird.

Der dritte Satz verwendet den Beginn des *1. Cellokonzerts* – ein Motiv, das wie die *D-Es-C-H*-Wendung aus der Folge von zwei Sekunden besteht. Auch dieses Zitat erklingt zweimal und wird zu Beginn des dritten Satzes noch ein weiteres Mal angedeutet.

Der dritte Satz integriert außerdem das einzige Fremdzitat, ein revolutionäres Lied¹⁹, das Šostakovič allerdings auch in seiner 1957 komponierten *11. Sinfonie* verwendet, indirekt also auch ein Selbstzitat ist. Diese erste im Original textgebundene Melodie wird sofort durch eine weitere ursprünglich vokale Passage ergänzt, nämlich durch einen Ausschnitt aus der Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* – jener Oper, die Stalins nachdrückliche Mißbilligung hervorrief und den Komponisten nicht nur um seine künstlerische und materielle Existenzgrundlage brachte, sondern ihn auch beinahe das Leben kostete.

Auch der fünfte Satz enthält eine Erinnerung an Šostakovičs wichtigste Oper, diesmal jedoch eine im Original rein instrumentale Phrase. Außerdem entpuppt sich das Finale fast vollständig als Rückgriff auf den Kopfsatz des Quartetts.

Die Zitate sind auffällig und ausführlich genug, um den kundigen Hörer auf ihre jeweiligen Quellen zurückzuverweisen, zumal Šostakovič sie (mit Ausnahme von vollständiger Transposition, von Augmentation und geringfügiger Erweiterung) relativ unverändert läßt²⁰.

Die größte Menge an Zitaten findet sich im vierten Satz, und zugleich ist dies die einzige Stelle, an der ursprünglich textgebundene Musik in das Quartett Eingang findet. Die Worte, die diesen Passagen im Original zugrunde liegen, entsprechen dem Tenor der Widmung: „Dem Gedächtnis der Opfer von Faschismus und Krieg“ steht über der Quartettpartitur, das zitierte Revolutionslied ist ein Klagegesang mit Trauermarsch-

¹⁹ *Zamučen tjaželoj nevolej*, spätere Textvariante: *Vy žertvoju pali v bor'be rokovej*, deutsche Fassung: *Unsterbliche Opfer, ihr sankt dahin*. Auch Hanns Eisler und Karl Amadeus Hartmann haben sich mit diesem Lied komponierend auseinandergesetzt.

²⁰ Selbst die Begleitstrukturen der Originalwerke sind genau übernommen oder prinzipiell ähnlich.

charakter, und in der Passage aus der Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* beklagt die Titelheldin auf dem Weg ins Strafgefangenenlager die Trennung von ihrem Geliebten. Aber eine unauflösliche Verbindung von Klagegestus und eigenem Lebensweg, die Šostakovič gerade an dieser Stelle leicht hätte herstellen können, gibt es nicht, denn die Namenssigle des Komponisten (das *D–Es–C–H*-Motiv) erklingt in diesem Satz nur ein einziges Mal – zu wenig für eine schlüssige semantische Interpretation.

Ein anderer Denkansatz führt weiter: Offensichtlich folgen Auswahl und Reihenfolge der Zitate einer bewußten inneren Dramaturgie. Denn Šostakovič wählt Zitate nur aus solchen Werken, die in seiner künstlerischen Laufbahn von besonderer Bedeutung waren, und überdies ordnet er sie in chronologischer Reihenfolge. Auf diese Weise wird der Weg durch das 8. *Streichquartett* zugleich ein Weg durch markante Stationen seines künstlerischen Werdegangs.

Die 1. *Sinfonie* war Šostakovičs Abschlußarbeit am Leningrader Konservatorium und zugleich sein erster großer (und auch internationaler) Erfolg. Den Jahrestag der Uraufführung soll der Komponist sein Leben lang feierlich begangen haben²¹.

Mit der 5. *Sinfonie* beendete Šostakovič die für ihn existenzbedrohende Verfehmung nach dem Eklat um seine Oper *Lady Macbeth aus Mzensk*. Als „praktische, schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf gerechte Kritik“ deklariert, wurde dieses Werk ein triumphaler Erfolg, weil es den Kriterien des Sozialistischen Realismus scheinbar vollkommen entsprach.

Das 2. *Klaviertrio* hingegen ist ein Werk des „heimlichen Dissidenten“ Šostakovič. Dem Freund Iwan Sollertinskij gewidmet, integriert es ein jüdisch klingendes Thema (vermutlich sogar eine Originalmelodie²²), mit der Šostakovič eine Brücke zu der Widmung seines 8. *Streichquartetts* schlägt. Aber es ist nicht nur der nationalsozialistische Holocaust, auf den der Komponist verweist, sondern auch der sowjetische Antisemitismus, der in den 1960er Jahren ebenso aktuell war wie zur Stalinzeit. Darüber hinaus wird das Zitat aus dem Klaviertrio zu einer sehr privaten Klage um Sollertinskij, dessen Tod den Anlaß für die Entstehung dieses Trios gab.

Das folgende Zitat aus dem 1. *Cellokonzert* weist ebenfalls Merkmale jüdischer Musiziermodelle auf; wichtiger aber scheint die Tatsache, daß hier zugleich die *D–Es–C–H*-Namenssigle in verzierter Form anklingt. Die Integration des Revolutionsliedes, das auch in Šostakovičs 11. *Sinfonie* erklingt, mag als Rückbesinnung auf die reinen, unverfälschten Ideale des Kommunismus gedeutet werden und damit einen latenten Protest gegen ihre Verfälschung in der Stalinära beinhalten. Eine ähnlich „urkommunistische“ Sinfonie ist neben der elften auch die zwölfte, die damit den Bogen zur zweiten und dritten zurückschlägt.

Interessanterweise wählt Šostakovič aus der Fülle revolutionärer Lieder ein Klagegedicht, was nicht nur mit dem Gedenk-Charakter des 8. *Streichquartetts*, sondern auch mit der durch Fjodor Dostoevskij geprägten Atmosphäre des Finales aus *Lady Macbeth aus Mzensk* übereinstimmt. Die beiden Zitate aus dieser Oper scheinen als einzige aus der chronologischen Reihenfolge der zitierten Werke herauszufallen. Aber als Šostakovič sein 8. *Quartett* komponierte, beschäftigte er sich nach dem langen Verbot dieser Oper gerade mit einer Neufassung. Das Werk war für ihn also wieder aktuell, und die zitierten Passagen sind in der zweiten Fassung der Oper unverändert beibehalten.

Das Finale des 8. *Streichquartetts* greift schließlich auf den Kopfsatz zurück und bringt somit eine Art Zitat des Werks im Werk selbst. Der Weg durch die in der Musik angedeuteten Kompositionen endet folgerichtig in der unmittelbaren Gegenwart: im Augenblick des Komponierens.

In sein 8. *Streichquartett* baut Šostakovič demnach eine Reflexion der eigenen künstlerischen Biographie mit ein. Die Auswahl der zitierten Kompositionen verweist einerseits auf solche Werke, die als Wendepunkte in seinem Schaffen anzusehen sind (1., 5. und 11. *Sinfonie* sowie die Oper *Lady Macbeth aus Mzensk*). Dementsprechend stammen diese Zitate aus großbesetzter Musik mit entsprechender Breitenwirkung. Andererseits verwendet Šostakovič Ausschnitte aus solchen Werken, die in Zusammenhang mit seiner privaten Persönlichkeit stehen, da in ihnen das *D–Es–C–H*-Namensmotiv erscheint. Außerdem berührt dieser Bereich auch den Aspekt jüdisch klingender Musik,

²¹ Detlef Gojowy, *Dimitri Schostakowitsch*, Reinbek 1983, S. 98.

²² Hentova, *Šostakovič* [wie Anm. 4], Bd. II, S. 240.

so daß die erinnernde Selbstreflexion mit Elementen von Trauer, Verbannung, allgemeinem und persönlichem Leid ineinanderfließt. Dabei ist es bedeutsam, daß die scheinbar konkreten Zitate vokaler Provenienz nicht am Ende des Werks stehen. Im Finale bleibt Šostakovič auf der rein instrumentalen Ebene. Demnach ist es – über alle denkbaren semantischen Aussagen hinaus – primär die *Musik*, die des Komponisten Biographie ausmacht, die ebenso wie er Leid und Unrecht erfahren hat und um die es zu trauern gilt. Die Auswahl und die Anordnung der Zitate stellen das Quartett also in einen offenbar bewußt geplanten autobiographischen Zusammenhang, so daß es nachvollziehbar wird, warum Šostakovič dieses Werk für seinen eigenen Tod bestimmte²³.

Ist Šostakovičs 8. *Streichquartett* also doch ein autobiographisches Quartett? Die *Partitur* bezeugt, daß diese Frage letztlich bejaht werden kann – allerdings in einem weitaus tiefergehenden und umfassenderen Sinne als es die Widmung des Werks, die Entstehungsumstände und Šostakovičs verbale Selbstzeugnisse nahelegen. Denn die Biographie des Komponisten und sein künstlerisches Schaffen werden hier auf explizit *musikalischem* Wege zusammengedacht und zueinander in eine unauflöbliche Beziehung gesetzt.

Das achte Streichquartett im Kontext der Gattung

Neben dem komponierten Rückblick auf den eigenen künstlerischen Werdegang erlaubt die Analyse der rein musikalischen Sachverhalte vertiefende Beobachtungen zu dem Problem des Gattungsbezugs. Denn Šostakovič setzt sich in seinem 8. *Streichquartett* sowohl mit dem historisch gewachsenen Begriff Streichquartett auseinander als auch mit seinen eigenen Werken dieses Genres. Dabei treten Individualität und Gattungsbezug in ein fruchtbares Spannungsverhältnis. Der hohe Rang der Gattung Streichquartett basiert bekanntlich auf der besonderen Würde des vierstimmigen Satzes. Die klangliche Homogenität der vier Streichinstrumente bedingt eine Konzentration auf die kompositorische Substanz. Hinzu kommen die Verbindung von Individualität (Selbständigkeit der Stimmführung) und Ensemblegeist (polyphoner Satz)²⁴ und außerdem die besondere Vorbildfunktion der Gattungsmuster Haydns, Mozarts und Beethovens – Bedingungen, die es keinem Komponisten leichtgemacht haben, ein Streichquartett zu komponieren.

Šostakovič hat relativ spät zu dieser Gattung gefunden, sich dann aber außerordentlich intensiv mit ihr auseinandergesetzt. Seine Quartette basieren grundsätzlich auf der Ästhetik des klassischen Streichquartetts, denn die Partituren respektieren das historisch gewachsene Selbstverständnis der Gattung ebenso wie die immanente Anforderung, im Rahmen der Tradition etwas Neues und Eigenes auszusagen und dadurch die Geschichte der Gattung progressiv weiterzuführen. Indem Šostakovič diesen letzten Punkt erfüllt, setzen sich seine Kompositionen zugleich im wechselnden Verhältnis von

²³ Gojowy, *Dimitri Schostakowitsch*, S. 104.

²⁴ Johann Wolfgang von Goethes Vergleich des Quartettspiels mit einem vernunftgesteuerten Gespräch ist zum Topos geworden: „Man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten“ (Brief v. 9. Nov. 1829 an Carl Friedrich Zelter, zit. nach Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts* [= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3], Kassel 1974, S. 288).

Entfernung und Nähe vom tradierten Gattungsbegriff ab. Daß er in sein 8. *Streichquartett* Auszüge aus seinen Sinfonien integriert, ist wohl der deutlichste Beweis dafür, daß traditionelle Formgrenzen für ihn kein Hindernis darstellen. Darin ist er ein echter Komponist des zwanzigsten Jahrhunderts, dem alle Gattungen und Stile gleichermaßen zur Verfügung stehen. Und dennoch sind seine Quartette etwas Besonderes; sie sind Kammermusik im emphatischen Sinne des Wortes. Denn auch wo Šostakovič Forderungen der strengen Quartett-Theorie umgeht, ist es die anspruchsvolle handwerkliche Ausarbeitung, die seine Partituren immer wieder fest in die Gattung einbindet²⁵.

Dieses besondere Spannungsverhältnis von Gattungstradition und Individualität ist in seinem Quartettschaffen nicht von Anfang an vorhanden. Vielmehr erarbeitet Šostakovič es sich Quartett für Quartett. Einzelne Kompositionsverfahren übernimmt er aus einem Werk ins nächste (das sind vor allem unterschiedliche Arten formaler und harmonischer Satzverknüpfung), andere verwirft er. In seinem 8. *Quartett* endlich hat er einen Höhepunkt an interner Dichte erreicht. Themenmaterial, Einzelsatz und Satzzyklus sind hier unauflöslich miteinander verknüpft und auf der Basis der *D-Es-C-H*-Namenssigle wechselseitig aufeinander bezogen.

Konstante Zellen, Motivvarianten, Themenblöcke, Themenkontraste

Bei dem Versuch, den Weg hin zu solch innerer wie äußerer Dichte nachzuvollziehen, rückt eines der Hauptmerkmale von Šostakovičs Komponieren in den Vordergrund. Es ist nicht auf die Gattung Streichquartett beschränkt, erweist sich für das Verständnis seiner Kunst jedoch als grundlegend. Gemeint ist das Verhältnis von Themenexposition und durchführender Arbeit.

Das Thema – im traditionellen Verständnis die grundlegende „Bezugsgestalt“²⁶ eines Satzes – besitzt auch bei Šostakovič die Funktion, konstitutiver Faktor eines Kompositionsabschnittes zu sein, begründet durch innere Geschlossenheit, Wiedererkennbarkeit und mehrfaches Auftreten. Auch der Anspruch auf Verarbeitung und Durchführung ist erfüllt. Zugleich wird diese letzte Bedingung für Šostakovič so entscheidend, daß verarbeitende Techniken bereits in die Exposition eindringen. Damit sind musikalische Prozesse nicht mehr auf eine einzige, eindeutige Grundgestalt zurückzuführen; das Thema erweist sich vielmehr als ein komplexes Gebilde, das sich aus „konstanten Zellen“ und „Motivvarianten“ zusammensetzt. Diese wiederum gruppieren sich zu klar erkennbaren „Themenblöcken“, die als Großabschnitte den Satzablauf strukturieren.

Die Zusammenstellung einzelner, charakteristischer Merkmale, die als konstante Zellen den Zusammenhang und die Begrenzung der *Themenblöcke* bilden, ersetzt den herkömmlichen Themenbegriff. Auf der Grundlage dieser Zellen erscheinen melodi-

²⁵ Die individuelle Rondoform des Kopfsatzes aus dem achten Quartett zeigt, wie Šostakovič unkonventionelle Satzformen durch innermusikalische Problemstellungen legitimiert, diese wiederum durch skrupulöse kompositorische Arbeit schlüssig entfaltet und dadurch auch das Gattungsfremde quartettgemäß ausformt.

²⁶ Vgl. Martin Wehnert, Art. „Thema und Motiv“, in: *MGG* 13 (1966), Sp. 282–311.

sche Gebilde in unterschiedlichen Varianten²⁷, die gleichberechtigt nebeneinanderstehen, so wie das im Kopfsatz des 1. Streichquartetts der Fall ist.

Dieser Satz erweist sich formal als eine Sonatine, d. h. als ein bithematisches Gebilde mit Themenkontrast, Tonartdifferenz und einer stark reduzierten Durchführung. Das melodische Gebilde der ersten Takte ist durch seine Einbettung in einen kohärenten vierstimmigen Satz, seinen Modulationsgang und durch den formalen Ablauf des gesamten Kompositionsabschnitts deutlich als erster Themenblock zu erkennen. Innerhalb des Kopfsatzes erscheint sein melodisches Material sechsmal in unterschiedlichen Ausprägungen, deren Zusammengehörigkeit sich durch drei Merkmale legitimiert: Erstens handelt es sich jedesmal um eine Bewegung vorrangig aus Sekundschritten, zweitens werden diese Sekundschritte aus der drei- oder vierfachen Tonrepetition des Beginns quasi herausgeschüttelt, und drittens integrieren alle Melodieverläufe ein rhythmisches Modell interner Beschleunigung, nämlich eine Folge von einer Viertel- und vier Achtelnoten in Form einer Tonumspielung. Diese drei Merkmale sind die konstanten Zellen, die die Wiedererkennbarkeit des thematischen Materials garantieren.

Notenbeispiel 4: *Streichquartett Nr. 1*, erster Satz, T. 1–8, 1. Violine



Die diastematische Ausfüllung dieser Zellen jedoch variiert, wobei die Gleichberechtigung der einzelnen Motivvarianten auf der Konstanz der ihnen zugrundeliegenden Zellen basiert. So wird beispielsweise Takt 3 mit seinem aufsteigenden Septakkord zweifelsfrei als Ableitung der anfänglichen wiederholten Viertelnoten aus Takt 1 erkannt, obwohl das diastematische Prinzip der Tonwiederholung aufgegeben wird. Denn das rhythmische Element – vier Viertel mit anschließender Achtel-Tonumspielung – bleibt als verbindender Grundbestandteil erhalten.

Dieses flexible Spiel mit konstanten (überwiegend rhythmisch definierten) Zellen und (melodisch geprägten) Motivvarianten erzeugt trotz des hohen Verarbeitungsgrades ein deutliches Zusammengehörigkeitsgefühl. Um diese innere Zusammengehörigkeit eines Themenblocks noch deutlicher herauszustellen, arbeitet Šostakovič den nachfolgenden Themenkontrast oft bis ins Detail heraus²⁸. So folgt im Kopfsatz des 1. Quartetts auf das klare C-Dur des Anfangs ein ambivalentes Es-Dur (T. 36), gegen den beweglichen vierstimmigen Satz stellt Šostakovič Dreistimmigkeit mit einem starren doppelten Ostinato der beiden Unterstimmen, und außerdem setzt der erste Themenblock zu öffnender Entwicklung an, während der Seitensatzkomplex trotz emphatischen Melodiebeginns letztlich zur Reduktion tendiert.

Eine derart klare Ausformung des Themenkontrasts bildet das Gegengewicht zu der Entscheidung, den Durchführungsgedanken in die Exposition vorzuziehen. Die eigentliche Durchführung präsentiert sich dann deutlich als neuer Teil – zumal, wenn Šostakovič die kompositorische Arbeit im Seitensatz deutlich reduziert²⁹. In solchen Fällen häufen sich im Seitensatz ostinate Begleitstrukturen, die den charakteristischen Gegenpol zu dem Verfahren der Variantenbildungen darstellen.

²⁷ „Die Methode der Variantenentwicklung. Die Variante ist, im Unterschied zur Variation, keine dem Thema untergeordnete und es verändernde Wiederholung, sondern eine dem Thema gleichberechtigte Komponente, ein Ausdruck genau derselben Idee [...] aber unter einem etwas anderen Aspekt, bei dem die grundlegende Charakteristik [...] nur im Detail verändert ist“ (Viktor Bobrovskij, „O dvuh metodah tematičeskogo razvitiia v simfonijah i kvartetah Šostakoviča“, in: *Dmitrij Šostakovič*, hrsg. v. Givi Ordžonikidze, Moskau 1967, S. 279; Übersetzung von der Verfasserin).

²⁸ Gelegentlich nutzt Šostakovič die konstanten Zellen und Motivvarianten auch zur Vereinheitlichung des gesamten Satzgeschehens – etwa im *Walzer* des 2. Streichquartetts.

²⁹ Auffälligerweise ist es meist nicht das Material des zweiten Themenblocks, sondern erneut das des ersten, das der Durchführung zugrunde liegt.

Einen Sonderfall erprobt der Komponist in seinem 5. *Quartett*, wo er mit „Themenbausteinen“ statt mit konstanten Zellen arbeitet. Im Unterschied zu den Zellen ist die Konstanz der Themenbausteine mehrfach definiert: Sie ist zugleich sowohl rhythmischer als auch melodischer Art. Daher wirken die Themenbausteine fast wie Motive; in der Reihenfolge ihrer Kombination sind sie jedoch variabel und schließen sich nicht zu einem übergeordneten Thema im konventionellen Verständnis oder zu einem Themenblock in Šostakovičs Sinn zusammen. Vielmehr bilden sie wegen ihrer hohen Eigenständigkeit selbst den themenartigen Bezugspunkt für den gesamten Satz.

Notenbeispiel 5: *Streichquartett Nr. 5*, erster Satz, T. 1–7

Allegro non troppo $\text{♩} = 100$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

5

3

3

2

(p)

(p)

(p)

1

Verarbeitung von Tradition: Vokale Modelle im zweiten Streichquartett

Die Verfahren permanenter durchführender Arbeit und hoher ostinater Verfestigung müssen als allgemeine Stilmittel klassifiziert werden, da sie nicht auf die Kammermusikwerke beschränkt bleiben. Auch der nachdrückliche Bezug auf Traditionen des Komponierens durchzieht Šostakovičs gesamtes Schaffen. Für die Streichquartette gewinnt dieser Aspekt jedoch eine besondere Bedeutung, denn er enthält immer auch eine Reflexion der Geschichte der Gattung.

In diesem Sinn wurde für das 8. *Streichquartett* bereits auf den Einfluß von bestimmten Stilen (*stile antico*, klassische Kadenzwendung) und Komponisten (Bach, Beethoven und Šostakovič selbst) hingewiesen. Im „Rezitativ und Romanze“ überschriebenen zweiten Satz des 2. *Quartetts*³⁰ ist es die explizite Auseinandersetzung mit historisch gewachsenen Formen, die zum Grundproblem wird. Hier führt der Komponist mit rein instrumentalen Mitteln zwei Extrempole vokaler Modelle vor, die mit der Gattung Streichquartett zunächst unvereinbar scheinen. Aber die Art, wie diese beiden vokalen Formen miteinander verkettet werden, ist voll und ganz quartettgemäß. Šostakovič gelingt das dreifache Kunststück, das Rezitativische und das Romanzenhafte deutlich voneinander abzuheben, es zugleich wechselseitig aufeinander zu beziehen und beide Prinzipien darüber hinaus so sehr mit den Mitteln des Streichquartetts darzustellen, daß die drei getrennten Schreibweisen auf der Basis des kammermusikalischen Ideals zur Synthese gelangen.

Im Rahmen einer klaren A–B–A-Form entwickelt sich ein gesanglicher Mittelteil (die *Romanze*) aus einem rezitativischen (Violin-Solo-)Beginn heraus, um als Teil des Rezitativs wieder in dieses zurückzukehren. Dabei bilden die tonale Eindeutigkeit, die periodisch geschlossene Melodiegestaltung und die typisierte Begleitformel des Romanzenbeginns einen deutlichen Kontrast zu dem harmonisch beweglichen und nur partiell durch Taktvorzeichnungen und durch den Wechsel der Stützakkorde gebündelten Rezitativabschnitt. Das Ende der *Romanze* und die Rückkehr zum *Rezitativ* sind hingegen Resultat einer allmählichen Durchdringung beider Formen. Denn im Laufe des *Romanzen*-Teils wird dessen zunächst überdeutliches B-Dur immer stärker mit dissonierenden Spannungen aufgeladen und mit melodischen Relikten des *Rezitativs* durchsetzt, bis die Rückkehr zum *Rezitativ* schließlich die Vermittlung beider Satzformen bewirkt. Damit stehen die zwei Pole musikalischer Entwicklung, die zunächst getrennt vorgeführt worden sind, im Rahmen eines ganzheitlichen Konzepts: Der freie Rezitativbeginn verfestigt sich zu dem scheinbar konventionellen Romanzentonfall, der sich wiederum nach und nach auflöst. Dieser Auflösungsprozeß führt zu einer Emanzipation der Einzelstimmen und zu einer Vermischung von Relikten der *Romanze* mit rezitativischen Prinzipien. Der anfängliche Kontrast der vokalen Modelle mündet also in ihre Verschmelzung, die zugleich eine neue Aussage enthält.

Auf dem Wege der Tonalität ist diese Verschmelzung allerdings von Satzbeginn an vorbereitet. Denn die dominantischen Vorgänge des *Rezitativs* legen für den Satz eine der Tonika vergleichbare Basis, so daß der eigentlich klar auf die Tonika bezogene Romanzenbeginn daraufhin subdominantisch wirkt. Tonale Verspannungen sind die Folge, und erst die Schlußkadenzierung klärt die Gewichtungen, zieht die Summe des gesamten Satzes und entpuppt sich sowohl als Extrakt der *Romanze* als auch als Grundlage des *Rezitativs*. Damit stehen die tonalen Stadien in einer unmittelbaren Beziehung zum Formablauf des Satzes, dessen schlichtes A–B–A-Gerüst unterminiert und in Frage gestellt wird.

³⁰ Das 2. *Streichquartett* verbindet den klassischen Quartettaufbau mit den Merkmalen einer Suite. Die Satzüberschriften *Ouvertüre*, *Rezitativ* und *Romanze*, *Walzer* und *Thema mit Variationen* sind nachträglich hinzugefügt; die entsprechenden Formen überlagern die konventionelle Satzabfolge eines Streichquartetts und führen zu einem eigentümlichen Changieren unterschiedlicher Formvorstellungen.

Jüdische Stilelemente

So wie Šostakovič im 2. *Quartett* vokale Elemente zu Streichquartettbestandteilen umschmilzt und damit zwei zunächst unvereinbar wirkende musikalische Traditionsstränge ineinanderdenkt³¹, so gelingt es ihm auch, ursprünglich volksmusikalische Elemente in die Sphäre der Kunstmusik zu transformieren, bis das Heterogene in eins fließt. Innerhalb der Gattungsgeschichte ist das kein Einzelfall (man denke nur an Beethovens *Rasumowski-Quartette*); Šostakovič jedoch verwendet nicht – wie es gemäß den Forderungen des Sozialistischen Realismus nahegelegen hätte³² – russische oder sowjetische Volksmelodien, sondern er arbeitet mit Elementen der ostjüdischen Folklore. Daß er sich damit einer ethnischen Minderheit zuwandte, die in der Sowjetunion verfemt und verfolgt wurde, mag als humanistisches Engagement gedeutet werden³³. Mit Ausnahme der im 8. *Quartett* zitierten, möglicherweise eine Originalmelodie darstellende Passage aus dem 2. *Klaviertrio* nutzt Šostakovič in seinen Quartetten jedoch keine identifizierbaren Lieder³⁴, sondern arbeitet lediglich mit einzelnen „jüdisch“ konnotierten Elementen melodischer, skalarer oder rhythmischer Art, so daß hier das Interesse an der Struktur der Musik selbst in den Vordergrund rückt.

Joachim Braun hat die jüdisch konnotierten Kompositionsmittel herausgefiltert. Es handelt sich (1) um bestimmte Abarten modaler Skalen (nämlich um den sogenannten „freigischen“ und den „ukrainischen Modus“) mit charakteristischen übermäßigen Intervallschritten³⁵, (2) um ein Begleitmuster, das einen Nebenakzent auf der metrisch eigentlich unbetonten Taktzeit erzeugt, und (3) um bestimmte Motiv-Typen wie die sogenannte „jambische Prime“ (eine meist auftaktige Kette fallender Tonwiederholungen mit gebundenen Zwischenintervallen). Diese Merkmale können außerdem bitonale Effekte hervorrufen, die in jüdischer Musik ebenfalls auftreten.

Im Finale des 4. *Streichquartetts*³⁶ finden sich im ersten Themenblock (ab T. 27) bereits alle von Braun definierten jüdischen Elemente. Hinzu kommen weitere Merkmale, die den Schein von Volkstümlichkeit verstärken: Es sind eine starke Melodiebezogenheit mit Verzicht auf kontrapunktische Gegenstimmen, die Reihung kleinteiliger Motive, das Umspielen von deutlichen Zentraltönen und die Bevorzugung von

³¹ Arnold Schönberg tat Ähnliches in seinem *Streichquartett* op. 10, ohne daß dieses Werk als intendiertes Voroder Gegenbild für Šostakovič herangezogen werden kann. Eine unmittelbare Rezeption der westlichen Moderne war in der Stalinzeit ideologisch nicht möglich und lag offenbar auch nicht in Šostakovičs Interesse.

³² Gemessen an diesen Forderungen, hatte die Gattung Streichquartett in der Stalinzeit ohnehin Legitimationsprobleme, da sie am allerwenigsten mit den Forderungen nach einer allgemeinverständlichen „Kunst für das Volk“ vereinbar schien. Die vorhandenen Rezeptionszeugnisse zeigen, wie Šostakovičs Quartette von sozialistischen Kommentatoren sozusagen verbal zurechtgebogen wurden, um wenigstens nach außen hin der staatlichen Kunstideologie zu genügen – zumeist als Verkörperung jenes „Klassischen“, das den Kernbegriff sozialistischer Kunstrezeption bildete.

³³ Vgl. die Evtušenko-Vertonung *Babij Jar* im Rahmen der 13. *Sinfonie*.

³⁴ Das bleibt einzelnen der *Lieder aus jüdischer Volkspoesie* op. 79 vorbehalten, wie Joachim Braun belegt. Seine Untersuchungen bilden die Grundlage für die nachfolgenden Ausführungen (Joachim Braun, „The double-Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich’s Music“, in: *La musique et le rite sacré et profane. Kongreßbericht Strasbourg 1982*, hrsg. von Marc Honegger und Paul Prévost, Straßburg 1986, Bd. 2, S. 737–757).

³⁵ Als freigischer Modus wird von Braun eine Abart des Phrygischen mit kleiner Sekunde zu Beginn und erhöhter dritter Stufe bezeichnet; als ukrainischen Modus definiert er eine Abart des Dorischen mit erhöhter vierter Stufe.

³⁶ Šostakovič betont im Rahmen seiner von Solomon Volkow herausgegebenen Memoiren die Verbindung dieses Werks zur jüdischen Musik (Solomon Volkow, *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*. Aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow, München 1989).

Wiederholung anstelle von Variation. Hinzu kommt eine Vorliebe für terzfreie (d. h. quasi geschlechtslose) Quintklänge, die aus den vorausgehenden Sätzen übernommen ist.

Obgleich bestimmte Merkmale des ersten Finalthemas auch in anderen Teilen des Werks auftreten, wirkt einzig dieser Abschnitt „jüdisch“, denn nur hier treten alle für den jüdischen Tonfall konstitutiven Elemente auf engem Raum zusammen. Dennoch stellt dieser Teil keinen Fremdkörper dar. Denn einerseits bildet das Werk durch die kompositorische Verknüpfung der beiden letzten Sätze und durch bestimmte harmonische Verfahren, die allen Sätzen eigen sind, eine Ganzheit; andererseits ist kein qualitativer Unterschied zwischen dem folkloristischen und dem nichtfolkloristischen Material zu erkennen: Beides wird im Sinne von konstanten Zellen, Motivvarianten und Themenblöcken verarbeitet. Damit überführt Šostakovič die jüdischen Stilelemente in die Sphäre autonomen musikalischen Materials. Sie sind kein Selbstzweck, sondern gliedern sich gleichberechtigt den Anforderungen der Gattung ein³⁷.

Der melodiekonstante Variationensatz

In seinem 4. *Streichquartett* befindet sich Šostakovič bereits unverkennbar auf dem Weg weg von der Reihung einzelner Sätze hin zu einer übergreifenden Großform. Eine wichtige Etappe dieser Entwicklung zeigt sein Umgang mit dem Typus des melodiekonstanten Variationensatzes³⁸ (der in der Šostakovič-Literatur oft vereinfachend als „Passacaglia“ bezeichnet wird). Während der Komponist im Rahmen seiner Streichquartette sein Kompositionskonzept ansonsten bewußt ausbaut, bleibt das Phänomen des Variationensatzes erstaunlich konstant, was auf die besondere Bedeutung dieser Satzform verweist.

Melodiekonstante Variationensätze sind monothematische Gebilde, bei denen die regelmäßig wiederkehrende Melodie durch hinzutretende Begleitstimmen von oft polyphoner Struktur variiert wird. Eine Gleichberechtigung der Einzelstimmen ist hier stärker verwirklicht als in anderen Satzformen. Gleichzeitig arbeitet Šostakovič deutlich mit einer Veränderung der Stimmenanzahl: Von der solistischen Präsentation des Themas bis zu quasi sinfonischen Akkordballungen demonstriert er alle Möglichkeiten im Zusammenspiel von vier Streichinstrumenten. Dadurch kann er unterschiedliche Schichten der Tradition zusammenbringen: Barockartige Fugenformen, zweistimmige Bicinen oder motorische Ostinatofigurationen gehen eine Verbindung mit klassischen Verfahren kompositorischer Arbeit ein. Dabei wechseln Satzweise und Besetzung bevorzugt an formalen Nahtstellen – eine strukturelle Deutlichkeit, die mit einer relativ klaren tonalen Disposition gekoppelt ist.

Die Gestaltung der untersuchten melodiekonstanten Variationensätze ist auffällig ähnlich: Zunächst wird das Thema ohne Begleitung präsentiert; mit der allmählichen

³⁷ So gesehen, erscheint es nur konsequent, wenn keine vollständigen Originalmelodien genutzt werden. Im gleichen Sinne hebt Šostakovič am 5. *Streichquartett* seines Kollegen Visarion Šebalin positiv hervor, daß dieser eine schöpferische Anverwandlung des volkstümlichen Tonfalls an die Stelle reinen Zitierens gesetzt und damit den Kern der Volksmusik getroffen habe (Dmitrij Šostakovič, „Tvorčestvo Šebalina“, in: *Pravda*, 23. Mai 1943, S. 3).

³⁸ Terminus nach Kurt von Fischer.

Aufstockung der Stimmenanzahl kommt es zu einer kompositorischen Verdichtung bis hin zu einem eindeutigen Satzhöhepunkt; danach wird die kompositorische Faktur wieder ausgedünnt³⁹. Auch der innere Aufbau der Themen ist charakteristisch: Alle Themenmelodien sind harmonisch recht beweglich und weiten ihren Ambitus mit Hilfe von tonal bedeutsamen Gerüsttönen schrittweise aus, wobei Prinzipien der Harmonik und Verfahren der Melodiebildung eine unlösbare Verbindung eingehen.

Innerhalb seiner ersten acht Quartette nutzt Šostakovič den melodiekonstanten Variationensatz viermal: als zweiten Satz des 1. *Streichquartetts*, als Finale des 2. *Quartetts* und in den *Quartetten* 3 und 6 als Vorbereitung des Finales, also als vorletzten Satz, der *attacca* ins Finale übergeht. Im Vergleich dieser vier Sätze wird deutlich, daß der Komponist mehr und mehr über eine schlichte Variationenreihung hinausgeht und bestrebt ist, den Satz fest in das Großkonzept der Partitur einzubinden.

Während der Variationensatz des 1. *Quartetts* lediglich durch die konventionelle Abfolge „Sonatenhauptsatz – langsamer Satz – Scherzo – Finale“ mit den übrigen Werkabschnitten in Beziehung steht, ist das Finale des 2. *Quartetts* bereits durch den Versuch geprägt, den Einzelsatz als solchen komplexer zu gestalten und damit dem Quartett einen besonders gewichtigen Schluß zu verleihen. Denn hier ist die Variationenkette von kurzen Rahmenabschnitten eingefaßt und mit diesen verschränkt, so daß eine A–B–A- und eine Variationenform einander überlagern. Die *Quartette* 3 und 6 setzen das Prinzip der Finalaufwertung fort: Durch die unlösbare Verkettung des melodiekonstanten Variationensatzes mit dem Schlußsatz gewinnt dieser eine Art langsamer Einleitung, deren Thema im Finale wieder aufgegriffen wird. Am Werkende entsteht ein Mikrozyklus.

Der Variationensatz des 6. *Quartetts* weicht in einigen Details von den übrigen Beispielen ab. Sein Thema gliedert sich nicht in Vorder- und Nachsatz, ihm fehlt also die Unterteilung in einen konstanten und einen variablen Teil. Zudem unterliegt es kaum inneren Eingriffen, so daß die traditionelle Bedeutung als Baß- und Harmoniemodell unterstrichen wird. Dementsprechend ist die rhythmische Kontur auffällig schwach ausgeprägt. Hinzu kommt, daß Šostakovič die Themen-Neueinsätze durch Ligaturen verwischt. All diese Verfahren bewirken eine Priorität harmonischer Vorgänge vor dem melodisch-rhythmischen Geschehen. Die scheinbare Rücknahme äußerer Faktoren bewirkt eine Konzentration auf die Tonalität als Träger der musikalischen Substanz.

Besonderheiten der Tonalität: Lineare Moderne und Kumulationsphasen

Damit ist ein Merkmal zur Sprache gekommen, das sich im Rahmen der ersten acht Streichquartette kontinuierlich entfaltet und immer größere Bedeutung gewinnt: Es handelt sich um die grundlegende Bedeutung der Tonalität, die letztlich sogar die Ausprägung gewisser melodisch-harmonischer Grundstrukturen bestimmt.

³⁹ Zudem bewegen sich alle Sätze, ausgenommen der des 3. *Quartetts*, überwiegend im leisen Bereich.

Detlef Gojowy ordnet Šostakovič den Komponisten der sogenannten „linearen Moderne“ zu – nach seiner Definition ein Kompositionsverfahren, das „in erster Linie durch die Linearität, d. h. harmonische Diskontinuität des Satzes gekennzeichnet [ist]“⁴⁰ (klassische Modulations- und Kadenzvorgänge weichen einem rein melodisch begründeten Wechsel einzelner tonaler Unterzentren). Der Rhythmus wird „durch Diminutionenkontraste“, meist „im Verhältnis 1:2 oder 1:3, also von Halben zu Vierteln, Vierteln zu Achteln usw.“⁴¹ geprägt (die Rhythmik ist klar gegliedert und orientiert sich an den Taktschwerpunkten). Solche Kompositionen neigen zu „architektonischen Formalstrukturen“⁴² (das heißt zu klaren, unschwer nachvollziehbaren Großformen). Was speziell die Tonalität betrifft, so treten hier „drei Wesensmerkmale [...] in eine sachliche Einheit: eine diatonische Tonartlichkeit“⁴³, „in der die Erfahrungen der Atonalität enthalten“⁴⁴ und distanziert reflektiert sind, „eine vertikale Diskontinuität in Form von Bifunktionalität oder Bitonalität“⁴⁵ und „eine ‚eristische‘, die herkömmliche tonale Logik ignorierende und dagegen verstößende Art der Modulation“⁴⁶.

Das bedeutet, daß die einzelnen Stimmen horizontal ihre eigene Logik und Folgerichtigkeit besitzen und sogar überwiegend tonal wirken. Im Zusammenklang mit anderen, in sich ebenso folgerichtig konstruierten Linien können jedoch Dissonanzen entstehen. Folglich dominiert die lineare Eigenständigkeit der Einzelstimmen über die Konstruktion von schlüssigen Zusammenklängen. Indem die Stimmen eigene Skalen ausbilden, die nur für Teilstrecken des Satzes verbindlich sind, entstehen tonale Unterzentren, die nicht modulierend, sondern sprunghaft oder mit Hilfe von Melodiebildungen verknüpft werden. Damit wird dem Akkord seine konventionelle Bedeutung als funktionaler Träger musikalischer Entwicklung genommen: „Während die lineare Moderne nach einer Erweiterung des melodischen Inventars strebt, tritt der Akkord in ihr an Bedeutung zurück. In vielen Fällen haben wir es mit Sätzen von polyphoner Grundstruktur zu tun, in denen der Akkord nicht als primäres Ereignis angestrebt ist“⁴⁷, sondern als „zufälliger Zusammenklang“⁴⁸ zweier in sich konsequent linear komponierter Einzelstimmen.

Von der bewußten Ausrichtung der Musik an der Horizontalen profitieren die weiten Ostinatostrecken in Šostakovičs Musik: Das Ohr orientiert sich an linearen Gebilden; die (gerade in Ostinatopartien häufigen) dissonanten Zusammenklänge wirken sekundär. Diese explizite Linearität ermöglicht eine besondere Form, musikalische Höhepunkte zu gestalten: In den sogenannten „Kumulationsphasen“⁴⁹ treten eine hohe ostinate Verfestigung der Musik, Abspaltung und permanente Wiederholung einzelner melodischer Segmente und ein verstärkter Dissonanzgrad zusammen. Gleichzeitig schraubt sich der Satz immer stärker in die Höhe, Kantabilität wird zurückgedrängt, die Lautstärke steigt, und der rhythmische Bewegungsimpuls ist hoch und gleichmäßig. In ihrem kumulierenden Zusammentreten konstruieren diese Merkmale einen Typus musikalischer Steigerung, der als allgemeine Reduktion der melodischen Komponente und der kompositorischen Arbeit zugunsten einer Komplizierung der Harmonik und Zunahme der Klangstärke zu beschreiben ist. Der erste Satz des 2. Streichquartetts gipfelt in einer solchen Kumulationsphase (T. 137–206).

⁴⁰ Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der zwanziger Jahre*, Laaber 1980, S. 82.

⁴¹ Ebd., S. 280.

⁴² Ebd., S. 82.

⁴³ Ebd., S. 274.

⁴⁴ Ebd., S. 84.

⁴⁵ Ebd., S. 274.

⁴⁶ Ebd., S. 274.

⁴⁷ Ebd., S. 258.

⁴⁸ Ebd., S. 258.

⁴⁹ Ich habe diese Phasen so benannt, weil hier kumulierend mehrere Kompositionsverfahren simultan zusammentreten und durch ihre Häufung auffallen. Diese Strecken besitzen eine geradezu zwanghafte Wirkung, und sicher ist es kein Zufall, wenn sie vor allem in der Zeit stärkster politischer Kunstkontrolle, d. h. von den dreißiger Jahren bis hinein in die sogenannte Tauwetterperiode Anfang der sechziger Jahre, in nahezu jedem größeren Werk Šostakovičs anzutreffen sind. Daß sie auch in der sozusagen inoffiziellen, privaten Gattung Streichquartett auftreten, mag zu weiterführenden Überlegungen über die komplizierte Wechselwirkung zwischen politischer Diktatur und schaffendem Künstler motivieren: Sind diese Kumulationsphasen Abbild oder Auswirkung politischer Zwänge, Protest oder Anpassung?

Als Folge einer fortgesetzten Abspaltung, Verselbständigung und Wiederholung von Thementeilen steigert sich ab Takt 137 das innere Tempo des Satzablaufs. Die Melodie zerfällt in kleinteilige Elemente, die rhythmische Vielfalt wird vereinheitlicht. Bis Takt 184 nehmen Satzdicke und Lautstärke kontinuierlich zu, der Stimmenverband schraubt sich stark in die Höhe, der Dissonanzgrad steigt, Ostinato- und Begleitfiguren nehmen einen immer größeren Raum ein. Die Begleitfigurationen werden auf-, die Motivsplitter hingegen abgewertet, bis ein Höchstmaß an Anspannung erreicht ist. Das Festhalten an Repetitionsstrukturen verhindert eine Verarbeitung, Perspektiven für eine weitere Entwicklung fehlen, und auch harmonisch bleibt Šostakovič jetzt außergewöhnlich lang im *es*-Moll-Bereich.

Eine Lösung aus der allgemeinen Erstarrung erfolgt erst durch einen extremen Wechsel innerhalb der kompositorischen Faktur, wenn in Takt 184 das Gitter der Repetitionsnoten abbricht und der Satz wieder an Tiefe gewinnt. Aber die Erregung des Ostinato-Teils wird weiterhin aufrechterhalten: Die permanent hohe Lautstärke steht einer Beruhigung entgegen, peitschende Akkorde setzen das metrische Gefüge der Musik gänzlich außer Kraft. Erst danach kann die Musik in die Wiederaufnahme des Hauptthemas münden, und die Kumulationsphase endet.

Die fortwährende Anspannung aller Kräfte bei gleichzeitiger Zerschlagung und Auflö-
sung der thematisch-motivischen Bindungen erzielt eine Klimax nicht aufgrund logi-
scher innerer Prozesse, sondern mit Hilfe einer auffälligen Massierung (Kumulation)
einzelner Kompositionsbestandteile. Eine solche Verschärfung und Verhärtung musika-
lischer Strukturen markiert zumeist formal entscheidende Stellen der Partitur – im
Kopfsatz des 2. *Streichquartetts* handelt es sich um Höhepunkt und Ende der Durchfüh-
rung.

Chromatische Anreicherung tonaler Zellen

Den genannten Merkmalen der linearen Moderne, die für Šostakovičs gesamtes Schaffen
charakteristisch sind, tritt in den Streichquartetten ein Prinzip zur Seite, das „Ausbil-
dung tonaler Zentren“ und deren „chromatische Anreicherung“ genannt werden soll.
Die Themenbausteine des 5. *Quartetts* zeigen dieses Verfahren besonders klar, da sich
die harmonischen Vorgänge oft im Rahmen der einzelnen Themenbausteine abspielen.

Bereits die ersten Takte enthalten extrem unterschiedliche Ansatzpunkte wie modale
oder frei chromatische Fügungen oder tonal ausgerichtete Leitton-Beziehungen. Šosta-
kovič betont diese Vielfalt, indem er Zusammenklänge vermeidet und statt dessen die
Strebewirkung der einzelnen Melodielinien in den Vordergrund stellt. Die tonale
Komplexität wird also mit Hilfe der Melodie als dem aktiven Part musikalischer
Entwicklung ausgetragen⁵⁰.

Zu Satzbeginn scheint ein isoliertes *B* des Cellos eine Tonart grundieren und festlegen zu wollen. Der
folgende Violin-Akkord bestätigt *B*-Dur, aber bereits in der zweiten Takthälfte wird die Tonalität chroma-
tisch zerrieben. Die (nachwirkende) Grundton-Assoziation des tiefen *B* schiebt den Klang in die Region
eines verminderten Akkords, der durch den Bratscheneinsatz nach *C*-Dur umgebogen wird. Eine Zählzeit
später führt die Viola nach *c*-Moll, dem wiederum das *cis'* entgegensteht, das sich als Leitton zur zweiten
Violine entpuppt. Seine Strebewirkung wird sogar über den restituierten *B*-Dur-Bezug hinweg deutlich.

⁵⁰ Das entspricht dem Verfahren der „eristischen Modulation“ in Gojowys Definition der „linearen Moderne“.

Notenbeispiel 6: *Streichquartett Nr. 5*, erster Satz, T. 1–4

Allegro non troppo $\text{♩} = 100$

Chromatik Leitton → Auflösung

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

B-Dur C-Dur c-Moll B-Dur

Obwohl der dritte Takt grundsätzlich eine Wiederholung des ersten ist, gelingt es Šostakovič, ihm hinsichtlich der Harmonik einen veränderten Sinn zu geben; und im fünften Takt wertet er die Vorgaben des Satzbeginns nochmals anders aus, indem er das ursprünglich chromatische Schlußintervall zu einem Ganztonschritt ausweitet und somit den *B-Dur*-Rahmen beibehält und in der Bratsche linear *c-Moll* und *h-Moll* folgen läßt.

Notenbeispiel 7: *Streichquartett Nr. 5*, erster Satz, T. 5–9

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

(p) (p) (p) (p)

Diese wenigen Takte zeigen, daß Šostakovič die konventionelle Tonalität nicht sprengt. Vielmehr bildet sie ein Bezugssystem, das im Verlauf des Komponierens ausgeweitet wird. Der Ausweitungsprozess kann beim Hören Schritt für Schritt nachvollzogen

werden, da er unmittelbar mit der Melodiebildung gekoppelt ist und diese beeinflusst. Denn auf dem Weg in sich schlüssiger Melodielinien werden tonale Segmente an ihren Randzonen freitonal bis dissonant erweitert und an diese Erweiterungen wieder neue tonale oder modale Segmente angehängt. Die melodisch führenden Stimmen stehen also den tonalen Ruhepolen als aktives Moment entgegen und zwingen den Hörer, Achsenkräfte der Harmonik bewußt wahrzunehmen.

Damit treten die von Gojowy definierten Merkmale der „linearen Moderne“ mit den traditionell vertikalen Momenten der Tonalität in eine fruchtbare Wechselwirkung. Die harmonischen Gravitationszentren sind nicht etwa regressiv⁵¹, sondern unmittelbar notwendig, damit der Rezipient gerade die Abweichungen von herkömmlichen Schemata bewußt wahrnehmen kann. Die Pole stärkster Chromatisierung und traditionsverhafteter Diatonik (oder Modalität) sind dialektisch aufeinander bezogen.

Harmonische Keimzelle

Obwohl die chromatische Anreicherung tonaler Zellen das gesamte 5. *Streichquartett* bestimmt, kann noch nicht von einer für alle Werkabschnitte relevanten „harmonischen Keimzelle“ gesprochen werden, da nur das Kompositionsprinzip, nicht aber die konkrete Ausprägung der Zellen konstant bleibt. Noch nimmt die Motivik eine eigene, der Tonalität ebenbürtige Stellung ein.

In den *Quartetten* 6 bis 8 hingegen entsteht die Werk Ganzheit ausschließlich auf dem Weg der Harmonik, denn alle Sätze basieren auf einer festen harmonischen Keimzelle, die außerdem wenigstens einmal in Reinform erklingt. Diese Keimzelle faßt die spezifischen Regularitäten von Šostakovičs Harmonik zusammen und bindet das Verfahren der chromatischen Anreicherung tonaler Zellen an eine wiedererkennbare Formel. Im 6. *Streichquartett* handelt es sich um eine nackte Kadenzwendung, die, von jeder melodischen oder rhythmischen Individualität befreit, nach einer deutlichen Zäsur jedem Satz angehängt ist [s. Notenbeispiel 8, S. 187].

Šostakovič komponiert hier eine angereicherte Kadenzierung von der fünften zur ersten Stufe, deren Grundstruktur von Leittonbeziehungen überlagert und chromatisiert wird. Es findet also eine Halbtonlagerung um dur-moll-tonale Zielnoten statt.

Klanglich gesehen, wird dem Schlußakkord seine mehrfach aufgestockte Dominante vorangestellt, während in den Oberstimmen bereits Terz und Quinte des endgültigen Schlußakkords liegen. Gleichzeitig ist die Septime des angestrebten Schlußakkords (hier also *F* als Leitton zu *G*) melodisch herausgehoben, um den Dominant-Tonika-Effekt zu unterstreichen.

Linear betrachtet, komponiert Šostakovič eine doppelte Leittonspannung: Das *As* drängt zur Auflösung in den Grundton *G*, während die zwischen diesen beiden Noten eingelagerten Töne *es* und *D* trotz der intervallischen Distanz unmittelbar als Leitton mit Auflösung verstanden werden können. Damit erweist sich die Baßstimme als dreifacher Quintfall *As* – *D* (mit vorangestelltem Leitton *es*) – *G*. Die fünfte Stufe zur Dominante ist tiefalteriert (*As* statt *A*).

Indem die Kadenzwendung die melodisch-rhythmische Dimension quasi ausblendet und sich als Extrakt sämtlicher harmonischer Prozesse des Quartetts darstellt, wird das 6. *Streichquartett* zu einem Zwischenglied zwischen den harmonisch prinzipiell konstanten, melodisch aber variablen Vorgängen des 5. *Quartetts* und den durch die Harmonik

⁵¹ Die Ausschließlichkeit, mit der in Deutschland nach dem Ende des Dritten Reichs – quasi kompensierend – nur noch die Schönberg-Schule als modern akzeptiert wurde, hat lange Zeit dazu geführt, Šostakovičs Musik als rückwärtsgewandt zu disqualifizieren – ein Urteil, das sich so nicht halten läßt.

Notenbeispiel 8: *Streichquartett Nr. 6*, erster Satz, T. 359–362⁵²

determinierten melodischen Prozessen des 7. und 8. Quartetts. Nach der allgemeinen Schlichtheit des sechsten Werks wirken die beiden nachfolgenden Partituren wieder komplexer, und die Bedeutung der harmonischen Keimzelle gerät noch umfassender.

Im 7. Quartett besteht die Keimzelle aus einem freien Wechsel von drei oder vier skalaren Ganz- und Halbtönen. Die in diesem Kompositionsprinzip eingeschlossenen Terzgänge gestatten den raschen Wechsel unterschiedlicher (und selbst weit entfernter) harmonischer Unterzentren, geben dem Werk aber stets den Eindruck von Tonalität. Gleichzeitig gruppieren sie sich zu dissonanten Zusammenklängen, die nach Gojowys These der „linearen Moderne“ erklärt werden könnten, wenn sie nicht die Folge einer grundsätzlichen, den Verfahren der linearen Moderne übergeordneten Entscheidung wären, da auch die Zusammenklänge zumeist der Struktur der Keimzelle folgen.

Die harmonische Keimzelle des 7. Quartetts ist noch nicht auf eine einzige Kombinationsmöglichkeit der zugrundeliegenden Ganz- und Halbtöne fixiert. Ihr Prototyp erscheint zu Beginn des Schlußsatzes (T. 4 bis 7) in der Bratschenstimme als isolierte Folge „Halbton – Ganzton – Halbton“ (*a – gis – fis – eis*). Im 8. Quartett löst sich Šostakovič dann von der skalaren Reihung dieser vier Töne. Die Noten *D*, *Es*, *C* und *H* erweisen sich als transponierte und umgestellte Kombination derselben Tonfolge, so daß sich die harmonische Keimzelle des 7. Quartetts als eine Vorstufe zum Leitthema des 8. entpuppt.

Finalformen und Zykluskonzeptionen

Die Beschränkung, die sich Šostakovič mit der Fixierung auf vier klar definierte Noten auferlegt, entspricht der strengen, bis ins letzte durchgeformten Konstruktion des 8. Streichquartetts – eine Konzentration, die sich an dieser Stelle der Untersuchung

⁵² Die Kadenzierungen des ersten, dritten und vierten Satzes sind tonlich identisch, im zweiten Satz wird diese Tonfolge (mit Ausnahme der ersten Note) um eine große Terz abwärts transponiert.

deutlich als Resultat einer werkweisen Entwicklung darstellt. Denn im Rahmen seiner ersten acht Streichquartette erprobt Šostakovič Partitur für Partitur unterschiedliche Lösungen des kompositorischen Problems Streichquartett. Einige verwirft er, andere bearbeitet er so lange weiter, bis sie seiner Vorstellung eines in sich geschlossenen großen Werks entsprechen, das als Ganzes ebenso kohärent ist wie in seinen einzelnen Teilen. Wichtigstes verbindendes Element ist sein Umgang mit der Tonalität; aber auch sein Experimentieren mit der Großform des Werks kulminiert in der Lösung des 8. Quartetts.

Eine grundlegende Entscheidung liegt in dem Entschluß, das Finale aufzuwerten und hier den Schwerpunkt der kompositorischen Arbeit anzusiedeln. Das ist bereits im 2. *Streichquartett* nachvollziehbar, und zwar zunächst auf der Ebene des Einzelsatzes: Die eigentliche Variationenform ist von einem Rahmen umgeben, dessen musikalisches Material sich im Verlauf des Satzes mit den Variationen überlagert und zu einer komplexen Form führt. Die Aufwertung des Schlusses wird im 3. und 6. *Quartett* ausgeweitet, indem der melodiekonstante Variationensatz mit dem eigentlichen Finale *attacca* verknüpft und an entscheidender Stelle wieder aufgegriffen wird.

Ziel dieses Verfahrens ist die Festigung des Zusammenhalts innerhalb des Einzelwerks. Im 5., 7. und 8. *Quartett* umfaßt dieser Versuch alle Sätze der Partitur, die folgerichtig ohne Pause ineinander übergehen. Für das 5. *Quartett* weicht Šostakovič in gewissem Sinne von seinem Prinzip der Finalaufwertung ab, denn die Partitur ist als symmetrische Gruppierung zweier relativ bewegter Sätze⁵³ um ein geradezu sphärisch gestaltetes *Moderato* verfaßt. Ihre Einheit wird durch eine gewisse Verwandtschaft des kompositorischen Materials⁵⁴ und durch die klangliche Entwicklung hin zum Mittelsatz legitimiert. Indem das Finale allerdings dessen klangliche Prinzipien wieder aufgreift, liegt der symmetrisch konzipierten Partitur dennoch eine Art Finalausrichtung zugrunde, die jedoch nur wenig zur Geltung kommt.

Im 7. *Quartett* überlagert sich das Prinzip der Finalsteigerung mit einer komplexen Formidee, die sich nicht an einer A–B–A'-Struktur orientiert wie beim 5. *Quartett*, sondern in etwa als Übertragung eines Sonatenhauptsatzes auf die Stationen einer mehrsätzigen Partitur beschrieben werden kann. Der erste und zweite Satz sind formal relativ schlicht gehalten (Sonatine – mit Durchführungsansatz in der Reprise des ersten Themas – sowie dreiteilige Liedform) und reizen die Möglichkeiten des thematischen Materials nicht erschöpfend aus, so daß sie als Haupt- und Seitensatz eines sätzeübergreifenden Gebildes verstanden werden können. Der dritte Satz beginnt mit einer Reminiszenz an den Werkanfang und der isolierten Präsentation der harmonischen Keimzelle, bevor sich als eine Art drittem Thema eine vierstimmige Fuge anschließt. Quasi in einem zweiten Teil des Schlußsatzes (dem „eigentlichen“ Finalabschnitt) werden dann die Themen aller drei Sätze verknüpft, weiter verarbeitet und mit einer neuen Ausdrucksqualität gefüllt. Eine Coda, die der Coda des Kopfsatzes entspricht, schließt reprisenartig das Werk ab.

⁵³ Šostakovičs eigene Metronomangaben lassen das mittlere *Andante* langsamer werden als das abschließende *Moderato*.

⁵⁴ Alle Satzanfänge sind aufeinander beziehbar; das Verfahren der Themenbausteine zieht sich durch das gesamte Werk hindurch.

Auffällig an der Form des 7. *Streichquartetts* ist Šostakovičs Entscheidung, die einzelnen Abschnitte der Partitur einerseits als in sich schlüssig konzipierte Einzelsätze zu gestalten, ihnen andererseits eine Bedeutung für das Werkganze zu geben – eine Lösung, die auch für das 8. *Streichquartett* ausschlaggebend wird: Das Ganze ist mehr und anders als die Summe seiner einzelnen Teile; die Einzelsätze erfahren durch ihre Einbindung in die Werk Ganzheit eine neue und weitergehende Beleuchtung.

Die ersten acht Streichquartette als Zyklus

Die Grundentscheidung, das Einzelne gleichzeitig sowohl für sich als auch für das Ganze zu werten, setzt sich nicht nur bei den Einzelwerken durch. Auch der vollständige Zyklus der ersten acht Quartette ist von diesem Verfahren geprägt. Denn aus der Aufwertung des Finales einerseits und der subtilen harmonischen Vereinheitlichung des Kompositionsverfahrens andererseits entwickelt Šostakovič Schritt für Schritt die Idee eines Streichquartetts, das sowohl den in sich schlüssigen Einzelsatz als auch den übergreifenden Zusammenhalt zum Ziel hat. Damit zieht er von Partitur zu Partitur eine Verbindungslinie, welche die Einzelwerke als unterschiedliche Konkretisierungen eines übergreifenden kompositorischen Konzepts erscheinen lassen.

Die beiden ersten Streichquartette bedeuten eine lose Reihung von Einzelsätzen, wobei das Erstlingswerk die konventionelle Satzfolge zugrundelegt und das 2. *Quartett* Elemente der Suite beschwört. Gleichzeitig beginnt Šostakovič im 2. *Quartett* damit, das Finale zum Schwerpunkt kompositorischen Geschehens werden zu lassen. Eine Rahmenform wie hier erscheint – bereits auf einer komplexeren Ebene – auch im 4. *Quartett*. Das dritte und das sechste Werk der Reihe koppeln (wie erwähnt) den Finalsatz mit dem vorausgehenden melodiekonstanten Variationensatz, so daß am Ende des Werks ein unauflöslich verbundener Mikrozyklus entsteht. Im 6. *Quartett* tritt zusätzlich das alle Abschnitte verbindende Element der Harmonik hinzu – verkörpert in der jeden Satz beschließenden, stets gleichartigen Kadenzwendung. Das 5. *Streichquartett* stellt eine Sonderform dar: Das Werk ist symmetrisch um den Mittelsatz herum konstruiert.

Eine andere werkübergreifende Konzeption liegt dem 7. *Quartett* zugrunde, wo Quartettgroßform und Sonatenhauptsatz einander durchdringen. Das 8. *Quartett* schließlich enthält sowohl Relikte der symmetrischen Konstruktion des 5. *Quartetts* und der Rahmenformen aus dem Finale des 2. und 4. *Quartetts*⁵⁵ als auch die dichte Satzverknüpfung durch *Attacca*-Anbindung. Hinzu kommt das Verfahren der harmonischen Keimzelle, das zum Leitthema der Namenssigle gesteigert wird.

Die wechselnden Ansätze zyklischer Gestaltung münden in den *Quartetten* 6 bis 8 in eben diesen Grundsatz der harmonischen Keimzelle. Für die Zykluskonzeption hat das unterschiedliche Auswirkungen. Während das 6. *Quartett* die einheitstiftende Keimzelle jedem Satz nachträglich anhängt, darüber hinaus am Werkende aber zusätzlich einen Mikrozyklus etabliert und damit sozusagen zwei Prinzipien nebeneinander stehenläßt, stellt das 7. *Quartett* seine harmonische Keimzelle nur ein einziges Mal (nämlich zu Beginn des Finales) isoliert heraus, arbeitet aber fortwährend sowohl in der Horizontalen als auch in der Vertikalen mit ihr. Die harmonische Keimzelle wird zum konstitutiven Faktor der Melodik und der Zusammenklänge und zielt zugleich auf die übergreifende Werkeinheit hin: Die Einzelsätze gewinnen über ihre eigene, in sich abgeschlossene

⁵⁵ Die Wiederkehr des Kopfsatzes im Finale des 8. *Quartetts* wirkt weniger wie eine Rückbesinnung auf das 5. *Quartett*, sondern eher wie eine Übertragung der Rahmenformen auf ein vollständiges Werk. Denn zwischen den Ecksätzen findet – auf der Basis des Leitthemas – eine Durchdringung von Rahmen- und Binnenabschnitten statt, und das Finale erweist sich schließlich als jenes Substrat des Kopfsatzes, das nach der intensiven Abarbeitung des Zitatgedankens übrigbleibt.

Gestalt hinaus eine weitere Bedeutung für die Großform der vollständigen Partitur und streben zum Finale als dem Höhepunkt kompositorischer Arbeit. Diese Strebewirkung wird dann im 8. *Quartett* reduziert zugunsten einer Gleichgewichtung aller Teile. Harmonische Keimzelle und sätzeübergreifendes Konzept fließen nahtlos ineinander.

Schlußfolgerung: Komponieren in Geschichte und Gegenwart

Die Darstellung ausgewählter Kompositionsmerkmale zeigt einen Prozeß wachsender wechselseitiger Bedingtheit zwischen dem kompositorischen Einzelement und dem übergreifenden Werkganzen. Mit dem Erreichen des 8. *Quartetts* als eines vorläufigen Höhepunkts dieser Entwicklung wird das für das einzelne Quartett angestrebte Ziel zugleich auf die Ebene der Gattung potenziert: Die ersten acht Streichquartette stellen sich als zusammengehörige Gruppe einzelner, jedoch aufeinander bezogener Werke dar.

Dennoch soll nicht der Eindruck einer teleologischen, fortschrittsorientierten Entwicklung erweckt werden, bei der die Quartette eins bis sieben lediglich Vorstufen zum achten Werk darstellen. Denn selbst wenn sich Šostakovičs kompositorischer Weg im Nachhinein als konsequente Erarbeitung eines quasi idealen Ziels darstellt, so bedeutet doch jede Etappe auf diesem Weg ein Kunstwerk für sich. Werk für Werk setzt sich Šostakovič mit der Geschichte der Gattung ebenso auseinander wie mit der Genese der eigenen Gattungsbeiträge. Im achten Werk fügt er beides – sowohl sein Verhältnis zur Gattungsgeschichte allgemein als auch seine Einstellung zum eigenen Schaffen – kompositorisch zusammen. In seiner Namenssigle sind beide Aspekte signifikant verschmolzen: einerseits der Bezug auf das eigene Komponieren, andererseits der Rekurs auf Höhepunkte der Musikgeschichte, nämlich Bach und Beethoven. Außerdem entwickeln sich aus der Namenssigle so unterschiedliche Aspekte wie avancierte Chromatik, klassische Dur-Moll-Tonalität und fugierte Bildungen, so daß dieses viertönige Motiv Šostakovičs Quartett mit den wichtigsten Stilepochen abendländischen Komponierens in Beziehung setzt.

Damit werden Šostakovičs Streichquartette 1 bis 8 zu einem „Komponieren in Geschichte und Gegenwart“. Konsequenterweise reiht der Künstler seine eigenen Werke in die Geschichte der Gattung mit ein. Seine Quartette sind ihm selbstverständliche Fortsetzung der Tradition, und daher kann eine Deutung des 8. *Streichquartetts* nicht bei dem autobiographischen Aspekt stehenbleiben – so sehr er sich auch aus der Substanz der Partitur heraus legitimieren läßt. Denn Šostakovičs Partitur bedeutet mehr als nur den Rückblick auf ein Komponistenleben und auf das Schicksal der eigenen Werke: Es ist zugleich auch ein musikalischer Rückblick auf die Geschichte der Gattung, und es ist der Versuch, innerhalb dieser Gattung den eigenen kompositorischen Standort zu bestimmen. Dieser eigene kompositorische Standort ergibt sich aus der inneren Entwicklung der „Šostakovič-Quartette“, welche wiederum aus der Auseinandersetzung mit der Gattungsgeschichte resultieren. Pointiert formuliert: Šostakovičs Streichquartette sind gerade dadurch Teil der Gattungsgeschichte, weil sie als in sich geschlossene Werkreihe angesehen werden können. Durch diesen Zusammenhang bilden sie eine bewußte Fortsetzung der Gattung mit eigenen Mitteln.

„Hat er es denn beschlossen ...“

Anmerkungen zu einem neuen Verständnis von Čajkovskijs „Symphonie Pathétique“

in memoriam G. M.

von Walter Pfann, Nürnberg

Die „Pathétique“ als Programmsymphonie

Als Pëtr Il'ič Čajkovskij seinem Neffen Vladimir Davydov in einem Brief vom 11. Februar 1893 von der Arbeit an seiner neuen Symphonie, der sechsten, berichtete, stand dem Komponisten der Gesamtplan dieses Werkes wohl schon deutlich vor Augen. In diesem Brief heißt es mit Bezug auf eine soeben beendete Konzerttournee:

„Während meiner Reise tauchte in mir der Gedanke an eine Sinfonie auf, diesmal an eine mit einem Programm, aber mit einem Programm von der Art, daß es für alle ein Rätsel bleiben wird – mag man herumräteln; die Sinfonie wird auch so heißen: *Programmsinfonie* (Nr. 6); *Symphonie à Programme* (Nr. 6); *Programm-Symphonie* (Nr. 6). Dieses Programm ist mehr denn je von Subjektivität durchdrungen, und nicht selten habe ich, während ich umherstreifte und in Gedanken an ihr arbeitete, sehr geweint ...“¹.

Zweierlei scheint an diesen Bemerkungen Čajkovskijs von besonderer Bedeutung; zum einen sein Vorhaben, die 6. *Symphonie* nach einem geheimen Programm zu gestalten; zum anderen aber auch ein sich deutlich abzeichnender und das Werk zutiefst prägender autobiographischer Impuls. Ein solches Konzept einer geheimen Programmsymphonie hatte sich Čajkovskij offenbar aber schon gegen Ende der 1870er Jahre mit der Komposition seiner 4. *Symphonie* erarbeitet. In seiner Replik vom 27. März 1878 auf einen Brief seines Schülers und Freundes Sergej Taneev schrieb Čajkovskijs diesbezüglich:

„Was Ihre Bemerkung anbelangt, daß meine Symphonie [die Vierte] nach Programmmusik klingt, so stimme ich dem vollkommen bei. Ich sehe nur nicht ein, warum das ein Fehler sein soll. Ich fürchte mich vor dem Gegenteil, das heißt ich wünsche nicht, daß unter meiner Feder jemals symphonische Werke entstehen, welche nichts ausdrücken und bloß Akkorden [sic], – Rhythmen- und Modulationsspiel bedeuten. Gewiß ist meine Symphonie Programmmusik, nur ist es ganz unmöglich, ihr Programm in Worte zu fassen; es würde komisch wirken und gewiss ausgelacht werden.“²

Aus diesen klar – wenn auch etwas gereizt – formulierten Worten Čajkovskijs geht hervor, daß der Inhalt seiner Symphonik sich, spätestens seit der 4. *Symphonie*, keinesfalls auf jene „tönend bewegten Formen“ reduzieren ließ, die Hanslick 1854 beschwor: „Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst ... denn die Musik spricht nicht bloß durch Töne, sie spricht auch nur Töne.“³ Ohne in diesem Zusammenhang auf die, von beiden Seiten wohl

¹ Thomas Kohlhase, *Pjotr Iljitsch Tschaikowsky. Sinfonie Nr. 6. Einführung und Analyse*, Mainz 1983, S. 275–276.

² Modest Čajkovskij, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys*, Leipzig o. J., Bd. 1, S. 494–495.

³ Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen*, Wiesbaden 20. Aufl., 1980, S. 59 und S. 162–163.

bewußt überspitzt dargebotenen, ästhetischen Auseinandersetzungen zwischen den „Konservativen“ und „Neudeutschen“ (deren Einfluß auf Čajkovskij offenkundig ist, wiewohl er die ehrgeizigen Ziele ihrer Koryphäen mitunter sehr kritisch beurteilte⁴) weiter einzugehen, mögen diese notorischen Dikta Hanslicks dennoch als Kontrastfolie dienen, vor deren Hintergrund sich die Ästhetik der späten Symphonien Čajkovskijs, die in seinen Ausführungen zur 4. *Symphonie* bereits präzise zum Ausdruck kommt, um so deutlicher abzeichnet.

Die 1877 entstandene 4. *Symphonie* weist als erste aller Čajkovskij-Symphonien ein satzübergreifendes Leitmotiv auf, das jedoch nur im ersten und letzten Satz des Werkes eine Rolle spielt. Mit dieser *Symphonie*, die einen Wendepunkt im gesamten Schaffen Čajkovskijs markiert, verabschiedete sich der Komponist vom folkloristischen Konzept seiner drei ersten Symphonien⁵ und definierte zugleich den für ihn nun allein ausschlaggebenden Typus der autobiographisch fokussierten Schicksalssymphonie⁶. Den kompositorischen Anknüpfungspunkt dazu bot Beethovens 5. *Symphonie*, die Čajkovskij in seinem Sinne als Programmsymphonie deutete:

„Im Grunde ist meine Symphonie [die Vierte] eine Nachahmung der 5. *Symphonie* Beethovens, d. h. ich ahmte nicht ihren musikalischen Inhalt nach, sondern die Grundidee. Wie denken Sie [Taneev], gibt es ein Programm für die 5. *Symphonie*? Es gibt nicht bloß ein Programm, es kann sogar nicht die geringste Meinungsverschiedenheit darüber herrschen, was sie ausdrücken will. Ungefähr dasselbe liegt auch meiner *Symphonie* zugrunde...“⁷.

Auf den ausdrücklichen Wunsch seiner Mäzenin Nadezda von Meck hin hat Čajkovskij, der von ausformulierten Programmen sonst offenbar wenig hielt (vgl. Zitat 2), das Programm der Vierten nachträglich präzisiert. In seinem Brief vom 1. März 1878 aus Florenz erläutert der Komponist:

„Unsere *Symphonie* hat ein Programm, d. h. es besteht die Möglichkeit, in Worten darzulegen, was sie auszudrücken sucht ... Die Einleitung ist das Samenkorn der ganzen *Symphonie*, der Haupteinfall, von dem alles abhängt. [Es folgt das Notenbeispiel zum Fanfarenmotiv der Takte 1–5.] Dies ist das Fatum, das Schicksal, jene verhängnisvolle Macht, die unser Streben nach Glück nicht verwirklichen läßt, die eifersüchtig darüber wacht, daß Glückseligkeit und Friede nicht voll und wolkenlos sei, die wie Damokles' Schwert über unserem Haupte hängt...“⁸

⁴ Bezüglich Liszts *Dante-Symphonie* sprach Čajkovskij von einem „offene[n] Mißverhältnis zwischen Erfindungsgabe und der Größe und Kühnheit der Aufgabe“, während er Wagners musikdramatisches Konzept als „falsche ästhetische Theorie“ grundsätzlich ablehnte, was an seiner prinzipiellen Bewunderung für beide Komponisten allerdings nichts änderte (Pëtr I. Čajkovskij, *Erinnerungen und Musikkritiken*, hrsg. von Richard Petzold und Lothar Fahlbusch, Leipzig 1974, S. 164–188).

⁵ Das im Finale der 4. *Symphonie* verwendete russische Volkslied „Stand ein Birkenbaum in dem Felde“ (vgl. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *100 Chants Nationaux Russes* op. 24, 1877) ist das letzte Volksliedzitat in einer *Symphonie* Čajkovskijs.

⁶ Čajkovskij scheint sich bei der Verwendung eines satzübergreifenden Leitmotivs weniger an Beethoven, als vielmehr an Berlioz, dessen Werke er kannte und mehrmals besprochen hatte (vgl. Čajkovskij, *Erinnerungen*, S. 197 ff.), und Bizets *Carmen* orientiert zu haben. Čajkovskij hatte Bizets Oper in Paris mit großer Begeisterung gehört. Neben einem „Schicksalsmotiv“ erklingt in diesem Werk beim Beginn des letzten Allegro moderato hinter der Szene ein Fanfarenmotiv, das eine gewisse idiomatische Verwandtschaft zum ebenfalls fanfarenartigen Leitmotiv der 4. *Symphonie* aufweist.

⁷ Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 1, S. 495.

⁸ *Geliebte Freundin. Tschaikowskys Leben und sein Briefwechsel mit Nadeschda von Meck*, hrsg. von Catherine Drinker Bowen und Barbara von Meck, Leipzig und München 1946, S. 233.

Diese Ausführungen Čajkovskijs – deren Gültigkeit, aufgrund der Adressatin, anzuzweifeln, kein Anlaß besteht, zumal diese Darlegungen mit den Äußerungen gegenüber Taneev sachlich übereinstimmen – belegen noch einmal nachdrücklich sein Konzept einer stark subjektiv, ja autobiographisch geprägten Schicksalssymphonie, deren kompositorische Grundlage ein von Čajkovskij explizite als solches gekennzeichnetes „Schicksalsmotiv“ ist⁹.

Nach der Vollendung der 4. *Symphonie*, in der das Schicksalsmotiv als „Haupteinfall, von dem alles abhängt“, gleichwohl nur die beiden Ecksätze musikalisch miteinander verklammert, galt es in der 5. *Symphonie* nun, jenes Schicksalsmotiv¹⁰ allen vier Sätzen des Werkes als thematisch-programmatischen Kern zugrundezulegen. Daß Čajkovskij diesen Weg einer konsequenten leitmotivischen Verknüpfung aller Sätze des symphonischen Zyklus tatsächlich verfolgte, wirft nun aber Fragen bezüglich der Gesamtkonzeption der *Pathétique* auf. Wäre es denkbar, daß Čajkovskij, der doch von Beginn an in einer sechsten (und letzten) *Symphonie* sein Lebenswerk und opus summum erblickte¹¹, der dieses Werk später auch tatsächlich als sein bestes Werk¹² bezeichnete, wobei er sich noch nie in seinem Leben „so zufrieden, so stolz und so glücklich“ fühlte „in dem Bewußtsein..., ein in der Tat gutes Stück geschrieben zu haben“¹³, und der diese *Symphonie* zudem als sein „aufrichtigstes“ bezeichnete¹⁴, – wäre es also denkbar, daß ein Komponist für die Gestaltung seines symphonischen Lebens- und Bekenntniswerkes von der gesamtzyklischen Geschlossenheit und inneren Einheit der musikalischen Form wieder abrückte, um sich erneut einer kompositorisch-inhaltlichen Verklammerung

⁹ Von medizinischer Seite wurde dieses Schicksalsmotiv neuerdings in unmittelbare Verbindung mit Čajkovskijs homosexueller Veranlagung und den damit zusammenhängenden neurotischen Angstzuständen und Schuld-komplexen gebracht. Die ständige Angst vor einer Aufdeckung seiner Neigungen, die im damaligen Rußland offenbar mit drakonischen Strafen bis hin zur Aberkennung der Bürgerrechte und der Verbannung nach Sibirien geahndet wurden, sowie die aus religiösen Empfindungen resultierenden Selbstvorwürfe, die Čajkovskij immer wieder an den Rand eines psychischen Zusammenbruchs führten, verflochten sich gegen Ende der 1870er Jahre – parallel zu Čajkovskijs stetig zunehmender, auch internationaler Anerkennung – zu einem schicksalhaften Problemkreis, den der Komponist – bis zu einem gewissen Grad anscheinend mit Erfolg – durch seine drei letzten *Symphonien* sowie die *Manfred-Symphonie* kompensierte. Dazu: Anton Neumayr, *Musik und Medizin*, Wien 1991, S. 127–190. Alexandra Orłowa, „Tchaikovsky: The last Chapter“, in: *ML* 62 (1981), S. 133–134.

¹⁰ Auch im Fall der 5. *Symphonie* finden sich Hinweise Čajkovskijs bezüglich eines Schicksalsmotivs in einem Notizheft des Komponisten. Dazu: Kohlhasse, *Tschaikowsky*, S. 319.

¹¹ Čajkovskij in einem Brief vom 29. Oktober 1889 an seinen Verleger Jurgenson, zit. n. Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 550.

¹² Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 809: „[Petr Iljitsch] behauptete ..., er hätte nie etwas Besseres, als diese *Symphonie* geschrieben und würde auch nie wieder etwas Besseres schreiben.“

¹³ Čajkovskij in einem Brief vom 12. August 1893 an seinen Verleger Jurgenson, zit. nach Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 798.

¹⁴ Čajkovskij in einem Brief an seinen Neffen und Widmungsträger der *Pathétique*, Vladimir Davydov, zit. nach Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 797.

¹⁵ Aus den programmatischen Erläuterungen Čajkovskijs zur 4. *Symphonie* (vgl. Anm. 8) geht hervor, daß der zweite Satz – vom Komponisten nur sehr allgemein formulierte – „Erinnerungen an die Jugendzeit“ erwecke, der dritte Satz dagegen „keine bestimmten Empfindungen“, allenfalls „abgerissene Bildfetzen“ evoziere, so daß beide Sätze in der Gesamtdramaturgie der *Symphonie* wie lyrische Intermezzi wirken.

¹⁶ Daß die 6. *Symphonie* trotz ihres „geheimen Programmes“ von Anfang an als autobiographisches Werk intendiert war, beweisen frühe Skizzen zu einer – später offenbar verworfenen – *Symphonie* mit dem Titel *Das Leben*, die, wie die *Pathétique*, ebenfalls mit einem Finale des Ersterbens enden sollte. Dazu: Kohlhasse, *Tschaikowsky*, S. 266–269.

lediglich der Ecksätze zuzuwenden, wobei den Mittelsätzen¹⁵, wenn überhaupt, dann allenfalls ein peripherer Anteil an der nun offenkundig programmatisch-autobiographischen Aussage des Werkes zukäme?¹⁶

Programmatische Ton- und Klangsymbole in der „Pathétique“

Die von Thomas Kohlhasse zusammengestellten Beiträge zur Rezeptionsgeschichte der *Pathétique*¹⁷ belegen eindrucksvoll, wie schnell das Werk – trotz seines geheimen Programms – als autobiographisch motiviert erkannt (und verstanden) wurde. Insbesondere die frühen Werkbesprechungen des Jahres 1893 lehren jedoch auch, von welcher entscheidenden Bedeutung der frühe Tod Čajkovskijs für ein adäquates Verständnis dieser Symphonie war.

So hebt der Rezensent der Petersburger Tageszeitung *Novoe vremja* bezüglich der Uraufführung der *Pathétique* die „Aufrichtigkeit und Wärme“¹⁸ dieses Werkes hervor, Eigenschaften, die nach seiner Auffassung insbesondere die reinen Instrumentalkompositionen Čajkovskijs, also diejenigen, die „nicht auf ein bestimmtes Programm geschrieben sind“¹⁹, kennzeichnen. Es ist anzunehmen, daß die damals allgemein höhere Wertschätzung „absoluter“ Musik, die hier zum Ausdruck kommt, eine wesentliche Rolle im Hinblick auf Čajkovskijs Geheimhaltung des Programms spielte. (Noch im Jahre 1900, zu einer Zeit, als sich die – oben angedeuteten – Wogen der Auseinandersetzungen zwischen „Form“- und „Inhaltsästhetikern“ bereits weitgehend geglättet hatten, sah sich Gustav Mahler veranlaßt, sämtliche programmatischen Ausführungen zu seinen frühen Symphonien in der Münchener „Pareat“-Erklärung zu widerrufen²⁰.) Nach dieser generellen Einschätzung folgen (andeutungsweise kritische) Hinweise des Rezensenten auf eine „gewisse [wohl programmatische] Tendenz“²¹ auch dieser Symphonie und deren kosmopolitischen Tonfall. Schließlich wird die Länge des ersten und letzten Satzes des Werkes bemängelt, das „an Inspiration ... hinter seinen anderen Symphonien zurücktritt“²².

Neun Tage darauf stirbt Čajkovskij, und in einem Gedenkkonzert erklingt – wiederum zwölf Tage später – die *Pathétique*, deren Schlußsatz in *Novoe vremja* nun plötzlich „zu den besten Schöpfungen des Komponisten“²³ gerechnet werden müsse. Und obgleich die 6. *Symphonie* zu diesem Zeitpunkt ihren (gleichwohl authentischen) Titel noch nicht offiziell führte – worauf der Rezensent ausdrücklich verweist –, beginnt

¹⁷ Kohlhasse, *Tschaikowsky*, S. 293–313.

¹⁸ *Novoe vremja* (18. Oktober 1893), zit. nach Kohlhasse, *Tschaikowsky*, S. 295.

¹⁹ Ebd., S. 295.

²⁰ Dazu: Constantin Floros, *Gustav Mahler II. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden 1987, S. 19 ff.

²¹ *Novoe vremja* (18. Oktober 1893), zit. nach Kohlhasse, S. 295.

²² Ebd., S. 295.

²³ *Novoe vremja* (8. November 1893), zit. nach Kohlhasse, S. 297.

²⁴ Vgl. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Chronik meines musikalischen Lebens*, zit. nach Kohlhasse, S. 299–300: „Mir scheint, daß der plötzliche Tod des Komponisten und das Gerede, welches im Anschluß daran entstand, unter anderem die Erzählung von schlimmen Vorahnungen, zu denen die Menschheit so leicht neigt und die man mit der düsteren Stimmung des letzten Satzes der Sinfonie in Verbindung brachte, die Aufmerksamkeit und die Sympathien des Publikums auf das schöne Werk hinlenkten.“

²⁵ *Novoe vremja* (8. November 1893), zit. nach Kohlhasse, S. 297.

²⁶ *Novosti dnja* (9. November 1893), zit. nach Kohlhasse, S. 298.

nun schlagartig und auf breiter Basis eine hermeneutische Rezeption des Werkes, bei der der autobiographische Hintergrund sogleich eine bedeutende Rolle spielt²⁴: die 6. *Symphonie* gilt nach Čajkovskijs Tod ebenso einvernehmlich wie unvermittelt als „Schwanengesang“, mit dem der Komponist „gleichsam Abschied vom Leben“²⁵ nimmt (*Novoe vremja*), und als „Begräbnissymphonie“²⁶, die der Komponist für sich selbst geschrieben hatte, wobei sich in dieser Musik „der Pessimismus und die traurige Stimmung Pëtr Il’ič Čajkovskijs mit überaus ausdrucksvoller Kraft“²⁷ niederschlägt (*Novosti dnja*).

Der programmatisch-autobiographische Gehalt der *Symphonie* sedimentierte sich demnach insbesondere durch den Tod des Komponisten schnell im allgemeinen Bewußtsein der Hörer. Konkrete Anhaltspunkte für ein hermeneutisches Verständnis lieferten zunächst die Ecksätze der *Symphonie*, während die Mittelsätze, vergleichbar dem Konzept von Čajkovskijs 4. *Symphonie*, als kontrastierende Intermezzi ohne eigentliche programmatische Bedeutung aufgefaßt wurden. Speziell das Adagio lamentoso (dessen sehr suggestive Vortrags- und Tempobezeichnung sich im Grunde nur auf die ersten fünfzehn Takte des Satzes bezieht und später nicht wiederkehrt) bildete offenbar die Interpretationsbasis aller Exegeten. Schon vor Čajkovskijs Tod (am 18. Oktober) als „beste[r] Satz der *Symphonie*“²⁸ gewürdigt, erschien dieses Finale unmittelbar danach in *Novoe vremja* (vom 7. November) bereits „wie das letzte ‚Lebewohl‘“²⁹. Wiederum einen Tag später trat dieselbe Tageszeitung dann sogar mit dem ersten Ansatz einer programmatischen Deutung dieses Schlußsatzes hervor: „der Komponist wollte damit gleichsam sagen, daß auch nach einem frohen [2. Satz] und stürmischen [3. Satz] Leben immer das gleiche, unausweichliche traurige Ende kommen wird.“³⁰ In dieser Anmerkung, die kaum mehr als ein zum Klischee erstarrter Gemeinplatz von Schicksalhaftigkeit ist, liegt gleichwohl der grundsätzliche Ansatz zu einer programmatischen Deutung der *Pathétique* begründet, der in der Folge auch auf den ersten Satz übergreift.

In der Ankündigung ihrer Moskauer Erstaufführung der *Pathétique* gab der mit Čajkovskij eng befreundete Musiktheoretiker und Publizist Nikolaj Kaškin dann erstmals den konkreten Hinweis auf ein Melodiezitat aus dem russischen Totenoffizium – es handelt sich um die liturgische Melodie *Mit den Heiligen laß ruhen* –, das einer nun schärfer konturierten Exegese des Werkes ersten Vorschub leistete³¹. Spätestens mit der Publikation von Modest Čajkovskijs Biographie in den Jahren 1900–1902 wurden, mit den Briefen seines Bruders an den Großfürsten Konstantin Konstantinovič (Enkelsohn des Zaren Nikolaj I.) bezüglich der Vertonung der *Requiem*-Dichtung Aleksej Apuchtins, weitere wichtige Dokumente zu einem tieferen Verständnis des Werkes einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Im Brief vom 21. September 1893 bezeichnet Čajkovskij seine 6. *Symphonie* nämlich als „von einer Stimmung durchdrungen...“, welche derjenigen des *Requiem*s [Apuchtins] nahe kommt. Ich glaube, daß die *Symphonie* mir gut gelungen ist, und fürchte, mich selbst zu wiederholen, wenn ich sofort ein,

²⁷ Ebd., S. 299.

²⁸ S. -*Petersburgskija vedomosti* (18. Oktober 1893), zit. nach Kohlhase, S. 296.

²⁹ *Novoe vremja* (7. November 1893), zit. nach Kohlhase, S. 297.

³⁰ *Novoe vremja* (8. November 1893), zit. nach Kohlhase, S. 298.

³¹ Vgl. Kohlhase, S. 338–344.

seinem Charakter und seinem Wesen nach, ähnliches Werk in Arbeit nähme.“³² Ein vorläufiges Resümee aller Deutungsversuche lieferte – unter dem Vorbehalt des nur sinngemäß formulierbaren geheimen Programms der Symphonie – Modest Čajkovskij in einem Brief vom April 1907 an den Preßburger Stadtarchivar Johan Batka³³. Merkwürdigerweise erwähnen seine kolportagehaften Erläuterungen jedoch weder jenes Melodiezitat aus dem Totenoffizium und den damit verbundenen und vom Komponisten auch explizite herausgestellten Requiemcharakter der *Pathétique*, noch irgendwelche anderen kompositorischen Details, die weitere Rückschlüsse auf den programmatischen Hintergrund des Werkes bereits zu diesem Zeitpunkt ermöglicht hätten. Erst im weiteren Verlauf einer sich nun immer mehr ins Analytische verlagernden Auseinandersetzung mit der Symphonie führten neue Erkenntnisse, die sich insbesondere auch auf Čajkovskijs Verwendung von Klangsymbolen bezogen, zu einer objektiven Begründung der vom Komponisten angedeuteten programmatischen Zielrichtung des Werkes.

Während die Mittelsätze bis zur Jahrhundertwende noch immer weitgehend aus der programmatischen Interpretation ausgeklammert wurden³⁴, konkretisierten sich die hermeneutischen Erkenntnisse aus der Analyse insbesondere bezüglich des Finalsatzes. So wies Hugo Riemann auf den im Piano vorgetragenen Tamtamschlag in T. 137 des Schlußsatzes hin³⁵, ein von Constantin Floros bis ins späte 18. Jahrhundert zurückverfolgtes funebrales Klangsymbol, das seit Berlioz' geschichtsmächtiger Instrumentationslehre in zahlreichen Kompositionen insbesondere der Neudeutschen Schule zur musikalischen Charakterisierung des Todes oder des Abschieds von Toten Verwendung fand³⁶. Unter anderem taucht es in dieser Bedeutung auch in Berlioz' eigenem *Requiem* auf, das Čajkovskij nachweislich im Dezember 1887 in Berlin gehört hatte³⁷.

Ein weiterer Hinweis auf Tonsymbolik, in diesem Fall auf ein Zitat, findet sich in einer Analyse der *Pathétique* von Arnol'd Al'švang: „Der Choral der drei Posaunen und der Tuba spielt die gleiche Rolle wie das Motiv ‚Ruhe mit den Heiligen‘ im ersten Satz. Im Finale ist der protestantische Choral ‚Weinen, Klagen‘ mit einigen Änderungen benutzt.“³⁸ Inzwischen wurde aber nicht nur diese irrtümliche Bezeichnung als

³² Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 802.

³³ Vgl. Kohlase, S. 303–305.

³⁴ Es seien hier – wiederum aus Kohlases Quellensammlung – einige Anmerkungen zu den Mittelsätzen zitiert: „Schwächer ausgearbeitet sind von dem Komponisten die beiden Allegrosätze“ (S. 296); „Welch ein Kontrast zwischen diesem [vierten] Satz der Sinfonie und den beiden mittleren, die von Leben und Begeisterung erfüllt sind.“ (S. 298); „Die beiden Mittelsätze haben kein düsteres Kolorit ...“ (S. 300); „Der zweite Satz der Sinfonie ist außergewöhnlich lieblich und graziös; der dritte, das Scherzo, weicht von dem allgemeinen Aufbau der Sinfonie in seinem Charakter scheinbar ab, gehört aber... zu den besten Beispielen der Musik dieser Gattung.“ (S. 301); besonders deutlich trennt die deutsche Musikkritik zwischen den Eck- und Mittelsätzen des Werkes, so Eduard Hanslick: „Insbesondere der erste und der letzte Satz, die mir weitaus die besten scheinen, enthalten Momente von rührender Empfindung und reiner Schönheit. Im zweiten Satz ist nichts außerordentlich als der leidige Fünfterteltakt. Der dritte, glänzend und feurig in seiner größeren ersten Hälfte, verliert leider gegen Schluß hin jedes Maß dafür, was ein normales Ohr an Lärm und Ausdehnung eines Stückes ertragen kann.“ (S. 302–303); Hugo Riemann, mit Čajkovskij seit dem Jahre 1888 freundschaftlich verbunden, stellt fest: „Der zweite und dritte Satz stehen wohl kaum in programmatischer Beziehung zum Titel der Symphonie, sondern verdanken ihre Entstehung dem Anschluß an die übliche Viersätzigkeit der Symphonie. Doch bilden sie treffliche Kontraste gegen den ersten und letzten Satz, indem sie die Seele von den letzten Dingen ab in des Daseins heitere Wirklichkeit ziehen ...“ (S. 306).

³⁵ Hugo Riemann, „Einführung in die VI. Symphonie (H-Moll)“, in: *Peter Tschaikowskys Orchesterwerke*, Berlin o. J., zit. nach Kohlase, S. 307.

³⁶ Dazu: Constantin Floros, *Gustav Mahler II*, S. 309–317.

³⁷ Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 433.

³⁸ Arnol'd Al'švang, *Pëtr Il'ic Čajkovskij*, Moskau 1959, zit. nach Kohlase, S. 311.

protestantischer Choral richtiggestellt. Thomas Kohlhase hat zudem überzeugend nachgewiesen, daß jener vom Tamtamschlag eröffnete Bläser-Choralsatz am Ende des vierten Satzes (T. 137–146) wohl eher auf Liszts Orgelbearbeitung des berühmten Bachschen Kantatenchors (BWV12) „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ zurückgeht als auf jenen Originalsatz, den Bach später selbst zum Crucifixus seiner *h-Moll-Messe* parodierte. Dennoch ist wohl schwer vorstellbar, daß Čajkovskij das Bachsche Original nicht (auch) kannte, und dieses Zitat³⁹ nicht bewußt mit dem damit verbundenen semantischen Hintergrund in den Schlußsatz seiner Symphonie einfügte. Daß er diesen Weg jedoch gleichsam durch Liszts Transkription hindurch ging, könnte mit stilistischen Erwägungen des Komponisten zusammenhängen. Möglicherweise schien ihm eine Vermittlung durch den charakteristischen durchchromatisierten Lisztschen Satz für seine Zwecke geeigneter als ein aus dem musikalischen Kontext zu sehr hervortretendes direktes Zitat des Bachsatzes.⁴⁰ (Vergleichbare Überlegungen veranlaßten Čajkovskij wohl auch zu einer stilistisch sehr behutsamen Einfügung der liturgischen Melodie in die Durchführung des ersten Satzes⁴¹.)

Während die Ecksätze somit über ihre zum Teil recht unverhohlenen plakative Pathetik hinaus durch ihre Ton- und Klangsymbolik die musikalische Gesamtdramaturgie frühzeitig sehr eindeutig in Richtung eines symphonischen Requiems hin kanalisiert, fiel es den Exegeten der *Pathétique* von jeher schwer, auch deren dritten Satz in ein solches Konzept überzeugend einzubinden. Den Dokumenten nach zu urteilen scheint es jedoch, als sei im Verlauf der Jahrzehnte nach ihrer Uraufführung das zunehmend tiefere Verständnis des Kopf- und Finalsatzes nicht ohne Folgen auch für die Mittelsätze, vorab das *Allegro molto vivace*, geblieben. (Möglicherweise wurde eine solche veränderte Rezeptionshaltung auch durch das Auftreten großer Čajkovskij-Interpreten wie Arthur Nikisch, Gustav Mahler oder Willem Mengelberg nachhaltig begünstigt.) Jedenfalls zeichnet sich in der Rezeptionsgeschichte des dritten Satzes die Tendenz ab, die brillante und „heitere“ Oberfläche des Satzes, zu durchstoßen und dadurch jene Ambivalenz des Ausdrucks freizulegen, die sich in der Dramaturgie des Satzes manifestiert: Auf der motivischen Grundlage eines Tarantella-Rhythmus' (T. 1–8) werden drei Motive von tänzerisch-heiterem Charakter exponiert (T. 9 ff., T. 19 ff. und T. 37 ff.), die, wenn auch zunächst formal gleichberechtigt einander zugeordnet, rhythmisch bzw. diastematisch (Quartintervallik) vom ersten Motiv abhängig sind; unvermittelt tritt nun jenes aus Beethovens *c-Moll-Symphonie* entlehnte Schicksalsmotiv auf den Plan und bringt damit heroische Klanggebärden ins Spiel (T. 45 ff.). In dramaturgischer Hinsicht

³⁹ Die Frage, ob es sich hier tatsächlich um ein Zitat, ein abgewandeltes Zitat oder lediglich um deutliche „Anklänge“ handelt, scheint hinsichtlich des prinzipiellen Symbolwertes dieses Blechbläser-„Chorals“ im Finale der *Pathétique* von eher sekundärer Bedeutung. Entscheidend ist, daß trotz der rein instrumentalen Intonation, und selbst durch die Lisztsche Transkription hindurch, ein vom Komponisten offenbar bewußt gestalteter Bezug zu dem berühmten Bachschen Lamentosatz transparent wird.

⁴⁰ Auch im Falle der *Mozartiana*, Tschaikowskys vierter Orchestersuite nach vier Werken Mozarts, benutzte Čajkovskij neben den drei originalen Klavierstücken Mozarts (KV 574, KV 355 und KV 455) die Lisztsche Klaviertranskription des *Ave verum* (KV 618) als Vorlage seiner Orchesterbearbeitung.

⁴¹ Vgl. dazu: Kohlhase, S. 339–342. (Die Einfügung dieses Choralzitates in die Durchführung des ersten Satzes könnte in Anlehnung an Mozarts späte *Es-Dur-Sinfonie* KV 543 entstanden sein; im vierten Satz dieses Werkes, das der schwärmerische Mozart-Verehrer Čajkovskij sicherlich kannte, findet sich ebenfalls in der Durchführung, von T. 139–153, und in idiomatisch auffallender Analogie zum Choralzitat der *Pathétique* ein choralartiger vierstimmiger Satz der tiefen Holzbläser, dessen Begleitstimmen neben den Streicherfiguren aus dem Kopfmotiv des Hauptsatzthemas auch einen – hier allerdings chromatisch fallenden – *Baßostinato* aufweisen.)

wirkt dieses Schicksalsmotiv, wie sich sogleich herausstellt, als Katalysator des ersten Motivs (T. 61 ff.), das sich zu Beginn des B-Teiles dieses Scherzosatzes als komplettes Marschthema präsentiert (T. 71 ff.). Dieses Marschthema, das aufgrund der mit ihm assoziierten Begleitmotivik auf der Basis des Schicksalsmotivs (T. 89 f., vor allem T. 93 ff.) den vormals unbeschwerten Tonfall des Scherzos zunehmend ins Dramatisch-Kämpferische transformiert, wird nun auch in diesem B-Abschnitt des Satzes einem zweiten Motiv gegenübergestellt, das in seiner rhythmisch-diastematischen Prägung an das Hauptthema des vierten Satzes⁴² aus Čajkovskijs *Manfred-Symphonie* erinnert:

Manfred, 4. Satz

Pathétique, 3. Satz *ff*

In der Programmsymphonie nach Lord Byrons gleichnamigem dramatischen Gedicht ist dieses Thema wohl im Zusammenhang mit jenen, von den „Destinies“, den Schicksalschwestern, evozierten unendlichen Schmerzen („Life... /With all its infinite agonies“⁴³) zu verstehen, die das Leben für einen gesellschaftlich verfeimten und von geheimnisvoller Schuld gepeinigten Menschen bereit hält. Nicht zuletzt trägt auch dieses neue, sehr heroisch profilierte motivische Umfeld neben dem von Čajkovskij wohl bewußt integrierten Beethovenschen Schicksalsmotiv (vgl. Zitat 7) zu der sich im Satzverlauf vollziehenden musikalischen Umbewertung des Marschthemas bei, das sich gegen Ende des Satzes wie unter Zwang, zu einer affirmativen Triumphmusik steigert, um sich letztendlich geradezu vernichtend über alle rein tänzerischen Momente zu erheben. Assoziationen zu Finalsätzen Mahlers (7. *Symphonie*) und Šostakovičs (5. *Symphonie*) sowie zur berühmten Marschepisode im ersten Satz von dessen *Leningrader Symphonie* drängen sich hier geradezu auf.

Vor diesem Verständnishintergrund ist nun die veränderte Rezeptionshaltung gegenüber diesem dritten Satz der *Pathétique* erklärlich: als eine „Parade höllischer Mächte“⁴⁴, als „Konzentration aller unterdrückenden, despotischen Mächte der Knechtung“⁴⁵ sowie als „beinahe unfaßbar, gigantisch, brutal, alles niederreißend“⁴⁶ fügte sich schließlich auch dieses Scherzo in überzeugender Weise in die Symphonie ein, deren Ausdruckscharakter von Leid, Tod und – speziell in diesem Satz – von einer alles niederschmetternden Verzweiflung geprägt ist. Eine solche, von „höllischen Mächten“ provozierte Verzweiflung, unter der Čajkovskij offenbar immer wieder, und zwar bereits

⁴² Die programmatische Überschrift zum vierten Satz der *Manfred-Symphonie* lautet: „Der unterirdische Palast des Ariman. Manfred erscheint inmitten des Bacchanals. Anrufung des Schattens der Astarde. Sie weissagt ihm das Ende seiner irdischen Leiden. Manfreds Tod.“ Zit. nach Čajkovskij, *Manfred Symphony op. 58*, Eulenburg-Partitur Nr. 500, S. 198.

⁴³ Lord Byron, *Manfred*, Basel 1975, S. 64.

⁴⁴ Boris Asaf'ew, *Das Instrumentalschaffen Tschaikowskys*, Petrograd 1922, zit. nach Kohlhasse, S. 357.

⁴⁵ Arnold Al'svang, *Pëtr Il'ič Čajkovskij*, zit. nach Kohlhasse, S. 311.

⁴⁶ Kurt Pahlen, *Tschaikowsky. Ein Lebensbild*, Stuttgart 1959, zit. nach Kohlhasse, S. 357.

lange vor seinem Tod, zu leiden hatte, bezeugt – stellvertretend für zahlreiche ähnlich lautende Dokumente – ein Brief des Komponisten vom 30. Januar / 11. Februar 1890 an Aleksandr Glazunow:

„Ich befinde mich in einem sehr rätselhaften Stadium auf dem Wege zum Grabe. Es geht etwas Merkwürdiges, Unbegreifliches in mir vor. Etwas wie Lebensüberdruß hat mich ergriffen: zeitweise wahnsinniger Kummer, aber nicht jener Kummer, in welchem ein neuer Aufschwung der Liebe zum Leben keimt, sondern etwas Hoffnungsloses, Finales und – wie immer in einem Finale – Banales.“⁴⁷

Die nachfolgende tabellarische Übersicht soll nun noch einmal all jene Ton- und Klangsymbole zusammenfassen, die ein semantisch präziser fundiertes Verständnis der – wie noch zu zeigen sein wird – in sich geschlossenen symphonisch-dramatischen Gesamtkonzeption der *Pathétique* (vorerst lediglich bezogen auf den ersten und die beiden letzten Sätze des Werkes) ermöglichen:

1. Satz: *Adagio/Allegro non troppo*

T. 201–207: Zitat eines Ausschnitts aus einer liturgischen Melodie aus dem Totenoffizium der russisch-orthodoxen Kirche;

3. Satz: *Allegro molto vivace*

T. 44–50 (183–188): mehrmaliges Zitat des Schicksalsmotivs aus dem ersten Satz von Beethovens 5. *Symphonie* c-Moll;

T. 97–112 (255–264): mehrmaliger Anklang an das Hauptthema des vierten Satzes von Čajkovskijs *Manfred-Symphonie*;

4. Satz: *Adagio lamentoso*

T. 137: Tamtam-Schlag im Piano als „funebrales Klangsymbol“ (Floros);

T. 137–146: Zitat der Einleitung aus Liszts Orgelvariationen über den Basso continuo des ersten Satzes der Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* [„indirektes“ Bachzitat].

Ein programmatisches Bachzitat im zweiten Satz der „Pathétique“?

Im Unterschied zu allen anderen Sätzen von Čajkovskijs 6. *Symphonie*, scheint der zweite Satz, das *Allegro con grazia* im 5/4-Takt, keine konkreten Anhaltspunkte für ein hermeneutisches Verständnis seines musikalischen Gehaltes aufzuweisen. Dementsprechend galt dieser Mittelsatz, in stärkerem Maße noch als das Marschscherzo des dritten Satzes, seit der Uraufführung weithin als programmatisch nicht näher zu definierendes Intermezzo von „außergewöhnlich lieblich[em] und graziös[em]“⁴⁸ Charakter. Während jedoch Eduard Hanslick, der die *Symphonie* anlässlich ihrer Wiener Erstaufführung im Jahre 1895 insgesamt überraschenderweise durchaus wohlwollend rezensierte, speziell im zweiten Satz „nichts außerordentlich“ fand, als den „leidige[n] Fünfvierteltakt“⁴⁹, überliefert der Čajkovskij-Biograph Nikolaj van der Pals ein Diktum des Dirigenten Arthur Nikisch, der aus diesem 5/4-Takt-Walzer „ein Lächeln durch Tränen“⁵⁰ heraushörte. Offenbar reichte hier das rein ästhetische Verständnis dieses hervorragenden Čajkovskij-Interpreten tiefer als die alles in allem doch sehr dürren, wenn auch deutlich

⁴⁷ Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 563.

⁴⁸ Nikolaj Kaskin, Rezension der Moskauer Erstaufführung der *Pathétique*, zit. nach Kohlhasse, S. 301.

⁴⁹ Eduard Hanslick, Rezension der Wiener Erstaufführung der *Pathétique*, zit. nach Kohlhasse, S. 302. (vgl. Anm. 26).

⁵⁰ Nikolaj van der Pals, *Peter Tschaikowsky*, Potsdam 1940, S. 128, zit. nach Kohlhasse, S. 309. (Die Bezeichnung dieses zweiten Satzes als „Walzer“ scheint sich im Čajkovskij-Schrifttum inzwischen weithin durchgesetzt zu haben; vgl. Kohlhasse, S. 348 ff.)

autobiographisch fokussierten Anmerkungen, die Čajkovskijs Bruder zu diesem Satz formulierte:

„Der zweite Satz stellt meiner Meinung nach die flüchtigen Freuden seines Lebens dar – Freuden, die den gewöhnlichen Vergnügungen anderer Menschen nicht zu vergleichen sind und die in folgedessen in dem ganz ungewöhnlichen Fünfvierteltakt ausgedrückt werden.“⁵¹

Nur selten kommt in einer solchen Pauschalexegetik der Symphonie auch nur ansatzweise jener Gegensatz zur Sprache, der sich im Kontrast von D-Dur-Hauptteil und h-Moll-Mittelteil des zweiten Satzes so überaus deutlich ausprägt. Immerhin nennt Al'švang den Hauptteil dieses Satzes eine „Idylle“, während im Mittelteil „das Element des Leidens“ offenkundig sei⁵². Vielleicht hing dieser zögerliche, distanzierte, ja zum Teil auch analytisch oberflächliche Zugriff auf diesen Satz mit seinem – im Unterschied besonders zu den Ecksätzen – vermeintlich rein musikalischen, also programmatisch nicht weiter zu deutenden „Anschluß an die übliche Viersätzigkeit der Symphonie“⁵³ zusammen, wie dies Hugo Riemann noch um die Jahrhundertwende vermutete. In diesem Zusammenhang sei jedoch noch einmal an Čajkovskijs oben bereits zitierte Äußerungen gegenüber Sergej Taneev erinnert, die zweifellos den Rang eines musikästhetischen Bekenntnisses für seine weitere kompositorische Tätigkeit beanspruchen dürfen: Er, Čajkovskij, wünsche nicht, daß unter seiner Feder jemals symphonische Werke entstünden, die nichts bedeuteten, als „blos Akkorden, – Rhythmen- und Modulationsspiel.“⁵⁴ Čajkovskij hielt, soviel scheint bezüglich seiner späten Symphonien festzustehen, nichts (oder wenig) von absoluter Musik im rigorosen Sinn, d. h. von Musik, die – ohne jede zumindest im Hintergrund wirksame Programmatik – allein sich selbst genügt. Wie sich zeigte, konnten für alle Sätze der *Pathétique* konkrete Materialien, in ihrem Bedeuten eruierbare Klang- und Tonsymbole, ausfindig gemacht werden, die als interpretatorischer Ausgangspunkt, als Schlüssel dienen können, um den Sinn der Musik schrittweise zu erschließen. „Mag man herumrätseln“, forderte der Komponist den Hörer auf, um den Zugang zum Sinn und damit auch zum musikalischen Gehalt seiner Symphonie zu finden.

Möglicherweise bietet nun aber auch der zweite Satz in Čajkovskijs *Pathétique* einen konkreten Anhaltspunkt zu einem (autobiographisch-)programmatischen Verständnis des Werkes. Das Thema des Hauptteiles T. 1–8 weist nämlich eine geradezu verblüffende Verwandtschaft mit dem Hauptthema des siebten Satzes „Hat er es denn beschlossen“ aus Johann Sebastian Bachs Kantate „In allen meinen Taten“ (BWV 97) auf. Ob es sich hierbei tatsächlich um ein (bewußtes) Zitat handelt, und inwieweit Čajkovskij diese Bach-Kantate überhaupt gekannt haben konnte, soll weiter unten diskutiert werden. Zunächst seien beide Themen in ihrer – weitgehend stilistisch begründeten – Eigenart gegenübergestellt, wobei dennoch sehr bezeichnende Übereinstimmungen im melodischen Ausdruckscharakter sichtbar werden.

⁵¹ Modest Čajkovskij, Brief an den Preßburger Stadtarchivar Johan Batka vom April 1907, zit. nach Kohlhase, S. 303–305.

⁵² Arnol'd Al'švang, zit. nach Kohlhase, S. 310.

⁵³ Hugo Riemann, zit. nach Kohlhase, S. 306.

⁵⁴ Modest Čaikovskij, *Das Leben*, Bd. 1, S. 494–495.

Notenbeispiele:

Nr. 2 Bach: *Hat er es denn beschlossen* T. 1–8(9)

Musical notation for Bach's *Hat er es denn beschlossen* (T. 1–8(9)). The notation is in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. It is divided into four sections: **Motiv** (measures 1-4), **Transposition** (measures 5-8), **Fortspinnungs-Sequenz** (measures 9-12), and **Kadenz** (measures 13-16).

Nr. 3 T. 9–17; Nr. 4 Čajkovskij: 2. Satz, T. 1–8 (2 Varianten des Schlußtaktes)

Bach, T. 9 - 17

Musical notation for Bach's T. 9–17. Harmonic analysis below the staff: T, D⁷, T₃, T, D, D, (D)₇, S₃. The notation is in treble clef, 3/4 time, and B-flat major. A dashed vertical line separates the **Vordersatz** (measures 9-16) from the **Nachsatz** (measures 17-18).

periodisch:

Čajkovskij, T. 1 - 8 / 9 - 16

Musical notation for Čajkovskij's T. 1–8 / 9–16. Harmonic analysis below the staff: T, D, T₃, T, D, Sp, (D)₇, Tp₃. The notation is in treble clef, 5/4 time, and D major. A dashed vertical line separates the two variants of the final measure.

Musical notation for Čajkovskij's T. 1–8 / 9–16, variant 1. Harmonic analysis below the staff: T, D, D.

Musical notation for Čajkovskij's T. 1–8 / 9–16, variant 2. Harmonic analysis below the staff: Tp, D, D, D.

Nr. 5 T. 45–46

Čajkovskij, T. 45 - 46

Musical notation for Čajkovskij's T. 45–46. The notation is in treble clef, 2/4 time, and D major. The word **Comi** is written above the staff.

Im Bachschen Duettsatz wird das eigentliche Hauptthema, das zuerst vom Sopran (T. 9–17) vorgetragen und dann auch vom Tenor (T. 17–25) aufgegriffen wird, von der Continuostimme vorbereitet. Wesentliche Momente der Melodiegestaltung sind hier bereits vorhanden: das zweitaktige Kopfmotiv, bestehend aus dem diatonischen Sextanstieg und der charakteristischen Schlußwendung mit fallender Terz und steigender Sekund, sowie die anschließende Quinttransposition des Kopfmotivs. Der folgende Fortspinnungsabschnitt, eine viergliedrige Sequenz über jenes chiastische Viertonmotiv, das als einer der prägnantesten Topoi der Barockmusik an dieser Stelle wohl bereits auf den „Unfall“ Christi Bezug nimmt, von dem im B-Teil des Duetts dann andeutungsweise die Rede ist, mündet schließlich in eine *Es*-Dur-Kadenz. Diese satzartige Struktur der Continuoversion des Themas wandelt Bach in der sich nun anschließenden Vokalfassung des Themas zumindest partiell zur achttaktigen Periode um, indem er die Fortspinnungssequenz (die als Begleitmotiv gleichwohl fortwirkt) in der Gesangsstimme durch ein Motiv ersetzt, welches mit seiner fallenden Diatonik, zunächst von *f'* bis *b'* im Quint- (T. 13) und dann von *es''* bis *g'* im Sextrahmen (T. 13–15), auf das Kopfmotiv in Form einer freien Umkehrung gleichsam improvisatorisch Bezug nimmt. Eine in Terzsritten weit ausgreifende Kadenzformel beschließt dann in T. 16–17 diese ansonsten streng diatonisch fortschreitende und somit auf Kantabilität abzielende vokale Themenfassung. (In T. 10/12 glättet Bach die Terzsritte der Instrumentalfassung mit Sekunddurchgängen.)

Bereits auf den ersten Blick zeigt das als achttaktige Periode strukturierte Hauptthema von Čajkovskijs *Allegro con grazia* eine deutliche Verwandtschaft insbesondere zum Vokalthema des Bachschen Kantatenduetts: das zweitaktige Kopfmotiv, das Čajkovskij in T. 1 noch mit einer Wechselnote auf dem Ton *a* verziert, erscheint T. 45/46 in einer mit der Bach-Fassung vergleichbaren Version; es folgt in Takt 3 eine Transposition des Kopfmotivs, aus harmonischen Gründen jedoch im Terzabstand; der Nachsatz – wie bei Bach auf dem melodischen Höhepunkt der Periode einsetzend – ist klar erkennbar als Umkehrung des Kopfmotivs in zweimal zwei Takten sequenzartig abwärts geführt (wobei der Oktavsprung des Bratschenportamentos in T. 8 der ersten Version an den melodisch ausgreifenden Beschluß des Bachthemas erinnert).

Auch die harmonische Gliederung des Čajkovskijthemas stimmt mit derjenigen des Bachschen Vokalthemas in wesentlichen Punkten überein: Öffnung des Themenkopfes von der Tonika (Terz- bzw. Oktavlage) zur Dominante (wiederum Terz- bzw. Oktavlage); Transpositionsbeginn jeweils vom Tonikasextakkord (Quintlage); zwar nimmt der Nachsatz des Čajkovskijthemas von der Subdominantparallele seinen Ausgang, doch stellt der zwischendominantische Sekundakkord der zweiten Takthälfte von T. 5 mit seiner Auflösung in den Sextakkord der Tonikaparallele erneut einen deutlichen klanglichen Bezug zur Parallelstelle (T. 12/13, hier Auflösung in die Subdominante) bei Bach her; schließlich stimmen auch die Schlußkadenzen beider Themenperioden mit ihren Doppeldominant-Dominant-Fortschreitungen überein. Sollte hier tatsächlich eine bewußte Übernahme mit neugestalteter Fortführung des Bachschen Themas von Seiten Čajkovskijs vorliegen⁵⁵, wäre zunächst nach dem Texthintergrund der Bachschen Musik zu fragen, auf den sich ein Zitat Čajkovskijs in programmatischer Hinsicht beziehen könnte.

Bachs wahrscheinlich 1734 entstandener Kantate liegt ein neunstrophiges Lied Paul Flemings zugrunde, das dieser im Jahre 1633 zu Beginn einer sechsjährigen gefahrenreichen Reise nach Rußland und Persien dichtete. Dementsprechend kreist der Inhalt des Liedes um das durchaus auch im metaphysischen Sinn zu interpretierende Thema einer Reise ins Ungewisse, bei der das lyrische Ich sein Leben vertrauensvoll in Gottes Hand legt: „Er mag's mit meinen Sachen / Nach seinem Willen machen, / Ich stells in seine Gunst“ (2. Strophe)⁵⁶; „Ich nehm es, wie ers gibet; / Was ihm von mir beliebt, / Das hab ich auch erkiest.“ (3. Strophe). Im Hinblick auf Čajkovskijs Homosexualität und seine damit verbundenen Schuldgefühle wirkt besonders die fünfte Strophe, die Bach als instrumentiertes Secco-Rezitativ vertont, geradezu wie ein Hilferuf:

„Er wolle meiner Sünden / In Gnaden mich entbinden, / Durchstreichen meine Schuld! / Er wird auf mein Versprechen / Nicht stracks das Urteil sprechen / Und haben noch Geduld.“

Entsprechend den Worten Čajkovskijs bezüglich seiner 5. *Symphonie*, „vollständiges Sich-Beugen vor dem Schicksal“⁵⁷, könnte auch der Sinn der siebten und achten Strophe, des inneren Höhepunktes des Flemingschen Liedes, umschrieben werden:

„Hat er es denn beschlossen, / So will ich unverdrossen / An mein Verhängnis gehn! / Kein Unfall unter allen / Wird mir zu harte fallen, / Ich will ihn überstehn.“ (7. Strophe); „Ihm hab ich mich ergeben / Zu sterben und zu leben, / Sobald er mir gebeut. / Es sei heut oder morgen, / Dafür laß ich ihn sorgen; / Er weiß die rechte Zeit.“ (8. Strophe).

Bedenkt man nun, daß der zweite Satz der *Pathétique* als letzter komponiert wurde – Čajkovskij notiert im Particell nach Abschluß dieses Satzes: „Herr, ich danke dir. Heute, am 24. März [1893], habe ich den Entwurf völlig abgeschlossen“⁵⁸ –, also in gewisser Hinsicht das „letzte Wort“ des Komponisten wiedergibt, so tritt dessen mysteriöser Tod unmittelbar nach der Uraufführung der *Symphonie* in ein bemerkenswertes Verhältnis zur Stimmungslage im Lied Paul Flemings, das Bach in Form einer neunsätzigen Choralkantate, also ohne zusätzlichen madrigalischen Text, in kongenialer Weise vertonte.

Hier nun scheint sich zwischen Flemings siebenter Liedstrophe, Bachs Duett und Čajkovskijs Symphoniesatz ein Beziehungsgeflecht zu verdichten, von dem jedoch nicht feststeht, ob es von Seiten Čajkovskijs als solches tatsächlich intendiert war. Freilich, der dichterische Textgehalt und der von gefaßter Zuversicht und vertrauensvollem Optimismus getragene Tonfall in Bachs Duett (dem einzigen Satz dieser Kantate im tempus perfectum des 3/4-Taktes) scheinen eine Verbindung zu Čajkovskij und seinem autobiographisch geprägten symphonischen Vermächtnis der *Pathétique*, speziell zu deren zweitem Satz, nahelegen. Jedoch, besteht überhaupt die Möglichkeit, daß Čajkovskij diese noch heute selten gespielte und wenig populäre Kantate Bachs kannte?

⁵⁵ Ein vergleichbarer Vorgang in Rachmaninovs 3. *Klavierkonzert* wurde mit überzeugender, rein analytischer Beweisführung von Joseph Yasser, „The Opening Theme of Rachmaninoff's Third Piano Concerto and its Liturgical Prototype“, in: *MQ* 55 (1969), S. 313–328, dargestellt.

⁵⁶ Dieses und alle folgenden Zitate zu BWV 97 nach Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Kassel, ⁵1985, S. 862–863.

⁵⁷ Zit. nach Kohlhasse, S. 319.

⁵⁸ Zit. nach Kohlhasse, S. 253.

Zur Bach-Rezeption Čajkovskijs

Es sei vorausgeschickt, daß von einer bewußten Bach-Rezeption Čajkovskijs im Sinne einer mehr oder weniger dauerhaften und tiefgreifenden kompositorischen Auseinandersetzung mit den Werken Johann Sebastian Bachs, wie es für Čajkovskijs unmittelbare Vorbilder aus dem deutschsprachigen Raum, für Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann so außerordentlich charakteristisch ist, im Grunde kaum die Rede sein kann. In allen überlieferten Dokumenten zum Leben und Wirken Čajkovskijs taucht der Name Bachs eher beiläufig in Rezensionen oder sonstigen Bemerkungen zu einzelnen Konzertveranstaltungen auf. Wie Čajkovskijs Studienfreund Hermann Laroche bemerkt, sei ihm, Čajkovskij, „das Reich Bachs von allen Bereichen der Musik am fremdesten“⁵⁹ gewesen. Dennoch sei hier wenigstens in den Grundzügen Čajkovskijs Beziehung zur Musik und zum musikalischen Denken Johann Sebastian Bachs skizziert.

Als Student des Petersburger Konservatoriums wurde Čajkovskij sozusagen im Geiste der deutschen Musiktheorie und -pädagogik unterrichtet. Die russische Musikwissenschaftlerin Tatjana Frumkis meint diesbezüglich: „Wie die Geschichte der russischen Konservatorien... deutlich zeigt, blieb, besonders in der Anfangsphase, praktisch kein einziges Fach ohne deutsche Einflüsse... Selbst das Unterrichtssystem wurde deutsch aufgebaut (zuweilen im buchstäblichen Sinn, wie etwa die erhalten gebliebenen deutschsprachigen Lehrpläne in den Bläserklassen belegen). Die Theorieklasse bildete in dieser Hinsicht keine Ausnahme, auch wenn hier russische Musiker wirkten.“⁶⁰

Čajkovskijs 1865 bestandenes Abschlußdiplom erwähnt als Hauptfach neben den Fächern Komposition und Instrumentation das Fach Orgel; zu den Nebenfächern zählten Klavier und Dirigieren. Es ist wohl anzunehmen, daß sich ein nach deutschem Vorbild unterrichteter Student des Hauptfaches Orgel am Petersburger Konservatorium mehr als nur Grundkenntnisse des Bachschen Orgelwerkes erwarb (selbst wenn dem Probanden letztendlich „nur“ gute Leistungen im Orgelspiel attestiert wurden)⁶¹.

Den kompositions- und musiktheoretischen Unterricht erhielt Čajkovskij von Professor Nikolaj Zarembo, der seine Ausbildung in Berlin bei Adolf Bernhard Marx absolviert hatte. Als Čajkovskij selbst später am Moskauer Konservatorium Musiktheorie lehrte, orientierte er sich ebenfalls am Marxschen Vorbild, zu dem noch das Lehrbuch der Harmonie von Ernst Friedrich Richter hinzutrat. Richter, Organist in Leipzig und ab 1868 Thomaskantor daselbst, hatte sein Lehrbuch 1853 in Leipzig publiziert; 1868 wurde es von Eduard Langer ins Russische übersetzt. Čajkovskijs eigener *Lehrplan der Harmonielehre* von 1870 scheint vom Lehrbuch des Thomaskantors Richter nachhaltig beeinflusst, und in seinem eigenen *Handbuch zum praktischen Studium der Harmonielehre* von 1871 bezieht sich Čajkovskij im Vorwort direkt auf Richter. In einem Brief an seinen früheren Schüler Taneev (dessen Übungsaufgaben in Harmonielehre mit Čajkovskijs Verbesserungen erhalten sind⁶²) vom 15. August 1880 meint Čajkovskij bezüglich seiner deutsch beeinflussten Lehrmethode: „Ich sehe keinerlei Notwendigkeit, auf andere

⁵⁹ Zit. nach Pëtr Čajkovskij, *Erinnerungen und Musikkritiken*, S. 245.

⁶⁰ Tatjana Frumkis, „Zu deutschen Vorbildern in Tschaikowskys Harmonielehre“, in: *Festschrift zum internationalen Tschaikowsky-Fest Tübingen 1993*, hrsg. von T. Kohlhaase, Tübingen 1993, S. 114.

⁶¹ Katalog des Staatlichen Haus-Museums Peter Iljitsch Tschaikowsky in Klin, hrsg. von Jelena Orlova, Leipzig 1978, S. 190.

⁶² Vgl. ebd., S. 53.

Weise zu lernen und zu unterrichten, als es in Leipzig und Berlin getan wird, und anders geht es auch gar nicht... Zweifellos kann man die Unterrichtsmethode vervollkommen, aber lediglich die Methode, nicht das Prinzip.“⁶³

Trotz einer offenbar recht weitgehenden Vertrautheit zumindest mit Bachs Orgelwerk und Bachs Stilistik im allgemeinen schrieb Čajkovskij 1886 in eines seiner Tagebücher, „daß ich Bach gern spiele, denn eine gute Fuge zu spielen, ist interessant; aber ich erkenne in ihm nicht (wie das andere tun) das große Genie an.“⁶⁴ Angesichts der zeitweise doch sehr wechselnden Beurteilungen einzelner Komponisten (nur sehr wenige seiner „Favoriten“, wie etwa Mozart, Schumann, Glinka und Bizet, erfreuten sich dauernder und uneingeschränkter Befürwortung) verbietet sich allerdings ein vorschnelles und pauschal gültiges Urteil Čajkovskijs über Bach.

Die Lektüre seiner *Erinnerungen und Musikkritiken* lehrt an vielen Einzelbeispielen, die – nicht selten wohl von einer augenblicklichen Stimmungslage diktierten – sehr unterschiedlichen Urteile, die Čajkovskij über seine Kollegen fällte, mit Umsicht zu bewerten⁶⁵. Bereits gut ein Jahr nach der oben zitierten Tagebucheintragung, bei einem Konzert im Leipziger Gewandhaus am Neujahrestag 1888, fühlte sich Čajkovskij nämlich „geradezu ergriffen ... von einigen in höchster Vollendung vorgetragenen a-cappella-Chören, darunter einer Motette von Bach, die der ... berühmte Thomanerchor sang.“⁶⁶ Diesen Eindruck empfing Čajkovskij bei seiner großen Konzerttournee, die ihn im Jahre 1888 unter anderem durch all jene Städte führte, die sich bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer besonders regen Bachtradition erfreuten: Berlin, Hamburg und Leipzig. Doch hatte die Bach-Rezeption zu diesem Zeitpunkt auch schon auf andere Länder übergreifen. So war Čajkovskij im Jahre 1884 zum Ehrenmitglied der Pariser Bachgesellschaft⁶⁷ ernannt worden, wobei allerdings noch nicht feststeht, welche konkreten Inhalte sich hinter dieser Ehrenmitgliedschaft tatsächlich verbargen. (Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit stand diese Pariser Bachgesellschaft jedoch mit der seit 1851 in Leipzig erscheinenden Bach-Gesamtausgabe in Verbindung. Inwiefern Čajkovskij davon profitierte – die Kantate BWV 97 war 1875 in BGA XXII, 187 erschienen – ist bislang fraglich.)

Die Quellen zur 6. *Symphonie* Čajkovskijs scheinen jedenfalls keinerlei Hinweise auf Čajkovskijs bewußte Rezeption von Bachs Kantate *In allen meinen Taten* (BWV 97) zu geben. Allerdings findet sich auch bei dem berühmten, inzwischen zweifelsfrei eruierten Zitat des Totenoffiziums im ersten Satz der *Pathétique* kein Vermerk im Particell des Komponisten; auch in den Briefen an den Großfürsten Konstantin (vom 21. und 26. September 1893) erwähnt Čajkovskij bezüglich seiner 6. *Symphonie* nichts von diesem

⁶³ Zit. nach Frumkis, S. 114.

⁶⁴ Pëtr Il'ič Čajkovskij, *Die Tagebücher*, hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin 1992, S. 272 und Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 389.

⁶⁵ Vgl. Anm. 4 sowie die Ausführungen Wassili Jakowlews über Čajkovskijs Beethoven-Bewertung in: Pëtr Čajkovskij, *Erinnerungen und Musikkritiken*. Dort heißt es u. a. auf S. 21–22: „Tschaikowskys Gedanken über Beethoven sind der Nachwelt vor allem aus seinen Tagebuchaufzeichnungen vom Jahre 1886 bekannt geworden, wo er sein nicht unkritisches Verhältnis zum Schaffen des deutschen Meisters zum Ausdruck bringt. Wenn man jedoch alle Quellen, in denen sich Äußerungen Tschaikowskys über Beethoven finden, einander gegenüberstellt, so ist das Ergebnis durchaus nicht mit der Auffassung identisch, die Tschaikowsky in seinem Tagebuch festgehalten hat.“

⁶⁶ Pëtr I. Čajkovskij, *Erinnerungen und Musikkritiken*, S. 52.

⁶⁷ Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 345.

Zitat – obgleich doch auch von Apuchtins *Requiem*-Dichtung die Rede ist. Es kann demnach das Nichtvorhandensein jeglichen Hinweises in den ohnehin nur sehr wenigen (im Particell enthaltenen) Skizzen und anderen Autographen des Werkes wohl kaum als Indiz gegen ein mögliches programmatisches Bachzitat in Anspruch genommen werden.⁶⁸ Gleichwohl muß die Möglichkeit, daß Čajkovskij ein solches Bachzitat nicht bewußt intendierte, sondern unbewußt einfließen ließ⁶⁹, ebenso in Betracht gezogen werden, wie eine rein zufällige Übereinstimmung beider Themen, wobei freilich auch die verblüffende Korrelation der Fleming-Dichtung mit den inzwischen offenkundigen programmatischen Intentionen von Čajkovskijs *Pathétique* eine nichts weniger als glückliche Fügung der launenhaften Tyche wäre. Welche Auswirkungen auf das Gesamtverständnis der *Pathétique* hätte nun aber die Annahme eines programmatischen Bachzitates im *Allegro con grazia*, eines Bachzitates, das hier gleichsam im Indizienverfahren als nicht völlig von der Hand zu weisen dargestellt wurde?

Die Gesamtdramaturgie der *Pathétique*

Zunächst wären damit zwei Prinzipien erfüllt, die für Čajkovskijs Kompositionsästhetik der achtziger und neunziger Jahre als fundamental zu bewerten sind: Erstens hatte sich Čajkovskij bereits mit seiner 4. *Symphonie* (was den symphonischen Bereich, speziell die Gattung Symphonie selbst betrifft) von der absoluten Musikauffassung *expressis verbis* distanziert (vgl. Zitat 2).

Zweitens hatte diese Auffassung bereits in der 5. *Symphonie* insofern konkrete Konsequenzen, als das Schicksalsmotiv hier alle vier Sätze miteinander verbindet und somit wesentlich zur formalen wie inhaltlichen Integration des Werkes beiträgt. Es wäre kaum überzeugend, an diesem Punkt der Entwicklung mit einem gestalterischen Rückschritt zu rechnen, insbesondere aufgrund der Tatsache, daß die *Pathétique* von

⁶⁸ In seinem Vortrag vom 13. Juli 1995 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Erlangen-Nürnberg und in einem persönlichen Gespräch erwähnte Thomas Kohlase, Editionsleiter der Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe, die wenigen Skizzen, die zur 6. Symphonie (ausschließlich im Particell) erhalten seien. Er führte dies auf eine spezielle eidetische Begabung Čajkovskijs zurück, der – ähnlich Mozart – gleichsam im Kopf die eigentliche Kompositionsarbeit leistete. Dazu folgende Anmerkungen: Die Tatsache, daß weder Einzelskizzen zur 6. *Symphonie* noch irgendwelche Hinweise auf ein programmatisches Bachzitat vorliegen, muß nicht notwendigerweise bedeuten, daß (vielleicht sogar zahlreiche) Einzelskizzen niemals vorhanden waren. Denn obwohl Čajkovskij im Umgang mit Briefen und ähnlichen Dokumenten offenbar besonders sorgsam verfuhr, sind musikalische Skizzen von anderem, nach definitivem Abschluß der Komposition, möglicherweise geringerem Wert für den Komponisten. Von Maurice Ravel, einem anderen Mozart-Verehrer, ist beispielsweise bekannt, daß er nach Fertigstellung seiner Werke Skizzen normalerweise vernichtete, gerade um den Eindruck spontanen und mühelosen Komponierens, wie es von Mozart von jeher überliefert war, zu erwecken. Ist es dann aber, wenn es sich – wie im Falle der *Pathétique* – sogar um ein sehr subjektiv geprägtes Bekenntniswerk handelt, dessen programmatischer Hintergrund „für alle ein Rätsel bleiben wird“ (Čajkovskij), nicht sogar wahrscheinlich, daß wesentliches Skizzenmaterial spätestens nach Abschluß der kompositorischen Arbeit, also des Particells, allein aus Gründen der Geheimhaltung von Čajkovskij bewußt vernichtet wurde?

⁶⁹ Modest Čajkovskij spricht in bezug auf den zweiten Satz des b-Moll-Klavierkonzertes op. 23 von einem „unbewußten“ Zitat seines Bruders: „In einem Briefe an Frau von Meck macht Peter Iljitsch die Mitteilung, das [sic!] er für das Hauptthema des ersten Satzes ein von blinden Bettlern in Kamenka während der Messe gesungenes Motiv verwendet habe. Außer diesem bewußten Zitat ist Peter Iljitsch im Prestissimo des zweiten Satzes noch ein unbewußtes mit untergeschlüpft, und zwar die französische Chansonette *Il faut s'amuser, danser et rire*, welche ich und Bruder Anatol Anfang der siebziger Jahre in Erinnerung an eine reizende Sängerin fortwährend trällerten, summten und piffen.“ In: *Das Leben*, Bd. 1, S. 314.

Beginn als an das kompositorische opus summum, das Lebenswerk Čajkovskijs schlechthin gedacht war.

Die Annahme eines durch alle vier Sätze hindurchgehenden programmatischen Konzeptes korrespondierte zudem mit einer motivisch einheitlichen Gestaltung aller vier Sätze, die auf dem Kernmotiv der fallenden Sekund basiert. Thomas Kohlhase hat diesen motivischen Zusammenhang herausgearbeitet mit der Bemerkung: „... gäbe es keine Hinweise des Komponisten auf die Thematik der Sinfonie, auf ihren Requiem-Charakter, gäbe es nicht die sprechenden Zitate in den Ecksätzen – ihr inneres Programm erschlosse sich allein durch dieses winzige Motiv...“⁷⁰ Die Analyse zeigt, daß die Bedeutung des fallenden Sekundmotivs, das in den Ecksätzen häufig als ausdrucks-geladener Vorhalt wirkt, in den Mittelsätzen zurücktritt. Dies entspricht jedoch genau der – zwar vorhandenen, den beiden Ecksätzen jedoch untergeordneten – programmatischen Bedeutung der Mittelsätze.

All diese Einsichten führen nun aber zu der Frage, welches dramaturgische Gesamtkonzept der *Pathétique* zugrundeliegt. Fassen wir dazu – in Ergänzung der musikalischen Charaktere⁷¹, die jeden einzelnen Satz prägen – die semantisch faßbaren Ton- und Klangsymbole aller vier Sätze zusammen:

1. Satz: Adagio: Allegro non troppo:	Klage	T. 1
	Klage und Schmerz	T. 19
	Das „ach so Schöne“ (Erlösung?)	T. 89
	Schicksalsschläge, Schrecken	T. 161
	Kampf gegen das Schicksal	T. 171
	Zitat des Totenoffiziums	T. 201
	Klage (Todesrhythmus)	T. 229
	Die Macht des Schicksals	T. 277
	Das „ach so Schöne“ Erlösung?	T. 305 T. 335
2. Satz: Allegro con grazia:	Zitat „Hat er es denn beschlossen“	T. 1
	Resignation und Klage (flebile)	T. 57
	Ruhe und Erlösung	T. 152
3. Satz: Allegro molto vivace:	Unruhe	T. 1
	Schicksalsmotiv	T. 44
	Marsch	T. 71
	Zitat <i>Manfred</i> (Schmerzen)	T. 97
	Triumphmarsch (höllischer Mächte)	T. 229
4. Satz: Adagio lamentoso:	Klage (lamentoso)	T. 1
	Todesrhythmus	T. 37
	Tamtam (Tod)	T. 137
	Zitat „Weinen, Klagen“	T. 137

Selbstverständlich dienen solche stichwortartigen Umschreibungen der Satzcharaktere, Klangsymbole und musikalischen Vokabeln – die (hier zum Teil in Anlehnung an einschlägige Arbeiten von Constantin Floros und Hans Heinrich Eggebrecht⁷², teilweise aber auch direkt aus den Vortragsbezeichnungen übernommen) natürlich noch wesent-

⁷⁰ Kohlhase, S. 323–324. Kohlhase schließt in seiner Analyse den dritten Satz, dessen dominierendes Hauptmotiv aus dem Doppelquartsprung gebildet ist, von dieser Betrachtung komplett aus. Gleichwohl finden sich – ohne allzu große analytische Verkrampfung – auch im dritten Satz Motive und motivische Begleitflächen, die aus dem Sekundmotiv hervorgehen (Fl.1/Klar.1 in T. 3; Motiv T. 19 f.; Kb. T. 31 f.).

⁷¹ Wir folgen hier den Überlegungen Constantin Floros', dessen Versuch über musikalische Charaktere als grundlegend für einen hermeneutischen Zugang zur romantischen Symphonik gelten muß. Dazu: Floros, *Gustav Mahler II*, S. 107–183.

⁷² Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, München 1982.

lich differenzierter ausgearbeitet werden könnten – lediglich als Ergänzungen zu einer nach wie vor unabdingbaren Form- und motivisch-thematischen Detailanalyse. (Gerade die aus der Formanalyse resultierende Einsicht einer in allen Sätzen vorherrschenden episodenhaften Formung einzelner Satzteile scheint die Zuordnung von Satzcharakteren und vokabular wirksamen Klangsymbolen in den funktionalen Ablauf des Werkorganismus zu begünstigen, ja zu fordern.) Die neuere analytische Literatur zum symphonischen Werk Gustav Mahlers hat gezeigt, welche Perspektiven für neue Erkenntnisse sich gerade mit diesem Verfahren speziell im Hinblick auf die Symphonik der Spätromantik eröffnen, so daß es auch im Falle der *Pathétique* als probates Mittel zum Verständnis ihrer programmatischen Gesamtdramaturgie erscheint.

Betrachten wir also die dramatische Kurve der vier Symphoniesätze speziell im Hinblick auf die Rolle, die dabei dem zweiten Satz zufällt. Das ganze Werk gilt als symphonisches Requiem, sein Thema ist die (offenbar konkret autobiographisch motivierte) Auseinandersetzung mit dem Tod. Gemäß der anfangs sehr kontrovers diskutierten und auch zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht völlig unwidersprochenen⁷³ Darstellung der russischen Musikwissenschaftlerin Alexandra Orlova soll Čajkovskij Anfang November 1893 durch ein Ehrengericht einstiger Schulkollegen der Peterburger Rechtsschule in den Suizid getrieben worden sein⁷⁴. Inzwischen wird diese Sicht nicht nur von namhaften Čajkovskij-Forschern geteilt⁷⁵, sondern auch von kompetenter medizinischer Seite als unbezweifelbare Tatsache betrachtet. Anton Neumayr, Wiener Internist und als Pianist Absolvent des Salzburger Mozarteums, kommt bezüglich der Todesursache Čajkovskijs, die im Zusammenhang mit der *Pathétique* eine Schlüsselrolle spielen könnte, zu folgendem Schluß:

„Somit steht heute fest, daß Tschaikowsky tatsächlich nicht, wie bisher angenommen, an der Cholera gestorben ist, sondern daß er Selbstmord verübt hat und die Art und Weise, wie er aus dem Leben geschieden ist, absichtlich so gestaltet hat, daß sein Tod nach einem schicksalhaften Ereignis ausgesehen hat. Unwillkürlich drängt sich hier der Vergleich mit seinem Selbstmordversuch kurz nach seiner tragischen Eheschließung mit Antonina auf, der ja gleichfalls darauf abzielte, einen schicksalhaften Tod durch Lungenentzündung vorzutauschen.“⁷⁶

Doch unabhängig von den Vorgängen Ende Oktober und Anfang November 1893, die Čajkovskij in ihrer Unausweichlichkeit allenfalls erahnen konnte und somit für die Entstehung und die spezielle künstlerische Konzeption der *Pathétique* nicht mehr von Bedeutung sind, hatte er auch in den Jahren vorher immer wieder Phasen tiefster Depression durchlitten. Der auslösende Faktor dafür ist wohl in seiner Homosexualität und insbesondere den für ihn daraus resultierenden Schuldgefühlen zu suchen (vgl. Anm. 9). Während Čajkovskij schon in relativ jungen Jahren – im Zusammenhang mit seiner gescheiterten Ehe – den Tod als „größten Segen“ bezeichnete, den er „mit der ganzen Kraft meiner Seele“ erlebe⁷⁷, hatte sich – wie schon erwähnt – die periodisch immer wieder auftretende Todessehnsucht zu Beginn der 90er Jahre zu einer Todes-

⁷³ Von popularwissenschaftlicher Seite weist insbesondere Nina Berberova die Selbstmordtheorie in ihrer inzwischen aktualisierten Čajkovskij-Monographie vehement zurück. Berberova über die Publikation der Selbstmordtheorie in NGroveD: „Dies ist nicht nur der Beweis für erschreckende Dummheit, sondern der vollkommene Irrsinn“, in: *Tschaikowsky*, Düsseldorf 1989, S. 19. Dazu auch: Kadja Grönke, „Čajkovskijs Tod – ein kritischer Literaturbericht“, in: *Mitteilungen (2) der Tschaikowsky-Gesellschaft*, Tübingen 1995, S. 31–54.

⁷⁴ Alexandra Orlova, „Tchaikovsky: The last Chapter“, S. 125–145.

⁷⁵ David Brown, Art.: „Tchaikovsky“, in: NGroveD 18, S. 606–636.

⁷⁶ Neumayr, *Musik und Medizin*, S. 178.

gewißheit zugespitzt (vgl. Zitat 47). Daß seine stets streng geheimgehaltene Veranlagung aufgrund seiner Popularität und des großen Publikumsinteresses an seiner Person nun an die Öffentlichkeit zu gelangen drohte, könnte das auslösende Moment für den bereits Ende 1889 geäußerten (und für einen erst 49jährigen Komponisten recht ungewöhnlichen) Wunsch nach einer Symphonie sein, „welche gewissermaßen den Schlußstein meines gesamten Schaffens bilden soll“⁷⁸. Čajkovskij fühlte sich von den damaligen gesellschaftlichen Verhältnissen gleichsam in die Enge getrieben, und fand (vorübergehenden) Trost offenbar nur noch in Gott und der Religion. Die eminente Bedeutung dieser Themen, die Čajkovskij (in den Tagebüchern, aber auch in seiner Korrespondenz etwa mit Frau von Meck) ausführlich erörterte, sei hier nur durch eine einzige Äußerung des Komponisten belegt, die – wengleich auf die Lektüre von Lev Tolstoj's *Bekenntnissen* bezogen – als repräsentativ für Čajkovskijs Denken gelten darf:

„Jede Stunde, jede Minute danke ich Gott, daß Er mir den Glauben an Ihn gegeben hat. Was würde aus mir werden bei meinem Kleinmut und bei meiner Fähigkeit, bei dem geringsten Anlaß den Mut sinken zu lassen und das Nichtsein zu wünschen, wenn ich nicht an Gott glauben könnte und mich Seinem Willen fügen wollte?“⁷⁹

Im Zusammenhang mit der Gesamtdramaturgie der *Pathétique* ist die Einsicht in Čajkovskijs Religiosität sowie in ihre letztendlich doch nur begrenzte Fähigkeit, ihm angesichts seiner schicksalhaften Lebensumstände wirklichen Trost zu spenden, von entscheidender Bedeutung.

Die dramaturgische Funktion dieses zweiten Satzes (genauer, des A-Teiles des Allegro con grazia, T. 1–56) könnte nun nämlich darin bestehen – nach dem im Kopfsatz thematisierten Kampf mit dem Schicksal sowie der anklingenden Hoffnung auf Erlösung – jene, bei Čajkovskij phasenweise zu beobachtende, heitere „Ergebenheit in das Schicksal“ musikalisch wiederzugeben, und durch ein programmatisches Zitat zu konkretisieren. Zwar wird es kaum je zu beweisen sein, daß Čajkovskij jene Melodie, mit der Johann Sebastian Bach eine Textpassage („Hat er es denn beschlossen, so will ich unverdrossen an mein Verhängnis gehn“) aus der Flemingschen Dichtung in Musik übersetzte, als Zitat intendierte. Dennoch könnte allein die Prämisse einer analogen melodischen Gestaltung für einen vergleichbaren semantischen Zusammenhang zu einem tieferen Verständnis der gesamten Symphonie und zu einer Änderung des Rezeptionsverhaltens (die wohl im Sinne des Komponisten wäre) insbesondere in bezug auf den zweiten Satz führen. In dieser Musik spiegeln sich deutlich vernehmbar die Phasen einer durch Čajkovskijs festen Glauben an Gott kontrollierten Schicksalsbewältigung, wobei die zeitlich stets begrenzte religiöse Aufarbeitung seiner Probleme immer wieder von neurotischen Verzweiflungsattacken abgelöst wurde. Diesen, von Čajkovskij sehr bewußt nachvollzogenen, psychischen Vorgängen (seine Tagebücher zeigen dies) konnte er sich nicht entziehen, so daß – wie im dritten und vierten Satz der 6. *Symphonie* kompositorisch gleichsam antizipiert (ein bemerkenswerter Parallellfall zu Gustav Mahlers 6. *Symphonie*) – der Tod schließlich auch realiter triumphieren sollte.

⁷⁷ Zit. nach Edward Garden, *Tschaikowsky*, Stuttgart 1986, S. 117.

⁷⁸ Zit. nach Kohlase, S. 265. Möglicherweise hängt die unerwartete Rücknahme der Jahresrente Frau von Mecks im September 1890 mit der Aufdeckung von Čajkovskijs Homosexualität zusammen. Jedoch weniger der Verlust dieser Einnahmen, als vielmehr eine Art zweiter Verlust der Mutter stürzten ihn zu diesem Zeitpunkt erneut in eine depressive Phase. Dazu: Neumayr, S. 166–168.

⁷⁹ Čajkovskij am 13. März 1884 an Frau von Meck, zit. nach Modest Čajkovskij, *Das Leben*, Bd. 2, S. 267.

KLEINE BEITRÄGE

Ein neuer Quellenfund zur Mitarbeit Johannes Brahms' an Friedrich Chrysanders Ausgabe von Händels „Italienischen Duetten und Trios“ (1870)

von Jürgen Neubacher, Hamburg

„Verehrter Herr!

Glück auf zum neuen Jahr – zum Beethovenjahr!

[...] Eigentlich gedachte ich Ihnen die Oper Rhadamist vorzulegen, schicke aber zunächst nun die Kammerduette No 7 bis 12 und 2 Trios. Das 3. Duett hat Joachim begleitet, und bei den anderen 5 habe ich selber etwas zusammen gesucht und bin noch täglich dabei, weil ich kein anderes Manuscript für meine Stecher habe und dieses Werk möglichst schnell gestochen und gedruckt werden soll.

Meine einzige Bemerkung hinsichtlich des Arrangements ist nun die, daß wir den Händelschen Baß im Stich zugleich als (einstimmigen) Klavierbaß benutzen, die übrige Begleitung also in die rechte Hand gelegt werden muß. Sie wird mit etwas kleineren Noten gestochen und fügt sich dann ganz bequem und bescheiden zwischen das Original. Ich lege Ihnen 1 Blatt zur Probe bei, es ist der Anfang des 1. Duettes. Was die Begleitung selbst anlangt, so gestehe ich, daß ich nicht mehr contrapunktiren möchte, als auf diesem Probeblatt geschehen ist, und glaube, daß Begleitungen ganz gut und genügend zu dem Gesange sein werden, die hierin noch weniger thun und sich noch mehr nur einfach harmonisch bewegen. Im Uebrigen kann ich treuherzig versichern, daß ich von meinem Elaborat selber die bescheidensten Vorstellungen hege, denn abgesehen davon daß ich ein Stümper bin, muß ich den Stechern auch die Musik Seite um Seite naß vorlegen und kann nicht einmal einen ganzen Satz, vielweniger ein volles Duett im Zusammenhange zu Papier bringen. Ich erwähne diesen Punkt aber besonders deshalb, weil die begedruckte Begleitung (von dem Engländer Smart) so ganz in das Figuriren und Contrapunktiren sich verirrt hat. Ich war selber Zeuge, daß diese Gesangstücke dadurch vollständig unzugänglich gemacht sind. Ich will nicht in Abrede stellen, daß es ihm nicht an guten Einfällen fehlt; was mir paßte, habe ich in meine Begleitung unbedenklich aufgenommen, aber den Stil dieser Musik begreift er doch fast garnicht. Dies sehen Sie auch ohne meine Worte auf den ersten Blick – ich wollte nur sagen wie ich darüber denke.

Möchten Sie, die äußere Anlage betreffend, das in einem System Gedruckte immer auf eine Notenlinie schreiben, so wäre es für Sie und meine Stecher wohl gleich bequem. [...].“¹

Mit diesem Begleitschreiben übersandte Friedrich Chrysander Johannes Brahms am 1. Januar 1870 das Notenmaterial für die Anfertigung von Generalbaßaussetzungen zu den Händelschen Duetten und Trios, die er dann noch im gleichen Jahr als Band 32 seiner Händel-Gesamtausgabe vorlegen konnte².

¹ Brief Friedrich Chrysanders an Johannes Brahms vom 1. Januar 1870 (A-Wgm, Brahms-Nachlaß, Herrn Otto Biba, Direktor von Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, danke ich herzlich für die Genehmigung zum Abdruck). Die Briefe Chrysanders an Brahms wurden erstmals von Karl Geiringer veröffentlicht („Brahms and Chrysander“, in: *Monthly Musical Record* 67 [1937], S. 97–99, 131 f., 178–180 und ebenda 68 [1938], S. 76–79), allerdings ohne Kennzeichnung zahlreicher Auslassungen. Die Antwortschreiben – neun Briefe und fünf Postkarten – hat Gustav Fock 1956 bei der Schwiegertochter Chrysanders aufgefunden gemacht und auszugsweise veröffentlicht („Brahms und die Musikforschung“, in: *Beiträge zur hamburgischen Musikgeschichte*, hrsg. von H. Husmann, Hamburg 1956 [= Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg, 1], S. 46–69). Ihr heutiger Aufbewahrungsort ließ sich nicht ermitteln, sie sind jedenfalls nicht mit dem Nachlaß Friedrich Chrysanders 1956 an die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg gelangt. Es sei jedoch darauf hingewiesen, daß sich im Nachlaß Gustav Focks, der ebenfalls in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrt wird, eine von Fock angefertigte Abschrift aller 14 Schriftstücke befindet. Fünf der Briefe Chrysanders an Brahms edierte erstmals Waltraud Schardig im Anhang ihrer Dissertation (*Friedrich Chrysander. Leben und Werk*, [= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 32] Hamburg 1986). Auszugsweise zitiert auch Imogen Fellinger aus den Originalbriefen Chrysanders an Brahms („Das Händel-Bild von Brahms“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 3 [1989], S. 235–257). Eine vollständige Edition des Brahms-Chrysanderschen Briefwechsels wird von Hans Joachim Marx vorbereitet (freundliche Mitteilung).

² *G. F. Händel's Werke. Lieferung XXXII. Italienische Duette und Trios*, Leipzig, Deutsche Händelgesellschaft [1870]. Diese aus 13 Duetten und zwei Trios bestehende erste Auflage wurde 1880 durch eine zweite Auflage abgelöst, in die neun weitere, bis dahin ungedruckte Duette aufgenommen wurden, die sich Chrysander zuvor

Aus dem Brief geht hervor, daß Brahms als Arbeitsvorlage die entsprechenden Duette und Trios aus der von Henry Smart bearbeiteten, 1852 als Band 6 der Händel-Ausgabe der Londoner Handel-Society erschienenen Edition³ erhalten hatte („die begedruckte Begleitung von dem Engländer Smart“). Dieses zuvor wenig beachtete Faktum wurde in einer editionsgeschichtlichen Untersuchung von Howard Server durch direkten Vergleich der Bearbeitungen von Smart und Brahms eingehend erörtert⁴, mit dem Ergebnis, daß Brahms – ähnlich wie es Chrysander in seinem eingangs zitierten Brief als eigene Vorgehensweise beschreibt („was mir paßte, habe ich in meine Begleitung unbedenklich aufgenommen“) – an Smarts Generalbaßaussetzungen angeknüpft hat, wo ihm diese gut erschienen, und sie durch Eigenes ersetzte, wo nicht⁵. Chrysander lobte in einem späteren Brief an Brahms dessen Arbeit:

„Auf den ersten Blick – gestatten Sie mir diesen etwas hochtrabenden Ausdruck – erkannte ich den Grundunterschied Ihrer Begleitung und der seinigen [= Smart]: es ist bei Ihnen N[um]ero Eins aller Begleitung, das Spiel der ruhigen Hände, gewahrt, wodurch die Begleitung den Gesang auch in dem reichsten Figurenwerk nicht nur umspielend begleitet, sondern auch harmonisch hält und trägt. Das ist, soweit ich es verstehe, das Alpha und Omega aller Begleitung, und alles, was ich von der Begleitkunst der alten Meister rühmen höre, geht auf diese Haupttugend zurück.“⁶

*

Waltraud Schardig machte als erste darauf aufmerksam, daß ein in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrtes Exemplar von Smarts Edition der Händelschen Duette und Trios⁷, das aus dem Nachlaß Friedrich Chrysanders stammt, diesem als Arbeitsmaterial gedient habe⁸. In der Tat enthält der Band in Form von Überklebungen und direkten handschriftlichen Eintragungen (in Tinte) vollständige Generalbaßaussetzungen zu den Duetten I und II sowie IV bis VI⁹, die sich unschwer als von der Hand Chrysanders stammend identifizieren lassen. Darüber hinaus finden sich in dem Band zu allen Stücken Stecher-eintragungen zur Takt-¹⁰, Akkoladen- und Seiteneinteilung sowie zu notationstechnischen Details (in Bleistift), die ihn eindeutig als Stichvorlage für die erste Auflage von Band 32 der Chrysanderschen Händel-Gesamtausgabe ausweisen. Eingelegt in eine Tasche im hinteren Innendeckel des 1956 neu gebundenen Bandes fanden sich drei Blätter¹¹ mit einer auf zwei Liniensystemen notierten Generalbaßaussetzung (in Tinte) sowie einem Vermerk von gleicher Hand am Ende des zweiten Blattes (fol. 2r): „Fortsetzung mit der nächsten Post. J.[oseph]

„in London [...] kopiert“ hatte (vgl. Chrysanders Mitteilung an Julius Stockhausen vom 12. Oktober 1879, veröffentlicht bei Julia Wirth-Stockhausen, „Friedrich Chrysanders Briefe an Julius Stockhausen“, in: *Mf* 7 [1954], S. 176–199, hier S. 191). Zu sechs dieser neun Duette lieferte wiederum Brahms die Generalbaßaussetzungen und überarbeitete gleichzeitig seine früheren Beiträge zur ersten Auflage. Im folgenden wird auf diese zweite Auflage von Band 32 der Händel-Gesamtausgabe sowie auf die daraus entnommenen und 1881 von Brahms im Verlag C. F. Peters separat herausgegebenen sechs neuen Händel-Bearbeitungen nicht weiter eingegangen.

³ *Chamber Duets and Trios, Composed by George Frederic Handel*, (= *The Works of Handel*, [6]) London: Handel Society 1852.

⁴ Lediglich Waltraud Schardig hatte bereits auf den Zusammenhang beider Ausgaben hingewiesen, zielte aber vor allem auf die Unterschiede der Brahmsschen gegenüber den Smartschen Generalbaßaussetzungen (vgl. Schardig, „Chrysander“, S. 153–155).

⁵ Howard Server, „Brahms and the three Editions of Handel’s Chamber Duets and Trios“, in: *Händel-Jahrbuch* 39 (1993), S. 134–160, hier besonders S. 150. Für einen Hinweis auf diese Veröffentlichung danke ich dem Brahms-Bibliographen Thomas Quigley.

⁶ Brief Chrysanders an Brahms vom 24. Januar 1870 (A-Wgm, Brahms-Nachlaß).

⁷ D-Hs, M C/54:6.

⁸ Schardig, „Chrysander“, S. 153; vgl. auch Annette Oppermann, *Editionsgeschichte der „Duetti da camera“ von G. F. Händel*, Magisterarbeit, Universität Hamburg 1992, S. 131.

⁹ Händel-Werkverzeichnis (HWV) 194, 198, 180, 199, 178; die obige Numerierung der Duette folgt hier und im folgenden der ersten Auflage von Chrysanders Edition (vgl. Anm. 2).

¹⁰ Dieses ungewöhnliche Phänomen bedarf der Erläuterung: In den nicht von Chrysander selbst bearbeiteten Duetten III und VII–XIII sowie in den beiden Trios hat sich der Stecher in der Generalbaßstimme seiner gedruckten Vorlage den rhythmischen Verlauf der ihm separat vorliegenden neuen Generalbaßaussetzungen skizziert, sofern dieser aufgrund hinzukommender Achtel- und Sechzehntelnoten Auswirkungen auf die Takteinteilung und Taktbreite hatte.

¹¹ Bestehend aus einem auf den ersten drei Seiten beschriebenen Doppel- und einem beidseitig beschriebenen Einzelblatt in den Maßen 33,1 × 26,3 cm.

J.[oachim]¹². Der musikalische Befund liefert die Bestätigung, daß es sich hierbei um Joseph Joachims Niederschrift der Generalbaßaussetzung des von ihm bearbeiteten dritten Duetts¹³ handelt, die er als Fortsetzungslieferung an Chrysander geschickt hatte. Auch diese handschriftlichen Blätter enthalten Stechereintragen (in Bleistift), die mit der Akkoladen- und Seiteneinteilung der ersten Auflage von Chrysanders Edition der Händel-Duette übereinstimmen.

Bei der Durchsicht weiterer Händel-Bände der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aus Chrysanders Nachlaß stieß der Verfasser kürzlich in einem ansonsten nur drei kleinere Notenkorekturen Chrysanders enthaltenden Exemplar des Erstdruckes der Händel-Duette¹⁴ auf zwei ebenfalls in eine Tasche im hinteren Innendeckel eingelegte Doppelblätter¹⁵ mit nur auf Einzelsystemen für die rechte Hand notierten Generalbaßaussetzungen (in Tinte) zu den Duetten VII, VIII und zum Beginn von Duett IX (Takte 1–58)¹⁶ (vgl. Abbildung, S. 214). Die naheliegende Vermutung, daß es sich hierbei um einen Teil des bislang unbekanntem, im Brahms-Werkverzeichnis als „verschollen“ deklarierten Autographs der Brahmschen Generalbaßaussetzungen zu den Duetten VII–XIII handeln könnte¹⁷, ließ sich aufgrund zahlreicher typischer Merkmale der Brahmschen Notenschrift rasch bestätigen¹⁸. Im Vergleich zu anderen Notenaugraphen von Brahms läßt das Schriftbild des Neufundes zu Beginn der einzelnen Stücke dessen kalligraphische Bemühungen um eine gut lesbare Reinschrift erkennen, da er aufgrund des Briefes von Chrysander wußte, daß seine Niederschrift unmittelbar als Stichvorlage verwendet werden würde („Möchten Sie [...] immer auf eine Notenlinie schreiben, so wäre es für Sie und meine Stecher wohl gleich bequem“). Im Verlauf der Stücke verflüchtigt sich der Schriftduktus jedoch zunehmend, und es kommt mehrfach zu Korrekturen während des Schreibens. Wie schon in dem Joachim-Autograph finden sich auch in diesen Blättern Stechereintragen (in Bleistift), die mit der Akkoladen- und Seiteneinteilung sowie notations-technischen Details der ersten Auflage von Chrysanders Edition übereinstimmen.

Der nun erstmals möglich gewordene Vergleich der Druckfassung von 1870 mit dem Autograph offenbart einige Eingriffe Chrysanders in den Brahmschen Notentext, die dieser mangels Korrekturlesemöglichkeit nicht mehr rechtzeitig hat reklamieren können. Chrysander entschuldigt sich dafür im Vorwort zur zweiten Auflage¹⁹ und rechtfertigt sich während deren Vorbereitung Brahms gegenüber:

„Es war für mich nicht so ohne weiteres möglich, Antwort darauf zu geben, woher oder wodurch die fremdartigen Bestandtheile in der Duettenbegleitung eigentlich entstanden sind. Dies ist auch wohl erklärlich, wenn man erwägt, daß damals, als die Duette in Arbeit waren, an 10 bis 12 Werken von mir zugleich gearbeitet wurde, als Revision, Stich oder Druck; ich beschäftigte damals 4 Stecher und 4 Drucker. Um darüber klar zu werden, habe ich die alten Correcturen durchkramen müssen, und da ergab sich, daß die Revision nach den zuverlässigsten Copien (Autographe existiren nur von wenigen Nummern) erst gemacht ist, nachdem Sie die Begleitung geschrieben hatten, oder wahrscheinlich während Sie dieselbe schrieben – dies kann ich nicht mehr genau nachweisen [...] Thatsache ist aber, daß ich bei nachträglicher Eintragung der Correcturen in die Ihnen vorgelegene Ausgabe von Smart auch erst die Cadenzen nach der Bezifferung geändert habe. Denke aber, daß das, was dadurch Fremdartiges in die Begleitung kam, durch Ihre jetzige Revision sehr gut ausgeglichen ist.“²⁰

¹² Den Hinweis auf diese Beilage verdanke ich Bernhard Stockmann. Bereits Annette Oppermann hatte in ihrer Magisterarbeit (*Editionsgeschichte*, S. 131) die Blätter als Autographe Joseph Joachims identifiziert.

¹³ HWV 184.

¹⁴ *Thirteen Celebrated Italian Duets, Accompanied with the Harpsichord or Organ, never before Printed. Composed by the late Mr. Handel*, London: Randall [1777] (D-Hs, M C/59).

¹⁵ Diese sind durchgängig beidseitig beschrieben, die Maße betragen 25,5 × 32,2 cm.

¹⁶ HWV 191, 196, 185.

¹⁷ Vgl. Margit McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, Anhang Ia, Nr. 10, S. 633.

¹⁸ An dieser Stelle danke ich Salome Reiser und Michael Struck von der Forschungsstelle der Johannes Brahms-Gesamtausgabe an der Universität Kiel für ihre zustimmende Begutachtung des graphologischen Befundes.

¹⁹ „Von seinen Begleitungen zu den Stücken der ersten Ausgabe hat derselbe [= Brahms] damals keine Correctur erhalten, sondern dieselbe erst jetzt bei Gelegenheit der neu hinzugekommenen Duette vornehmen können“ (*G. F. Händel's Werke. Lieferung XXXII [...] 2., vervollständigte Aufl.*, Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft 1880, S. 1).

²⁰ Brief Chrysanders an Brahms vom 14. August 1880 (A-Wgm, Brahms-Nachlaß).

Sieht man von notationstechnischen Änderungen (Hinzufügung von Warnungsakzidentien, Eliminierung von stimmführungsbedingt doppelt notierten Pausenzeichen) und einigen wahrscheinlich irrtümlich weggelassenen Artikulationsbögen ab, so reduzieren sich die im Fall der autograph vorliegenden Generalbaßaussetzungen eher spärlichen Eingriffe Chrysanders auf folgende Fälle:

a) Korrektur eines Brahms'schen Schreibversehens in Duett VII, T. 36, 2.–4. Note ($fis^1-a^1-h^1$ statt d^1-fis^1/a^1-c^2 bei Brahms);

b) Tilgung eines stilistisch allzuweit von Händels Harmonik entfernten Durchgangsakkords in Duett VIII, T. 90, 4. Achtel ($fis^1-a^1-es^2$);

c) Einfügung von in Brahms' Vorlage nicht enthaltenen und nicht mit dem Verlauf der Singstimmen übereinstimmenden Quartsextakkord-Bezifferungen an einigen Binnenkadenz und Satzschlüssen bei gleichzeitiger Änderung der Brahms'schen Harmonisierung in Duett VII, T. 60, 1. Viertel ($h-e^1-g^1$ statt $h-e^1-fis^1$ bei Brahms), Duett VIII, T. 30, 2. Halbe ($b-es^1$ statt $f-d^1-f^1$ bei Brahms) und T. 107, 1. Viertel ($g^1-c^2-es^2$ statt $g^1-c^2-d^2$ bei Brahms).

Durch letztere Eingriffe (c) vermittelt der Druck das Bild von angeblich Brahms'schen Kadenzakkorden, die im Widerspruch stehen zum Verlauf der Singstimmen und somit seinen Protest hervorgerufen haben dürften. Chrysander erläuterte diese „fremdartigen Bestandtheile“ anlässlich der Vorbereitung der zweiten Auflage und signalisierte, daß er Brahms' ursprüngliche Harmonisierungen wiederherstellen werde:

„Die Ziffern $\binom{9}{4}$ $\binom{5}{3}$ sind von mir nur an solchen Stellen angegeben, wo ich sie in den ältesten Ausgaben fand. [...] Stets wird durch $\binom{65}{43}$, auch wo in der Musik $\binom{5}{43}$, oder nur $\binom{5}{3}$, steht, im Gesange eine cadenzirende, mit \blacktriangleright und sonstigen freien Verzierungen ausgestattete Bewegung angedeutet. Aber ich halte auch für besser, daß wir uns harmonisierend der Musik anschließen, so wie sie geschrieben ist, und das Uebrige auf andere Weise angeben; sonst ist die Confusion unvermeidlich [...].“²¹

Da die unter (a) bis (c) genannten Eingriffe Chrysanders nicht in dem als Stichvorlage benutzten Autograph eingetragen worden sind, der Stecher sie aber auch kaum allein aufgrund mündlicher Angaben wird vorgenommen haben, müssen sie in den Probeabzügen geändert und anschließend auf den Stichplatten korrigiert worden sein. Tatsächlich lassen sich im benutzten Exemplar der ersten Auflage²² an einigen dieser Stellen Reste von Plattenkorrekturen (z. B. nicht ganz exakt ausgebesserte Notenlinien und leicht versetzte Notenköpfe) erkennen²³, diese müßten aber an weiteren Druckexemplaren überprüft werden.

Bezüglich der aus den Briefen Chrysanders an Brahms herauslesbaren Arbeitsprozedur lassen die vorgestellten Quellen noch folgende Rückschlüsse zu: Das von Chrysander als Stichvorlage verwendete Exemplar der Smartschen Edition²⁴ weist bei allen von Brahms bearbeiteten Stücken mehr oder weniger deutliche Faltpuren auf (pro Blatt je eine horizontale und vertikale Faltung), die sich auch bei den Blättern des Brahms-Autographs wiederfinden. Dies sind deutliche Indizien dafür, daß die entsprechenden Blätter des ursprünglich nicht gebundenen Druckes und das Manuskript auf ein Briefformat von etwa 15 × 19 cm gefaltet worden sind. Chrysander verschickte also die nicht von ihm selbst bearbeiteten Teile seines Arbeits-exemplares an Brahms und verwendete sie nach Rückerhalt als Stichvorlage wieder. Die auf jeweils nur ein Liniensystem für die rechte Hand beschränkte Niederschrift der Brahms'schen Klavierbegleitungen im Autograph geht auf Vorgaben Chrysanders zur äußerlichen Einrichtung der Generalbaßaussetzung zurück²⁵ (vgl. Abbildung). Auch Chrysanders Vorstellungen hin-

²¹ Brief Chrysanders an Brahms vom 14. August 1880 (A-Wgm, Brahms-Nachlaß).

²² D-Hs, M C/383:32.

²³ Salome Reiser und Michael Struck sei für ihre diesbezüglichen Hinweise gedankt.

²⁴ Vgl. Anm. 7.

²⁵ Brahms solle „den Händelschen Baß [...] als (einstimmigen) Klavierbaß“ benutzen, es müsse „die übrige Begleitung also in die rechte Hand gelegt werden“; „die äußere Anlage betreffend“ möge er „immer auf eine Notenlinie [= Liniensystem] schreiben“ (Brief Chrysanders an Brahms vom 1. Januar 1870).



Abb.: Johannes Brahms, Autograph der Generalbaßaussetzung zu Händels Duett *Quando in calma ride* (HWV 191), Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

sichtlich der Art der Generalbaßaussetzung²⁶ hat Brahms durch eine erkennbare Zurückhaltung hinsichtlich der melodischen, rhythmischen, harmonischen und kontrapunktischen Gestaltung zu befolgen versucht, wie der Vergleich mit den Smartschen, noch mehr mit den Generalbaßaussetzungen Robert Franz' zu Händels *Italienischen Duetten* zeigt²⁷. Sogar Chrysanders Anregung, geeignet erscheinende Stellen aus der Smartschen Bearbeitung zu übernehmen²⁸, hat Brahms – wie eingangs bereits erwähnt – nicht verschmäht. Am Beispiel eines Vergleichs der Brahmschen Generalbaßaussetzung von 1870 zu Duett VII mit derjenigen Smarts – dieser Vergleich ist wegen der wenigen Eingriffe Chrysanders in den autographen Notentext auch anhand der Druckfassung möglich – lassen sich solche gemessen am Gesamtumfang nur punktuellen Übernahmen folgendermaßen zusammenfassen: Das Spektrum reicht von wörtlichen oder nahezu wörtlichen Übernahmen (T. 37 f., 52) über solche mit ausgedünnten Akkorden (T. 5, 18, 92) oder getauschten Stimmen (T. 28) zu solchen mit einer Reduktion von Sechzehntel-Figurationen (T. 25–27), Übernahmen des melodischen Verlaufs nur einer Stimme des zwei- oder dreistimmigen Satzes der rechten Hand (T. 61–63, 67, 68–70, 96 f.) und

²⁶ Er selbst wolle „nicht mehr contrapunktiren [...], als auf diesem Probeblatt geschehen ist, und glaube, daß Begleitungen [...], die hierin noch weniger thun und sich noch mehr nur einfach harmonisch bewegen“, gut und ausreichend seien (ebd.).

²⁷ Vgl. dazu Server („Brahms“, S. 153, Anm. 44) und Fellingner („Händel-Bild“, S. 245f.).

²⁸ „[...] was mir paßte, habe ich in meine Begleitung unbedenklich aufgenommen“ (Brief Chrysanders an Brahms vom 1. Januar 1870).

Übernahme von Artikulationsmustern (Staccato, T. 98–103). Interessant sind – aufgrund von im Autograph nachvollziehbaren Eigenkorrekturen – die Takte 50 f. und 53 f., wo Smart den melodischen Verlauf beider Singstimmen wörtlich in die rechte Hand übernommen hat. Brahms griff diese Begleitung zwar zunächst auf, modifizierte sie aber durch umspielende Sechzehntel-Figuren. In seiner Korrektur nahm er dann die Sechzehntel-Umspielungen in der Oberstimme wieder zurück zugunsten der schon von Smart praktizierten Verdopplung der Singstimmen.

Insgesamt lassen sich die Brahms'schen Generalbaßaussetzungen im Vergleich zu denjenigen von Smart bewerten als eleganter in der Stimmführung, an homophonen Stellen meist weniger vollgriffig, die Singstimmen seltener verdoppelnd und in der Interpretation der Händelschen Harmonik gelegentlich reicher.

Die hier vorgestellten Autographe Joseph Joachims und Johannes Brahms' werden nun in das seit 1958 bestehende Brahms-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg übernommen²⁹.

²⁹ Vgl. dazu Jürgen Neubacher, „Das Brahms-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Ein Überblick über dessen Geschichte und Bestände“, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997. Kongreßbericht* (in Vorbereitung).

Drei Klarinettenkonzerte – aber nicht von Haydn

von Sonja Gerlach, Köln

Kürzlich erschien bei ORFEO¹ eine CD mit drei unbekanntem Konzerten für ein oder zwei Klarinetten, eingespielt von Dieter Klöcker, Waldemar Wandel und dem Prager Kammerorchester. Die Musik ist sehr gut interpretiert und dürfte Liebhaber von Klassik und Klarinettenmusik erfreuen. Alle drei Konzerte sind befremdlicherweise auf der CD unter Joseph Haydns Namen veröffentlicht. Das Joseph Haydn-Institut, Köln, weist diese Zuschreibung mit Nachdruck zurück.

Nach Dieter Klöckers Angaben im beiliegenden Textheft trägt das erste Konzert in seiner Quelle die Autorbezeichnung Götting, das zweite die Angabe Mozart, das dritte gar keine. Warum also sollte ausgerechnet Haydn diese Werke geschrieben haben? Selbst ein unbekanntes Werk, das in einer zeitgenössischen Quelle mit der originalen Autorangabe Haydn überliefert ist, müßte gründlich geprüft werden, bevor es ernsthaft für Haydn in Anspruch genommen werden dürfte. Denn schon im 18. Jahrhundert gab es Händler, die auf die Zugkraft von Haydns Namen bauten, und schon damals gab es Laien, die gern jede „schöne“ Musik ihren Lieblingen Haydn oder Mozart zuordnen wollten. Ohne eine originale Autorangabe gibt es jedoch überhaupt keinen Grund, ein unbekanntes Werk Haydn anzulasten.

Klöcker beruft sich auf die *Biographie universelle* von François-Joseph Fétis, in der unter den Haydn-Konzerten eines „pour clarinette, chez le prince Esterhazy, en manuscrit“² aufgeführt ist. Schon Larsen/Landon³ und Anthony van Hoboken⁴ haben Fétis' Notiz ignoriert. Dieser wiederholt hier nämlich einen Fehler, den er – zusammen mit zwei falschen Zahlenangaben – von Carpani⁵ übernommen hat. Carpanis Quelle ist das authentische Haydn-Verzeichnis von 1805. Hier wie dort sind die Konzerte für die sieben verschiedenen Instrumente in der gleichen Reihenfolge angegeben. Anstelle des Konzerts „per il clarinetto“ von Carpani findet sich jedoch

¹ Nr. C 448971 A.

² François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Bd. 4, Paris ²1862, S. 268.

³ Jens Peter Larsen und H. C. Robbins Landon, Art. „Joseph Haydn“, in: *MGG 5*, Kassel 1956, Sp. 1889.

⁴ Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, I, Mainz 1957, Gruppe VII.

⁵ Giuseppe A. Carpani, *Le Haydine*, Milano ¹1812, S. 294, oder Padova ²1823, S. 304.

in Haydns Katalog eines „per il clarino“, nämlich das bekannte Trompetenkonzert, das bei Carpani und Fétis dementsprechend fehlt. Es bleibt also dabei, daß Haydn kein einziges Klarinettenkonzert schrieb. Weder hat der Komponist selbst sich bei Anlage des Katalogs an ein solches Werk erinnert, noch wird es von einem Zeitgenossen erwähnt.

Daß sich Haydn fast sein ganzes Leben lang nicht um die Klarinette bemühte, hat einen Grund darin, daß es in der Esterházy-Kapelle, die er von 1761 bis 1790 leitete, fast nie Klarinetten gab. Klöcker gibt eine Abbildung von 1809 mit einem Klarinette blasenden Esterházy-Fürsten wieder. Dieser regierte ab 1794, als Haydn in Wien lebte und für den Hof in Eisenstadt kaum mehr als jährlich eine Messe lieferte. Hätte dieser Fürst (oder auch ein bekannter Klarinettenist) Haydn um Klarinettenkonzerte ersucht, so wäre das in dieser Zeit wohl kaum der Öffentlichkeit entgangen. Haydn hat tatsächlich schon um 1760 (für wen auch immer) einige Divertimenti mit Klarinetten komponiert, von denen noch zwei erhalten sind. Diese waren allerdings für C-Klarinetten mit dem Umfang der Oboe (mit *c'* als tiefstem Ton) gedacht, die wirklich als „clarinetti“ („kleine Trompeten“) verwendet wurden und nichts von der Geläufigkeit der späteren B-Klarinette über drei Oktaven ahnen lassen. Wenn sich Klöcker auf die von ihm bei TELDEC eingespielten, überwiegend mit Klarinetten besetzten Bläserdivertimenti beruft, um Haydns Fruchtbarkeit im Schaffen von Klarinettenstücken zu unterstreichen, so hat er auf Sand gebaut: Von den 27 dort eingespielten Werken sind 20 unecht und zwei weitere als zweifelhaft einzustufen, wie in Band VIII/2 der Gesamtausgabe⁶ dargelegt wird.

Die Manuskripte der drei Klöcker-Konzerte entstanden in Norddeutschland, Italien und Regensburg, also weit entfernt von Haydns Wirkungsstätten. Sie liegen in Bibliotheken, die keine autornahen Haydn-Bestände beherbergen (in Regensburg gilt das nur für die Frühzeit, aus der das entsprechende Konzert angeblich stammen soll).

Die Musik nur nach dem Höreindruck von Klöckers CD stilistisch einzuordnen, ist schwierig, weil in allen Konzerten nicht nur die Klarinettenpartien mit einer Unzahl von „Verzierungen“ und ausgedehnten Kadenzten bedacht sind, sondern auch nicht wenige der notierten Spielfiguren (vorwiegend ebenfalls in den Klarinetten) nach Belieben durch andere ersetzt wurden. In einigen Sätzen erklingt nicht einmal das erste Thema so, wie es in den Noten steht. Darüber hinaus wurde die Instrumentierung beträchtlich geändert, und gelegentlich sind Takte ausgelassen oder wiederholt. Im Finale des *Es*-Dur-Konzerts wurde eine vollständige fremde Passage eingefügt. Klöcker entnahm sie dem Finale von Haydns Lirenkonzert Hob. VIIIh:4 (das Moll-Thema T. 138–147, das bei Haydn wiederholt wird, und die daran anschließenden Überleitungstakte 158–175). Ob in den anderen Konzerten Ähnliches vorkommt, wurde nicht geprüft. Es wäre ja nichts gegen Klöckers freien Umgang mit seinen Quellen einzuwenden, nur müßte im Programmheft korrekterweise angegeben werden, daß der Hörer es mit Arrangements zu tun hat.

Als erstes präsentiert Klöcker ein Konzert für B-Klarinette und Orchester, das er in der Bibliothek der Fürsten Bentheim-Burgsteinfurt gefunden hat. Es enthält einige Haydn'sche Anklänge, namentlich zwei Motive aus der Klaviersonate Hob. XVI:27, allerdings auch den Beginn von Mozarts Hornkonzert KV 412. Das mag zu dem von Klöcker wiedergegebenen Vermerk „de [?] Haydns / creatio [?]“ (dazu „#“) auf der Flötenstimme der Quelle geführt haben, den wohl der damals regierende, die Flöte spielende Fürst ergänzte. Klöcker glaubt eine Verbindung vom Bentheim'schen zum Esterházy'schen Hof darin zu sehen, daß (was noch zu prüfen wäre) ein Kontrabassist, ein Violoncellist, ein Oboist und ein Hornist aus Haydns Kapelle in Burgsteinfurt gespielt haben. Da sich aber kein einziges Haydn zugeschriebenes Konzert in Burgsteinfurt nachweisen läßt, ist diese Spekulation irrelevant. – Die vielen aufeinanderfolgenden Melodien des Burgsteinfurter Konzerts sind sehr eingängig. Ihre wenig abwechslungsreichen Harmonien und die recht formelhafte Begleitung, die manchmal an Unterhaltungsmusik gemahnt, sind weit von dem entfernt, was man von einem Haydn erwartet. Auch die für Haydn typische motivische Arbeit, das Spielen mit ein und demselben Motiv, fehlt.

⁶ *Divertimenti für Blasinstrumente, sechs „Scherzandi“ (Sinfonien), Fragment in Es*, hrsg. von Sonja Gerlach u. Horst Walter, in Verb. m. Makoto Ohimiyama (= *Joseph Haydn Werke VIII,2*), München 1991, S. 120 ff..

Das *Es*-Dur-Konzert für zwei Klarinetten, das als zweites auf der CD erklingt, hat eine italienische Partitur aus der Bibliothek des Konservatoriums in Neapel zur Quelle. Das Konzert steht dort in *F*-Dur (!) und hat den obskuren Titel „Concerto / Per due Lire / con accompagnamento di più Stromenti / Musica / Del Sigre Maestro A: Mozart“. Dieses Werk wurde bereits 1969 für Radio Bremen als Oboenkonzert von „Mozart (?)“ produziert und hat besonders 1981 anlässlich einer Radiosendung zu Hörerfragen geführt, da die Musik ebensowenig von W. A. Mozart wie von J. Haydn stammt (Mitteilungen von Frau Dr. Faye Ferguson, Salzburg). Die seltene Besetzung für Liren hat Dieter Klöcker daran erinnert, daß Haydn möglicherweise zu den fünf bekannten Konzerten für zwei Lire organizzate ein verschollenes sechstes geschrieben hat. Diese Idee scheint ihn auch dazu inspiriert zu haben, die genannte Partie aus einem echten Haydn-Konzert einzuflicken. Schon aus äußerlichen Gründen kann das Neapolitanische Konzert mit Haydns Lirenkompositionen nichts zu tun haben: Um die fünf existierenden Haydn-Konzerte (von denen übrigens keines in Neapel überliefert ist) komplettieren zu können, müßte es nämlich in *C*-Dur stehen und mit zwei Bratschen besetzt sein. Ist schon die Übertragung auf Oboen bei den bis zum *f*'' reichenden Liren nicht ohne Bearbeitung zu schaffen, so erfordert das transponierte Arrangement für *B*-Klarinetten natürlich noch mehr Eingriffe. Im Beitzext behauptet Klöcker in bezug darauf: „Eine bessere Alternative konnte Haydn nicht finden!“ Dabei sehen die Bearbeitungen, die Haydn selbst von seinen Lirenkompositionen machte, ganz anders aus: Sie bewahren sowohl die Tonart als auch die hohe Lage und den helleren Klang der Liren, die in keinem Fall durch Klarinetten, sondern stets durch Flöten oder Flöte und Oboe ersetzt sind. In der Militärsinfonie, deren langsamer Satz auf Hob. VIII:3 beruht, sind sogar die beiden Bratschen beibehalten, obwohl das für eine Haydn-Sinfonie ganz ungewöhnlich ist.

Die dritte Komposition auf der CD ist ein Doppelkonzert für *B*-Klarinetten, dessen Quelle sich in der Fürst Thurn und Taxisschen Bibliothek in Regensburg befindet. Es ist unter „Anonyma“ eingereiht, was keineswegs, wie Klöcker ausführte, „fälschlicherweise“, sondern ganz zu Recht geschah, denn auf dem Titel fehlt die Autorangabe. Klöcker berichtet, daß jemand nachträglich mit Bleistift auf die Stimme der zweiten Klarinette „Haydn“ notiert habe. Philologisch gesehen ist ein solcher Nachtrag zu ignorieren; er besitzt keinen Quellenwert. Klöcker wagt aus stilistischen Gründen nicht, dieses seltsame Werk dem späten Haydn zuzuschreiben und möchte es deshalb zu Haydns Frühwerken um 1760 ordnen. Das geht schon deshalb nicht, weil zu dieser Zeit *C*-Klarinetten mit begrenztem Umfang zu erwarten wären, wie oben erläutert wurde. Das Regensburger „Concerto“ ist zweisätzig und formal nicht als Konzert, sondern eher als Divertimento anzusprechen. (Auch in dieser Eigenschaft ist es nicht mit Haydnscher Musik in Einklang zu bringen.) Der erste Satz besteht aus potpourri-artig aneinandergesetzten Teilen: Er beginnt mit einer langsamen Einleitung; danach folgt noch ein ausgedehnter langsamer Formteil, bevor das stretta-mäßig wirkende, aber formal als Hauptteil anzusprechende Allegro einsetzt, das anstelle einer Durchführung wiederum einen neuen Formteil, nämlich einen Recitativo-Einschub, besitzt (immer vorausgesetzt, die Wiedergabe auf der CD entspricht der Regensburger Handschrift). Wegen des ausgedehnten langsamen Teils erübrigt sich eigentlich ein (weiterer) langsamer Satz, zumal ein relativ langsames Variationsrondo als Finale folgt. Es ist daher unverständlich, warum Klöcker einen Satz einschieben zu müssen glaubte. Konzertmäßiger wird die Komposition dadurch nicht, zumal Klöcker als langsamen Mittelsatz ganz gegen die Regeln ein Adagio in der Haupttonart *B*-Dur wählte. Es handelt sich um die Bearbeitung eines Satzes aus dem Bläserdivertimento Hob. II:B7, das – wie der Tonbuchstabe *B* und die hohe Ziffer 7 anzeigen – schon von Hoboken als unecht eingestuft wurde. (Inzwischen sind mindestens sieben Abschriften von Hob. II:B7 um 1800 und später nachweisbar, die wechselnd die Autorangabe Morris, Mozart, Haydn und verschieden deutbare andere Zuschreibungen aufweisen.)

Warum kann Dieter Klöcker nicht auf sein eigenes Renommée als Klarinettist bauen und Werke unbekannter Komponisten, die er für hörens-wert hält, der Öffentlichkeit vorstellen, ohne sich Haydns Namen auszuleihen?

BERICHTE

Bayreuth, 9. bis 11. August 1997:

„... das Weib der Zukunft“ – Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner“. Internationales Symposium

von Gabriele Busch-Salmen, Kirchzarten

Daß die regionalen und überregionalen Richard-Wagner-Verbände zu Förderern von wissenschaftlichen Tagungen geworden sind, ist nicht neu. Daß man sich entschloß, während der diesjährigen, bekanntlich wieder einmal von heftigen Kontroversen und Diskussionen begleiteten Festspiele unter dem so vieldeutbaren wie janusköpfigen Motto: „... das Weib der Zukunft“ zu einer leider in den einschlägigen Fachorganen kaum publik gemachten Tagung einzuladen, war mutig und dankenswert zugleich. Der Veranstalterin, der Theaterwissenschaftlerin an der Bayreuther Universität, Susanne Vill ist es zu danken, daß sich sieben namhafte Referentinnen und Referenten zu einem Diskurs über „Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner“ trafen. Dem Konzept Vills entsprach es, die wissenschaftlichen Beiträge sowohl mit Sängerinnengesprächen (Hanna Schwarz, Uta Prieu und Janis Martin) zu konfrontieren, als auch das Bühnenkonzept der in diesem Jahr wiederaufgenommenen *Ring des Nibelungen*-Inszenierung von 1994/95 durch die Stuttgarter Künstlerin Rosalie noch einmal vorstellen zu lassen. Durch diese, überdies souverän präsentierte und begleitete Tagungsdisposition wurde offenkundig das Interesse und das Bedürfnis der zahlreichen Besucher, überwiegend Festspielgäste und Studierende, getroffen. Sie konnten an einer Veranstaltung teilnehmen, die die nicht leichte Gratwanderung zwischen wissenschaftlichem Disput und dem Blick auf die Praxis versuchte und sich dazu einer Fragestellung annahm, die in der schier unüberschaubar gewordenen Wagnerforschung trotz einiger Ansätze auch von feministischer Seite ein erstaunlich hartnäckiges Desideratum geblieben ist.

Diese Gratwanderung war durchaus schwierig. Das wurde immer dann deutlich, wenn die performative Schauseite verlassen werden und der intendierte Brückenschlag zur produktiven Auseinandersetzung von Theorie und Praxis gelingen sollte. Und so entwickelte sich nach der Begrüßung durch die Veranstalterin und der glänzenden Eröffnungsstatement der Schirmherrin des Symposiums, Gudrun Wagner, leider doch das gewohnte Nebeneinander zweier Ebenen, die sich längst verselbständigt und weit voneinander entfernt haben.

Wie sehr sich das Reflexionsniveau der Wagnerforschung bis hart an die Grenze zum ‚l’art pour l’art‘ bewegt, Textexegese und musikalische Analyse einen bisweilen nur schwer nachvollziehbaren Grad von selbstgenügsamer Philologie erreicht haben und wie problematisch darüber der Austausch mit den Praktikern geworden ist, das wurde spätestens an einer so sympathischen wie geradezu entwaffnenden Szene am Rande deutlich. Uta Prieu begann das Podiumsgespräch mit der Feststellung, daß sie den Saal deshalb erst im letzten Moment betreten habe, weil sie sich nicht mit ihren eigenen Wissenslücken habe konfrontieren wollen. Die Sängerinnengespräche blieben denn auch im Biographisch-Anekdotischen hängen, und man ließ sich schließlich den Gedanken ein, von erfahrenen Wagnersängerinnen weniger etwas über das „Was“ und „Warum“ als vielmehr das „Wie“ der großen Frauenpartien oder die Tücken im Umgang mit Regisseuren zu erfahren, während die Vorträge zur mehr oder weniger überzeugenden Zelebration wissenschaftlicher Eloquenz gerieten, deren Hermetik nur selten die Öffnung zu einem kritischen Gespräch zuließ.

Das Motto der Tagung war dem Aufsatz Richard Wagners „Eine Mitteilung an meine Freunde“ entnommen. Der Satz, mit dem Wagner seine Aussagen über den Fliegenden Holländer-Mythos beendete, ist bis heute durchaus vieldeutig und herausfordernd geblieben. In der Gestalt des fliegenden Holländers spreche sich, so Wagner, „ein uralter Zug des menschl-

chen Wesens ... mit herzergreifender Gewalt aus ... die Sehnsucht nach der Heimat, Haus, Herd und – Weib“. Der Holländer war für ihn die vom Christentum in die Gestalt des „ewigen Juden“ transformierte Odysseus-Figur, ein „immer und ewig zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdammter Wanderer“. Wagner weiter: „Als Ende seiner [des Holländers] Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrt Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch – ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert ...; dies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, – sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.“ Wurde die dem Bildnis des Holländers verfallene Senta durch diese Interpretation zu der weiblichen Idealgestalt Wagners, so lösten diese Sätze freilich auch heftige Spekulationen aus. Der Blick auf die sich aufopfernde Senta als einer der Frauen in der Oper, die „besiegt, verraten und verkauft“ wurden (Catherine Clément, *Die Frau in der Oper, besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart 1992), reicht denn auch vom Psychopathologismus zweier narzißtischer Charaktere (Senta/Holländer), deren Egozentrismus im Selbstmord enden muß (Isolde Vetter) über die bloße Konstatierung und Anklage der grauenvollen Todesarten von Frauen auf der Bühne (Catherine Clément), bis zur Spekulation über die Vorausnahme der Beschäftigung Wagners mit dem Buddhismus: Senta also gesehen als weibliche Inkarnation des Bodhisattwa, der den Menschen „einen Teil ihres karmischen, selbstverschuldeten Leides abnimmt“ (Vill).

So sehr divergent die Ausgangspositionen dieser Deutungen auch sind, so sehr zeigen sie, wie tastend man sich bei der Interpretation von weiblichen Rollenstrukturen und deren Aussage auf der Opernbühne noch bewegt. Das ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, wie zentral das Thema der Polarität des Männlichen und Weiblichen in Richard Wagners Schriften ist. Nicht nur war das Aufsatzfragment: „Ueber das Männliche und Weibliche in Kultur und Kunst“ im Frühjahr 1882 die letzte Eintragung im sogenannten „braunen Buch“, es war auch gewiß kein Zufall, daß er ein Jahr später, am 11. Februar 1883 im Palazzo Vendramin als Abschluß seiner Schrift *Religion und Kunst* mit einem Essay „Über das Weibliche im Menschlichen“ begann, über dessen Entwurf er starb. Der letzte Satz, nachdem er festgestellt hatte, daß Buddha das Weib „von der Möglichkeit der Heiligwerdung ausgeschlossen gehalten wissen wollte“, lautet: „Gleichwohl geht der Prozess der Emanzipation des Weibes nur unter ekstatischen Zuckungen vor sich. Liebe – Tragik“.

Wie das Motto-Zitat aus der „Mitteilung an meine Freunde“ – so wurde auch dieser Satz während der Tagung leitmotivisch immer wieder strapaziert. Und obwohl er zu den fast kryptischen Überlegungen zu Monogamie und Polygamie gehört, die nur auf dem Hintergrund seiner damaligen Beschäftigungen mit den Schriften Arthur Graf Gobineaus, also mit einem Blick auf Wagners nahezu sein ganzes Leben hindurch aufrechterhaltenes gesellschaftspolitisches Engagement und mithin seine Biographie einordenbar ist, gab man sich alle Mühe, Biographisches nahezu vollständig auszuklammern. Der Rekurs auf biographische Hintergründe wurde sogar, wenn auch unter der Bekundung des allgemeinen Befremdens, desavouiert (Sven Friedrich), eine Haltung, die man sich angesichts der Flut von Biographischem auf dem aktuellen Buchmarkt als dringend revisionsbedürftig wünscht.

Dieter Borchmeyer (Heidelberg), derzeit wohl einer der gleichfalls prominenten und prä-senten Wagnerkenner, hielt den Eröffnungsvortrag. Sein Thema „Vom Weiblichen im Menschlichen – Wagners Vorbilder von Weiblichkeit in Mythologie, Literatur und Kunst“ steckte den Rahmen der Topos-Diskussion ab. Im Zentrum seiner Ausführungen stand nicht oder nur am Rande, was von Silke Leopold mit einem Exkurs in die Sozialgeschichte in dem Aufsatz „Von der Allgewalt vollsten Hingebungsseifers“ zu den „Weibs-Bildern im Ring-Zyklus“ entwickelt wurde; vielmehr lotete Borchmeyer in den literarhistorischen Kontext und skizzierte Wagners weibliche Rollen auf diesem Hintergrund als die Weiterentwicklung der vorhandenen (archetypischen) Rollenstrukturen, die zwischen dem traditionellen „Rasenden Weib“ der Operngeschichte (Ortrud in *Lohengrin*) und der großen mythischen Figur der ‚alles wissenden‘ Erda angesiedelt sind.

Ideengeschichtlich argumentierte und referierte auch Ursula Link-Heer (Bayreuth). Ihr Beitrag stützte sich auf Jean Jacques Nattiez' Arbeit über *Wagner Androgynes* (1990) und entwickelte eindrucksvolle Textkonkordanzen zur „Dramaturgie des androgynen Blickes“ in Wagners Dramentexten. Die Verschmelzung der eigenen Identität mit der des anderen, die sich vor allem in *Tristan und Isolde* im Geschlechtertausch als Ausdruck der alten Sehnsucht nach Ganzheit artikuliert, wurde von Wagner auch nonverbal vermittelt. Blicke, so stellte Link-Heer unter Verweis auf Wagners Schrift *Oper und Drama* dar, waren für ihn ein willkommenes Mittel, die Verstandesebene vollends in die Gefühlsebene zu verlagern. Darüber hinaus, will man dem androgynen Modell folgen, sind Blicke, wo immer man sie als Regieanweisung findet auch ein Mittel der Willensübertragung vom Männlichen auf das Weibliche: z. B. in: *Walküre* II, 2, Beginn des Monologs. Diese im Blick erfolgte Willensübertragung, vollendet sich bekanntlich im Schluß der *Götterdämmerung*.

An diese Überlegungen konnte sich Claudia Zenck (Graz) primär musikanalytisch anschließen, die ihrem Vortrag „Komponierte Weiblichkeit: Tristan und Isolde“ den Untertitel gab: „Als Frau Isolde zu hören“. Sie entwickelte mit den Mitteln der musikalischen wie textexegetischen Motivanalyse die Fragestellung: wie wird der Entschluß, Tristan nicht zu töten, im Kunstwerk begründet und ausgeführt?

Noch komplexer, aber auch stark von der nicht immer unproblematischen strukturalistischen Analysetechnik beeinflusst, fiel diese Musik/Textexegese bei Ulrike Kienzle (Frankfurt/M.) aus. Als ausgewiesene Kennerin des Bühnenweihfestspiels *Parsifal* mündete ihre Betrachtung in eine eindrucksvolle Detailanalyse der Figur der Kundry, an deren musikalisch subtiler Disposition die Stadien ihres Konfliktes und ihrer Erlösung von dem Stigma der „Verderberin“ zur „Erneuerin“ durch Mitleid (im Karfreitagszauber) dargelegt wurde.

Der Politologe Udo Bermbach (Hamburg) steuerte zur Frage der „Utopischen Potentiale in Wagners Frauengestalten“ den nicht unwidersprochen gebliebenen ästhetisch-soziologischen Diskurs bei, bei dem es um die Begründung des notwendigen Scheiterns der Wagnerschen Frauengestalten auf der Grundlage kommunikationstheoretischer Modelle ging (z. B. Niklas Luhmann). Bezeichnenderweise waren sich aber wohl alle Tagungsteilnehmer darüber einig, daß man mit dem Vortrag der Berliner Germanistin und Filmautorin Sabine Zurmühl über „Visionen und Ideologien von Weiblichkeit in Wagners Frauengestalten“ wieder zu den Fragen des eigenen Erlebens geführt wurde, das unsere Attitüde im Umgang mit einem so belasteten und komplexen Gegenstand, wie es die Geschlechterfrage zweifellos immer noch ist, wesentlich mitbestimmt. Und so war auch diese Tagung nicht immer frei von Polarisierungen, bisweilen auch Gereiztheiten oder Ängstlichkeiten, wenn man der Feminismuskonversation näher kam. Insgesamt bot die Tagung viele Anregungen und Begegnungen, war, wie eingangs bereits betont, gut organisiert und präsentiert, und es ist zu wünschen, daß es eine Fortsetzung eines derartigen Forums gibt.

Bochum, 12. bis 14. September 1997:

Symposium „Formkategorie in Instrumentalwerken des Fin de Siècle und der Neuen Musik“

von Sigrid Wiesmann, Wien

Welch eine gute Idee, die sich Dörte Schmidt und Walter Werbeck haben einfallen lassen, um Werner Breig, der sich eine Festschrift zu seinem 65. Geburtstag verbat, mit einem Symposium zu ehren, das sich in drei Kolloquien teilte:

1. „Form und Zeit“: Walter Werbeck (Höxter) sprach kompetent über Tempo und Form bei Gustav Mahler und Richard Strauss, Regina Buschs (Wien) Vortrag „Formkonzepte bei sich

verändernden Zeitvorstellungen“ mußte verlesen werden. Dörte Schmidt (Wien/Bochum) zeigte in ihrem Referat „Formbildende Tendenzen der musikalischen Zeit. Das Konzept der Tempo-Modulation in Elliott Carters 2. *Streichquartett*“ Carters Auseinandersetzung mit Arnold Schönberg, daß verschiedene formbildende Tendenzen in den *Models for Beginners* auf Carter zurückzuführen sind. – 2. „Schönberg und Hindemith“: Hier sprach Werner Breig (Bochum) über „Agogik und Sonatenform bei Schönberg“; er zeigte, an Schönbergs *fis-Moll-Quartett* und seinen 32 agogischen Benennungen im 1. Satz, daß Agogik ein Hilfsmittel zwischen Nahtstelle der Tradition und Zurückgreifen auf Tradition (Beethovens Spätwerk) in der Dodekaphonie ist. Er prägte auch den Ausdruck des „dolenten Themas“, der „dolenten Melodik“. Martina Sichardt (Berlin) zog in ihrem Referat „Die Zusammenklänge sind nicht zur Diskussion gestellt.“ Zur Frage der Umwertung musikalischer Formkategorien im Werk Arnold Schönbergs“ Analogien zum modernen Roman, in dem die Polarität in Zeit und Raum auch aufgehoben ist. Claudia Maurer Zenck (Graz) legte anhand ihres Vortrages „Gegenprobe. Das Überleben traditionellen Formdenkens bei Schönberg“ von Mozartbeispielen den Brahms-Vortrag aus. Über „Concordia dissonans. Zum Quartettsatz Paul Hindemiths“ sprach Friedhelm Krummacher (Kiel) von der avancierten Chromatik in op. 2, von der „absolut neuen Musik“ (Stephan), der Selbständigkeit der Stimmen im 1. Satz und der weitaus größeren freien atonalen Orientierung in op. 32. – 3. „Ravel und Messiaen“: In ihrem Referat über „Destruktion als Konstruktion. *La Valse* von Maurice Ravel“ zeigte Renate Groth (Bonn), wie die Sperrigkeit in *La Valse* zur Formidee, die glatte Form aufgesprengt wurde, der Wiener Walzer ständig präsent ist und demontiert wird. Janina Klassen (Berlin) sprach über „Destruktion als Konstruktion. *Les offrandes oubliées* von Olivier Messiaen“ und die Rezeptionsschwierigkeiten dieses Orchesterwerkes von 1931. – Das Symposium war gut besucht, die angenehme Atmosphäre war von der Freundlichkeit und Menschlichkeit Werner Breigs geprägt.

Bonn, 17. bis 20. September 1997:

Symposium „Von der ‚Leonore‘ zum ‚Fidelio‘“

von Hartmut Hein, Bonn

Die Idee, ein Bonner Beethovenfest durch eine große musikwissenschaftliche Tagung zu ergänzen, lag 1997 nahe: Bot die erste (konzertante) Wiedergabe der von Beethoven revidierten Fassung der Oper *Leonore* nach ihrem Aufführungsjahr 1806 in der Beethovenhalle Bonn doch Anlaß, Aspekte der Fassungen von 1805, 1806 und 1814 (*Fidelio*), ihrer Entstehung und ihrer spezifischen musikalischen wie auch dramatischen Strukturen und Konzepte – auch in einzelnen ‚Nummern‘ – zu diskutieren. Helga Lühning vom Bonner Beethovenarchiv hatte gemeinsam mit Wolfram Steinbeck vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Bonner Universität die Organisation und wissenschaftliche Leitung übernommen.

Umfang, Zeitplan und Programmstruktur des Symposions waren daraufhin angelegt, über die Sektionstagungen mit 20 Referaten hinaus die Kommunikation auch mit einer breiteren Öffentlichkeit in drei Vorträgen und drei Podiumsdiskussionen („round tables“) zu suchen. Die Eröffnungsveranstaltung wurde durch Peter Gülkes grundlegende Gedanken über „Beethoven und die Traditionen der dramatischen Musik“ schon auf die Arbeit des Symposions ausgerichtet: Darstellungen von ‚dramatischen‘ Konzeptionen in der Instrumentalmusik Beethovens fanden sich mit dem Vorschlag hinsichtlich musikwissenschaftlicher Diskurse verbunden, mit der Perspektive des in kompositorischen Strukturen greifbaren ‚impliziten Autors‘ die rezeptionsästhetische Blockade einer Grenzziehung zwischen ‚absoluter‘ und programmatisch-dramatisierter Musik zu überwinden, um größere Kommunikabilität musikalischer wie mimetischer Prozesse in Symphonie, Klavierkonzert wie Oper zu erreichen. Unter dem Titel „Die Einheit

des Musikwerks in der Vielfalt seiner Fassungen“ reflektierte Albrecht Riethmüller am folgenden Abend über Mechanismen und Möglichkeiten populärer wie wissenschaftlicher Rezeption angesichts neuer Werkeditionen und ironisierte Unterstellungen objektiver Authentizität, die selbständige Erfahrungen der vielfältigen Gestalten von Kunstwerken nicht ersetzen. Helga Lühning schließlich erzählte am dritten Vortragsabend die spannende Geschichte „Vom Mythos der ‚Ur-Leonore‘“ als Resultat der Initiativen Otto Jahns für die Fassungen von 1805 und 1806 und über Röckel und Schindler als unsichere Gewährsmänner im Hinblick auf die Umstände von Beethovens Revisionen für die beiden Aufführungen 1806. Gegen den Ansatz Jahns wurde der Status der *Leonore*-Fassung von 1806 als die von Beethoven letztlich autorisierte Fassung hervorgehoben.

Die Divergenz der literaturhistorischen Vorbilder und dramatischen Konzeptionen der Libretti von *Leonore* und *Fidelio* wurde in der ersten Sektion „Tradition und Werk“ von Pia Janke (Wien) beschrieben: „Das *Leonore*-Libretto 1806 im Kontext der Aufklärungsdramatik“ unterscheidet sich durch analoge Strukturen zum bürgerlichen Trauerspiel – Entfaltung und Bedrohung bürgerlich-privaten Glücks, auf private Lebensumstände bezogene Idealisierung ehelicher Treue – vom *Fidelio*-Libretto; Treitschkes Bearbeitung des Librettos von 1814 integriert dann Elemente idealistischer Universalisierung. Ebenfalls mit dem Sujet und Grundmustern der Libretti der Opéra comique beschäftigte sich im ersten Vortrag dieser Sektion der Bonner Romanist Wolf-Dieter Lange („Heroische Gefangenschaften, ‚personnages gais‘ und ‚couleur locale‘“). Ergänzt wurde das Bild der traditionellen Muster der Opéra comique bzw. „Rettungsoper“ durch Ausführungen und Klangbeispiele von Rainer Cadembach (Berlin) zur *Léonore* von Gavaux/Bouilly sowie im stärker auf musikalische Gattungsmodelle – auch Mozarts – bezogenen Referat „Französisch-Italienisch-Deutsch: Zur Gattungsproblematik des *Fidelio*“ von Sabine Henze-Döhring (Marburg). Silke Leopold (Heidelberg) führte in ihrem Referat „Frauen in Männerkleidern – Zur Tradition eines Rollentypus“ die Voraussetzungen heroischer wie lächerlicher Travestie auf höfische Verhaltensmodelle zurück, die bei Castiglione dokumentiert und in der Oper im Kastratentum bzw. Hosenrollen tradiert erscheinen. Renate Groth (Bonn) setzte sich im Anschluß an die Frage „Pizarro: erster Opernbösewicht?“ ebenfalls mit der Tradition eines Rollentypus auseinander und suchte die besondere Qualität des Bösen in der antagonistischen Schicht des *Fidelio*-Librettos wie auch in musikalischen Darstellungsweisen zu ergründen. Auf den Aspekt der zyklischen Gestaltung und musikalischen Finalorientierung – deren konzeptionelle Bewegung auf die Finalidee der *IX. Symphonie* vorauszuweisen scheint – führte Wolfram Steinbecks Fragestellung „Integration oder Bruch? Von kleinbürgerlicher Idylle zu heroischem Freiheitskampf“. Akzentverschiebungen im Sujet der Fassungen fanden sich auch auf musikalische Kategorien (Tonartenarchitektur, Zuspitzung der Besetzungsdramaturgie) übertragbar.

In der Sektion „Skizzenforschungen“ erläuterte Sieghard Brandenburg (Bonn) die „Chronologie des *Leonore*-Skizzenbuches Mendelssohn 15“. William Kinderman (Victoria/Can.) bezog auch das Skizzenbuch Landsberg 6 sowie lose Skizzenblätter in seine Überlegungen ein zu „Skizzen zur *Leonore*: Der Einfluß instrumentaler Gattungen auf die Oper“, während Michael Tusa (Austin/USA) vor allem die Skizzen zum zweiten Aufzug in Landsberg 9 beschrieb. Dörte Schmidt (Bochum) kam aufgrund der Beschreibung zweier Entwurfsdurchläufe zum Finale des zweiten Aufzugs im Dessauer Skizzenbuch (1814) zu dem Schluß, daß Beethoven die Lösung kompositorischer Probleme der Oper ähnlich wie in seiner Arbeit an den Symphonien anging, wobei er sich in diesem exemplarischen Fall zunächst am italienischen Finaltypus zu orientieren schien und diesen im Hinblick auf die musikalische Finaldramaturgie transformierte (Diskussionsbeitrag von Sabine Henze-Döhring).

Die folgenden Referate befaßten sich unter dem Sektionstitel „Kompositionsprozeß und Fassungen“ vorwiegend mit einzelnen Nummern in ihrer Konzeption und musikdramatischen Funktion. Reinhard Strohm (Oxford) betonte die Offenheit von Auffassungsmöglichkeiten der Ouvertüren-Funktion anhand der drei *Leonoren*-Ouvertüren unter dem Aspekt zweier ‚Realitätsebenen‘: der theaterhaften (dramatisch-programmatisch mit höherem Konkretionsgrad) und

der symphonisch-idealistischen. Heinrich Schwab (Kiel) skizzierte Geschichte, Funktion und Problematik des Kanons auf der Opernbühne. Manfred Hermann Schmid (Tübingen) analysierte vor allem rhythmische Strukturen der Marsch-Formationen in der Aufzugsmusik (Nr. 6) und referierte Möglichkeiten, diese Instrumentalnummer im Hinblick auf ihren ‚naturalistischen‘ und ‚pardodistischen‘ Effekt – musikalische Spiegelung des Sich-Formierens der Schildwachen – hin zu befragen. Walther Dürr (Tübingen) kam unter Berücksichtigung besonders der Arie der Leonore aus dem ersten Akt aufgrund der ‚virtuosen‘ Textbehandlung und schlüssigen Wechsels zwischen periodischem und aperiodischem Phrasenbau zu dem Schluß, daß Beethoven aus konventionellen Arienmustern musikalisch individualisierte Formen der ‚final-strukturierten‘ Arie entwickelt. Primär librettistische Fragen der „Dramaturgie und Fassungsproblematik am Beispiel des ersten Finales“ behandelte Matthias Brszoska (Essen), während August Gerstmeier (Tübingen) zur musikalischen Gestaltung der Arie des Florestan angesichts der Affektgestaltung von „Verzweiflung und Verzückung“ Anmerkungen machte. Fragen zur musikalischen Stimmigkeit der Peripetie in der *Leonore* von 1806 hatte Wilhelm Seidel (Leipzig) vor allem anhand einer dissonanten Klangbildung kurz vor dem Trompeten-Signal im Quartett des zweiten Aufzuges: „h oder b“ lautete hier die Frage nach innermusikalischer bzw. dramatischer Begründbarkeit oder nach einem Notationsfehler Beethovens. Gernot Grubers Referat „Kürzungen im Duett ‚O namenlose Freude‘: Dramaturgischer Gewinn oder musikalischer Verlust?“ beschrieb Aspekte kompositorischer Steigerung von Finalität durch Erzielen einer Stretta-Wirkung: Während die Schilderung „schwankender Seelenzustände“ in den *Leonore*- Fassungen noch einem retardierenden Moment entspreche, sei in der gestrafften Fassung von 1814 schon emphatisch das „Aufscheinen der Utopie“ angelegt. Das Referat von Armin Raab (Bonn) zu „Satztechnik und Instrumentation in *Leonore* und *Fidelio*“ stellte vor allem die Frage nach der Semantizierbarkeit von Instrumentation im Opernkontext in den Vordergrund.

Während die Podiumsdiskussionen um das Verhältnis von Wiederentdeckungen zum Opernrepertoire (Gesprächsleitung Ulrich Schreiber) und Inszenierungsprobleme des *Fidelio* (Leitung Hans Klaus Jungheinrich) kreisten, kam dem letzten „round table“ die Aufgabe eines Résumés zu. Den wissenschaftlichen Sinn von Bemühungen um ‚Werktreue‘ in historischen Perspektiven und Perspektivenwechsel stellte Wolfram Steinbeck heraus. Den heutigen Inszenierungs- und Interpretationsproblemen unter rezeptiven Voraussetzungen des ‚Ideologieverdachts‘ (Gülke) kann – wie William Kinderman anregte – auch auf dem Wege terminologischer Akzentverschiebung entgegengewirkt werden, indem die dominante Auffassung handlungsfinaler, durchaus politisierbarer ‚Utopie‘ durch die Akzentuierung eines geistesgeschichtlich-symbolischen ‚Ideals‘ als Finalebene (gewissermaßen in historistischer Betrachtung) distanziert wird. Das Finale des *Fidelio* von 1814 kann vielleicht gerade mittels dieser Perspektive als musikalisch-symbolischer „Ausstieg aus dem Wort“ (wie Gernot Gruber formulierte) in seinem besonderen operngeschichtlichen, aber vor allem musikgeschichtlichen Stellenwert begriffen werden.

Düsseldorf, 17. bis 20. September 1997:

Kolloquium „Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit“

von Hartmut Grimm, Berlin

Daß die Darstellung und Reflexion der frühen Händel-Rezeption in Deutschland, die in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts vor allem mit dem *Alexanderfest*, *Judas Maccabäus* und dem *Messias* verstärkt einsetzte, noch zahlreiche Lücken aufweist und zum Teil korrekturbedürftig ist, war die Voraussetzung dieser Tagung, die sich in den letzten Jahren in verschiedenen Studien zum 18. Jahrhundert abzeichnete. Dabei waren Defizite deutlich geworden, die sowohl die geistes- und sozialgeschichtlichen Voraussetzungen als auch die speziellen lokalen Initiati-

ven der Händelrezeption betreffen. So hatten Gudrun Busch (Mönchengladbach) und Laurenz Lütteken (Marburg) mit der finanziellen Unterstützung der Henkel-Stiftung eine kleine Tagung zum Thema mit interdisziplinärem Zuschnitt vorbereitet, deren Produktivität auch wesentlich in den thematisch gut abgestimmten Referaten begründet war. Als Tagungsort hatte der Direktor des Goethe-Museums, Volkmar Hansen (Düsseldorf), sein schönes Haus zur Verfügung gestellt und die Tagung darüber hinaus mit seinen Mitarbeiterinnen in generöser Weise begleitet und betreut.

Für die Erhellung der allgemeinen ästhetischen, sozial-kulturellen, politischen und spezifisch musikästhetischen Prämissen der Händelrezeption in der Goethezeit standen die Referate von Carsten Zelle (Siegen): „Die Ästhetik des Erhabenen und das englische Vorbild in Deutschland nach dem Tode Händels“; Laurenz Lütteken: [...] „Die deutsche Oratoriendiskussion nach Händels Tod“; Wolfgang Proß (Bern): „Die gemeinschaftsbildende Funktion der Musik – Herders Behandlung von Oratorium und Oper im Horizont Händels“; Gerhard Splitt (Erlangen): „Oratorium und bürgerliche Öffentlichkeit. Zur Händelrezeption in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“ und Günther Heeg (Frankfurt): [...] „Zu den inszenatorischen Voraussetzungen der englischen Händel-Feiern.“

Die spezifischen Voraussetzungen und Aufführungsmodalitäten für erste Aufführungen Händelscher Oratorien in Deutschland waren dann Gegenstand der Referate von Gudrun Busch: „Die früheste Berliner und Braunschweiger Händel-Rezeption zur Zeit des jungen Goethe“, Ute Schwab (Kiel): „Schwerin 1780: Quellen zur 3. Aufführung von Händels *Messias* in Deutschland“ und Hartmut Grimm (Berlin): „Hillers Berliner *Messias*-Aufführung im Kontext seines Schrifttums“. Achim Hölter (Münster) erläuterte Besonderheiten der *Judas Maccabäus*-Übersetzung von Joachim Eschenburg, die nach der Aufführung in Braunschweig von 1722 dann auch gerne für Aufführungen in Berlin und Hamburg genutzt wurde.

Anselm Gerhard (Bern) erörterte die Voraussetzungen und die weitreichenden Folgen der Rezeption von Händelchören für die Opernpraxis des 19. und 20. Jahrhunderts, und Volker Kalisch (Düsseldorf) verwies schließlich am Beispiel erster Händel-Biographien auf die Funktion von Biographik als neue Form des Zugangs zum Musikverständnis im 18. Jahrhundert.

Anstelle einer hier nicht zu leistenden Auflistung der Fülle an neuen Erkenntnissen und Fragestellungen, die sich aus den einzelnen Referaten ergaben, seien zumindest einige übergreifende Aspekte der Vorträge und Diskussionen benannt. So erwies sich die Kategorie des Erhabenen als wesentliche theoretisch-ästhetische Prämisse für zentrale Aspekte der Händelrezeption: etwa für die Favorisierung des Oratoriums gegenüber der Oper, für die Monumentalisierung des Händelbildes im Zuge der Londoner Händelfeiern, für die nationalpatriotische Vereinnahmung Händels als deutschen Komponisten, für unterschiedliche Prinzipien der Bearbeitung von Händelschen Partituren und schließlich auch für den Prozeß der Umdeutung der Chöre vom schlichten Chor-Ensemble zum ‚Chor der Völker‘ oder gar zum ‚Chor des Menschengeschlechts‘.

Der genauere Blick auf die Aufführungsmodalitäten in den ersten Zentren der Händelrezeption machte darüber hinaus deutlich, daß der Enthusiasmus für die Aufführungen der Oratorien Händels nicht nur als Initiative bürgerlicher Emanzipationsbestrebungen zu begreifen ist, sondern häufig ebenso auf aristokratisches Engagement gründet, so daß Oratoriumsveranstaltungen im 18. Jahrhundert nicht selten im Zeichen der Verbindung von bürgerlichen und dynastischen Anstrengungen standen.

Auch die neuerliche Auseinandersetzung mit den jeweils besonderen Voraussetzungen und aufführungspraktischen Umsetzungen der ersten Aufführungen von Oratorien Händels in Deutschland konnte mit beeindruckenden Ergebnissen aufwarten. So erbrachte zum Beispiel die wohl überhaupt erste ernsthafte Auswertung der Schweriner Quellen durch Ute Schwab, daß die stets Schwerin zugeordnete *Messias*-Aufführung von 1780 eben nicht in Schwerin, sondern in Ludwigslust stattfand.

Wolfenbüttel, 17. bis 20. September 1997:

Symposium „Zu Grundfragen musikalischer Regionalgeschichte am Beispiel Niedersachsens“

von Stephan Hörner, München

Die von Arnfried Edler (Hannover) organisierte, im wunderbaren Ambiente des Bibelsaales der Herzog-August-Bibliothek durchgeführte Tagung widmete sich mit der Untersuchung regional ausgerichteter Musikgeschichtsschreibung einem in der musikwissenschaftlichen Forschung teilweise immer noch sehr vernachlässigten Gebiet. Dabei ist es jedoch an der Zeit festzuhalten, daß regionale Musikforschung keinem Provinzialismus das Wort redet. Zentrale Stränge der Musikgeschichte lassen sich vielmehr ohne Kenntnis regionaler Strukturen bei einseitiger Konzentration auf die ‚Heroen‘ der Musikgeschichte nur unzureichend und verkürzt darstellen. Auf den Zusammenhang von Regional- und Gattungsgeschichte wies Edler in seinem eröffnenden Referat hin, das auch einen historischen Abriss zum Themengebiet darlegte.

Das Hervorheben von regional- und sozialgeschichtlicher Dokumentation, wie sie erstmals bei Deutschen zu konstatieren ist, bildet die Grundlage der regionalen Musikforschung. Dem interdisziplinären Charakter des Symposiums entsprach es, daß das Thema auch aus der Sicht des Allgemeinhistorikers (Ernst Schubert, Göttingen) sowie des Wirtschaftshistorikers (Carl-Hans Hauptmeyer, Hannover) beleuchtet wurde. Schubert verwies auf die Unbrauchbarkeit des Raumbegriffes auf Grund sich ändernder Raumbildungsprozesse, der Schaffung neuer räumlicher Identitäten. Er sprach sich dabei für einen Pragmatismus aus; statt der Illusion einer regionalen Identität zu folgen, führen eher Begriffe wie „Kulturgeschichte“, die einem integrativen Ansatz folgen, weiter.

Walter Salmen (Kirchzarten), einer der Pioniere der Regionalmusikforschung, sprach unter Einbeziehung aufschlußreichen ikonographischen Materials über „Makrostrukturen und Mikrowelten in der Musikgeschichte Westfalens, Niedersachsens und Schleswig-Holsteins“. Die Arbeitsvorhaben und Projekte von Forschungsinstituten stellten Hartmut Schick (Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg, Tübingen), Rüdiger Thomsen-Fürst (Projekt „Mannheimer Hofkapelle“ der Heidelberger Akademie der Wissenschaften) sowie Stephan Hörner (Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, München) vor. Im gemeinsamen Zentrum der Arbeit stehen primär die Herausgabe von Denkmälerbänden sowie die Katalogisierung der Quellenbestände, während die Heidelberger Forschungsstelle sich vornehmlich um die Erfassung sämtlicher archivalischer Quellen zur Mannheimer Hofkapelle bemüht. Hans-Günter Otterberg (Dresden) wies auf Desiderate bei der Aufarbeitung der elbstädtischen Musikkultur Dresdens hin, nannte dabei vor allem die italienische Oper, die katholische Hofkirchenmusik sowie die Vermittlung der italienischen Kirchenmusik für Norddeutschland. Helmut Loos (Chemnitz) stellte das noch nicht bewilligte Graduiertenkolleg „Kulturregionen in der Mitte Europas. Regionale Identitäten in kulturhistorischer und sozialwissenschaftlicher Sicht“ vor, ein Experiment, das in seiner interdisziplinären Ausrichtung Fachgrenzen zu überschreiten helfen soll.

Im Themengebiet „Regionale Musikforschung im internationalen Vergleich“ stellte Greger Andersen (Lund) die Arbeiten an einer skandinavischen Musikgeschichte vor (deren Herausgeber der Referent selbst ist), Fiona Kisby (London) referierte aus ihren Forschungen zur musikhistorischen „Urban History“ der vorindustriellen englischen Städte. Joachim Kremer (Hannover), Günther Katzenberger (Hannover), Axel Fischer (Hannover) und Daniela Wissemann-Garbe (Göttingen) untersuchten unterschiedliche Bedingungen höfischen, kirchlichen und bürgerlichen Musizierens sowie den derzeitigen Stand ihrer historischen Aufarbeitung an Fallbeispielen ausgesuchter norddeutscher Städte (Lüneburg, Hannover, Göttingen sowie Helmstedt). Der Wechselbeziehung von Regional- und Gattungsgeschichte, der Rückwirkung der Partitur an den Ort ihrer Bestimmung sowie der Notwendigkeit der Einbeziehung der zeitge-

schichtlich jeweiligen Ideengeschichte dieses Ortes widmete sich Suanne Rode-Breymann (Hannover) am Beispiel der Operngeschichte der Stadt Wien. Beate Hannemann (Hannover) unterstrich in ihrem Beitrag zur Methodologie regionaler Institutionengeschichte am Beispiel Hannovers im Bereich „Geschichte des Opernhauses“ die Notwendigkeit eines interdisziplinären Ansatzes unter Einbeziehung der Gründung, Ökonomie, Ästhetik, der Wirtschaft und des Repertoires.

Berlin, 9. bis 11. Oktober 1997:

6. Schostakowitsch-Symposion „Schostakowitsch und Deutschland“

von Detlef Gojowy, Unkel

Die Schostakowitsch-Gesellschaft Berlin entstand aus einem Streichquartett; sie war eine selbständige Künstler-Initiative aus der Spätzeit der DDR mit dem Ziel, abseits des ‚offiziellen‘, verordneten Schostakowitsch-Bildes eigene musikalische und ästhetische Erfahrungen (nicht nur) am Werk des verehrten Komponisten zu gewinnen. Daraus erwachsen nach der Wende eine Reihe öffentlicher Musiksymposien an der Brandenburgischen Musikakademie Rheinsberg unter internationaler Beteiligung, z. B. der Leningrader Schostakowitsch-Biografin Sof’ja Chen-tova; das sechste fand erstmals an der neugegründeten Landesmusikakademie Berlin in der Wuhlheide statt.

„Kunst ist der Zerstörer des Schweigens“, unter diesem Motto zeichnete Günter Wolter, Hamburg, „Schostakowitschs Schaffen als moralische Instanz der Zeitgeschichte“. Hilmar Schmalenberg, Gründer und Vorsitzender der Berliner Schostakowitsch-Gesellschaft, entwarf aus Umfragen bei 17 Orchestern und Opernhäusern „ein Profil der Aufführungen von Werken Schostakowitschs in der DDR“; Gottfried Eberle, Berlin, untersuchte seine frühe Rezeption in Deutschland seit den 20er Jahren. Jelena Poldjaeva, Moskau, ging auf die unterschiedliche ästhetische Bewertung des Komponisten in verschiedenen historischen Epochen aus dem Blickwinkel der Avantgarde der fünfziger Jahre ein, der Berichterstatter sprach zum Schostakowitsch-Bild im wissenschaftlichen Schrifttum der DDR. Manuel Gervink, Köln, untersuchte das Bild von „Schostakowitsch aus der Sicht der deutsch-österreichischen Moderne“; Jürgen Köchel, Hamburg, legte seine langjährigen verlegerischen Erfahrungen mit seinem Werk dar; Inna Barsova, Moskau, behandelte „die Rezeption der deutsch-österreichischen Avantgarde in Rußland“ seit den Zeiten Gustav Mahlers.

Krakau, 16. bis 18. Oktober 1997:

Symposion „Pieśń Europejska między Romantyzmem a Modernizmem“

von Wolfgang Osthoff, Würzburg

Die Anniversarien von Franz Schubert, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn und Heinrich Heine regten die Akademia Muzyczna w Krakowie (Musikhochschule Krakau) dazu an, 1997 dem Europäischen Sololied zwischen Romantik und Moderne ein Symposion zu widmen. Initiator, Leiter und enthusiastischer Promotor der dicht gedrängten Veranstaltung war Mieczysław Tomaszewski, der langjährige Inhaber des dortigen Lehrstuhls für Theorie und Interpretation. Tomaszewski, der mit wesentlichen Publikationen zur Liedforschung hervorge-

treten ist, entwarf in seinem eigenen Referat über „Lyrische Situationen und das romantische Lied“ eine anregende Systematisierung, deren Kategorien eine ausführliche Diskussion in dem zum Abschluß vorgesehenen Rundtischgespräch verdient hätten. Doch dieses fiel leider dem strahlenden Wetter zum Opfer. Joanna Batorska interpretierte die sechs, relativ späten Heine-Lieder von Brahms, der „Sarkasmus und Spott“ des Dichters „in Richtung Scherz und Humor“ milderte. Serge Gut (Paris) mußte absagen, doch wurde sein (in deutscher Sprache geschriebenes) Referat über „Heine-Lieder von Franz Liszt“ verlesen. Francis Claudon (Paris) erwog „A propos de Liszt et de Victor Hugo“ die historisch zunächst kaum weiterentwickelten Ansätze Franz Liszts zu einem rhetorisch interpretierenden „Lied français“. Fast ‚schockierend‘ sollte die Gegenüberstellung von Liszts Freiligrath-Vertonungen „O lieb, so lang zu lieben kannst“ (bekannter in der Klavierfassung als „Liebestraum“) und dem späten „Und wir dachten der Toten“ wirken, die Leszek Polony vornahm. Der Text dieses „ergreifendsten und lapidarsten Liedes des Komponisten“ ist übrigens, wie in der Diskussion vermutet, ein Fragment: die Schlußstrophe von Freiligraths „Trompete von Gravelotte“. Verlesen werden mußten auch Peter Josts gründliche Ausführungen zu „Mendelssohns Heine-Liedern im Vergleich mit Parallelvertonungen“ (Edvard Grieg, Charles Ives, Robert Schumann, Robert Franz). Ähnlich, aber ganz auf Heines „Fischermädchen“ konzentriert, untersuchte Helena Hryszczyńska sechs Kompositionen von Schubert, Giacomo Meyerbeer, Stanisław Moniuszko, Aleksandr Borodin, Aleksander Zarzycki und Jan Gall (um 1890). Zur poetisch-musikalischen Gattung des Ghasels bei Schubert sprach der Berichterstatter, über das Barkarolen-Idiom im Lied des 19. Jahrhunderts Magdalena Chrenkoff.

Einige Referate gingen über das Tagungsthema im engeren Sinne hinaus, so der Beitrag zur Rezeptionsgeschichte „Franz Schubert im Repertoire der deutschen Männergesangsvereine“ von Helmut Loos, der politische Aspekte hervorhob, und die sensible Betrachtung von Frank Martins Vertonung des Rilkeschen *Cornet* als eines „modernen Solooratoriums“ durch Marta Szoka. Peter Andraschke referierte über „Eichendorff-Vertonungen“ und konzentrierte sich dabei auf die (auch mehrstimmigen) Kompositionen Fanny Hensels. Die bedeutendsten Eichendorfflieder – von Schumann, Hugo Wolf und Hans Pfitzner – kamen auf dem Symposium leider nicht zur Sprache. Große Musik wurde von Inna Barsowa (Moskau) – „Das Thema der Wanderschaft im Lied von Schubert und Mahler“ – und von Teresa Malecka – „Thema of Death in Modest Mussorgsky's Vocal Cycles“ – behandelt. Beides gehörte zu den herausragenden Symposiumsbeiträgen. Die Anfänge der Wiener Schule wurden von Stanisław Kosz mit *Natur* aus Schönbergs op. 8 und von Andrzej Chłopecki mit den *Sieben frühen Liedern* von Alban Berg berührt, welche anhand von dessen Zahlensymbolik autobiographisch gedeutet wurden. Ähnlich gewagt erschien die Interpretation von Szymanowskis *Liedern eines tollen Muezzin* durch Stephen Downes (University of Surrey) als „Madness in Music“: dieser Versuch einer Analyse von konkreten Zügen der Musik ging hauptsächlich von der Homosexualität des Komponisten aus.

Jonas Bruveris (Vilnius) erläuterte nationale Charakteristika im „Lithuanian Song between Romanticism and Modernism“. Das „Romantisch-Volkstümliche der Sololieder von Stanisław Moniuszko nach Jan Czeczot“ beleuchtete Anna Nowak, während Alizja Matracka-Kościelny allgemein „Die Dichtung der polnischen Romantiker in Liedern von Moniuszko bis Górecki“ behandelte. Eines der Beispiele von Frau Nowak („Spinnerin“) erklang auch im „polnischen Teil“ des zweiten der beiden Liederkonzerte, die im Zusammenhang mit dem Symposium geboten wurden. – Die Texte der ergiebigen und in sehr herzlicher Atmosphäre verlaufenen Tagung werden in Buchform erscheinen.

Wien, 27. und 28. Oktober 1997:

Internationales Symposium „Verboten und vertrieben – österreichische Komponisten im amerikanischen Exil“

von Stefan Drees, Essen

Das Arnold-Schönberg-Institut der Hochschule für darstellende Kunst in Wien lud gemeinsam mit der Lehrkanzel „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis“ zu einem Exil-Symposium nach Wien ein. Der Austausch von Forschungsergebnissen deutscher, österreichischer und amerikanischer Musikologen sollte einen aktuellen Überblick über die Ergebnisse und unbearbeiteten Quellen der Exilforschung ermöglichen. Die Referate der Teilnehmer reflektierten deren jeweils unterschiedliche Zugangsweisen zu den Problemen der Exilforschung und wurden den angestrebten Zielen nicht immer gerecht.

Nur wenige Beiträge setzten sich mit Bedingungen und methodischen Fragen der Exilforschung auseinander. Hartmut Krones (Wien) lieferte in seinem Einführungsvortrag eine zeit- und kulturgeschichtliche Skizze, in der er die spezifisch österreichische Situation in den Vordergrund stellte und somit den Ausgangspunkt für die Thematik des Symposiums konkret bestimmte. In diesem Zusammenhang deutete Krones den Exodus von Künstlern, Musikern und Komponisten nach der nationalsozialistischen Machtübernahme im März 1938 als eminenten kulturellen Verlust für Österreich. Claudia Maurer Zenck (Graz) erweiterte in ihren Überlegungen zu Geschichte, Methodik und Selbstverständnis von Exilforschung zunächst diese zeitliche Perspektive, indem sie die Notwendigkeit einer zeitlichen Öffnung des Exilbegriffs über die Eingrenzung durch die Jahreszahlen 1925 (konservative Wende der Weimarer Republik) und 1945 (Ende des Zweiten Weltkrieges) hinaus reklamierte. Daneben beharrte sie auf dem Ersetzen des Begriffs „Emigration“ durch die Bezeichnung „Exil“, wodurch sie sich jedoch über das Selbstverständnis der Emigranten als „Vertriebene“ hinwegsetzte. Mit methodischen Problemen setzte sich auch Horst Weber (Essen) auseinander, der in seinem Beitrag über die Probleme der Forschung eine Revision historischer Zugangsweisen und Fragestellungen und damit eine Gewichtsverlagerung der Forschung durch Forcierung alternativer Blickwinkel forderte. Dies illustrierte er an den Eigenarten des geschichtlichen Phänomens Exil, das wesentlich von den Individualgeschichten der Emigranten geprägt ist. Bedauerlicherweise unterblieb eine Diskussion zu diesen beiden konträren Positionen. Lediglich Leon Botstein (New York) griff in seinem Beitrag über den jüdischen Exodus aus Österreich noch einmal eine ähnliche Problematik auf, als er eine differenziertere Sicht auf die Emigranten forderte. Dennoch präsentierte die von ihm referierte Bewertung des Emigrationserlebnisses nach psychologischen Fakten, sozialen Gesichtspunkten, Aspekten jüdischer Selbstbehauptung, ästhetischen Positionen und politischen Standpunkten keine neue Perspektiven, sondern erwies sich lediglich als Zusammenfassung selbstverständlicher Prämissen der Exilforschung.

Ein zweiter Komplex von Referaten beschäftigte sich mit den Biographien von Musikern, Künstlern und Musikologen. So schilderte Christopher Hailey (Los Angeles) am Beispiel des Komponisten Ernst Kanitz die Karriere eines Exilanten, dem in den USA eine grundlegende Umorientierung gelungen war und dessen Musik von der Auseinandersetzung mit dem neuen kulturellen Umfeld zeugt. Krones stellte am Wirken von Marcel Rubin die Besonderheiten der Exilsituation in Mexiko dar und lieferte damit zugleich das Beispiel eines Künstlers, der sich zudem wieder erfolgreich in das Wiener Musikleben der Nachkriegszeit integrieren konnte. Thomas Phleps (Gießen) verfolgte den Lebensweg der ‚sozialistischen Musiker‘ Hanns Eisler, Paul Dessau, Stefan Wolpe und Hans Hauska und konstatierte dabei insbesondere in den ersten drei Fällen eine Reihe von Übereinstimmungen in Lebensläufen und ästhetischen Umorientierungen. Robert Dachs (Wien) skizzierte in seinem Beitrag einige Lebensläufe von Musikern aus dem Bereich der Unterhaltungsmusik. Die häufig anekdotenhafte Darstellung entpuppte sich ebenso wie das Exposé von Theophil Antonicek (Wien), das die emigrierten Musikologen zum

Gegenstand hatte, als nahezu ausschließliche Aufzählung lexikalischer Fakten ohne größeren Informationswert. Beide Beiträge demonstrierten daher in besonderer Schärfe die Problematik einer Exilforschung, die über eine kommentarlose Sichtung und Präsentation zugänglicher Quellen nicht hinausgeht.

Eine weitere Reihe von Symposionsbeiträgen befaßte sich mit der Exilsituation bestimmter Berufsgruppen. Mit den Emigranten der Wiener Staatsoper und der Wiener Philharmoniker standen die reproduzierenden Künstler im Mittelpunkt von Clemens Höslingers (Wien) Betrachtungen, die noch einmal den massiven Verlust konstatierten, den Österreich durch Vertreibung und Ermordung von Musikern erlitten hatte. Dieser Überblick wurde von Manfred Permoser (Wien) ergänzt, der sich in seinem Referat mit dem vertriebenen Musik-Kabarett und der österreichischen Kleinkunst-Szene im amerikanischen Exil auseinandersetzte. Daß die Emigration hier in gewissem Sinne eine ‚doppelte Vertreibung‘ aus der Heimat darstellte, wurde durch das Problem des Sprachverlusts verdeutlicht, mit dem insbesondere die sprachgebundene Kleinkunst zu kämpfen hatten. Einzig Stefan Jena (Wien) wandte sich in seinem Referat der musikalischen Seite des Exils zu. Anhand ausgesuchter Beispiele aus dem Schaffen Eislers und Rubins versuchte er, den Aspekt einer ‚Utopie der Freiheit‘ in verbotener Musik darzustellen. Eine Analyse der spezifischen lateinamerikanischen Exilsituation und ihrer Probleme lieferte schließlich Elena Ostleitner (Wien). Unter sozialgeschichtlichen Aspekten stellte sie dar, wie das Musikleben der jeweiligen Exilländer durch die künstlerischen Bemühungen der Emigranten bereichert und somit auch der Aufbau eines institutionalisierten Musiklebens gefördert wurde.

Der Wirkung und Rezeption emigrierter Künstler widmete sich ein letzter Komplex von Beiträgen. Manuela Schwartz (Essen) berichtete über die Rezeption der Musik Arnold Schönbergs und der Wiener Schule in den USA. Sie nahm die augenfällige Diskrepanz zwischen dem Medienereignis bei Schönbergs Ankunft in der Neuen Welt und seinem öffentlichen Wirken als Ausgangspunkt für die Frage nach der tatsächlichen Wirkung von Schönbergs Musik und Kompositionstechnik und stellte dabei fest, daß die Rezeption der Zwölftontechnik nicht in erster Linie an das Wirken Schönbergs geknüpft war. Joel Lester (New York) äußerte sich in seinem Referat zur Lehrtätigkeit österreichischer Musiker und stellte dabei heraus, daß von Lehrern, Theoretikern, Musikologen und Komponisten vertretene ‚Schulen‘ eine große Bereicherung für die amerikanische Kultur darstellten und gewissermaßen zu deren Internationalisierung führten.

Venedig, 20. und 21. November 1997:

Tagung „Verdi und die Deutsche Literatur“

von Wolfram Enßlin, Stuttgart

Das wunderbar am Canal Grande gelegene Deutsche Studienzentrum Venedig bot einen geeigneten Rahmen für die von Wolfgang Osthoff und Daniela Goldin Folena gemeinsam konzipierte und organisierte Tagung, bei der deutsche, italienische und französische Musik- und Literaturwissenschaftler für zwei Tage verschiedene Aspekte zu Verdis Verhältnis zur deutschen Literatur beleuchteten.

Natürlich stellten die vier ‚Schiller-Opern‘ *Giovanna d'Arco*, *I masnadieri*, *Luisa Miller* sowie *Don Carlos* den Schwerpunkt dar; daneben kamen aber auch die Goethe-Vertonungen des jungen Verdi (Wolfgang Marggraf) zur Sprache, wurde die Bedeutung Madame de Staëls *De l'Allemagne* für die Ausprägung von Verdis literarischem Deutschlandbild und seine Stoffauswahl hervorgehoben (Pierluigi Petrobellis von Markus Engelhardt verlesener Vortrag „Verdi e ‚De l'Allemagne‘ di Madame de Staël“) und an Verdis *Attila* exemplifiziert, dessen Vorlage von Zacharias

Werner Madame de Staël ausführlich besprochen hatte (Rita Unfer Lukoschik „*Attila di Zacharias Werner e il libretto per Verdi*“ und Wolfgang Osthoff „*Caratteri, poesia, passione – Zur Musik von Verdis Attila*“). In dem öffentlichen Abendvortrag wies Daniela Goldin Folena auf den nicht zu unterschätzenden Einfluß von August Wilhelm Schlegels „*Lettere sull'arte drammatica*“ (*Über dramatische Kunst und Literatur*) auf Verdis eigene in seinen Briefen festzustellende Wortwahl im Zusammenhang mit dramaturgischen Aspekten hin. Kontrovers diskutiert, letztendlich nicht ganz geklärt wurde die Frage, ob Andrea Maffei, der Übersetzer von Schillers Werken ins Italienische und Librettist von *I masnadieri*, oder aber Madame de Staël von größerer Bedeutung für Verdis Beziehung zu Schillers Werken sei.

Den Rahmen für die Auseinandersetzung mit Schiller steckte Dieter Borchmeyer in seinem grundlegenden Referat („*Drama und Libretto. Schiller und Verdi*“) ab, in welchem er durch einen Strukturvergleich die große Opernaffinität von Schillers Werken hervorhob, doch andererseits auf die Dramenprobleme für die Oper, wie „die Funktionalisierung und die Entgegenwärtigung des Dramas“, hinwies. Er ließ dann alles in die These münden, daß die Oper eher eine epische als eine dramatische Gattung sei und Verdi Schiller nirgends näherstehe als im 3. Akt von *La forza del destino*, in welchem die Predigt aus *Wallensteins Lager* in die Oper integriert wurde.

Danach folgten spezifische Einzeluntersuchungen. Zu *Giovanna d'Arco*: Maria Nadia Bitante „*Die Jungfrau von Orleans* di Schiller e *Giovanna d'Arco* di Solera e Verdi“ und Markus Engelhardt „*Giovanna d'Arco* von Nicola Vaccai und von Giuseppe Verdi“. Zu *I masnadieri*: Peter Ross „*Der Dichter als Librettist – Andrea Maffeis Libretto zu Verdis I masnadieri*“. Zu *Luisa Miller*: Marcello Conati „*A proposito di Luisa Miller*“ und zu *Don Carlos*: Johannes Streicher „*Verdi e la tradizione del Don Carlos nelle opere italiane*“, Peter Cahn „*Die Szene Filippo-Posa in Verdis Don Carlos*“ sowie Adriano Cavicchi „*Ipotesi interpretative sulle diverse versioni di Don Carlos*“. Gilles de Van hingegen beleuchtete die Beziehung Vater-Sohn bei Schiller und Verdi.

Kaleidoskopartig wurden hier somit die verschiedenen Ansatzpunkte und Annäherungsweisen in der Beschäftigung mit der Gattung Oper deutlich: Vergleichsvertonungen, musikalische Einzelanalyse, aufführungspraktische Fragestellungen, Librettoanalyse im Vergleich zum Ausgangsdrama usw. Als ein beindruckendes Beispiel einer Librettoanalyse sei auf den Beitrag von Peter Ross verwiesen, der an der 1. Szene des ersten Aktes von *I masnadieri* die literarische Bedeutung Andrea Maffeis unterstrich (Sprachklang zur Personencharakterisierung, die strukturelle Dichte anhand von Binnenreimen, Assonanzen und Alliterationen) und die Nähe des Librettos zur Dramenvorlage offenlegte, wodurch sich dieses Libretto in mancher Hinsicht von den üblichen Schemata anderer Libretti abhebt. Er hegte Zweifel an der Kompatibilität von Maffeis Vorstellung und Verdis Ausführung (Intellektualisierung contra Affektdarstellung), da Carlos Eröffnungsrezitativ an manchen Stellen musikalisch äußerst blaß blieb. Ebenso verleugnete Ross nicht, daß Maffei es oft an konsequenter Durchführung fehlen ließ, weswegen das Libretto dann doch trotz seiner nicht zu unterschätzenden Qualitäten an Stringenz einbüßt.

Frankfurt/Main, 27. bis 29. November 1997:

Symposion „*Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert*“

von Peter Jost, München

Unter der Leitung von Peter Ackermann (Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst) und Giselher Schubert (Paul-Hindemith-Institut) wurde ein erster Versuch unternommen, die teilweise noch unerforschten musikalischen Entwicklungen in Deutschland und Frankreich im 20. Jahrhundert und ihre Bezüge zueinander aufzuarbeiten. Insgesamt 17

Referentinnen und Referenten aus Deutschland, Frankreich und der Schweiz folgten der Einladung und stellten Vorträge zu den sich teilweise überschneidenden Bereichen „Musik-ästhetik“, „Epochengeschichte“ und „Gattungsprobleme“ zur Diskussion, denen eine allgemeine Einführung von Renate Groth voranging. Elisabeth Schmierer diskutierte facettenreich den seit dem Basler Kolloquium von 1996 etablierten Begriff der „Klassizistischen Moderne“ für beide Nachbarländer, Peter Jost versuchte die begrenzte Gültigkeit der Gattungstypologie von „Lied und Mélodie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ vorzuführen, und in einerseits auf Analysen, andererseits auf Chronologie und Entwicklungstendenzen aufgebauten Referaten berichteten Andreas Jacob und Érik Kocevar über die deutsche und französische Orgelmusik seit 1950. Wissenschaftliches Neuland betraten auch Renate Ulm („Von der musique concrète zur musique acousmatique“) und Márta Grabócz („Le rôle du rite d'initiation et du ‚statisme‘ dans certains opéras créés en France dans les années 1980–1990“). Selbst an sich bekannte Phänomene aus Theorie und Praxis bieten noch lohnende Themen, wie in den Vorträgen über d'Indys Thesen aus seinem *Cours de Composition* zu „Voraussetzung und Bedingungen des Komponierens“ (Herbert Schneider), die konträre „Rezeption des Jazz bei Ravel und Messiaen“ (Heinz Werner Zimmermann), „Das Oratorium im Frankreich der 20er und 30er Jahre und seine kulturgeschichtlichen Hintergründe“ (Ulrich Mosch) sowie den „Serialismus in Frankreich und Deutschland“ anhand des noch unveröffentlichten Briefwechsels zwischen Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen (Robert Piencikowski) deutlich wurde. Als willkommene Ergänzung zur Tagungsthematik erwiesen sich Tomi Mäkeläs Bemerkungen über die „Orientierung britischer Komponisten nach 1914“. Daneben berichtete Manuela Schwartz über ein noch völlig unackertes Feld, die deutsche Musikpolitik im besetzten Frankreich 1940–1944. So vielfältig die Fragestellungen und Methoden der Vorträge auch waren, zumindest ein Teil war durch die unumgängliche Diskussion der bekannten ästhetischen Merkmale miteinander verbunden, die durch ihre Generalisierung zu Klischees geworden sind: französische Klarheit und Leichtigkeit versus deutsche Expressivität und Tiefe. Bei aller gegenseitigen Wertschätzung haben diese Vorstellungen von der Eigenart der jeweils anderen Musik ihren Einfluß auf Komponisten natürlich nicht verfehlen können, wie Georges Starobinski („Die Wiener Schule und Debussy“) darlegte. Solche (Vor-)Urteile wirkten sogar bei unbefangenen Musikkritikern nach, wie Andreas Eichhorn anhand der Paris-Reisen Paul Bekkers zeigte. Noch pointierter offenbarte sich der ideologische Gesichtspunkt im Verhältnis Theodor W. Adornos zur französischen Musik (Ferdinand Zehentreiter). Da nicht sein konnte, was nach der eigenen Theorie nicht sein durfte, tat sich Adorno in seiner Beurteilung Claude Debussys und vor allem des bewunderten Maurice Ravel sehr schwer. Daß diese Klischees auch in der musikalischen Interpretation eine gewisse Rolle spielten, wußte Michael Stegemann in seinem Beitrag über „Jeu perlé und Tasten-Donner. Gibt es im 20. Jahrhundert eine typisch französische und typisch deutsche Schule des Klavierspiels“ eindrucksvoll darzulegen, wobei er die gestellte Frage im Gegensatz zur stilistisch ‚nivellierenden‘ Gegenwart für das frühe 20. Jahrhundert mit Einschränkungen bejahte. Bestätigt wurde die Einschätzung, daß heutzutage jegliche nationale Typik ihre Gültigkeit verloren hat, durch Lotte Thalers Bericht über zeitgenössische Kompositionen im französischen und deutschen Kulturbereich. Die Veröffentlichung der Referate ist in der Reihe der *Frankfurter Studien* des Paul-Hindemith-Instituts vorgesehen.

Im Jahre 1997 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

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

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. Von den 110 abgeschlossenen Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle 66 nicht gemeldet.

Augsburg. Fred Flassig: Die solistische Gambenmusik in Deutschland im 18. Jahrhundert.

Augsburg. *Lehrstuhl für Musikpädagogik.* Martin Loritz: Berufsbild und Berufsbewußtsein der hauptamtlichen Musiklehrer in Bayern.

Bamberg. Martina Claus-Bachmann: Mahayana – buddhistische Liturgie im heutigen Indonesien – musikkulturelle Überlieferung chinesischer Migranten.

Basel. Keine Dissertation abgeschlossen.

Bayreuth. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bayreuth. *Forschungsinstitut für Musiktheater Schloß Thurnau.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Berlin. *Humboldt-Universität.* Helmut Graetz: Schule und populäre Musik. Zum Stand von Anspruch und Wirklichkeit einer zeitorientierten Musikpädagogik. Aspekte und Untersuchungen zur Situation gymnasialer Musikerziehung in Bayern. □ Thomas Schäfer: Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik. □ Dorit Wocher: Friedrich II. Rheinsberger Kompositionen. Versuch einer Analyse von Entwicklungen im Zeichen der Zeit.

Berlin. *Freie Universität, Fachrichtung Historische Musikwissenschaft.* Cornelius Prütz: Klaviermusik für Kinder im 20. Jahrhundert. Studien zur Kompositionspraxis seit Bartók 1940–1980.

Berlin. *Freie Universität, Fachrichtung Vergleichende Musikwissenschaft.* Damien Sagrillo: Melodiegestalten im luxemburgischen Volkslied: Zur Anwendung computergestützter Verfahren bei der Klassifikation von Volksliedabschnitten.

Berlin. *Technische Universität.* Christoph Metzger: Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers. □ Michael Polth: Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. □ Melvin Rea: The Music of Frederick Delius. □ Heinz Rittig: Die Kammermusik von Albert Roussel. □ Marion Saxer: Morton Feldman. Between Categories – Ästhetische und analytische Studien zum Schaffen Morton Feldmans von 1951–1977. □ Reinhard Schäfer: Die Fuge in der norddeutschen Orgelmusik – Beiträge zur Geschichte der Satztechnik. □ Martin Supper: Geschichte und Ästhetik der Computermusik.

Berlin. *Hochschule der Künste.* Shinji Koiwa: Formale Dispositionen der Klavierkonzerte zwischen 1810–1840.

Bern. Keine Dissertation abgeschlossen

Bochum. Ingo Negwer: Die Zupfinstrumente in theoretischen Quellen des 17. Jahrhunderts - Unter besonderer Berücksichtigung der „Harmonie Universelle“.

Bonn. Reiner Leister: Die Entwicklung des Finales in der Sinfonik Joseph Haydns.

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

Chemnitz. Keine Dissertation abgeschlossen.

Detmold. Oliver Huck: Von der *Silvana* zum *Freischütz*. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers.

Dortmund. Michael A. Koball: Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch.

Dresden. Keine Dissertation abgeschlossen.

Düsseldorf. *Robert-Schumann-Hochschule*. Michael Schramm: Musikästhetik und Musikkritik Otto Jahns.

Duisburg. Keine Dissertation abgeschlossen.

Eichstätt. Keine Dissertation abgeschlossen.

Erlangen/Nürnberg. Klaus Strobel: Das Liedschaffen Gabriel Faurés.

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

Essen. *Folkwang Hochschule*. Stefan Drees: Architektur und Fragment: Quellenstudien zu Kompositionen des späten Nono.

Flensburg. Keine Dissertation abgeschlossen.

Frankfurt a. M. *Musikwissenschaftliches Institut*. Martina Janitzek: Studien zur Editions-geschichte der Palestrina-Werke vom späten 18. Jahrhundert bis um 1900. □ Ulrike Kienzle: Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang“ im Kontext der Neuen Psychologie um 1900. Eine musikalisch-dramaturgische Analyse. □ Katja Meßwarb: Instrumentationslehren im 19. Jahrhundert.

Frankfurt a. M. *Hochschule für Musik*. Ann-Katrin Heimer: Paul Hindemiths Klavierlieder aus den dreißiger Jahren. □ Wolfgang Lessing: Die Hindemith-Rezeption Theodor W. Adornos.

Freiburg i. Br. *Musikwissenschaftliches Institut*. Nils Grosch: Die Musik der Neuen Sachlichkeit. □ Michael Rösch: Studien zur amerikanischen Oper im mittleren 20. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Marc Blitzsteins „Regina“, Gian-Carlo Menottis „The Consul“ und Samuel Barbers „Vanessa“. □ Mathias Schillmöller: Maurice Ravels Schlüsselwerk „L'Enfant et les Sortilèges“. □ Rainer Schmusch: Der Tod des Orpheus. Die Entstehungsgeschichte der Programmmusik bei Hector Berlioz.

Freiburg i. Br. *Pädagogische Hochschule*. Keine Dissertation abgeschlossen.

Gießen. Keine Dissertation abgeschlossen.

Göttingen. Thomas Gebhard: Studien zum Klarinettensatz und -stil in den konzertanten Werken von Georg-Friedrich Fuchs, Peter von Winter und Franz Danzi. □ Maria Halaburda: Fortuna in weltlichen mehrstimmigen Kompositionen des 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Eine Untersuchung textlich-musikalischer Sinnbezüge. □ Joachim Lüdtke: Die Lautenbücher Philipp Hainhofers (1578–1647). □ Elisabeth Schedensack: Die Solomotetten Isabella Leonardas.

Graz. *Institut für Musikwissenschaft*. Keine Dissertation abgeschlossen.

Graz. *Hochschule für Musik*. Bernhard Bayer: Jazz in seiner pädagogischen Relevanz im Unterricht an einer AHS mit musikischem Schwerpunkt. □ Gerhard Bickl: Chorus und Linie. Untersuchung zur harmonischen Flexibilität in der Bebopimprovisation. □ Dietmar Haas: Eine Musikanthropologie des 18. Jahrhunderts. Kommentar zu Eximenos Schriften über die politische Bedeutung der Beziehung zwischen römischer Virtus und griechischer Arete in Abhängigkeit vom anthropologischen Ursprung der sprechenden und singenden Ausdrucksweise.

Greifswald. Keine Dissertation abgeschlossen.

Halle. Keine Dissertation abgeschlossen.

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Guido Elberfeld: Das ungarische Kunstlied zur Zeit der Wiener Klassik. □ Susanne Fontaine: Ferruccio Busonis *Doktor Faust* und die Ästhetik des Wunderbaren. □ Albrecht Gaub: Die kollektive Ballett-Oper „Mlada“. Ein Werk von Kjuji, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin und Minkus. □ Friedrich Geiger: Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel. □ Mathes Seidl: Die Streichinstrumente als Symbole. Eine anthropologisch-psychologische Studie zum Verhältnis Mensch – Musikinstrument. □ Claudia Stahl: Die großen Vokalzyklen von György Kurtág.

Hamburg. *Hochschule für Musik.* Bernhard Schleiser: „Musik und Dasein“ – eine existenzialanalytische Interpretation der Musik.

Hamburg. *Institut für Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Hannover. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Hannover. *Hochschule für Musik und Theater.* Claudia Bullerjahn: Theorien und Experimente zur Wirkung von Filmmusik. □ Rebecca Grotjahn: Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Eine gattungsgeschichtliche Untersuchung.

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Harald Buchta: Pauken und Paukenspiel in Europa. □ Carl Matthias Feldmann: Musik und Emotion. Das Musikerleben aus der Sicht der kognitiven Emotionstheorie von George Mandler. □ Peer Findeisen: Instrumentale Folklore-Stilisierung bei Grieg und Bartók. □ Gottfried Heinz: Die Geschichte des Klavierquintetts. □ Berthold Meier: Öffentliche Musikbibliotheken in Deutschland. □ Birgitta Schmid: Rassenideologie in der Musik. □ Stefan Zöllner: Orgelmusik im faschistischen Deutschland.

Heidelberg. *Pädagogische Hochschule.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Innsbruck. Keine Dissertation abgeschlossen.

Karlsruhe. *Institut für Musikwissenschaft.* Michael Gerhard Kaufmann: Orgel und Nationalsozialismus. Zur ideologischen Vereinnahmung des Instruments im ‚Dritten Reich‘.

Karlsruhe. *Pädagogische Hochschule.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Kassel. Keine Dissertation abgeschlossen.

Kiel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Kiel. *Musikdidaktik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Koblenz. Keine Dissertation abgeschlossen.

Landau. Keine Dissertation abgeschlossen.

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut.* Christian Detig: Max von Schilling. □ Chi Hwan Kim: Musica vana (die illusorische Musik): Zu den Fakten der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs. □ Robert Möller: Regionale Schreibsprachen im überregionalen Schriftverkehr. Empfängerorientierung in den Briefen des Kölner Rats im 15. Jahrhundert. □ Charlotte Reinke: Die mehrstimmigen Lamentationen von ihren Anfängen bis ca. 1550. □ Björn Tammen: Musikdarstellung und Bildprogramm im Chorraum mittelalterlicher Kirchen, 1100–1500. □ Huei Ming Wang: Beethovens Violoncell- und Violinsonaten.

Köln. *Hochschule für Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Köln. *Seminar für Musikdidaktik.* Andrea Herrmann: Robert Schumann als Pädagoge seiner Zeit.

Leipzig. Carla Neschke: Johann Balthasar Christian Freisslich (1687–1764) – Leben, Schaffen und Werküberlieferung.

Ludwigsburg. *Pädagogische Hochschule.* Dietmar Bastian: Bedingungen und Möglichkeiten interkulturellen Lernens im Musikunterricht. Beiträge zu einer grenzüberschreitenden Musikpädagogik.

Lüneburg. Keine Dissertation abgeschlossen.

Mainz. Vera Baur: Untersuchungen zu den Schriften des Musikkritikers Paul Bekker. □ Pjotr Tarlinski: Von biblischen Texten inspirierte Orgel-Solo-Kompositionen seit 1960.

Marburg. Yong Hwan Kim: Das Konzertstück für Klavier und Orchester des 19. Jahrhunderts von Carl Maria von Weber bis Richard Strauss. □ Herbert Lölkes: „Der Tod Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler in den Vertonungen Carl Heinrich Grauns und Georg Philipp Telemanns. □ Yun-Rok Oh: Der Klaviersatz im Werk Muzio Clementis.

München. *Institut für Musikwissenschaft.* Klaus Aringer: Die Tradition des Pausa-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken Johann Sebastian Bachs. □ Bernat Cabero Pueyo: Die Villancico-Sammlung Mus.Ms. 2872–2938 der Bayerischen Staatsbibliothek. Untersuchungen zum Villancico des XVII. Jahrhunderts in Spanien. □ Heike Sigrid Lammers: Musik und Vers in den Carmina Burana und verwandten Quellen. □ Nicole Restle: Vokales und instrumentales Komponieren in Johann Hermann Scheins „Opella Nova, Ander Theil“. □ Wolfram Sauter: Die frühen Querflötenschulen und ihre musikhistorische Einordnung – Eine vergleichende Analyse.

München. *Institut für Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

München. *Institut für Theaterwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Münster. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Michele Calella: Das Ensemble in der Tragédie lyrique des späten Ancien Régime. □ Guido Heldt: ‚The Thoughts by England Given‘ – Aspekte der ‚English Musical Renaissance‘ im Spiegel ausgewählter Tondichtungen. □ Esther Morales-Canadas: Die Verzierungen der spanischen Musik im 17. und 18. Jahrhundert. □ Michael Philipp: ‚Läppische Schildereyen‘? Untersuchungen zur Konzeption von Programmmusik im 18. Jahrhundert. □ Gabriele Schellberg: Zur Entwicklung der Klangfarbenwahrnehmung von Vorschulkindern. □ Sang-Chun Yeon: Dittersdorfs Kammermusik für Streichinstrumente. Quellenkundliche und stilistische Untersuchungen.

Münster. *Institut für Musikpädagogik.* Kyung-Hoon Min: Die Analyse der Schulmusikerziehung und der Musiklehrerausbildung in Südkorea sowie neue Konzeptionen im Vergleich mit deutschen Verhältnissen.

Nürnberg. *Fach Musikerziehung.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Oldenburg. Roland Schmenner: Naturästhetik und Alltagsgeschichte in der Spätaufklärung. Beethovens Pastoralsinfonie.

Osnabrück. Keine Dissertation abgeschlossen.

Passau. Keine Dissertation abgeschlossen.

Regensburg. Keine Dissertation abgeschlossen.

Rostock. Andreas Waczkat: Parodietechniken in deutschen Messenkompositionen des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Theorie und kompositorischer Praxis.

Saarbrücken. Keine Dissertation abgeschlossen.

Salzburg. Alfred Fabich: „Humor ist per se subversiv...“ Untersuchungen zur Musik Wilhelm Killmeyers und deren Rezeption. □ Daniela Gerstner: Das Kinderballett von Friedrich Horschelt. Ein Beitrag zur Wiener Ballettgeschichte des 19. Jahrhunderts. □ Matthias Gerstner: Das Orgelschaffen von Johannes Brahms – Studien zur Tradition in der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. □ Martin Hoffmann: Studien zur Fermate. □

Christine Obermayer Gräfin Esterházy: Hosenrollen. □ Bernd Redmann: Studien zur Lehre Heinrich Schenkers auf der Grundlage einer allgemeinen Theorie der Musikanalyse.

Siegen. Keine Dissertation abgeschlossen.

Tübingen. Anton Förster: Reihe und Form. Analytische Studie zu Arnold Schönbergs Bläserquintett op. 26. □ Henriette Sanders: Studien zur musikalischen Semantik in Schuberts Liedern.

Weimar. Keine Dissertation abgeschlossen.

Wien. *Musikwissenschaftliches Institut.* B. Darmstädter: Guillermus Guersonus Utilissime Musicales Regule. □ M. Fink: Die Operette „Der lustige Krieg“ von J. Strauss. □ O. P. Graber: Komposition und Choreographie - Aspekte ihres Zusammenwirkens. □ W. Hafner: Das Orgelwerk von Jehan Alain (1911–1940) und sein Verhältnis zur Französischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts. □ L. Hasleböck: Analytische Untersuchungen zur motivischen Logik bei Max Reger. □ H. Lackner: Studien zur Signaltrompete und militärischer Signalmusik Österreich-Ungarns und Beispiele ihrer Übernahme in die Kunst- und Blasmusik von ca. 1750 bis 1918. □ A. Lindner: Die kaiserlichen Hoftrompeter und -pauker in Wien von 1700 bis 1900. Quellenstudien im Archivbestand des Haus-, Hof- und Staatsarchivs Wien. □ M. W. Park: Die Entwicklungsgeschichte der Oper in Korea nach dem Zweiten Weltkrieg. □ Ch. Pittrich: Zur Sonatenform bei Franz Schubert. Die ersten Sätze der Klaviersonaten der Jahre 1825 und 1826. □ R. Steuer: Das Repertoire der Wiener Hofmusikkapelle im 19. Jahrhundert. □ G. Waleta: Die Klavierschule Johann Nepomuk Hummels. □ M. Weber: Die Geschichte des Ensembles „Kontrapunkte“. □ E.-Y. Yang: Studien zur gesanglichen Stimmgebung in der traditionellen Musik Koreas: P'ŎMP'AE.

Wien. *Hochschule für Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Würzburg. Jin-Gyu Na: Die langsamen Sätze in den Orgelsonaten von Mendelssohn bis Rheinberger.

Zürich. René Karlen: Untersuchungen zur Programmpolitik der Tonhalle-Gesellschaft Zürich im ersten Jahrhundert der Neuen Tonhalle (1895–1995).

BESP RECHUNGEN

CLYTUS GOTTWALD: *Katalog der Musikalien in der Schermar-Bibliothek Ulm*. Wiesbaden: Harrassowitz 1993. XXVI, 185 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm. Band 17.)

Die Stadtbibliothek Ulm verwaltet seit 1977 als unkündbares Depositum die über 3000 Titel umfassende Bibliothek der Schermarschen Familienstiftung, deren größter Teil von dem Ulmer Patrizier Anton von Schermar (1604–1681) gesammelt wurde. In ihr enthalten ist ein kleiner, aber wertvoller Bestand von rund 50 Musikhandschriften und Drucken aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert, der bislang lediglich durch eine 1913 publizierte Kurztitelliste erschlossen war. Da Bestandteile der Bibliothek immer wieder verlagert wurden und auch der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren, sind sie nicht lückenlos in *RISM* und *Census Catalogue* erfaßt.

Im Musikalienbestand (Signatur Misc. 94 – 133 a–b; Misc. 235 – 239) befinden sich insgesamt 47 Drucke, wobei die ersten (Misc. 94 – 128) alphabetisch geordnete Einzel-, dazwischen einige Sammeldrucke von Antonio Banchieri bis Nicolaus Zangius sind. Die Drucke umfassen einen Zeitraum von rund 80 Jahren: Die ältesten sind Georg Rhaus *Magnificat Octo tonorum* (*RISM* 1544⁴) und der dritte Teil von Hans Neusidlers Lautentabulatur (*RISM* 1544²⁵) aus dem Jahre 1544, die jüngsten zwei Sammlungen mit *Airs de cour* von Nicolas Le Vavasseur (*RISM* L 2174) und Pierre Ballard (*RISM* 1626¹¹). Unter den Drucken finden sich die bekannten Namen der Zeit wie Banchieri, Dressler, Faber, Forster (hier nur Band 1), Franck, Gastoldi, Gumpelzheimer, Hassler, Haussmann, Marenzio, Holzein, Jeep, Regnart, Rore, Staden, Vecchi, Widmann und Zangius. Aus der Reihe fällt die Sammlung von 16 vier- bis sechsstimmigen Motteten von Gallus Guggumoos (*RISM* G 4892), der gleichzeitig mit Heinrich Schütz in Venedig bei Giovanni Gabrieli studierte.

Die Datierung der elf Handschriften (an die beiden Drucke Misc. 122 und Misc. 123 sind handschriftliche Ergänzungen angebunden) erwies sich generell als schwierig, weil die Identi-

fizierung der Papiermarken durch das Oktavformat der Handschriften erschwert wurde. Hier handelt es sich um den gleichen Entstehungszeitraum wie bei den Drucken, von den Stimmbüchern mit Motetten, Liedern und Chansons von 1515/1538 (Misc. 237) bis zu einer Mandoratabulatur von M. Laroussière (Misc. 239) aus dem Jahr 1626. Lediglich eine Handschrift, der vierteilige Stimmbuchsatz Misc. 235, ist eindeutig Ulmer Provenienz; diese Sammlung mit Motteten und deutschen Liedern ist um 1575 entstanden. Sie enthält als Besonderheit in den Nummern 1–21 Abschriften des verschollenen Druckes von Balthasar Musculus' *35 kurzen christlichen Gesänglein von 1575*. Die spektakulärste unter den Handschriften ist Misc. 237 mit rund 100 Kompositionen, die im Zeitraum von 1515 bis 1540 entstanden ist. Mehrere Indizien, u. a. eine Anzahl von flämischen Liedern, ein dem speziell in Brügge verehrten Hl. Donatianus gewidmeter Gesang und andere Kompositionen, die sich auf Brügger Feste beziehen, sprechen für die Brügger Provenienz der Sammlung. Aufgrund ihrer langen Entstehungszeit von 25 Jahren und dem in der Sammlung sichtbaren wechselnden musikalischen Geschmack des Kompilators interpretiert Gottwald die Handschrift als ein musikalisches Diarium. – Auffallend ist der mit acht Handschriften und Drucken relativ hohe Anteil an Lauten- und Mandora-Literatur. Gottwald hat bei der Beschreibung der Drucke Incipits nur bei seltenen Drucken und Unikaten angegeben. Nach welchen Kriterien bei einigen Drucken nur Textincipits, bei anderen jedoch gar kein Inhaltsverzeichnis aufgenommen wurde, bleibt unklar. Auf jeden Fall sind laut Aussagen Gottwalds die Textanfänge aller enthaltenen Titel im Initienregister aufgenommen; mit dem zusätzlichen verschränkten Personen-, Sach- und Ortsregister ist der Katalog ein wertvolles Arbeitsmittel.

(Mai 1997)

Jutta Lambrecht

INGO GRONEFELD: *Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis. Band 3: Racemberger – Zumsteeg. Tutzing: Hans Schneider 1994. 330 S.*

INGO GRONEFELD: *Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis. Band 4: Supplement. Tutzing: Hans Schneider 1995. 333 S.*

Mit seinem thematischen Verzeichnis der Flötenkonzerte bis 1850 (Sterbedatum des Komponisten) macht der Flötist Ingo Gronefeld eine Bestandsaufnahme aller von ihm vor Ort in Archiven gesichteten oder ihm in Mikroform vorliegenden Flötenkonzerte dieses Zeitraums sowie aller überlieferten Incipits, zu denen die Konzerte nicht mehr vorhanden sind. Erfasst sind nicht nur Solokonzerte, sondern auch Gruppenkonzerte, konzertante Sinfonien, Ouvertüren-Suiten, Konzert-Frühformen, Variationen und Einzelsätze. Ebenso sind die entsprechende Literatur für Blockflöte aufgenommen sowie Grenzfälle zwischen Literatur für Soloflöte mit Orchesterbegleitung und Kammermusik.

Der alphabetisch nach Autoren geordnete Katalog ist übersichtlich angelegt. Mehrere Werke desselben Komponisten sind nach ihren Tonarten und bei gleichen Tonarten nach ihren von Gronefeld vergebenen Katalognummern (KatGro plus Zählung plus Tonart, z. B. KatGro1957-D) geordnet. Die Titel sind normiert angegeben, auf die Wiedergabe der Original-Titel wurde verzichtet. Zur Unterscheidung wurden bei den Besetzungsangaben die Principal-Stimmen ausgeschrieben und die begleitenden Instrumente abgekürzt; falls bekannt, wurde das Entstehungsdatum angegeben. Die Incipits jedes einzelnen Satzes werden ausführlich und mit Artikulationen und Verzierungen der Vorlage angegeben. Unter den Incipits finden sich die Fundorte in RISM-Form, Konkordanzen, Angaben zu Druckausgaben sowie Hinweise auf Werkverzeichnisse.

Insgesamt ist so, zusammen mit den Ergänzungen im Supplement, die stattdische Anzahl von 2541 Werken zusammengekommen, die durch verschiedene Register im Supplementband erschlossen werden: Da sind zum einen die Ziffern-Reihen der Incipits, in denen Gronefeld die Incipits in Tonarten-Stufen-Ziffern-Reihen übersetzt und mit dem Computer erfaßt hat. Das so entstandene Register bietet

eine große Hilfe bei der Identifizierung von anonym überlieferten Kompositionen. Hinzu kommen ein Verzeichnis der KatGro-Nummern in numerischer Reihenfolge und ein Verzeichnis der Werke nach ihrer Besetzung.

Der Supplementband beschließt das thematische Verzeichnis der Flötenkonzerte, soweit Kataloge dieser Art überhaupt jemals abgeschlossen werden können, liegt es doch in ihrem Wesen, daß sie laufend aktualisiert werden müssen. Der Verfasser bittet ausdrücklich um ergänzende Hinweise. So wird eines Tages sicherlich ein weiterer Supplementband oder gar eine Neuauflage dieses sowohl für Musikwissenschaftler als auch für Flötisten überaus wertvollen Kataloges erscheinen.

(Mai 1997)

Jutta Lambrecht

THOMAS CONOLLY: *Mourning into Joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia. New Haven and London: Yale University Press 1994.*

Ausgehend von aristotelischen Theorien und deren Bestätigung im Mittelalter durch Boethius, untersucht Thomas Conolly den grundlegenden Wandel des Kultes der Heiligen Caecilia bis zur Zeit Raffaels und darüber hinaus. In den Texten der zu Ehren der Schutzheiligen der Kirchenmusik komponierten Musik sieht Conolly diesen Wandel reflektiert und ausgedrückt. Ob man ihm in der Interpretation des Wechsels von Trauer und Freude als Grundprinzip des Wandels in der Welt zu folgen vermag, mag offenbleiben. Für Conolly beruhen die dem Bild Raffaels gewidmeten Studien Wilibald Gurlitts, Wolfgang Ostoffs u. a. auf dem Mißverständnis, daß die im Bild realisierte musikalische Ikonographie eine Neuheit gewesen sei. Er betont hingegen, „that Raphael, though he introduced a new element into the iconography of Cecilia by showing discarded instruments about her, was in fact making reference to one of the most common, most eloquent, and at the time best understood Christian images of the later Middle Ages and the Renaissance.“ (S.17 f.)

Weiterhin weist Conolly die Auffassung zurück, die in der Legende vom Orgelspiel Caecilias ein Mißverständnis sieht und betont statt dessen, daß die Orgel seit dem Trecento als Symbol Caecilias gilt. In seiner Argumentation, die interdisziplinär angelegt ist und auf brei-

tem historischen Fundament ruht, geht Conolly bis zu den jüdischen Wurzeln zurück, bezieht die altrömische Liturgie mit ein und läßt so eine Interpretation des Bildes von Rafael entstehen, die einen wichtigen Beitrag zur musikalischen Symbolik in der bildenden Kunst leistet. Ist der erste Teil auch speziell an Kunsthistoriker adressiert, so ist die Studie insofern auch für Musikwissenschaftler von Interesse, als sie einmal mehr die Notwendigkeit der Berücksichtigung religionsgeschichtlicher und ikonographischer Quellen vor Augen führt, um ein umfassendes Bild des Musikverständnisses jener Zeit entstehen zu lassen.

(Mai 1997)

Michael Zywiets

WOLFGANG KREBS: *Die lateinische Evangelien-Motette des 16. Jahrhunderts. Repertoire, Quellenlage, musikalische Rhetorik und Symbolik. Tutzing: Hans Schneider 1995. 634 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 25.)*

Die Publikation stellt gewissermaßen eine Nachfolge-Arbeit zu Hans Joachim Mosers *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, Leipzig 1931, dar. Wie notwendig eine erneute Auseinandersetzung mit diesem Themenbereich war und ist, belegt nicht zuletzt die Tatsache, daß nahezu zeitgleich mit der 1991/92 entstandenen Frankfurter Dissertation von Krebs Arbeiten von Chester Alwes (*Georg Otto's Opus musicum novum [1604] and Valentin Geuck's Novum et insigne Opus [1604]*, Diss. Univ. Illinois 1982) und Katrin Bartels (*Musikalisch-rhetorische Figuren in deutschen Evangelien-Motetten um 1600*, Diss. Göttingen 1991) entstanden. Krebs läßt den Haupttext unangetastet und setzt sich in einem Nachwort (S. 418–423) mit den Thesen der genannten Autoren auseinander, die ihm erst nach Abschluß seiner Arbeit bekannt geworden sind. Die sich aus den Problemen und Lücken der Arbeit Mosers ergebenden Aufgaben für die heutige Forschung vermag Krebs adäquat zu lösen. Auf einen philologisch ausgerichteten Teil, der das heute erreichbare Quellenmaterial nach modernen philologischen Standards darstellt und auswertet, folgen Überlegungen zum geistesgeschichtlichen Ort und zur Funktion der Evangelienmotette sowie exemplarische Einzelanalysen

ausgewählter Werke. Diese dürfen aufgrund des weitreichenden methodologischen Radius und seiner souveränen Handhabung als besonders überzeugend und gelungen bezeichnet werden.

Die sich aus dem Kriterium der Vollständigkeit, der Wörtlichkeit und des Zusammenhanges des Textes ergebenden Probleme hinsichtlich der Konvergenz gattungsspezifischer Charakteristika der Evangelien-Motette sind Krebs durchaus bewußt und werden von ihm in angemessener Art und Weise reflektiert. Durch die im Anhang der Arbeit mitgeteilten Listen gewinnt die Studie zudem den Charakter eines hilfreichen Nachschlagewerkes.

(Mai 1997)

Michael Zywiets

MARK EVAN BONDS: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration. Cambridge, Massachusetts und London: Harvard University Press 1991. 237 S., Notenbeisp. (Studies in History of Music. Band 4.)*

ETHAN HAIMO: *Haydn's Symphonic Forms. Essays in Compositional Logic. Oxford: Clarendon Press 1995. XIII, 294 S., Notenbeisp.*

Formanalysen von Sonatensätzen kranken – noch immer – häufig an einer unreflektierten typologischen Ausrichtung. Daran hat bislang auch die massive Kritik an der historischen Gültigkeit der sogenannten Sonatenhauptsatzform und die verlegene Postulierung eines ‚sonata principle‘ nichts ändern können. Denn entwickelte sich einerseits die Erkenntnis, daß das vor allem auf Adolf Bernhard Marx' Kompositionslehre zurückgehende Schema in der Analyse nicht vorausgesetzt werden dürfe, zu einem Gemeinplatz, der – obzwar richtig – die historischen Grundlagen der Marxschen Formbegriffe wiederum völlig ignorierte, so blieb doch andererseits die Vorstellung eines irgendwie gearteten zugrundeliegenden Formtypus, wenn auch eingeschränkt auf die Abfolge tonaler Ebenen, weiterhin ein zentrales Handwerkszeug der Analyse.

Mark Evan Bonds' *Wordless Rhetoric* und Ethan Haimos *Haydn's Symphonic Forms* sind die derzeit interessantesten Beiträge zur Theorie der Sonatenform. Obwohl von ganz unterschiedlichen Ansätzen herkommend, verbindet beide Autoren die dezidierte Ablehnung traditioneller Herangehensweisen und das Be-

mühen, vom jeweiligen Untersuchungsgebiet ein kritisches und methodisch kohärenteres Verhältnis zu diesem Problemkomplex in Theorie und Analyse zu entwickeln.

Die schon 1991 erschienene Arbeit von Bonds nimmt als Ausgangspunkt die offenkundige Differenz zwischen den „conventional patterns“ – den aufweisbaren formalen Gemeinsamkeiten von Sonatensätzen – und der gleichwohl erkennbaren „immense diversity“ der jeweiligen Realisierung. Bonds verwirft die einfache Lösung eines ‚sonata principle‘ oder ‚sonata style‘ als unzureichend für die Erklärung einer Differenz. Sein historischer Aufriß der Formauffassungen im 18. und 19. Jahrhundert sucht gerade den Punkt zu treffen, der eine ‚Versöhnung‘ der allgemeinen mit den individuellen Merkmale formaler Gestaltung erlaubt und dem die gängigen Theorien der ‚Sonatenhauptsatzform‘ und der sogenannten ‚text book model‘ ausweichen. Denn läßt sich tatsächlich ein historischer Umschlagpunkt von dem harmonisch fundierten zu dem dreiteiligen thematischen Schema nachweisen? Stellt die einseitige Verkürzung auf die harmonische Dimension in der Formbetrachtung des 18. Jahrhunderts – so sie überhaupt in dem postulierten Umfang zutrifft – mehr als nur das Resultat eines von überwiegend pädagogischen Erwägungen geleiteten Konzeptes dar? Unterschlägt das ‚text book model‘ nicht generell den allgemeinen – und nicht speziell auf eine ‚Sonatenform‘ zielenden – Charakter der formtheoretischen Ausführungen der Zeit? Und überträgt nicht gerade die vermeintliche Rekonstruktion einer genuinen Formtheorie des 18. Jahrhunderts Grundauffassungen einer späteren Formbetrachtung auf eine Zeit, die von ganz anders gearteten Prämissen ausgeht? Statt die Formkonzepte des 18. und 19. Jahrhunderts gegeneinander auszuspielen, reaktiviert Bonds die „metaphor of the oration“. Unter dem Blickwinkel einer rhetorischen Formauffassung lösen sich für Bonds scheinbar unvereinbare Gegensätze auf und werden als Bestandteile einer zwar von unterschiedlichen pädagogischen Vermittlungsabsichten getragenen, aber nichtsdestoweniger einheitlichen Auffassung von Sonatenform integrierbar in eine Vorstellung von formaler Gestaltung, die bei aller Freiheit individueller Komposition notwendigerweise auch formaler Konventionen

bedarf. Diese Konventionen formieren sich nun aber weder bei Heinrich Christoph Koch noch bei Marx zu einem ‚größten gemeinsamen Nenner‘ eines präskriptiven abstrakten Konzepts, sondern resultieren aus quasi syntaktischen Notwendigkeiten, die aus der zeittypischen Analogie eines musikalischen Verlaufs als Rede hervorgehen. Bonds‘ These überzeugt, daß Form und ihre theoretische Vermittlung im 18. Jahrhundert nicht adäquat verstanden werden können, wenn der Blickwinkel eines musikalischen Diskurses und die Form als Wahrnehmbarkeitszustand musikalischen Inhalts ausgeklammert werden. Vor diesem Hintergrund wird Bonds Kritik an dem amerikanischen ‚text book model‘, wie es vor allem Leonard G. Ratner anhand von Theoretikern des 18. Jahrhunderts entworfen hat, verständlich: Das ‚text book model‘ entlarvt sich als geprägt von einer Formauffassung des 19. Jahrhunderts, wobei anstelle des thematischen Parameters schlichtweg harmonische Bezugsgrößen eingesetzt werden. Inwieweit es allerdings berechtigt ist, vom Nachwirken der rhetorischen Formauffassung im 19. Jahrhundert zu sprechen, bleibt offen. Bonds weist zwar Spuren der rhetorischen Formmetapher bis ins 20. Jahrhundert nach; die gleichzeitig vorgebrachten und geläufigen Argumente für einen grundlegenden Wandel innerhalb des Werkbegriffs von Anschauungsmodellen der Rhetorik zu denen des Organismusgedankens stehen quer zu der These von dem Einfluß der Rhetorik auf neuzeitliche Formvorstellungen und bedürfen noch genauerer Untersuchung.

Ethan Haimos spannendes Buch *Haydn's Symphonic Forms* lenkt den Blick von der Seite der Analyse auf das Problem der Formgestaltung. Die Untersuchungen der Sinfonien Nr. 1, 21, 49, 55, 75, 81, 85, 93 und 96 weisen nicht nur – deutlicher als bisher – auf die konsistente Zusammenhangsbildung des Zyklus hin, sondern erhellen gleichzeitig die gemeinsamen Grundlagen der Formbildung aller Sätze. Damit wird die Sicht frei für eine Theorie der Sonatenkomposition, welche die formalen Realisationen insbesondere der Kopfsätze als Resultat inhaltlicher, quasi-logischer Überlegungen begreift.

Die zentrale Frage, wie „Form in Haydns Sinfonien funktioniert“, beantwortet Haimo mit einer Theoriebildung, die den „Stand-

punkt des Komponisten“ und dessen „formale Logik“ zu „rekonstruieren“ (S. 2) sucht. Er geht dabei von „fünf kompositorischen Grundprinzipien“ aus, die im Sinne von kreativen Spielregeln gedacht sind: Das „sonata principle“ – nicht verwandt mit dem einschlägig bekannten Konzept gleichen Namens – definiert als erste Grundregel, daß sämtliche formalen Bestandteile, die anfangs in einer anderen als der Grundtonart formuliert werden, im weiteren Verlauf des Satzes – und an nicht fixierter Position – entweder in der Tonika oder auf einer anderen, näher verwandten Tonstufe reformuliert werden müssen; das „unity principle“ gibt vor, daß neue thematische und motivische Information möglichst früh im Satzverlauf eingeführt werden muß – je näher das Ende des Satzes rückt, um so unwahrscheinlicher wird das Vorkommen noch nicht bekannter musikalischer Partikel und um so wahrscheinlicher wird die transponierte oder untransponierte Wiederkehr bekannten Materials; das „redundancy principle“ formuliert als Ausgangsregel den abnehmenden Grad an unveränderter Wiederholung im Fortgang des Satzes – oder anders gewendet als „variation principle“: Je häufiger identische Elemente auftauschen, um so wahrscheinlicher ist die harmonische oder motivische Modifikation; das „normative principle“ hingegen greift auf die Ebene der inhaltlichen Logik über und definiert als Regel, daß intendierte ‚Verstöße‘ gegen kompositionstechnische Normen der Zeit (Stimmigkeit der Harmonik, der Periodik, der Stimmführung, der Instrumentation etc.) im weiteren Fortgang des Satzes („intra-opus“) oder des Zyklus („inter-opus“) ‚korrigiert‘ werden müssen. Haimo versteht diese fünf Ausgangsregeln allerdings nicht als Bewertungskriterien eines Werkes, sondern als nachträglich konstruierte Entscheidungsinstanzen des Komponisten, deren jeweiliger Einsatz signifikante Aussagen über die Gründe für die gewählte Realisierung zuläßt. Seine analytischen Ergebnisse sind von daher nicht nur im Hinblick auf die untersuchten Sinfonien von Interesse, sondern erhellen den Raum kompositorischer Entscheidung im Spannungsfeld zwischen zeitabhängiger Musiksprache und individueller Handlungsoperation.

(April 1997)

Markus Bandur

Wolfgang Amadé Mozart. Essays on his Life and his Music. Edited by Stanley SADIE. Oxford: Clarendon Press 1996. XVI, 512 S., Notenbeisp.

Leider verfügen die Wissenschaften nicht über ein Verfahren zur Bestimmung der Halbwertszeit ihrer hervorgebrachten Stoffe. Gäbe es beispielsweise so etwas wie die Zerfallskurve des strahlenden Gedankenisotops C14, so würde das Messen des Fließgleichgewichts musikwissenschaftlicher Materie erheblich vereinfacht. Nirgends wäre eine solche Methode willkommener als bei der Redaktion und, mit angemessener Verzögerung, der Rezension dickleibiger Konferenzberichte. Welche Erleichterung für Redaktoren vor sich türmenden Manuskriptstapeln, für Rezensenten angesichts der Verpflichtung, termingerecht divergierende Leseindrücke in konzisen Bewertungen zusammenzufassen.

Es scheint, als experimentierten unsere angelsächsischen Kollegen mit derartigen Methoden. Anlässlich des 200. Todestages Mozarts (1991, zur Erinnerung) veranstaltete die Royal Musical Association eine Tagung, die als „the largest and most international“ (S. XVI) in den Annalen der ehrwürdigen Gesellschaft verzeichnet ist. Fünfzig Beiträger partizipierten an diesem Großereignis, gewiß mit, liest man die illustren Namen der Teilnehmer, dem Gegenstand angemessenen Aufwartungen. Fünf Jahre später erscheint der von Stanley Sadie mit erfahrener Hand bearbeitete Bericht. Er enthält fünfundzwanzig Aufsätze. Der Atomexperte unter den Musikologen mag unschwer feststellen, daß die Halbwertszeit der bei der Londoner Konferenz gehaltenen Vorträge ein halbes Jahrzehnt beträgt, mithin im Jahre 2001 ..., doch halt, ein Schelm, wer sich in Zeiten des mancherorts praktizierten radikal-unsinnigen Sparens auf unseriose Rechnereien einläßt. Sie täten außerdem einer Publikation unrecht, deren überlegte Disposition und inhaltliche Konzentration (selbstverständlich in dem Maße, die das Genre zuläßt) sich wohlthuend von den Florilegia manch anderer Kongreßberichte abhebt.

Eine erste Themengruppe versammelt unter dem wohl bewußt unscharfen Titel „Composer and Context“ fünf Studien zum gesellschaftspolitischen Umfeld Mozarts, zur Frage des Verhältnisses von Persönlichkeit zu Kreativität, zur Wirkung Mozarts in Wien während seiner

letzten fünf Lebensjahre (sehr material- und aussagereich hier Dexter Edge) sowie zu zwei ausgewählten Skizzen (KV 504, 414; auf dem Literaturstand von 1991 belassen) und zur (schwierigen) Frage, was Tintenstudien zu Problemen der Chronologie beizutragen vermögen. Die folgenden fünf Aufsätze sind der Instrumentalmusik gewidmet. Sie gehen ihren Gegenstand von denkbar unterschiedlichen Seiten an, die Salzburger Sinfonien etwa von biographischen Gegebenheiten (Cliff Eisen), die *Jupiter-Sinfonie* von der These einer Verbindung von Gelehrtem Stil und Rhetorik des Erhabenen aus (Elaine Sisman). Den meisten Raum beansprucht die zweigeteilte Sektion „Mozart and the Theatre“. Von den Aufsätzen zu den Da-Ponte-Opern beeindruckt besonders der über die Handlungsentwicklung in *Le nozze di Figaro* (Jessica Waldoff, James Webster). Die lediglich kursorischen Bemerkungen über die Verbindung zwischen den Theatern in Wien und Rom von 1776 bis 1790, lassen, namentlich im Blick auf die Sänger, bei weiterer Vertiefung interessante Einsichten in das Opernleben der Zeit erhoffen (Federico Pirani). *Così fan tutte* regte gleich vier Referenten zu Untersuchungen an (im Vordergrund stehen Beobachtungen zu Vorgängern und Modellen), während das Frühwerk nur mit einer instruktiven Studie zur Aria der Giunia aus *Lucio Silla* (No. 11) vertreten ist (Christoph-Hellmut Mahling).

Vorzüglich genaue Personen- und Werkregister erleichtern die Arbeit mit dem vorgelegten Band. Er verdient es, eine Zierde der Mozart-Kongreßberichte genannt zu werden; an seinen Anregungen sollten gegenwärtige Forschungen nicht vorbeigehen. Und künftige? Dem verwendeten hochwertigen Papier wird in der Regel eine Lebensdauer von 250 Jahren bescheinigt, das hieße hier bis zum Jahre 2246. Welch schöner Optimismus.

(März 1997)

Ulrich Konrad

BETTINA FAULSTICH: *Die Musiksammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 586 S., Abb. (Catalogus Musicus XVI.)*

Drei bedeutende Sammlungen bilden die Grundlage der Bach-Bestände der Staatsbiblio-

thek in Berlin: Die Sammlung Georg Poelchau, die Bibliothek der Berliner Singakademie und die Sammlung Voß. Letztere hat Bettina Faulstich in ihrer nunmehr vorliegenden Dissertation erstmals grundlegend untersucht. Eine wichtige und notwendige Arbeit, denn die Aufarbeitung und Katalogisierung der Musiksammlung der Familie von Voß, die in den Jahren 1851 und 1863 als Schenkung in die Königlich-Preußische Bibliothek kam und dort in die vorhandenen Bestände integriert wurde, ist nicht nur wegen der in ihr enthaltenen zahlreichen Bachiana von großer Bedeutung. Zugleich wird ein wichtiger Aspekt der Berliner Musikgeschichte um 1800 dargestellt und somit eine empfindliche Lücke geschlossen. Eine Zusammenstellung der Familiengeschichte, insbesondere die Biographien jener beiden Familienmitglieder, die den Hauptteil der Sammlung zusammentrugen, Otto Carl Friedrich von Voß (1755–1823, Begründer der Sammlung) und dessen Sohn Otto Carl Philipp von Voß (1794–1836), leiten die vorliegende Arbeit ein. Äußerst gründlich und detailliert werden daran anschließend die Musikalienkataloge der Familie, die Musikalien und das Repertoire der Musiksammlung, die Werke Bachs in der Sammlung und – soweit möglich – die Provenienzwege untersucht. Dieser umfangreiche Hauptteil macht die Dissertation zu einem wichtigen Nachschlagewerk. Für die Bach-Forschung wie auch für die Erforschung der Musikgeschichte Berlins wird sich Bettina Faulstichs Buch als unverzichtbarer Beitrag erweisen.

Layout und Typographie lassen zu wünschen übrig.

(Juli 1997)

Wolfgang Dinglinger

HARRY GOLDSCHMIDT: *Das Wort in instrumentaler Musik: Die Ritornelle in Schuberts „Winterreise“. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 213 S., Notenbeisp. (Zwischen/Töne. Band 1.)*

Einerseits drängt sich die Frage, ob dem Andenken Goldschmidts mit dieser Veröffentlichung gedient werde, unvermeidlich auf; andererseits möchte man sie, insofern sie mit Ja oder Nein zu antworten zwingt, vermeiden. Diesen Zwiespalt spiegelt auch die editorische Nachbemerkung von Goldschmidts letzter As-

sistentin Marina Gordienko wider, wenn einerseits von einem „abgeschlossenen Manuskript“ gesprochen und andererseits vermutet wird, „daß die Endreaktion noch erfolgen sollte“ (S. 211).

Goldschmidt hat zu den originellsten, engagiertesten, anregendsten Musikforschern seiner Generation gehört. Von der suggestiven Brillanz seines Redens und Schreibens und einem mit wissenschaftlicher Nüchternheit oft schwer verträglichen ‚gout sensationel‘ abgesehen, rührten die seine Wirksamkeit begleitenden Kontroversen vor allem von einer seltsamen doppelten Diskrepanz zwischen Grundanliegen und Argumentation her. Er bot sich als Paradebeispiel einer Vorgehensweise an, deren leitende Theoreme in ihren Zuspitzungen gewagt, wenn nicht dubios erscheinen, eben deshalb jedoch Einzelnachweise erzwingen, deren Wert auch ohne Hinblick auf das anvisierte Ziel außer Zweifel steht; gleichzeitig und umgekehrt wurden seine Attacken gegen eine hypostatisierte Unterscheidung der vokalen und der instrumentalen Sphäre in der Grundtendenz weitgehend akzeptiert, viel weniger aber die Art und Weise, in der er sie führte. Ohne daß er es gern eingestand oder bestenfalls, indem er das Geständnis in präventiven methodologischen Vorkehrungen verpackte, hat ihn das Mißverhältnis zwischen dem Anspruch des Grundanliegens und seinen Formen der Verifizierung irritiert oder auch verunsichert – am wenigsten, weil er die vielfach offerierten Tropierungen („Freude, schöner Götterfunken“, „Kyrie eleison“ etc.) als Idealstoff für hämischen Kongreßratsch mißbraucht sah. Durch Befangenheit im Zirkel seiner Überlegungen hat er es nicht wenig befördert, unter anderem, indem er die Notwendigkeit der Abgrenzung gegen billige programmatische Überlegungen oder gegen den Verdacht nicht erkannte, er unterstelle den großen Meistern kabbalistisches Hantieren mit zunächst supponierten, sodann beseitigten Untertexten, oder den noch weitergehenden Verdacht, er hielte seine Methode für den Königsweg der Deutung von Musik.

Dies muß man vergegenwärtigen, wenn Goldschmidt auf Seite 141 der vorliegenden Publikation als Zwischenergebnis präsentiert, daß „sich eine gemeinsame prosodische Regel zugrundelegen“ lasse, „die es erlaubt, die Ritor-

nelle aus dem Strophentext herzuleiten“ – für sich genommen kaum sensationell, weil die Praxis der Schubert-Zeit jedem einigermaßen zulänglichen Klavierbegleiter die Aufgabe stellte, bei Liedern ohne Vorspiel ein solches auf eben diesem Wege „aus dem Strophentext“ beziehungsweise seiner kompositorischen Wahrnehmung zu gewinnen. Besonderen Wert in Goldschmidts Augen gewinnt die Auskunft erst als weiterer Beweisfall der Einheit der vokalen und instrumentalen Sphäre – welche heute so angestregten, oft umwegig anmutenden Argumentierens nicht mehr bedarf. Und sie erscheint schlecht bedient durch eine Betrachtungsweise, welche „die Nichtübereinstimmung von Struktur und Gesanglinie, die Widersetzlichkeit der ‚Begleitung‘, den gesungenen Text zu assimilieren“ (S. 173), nur negativ notiert und auf eine anderenorts heftig beschworene, zudem durch Hans Georg Nägels Liedtheorie zeitgenössisch beglaubigte Dialektik verzichtet; wo und inwiefern Musik und Wort einander kontrapunktieren müssen, wo und inwiefern Identität hier auf Nichtidentität gründet, ließ Goldschmidt im Interesse jener ‚Stoßrichtung‘ allzuoft unbeachtet. Bezeichnend, wie er, der oftmals ein Deutungsmonopol beanspruchte und zugleich unter den Wirkungen seines Anspruchs litt, sich beim „Wirtshaus“ und dessen möglichen Zusammenhängen mit einem gregorianischen Kyrie des Beistandes von Thrasymbulos Georgiades versichert und ihm Inkonsequenz attestiert.

Lagen bei jener ‚Widersetzlichkeit‘ die Gründe, weshalb das Manuskript in den anderthalb Jahren zwischen dem Frühjahr 1985 und Goldschmidts Tod liegenblieb? Insgesamt erscheint die Betrachtung der späteren Lieder weniger schlüssig als die der ersten, das Formulierungsniveau niedriger als das – oft bemerkenswerte – seiner Veröffentlichungen. Auf bewegende Weise macht die Publikation deutlich, wie ihr Verfasser auf unterschiedlichen Stufen und Stadien um Erkenntnisse rang, sich, wenn es um Grundfragen ging, Leichtfertigkeiten nicht erlaubte, diffuse Befunde schwer ertrug und, wo es seine Interessenlinie zu verfolgen galt, sich bei der Vergegenwärtigung musikalischer Details eine Intensität abzwang, welche vorbildlich erscheint und, für sich genommen, die eingangs gestellte Frage beantworten helfen könnte. Unglücklich der

Titel: Bei Lied-Ritornellen handelt es sich nicht um instrumentale Musik.
(Juni 1997) Peter Gülke

HANS-JOACHIM HINRICHSEN: Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts. Tutzing: Hans Schneider 1994. 452 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts. Band 11.)

In den vergangenen zehn bis zwanzig Jahren waren in der wissenschaftlichen Schubert-Interpretation trotz wertvoller Zugewinne auch Tendenzen zu beobachten, die ihr Heil in psychologisierenden Werkbetrachtungen gesucht und „poetische Ideen“ als semantische Übersetzungshilfen für autonome Formstrategien mißverstanden haben. Um so freudiger sind Gegenteilstendenzen zu begrüßen, die sich ebenfalls in den letzten Jahren formiert haben. Ohne falsche Scheu vor dem alten Klischee, Analyse gehöre ins Seminar oder ins Petit, setzen sie sich mit dem strukturellen Detail der Musik auseinander und nehmen darin Schuberts kompositorische Arbeit nicht weniger ernst als die Haydns oder Beethovens. Hinter dem bekannten Bilde Schuberts als dem Sänger und Poeten zeichnet sich dabei ein anderes ab: Schubert, der Konstrukteur.

Mit der Dissertation Hans-Joachim Hinrichsens liegt ohne Zweifel ein Hauptwerk in der neueren Erforschung von Schuberts kompositorischen Methoden vor. Es enthält nichts weniger als den Versuch, gattungsübergreifend die Eigengesetzlichkeit der Schubertschen Sonatenform zu erschließen. Der Verfasser wird dabei von der Überzeugung geleitet, daß dies nur über eine Analyse der Harmonik gelingen könne. Denn die Harmonik sei in diesem Fall nicht nur ein Strukturmoment wie Thematik, Syntax oder Rhythmik auch, sondern deren Grundlage, so daß „überhaupt die Eigenarten der Sonatenform bei Schubert als detailliert zu untersuchende Eigenarten der formbildenden Harmonik am besten zu begreifen“ seien (S. 30). Dies wird dann zur Generalthese zugespitzt: „Die Eigenheiten der Sonatenform bei Schubert sind die seiner Harmonik überhaupt“ (S. 31).

Die Arbeit gilt denn auch der harmonischen Organisation der Sonatensätze. Der Autor ver-

fügt dabei über eine stupende Kenntnis sowohl der Fachliteratur als auch der Werke, erstreckt sich doch die Untersuchung auf über 100 Sätze aus allen relevanten Gattungen der Instrumentalmusik Schuberts. Von mehr als der Hälfte der Beispiele konnte der Autor auch das Autograph einsehen. Mit Akribie und Scharfsinn werden die harmonischen Baupläne der großformalen Abschnitte beleuchtet. Zentren des Studiums bilden dabei die Expositionsmodulationen, die Einrichtung der Reprise und der Tonartenplan der Durchführung. Das gesamte Repertoire der formstrukturellen Harmonik Schuberts kommt dabei zur Sprache: Akkordprogressionen in sukzessiver Oktavteilung (Groß- und Kleinterzzyklen), harmonische Spiegelungen, Ganztonskalen, chromatische „Proportionen“ und enharmonische Richtungswechsel etc. In dichter, durch Exkurse zu den Autographen ergänzter Darstellung gelingt es dem Autor, Schuberts konstruktives Genie auf dem Gebiet der formbildenden Harmonik zu erhellen, ja in vielen Fällen überhaupt erst zu entdecken. Es kann kein Zweifel mehr daran bestehen: Die Tonartenpläne von Schuberts Sonatenformen sind das Resultat eines raffinierten, systematisch betriebenen kompositorischen Kalküls.

Federführend in Hinrichsens Darstellung ist das Interesse, auf der Basis nachgewiesener harmonischer Grundstrukturen zu möglichst umfassenden Aussagen über Schuberts Formbegriff schlechthin zu gelangen. „Die“ Schubertsche Sonatenform realisiere sich „nicht als durchfunktionalisierte Entwicklung eines Organismus“ (S. 111) in logischer Notwendigkeit und finaler Ausrichtung, sondern als „Gruppierungsanlage“ und als „Proportionengefüge“ (S. 142).

Kritik entzündet sich nicht an den Analysen der harmonischen Anteile an der Genese der Form. Diese Erkenntnisse basieren auf präzisen Fakten, die auf musiktheoretisch versierte Weise ausgewertet werden. Was der Autor hier leistet, übersteigt den üblichen Dissertationsrahmen bei weitem. Auch über die ungewöhnlich große Bedeutung von Schuberts innovatorischer Harmonik für den Satzprozeß ist nicht zu streiten. Probleme bereitet vielmehr die rigorose Isolierung des harmonischen Parameters von der thematischen Substanz. Daß die Themen zu vernachlässigen seien,

wenn es um die „Eigenart“ der Sonatenform bei Schubert geht, ist nicht Resultat der Arbeit, sondern ihre axiomatische Basis. Auch da, wo der Autor auf das motivische Geschehen überhaupt einmal näher eingeht, bleiben Thematik und Harmonik schlechthin getrennt. In „bewußter Einseitigkeit“ werden zwar Durchführungen auf traditionelle Verfahren der motivischen Arbeit hin geprüft. Absicht ist es, deren Unzulänglichkeit für das Verständnis der Form zu demonstrieren. Dabei wird jedoch die harmonische Beschaffenheit der thematischen Materialien ignoriert. Von Schuberts in satzstruktureller Hinsicht oftmals recht komplexen Themen bleiben nur diastematische Konturen übrig (diesen Themenbegriff hat Hinrichsen sich leider von der älteren Schubertforschung vorgeben lassen). Im Gegenzug erfolgt dann die systematische Betrachtung harmonischer Konstruktionsverfahren. Nun bleibt jedoch die Ebene motivischer Substanzen weitestgehend ausgespart. So muß die Unabhängigkeit der harmonischen Formbaupläne aus dem Bereich des Thematischen herauskommen; denn diese Unabhängigkeit ist von vornherein über den eindimensionalen Themenbegriff des Verfassers in die Sache hineingekommen. Wenn die Durchführungsharmonik als „Arbeitsmittel“ (S. 253) bezeichnet wird, dann ist das so zu verstehen: Arbeit leisten die apriorischen, dem konkreten Satzverlauf vorgängigen Baupläne der Harmonik, während die Themen dazu dienen, das harmonische Organisationsmuster „auszukomponieren“. Die zu solchen Hilfsdiensten berufene Thematik muß demnach auch nicht mehr logischen Fortgang stiften, denn die aus harmonischen Intervallkonstellationen „entfalteten bzw. durch sie gesteuerten Tonartenpläne begründen und erklären sich schrittweise selbst“ (S. 273). Irgendwie ist die Musik trotz der funktionalen Blindheit ihrer Thematik dazu fähig, durch die komplizierten Mediantenkurse hindurchzufinden.

Der neuralgische Punkt in Hinrichsens Konzept ist seine Abstraktionshöhe. Er braucht sie, um die harmonischen Sachverhalte möglichst rein und theoriefähig, unabhängig von Einzelwerken und Gattungen darstellen zu können. Daran ist an sich nichts verwerflich. Wenn man jedoch das musikalische Material gleichsam ‚entzeitlicht‘ – großformale Verläufe zu harmo-

nischen Gerüsten und Themen zu ‚harmoniefreien‘ diastematischen Oberflächen –, dann darf man nicht genau auf dieser Stufe der Abstraktion versuchen, wiederum definitive Aussagen über konkrete zeitliche Phänomene wie Sonatensätze zu machen. Aus der Tatsache, daß man eine Satzpassage von 100 Takten zu einem harmonischen Stenogramm aus vier Akkorden eines Großterzzyklus kondensieren kann, läßt sich noch nicht schließen, daß die Form keine Entwicklung, sondern ein „Gefüge“ darstelle. Das hieße, ein analytisches Substrat mit dem Formprozeß zu verwechseln. Genau genommen kann man auf dem von Hinrichsen gewählten Abstraktionsniveau ohnehin nicht mehr von Arbeit und Entwicklung sprechen. Wer sollte sie verrichten? Musiktheoretische Sachverhalte wie Klangfolgen in symmetrischen Oktavproportionierungen können dies nicht. Spricht man auf dieser Ebene hingegen von der Arbeit Schuberts, dann trifft dies nicht mehr die ästhetische Seite des Komponierens, sondern nur noch seine physische.

Wenn der Leser von der musiktheoretischen Abstraktionshöhe dieser Arbeit herabsteigt, um sich wieder auf konkrete Werke in der Gesamtperspektive ihrer formbildenden Entwicklungen einzulassen, dann hält er zwar nicht die definitiven Baugesetze der Schubertschen Sonatenform in Händen; er verfügt jedoch über eine umfassende Kenntnis von der tonalen Disposition der Sonatensätze Schuberts. Das ist eine unschätzbare Grundlage bei der Suche nach den individuellen Formideen.

(Mai 1997)

Siegfried Oechsle

DOROTHEA REDEPENNING: Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band 1: Das 19. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag (1994). 503 S., 85 Abb., 180 Notenbeisp.

„Vieles deutet darauf hin, daß die Zeit reif ist für eine kompetente Gesamtdarstellung der Musikgeschichte Rußlands und der Sowjetunion – nicht nur die Tatsache des zu Ende gehenden Jahrtausends als epochale Zäsur rechtfertigt dieses ehrgeizige Unternehmen, sondern auch die politische Öffnung der Weltmacht, die zugleich Archive und Quellenmaterial zugänglicher macht, aber auch Bewertungen deutlicher artikulieren läßt“ – so der Klappentext.

Dorothea Redepenny, profunde Kennerin russischer und sowjetischer Musik, hat keine Geschichte der Musik, sondern eine der Musikkulturen vorgelegt. In den drei Hauptteilen ihres Buches – sie folgen der von ihr vorgeschlagenen Periodisierung 1825–1855, 1855–1881, 1881–1905 – erörtert sie die politischen, sozialen und kulturellen Bedingungen des Musiklebens, Besonderheiten musiktragender Institutionen, ästhetische Programme, Errungenschaften und Komplikationen bestimmter Musikergruppen, Entwicklungen repräsentativer Gattungen, schließlich und endlich das Wirken und Schaffen einzelner Komponisten.

Geht es um Einblicke in ein für Westeuropäer nicht so sehr bekanntes Gelände – dies bezieht sich vor allem auf die musikkulturellen Gegebenheiten der ersten Periode! –, so gleichzeitig um erhebliche Differenzierungen des tatsächlich oder vermeintlich Bekannten: Nicht länger präsentiert sich das ‚Mächtige Häuflein‘ als stabile, in sich längerzeitig geschlossene Gruppierung, es gibt, neben aller emphatisch hervorgehobenen Übereinkunft, gravierende Differenzen, die die Mitglieder nicht erst nach Jahrzehnten auseinander treiben; überdies erweisen sich die Programme und Situationsbeschreibungen führender Protagonisten als einseitig, überspitzt, was sich der Kontroverse ohnehin verdankt, und wer als Historiker allein auf sie zurückgreift, könnte in die Irre gehen – die Autorin weiß darum, und sie vermag die Probleme überzeugend darzustellen.

Überzeugend auch und keineswegs so geläufig, was sie über herausragende Werke von Michail Glinka, Aleksandr Borodin, Modest Musorgskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Pëtr I. Čajkovskij mitzuteilen hat: Seien es Besonderheiten der Textbehandlung im Hochzeitschor der Oper *Ein Leben für den Zaren* von Glinka (S. 81–84), jene der Chortechnik oder in Musorgskijs *Boris Godunov* (S. 229–230) und der Tonartendramaturgie in Musorgskijs *Chowanščina* (S. 239–240); sei es der Hinweis auf einen zweiten, aufsässigen Text, den die Dekabristen der Zarenhymne beigelegt haben (S. 232) – er ist sowohl für Musorgskij als auch für einen Gutteil seiner Zeitgenossen gegenwärtig, d. h. in der Krönungsszene der Oper *Boris Godunov* mitzudenken.

Gründet Redepennings Buch auf profundem

Quellen- und Literaturstudium, so hat es mit bisherigen, oft tendenziösen Geschichtsdarstellungen sich auseinanderzusetzen: Die Autorin tut dies bedachtsam, unvoreingenommen, und dies zu Zeiten, da sowjetische Arbeiten, auch jene der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, insoweit sie sich als marxistisch verstehen oder ausgeben, mitunter recht pauschal zurückgewiesen werden; daß die Autorin sowohl die Quellenarbeit sowjetischer Autoren als auch Einseitigkeiten ihrer Quelleninterpretation beim Namen nennt, ist der Sache angemessen.

Defizite des Vorliegenden? Die Komplexität des Terrains bringt mit sich, daß die Autorin auswählen muß. Das wirkt sich auf die Beschreibung musikalischer Sprachgefüge aus: So instruktiv die Hinweise auf Glinkas Textvertonung, Musorgskijs Chortechnik ist, so wenig erfahren wir über den Orchestersatz in Musorgskijs *Boris Godunov* (ob er nach wie vor der Überarbeitung bedarf, bleibt undiskutiert; der Hinweis auf Dmitrij Šostakovičs Instrumentation auf S. 229 reicht nicht aus!), so wenig auch über Besonderheiten der Satztechnik, Dynamik-Agogik und Orchestration von Čajkovskij. Differenzierungen sind gleichermaßen angebracht, wenn über die szenisch-musikalische Dramaturgie herausragender Opern gesprochen wird – warum auch nicht?!

Nicht jedes der 180 Notenbeispiele ist im Text zureichend kommentiert.

Summa summarum: Mit dem vorliegenden Buch darf, muß gearbeitet werden, wo immer die Analyse russischer Musik und Musikkulturen ansteht, und nicht nur die Komponistin Sofija Gubajdulina, die das Geleitwort schrieb, wartet „besonders auf den zweiten Band dieser Arbeit, in dem die Autorin plant, über unsere Musik des 20. Jahrhundert zu sprechen“ (S. 10).

(Mai 1997)

Gerd Rienäcker

Rethinking Dvořák. Views from five countries. Edited by David R. BEVERIDGE. Oxford: Clarendon Press 1996. XI, 305 S., Abb., Notenbeisp.

Der nun endlich vorliegende Bericht über den Dvořák-Kongreß in New Orleans vom Februar 1991 wurde dem inzwischen verstorbe-

nen Jarmil Burghauer in Anerkennung seiner grundlegenden Forschungen über den lange verkannten Komponisten gewidmet. Der heute in Prag wirkende Herausgeber David Beveridge wählte unter den mehr als 50 Referaten des Kongresses 21 Beiträge („of the best papers“) aus, wobei, wie der Vergleich mit dem Kongreßprogramm zeigt, vor allem Vorträge amerikanischer Forscher wegfielen. Neben qualitativen Gesichtspunkten dürfte wohl auch der Wille, die im Untertitel beschworene multinationale Perspektive auf breiter Basis einzu-lösen, bei der Auswahl eine Rolle gespielt haben. Aufgenommen wurden ferner drei weitere Aufsätze (von Jan Smaczny, Marta Ottlová und Karin Stöckl-Steinebrunner), die zu anderen Gelegenheiten entstanden sind. Im Gegensatz zu den hier erstmals auch in englischer Sprache erscheinenden Rezeptions-Studien der beiden letztgenannten Musikwissenschaftlerinnen („The ‚Dvořák Battles‘ in Bohemia: Czech Criticism of Antonín Dvořák, 1911–15“ und „The ‚Uncomfortable‘ Dvořák: Critical Reactions to the First Performances of his Symphonic Poems in German-Speaking Lands“) legitimiert sich der Wiederabdruck von Smaczny's schon mehrfach publiziertem Aufsatz zu Dvořáks *Zypressen*-Zyklus („A Song Cycle and its Metamorphoses“) nur durch die Entscheidung des Herausgebers, die dem Lied-schaffen und der Chormusik gewidmete Kongreß-Sektion im Druck auf dieses eine Werk hin zu konzentrieren.

Beveridges einleitende Skizze zum gegenwärtigen Forschungsstand und Burghauers Überblick zu den Wandlungen des Dvořák-Bildes sind den Einzelstudien vorangestellt, die in sieben Abschnitte eingeteilt werden. Den Anfang bildet wie schon erwähnt ein „Mini-Symposium“ zu den frühen *Zypressen*-Liedern, wobei Miroslav Nový die editorischen Probleme umreißt und Klaus Döge musikalische Beziehungen der Einzellieder und damit den Zykluscharakter hervorhebt. In dem nachfolgenden Opernabschnitt werden *Vanda*, *Dimitrij*, *Rusalka* und *Armida* unter ganz unterschiedlichen Gesichtspunkten abgehandelt, wobei Markéta Hallová mit neuen Quellen zum *Rusalka*-Librettisten Jaroslav Kvapil aufwarten kann. Die drei sich anschließenden Teile („Dvořák as a Czech Composer“, „Dvořák as a Slavic Composer“ und „Dvořák as a European

Composer“ mit zwei in Details aufschlußreichen Beiträgen zu Dvořáks frühen Sinfonien im europäischen Kontext von Miroslav K. Černý und Jarmila Gabrielová) behandeln Bezüge zu älteren Komponisten und zu Zeitgenossen, aber auch Rezeptionsaspekte. Der Abschnitt „Dvořák als slawischer Komponist“ mutet in seiner Titulierung nicht ganz glücklich an, da dessen Beiträge von Milan Kuna und Hartmut Schick sich teilweise oder gar vollständig auf Dvořáks Beziehungen zu Tschaikowsky, einem in Rußland ja gerade als „westlich“ geltenden Komponisten, konzentrieren. Auch die letzten beiden Teile („The Impact of America on Dvořák“ sowie „The Impact of Dvořák on America“) demonstrieren eindringlich, welchen hohen Stellenwert die Frage der „Einflüsse und Wirkungen“ nach wie vor besitzt. Während etwa Schick am Ende seines Vergleichs zwischen Dvořáks achter und Tschaikowskys fünfter Sinfonie trotz vieler Analogien zu Recht Dvořáks Eigenständigkeit unterstreicht, erscheinen die Erörterungen vor allem amerikanischer Wissenschaftler mitunter fragwürdig oder gar – wie David M. Schillers „Nietzschean Perspective on the ‚New World‘ Symphony and ‚The Wild Dove‘“ – abwegig.

Wie so häufig in Kongreßberichten spiegelt das Erscheinungsjahr nicht unbedingt den aktuellen Stand der Beiträge. Verweise auf die bereits 1994 publizierten Berichte der Dvořák-Kongresse in Saarbrücken und Dobříš wurden, wenn überhaupt, wohl erst nachträglich eingebaut. Eine Auseinandersetzung mit Aufsätzen, die ähnliche Themenbereiche behandeln, fand dagegen nicht statt: So blieben beispielsweise Sieghart Döhrings Studie zur *Armida* in Smaczny's Beitrag genauso unberücksichtigt wie Maurice Peress' Beitrag zu Dvořáks Amerika-Aufenthalt mit ausführlichem Kalendarium in den Abhandlungen des siebten Teils.

(Mai 1997)

Peter Jost

HENRY-LOUIS DE LA GRANGE: *Gustav Mahler. Volume 2: Vienna: The Years of Challenge (1897–1904)*. Oxford–New York: Oxford University Press 1995. XVIII, 892 S., Abb.

Vor über dreißig Jahren begann Henry-Louis de La Grange, Bausteine zu einer fundierten Biographie Gustav Mahlers zu sammeln. Er er-

warb zahlreiche Briefe von und an Mahler, studierte Tagebücher, suchte nach vergessenen Erinnerungen und Berichten und forschte in Bibliotheken und Archiven nach relevanten Dokumenten. Wie aufwendig dieses Unterfangen gewesen ist, vermag man nachzuvollziehen, wenn man sich bewußt macht, wie ereignisreich Mahlers Leben verlief. 1973/74 publizierte der Verfasser in englischer Sprache den ersten Band seiner monumentalen Mahler-Biographie. Von 1979 bis 1984 erschien dann eine dreibändige französische Fassung, die das gesamte Leben des großen Komponisten behandelt.

Der vorliegende Band stellt die wesentlich erweiterte und aktualisierte englische Version eines Teils der französischen Ausgabe dar und behandelt die Jahre 1897 bis 1904, von de La Grange als „Jahre der Herausforderung“ (*The Years of Challenge*) bezeichnet. Ohne Frage bedeuten diese Jahre den Höhepunkt in Mahlers Wirken. Als Hofkapellmeister und Wiener Hofoperndirektor entwickelte er eine rastlose Aktivität; die Wiener Hofoper erlebte unter seiner Leitung ihre Glanzzeit. Seit seinem legendären *Lohengrin*-Debüt am 11. Mai 1897 konnte er Erfolg an Erfolg reihen. In diese glanzvolle Periode seines Lebens fällt auch ein überaus bedeutsames privates Ereignis: seine Bekanntschaft, Verlobung und Heirat mit Alma Schindler.

Genau betrachtet ist der Band eine ausführliche Chronik der ersten Wiener Jahre Mahlers. Alle Ereignisse in Mahlers Leben und Wirken – jede seiner Aufführungen, jedes seiner Konzerte, jede seiner Reisen, jeder Kontakt, den er knüpfte – werden sorgfältig registriert und kommentiert. Dabei ließ sich der Verfasser von der Idee einer sachlichen Darstellung leiten. Man erfährt viel über Mahlers Neuerungen als Operndirektor, über das Ensemble der Wiener Hofoper, über die einflußreichen Kritiker, auch über die vielgerühmten Inszenierungen Alfred Rollers. De La Grange zitiert viel aus Rezensionen und schreibt somit ein Stück früher Rezeptionsgeschichte. In einem längeren Appendix werden unter Einbeziehung jüngerer Forschungsergebnisse die zwischen 1898 und 1904 entstandenen Werke Mahlers (die *Vierte*, *Fünfte* und *Sechste Symphonie* sowie mehrere *Wunderhornlieder*, die *Rückert-Lieder* und die *Kindertotenlieder*) besprochen.

Ohne Zweifel markiert de La Granges Mahler-Chronik einen Endpunkt. Durch die Auswertung nahezu aller erreichbaren (auch unpublizierten) Quellen beeindruckend, stellt sie einen monumentalen Band dar, an dem kein künftiger Biograph wird vorbeigehen können. Damit sind alle Voraussetzungen für eine künftige Forschungsaufgabe geschaffen: gemeint ist die Erhellung der überaus komplexen Persönlichkeit des großen Komponisten.

(April 1997)

Constantin Floros

KADJA GRÖNKE: Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostakovič. Dissertation Kiel 1993 (als Manuskript gedruckt). 449 S., Notenbeisp.

Im Hinblick auf das gewählte Thema, den theoretischen Ansatz und die Analyseergebnisse muß diese Arbeit als besonders wichtige Publikation innerhalb der in den letzten Jahren nicht eben knappen Šostakovič-Literatur gewertet werden. Vom Gegenstand her längst überfällig, ist sie der gelungene Versuch, bislang schmerzlich empfundene Defizite in der Behandlung einer der entscheidenden kompositorischen Säulen im Schaffen Šostakovičs auszugleichen und die *Streichquartette 1 bis 8* – die Beschränkung schien allein durch die Materialfülle geboten – „eine werk- bzw. gattungsimmanente Würdigung erfahren zu lassen“ (S. 10). Unter Verzicht auf jede (als problematisch empfundene) ethische Komponente orientiert sich die Verfasserin ausschließlich am Notentext selbst, zielt sie auf sachbezogene Analyse. Dies sicher um so begründeter, als ihr die bisher beschrittenen (und hier so übersichtlich wie sprachlich treffsicher beschriebenen) konträren Wege sozialistischer beziehungsweise westlicher Rezeption samt jeweils ideologisch eingeschränkter (und unvoreingenommener) Sichtweisen mit Recht ungeeignet scheinen, die wirklich eigene kompositorische Leistung Šostakovičs für die Gattung Streichquartett sichtbar zu machen, sie objektiv zu begründen und nachprüfen zu beschreiben. Diesem Anliegen nähert sich die (bisherige Literatur knapp und sachdienlich berücksichtigende) Arbeit auf unorthodoxe Weise. Das betrifft weniger den „Rahmen“, der zunächst die Quartette kursorisch und chronologisch in den politischen und biographischen Kontext stellt bezie-

hungsweise – als Schlußfolgerung – die historische Position der ersten acht Werke zu bestimmen sucht, als vielmehr den umfänglichen Mittelteil, der wohl bewußt nicht die totale und vollständige Analyse aller Einzelkompositionen, sondern wichtige, für den Gesamtkomplex der Werke charakteristische Aspekte einer solchen favorisiert.

Das schlosse eine Betrachtung von Quartett zu Quartett (und damit Erleichterung im Erkennen möglicher kompositionstechnischer wie stilistischer Entwicklungen) nicht aus, macht aber die Wahl eines methodisch anderen Weges durchaus verständlich, vielleicht gar notwendig. Auf der Grundlage akribischer Detailanalysen entscheidet sich die Verfasserin, in einzelnen Kapiteln detailliert Themenstruktur und Satzaufbau, das Verhältnis der Einzelstimmen zueinander (auch Melodik), die Berücksichtigung von Traditionen, Besonderheiten der Tonalität, Finalformen und Zykluskonzeptionen quer durch alle Quartette an repräsentativen Beispielen (Sätzen) zu untersuchen und entsprechende Merkmale als konstitutive Bestandteile kompositorischen Vorgehens herauszuarbeiten. Dabei gelangen schlüssige Beobachtungen etwa hinsichtlich der Struktur, deren individueller Eigenart die Verfasserin mit „konstanten Zellen“, „Motivvarianten“ und „Themenkomplexen“ erfolgreich beizukommen sucht, hinsichtlich der Harmonik, für die auf der Grundlage latenten Dur-Moll-Bezugs, „archaisierender Modalität“ und „avancierter Chromatik“ wesentliche Voraussetzungen in der (melodischen) „Folgerichtigkeit... der Horizontalen“ (S. 359) als quasi-Ersatz für (seltener) „traditionelle Zusammenklänge in der Vertikalen“ (ebd.) gefunden werden, im Hinblick auf die Faktur des Satzes – Vierstimmigkeit als Nicht-Regel und als Ergebnis eines bevorzugten Melodie-Begleit-Schemas – hinsichtlich der individuellen Integration traditioneller Formmodelle und bezüglich der Zyklusgestaltung, die sich als Weg immer bewußter Verbindung zu Ganzheiten darstellt.

Im Ergebnis der Untersuchung sieht sich die Verfasserin in ihrer Überzeugung bestätigt, daß alle weltanschaulich begründeten Erklärungen und Deutungen – die des Komponisten ausdrücklich inbegriffen – am Notentext als dem Eigentlichen nicht festzumachen sind und

daß Šostakovič seine spezielle Situation, in und mit dem Streichquartett sowohl autonome Gattungsansprüche als auch solche (s)einer Gesellschaft bedienen zu müssen, entschieden zugunsten ersterer nutzt. Damit habe er – der Vorwurf des Regressiven trafe bei sachlicher Analyse und unvoreingenommener Sicht ohnehin nicht zu – mit diesen Werken eine Entscheidung „für die Zukunft“ (S. 383) getroffen, will sagen, daß sich in der „konstruktiven Wechselwirkung zwischen Tradiertem und Eigenem“ (S. 378) Šostakovičs Anspruch auf einen eigenen, unverwechselbaren Beitrag zur Gattungsgeschichte gründet ... Dieser souverän und stringent geschriebenen Arbeit wäre breite Kenntnisnahme zu wünschen.

(Mai 1997)

Ekkehard Ochs

HANNES EISLER: *Johann Faustus. Mit einer Nachbemerkung von Jürgen SCHEBERA.* Leipzig: Verlag Faber & Faber 1996. 166 S. (Die DDR-Bibliothek.)

„Es liegt in der Luft was Idiotisches ...“ *Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik. Referate der ASPM-Jahrestagung vom 27. bis 29. 1. 1995 in Freudenberg.* Karben: Coda Musikservice und Verlag für den Arbeitskreis Studium populärer Musik 1996. 189 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur Populärmusikforschung 15/16.)

Paul Dessau 1894–1979. Dokumente zu Leben und Werk. Zusammengestellt und kommentiert von Daniela REINHOLD. Berlin: Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Henschel-Verlag 1995. 255 S.

Mit seiner Version des Faustus wollte Eisler, beteiligt an den Gesprächen über *Doktor Faustus* von Thomas Mann, einen vagen Traum des „eishitzigen Leverkühn“ realisieren: eine Oper, „die mit dem Volk auf Du und Du steht, die die Elemente des Volksschauspiels neu zu formen versucht, die Figur des Hanswurst, das Volk wieder einführt“. Eisler greift dabei auf Volksbuch und Puppenspiel zurück und verlegt die Zeit der Handlung in den Bauernkrieg; nicht zuletzt angesichts seiner Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus und auch des Exils erscheint Faust als der Intellektuelle, der die Sache der Unterdrückten verrät und den deshalb zu Recht der Teufel holt. Der genaue Beginn der Konzeption steht nicht fest; einen ersten Entwurf datierte Eisler

auf den 13. Juli 1951. Ende Oktober wurde das fertige Libretto im Aufbau-Verlag veröffentlicht. Das Werk, von dem Eisler ahnen mochte, daß es provozierend wirken würde, tat just dies. Es stand quer zur damals in der DDR noch vorherrschenden „gesamtdeutsch“ und am „einig Vaterland“ orientierten Politik, zu der eine klassizistisch und nationalistisch verkürzte „Erbe“-Konzeption gehörte, und ebenso zu den vor allem von sowjetischer Seite vorgetragenen Kampagnen gegen „Formalismus“ (die z. B. Eislers Verwendung von Jazz-Elementen ebenso wie die der Atonalität und Zwölftontechnik meinte). 1953 folgte (bis kurz vor den 17. Juni) eine mehraktige „Faustus-Debatte“, der „Lukullus-Debatte“ verwandt, bei der nur Brecht, Arnold Zweig und dann Walter Felsenstein Eisler verteidigten. Eisler, eine Zeit lang sehr deprimiert und resigniert, gab den Opernplan auf, allerdings nicht die Option für den Sozialismus (inclusive der DDR), die sich kompositorisch danach vor allem in Liedern, Kantaten, „angewandter Musik“ sowie in theoretischen Schriften konkretisierte. Eine geplante Inszenierung bzw. Lesung des Librettos für Herbst 1968 wurde wegen der Ereignisse vom 21. August 1968 schlicht und diskussionslos verboten. Uraufgeführt wurde die „Oper ohne Musik“ (Albrecht Betz) 1974 am Landestheater Tübingen, dann 1976/77 in Kiel und durch die Theatermanufaktur in (West-)Berlin; erst 1982 folgte das Berliner Ensemble (unter Manfred Wekwert). Hans Bunge veröffentlichte eine Textfassung letzter Hand im Henschel-Verlag. Bunge stellte auch eine umfangreiche Dokumentation der „Faustus-Debatte“ zusammen, posthum 1991 veröffentlicht.

Dankenswerterweise liefert Schebera nun den vollständigen Text in einer ausgesprochen schönen typographischen Gestaltung nochmals nach. Er ist, die wienerisch-archaisierend-brechtischen (und zur Handlungszeit passenden) Wendungen eingeschlossen, höchst lesenswert, und man bedauert einmal mehr, daß bornierte staatliche Bevormundung eine Oper verhinderte, die mindestens ungewöhnlich und querständig geworden wäre.

*

Der Band „*Es liegt in der Luft was Idiotisches ...*“ beginnt einigermaßen problematisch mit einer Einleitung, die vor allem mit abge-

standenen Geschichtslegenden der Art aufwartet, die Weimarer Republik sei gleichermaßen „bedroht von Rechts und Links“ gewesen – was die grundlegende Asymmetrie sowohl der realen Macht/Ohnmacht-Verhältnisse wie der jeweiligen politischen Inhalte großzügig übersieht. Von Noske ist ebensowenig die Rede wie von der Inflation, mit der sich nicht zuletzt die u. a. von Stinnes repräsentierte Schwerindustrie sanierte. Das ist garniert mit obsoleten wie wieder modischer Gleichsetzung von NSDAP und KPD sub „totalitär“ und unbefangenen-unreflektierter Verwendung des Nazi-Begriffs der „Machtergreifung“, obwohl der Verfasser dann selbst vom finalen und tödlichen Pakt der „nationalistischen und autoritären Gegner der Demokratie“ mit dem Nationalsozialismus auf Grundlage der „gemeinsamen Frontstellung gegen die organisierten Arbeiterinteressen und die republikanische Ordnung“ spricht.

Die anderen Beiträge entfalten dagegen ein reichhaltiges, differenziertes Spektrum von Themen und Aspekten. Und zwar, gewissermaßen kompensatorisch zur erwähnten Asymmetrie, vorwiegend mit im weitesten Sinn progressiven Tendenzen. Mit der Rolle des – erstaunlich weitverbreiteten – Okkultismus im Weltbild der Musikideologen, aber auch -produzenten kommt ein eher nicht-populäres (und reaktionäres) Gebiet mit ins Spiel (B.Voigt). Operette, Kabarett, Revue stellt Heinz Geuen als „Embleme populärer Kultur“ vor. Ein weiteres Emblem, der Jazz, wird im Hinblick auf die Nachahmung durch deutsche Musiker von B. Hoffmann behandelt, im Hinblick auf Eislers kompositorische Aneignung von Albrecht Dümling. Über Eislers Filmmusik zu *Kuhle Wampe* referiert Georg Maas. Gegenüber Maas´ und Dümlings Beiträgen kommt in dem informativen Überblick über die Agitpropbewegung (Erika Funk-Hennigs) die einläßliche Behandlung der Musik und des Ästhetischen überhaupt zu kurz. Brillant diskutiert F. Ritzel die Rolle des Schlagers im Tonfilm, und L. Stoffel stellt systematisch, material- und gedankenreich den „Weg des Weimarer Rundfunks zum Unterhaltungsrundfunk“ dar: u. a. werden dabei nostalgisch-verklärte Erzählungen vom damaligen Primat der „Kultur“ im Radio im Vorübergehen als Legenden decouvriert.

*

Der sachlich wie formal ebenso sorgfältig wie behutsam angelegte und durchgeführte Dokumentenband zu Paul Dessau ist im Grunde fast bereits eine erste – und dabei schon sehr detailreiche – Biographie „eines der großen Unbekannten, unbekannt Großen dieses Jahrhunderts“ (Reinhold im Vorwort). Die insgesamt 230 oft sehr ausführlich kommentierten und ergänzten Ausstellungsstücke werden ergänzt durch die 50 Abbildungen von Autographen, vorzugsweise Noten und Notizen, die einen gewissen Einblick in Dessaus kompositorische Denk- und Vorgehensweisen geben. Spezielle Einblicke vermittelt eine Synopse der nicht weniger als fünf verschiedenen Fassungen der Oper *Das Verhör des Lukullus* (Dezember 1949/Juli 1951): Hier betont Reinhold, indem sie sich auch gegen Dessaus Äußerungen (der die Veränderungen als bloße geringfügige Verbesserungen herunterspielte) auf das vorliegende Quellenmaterial beruft, die Selbständigkeit der jeweiligen Fassungen; bemerkenswert und geeignet, einschlägige Vorurteile hinsichtlich der Rolle und Relevanz der „Lukullus-Diskussion“ zu korrigieren, ist der bislang nur von Fritz Henneberg notierte Umstand, daß der „radikale Einschnitt“ bei den Veränderungen zwischen dritter und vierter Fassung liegt, die noch vor der Aufführung vom 17. März 1951 und der berüchtigten Tagung des Zentralkomitees der SED zum Thema „Kampf gegen den Formalismus“ abgeschlossen war. – Hinzu kommen Lebensdaten, ein umfangreiches Werkverzeichnis, weiter eine Filmographie sowie ein Schriftenverzeichnis; letzteres enthält, da die Dokumente noch nicht hinreichend gesichtet sind, nur bereits veröffentlichte Texte von bzw. Gespräche mit Dessau sowie eine Auswahl wissenschaftlicher Publikationen über ihn. Ein Personen-Register ermöglicht gezieltes Nachschlagen.

Die zeitliche Einteilung in die drei Phasen Kindheit, Jugend und formative Jahre 1894–1933, dann das Exil in den USA 1933–1948 sowie die Zeit in der SBZ bzw. DDR 1948–1979 deutet Dessaus in manchem wohl nolens volens geschehene biographische und kompositorische Einbeziehung in die Zeitgeschichte an. Auffällig hierbei ist u. a. seine ziemlich späte politische Bewußtwerdung: Noch bis 1948 spielt (jüdische) Religion auch kompositorisch eine selbstverständliche Rolle,

und noch bis 1933 konnte Dessau, der sich spätestens seit Eislers Tod als der eigentliche Marxist unter den Komponisten in der DDR fühlte, als Filmmusik-Komponist mit Ernst Udet oder Leni Riefenstahl zusammenarbeiten.

(Mai 1997)

Hanns-Werner Heister

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

Mit diesem Band ist endlich, genau 100 Jahre nach ihrer Entdeckung für die neuzeitliche Musikforschung durch Sir John Stainer, eine der wichtigsten Handschriften des frühen 15. Jahrhunderts in einer Faksimile-Edition greifbar. In seiner ausführlichen und kenntnisreichen Einleitung kann David Fallows die Bedeutung dieser Quelle für unsere Kenntnis der weltlichen französischen Musik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, umreißen. Vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat sie mit ihrer überwältigenden Fülle der zugeschriebenen Werke das musikgeschichtliche Bild dieser Zeit geprägt. Damit rückt sie an die Seite der Machaut-Handschriften, die allein durch ihr quantitatives Übergewicht unser Bild von der französischen Musik des 14. Jahrhunderts bis zum heutigen Tage bestimmen. Aber gerade die Ungewissheiten, ja Ungereimtheiten, die um die Entstehungsgeschichte der Handschrift GB-Ob Canon. Misc. 213 (Ox) bis zum heutigen Tage Bestand haben, zeigen, wie wenig wir eigentlich um die musikhistorischen Hintergründe wissen. Daran ändern auch die umstrittenen Dateneinträge nichts (S. 18 f.), die wohl kaum den Kompositionen zugeschrieben werden können. Ordnet man die Einträge chronologisch, kommt man zu einer Folge, die in überraschender Weise der von Hans Schoop und Graeme Boone herausgearbeiteten komplizierten Entstehungsfolge der Eintragungen entspricht (darauf wies mich dankenswerterweise John Nádas, Chapel Hill, hin). Die Daten bezeichnen somit kaum einzelne Werke, sondern Lagen von Eintragungen und dokumentieren den Entstehungsprozeß der Handschrift, der auf diese Weise entgegen David Fallows Vor-

schlag bis in den Beginn der 1420er Jahre zurückverfolgt werden kann. Einigkeit besteht darin, daß Ox zur Gruppe der Veneto-Manuskripte aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts gehört wie I-Bc Q 15, I-Bu 2215, GB-Lbm Cotton Titus A. xxvi, USA-NYb, F-Pn frç. 4379, F-Pn n.a.frç. 6771 (PR) und F-Pn frç. 4917 (Pz) (S. 2). Aber warum gerade Ox zur wichtigsten Quelle der französischen Musik wird, dagegen italienische Stücke in ihr praktisch nicht vorkommen – und das in einer Gegend und zu einer Zeit, die nach Ausweis anderer Quellen die kompositorischen Errungenschaften der französischen Musik für den italienischen Sprachraum und seine Komponisten nutzbar machte – verschließt sich unserer Kenntnis. Das gilt nicht nur für Ox oder das neue Fragment CH-BEsu 827 [vgl. Verf. in: *A/Mw* 51 [1994], 51 ff.), sondern auch für eine so wichtige, aber bislang eher am Rand der Betrachtung stehende Quelle wie F-Pn frç. 4917 (Pz). Ihre acht Konkordanzen mit Ox, betreffen nur Stücke bekannter französischer Komponisten. Darüber hinaus enthält sie im 2. Teil einige ältere, aber bekannte italienische Kompositionen. Ansonsten scheinen die anonymen Stücke Experimente zu sein, die an der Schwelle der 1430er Jahre mit den in Norditalien gegebenen Möglichkeiten spielen. Aus solchen Bruchstücken der Überlieferung wird deutlich, daß Ox nur die eine Seite der Entwicklung darstellen kann. Nun wird es höchste Zeit, mit Hilfe der Faksimile-Ausgabe dieser und der anderen Quellen und auf der Grundlage neuerer Untersuchungen zur Satz- und notationstechnischen Entwicklung jener Zeit das überfällige Unterfangen einer stilistischen Untersuchung dieses Repertoires anzugehen. Quellenbeschreibungen, wie sie uns David Fallows in der vorliegenden Edition liefert, die von einer ausführlichen Beschreibung der einzelnen Stücke bis hin zur Beschreibung der unterschiedlichen Wasserzeichen reichen, ermöglichen und erleichtern ein solches Vorhaben ungemein. Es ist ein Vergnügen, auf jeder Seite dieser Edition zu verfolgen, wie ein Kenner der Musik wie der Handschriften am Werk war und sich selbst den eigenen Wunschtraum einer, so weit das möglich und denkbar ist, allen Ansprüchen genügenden Ausgabe zu erfüllen. Wir sollten ihm mit einer intensiven Nutzung des hier vorgelegten Materials danken. (April 1997) Christian Berger

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXVII: Musik zum Konvivium der Hamburger Bürgerkapitäne 1730, TWV 15:5. Oratorio und Serenata.* Hrsg. von Willi MAERTERNS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XX, 190 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXVIII: Konzerte und Sonaten für 2 Violinen, Viola und Basso continuo.* Hrsg. von Ute POETZSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XVII, 177 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.

Mit den drei vorliegenden Neuerscheinungen im Rahmen der historisch-kritischen Ausgabe von Werken Georg Philipp Telemanns werden der Forschung wie der musikalischen Praxis wichtige Werke aus dem vokalen und kammermusikalischen Schaffen des Komponisten zugänglich gemacht.

Mit Band 27 der Ausgabe wird erstmals eine der insgesamt 36 überlieferten „Kapitänsmusiken“ Telemanns ediert. Die aus einem „Oratorio“ und einer „Serenata“ bestehende, mit Soli, Chor, Traversflöte, zwei Oboen, zwei Fagotten, Streichern und Basso continuo – in der Serenata teilweise auch mit „Tamburo“ – besetzte Festmusik TWV 15:5 wurde aus Anlaß der 100. Wiederkehr des einem offiziellen Staatsakt gleichkommenden „Ehren- und Freudenmahl[s]“ („Convivium“) der Hamburger Bürgerwache am 31. August 1730 aufgeführt. Die Verbindung eines zur Mittagszeit des alljährlich Ende August stattfindenden Festtages aufgeführten geistlichen Oratorio (mit biblischen Dicta und Choraleinlagen) und einer in den Abendstunden desselben Tages erklingenden weltlichen Serenata geht auf eine offenbar als vorbildlich empfundene Textanlage des Hamburger Dichters und Gelehrten Michael Richey von 1719 zurück (die verschollene Komposition dazu stammt von Matthias Christoph Wideburg) und wurde seit 1723 in dieser Form über Jahrzehnte beibehalten. Die Vokalsolisten wie auch der Coro erscheinen in beiden Werken als allegorische Personen („die Freude“, „die Wahrheit“, der „Chor der dankbaren Gemüter“ u. a.), die einerseits als Sprachrohr aufklärerischer, an vielen Stellen auf die speziel-

len Verhältnisse Hamburgs zielenden Bürger-tugenden fungieren und andererseits dem Komponisten eine reiche Palette affektiver und tonmalersicher Vorgaben liefern. Die Dichtung der Serenata von 1730 – mit 29 Sätzen die umfangreichste von Telemanns Werken dieser Gattung – verfaßte Johann Georg Hamann d. Ä., ein Onkel des gleichnamigen Ästhetikers und Philosophen, während der Text zum Oratorio von Telemann selbst stammt. Die einzige erhaltene musikalische Quelle ist das in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrte, aus dem Besitz von Georg Poelchau stammende Partiturautograph. Willi Maertens, der mehrfach Arbeiten zu Telemanns Hamburger „Kapitänsmusiken“ vorgelegt hat und als Kenner der Materie ausgewiesen ist, leitet seine Ausgabe mit einem ausführlichen, informativen und klar strukturierten Vorwort ein, das mit geringfügigen Auslassungen auch in der Festschrift zum 65. Geburtstag von Günter Fleischhauer veröffentlicht wurde (Oschersleben 1995 = Michaelsteiner Forschungsbeiträge 17, S. 108–116). Auch die Edition selbst, einschließlich des dem Vorwort folgenden Kritischen Berichtes, ist das Resultat quellenkundlicher und textkritischer Kompetenz. Etwas skeptisch mutet allerdings – hier wie in Band 28 – die geringe Zahl der Einzelbemerkungen an, die nur zum Teil in den Editionsrichtlinien der Telemann-Ausgabe begründet liegt. Hinter dem weithin problemlos wirkenden äußeren Erscheinungsbild verbergen sich zumindest noch einige Desiderata: So bleibt beispielsweise offen, ob und gegebenenfalls wie Telemann die Viertel-Duolen in der Aria Nr. 19 der Serenata (S. 150 ff.) kennzeichnet; wünschenswert wäre auch ein Kommentar zu der Frage gewesen, ob die zahlreichen Vorschläge in der Aria Nr. 11 der Serenata (S. 117 ff.) schon im Autograph sämtlich als Achtel mit Bindebogen notiert sind und wie der Herausgeber – der an vielen Stellen der Rezitative von der Notation abweichende aufführungspraktische Versionen, besonders der Kadenzformeln im Kleindruck hinzufügt, obwohl deren Kenntnis heute weithin als selbstverständlich vorausgesetzt werden darf – diese mindestens ebenso kommentierungsbedürftigen (langen?) Vorschläge ausgeführt wissen will (Achtel vor punktierter Halben im 6/4-Takt).

Der von Ute Poetzsch herausgegebene Band 28 präsentiert zwölf Kompositionen aus der Werkgruppe TWV 43 („Kammermusik für 3 Instrumente und Generalbaß“), die bislang von der Forschung kaum beachtet wurden, die jedoch besonders unter gattungsgeschichtlichem Aspekt einiges Interesse verdienen. Es handelt sich um je sechs, in den nichtautographen handschriftlichen Quellen (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt und Sächsische Landesbibliothek Dresden) meist als „Concerto a 4“ und „Sonata a 4“ bzw. „Sonata a 2 Violini, Viola e Cembalo“ überschriebene Streicherkompositionen, die aufgrund diplomatischer Indizien in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts zu datieren sind. Die in italienischer Stiltradition stehenden Werke lassen sich unter Zuhilfenahme von zeitgenössischen Theoretikertexten (etwa Johann Adolph Scheibes) in drei- oder viersätzig „Concerti ripieni“ (mit und ohne schnellem Kopfsatz), in dreisätzig „Sonaten auf Concertenart“ (in der Tempofolge schnell – langsam – schnell) und in viersätzig „Sonaten“ nach dem Modell von Trio- bzw. Quadrosonaten (langsam – schnell – langsam – schnell) spezifizieren. Abgesehen von der divergierenden Anzahl der Sätze stehen sich die beiden zuerst genannten Typen, in denen auf ausgeprägt solistisch-virtuose Passagen verzichtet wird, so nahe, daß es nicht angebracht erscheint, hier von verschiedenen Gattungen zu sprechen, wie es Poetzsch tut. Demgegenüber unterscheiden sich die Quadrosonaten durch das Fehlen ausgesprochen konzertierender Elemente sowie vornehmlich in den schnellen Sätzen durch stärker und strenger kontrapunktisch geprägte Strukturen (vgl. etwa das Vivace der Sonata TWV 43:F4 [S. 171–173], in dem Telemann zu Beginn drei Themen exponiert und kombiniert). Ein wichtiges Verdienst der Ausgabe besteht in dem Nachweis, daß es sich bei dem Telemann-Druck *Quatrième livre de Quatuors à Flute, Violon, Alto Viola et Basse* (Paris 1752 oder später) nicht um originale ‚Flötenquartette‘ handelt, sondern um anonyme Bearbeitungen von sechs im vorliegenden Band in ihrer Originalgestalt dokumentierten „Concerti ripieni“ und „Sonate a 4“. Der Pariser Druck, dessen Neuausgabe zunächst für den vorliegenden Band geplant war, stellt damit primär ein rezeptionsgeschichtliches Zeugnis dar, dem

kein authentischer Quellenwert zukommt. Wenn die Herausgeberin dennoch (mißverständlich) formuliert: „Als Quelle für unsere Ausgabe kam dieser Druck nicht infrage, er wurde jedoch hin und wieder befragt“ (S. X), so bleiben für den Benutzer Motiv und Ausmaß des *Procedere* undurchsichtig, zumal sich in den Einzelanmerkungen keine Verweise auf diesen Druck finden. Darüber hinaus ist auf weitere Widersprüche, Auslassungen und terminologische Unschärfen hinzuweisen, auch wenn dies meist ‚nur‘ Details betrifft: So wird – nach französischer Praxis – auf eine Auführungsmöglichkeit ohne Cembalo hingewiesen, wenige Zeilen später aber mit Blick auf die Besetzungsangaben der Quellen davon gesprochen, daß „das Cembalo also obligatorisch ist“ (S. IX); weiterhin heißt es, daß für die Continuo-Gruppe „selbstverständlich das Violoncello infrage“ komme (S. IX), während Poetzsch unmittelbar daran anschließend schreibt: „Interessanterweise wird es aber in den Quellen selbst nicht erwähnt. Selbst in den beiden großen Aufführungsmaterialien der Dresdner Bibliothek [die bis zu 14 Stimmen bzw. Dubletten enthalten] finden sich keine Violoncellostimmen. Statt dessen enthalten sie Bassonostimmen“ (ebd.); schließlich sollte es der Bearbeiter einer kritischen Edition nicht unterlassen, auf Satzüberschriften bzw. *Tempi*, die in den Quellen fehlen und daher auch in der Ausgabe nicht erscheinen (auch nicht als Herausgebervorschlag), in den Einzelanmerkungen ausdrücklich hinzuweisen (vgl. S. 55, 56, 64 und 134 mit S. XIII und XIV des Kritischen Berichtes).

Wie in heutigen wissenschaftlichen Editionen üblich, sind die Bände mit einigen Text-, Noten- und Bildfaksimiles ausgestattet und enthalten jeweils eine kleingedruckte, bewußt schlicht gehaltene Aussetzung des Basso continuo (in Band 27 von Willi Maertens, in Band 28 von Wolf Hobohm).

*

Mit Band 29 wird die einzige zu Lebzeiten des Komponisten im Druck veröffentlichte Passion vorgelegt: die mit dem Choral „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ beginnende oratorisch-liturgische *Johannespassion* von 1745, erschienen vermutlich Ende 1746, spätestens März 1747 bei dem Nürnberger Verleger Balthasar Schmid als zwölfteiliger Stimmensatz

sowie als Particell (Direktionsstimme mit Basso continuo und der jeweils führenden vokalen oder instrumentalen Oberstimme). Die Ariendichtungen stammen von Joachim Johann Daniel Zimmermann, dem Archidiaconus an der Hamburger St. Katharinen-Kirche und einem der wichtigsten Hamburger Textdichter Telemanns. Der sorgfältig ausgeführte, nur wenige Errata enthaltende, von Telemann autorisierte Erstdruck – und hier primär der Stimmensatz – bildet die Grundlage der von Wolfgang Hirschmann besorgten, mit einigen Faksimiles und einer Wiedergabe des Textes versehenen Neuausgabe, deren in kleinerem Druck hinzugefügte, bewußt schlicht gehaltene Continuoaussetzung ebenfalls vom Herausgeber stammt. Die weiteren erhaltenen vier Quellen sind Abschriften, die entweder direkt auf dem Druck basieren oder bearbeitenden Charakter haben und denen als Sekundärquellen für die Neuausgabe keine textkritische Relevanz zukommt.

Hirschmanns Edition zählt aufgrund ihrer philologischen Genauigkeit und Umsichtigkeit sicher zu den fundiertesten Bänden der Telemann-Ausgabe. Der positive Gesamteindruck wird auch durch das umfangreiche und detaillierte (stellenweise fast zu minuziöse) Vorwort bestätigt, in dem zunächst auf die Druckgeschichte des Werkes eingegangen wird, sodann auf seine (bescheidene) Rezeption in Hamburg und anderwärts, die Übernahme von Rezitativen und *Turbæ* durch Carl Philipp Emanuel Bach in vier seiner *Johannespassionen* (H 785, 793, 797, 801), die „textlich-musikalische Anlage und Aussage“ (S. XIV) der kompositorisch außerordentlich phantasiereichen, theologie- und frömmigkeitsgeschichtlich überwiegend noch von der lutherischen Orthodoxie geprägten Passion sowie auf einige aufführungspraktische Aspekte. Dem lassen sich nur wenige kritische Fragen entgegenstellen, die jedoch fast alle in den – freilich engbegrenzten – Bereich der ‚herausgeberischen Freiheit‘ fallen, den die Editionsleitungen vieler moderner historisch-kritischer (Gesamt-)Ausgaben ihren Mitarbeitern sinnvollerweise einräumen: So ist zu fragen, ob es angebracht erscheint, die Besetzungsangaben im Notentext mit italienischen Ausdrücken wiederzugeben, obwohl der Druck die Besetzungsvermerke ebenso wie die Satzüberschriften, Spielan-

weisungen, Tempo- und Charakterangaben mit deutschen Bezeichnungen – bekanntlich seit den frühen 1730er Jahren in Telemanns Kompositionen eine geläufige Praxis – enthält (vgl. S. XXV); im Unterschied zu dieser Angleichung an die herkömmliche historische Terminologie wird zum Beispiel die Balkensetzung der Stimmendrucke (also ein relativ peripheres, graphisches Phänomen) selbst dort beibehalten, wo sie auch bei identischem Stimmenverlauf unterschiedlich ist (vgl. ebd.); weiterhin wäre meines Erachtens eine Bemerkung wie: „Die Hinzufügungen des Herausgebers orientieren sich streng am Analogieprinzip“ (ebd.) dahingehend zu präzisieren, was für Hirschmann konkret unter den Analogiebegriff fällt (gleiche oder parallele Stimmführung, Wiederaufnahme derselben oder einer mehr oder weniger ähnlichen Figur an anderer Stelle des jeweiligen Satzes?); schließlich fehlt der Hinweis, welches der drei in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern zu Schwerin aufbewahrten Exemplare des Druckes (vgl. S. XXIV) zugrunde gelegt wurde (mit Angabe der Signatur) und warum – sicherheitshalber und für eine wissenschaftliche Edition durchaus üblich – nicht weitere Exemplare der Originalausgabe vergleichend herangezogen wurden (siehe *RISM*, A/1/8, S. 330, T 402).

(Februar 1997)

Herbert Lölkes

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Esther*. Oratorio in six scenes (1. Fassung) HWV 50a. Hrsg. von Howard SERWER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XXXI, 207 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 8.)

Die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von *The Oratorium* – so der ursprüngliche Name für die erste Fassung von *Esther* – konnte bislang nicht eindeutig geklärt werden, doch vermag Howard Serwer aufgrund überzeugender Indizien glaubhaft zu machen, daß das Werk um 1718 für James Brydges, den späteren Duke of Chandos, komponiert wurde. Die erste nachweisbare Aufführung ist jedoch erst für den 23. Februar 1732 in London belegt. Für die Faksimile-Wiedergabe des Originallibrettos und die sehr gute deutsche Übersetzung desselben durch Annette Landgraf ist der Benutzer um so dankbarer, als die Oratorien-

Libretti Händels bislang noch nicht in einer modernen Ausgabe vorliegen, wie sie für die Opern-Libretti seit 1986 existiert. Für die Aufführung am 2. Mai desselben Jahres überarbeitete Händel die Urfassung in tiefgreifender Weise, so daß von diesem Zeitpunkt an zumindest zwei Fassungen des Werkes existieren, ein Sachverhalt, der durch die Tatsache noch wesentlich verkompliziert wird, daß Händel nach 1732 *Esther II* für jede Aufführung änderte. Hierzu parallel verläuft aber auch ein Überlieferungsstrang, der das Oratorium in seiner ursprünglichen Gestalt zeigt und mit der im vorliegenden Band abgedruckten *Esther I* identisch ist. Es ist also eine konsequente Entscheidung der Editionsleitung, die beiden Fassungen in getrennten Bänden zu veröffentlichen, wobei der Band mit der zweiten Fassung die philologisch größeren Probleme aufwerfen dürfte. Zugleich dokumentiert dieses Verfahren ein gewachsenes Verständnis für die eigenständige Bedeutung der jeweiligen Fassung und entbindet den Herausgeber von stellenweise nahezu unlösbaren Schwierigkeiten bei der Herstellung einer vermeintlich allein gültigen Fassung. Aufgrund der Unvollständigkeit des Autographs (acht Stücke fehlen in ihm) war Serwer gezwungen, die fehlenden Nummern aus Abschriften zu ergänzen. Als Kriterium für die Bewertung derselben benutzte er hierbei den Grad der Genauigkeit der Notation und die Nähe der Abschrift zu Händel und seinem engsten Kopistenkreis. Die Entscheidungen des Herausgebers überzeugen in allen Fällen und sind vermittelt des erfreulich übersichtlich gestalteten Kritischen Berichtes bestens nachvollziehbar.

(Mai 1997)

Michael Zywiets

DOMENICO SCARLATTI: *Libro di Tocate Per Cembalo*. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Gerhard DODERER. Instituto Nacional de Investigação Científica, Lissabon 1991. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1995. 218 S.

Die als Faksimile vorgelegte Kopistenhandschrift von 61 Sonaten Domenico Scarlattis gelangte 1982 aus dem Nachlaß des Grafen von Redondo, Ferdinando Luiz de Sousa Coutinho, in den Besitz des Portugiesischen Staatlichen Denkmalamtes (Musikabteilung; Signatur:

F.C.R. ms. 194.1). Gerhard Doderers Studien (in portugiesisch, englisch und deutsch verfügbar) betreffen nicht nur das Manuskript und dessen Repertoire, sondern erhellen darüber hinaus die Biographie Scarlattis und diskutieren Besonderheiten jener Klavierinstrumente, auf denen die Sonaten einst gespielt worden sind.

Aus der Korrespondenz (Vatikanakten) des am Lissaboner Hof tätigen Nuntius läßt sich erstmals Scarlattis Ankunft in Portugal definitiv datieren: Er nahm seine Tätigkeit an der Hofkapelle zu Lissabon am 29. November 1719 auf. Die Korrespondenz zeigt ferner, daß während seines bis 18. Januar 1727 währenden Hofdienstes weitaus mehr Kantaten- und Serenataaufführungen mit Werken Domenico Scarlattis stattgefunden haben, als bisher angenommen worden ist. Allerdings bleiben die Umstände seiner Romreise 1724/25 nach wie vor unklar. Für eine nach der Aufgabe des Amtes an der Cappella Giulia (September 1719) und vor Amtsantritt in Lissabon (November 1719) unternommene Reise Domenico Scarlattis nach London liefern die Akten allerdings keine Belege.

Der *Libro di Tocate per Cembalo*, dessen Provenienz nicht eindeutig zu klären ist, stammt nach Doderers Argumentation von einem (Madri der?) Hofkopisten und wurde „kurz nach der Mitte, bzw. zu Beginn des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts“ angefertigt. Die Sammlung dürfte aus dem unmittelbaren Umfeld Scarlattis stammen, der von 1729 bis zu seinem Tode im Jahre 1757 für den spanischen Hof tätig war.

Die Bedeutung der Handschrift liegt vor allem darin, daß ihr Repertoire mit dem Satz Nr. XXV eine bisher unbekannt *Sonata* in A-Dur überliefert. Ferner werden mit der Präsenz der zuvor als Unikat überlieferten *Sonata* K 145, die in der Kopistenabschrift als Nr. 36 figuriert, bislang bestehende Zweifel an Domenico Scarlattis Autorschaft an dieser *Sonata* beseitigt.

Doderer bietet eine Konkordanz der handschriftlichen und gedruckten Sonaten-Überlieferung des Lissaboner Repertoires und zeigt u. a., daß die Sammlung in enger Verbindung mit Manuskripten aus Venedig steht, die über eine bereits von Scheveloff (1970) vermutete, verschollene Madri der Quelle vermittelt sein

könnten. Hier sind zukünftig philologische Detailstudien gefragt.

Die Kompositionsdaten der *Sonatas* sind freilich nach wie vor nur annäherungsweise festzulegen. Doderer stellt hierzu organologische Überlegungen an. Da Scarlatti sich hinsichtlich des Ambitus seiner *Sonatas* dem Tastenumfang der ihm jeweils zur Verfügung stehenden Klavierinstrumente beugen mußte, lassen sie sich mit Spezifika überlieferter Instrumente (wenn auch angesichts des in Weiterentwicklungen begriffenen Instrumentenbaus meist nur *grosso modo*) in Beziehung setzen. Gesichert scheint allenfalls, daß jene *Sonatas*, die einen Ambitus von fünf Oktaven ($GG-g''' = 61$ Tasten) beanspruchen, aus der späten Schaffensphase Scarlattis (um 1750) stammen.

Zweifelloos leistet Doderer mit seiner Quellenpublikation, der damit verbundenen Veröffentlichung der unbekannt *Sonata* und den daran geknüpften quellenkundlichen und organologischen Untersuchungen einen wichtigen Beitrag zur Scarlatti-Forschung, der vor allem weitere philologische Detailuntersuchungen herausfordern wird.

Der sorgfältig gestaltete Band ist mit 13, meist farbigen Abbildungen versehen. Das Faksimile der Notenhandschrift selbst ist eine Augenweide. Die solide buchbinderische Herstellung des Bandes lädt dazu ein, ihn auf das Cembalopult zu legen, um daraus zu spielen. Der Ausgabe liegt eine CD bei, auf der Cremilde Rosado Fernandes eine Auswahl von 13 in der Handschrift überlieferten Sonaten eingespielt hat, darunter die neu aufgefundene *Sonata*. Mit der Wahl des Instrumentes, ein eigentümlich klangvoll-sattes Cembalo aus der Werkstatt von José Joaquim Antunes (Lissabon 1758; restauriert 1986/87), und mit dessen historischer Stimmung (nach Francesco Solano 1779) wird der historische und geographische Ort des Repertoires gleichsam klanglich präsent.

(März 1997)

Bernhard R. Appel

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

Die von Anthony van Hoboken zwei verschiedenen Abteilungen (Gruppe VIII: Märsche und Gruppe IX: Tänze) zugeordneten Werke sind

im vorliegenden Band der Gesamtausgabe unter einer einzigen Reihen-Nummer zusammengefaßt worden. Hierfür mag neben dem von Günter Thomas im Vorwort angeführten Argument, daß beide Gattungen der Zweck verbindet, Schritte zu regeln, auch der Wunsch nach einer möglichst übersichtlichen Anlage der gesamten Reihe maßgeblich gewesen sein. Die Kompositionen selbst umspannen einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren. Bereits die zwölf frühen Menuette Hob. IX:1 aus der Zeit vor 1760 weisen einige auch für Haydns spätere Tanzfolgen typische Elemente auf. Daß diese Werke zumindest teilweise in direkte Beziehung zu einer Betätigung Haydns als Tanzkapellmeister zu stellen sind, weist Thomas in seinem auch ansonsten vorbildlich recherchierten und äußerst zuverlässigen Vorwort nach. Den in der ersten Abteilung enthaltenen Tänzen für Orchester schließen sich in der zweiten die Arrangements von Tänzen für Klavier an. Einen Einblick in den Schaffensprozeß gewähren die in der dritten Abteilung mitgeteilten Skizzen zu einzelnen Tänzen. Bereits das Schriftbild der Autographen verrät, daß Haydn der Komposition dieser Tänze mindestens ebensoviel Aufmerksamkeit gewidmet hat wie der Mehrzahl seiner übrigen Werke, wir es also keineswegs mit Gelegenheitswerken im pejorativen Wortsinn zu tun haben. Den Editionsrichtlinien der Haydn-Ausgabe ist es zu danken, daß die Skizzen und Fragmente nicht nur mitgeteilt werden, sondern die Herausgeber gehalten sind, die ursprüngliche Anordnung und das Erscheinungsbild der Quelle im Druckbild wiederzugeben, soweit dies eben unter Verzicht auf eine faksimilierte Wiedergabe möglich ist (vgl. die im Kritischen Bericht abgedruckten Faksimiles zum Zwecke der – überzeugend gelungenen – Rekonstruktion des autographen Bogens Darmstadt, Mus. ms. 990). In der Mehrzahl der Fälle dürfte dieses Mittel imstande sein, auch sehr speziellen Forschungsinteressen Genüge zu tun. Das Bild dieses Teilbereichs von Haydns Schaffen wird abgerundet durch den Abdruck auch jener Tänze (IV. Anhang), die Haydn fälschlicherweise zugeschrieben sind. Hierzu gehört etwa das weitverbreitete *Ochsenmenuett* (Hob. IX:27). Der seinem Umfang nach deutlich kleinere zweite Teil des Bandes bietet die Märsche und ihre Arrangements für Orchester bzw. für Kla-

vier. Bei dem *Hungarischen National Marsch* (Hob. VIII:4, 1802) handelt es sich um das letzte vollendete Instrumentalwerk Haydns. Der in allen Fragen kompetent Auskunft gebende Kritische Bericht bestätigt das hohe Niveau der Edition und rundet sie zu einem gelungenen Ganzen ab.
(Mai 1997) Michael Zywietz

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 106. Abteilung Frühromantik, Band 5: Carl Friedrich Zelter: Lieder. Faksimile der wichtigsten gedruckten Sammlungen nebst Kritischem Bericht. Hrsg. von Reinhold KUBIK und Andreas MEIER. München: G. Henle Verlag 1995. XXVIII, 219 S.

Carl Friedrich Zelter: Komponist, Maurermeister, Goethefreund. Mit diesen drei Epitheta wird in gängigen Nachschlagwerken ein Künstler charakterisiert, dessen langes historisches Nachleben insofern erstaunlich ist, als es offensichtlich nicht auf einem überragenden künstlerischen Werk gründet. So zeigt sich auch keine Disziplin eindeutig für ihn verantwortlich. Die Musikwissenschaft nicht, weil sie nicht recht weiß, was sie mit Zelters kompositorischem Œuvre anfangen soll (ein Œuvre, das für die Praxis weitgehend inexistent ist), die Germanistik nicht, weil sie an Zelter nur nebenbei der Brief- und Gesprächspartner des Weimarer Jupiters interessiert (wer käme schon auf die Idee, sich bloß mit Goethe zu beschäftigen, weil der Zelters Freund war), und ob im Kulturprogramm der IG Bau, Steine, Erden der Zukunftgenosse von einst je einmal erschienen ist, entzieht sich der Kenntnis des Rezensenten. Lexikographische Arbeiten über Zelter schreiben mehr schlecht als recht Klischees fort. In besser sortierten Hausbibliotheken steht immer noch Landshoffs mit Unterstützung der Goethe-Gesellschaft herausgegebene Liedersammlung von 1932; sie birgt ein kanonisches Repertoire von gerade einmal fünfzig Stücken. Die Korrespondenz zwischen Goethe und Zelter aber, jenes Kernstück der Zelter-Rezeption, harret bis heute einer gleichermaßen germanistischen und musikwissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werdenden, ja sie überhaupt erst umfänglich erschließenden kritischen Edition. Die Zelter-Forschung kann nur deswegen nicht als Misere

bezeichnet werden, weil es sie recht eigentlich nicht gibt.

Dabei kann es keine Frage sein, daß der Preuße Zelter – Generationsgenosse des Salzburger Mozart und des italienischen Wahlfranzosen Cherubini – für mindestens zwei (musik)geschichtliche Gebiete eine unübersehbare Größe ist: für das ‚Lied‘ und für die Geschichte des musikalischen Ausbildungswesens in Berlin. Hinter diesen Leistungen mag das ‚Werk‘ seiner Briefe an Goethe ein wenig zurücktreten. Es zeigt bei aller historiographischen Bedeutung weniger originäre Gedankentat als vielmehr eine bunte Mischung aus „Nachrichten, Fragen, Einfällen, Beobachtungen, Gedanken und Empfindungen, Anekdoten und Späße[n], auch einer guten Portion Klatsch“ (Peter Boerner, *JbFDH* 1989, S. 130) und spiegelt verschiedenste Tagesereignisse sowie ältere oder aktuelle Lektüreeindrücke (was alles ein gründlicher Kommentar dereinst entschlüsseln wird: gespannt wartet man auf den vielversprechenden zweiten Band des Briefwechsels im Rahmen der Münchner Ausgabe).

Eine gediegene Ausgabe der Lieder Zelters, um das erste der genannten Gebiete in den Blick zu nehmen, wird jeder begrüßen, der sich mit der diffusen Geschichte des deutschen Liedes ‚vor Schubert‘ beschäftigt. Solch eine Edition findet im *Erbe Deutscher Musik* ihren rechten ‚archivalischen‘ Ort. Die mit ihm verbundenen hohen Erwartungen werden jedoch, das betrübliche Urteil sei vorweggenommen, enttäuscht: Statt einer veritablen Grundlagenarbeit, für die die Chancen so günstig standen wie selten zuvor, hält man ein fragwürdiges *Mixtum compositum* aus editorischen Einführungstexten, Quellenreproduktionen und Kommentaren in Händen; „die vorliegende Ausgabe“ empfiehlt sich „ausdrücklich auch als Experiment einer interdisziplinären Editions-wissenschaft“ (S. [VII]) – leider als gescheiter-tes.

Dafür liegen die Gründe zuvörderst im problematischen Konzept des Unternehmens. Statt beherrscht eine Gesamtausgabe der Lieder anzugehen – lassen wir die heikle Tatsache bewußt außer acht, daß unter diesem Gattungsbegriff bei Zelter nicht allein das Sololied gefaßt ist –, wird ein weiteres Mal das Heil in der Auswahlangabe gesucht. Sie beschränkt sich auf

die zu Lebzeiten des Komponisten gedruckten Lieder. Die Meinung, auf diesem Wege würden die „wichtigsten Lieder“ (S. [VII]) Zelters zugänglich gemacht, ist wenig überzeugend; dokumentiert wird hier zunächst nur die Zeltersche Publikationspraxis. Sollte man dabei an das von Liedern Franz Schuberts her bekannte Verfahren gedacht haben (Trennung der zu Lebzeiten des Komponisten gedruckten opus-Kompositionen von den postum veröffentlichten), so bleibt an den nicht unerheblichen Umstand zu erinnern, daß Schuberts Liedœuvre in seiner Gesamtheit erschlossen ist, dasjenige Zelters aber (immer noch) nicht. Da außerdem ein vollständiges Verzeichnis des Überlieferten im Band fehlt, kann der Uneingeweihte nicht ermessen, welchen Anteil davon er vorliegen hat. Seine Kenntnis des Goethe-Zelter-Briefwechsels wird ihn aber bald das Fehlen ‚wichtiger‘ Titel merken lassen. Wenn der Komponist beispielsweise am ersten Pfingsttag 1820 gleich von acht Vertonungen von Gedichten aus dem *West-östlichen Divan* spricht, von diesen nur eine („Selige Sehnsucht“) in den Erbe-Band gelangt ist, andere freilich in frühere Auswahlgaben Eingang gefunden haben, „Wiederfinden“ aber weiterhin auf seine Erstveröffentlichung wartet, dann darf der Benutzer zumindest eine Klärung des Sachverhalts erwarten, und sei es bloß in Form eines Literaturhinweises, etwa auf die Studie von David E. Lee und F. E. Kirby in den von Edgar Lohner herausgegebenen *Interpretationen zum West-östlichen Divan Goethes* (Darmstadt 1973).

Verärgerung ruft die zweite prinzipielle Entscheidung der Herausgeber hervor. Den Band füllen nicht etwa veritable Editionen der ausgewählten Lieder, sondern faksimilierte Abdrucke der zeitgenössischen Erstaufgaben nebst Kritischem Bericht. Das darf, wie man glauben machen will, „keineswegs als editorische Verlegenheitslösung angesehen werden, sondern erscheint angesichts der Tatsache, daß eine Zeltersche Ausgabe ‚Letzter Hand‘ nicht existiert, als legitim, zumal so auf den oft mühselig lesbaren Apparat einer kritischen Neuausgabe verzichtet werden konnte.“ (S. [VII]). Falls an dieser Argumentation irgendetwas haltbar sein sollte, dann möchte man gerne wissen, warum überhaupt – bleiben wir im Genre – noch neue Editionen von gedruckten Liedern gemacht worden sind bzw. gemacht werden.

Von Schuberts Liederzyklus *Die schöne Müllerin* gibt es auch keine Fassung letzter Hand, aber einen Erstdruck von 1824 (schon seit langem faksimiliert), und daß der Kritische Bericht zu diesem Werk in der *Neuen Schubert-Ausgabe* dem Editor große Mühe gemacht hat und sich gewiß kaum als Nachttisch-Lektüre empfiehlt, brächte doch keinen vernünftigen Menschen auf den Gedanken, den Verzicht auf eine Edition dieser Lieder für ‚legitim‘ zu halten. Vielleicht aber war das alles gar nicht so gemeint, denn schon eine Seite weiter heißt es: „Der Notentext der Originalausgaben ist indes nicht unproblematisch. Nicht immer bieten die nur teilweise unter Zelters Aufsicht hergestellten Druckausgaben die beste Textredaktion, nicht immer kann man sie als „ Fassungen letzter Hand“ ansehen.“ (S. [VIII]). Und so hat der Benutzer denn doch eine Liste „Korrigenda zum Notentext“ (S. XXVII f.) nicht nur durchzulesen, sondern die aufgeführten Fehler in den Faksimiles selbst zu rektifizieren (zum Beweis, daß der Rezensent auf dieses Angebot einer interaktiven Kommunikation mit der Ausgabe eingegangen ist, hier seine Korrigenda zu den Korrigenda: S. 39/13 ist der fehlerhafte T. 10 im Notentext als T. 13, S. 49/33 der fehlerhafte T. 16 als T. 11 indiziert; S. 44/23 fehlt im Notentext die Indizierung). Auch sonst darf man sich textkritisch betätigen: „Bei zwei Liedern (Z 126–4 und Trautwein 2) wird anstelle der Lesartenbeschreibung ein komplettes Faksimile des Autographs zum Vergleich abgedruckt...“ (S. 173), so daß „jeder Benützer des Bandes die Möglichkeit“ hat, „sich selbst ein Bild von Zelters Arbeitsweise zu machen“ (S. 203). Was aber soll diese Trockenübung bewirken, handelt es sich doch beim Weimarer Autograph von „Um Mitternacht“ (einer Kopie der Kompositionshandschrift aus dem Jahre 1818) ganz offensichtlich nicht um die Vorlage für den Nägeli-Druck von 1821 (die ebenso offensichtlich, wie vielleicht weitere Zwischenstufen, nicht vorhanden ist)?

Absolutes Unverständnis stellt sich bei der Feststellung ein, daß die Herausgeber im Vorwort von den „sicherlich verdienstvollen Ausgaben Jödes und Landshoffs“ sprechen, aber bewußt unter den Tisch fallen lassen, daß bereits seit 1984 die vier Hefte von *Zelter's sämtlichen Liedern* (RISM Z 124/I–IV) in Faksimile-Nachdrucken vorliegen (im bibliographischen

Anhang sowie in der entsprechenden Rubrik des Kritischen Berichts werden sie unter den Notenausgaben (!) nur erwähnt). 48 von 113 Liedern des *Erbe*-Bandes sind also auf diese Weise längst dokumentiert. In anderen Zahlen ausgedrückt: 64 überflüssigerweise bedruckte, teuer zu bezahlende Seiten!

Vielleicht ließen sich diese gravierenden Monita ertragen, böten wenigstens die herausgeberischen Texte und Kommentare Muster an Souveränität und Genauigkeit. Aber auch davon kann keine Rede sein. Schon bei den handwerklichen Selbstverständlichkeiten hapert es. In die originale Textgestalt von zitierten Briefen und Stellen der Sekundärliteratur wird durchweg ohne Kennzeichnung und auch sinnentstellend eingegriffen, so, in begrenzter Auswahl, S. [VIII] (Brief Zelters an Goethe vom 9.4.1812, derselbe Brief S. 184), S. XI (G. an Z., 26.8.1799; Z. an G., 23.4.1807), S. XV (Schiller an Z., 8.8.1796), S. XXI (Z.'s Konzept, 18.10.1827), S. 192 (Z. an G., 18.12.1802 oder S. 198 (Z. an G., 25.4.1812), wo Kräfte des Unbewußten aus dem richtigen Wortlaut „Auch mir war das Gewissen erwacht“ den falschen „Auch mir war das schlechte Gewissen erwacht“ machen (hier ist außerdem die falsche Seitenangabe Hecker I, S. 313 in S. 322 zu korrigieren). Der – unrichtige – Hinweis, die Goethe-Zelter-Korrespondenz sei nach der einschlägigen Ausgabe Heckers von 1913 zitiert (S. 170), hebt Fälle, in denen das nicht geschieht, für den Leser heraus, und er fragt nach dem Grund. Für die (wiederum ungenaue) Wiedergabe der Mitteilung Goethes an Zelter vom 28.2.1811 nach der Weimarer Ausgabe gibt es keinen; sie steht textgleich bei Hecker (I, S. 284). Wenn eine späte, für die Haltung des Komponisten gegenüber seinen Textvorlagen bemerkenswert selbstbewußte Äußerung Zelters (18.10.1827) nach Gertrud Wittmanns Gießener Dissertation von 1936 über *Das klavierbegleitete Sololied Karl Friedrich Zelters* zitiert wird (S. XXI), dann stutzt man. Eine Prüfung des Falls führt zu dem Ergebnis, daß es sich hier nicht um einen tatsächlich abgesandten Brief an Goethe handelt, sondern um ein Konzept; dessen Erstdruck besorgte F. W. Riemer in seiner Ausgabe der Korrespondenz (Bd. IV, 1834, Nr. 568, S. 420–422), eine weitere Publikation Ludwig Geiger (Bd. 2, 1904, S. 550 ff.). Da zitierte Stellen nicht mit Datum

und Nummer, sondern nur mit Seitenangaben der Hecker-Ausgabe nachgewiesen werden, müssen Benutzer des verbreiteten, durch ein Register erweiterten, aber mit anderer Seitenzählung versehenen Nachdrucks dieser Referenzedition von 1987 für eine Verifizierung gelegentlich auf die Suche gehen (z. B. S. IX: die angeführte Stelle zur Vertonung von „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ stammt vom 5. 9. 1816, Hecker Nr. 261; S. X, Anm. 21 statt „Hecker I, S. 184“ richtig „Hecker I, Nr. 98, S. 165, 23. 4. 1807“ [das Zitat wird auf S. XVI wiederholt, mit anderslautender, ebenfalls falscher Seitenangabe]; S. X, Anm. 33 statt „Hecker II, S. 70“ richtig „Hecker II, Nr. 344, S. 66“; S. XI, Anm. 43 statt „Hecker II, S. 217“ richtig „Hecker II, Nr. 462, S. 340“; S. XVI, Anm. 53 statt „Hecker I, S. 177“ richtig „Hecker I, Nr. 98, S. 165“; S. XVII, Anm. 64 f., beide Stellen nach dem Insel-Nachdruck, Konkordanz Insel S. 36 = Hecker I, S. 28, Insel S. 217 f. = Hecker I, S. 201; S. XX, Anm. 116, zit. nach Insel S. 10 = Hecker I, S. 6; S. 179, Anm. 147: den Brief vom 6. 3. 1810 richtete Goethe an Zelter, nicht umgekehrt, denjenigen vom 14. d. M., anders als angegeben, der Komponist an den Dichter; beide Briefe stehen nicht im zweiten, sondern im ersten Band der Ausgabe). Man mag das ebenso wie Ungenauigkeiten bei anderen Stellenangaben (z.B. S. IX, Anm. 17: die *AmZ* erschien nicht in Berlin, sondern in Leipzig; ebd. Anm. 19: der Entwurf eines Lebenslaufs für E. L. Gerber steht bei Schottländer nicht auf S. 154, sondern auf S. 3–6 [bei den Belegstellen aus Schottländer finden sich besonders viele unrichtige Seitenangaben]; S. XI, Anm. 34 und 36, Belegstellen aus Goethes *Ueber Kunst und Alterthum* statt „III, S. 3“ richtig „III, 3, S. 172“; S. XXI: beim Vergleich von Texten Zelters und Tiecks wurden die analogen Stellen vertauscht; S. 189, zu Anm. 154: das gemeinte Liederheft ist nicht Z 124/I, sondern Z 120), man mag das alles für Quisquilien und die Kritik daran für kleinlich halten, aber eben diese Schludrigkeiten untergraben das Vertrauen in die Zuverlässigkeit der Edition.

Das tun sie um so mehr, als es auch in den zur Sache selbst verfaßten Einführungstexten und Kommentaren an Fragwürdigkeiten wimmelt. Beide Editoren reproduzieren im wesentlichen den Forschungs- und Diskussionsstand der 1960er Jahre. Die Melange aus Briefzitat

Zelters eigenen biographischen Entwürfen, Wittmanns Dissertation über die Lieder und *MGG*-Artikeln versorgt den Benutzer mit sattem Bekanntem, und Resümees wie „Die Musik soll also – abgesehen von strukturellen und inhaltlichen Überlegungen – emotional und rational Gefühl und Sinn des Gedichts widerspiegeln“ (S. IX) sind nicht dazu angetan, neue Erkenntniswege zu eröffnen. Daß ein Lied wie „Die Braut am Gestade“ von 1813 „keine Rücksicht auf die Fähigkeiten des Dilettanten und seiner Hausmusik“ nähme, sondern „mit Berufsmusikern und dem Vortrag in Konzerten“ (S. XI) rechnete, bleibt dagegen eine nicht weiter belegte These. Fehlende Anschauung läßt Andreas Meier im Zusammenhang mit *Ariadne auf Naxos* und *Medea* von den „Opern“ Georg Bendas schreiben, und daran knüpfen sich Erörterungen zum Singspielwesen sowie zur Kantate. Was aber Zelter an den melodramatischen Werken Bendas einerseits so besonders beeindruckte und warum er sich andererseits von ihnen nicht zur Nachahmung des Genres, sondern im Gegenteil zur Komposition einer Oper und einer Kantate anregen ließ, das wird nicht erörtert. Wenig förderlich wirkt das eigene Kapitel „Zur Aufführungspraxis“ in einer Ausgabe, die fürs Musizieren weitgehend ungeeignet ist; über den abschließenden Gemeinplatz, daß nur „eine genaue Stilbestimmung des jeweiligen Liedes ... den Schlüssel für eine adäquate Interpretation liefern“ (S. [XII]) könne, gelangt es ohnehin nicht weit hinaus.

Auch vor dem Kritischen Bericht können die Einwände nicht haltmachen, mangelt es doch hier ebenfalls an der von den Autoren selbst proklamierten Rigorosität und Konsequenz. Als Beispiel mögen die Almanache, Taschenbücher, Damenkalender und verwandte Genres angeführt sein. Zu Recht wird die Bedeutung dieser Publikationen als Textquelle für Zelter herausgestellt. Warum werden dann in der Übersicht (S. 171 f.) entsprechende Nachweise nur bis zum Jahr 1800 geführt, wenn in den Berichten zu den Einzelliedern oft genug auf spätere Quellen verwiesen wird? Wie soll man die Aussage, daß Zelters Beiträge zu derartigen Sammelpublikationen nach 1800 in den Hintergrund träten (S. VIII), mit der wenig späteren harmonisieren, in *Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* seien von 1803 an regelmäßig bis 1813 Beiträge des Kompo-

nisten erschienen (S. XV)? Die Feststellung der Mehrfachvertonung von Gedichten wird im Falle des Mignon-Liedes „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen“ in hilfreicher Weise dokumentiert (S. 176), insgesamt jedoch inkonsequent durchgeführt.

Bei den Datierungen und Quellenzuweisungen stößt der Benutzer an manchen Stellen auf Stolpersteine. Wenigstens ein paar dicke seien aus dem Weg geräumt: Zelter habe „im Jahr seiner Vermählung intensiv auf Vossens *Musen-Almanach für 1796*“ zurückgegriffen und daraus auch den Text von Goethes „Wer kauft Liebes-Götter“ bezogen (S. XIV). Gemeint ist Zelters zweite Eheschließung im Jahre 1796, die aber mit der Vertonung des genannten Gedichts, die auf 1802 anzusetzen ist, kaum in Verbindung gebracht werden kann. Die Begründung der Quellenzuweisung beim „Rundgesang beim Rheinwein“ (S. 179) ist schon deswegen unhaltbar, weil ein vor 1801 komponiertes Lied nicht auf einer erst 1802 erschienenen Gedichtausgabe fußen kann; die zum Nachweis herangezogenen Briefe liefern außerdem keinerlei Beweis für die Behauptung, Zelter habe die fragliche Ausgabe der Gedichte von Voss erst 1810 kennengelernt. Vorsicht scheint geboten bei der Datierung der Sammlung Z 123 mithilfe einer kurzen Briefpassage vom 13.4.1802 (S. 179). Die Formulierung „ein Exemplar meiner kleinen Lieder“ kann ebensogut auf die Kollektion Z 122 von 1801 bezogen werden. Das gilt zumal angesichts der Tatsache, daß die sechste Nummer von Z 123 „Der Kampf mit dem Drachen“ nachweislich erst Ende März/Anfang April 1802 komponiert worden ist; darüberhinaus berichtet Zelter am 3. 2. 1803, diese Vertonung habe „die letzte Hand bekommen“ (S. 181). Dieses Datum dürfte als terminus post quem für die Drucklegung anzusehen sein; bestätigt wird es durch eine Anzeige in der *AmZ* 5 (1803), Nr. 49, 3. August, Sp. 107.

Wenn zu „(29) 5. Beruhigung“ (S. 180) ohne Quellenangabe, aber wohl nach Wittmann, die Jahreszahl 1796 als autographe Datumsangabe zitiert wird, dann versteht man die Eintragung in der Rubrik „Entstehungszeit: zwischen 1798 und 1802“ nicht. S. [VIII] und S. 184 wird Zelters Brief an Goethe vom 9. 4. 1812 im Zusammenhang mit Erörterungen zum mangelhaften Notenstich sowie zur Datierung von Z

124 herangezogen. Hier liegt ein Mißverständnis vor. Zelter schreibt: „und so sende ich mit dieser Gelegenheit unser Liederbuch, welches die Herren, um mir eine Freude zu machen, während meiner Abwesenheit nach Schlesien haben drucken lassen“ und meint damit offensichtlich nicht sein besagtes Liederheft, sondern die *Gesänge der Liedertafel*, eine Textsammlung, die überhaupt keine Noten enthält. Problematisch ist schließlich die Begründung für die Entstehungszeit von „(107) 5. Versuch in achtzeiligen Strofen“ (S. 210). Argumentiert wird mit drei Stellen aus Briefen vom Juni 1815, die sich auf die Berliner Aufführung von Goethes Festspiel *Des Epimenides Erwachen* beziehen. Diese Stellen haben aber eindeutig nichts mit Zelters Lied zu tun, da sie sich allesamt auf die Bühnenmusik von Bernhard Anselm Weber zu Goethes Stück beziehen. Liest man außerdem bei Goethe nach, so erkennt man leicht, daß das „Lied des Epimenides“ (Z. an G., 1.6.1815) nicht, wie von den Herausgebern unterstellt, mit dem Versuch identisch sein kann, da dieser kein Lied des Epimenides, sondern das Auftrittlied der Muse darstellt (vertont hatte Zelter bereits 1814 den ganzen siebenten Auftritt des zweiten Aufzugs „Brüder, auf! die Welt zu befreien!“ für eine Produktion in der Berliner Singakademie; siehe WA I.16, S. 530).

Zum Schluß ist noch eine beträchtliche Zahl an Quellenangaben zu korrigieren. Gewiß bleiben weiterhin wichtige Zelter-Bestände verschollen, aber entgegen den Mitteilungen im Kritischen Bericht gehören folgende Autographe nicht zu den Kriegsverlusten der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, sondern befinden sich heute, wie eine Anfrage leicht hätte bestätigen können, in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Haus Unter den Linden): (15) 3. „Erinnerung an einen Freund“ (S. 177; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 23, S. 52); (20) 8. „An Mignon“ (S. 178; Mus. ms. autogr. Zelter 1 und autogr. 21,3 Nr. 16); (22) 10. „Der Junggesell und der Mühlbach“ (S. 179; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 22, Nr. 8); (25–30, 32–34) *Sammlung kleiner Balladen und Lieder* Z 123 1.–6, 8–10 (S. 180–182; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 23, Nr. 1–6, 8–10); (35) 11. „Die vier Weltalter“ (S. 182 f.; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 40, Nr. 5); (51) 3. „Willkommen dem 28. August 1749“ (S. 190; Mus.

ms. autogr. Zelter 7, 8, 26); (57) 9. „Die Spröde“ (S. 192 f.; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 24, Nr. 9 und – durchgestrichen – autogr. 22, Nr. 37); (60) 12. „Der Fischer“ (S. 193; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 21, 1 Nr. 4 und – durchgestrichen – autogr. 21, 3 Nr. 32); (61) 1. „Der Sänger“ (S. 193 f.; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 40, Nr. 2); (69) 9. „Der Gott und die Bajadere“ (S. 196 f.; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 1); (97) 1. „Aus der Ferne“ (S. 207; Mus. ms. autogr. Zelter 26; im übrigen ist die Behauptung falsch, Hecker I, nach S. 458, enthalte ein Faksimile dieses Liedes nach dem Berliner Autograph Mus. ms. autogr. Zelter 30 – es handelt sich vielmehr um das in der Quellenübersicht nicht genannte vierte Autograph, Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Goethes Notensammlung 32/24); (99) 3. „Todtentanz“ (S. 207; Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 28).

Der Umfang der vorliegenden Rezension könnte den Anschein erwecken, es seien alle der bei einer systematischen Durchsicht erkannten Unstimmigkeiten aufgelistet worden. Dem ist mitnichten so; diese Leistung kann sich der Rezensent weder zugute halten noch hat er seinen Fehlerkörben mehr als bloß exemplarische Belege für viele gleichartige entnommen. Diese Besprechung verfolgt lediglich das Ziel, nachhaltig darauf aufmerksam machen, daß in traditionsreichen, die historische Musikwissenschaft in gewisser Hinsicht repräsentierenden Editionsunternehmungen auf die Einhaltung in den Wissenschaften allgemein anerkannter Standards nicht verzichtet werden kann. Gerade in Zeiten, in denen die Rechtfertigung derartiger aufwendiger Vorhaben schwieriger wird und immer häufiger vordergründigen Rufen nach Effizienz sowie der leidigen Frage nach der ‚Relevanz‘ begegnet werden muß, liefert unangreifbare Qualität der geleisteten Arbeit das wichtigste Argument für deren Fortführung. Von einem Erbe-Band wäre die mustergültige Edition der Lieder Zelters zu erwarten gewesen. Herausgekommen ist eine höchst bedauerliche Halbheit, die voraussichtlich für lange Zeit ein Ganzes vereitelt hat. Das ist schade, sehr schade, für Zelter, für die Liedforschung, meinestwegen für die ‚interdisziplinäre Editionswissenschaft‘, und nicht zuletzt für Suleika, den Zauberlehrling, Mignon, den König in Thule, Hans Adam, Epimeleia und viele andere mehr. Den Verantwortlichen

ist dringend zu empfehlen, eine vollständige Neubearbeitung des Bandes zu bedenken.

(April 1997)

Ulrich Konrad

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Werke. Abteilung I, Band 1: Symphonien I.* Hrsg. von Armin RAAB. München: G. Henle Verlag 1994. XIII, 175 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Symphonie Nr. 7 A-dur. Op. 92.* Hrsg. von Peter HAUSCHILD. Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel 1994. 110 S.

Der Band mit den ersten beiden Symphonien bietet den Notentext in höchst beeindruckender Qualität. Sowohl die Quellenauswertung als auch die Dokumentation editorischer Detailprobleme in Partitur und Kritischem Bericht verraten größte Sorgfalt. Erschwert wurde die Arbeit des Herausgebers durch die schlechte Quellenlage. Die Edition fußt in beiden Fällen auf Stimmendruck. Nur bei der *II. Symphonie* haben sich Skizzen erhalten, ansonsten fehlen jeweils Originalpartitur und Stichvorlage. Besonders das Quellenmaterial zur *Ersten* steckt voller Probleme. Hinter der Bezeichnung Originalausgabe verbirgt sich in Wahrheit ein Sediment aus mehreren Korrekturschichten. Der Herausgeber legt in den erhaltenen Stimmensätzen akribisch den eigentlichen Erstdruck frei, in den verlagsseitige, teilweise wohl von Beethoven selbst veranlaßte Änderungen sowohl auf den Platten als auch in bereits erfolgten Abzügen durch Stich bzw. Handschrift eingearbeitet worden sind. Danach lassen sich noch mehrere Abzüge nachweisen, die eigene Korrekturphasen widerspiegeln.

Irritieren mag – vor allem in den Quellen zur *I. Symphonie* – die Uneinheitlichkeit in der Setzung dynamischer Zeichen, der Legatobögen und der leidigen Staccatopunkte und -striche. Wenn man, wie der Herausgeber es tut, offensichtliche Inkonsistenzen z. B. in der Bogensetzung für „verderbt“ erklärt, dann dürfte dies freilich bereits für Beethovens Originalpartitur zugetroffen haben. Der Umgang mit dieser authentischen Heterogenität und dem dafür verantwortlichen Werkbegriff ist schwierig. Will man das Problem einerseits im Partiturbild durch kenntlich gemachte Änderungen mildern, um es andererseits im Kritischen Bericht genauestens zu dokumentieren, dann führt dies zu einer erheblichen Vermehrung editorischer Zeichen und Nachweise. Das versetzt

zwar den Benutzer in den Stand, selbst alternative Lesarten zu entwickeln, erhöht aber auch seine Arbeit mit den Kritischen Berichten. Auswege aus diesem Dilemma werden noch gesucht.

Ein paar Druckfehler sind bekannt zu machen. Im Kopfsatz der *II. Symphonie* ist in den Takten 200, 204 und 205 das *g* in Viola, Cello und Kontrabaß zu *gis* zu erhöhen. Und im Trio des dritten Satzes ist Takt 88 (S. 116) entstellt: In den Fagotten muß die Oktave *d-d'* zur Sexte *fis-dis'* verändert werden.

*

„Ich mag nichts mehr für mich von dieser geradbrechten verstümmelten Sinfonie wissen. – Pfui Teufel!“ Beethovens Ärger über den Druck seiner *VII. Symphonie* läßt sich zwar nachvollziehen. Der Meister ist jedoch nicht nur Opfer, sondern auch Täter. Da verleiht er einer Partiturabschrift das Imprimatur, ohne zu bemerken, daß anderweitig erfolgte Korrekturen noch nicht eingetragen sind. Die haben aber in eine Stimmenabschrift Eingang gefunden, die an den Verlag als Stichvorlage abgeht. Dann jedoch fordert Beethoven diese Stimmen wieder zurück, um weitere Korrekturen anzubringen. Obwohl er die Partien danach an den Verlag zurückschickt und sie brieflich als „Correcturstimmen“ bezeichnet, weisen sie keine entsprechenden Änderungen autographischer Herkunft auf. Das zwingt den Herausgeber zu der Hypothese, Beethoven habe die Korrekturen nur in eine (ansonsten nicht nachweisbare) Arbeitspartitur eingetragen. Gleichwohl, in den Druck der Stimmen haben sie keinen Eingang gefunden. Dafür enthält der Stimmentwurf, der als Stichvorlage gedient hat, eine Reihe von fremdschriftlichen Korrekturen, die entweder die Fassung des Autographs wiederherstellen oder aber eine Synthese aus der Lesart des Autographs und der lithographierten Partitur bieten. Beziehen sich indes Briefe, auf die der Herausgeber seine Argumentation stützt, nicht auf die *Siebte*, dann war vielleicht alles doch ganz anders ...

Angesichts der prekären Quellenlage wundert es einen nicht, daß sich der Herausgeber ordentlich hat plagen müssen. Sein Versuch, das „verwirrende Geschehen im Zusammenhang mit der Drucklegung des Werkes“ zu rekonstruieren, hat zu einem editorischen Be-

richt geführt, dessen quellenkritischer Teil manchmal einer in Prosa gebrachten Formelsammlung gleicht. Die Mühen des Studiums erwachsen freilich nicht nur aus der Komplexität der Sache, sondern auch aus sprachlichen Unklarheiten. Falsche Sigel stiften zusätzliche Verwirrung (S. 104, Mitte der rechten Spalte: „EASt“ ist zu „StAB“ und „EASt(K)“ zu „EAP(K)“ zu verändern). Überhaupt wirkt der Text des Berichts zu komprimiert. Eine Ausgabe, die auf der „erstmalig erfolgten Auswertung sämtlicher zum Werk überlieferter Quellen“ beruht, muß über den entsprechenden Raum zur Darstellung quellenspezifischer Probleme verfügen. Ähnliches gilt für den Notendruck. Dafür, daß er vergleichsweise fett ausgefallen ist, fehlt an den Rändern und zwischen den Akkoladen der nötige Freiraum.

Den definitiven wissenschaftlichen Wert dieser Ausgabe zu prüfen, kann nur auf der Basis genauester Quellenkenntnis erfolgen. Vor allem bei der Bewertung der Stichvorlage für den Stimmendruck dürfte noch nicht das letzte Wort gesprochen sein. Deshalb darf man (weiterhin) gespannt auf die Edition des Werks in der Gesamtausgabe warten. Das soll freilich den Respekt vor der großen Arbeitsleistung des Herausgebers nicht schmälern.

(April 1997)

Siegfried Oechsle

JOHANNES BRAHMS: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68. Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle-Verlag 1996. XVIII, 248 S.*

Die neue *Johannes Brahms Gesamtausgabe (JBG)*, die mit der vorliegenden Edition der *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68* repräsentativ und gewichtig eröffnet wird, nennt als ihr Ziel „die Wiedergabe authentischer Werktexte, die von Schreib-, Kopisten- und Stichfehlern sowie unautorisierten Zusätzen befreit sind und den Intentionen des Komponisten so nahe wie möglich kommen. Die *JBG* soll für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Brahms eine ebenso verlässliche Grundlage schaffen wie für die werktreue künstlerische Interpretation seiner Musik.“ (S. VII). Im Gegensatz zur alten und nun auch veralteten Brahms-Gesamtausgabe versteht sich die *JBG* als historisch-kritische Gesamtausgabe: Sie pu-

bliziert nicht nur den gesamten Werkbestand einschließlich aller erhaltenen Entwürfe und Fassungen, sondern zieht auch alle verfügbaren Quellen heran und bietet einen gegenüber der Hauptquelle korrigierten Notentext. Unverkennbar akzentuiert sie dabei das ‚historische‘ Editionsprinzip, das die alte Brahms-Gesamtausgabe, für die das Brahms'sche Œuvre noch eine zeitgenössische Präsenz besaß, nahezu vollständig ignorierte, vielleicht aber auch ignorieren konnte. Vielmehr fällt auf, wie sehr die alte Brahms-Gesamtausgabe direkt oder indirekt dazu beigetragen hat, eine bestimmte Einschätzung des Brahms'schen Komponierens durchzusetzen, die mittlerweile längst als revisionsbedürftig erachtet wird. Die *JBG* nun eröffnet den vorliegenden Band durch eine „Einleitung“, die alles Authentische zur Entstehung, Aufführung, Drucklegung und Publikation des Werkes zusammenträgt, publiziert im Notenanhang erhaltene Skizzen (Verlaufsskizze zum 2. Satz; Skizze zum Schluß des 3. Satzes) sowie vorläufige Fassungen (2. Satz) und ordnet die Quellen im Kritischen Bericht, der den Band abschließt, historisch-chronologisch. Dabei werden auch solche Lesarten der Quellen mitgeteilt, die für die Ausgabe des Werkes selbst belanglos sind, aber doch seine ‚innere‘ Geschichte oder Konzeption dokumentieren, etwa die Korrekturen in den erhaltenen Teilen der autographen Partitur oder die auführungspraktisch motivierte Ergänzung der Dynamik und Phrasierung in den Stimmen.

Die vorliegende Edition ist ein eindrucksvolles Zeugnis unaufdringlicher, uneitler und deshalb um so überzeugenderer Gelehrtheit, wie sie in der Brahms-Forschung leider immer seltener zu werden beginnt. Robert Pascalls Einleitung referiert sachlich die Fakten, ohne sich glücklicherweise mit einer Diskussion der wuchernden Spekulationen in der Sekundärliteratur zu belasten. Auch der Kritische Bericht wahrt größte, ja sogar angenehme Lesbarkeit und Übersichtlichkeit, kommt mit einem Mindestmaß an Abkürzungen aus und formuliert sogar noch die „Lesarten“ in vollständigen Sätzen. Der Notendruck besitzt besten Standard, Faksimiles erhellen anschaulich problematische und interessante Sachverhalte. Die Konzeption der *JBG* überzeugt auf Anhieb, weil sie sachlich-historisch geboten erscheint und der wissenschaftliche Aufwand, etwa auch die er-

freulich prägnante Quellenbeschreibung, in einem erkennbaren Verhältnis zu seinem Nutzen und Sinn bleibt.

Diskussionswürdig scheinen nur Einzelheiten. Völlig zu Recht wird zum Beispiel die Notation nur sehr behutsam modernisiert; aber gleichwohl wäre es sinnvoll gewesen, etwa im 4. Satz, T. 30 ff. oder T. 52 ff. Stimmen wie 1. und 2. Horn separat auf zwei Systemen zu notieren und dafür die Leersysteme zu streichen. Überhaupt scheint auch die Notierung und Ergänzung der Dynamik bei unterschiedlich behalsten Stimmen in einem System nicht ganz konsequent durchgeführt, so etwa im 4. Satz, T. 28: Die „sf“ in den Holzbläsern sollen zweifellos für beide Stimmen gelten, obwohl sie dann auch über den Systemen abzudrucken wären (im System der Klarinetten findet sich denn auch zur 1. Klarinette über dem System zur ersten Note noch ein „sf“-Zeichen). Im gleichen Takt fehlt im Autograph in den Baßstimmen (Brahms notiert nur den Kontrabaß) das letzte „sf“-Zeichen, das erst, wie die beiden Faksimiles Nr. 6 und Nr. 7 zeigen, in der Partiturabschrift hinzugefügt wurde. Seltsamerweise gibt es dazu keine Anmerkung im „Editionsbericht“. Oder die Lesarten führen für das 2. Fagott im 4. Satz, T. 23 an, daß Brahms hier im Autograph eine ursprüngliche Ganztaktpause „in die Druckfassung“ änderte; allerdings hat er dabei das „mp“ nicht notiert. Überhaupt wäre es vielleicht sinnvoller gewesen, im Sinne des „historischen“ Editionsprinzips solche eindeutigen Korrekturen in der autographen Partitur weniger im „Editionsbericht“, als vielmehr unter der „Quellengeschichte und -bewertung“ zu verzeichnen. Daß auch die *JBG* die wenigen unabdingbar gebotenen, zweifelsfreien Ergänzungen und Zusätze des Herausgebers gegen alle Quellen durch eckige Klammern kennzeichnet, also zugleich besonders aufwendig markiert, ist unverständlich und um so sinnloser, als der Kritische Bericht, der dieses Vorgehen begründen könnte, im selben Band abgedruckt ist; zudem versteht sich ja die *JBG* als Werk-, keinesfalls als Quellenedition. Vielleicht sollte die *JBG* dieses Kennzeichnungsprinzip, das sich für den Bereich der Tonhöhen ohnehin nicht durchführen läßt, noch einmal überdenken.

Allerdings sollen diese kleinen Hinweise keinesfalls die äußerst sorgfältige Arbeit aller,

die an dieser Edition beteiligt waren, schmälern, die wohl auch so gut wie druckfehlerfrei herausgekommen ist (im 4. Satz, T. 25, fehlt im System der Oboen ein f). Bedauerlich bleibt nur, daß der Henle-Verlag sich nicht entschließen konnte, der *JBG* eine besondere, markante Einbandfarbe zu geben.

(Mai 1997)

Giselher Schubert

Eingegangene Schriften

Aus der Neuen Welt. Streifzüge durch die amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Annette KREUZIGER-HERR und Manfred STRACK. Hamburg: LIT Verlag 1997. 353 S., Abb., Notenbeisp. (Nordamerika-Studien. Band 8.)

GEORG BABL: Joseph Haas: Kompositionslehre. Aufzeichnungen aus dem Unterricht bei Joseph Haas an der Akademie der Tonkunst in München in den Jahren 1932 bis 1935. Tutzing: Hans Schneider 1997. XVI, 299 S., Abb., Notenbeisp. (Aus den Beständen der Universität Eichstätt. I. Texte, Band 1.)

Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996. Hrsg. von Martin GECK in Verbindung mit Werner Breig. Witten: Klangfarben Musikverlag 1997. 368 S., Notenbeisp. (Dortmunder Bach-Forschungen. Band 1.)

Bach und die Nachwelt. Band 1: 1750–1850. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans-Joachim HINRICHSEN. Laaber: Laaber-Verlag 1997. 504 S., Notenbeisp.

DIETRICH BARTEL: *Musica Poetica*. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1997. 471 S., Notenbeisp.

VERONIKA BECI: ... weil alles von der Sehnsucht kommt. Tendenzen einer Eichendorff-Rezeption durch das Lied 1850–1910. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1997. 373 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 10.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 3 in Es-dur op. 55. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 112 S. Critical Commentary: 55 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 8 in F-dur op. 93. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 79 S. Critical Commentary: 47 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 9 in d-moll op. 125. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 329 S. Critical Commentary: 72 S.

OTTO BIBA/RENATE und KURT HOFMANN/JÜRGEN NEUBACHER und Mitarbeiter: „... in meinen Tönen spreche ich.“ Für Johannes Brahms 1833–1897. Ausstellungskatalog. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Edition Braus 1997. 342 S., Abb.

Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln. Hrsg. von Giselher SCHUBERT. Mainz u. a.: Schott 1997. 326 S., Notenbeisp. (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt/Main. Band VI.)

EDITH BOEWE-KOOB: Das Antiphonar der Esener Handschrift D3. Münster: Aschendorff 1997. VIII, 384 S. (Quellen und Studien. Band 7.)

ANNA CHRISTINE BRADE: *Kundry und Stella*. Offenbach contra Wagner. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1997. 159 S., Notenbeisp., Abb.

Brahms-Studien. Band 11. Hrsg. im Auftrag der Johannes Brahms-Gesellschaft von Martin MEYER. Tutzing: Hans Schneider 1997. 124 S., Abb., Notenbeisp.

ANTON BRUCKNER: Sämtliche Werke. Band 3: III. Symphonie d-moll. Revisionsbericht. Vorgelegt von Thomas RÖDER. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1997. VI, 453 S., Notenbeisp.

The Byrd Edition. Volume 7b: *Gradualia II* (1607). Ascension, Pentecost and the feast of Saints Peter and Paul. Edited by Philip BRETT. London: Stainer & Bell 1997. XXVII, 164 S.

CHRIS A. COSTANTAKOS: Demetrios Constantine Dounis. His Method in Teaching Violin. New York u. a.: Peter Lang 1997. 157 S., Abb., Notenbeisp. (American University Studies. Series XIV Education, Volume 13.)

Cultivating Music in America. Women Patrons and Activists since 1860. Edited by Ralph P. LOCKE and Cyrilla BARR. Berkeley u. a.: University of California Press 1997. XI, 357 S., Abb.

Darmstadt-Gespräche. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Hrsg. von Markus GRASSL und Reinhard KAPP. Wien u. a.: Böhlau Verlag 1996. XLV, 395 S.

DIETER DEMUTH: Das idealistische Mozart-Bild 1785–1860. Tutzing: Hans Schneider 1997. 288 S. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 17.)

GEREON DIEPGEN: Innovation oder Rückgriff? Studien zur Begriffsgeschichte des musikalischen Neoklassizismus. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 372 S. (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft. Band 3.)

G. DIETEL/O. HEIMBUCHER/J. LIBBERT/C. LICKLEDER/H. PRITSCHET/H. SCHMIDT-MANNHEIM: Ernst Kutzer. Tutzing: Hans Schneider 1997. 151 S., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 34.)

STEFAN DREES: Zu den frühen Kompositionen für Kammerorchester von Joonas Kokkonen. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. 21 S., Notenbeisp. (Fragmen. Heft 12.)

MICHEL DUCHESNEAU: L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939. Sprimont: Mardaga 1997. 352 S., Abb.

ISSAM EL-MALLAH: Die Rolle der Frau im Musikleben Omans. Tutzing: Hans Schneider-Verlag 1997. 84 S., Abb.

Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk. Hrsg. von Martina HELMIG. München: edition text + kritik 1997. 189 S.

THERESIA FLECK: Hespos: „duma“ (1980). Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1997. 28 S., Notenbeisp. (Fragmen. Heft 17.)

STEFAN FRICKE/WIELAND REICH: „...“, zum 24. XII. 1996“ für Mauricio Kagel. Zu „Finale“ (1980/81) und „...“, den 24. XII. 1931“ (1988–91). Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. 37 S., Notenbeisp. (Fragmen. Heft 15.)

MARITA FULLGRAF: Rettungsversuche einer Oper. Die musikdramaturgischen Bearbeitungen der „Eurynthe“ von Carl Maria von Weber. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1997. 283 S., Abb., Notenbeisp.

WERNFRIED GÜTH/ FLORIAN DANKWERTH: Die Streichinstrumente. Physik–Musik–Mystik. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997. 272 S., Abb.

DONALD E. HALL: Musikalische Akustik. Ein Handbuch. Hrsg. von Johannes GOEBEL. Aus dem Amerikanischen von Thomas A. TROGE. Mainz u. a.: Schott 1997. 512 S., Abb. (Veröffentlichungen des Zentrums für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Institut für Musik und Akustik.)

Hanns Eisler der Zeitgenosse. Positionen – Perspektiven. Materialien zu den Eisler-Festen 1994/95. Im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft e. V. hrsg. von Günter MAYER. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1997. 117 S.

KARIM HASSAN: Bernhard Anselm Weber (1764–1821). Ein Musiker für das Theater. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 450 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 172.)

VALENTIN HAUSSMANN (1565/70–ca. 1614). A Thematic-Documentary Catalogue of His Works. By Robert B. LYNN. With a Documentary Biography. By Klaus-Peter KOCH. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1997. XIV, 377 S.

ELKE HEINRICH: Komponieren im Spannungsfeld von künstlerischem Anspruch und pädagogischer Realität. Eine Untersuchung zur Problematik pädagogischer Musik am Beispiel des Schaffens von Christian Ridil. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 1997. 167 S., Notenbeisp. (Musikpädagogische Impulse. Band 2.)

VEIT HELLER: Die Glocken und Geläute des Nicolaus Jonas Sorber. Ein Beitrag zur musikalischen Struktur der Geläute im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 231 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 170.)

FRANK HILBERG: David Tudors Konzept des „Elektrifizierten Klaviers“ und seine Interpretation von John Cages „Variations II“ (1961). Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. 41 S., Abb. (Fragmen. Heft 13.)

JOHN WALTER HILL: Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto. Oxford: Clarendon Press 1997. Volume I: XX, 453 S., Abb., Notenbeisp. Volume II: XII, 458 S. (Oxford monographs on music.)

Illustrierte Geschichte der Oper. Hrsg. von Roger PARKER. Aus dem Englischen von Ute BECKER, Dieter FUCHS und Dorothee GÖBEL. Stuttgart–Weimar: Verlag H. B. Metzler 1998. XII, 604 S., Abb.

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1997. Hrsg. von Günter WAGNER. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 1997. 405 S., Abb., Notenbeisp.

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Band 16. Hrsg. von Josef KUCKERTZ † und Rüdiger SCHUMACHER. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1997. 180 S., Notenbeisp.

MARTIN JIRA: Musikalische Temperaturen in der Klaviermusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1997. 264 S. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 17.)

CHRISTA JOST/ PETER JOST: Richard Wagner und sein Verleger Ernst Wilhelm Fritzsche. Tutzing: Hans Schneider 1997. 213 S., Abb.

SVERKER JULLANDER: Rich in Nuances – a Performance-Oriented Study of Otto Olsson's Organ Music. Göteborg: University, 1997. XXIV, 685 S. (Skrifter från Musikvetenskapliga avdelningen. Nr. 50.)

Kammermusikführer. Hrsg. von Ingeborg AL-LIHN. Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler/Kassel: Bärenreiter 1998. XXVII, 706 S., Notenbeisp.

DOROTHEA KAUFMANN: „...: routinierte Trommlerin gesucht“. Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufs aus der Kaiserzeit. Karben: Coda 1997. 237 S., Abb. (Schriften zur Populärmusikforschung. Band 3.)

Klänge um Brahms. Erinnerungen von Richard Fellingner. Neuauflage mit Momentaufnahmen von Maria Fellingner. Hrsg. von Imogen FELLINGER. Müzzuschlag: Österreichische Johannes Brahms-Gesellschaft. 199 S., Abb.

LARS KLINGBERG: „Politisch fest in unseren Händen“. Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR. Dokumente und Analysen. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 463 S. (Musiksoziologie. Band 3.)

INGE KREUZ: Die Antiphonen der Passion aus Neumenhandschriften der Altgläubigen und einem russischen Frühdruck. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1997. 528 S., Transkription, Tafeln. (studia slavica musicologica. Band 11.)

FRIEDHELM KRUMMACHER: Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995. 170 S., Notenbeisp. (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. Nr. 81.)

HORST LEUCHTMANN: Wörterbuch Musik. Englisch–Deutsch, Deutsch–Englisch. 5., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler. XVII, 347 S.

Liszt und die Weimarer Klassik. Hrsg. von Detlef ALTENBURG. Laaber. Laaber-Verlag 1997. 200 S., Notenbeisp. (Weimarer Liszt-Studien. Band 1.)

BIRGIT LODES: Das Gloria in Beethovens Missa Solemnis. Tutzing: Hans Schneider 1997. 383 S., Notenbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 54.)

ALBÉRIC MAGNARD: Correspondance (1888–1914). Textes réunies et annotées par Claire VLACH. Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1997. 376 S.

Alma MAHLER-WERFEL: Tagebuch-Suiten 1898–1902. Hrsg. von Antony BEAUMONT und Susanne RODE-BREYMANN. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1997. XVII, 862 S.

Management zwischen Kultur und Wirtschaft. 10 Jahre Studiengang Kulturmanagement an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Hrsg. von Hermann RAUHE unter Mitarbeit von Bernd SCHABBING. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1997. 220 S. (Schriftenreihe Kulturmanagement an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Band 1.)

BIAGIO MARINI: Per ogni Sorte di Strumento musicale. Libro Terzo-Opera XXII (1655). A cura di Ottavio BERETTA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1996. LX, 86 S. (Opere di Antichi Musicisti Bresciani, Volume VII. Monumenti Musicali Italiani, Volume XIX.)

ULRICH MEHLER: Marienklagen im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Deutschland. Textversikel und Melodietypen. Amsterdam u. a.: Rodopi 1997. Darstellungsteil: III, 237 S., Materialteil: 319 S. (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 129.)

KATJA MESSWARB: Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a.: Peter

Lang 1997. XI, 356 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 171.)

ULRICH MEYER: *Biblical Quotation and Allusion in the Cantata Libretti of Johann Sebastian Bach*. Lanham, Md.–London: The Scarecrow Press, Inc. 1997. XXXIV, 223 S. (Studies in Liturgical Musicology. No. 5.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement, Werkgruppe 31: Nachträge, Band 2: Addenda zu Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Neue Folge zusammengestellt von Cliff EISEN*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XVII, 206 S.

HARALD MÜLLER: *Franz Schuberts Werke im Musikleben der Stadt Celle. Celle: consortium musicae cellensis 1996. 72 S., Abb.*

Musica Britannica LXX: JOHN LENKINS: *Consort music of three parts. Transcribed and edited by Andrew ASHBEE*. London: Stainer and Bell 1997. XXXI, 166 S.

Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland. Edited by Tomi MÄKELÄ. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 243 S., Notenbeisp.

Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599–1663). Rekonstruktion des ursprünglichen und Beschreibung des erhaltenen, überwiegend in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aufbewahrten Bestandes von Jürgen NEU-BACHER. Neuhausen: American Institute of Musicology/Hänssler-Verlag 1997. 128 S. (Musicological Studies & Documents 52.)

Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 1997/ Band 4. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. von Georg GÜNTHER und Reiner NÄGELE. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 1997. 308 S., Abb., Notenbeisp.

MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearb. Ausg. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Sachtteil 3 Eng–Hamb. Kassel u. a.: Bärenreiter/ Stuttgart u. a.: Metzler 1995. VI, 1780 Sp.

MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearb. Ausg. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Sachtteil 4 Hamm–Kar. Kassel u. a.: Bärenreiter/ Stuttgart u. a.: Metzler 1996. VI, 1810 Sp.

MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearb. Ausg. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Sachtteil 5 Kas–Mein. Kassel u. a.: Bärenreiter/ Stuttgart u. a.: Metzler 1996. VI, 1812 Sp.

MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearb. Ausg. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Sachtteil 6 Meis–Mus. Kassel u. a.: Bärenreiter/ Stuttgart u. a.: Metzler 1997. VI, 1844 Sp.

Musik-Konzepte 97/98: Franz Schubert: „Todesmusik“. München: edition text + kritik 1997, 194 S.

Neue Musik für Kinder- und Jugendchöre. Band 1. Hrsg. vom Arbeitskreis Musik in der Jugend (AMJ). Regensburg: Accent ConBrio Verlagsgesellschaft 1997. 99 S., Abb. + 1 CD.

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 6. Jahrgang 1997. Hrsg. von Franz KRAUTWURST. Augsburg: Dr. Bernd Wißner, Edition Helma Kurz 1997. 188 S., Notenbeisp.

JESSY ANN OWENS: *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*. New York u. a.: Oxford University Press 1997. XXI, 345 S., Notenbeisp., Abb.

Hans Pfitzner – „Das Herz“ und der Übergang zum Spätwerk. Bericht über das Symposium Rudolstadt 1993. Hrsg. von Peter CAHN und Wolfgang OSTHOFF. Tutzing: Hans Schneider 1997. 264 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft. Band 7.)

GIORGIO SOMMI PICENARDI. *Dizionario biografico dei musicisti e fabbricatori di strumenti musicali cremonesi*. Edizione Annotata da Cesare ZAMBELLONI. Turnhout: Brepols 1997. VIII, 300 S., Abb. (Studi sulla storia della musica in Lombardia. Volume I.)

Poesia Cantata. Die Textmusik der italienischen Cantatori. Hrsg. von Frank BAASNER. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1997. 191 S.

JOSEPH PÖSCHL: *Jagdmusik. Kontinuität und Entwicklung in der Europäischen Geschichte*. Tutzing: Hans Schneider 1997. 363 S., Notenbeisp. (Alta Musica. Band 19.)

Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik. Hrsg. von Joachim-Felix LEONHARD. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997. 2 Bände. 1298 S., Abb.

CHARLOTTE REINKE: *Die mehrstimmigen Lamentationen von ihren Anfängen bis ca. 1550*.

Kassel: Gustav Bosse Verlag 1997. XIV, 396 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 198.)

Répertoire International des Sources Musicales (RISM) B III⁵: The Theory of Music. Volume V: Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Czech Republic, Poland, Portugal and Spain. Descriptive Catalogue. Part I: Czech Republic by Christian MEYER. Part II: Poland by Elzbieta WITKOWSKA-ZAREMBA. Part III: Portugal and Spain by Karl-Werner GÜMPEL. München: G. Henle Verlag 1997.

EVA RIEGER: Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht. Bielefeld: Kleine Verlag 1996. 256 S. (Wissenschaftliche Reihe. Band 84.)

RILM Abstracts of Music Literature XXVIII (1994). Founders: Barry S. BROOK, Harald HECKMANN, François LESURE. New York, Répertoire International de Littérature Musicale 1997. 1382 S.

MIRIAM ROSENTHAL-ENGLISH: Giacomo Puccinis „La Fanciulla del West“. Eine neue Opernkonzeption im Œuvre des Komponisten. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1997. 204 S., Notenbeisp., Abb.

WALTER SALMEN: Der Tanzmeister. Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhunderts. Mit einem Anhang „Der Tanzmeister in der Literatur“. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1997. 319 S., Abb. (Terpsichore. Tanzhistorische Studien. Band 1.)

STEFAN SCHAUB: Hören mit Begeisterung. Ein Weg zum aktiven Musik-Erleben. Zürich–Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1997. 252 S., Notenbeisp. + 4 CDs.

KATHARINA SCHILLING-SANDVOSS: Kindgemäßer Musikunterricht in den musikpädagogischen Auffassungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 363 S. (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik. Band 6.)

PETER SCHLEUNING: Die Sprache der Natur. Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 1998. IX, 230 S., Notenbeisp.

Schütz-Jahrbuch. 19. Jahrgang 1997. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER, Eva

LINFIELD, Wolfram STEUDE. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 163 S., Notenbeisp.

Semantische Inseln – Musikalisches Festland. Für Tibor Kneif zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER, Hans-Joachim HINRICHSEN, Arne LANGER, Susanne OSCHMANN. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 293 S., Notenbeisp.

Sine musica nulla vita. Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997. Hrsg. von Nikolaus DELIUS. Celle: Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk 1997. 431 S., Abb., Notenbeisp.

FRIEDRICH SPANGEMACHER: „What is the Music?“ Kompositionswerkstatt: György Kurtág. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. 28 S., Notenbeisp. (Fragmen. Heft 14.)

SIGRUN SPEH: Wege zum Musikverstehen. Studien zum kompositorischen und musikliterarischen Werk Walter Gieseler. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1997. 161 S., Notenbeisp.

Stimmungen im 17. und 18. Jahrhundert. Vielfalt oder Konfusion? 15. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 11. und 12. November 1994. Redaktion: Ulrike HARNISCH, Hans-Georg HOFMANN, Monika LUSTIG, Cordula TIMM-HARTMANN, Frieder ZSCHOCH. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 1997. 159 S., Notenbeisp. (Michaelsteiner Konferenzberichte 52.)

Studien zur Wiener Schule 2. CHRISTOPH PENTEKER: Musikalische Semantik im Werk Gustav Mahlers/ SUSANNE PUSCH: Die Rezeption der Schönberg-Schule in der Zeitschrift „Die Musik“/ SYLVIA SAGMEISTER: Uraufführungen und Wiener Erstaufführungen der Werke von Schönberg, Webern, Berg. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 319 S., Notenbeisp. (Musikleben. Band 6.)

HUEI-MING WANG: Beethovens Violoncell- und Violinsonaten. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1997. III, 214 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 199.)

CHRISTIANE WESTPHAL: Robert Schumann: Liederkreis von H. Heine op. 24. München – Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1996. 65 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 30.)

OLIVER WIENER: Morton Feldman „The Viola In My Life“ (1970–71). Beiträge, Meinungen und

Analysen zur neuen Musik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996. 40 S., Notenbeisp. (Fragmen. Heft 11.)

ROBERT VON ZAHN: Jazz in Köln seit 1945. Konzertkultur und Kellerkunst. Hrsg. vom Historischen Archiv der Stadt Köln. Köln: Emons Verlag 1997. 264 S., Abb.

UDO ZILKENS: Joseph Haydn. Kaiserhymne und Sonnenaufgang. Die Erdödy-Streichquartette im Spiegel ihrer Interpretationen. Köln-Rodenkirchen: P. J. Tonger Musikverlag 1997. 85 S., Notenbeisp.

PETRA ZIMMERMANN: Musik und Text in Max Regers Chorwerken ‚großen Styls‘. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1997. 202 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band XII.)

Zur Entwicklung, Verbreitung und Ausführung vokaler Kammermusik im 18. Jahrhundert. XXII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Redaktion: Bert SIEGMUND. Michaelstein, 10. bis 12. Juni 1994. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 1997. 152 S., Notenbeisp. (Michaelsteiner Konferenzberichte 51.)

Zweiter Ergänzungsband zur Gustav Mahler Dokumentation. Sammlung Eleonore Vondenhoff. Materialien zu Leben und Werk. Bearbeitet von Veronika FREYTAG. Tutzing: Hans Schneider 1997. XIV, 305 S. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentationen 21.)

Mitteilungen

Es verstarb:

Dr. Ewald ZIMMERMANN am 1. April 1998 in Rheinsberg.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Kurt von FISCHER am 25. April zum 85. Geburtstag

Prof. Dr. Lars Ulrich ABRAHAM am 25. April zum 76. Geburtstag

Prof. DDr. Manfred BÜTTNER am 29. Juni zum 75. Geburtstag

Prof. Dr. Franz KRAUTWURST am 7. April zum 75. Geburtstag

Prof. Dr. Heinrich W. SCHWAB, Kiel, hat im August 1997 einen Ruf auf die Professur für Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen (Nachfolge Prof. Dr. Jan Maegaard) erhalten.

Dr. Lothar SCHMIDT hat sich im Januar 1998 an der Universität Leipzig habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet „Römische Lauda und geistliche Canzonetta in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts“.

Prof. Dr. Wolfgang HOCHSTEIN wurde zum ersten Träger des Claus-Brendel-Preises bestimmt. Der Preis wird an Persönlichkeiten verliehen, die sich als Künstler oder Wissenschaftler in hervorragender Weise um das Werk Johann Adolf Hasses verdient gemacht haben.

Kurt Weill Prize – The Kurt Weill Foundation for Music, American Musicological Society, American Society for Theatre Research, and Modern Language Association are pleased to announce the winner of the 1997 Kurt Weill Prize for distinguished scholarship in twentieth-century music theatre (including opera), the second to be awarded since its inception in 1995. The 1997 Kurt Weill Prize is awarded to Richard Taruskin's *Stravinsky and the Russian Traditions*. published by the University of California Press (1996).

Call for Nominations: Kurt Weill Prize 1999 – The Prize committee (representatives of the Kurt Weill Foundation, American Musicological Society, American Society for Theatre Research, and Modern Language Association) welcomes nominations for the 1999 Kurt Weill Prize, for works first published in calendar years 1997 and 1998. There will be two 1999 Kurt Weill Prize awards: the author of the winning „book“ entry will receive a cash award of \$2,500; and the author of the winning „article“ entry will receive \$500.

Das 13. Internationale Studentische Symposium des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM e.V.) findet vom 15. bis 18. Oktober 1998 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, statt. Vorträge, Seminare und Workshops stehen unter dem Titel: „Grenzgänge – Übergänge: Musikwissenschaft im Dialog“. Nähere Informationen DVSM, Sektion Frankfurt/Main, Institut für Musikwissenschaft, Senckenberganlage 24, D-60054 Frankfurt am Main, Tel.: 069/798-22183; Fax: 069/798-28580; für Fra-

gen steht das Organisationsteam unter oben genannter Adresse oder folgender e-mail Adresse zur Verfügung: symposium-dvsm@stud.uni-frankfurt.de; aktuelle Informationen bietet auch das Internet: <http://www.rz.uni-frankfurt.de/~cgresser/symposium.html>.

An der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar ist mit dem Wintersemester 1997/98 ein *Institut für Musikwissenschaft, Alte Musik und Kirchenmusik* neu gegründet worden. Informationen und Anmeldungen zur Eignungsprüfung (keine Altersbegrenzung): Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar, Postfach 552, D-99421 Weimar, Tel./Fax: 03643/55548.

Im Januar 1997 wurde in Wiesbaden die *Joachim Raff Gesellschaft* gegründet. Sie sieht ihre wesentliche Aufgabe darin, Werke dieses einst so bekannten Komponisten wieder aufzuführen und mit Vorträgen und Diskussionen über Leben und Werk die Erinnerung an ihn wieder aufleben zu lassen. Nach seiner Wiesbadener Zeit (1856–1877) war Raff der erste Direktor des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt/Main. Für den 24. Oktober 1998 ist ein musikwissenschaftliches Symposium geplant. Interessenten wenden sich an die Geschäftsstelle Wiesbaden: Galileistr. 3, 65193 Wiesbaden, Tel.: 0611/528457.

Von der wissenschaftlichen Zeitschrift *Women & Music. A Journal of Gender and Culture* liegt die erste Nummer vor. Sie enthält neben einem Aufsatz über „Music and the Anthropology of Gender and Cultural Identity“ (Ingrid Monson) den Versuch, „Feminist Scholarship“ zu definieren (Ruth A. Solie) sowie Beiträge über Frauen in der Opern- und Jazzgeschichte und zahlreiche Rezensionen. Nähere Informationen über IAWM Membership Director, Dept. of Music, The George Washington University, Washington, DC 20052, USA.

Die im November 1997 im Rahmen der Leipziger Mendelssohn-Festtage vorgestellte *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* soll sämtliche Kompositionen, Briefe und Schriften sowie alle anderen Dokumente seines künstlerischen Schaffens in wissenschaftlich angemessener Form der Öffentlichkeit zugänglich machen. Die „Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy“ wird von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften herausgegeben und erscheint im Verlag Breitkopf & Härtel, der bereits von 1884 bis 1887 die erste Mendelssohn-Werkausgabe publizierte. Die Editionsleitung setzt sich unter Vorsitz von Christian Martin Schmidt (Berlin) aus Rudolf Elvers, Peter Ward Jones, Friedhelm Krumma-

cher, R. Larry Todd und Ralf Wehner zusammen und bezieht damit auch die internationale Mendelssohn-Forschung ein. Mit den beiden gerade herausgebrachten Startbänden, dem Klavierkonzert *a-Moll* und dem Magnificat *D-Dur*, werden zwei zentrale Jugendwerke aus dem Jahr 1822 veröffentlicht. Auch der für 1998 vorgesehene erste Band der Briefe ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen: Enthalten sind darin u. a. Dokumente zu Mendelssohns epochemachender Beschäftigung mit Bachs *Matthäus-Passion*.

Die ersten Bände einer neuen *Gesamtausgabe der Werke von Johann Strauss* haben die Strauss Edition Wien und der Bärenreiter-Verlag vorgestellt. Das Gesamtwerk des „Walzerkönigs“ umfaßt mehr als 650 Einzelnummern, von denen ein Großteil noch nie im Druck erschienen ist. Die Edition wird einerseits Ausgaben für die Praxis, andererseits Leinenbände für Bibliotheken und Liebhaber umfassen.

Nach Redaktionsschluß eingegangen:

Prof. Dr. Friedrich Wilhelm RIEDEL wurde am 6. März 1998 das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen.

Privatdozent Dr. Werner KEIL, apl. Professor an der Universität Hildesheim, hat den Ruf auf die C4-Stelle für Historische Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold (Universität-GH Paderborn/Musikhochschule Detmold) angenommen.

Am Mittwoch, den 4. Februar 1998, fand im Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin eine Akademische Feier aus Anlaß des 75. Geburtstages von Prof. Dr. Lukas RICHTER statt. Prof. Dr. Andreas Kablitz (Romanisches Seminar der Universität Köln) hielt einen Vortrag zum Thema „Die Musik in Dantes ‚Divina commedia‘“. Teilnehmer des anschließenden Gespräches über „Musik an der Schwelle zur Neuzeit. Interdisziplinäre Probleme eines Epochenwandels“ waren neben Herrn Kablitz Prof. Dr. Hermann Danuser, Prof. Dr. Christian Kaden, Prof. Dr. Albrecht Riethmüller und Dr. Eckhard Roch (Musikwissenschaftliches Seminar der Ruhr-Universität Bochum).

Zum Wintersemester 1997/98 ist erstmals der *Bundesstudienführer Musikwissenschaft* erschienen. In der vom Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM) herausgegebenen rund 130seitigen Broschüre sind Informationen zu 50 musikwissenschaftlichen Instituten zusammengetragen: Studien- und Prüfungsanforderungen, Lehr-

personal und Forschungsschwerpunkte sowie Hinweise zu Größe und Ausstattung der Institute. Studienanfänger und Studienortwechsler können so gezielt nach dem für sie optimalen Studienort suchen. Der Bundesstudienführer ist für DM 10,- (inklusive Versand) über folgende Adresse zu beziehen: DVSM, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg, Neue Rabenstr. 13, 20354 Hamburg.

Am 22. August 1998 feiert Karlheinz STOCKHAUSEN seinen 70. Geburtstag. Aus diesem Anlaß veranstaltet das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln vom 11. bis 14. November 1998 ein Internationales musikwissenschaftliches Symposium mit vier Konzerten unter Mitwirkung Stockhausens. Im Symposium werden unter den sechs Leitthemen „Weltbild“, „Rezeption“, „Weltmusik“, „Elektronische Musik“, „Vokalkomposition“ und „Formel-Komposition“ die Hauptaspekte und zentralen Entwicklungstendenzen des kompositorischen Œuvres Stockhausens erörtert. Die Teilnahme am Symposium ist kostenlos. Nähere Auskünfte, Anmeldeformulare und Konzertkartenvorbereitungen unter der Anschrift: Universität zu Köln, Musikwissenschaftliches Seminar, Imke Misch M. A., Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln.

Das 3. Dortmunder Bach-Symposion findet vom 31. Januar bis 2. Februar des Jahres 2000 statt und wird Bachs 1. Leipziger Kantatenjahrgang gewidmet sein. Interessierte Forscher, nicht zuletzt junge Kolleginnen und Kollegen, sind freundlich eingeladen, Referatsthemen zu bedenken und möglichst frühzeitig vorzuschlagen. Das Thema soll im Kontext von Bachs Gesamtschaffen und demjenigen seiner Zeitgenossen behandelt werden, außerdem im Hinblick auf die zeitgenössische Gottesdienst- und Auführungspraxis. Kontaktadresse: Prof. Dr. Martin Geck, Universität Dortmund, Fachbereich 16, Musik, Emil-Figge-Str. 50, 44227 Dortmund, Tel./Fax (02 31) 7 55 29 57, eMail arolf@t-online.de.

Vom 17. bis 20. Juni 1998 findet, veranstaltet von mehreren Institutionen, im Wiener Musikvereinsgebäude ein *Internationaler Gottfried-von-Einem-Kongreß* statt. Referenten aus mehreren Ländern beschäftigen sich mit Einems Biographie und seiner Stellung in der Musikszene, Aspekte seines Schaffens und analytischen Einzeluntersuchungen. Die Durchführung des Kongresses liegt in den Händen von Ingrid Fuchs und Otto Biba.

Die Autoren der Beiträge

SONJA GERLACH, geboren 1936 in Hannover. Studium der Musik und Mathematik für das Höhere Lehramt in Berlin (Staatsexamen). Seit 1965 Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lektorin im Joseph-Haydn-Institut, Köln.

KADJA GRÖNKE, geboren 1966 in Kiel; Studium der Musikwissenschaft, der Slawischen Philologie und der Kunstgeschichte; Stipendiatin der Dr. Helmut Robert-Gedächtnisstiftung; Promotion 1993 mit *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostakovič* an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; seit 1994 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg; Förderung der Habilitation durch das Dorothea-Erxleben-Programm des Landes Niedersachsen.

JÜRGEN NEUBACHER, geb. 1958 in Haiger; Studium der Musikwissenschaft, Buchwesen und Publizistik in Mainz, 1985 Promotion; 1987–1991 Wiss. Angestellter an der Universität Mainz, 1991–1993 Referendariat für den Höheren Dienst an wiss. Bibliotheken in Siegen und Köln, seit 1993 Leiter der Musiksammlung, ab 1996 auch der Handschriftenabteilung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg; jüngste Buchveröffentlichung: *Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599–1663)*, Neuhausen 1997 (= Musicological Studies & Documents, 52).

WALTER PFANN, geb. 1958; Studium der Musikwissenschaft in Erlangen (Klaus-Jürgen Sachs) und Paris (Sorbonne) sowie Klavier am Meistersinger-Konservatorium Nürnberg; Promotion 1991. Derzeit Dozent für Musiktheorie an Dr. Hoch's Konservatorium Frankfurt und an der Universität Mainz (Fachbereich Musik) sowie Lehrbeauftragter für Klavier an der Universität Augsburg.