

## Römische Oratorienmusik um 1630 im Licht von Grazioso Ubertis „Contrasto Musico“

von Christian Speck, Landau

Studien über das frühe Oratorium in Rom sind bekanntlich zum einen auf eine schmale Basis musikalischer Quellen angewiesen, zum anderen muß man sich mit einem Minimum an gattungsspezifischer Theoriebildung abfinden, ganz im Gegensatz zur Oper, die in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Anfang an von Streitschriften begleitet wurde. Arcangelo Spagnas Schrift über die Dramaturgie und die Geschichte des Oratoriums<sup>1</sup> wurde erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts veröffentlicht und vermutlich auch abgefaßt; wenn überhaupt, erfolgte daher eine theoretische Auseinandersetzung mit ihren Ideen noch im 17. Jahrhundert allenfalls nichtöffentlich, jedenfalls ohne historisch greifbare Spuren. Die das frühe Oratorium in Rom beleuchtenden Ausführungen in Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* von 1650 sind zwar aus wesentlich kleinerer historischer Distanz als die von Spagna geschrieben, konzentrieren sich aber auf Detailbeschreibungen von Giacomo Carissimis Werk. Die insbesondere wegen ihres Detailreichtums aufschlußreiche Darstellung des römischen Musiklebens zwischen 1600 und 1640 von Pietro Della Valle, abgefaßt im Januar 1640, geht auf das Oratorium bedauerlicherweise nicht tiefer ein, auch wenn einzelne Oratorien der Stadt genannt und deren Musikdarbietungen einer Beurteilung unterzogen werden.<sup>2</sup> Hinsichtlich der Oratorienmusik berücksichtigt der Bericht des französischen Musikers André Maugars aus dem Jahr 1639 nur die Praxis am Oratorium von San Marcello.<sup>3</sup> Die Bedeutung dieser von der Arciconfraternità del SS. Crocifisso maßgeblich geförderten, an die Latinität gebundenen Praxis für die Geschichte der Gattung ist in der Forschung neuerdings relativiert worden.<sup>4</sup> Umso mehr Aufmerksamkeit verdient ein in Dialogform abgefaßter Traktat über das Oratorium, der sich als fünftes Kapitel im 1630 in Rom erschienenen *Contrasto Musico* von Grazioso Uberti (c. 1574–1650) findet.<sup>5</sup> Offenbar hat die veröffentlichte Oratorienforschung diese Quelle bislang nicht beachtet.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Archangelo Spagna, „Discorso intorno a gl'oratori“, in: *Oratorii ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, Bd. 1, Rom 1706 (Nachdr. hrsg. von Johann Herczog, Lucca 1993). Eine Übersetzung des „Discorso“ ins Deutsche bei Arnold Schering, „Neue Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert“, in: *SIMG* 8 (1906/1907), S. 43–70.

<sup>2</sup> Pietro della Valle, „Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata“, in: Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino 1903 (Nachdr. Bologna 1983), S. 148–179. Zum Oratorium vgl. dort die Seiten 163 und 176–177.

<sup>3</sup> *Response faite à vn Curieux, svr le sentiment de la mvsiqve d'Italie. Escrite à Rome le premier Octobre 1639* [Paris? ca. 1640] (Nachdr. hrsg. von H. Wiley Hitchcock, Genève 1993), S. 10–12. Zur Musikpraxis am Oratorium von San Marcello siehe auch: Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion*, Bd. 1 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 10, 1), Laaber 1998, S. 88–93.

<sup>4</sup> Juliane Riepe, *Die Arciconfraternità di S. Maria della Morte in Bologna. Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert*, Paderborn 1998, S. 8–9.

<sup>5</sup> Grazioso Uberti da Cesena, *Contrasto musico. Opera dilettevole*, Rom: Lodovico Grignani, 1630 (Nachdr. hrsg. von Giancarlo Rostirolla, Lucca 1991). Rostirolla bringt weitere biographische Angaben im Vorwort S. VII–LXVIII.

<sup>6</sup> Z. B. Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911; Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Volume 1: The oratorio in the baroque era. Italy-Vienna-Paris*, Chapel Hill 1977; Arnaldo Morelli, „Il Tempio armonico“. *Musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575–1705)* (= *Analecta Musicologica* 27), Laaber 1991. Ubertis Schrift blieb jedoch nicht gänzlich unbekannt, vgl. Gino Stefani, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo 1975, S. 192, und Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino 1991, S. 79–80.

Der *Contrasto musico* ist ein Handbüchlein eines vielseitig gebildeten Musikliebhabers – der von Profession Jurist war – für Musikliebhaber und entbehrt als solches einer kritischen Methode ebenso, wie der nötigen Stringenz. Es ist der unbefangene und unprofessionelle Versuch, ausgehend von der Vorstellung, daß die antike und mittelalterliche spekulative Musiktheorie als Erklärungsmodell für die musikalische Wirklichkeit zu Beginn des 17. Jahrhunderts taugte, die Musik in ihrer Ganzheit allgemeinverständlich darzustellen. Deshalb verzichtet der Autor darauf, etwa einzelne Musiker (außer Guido von Arezzo, S. 26), bestimmte Werke oder die musikalische Elementarlehre zu behandeln. In großem Umfang werden vielmehr ästhetische, theologische und philosophische Anschauungen und Lehrmeinungen zur Musik erörtert. Auch wenn so die Darstellung der musikalischen Wirklichkeit lückenhaft ausfällt, kommt der originalen Schrift kein geringer Quellenwert zu, da sie en passant manch aufschlußreiche Darstellung bietet, die eben auch die Musikgeschichte Roms in den ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts beleuchtet, und zwar aus dem Blickwinkel eines aufmerksamen und mit viel Sachkenntnis urteilenden Beobachters. Von Interesse für die Musikforschung sind insbesondere die von Uberti verwendete Terminologie, seine Beschreibungen von musikalischen Praktiken oder die Sichtweise bestimmter Phänomene. Uberti begreift Musik, und das läßt ihn geradezu modern erscheinen, auch als gesellschaftliches Phänomen. Manifest wird das in der wohlgedachten Anlage des Buches als Ganzes: in Form eines Itinerariums werden nacheinander die sieben Bereiche Musikschulen (1), Wohnhäuser von Musikliebhabern (2), Adelspaläste (3), Kirchen (4), Oratorien (5), Straßen und Plätze (6), sowie Wohnhäuser der Komponisten (7) behandelt. In dieser Anordnung erscheint die Kirche als Zentrum der sieben Bereiche. Sie wird umrahmt einerseits vom Adel (3) und andererseits vom Oratorium (5), wobei das Oratorium für die Gemeinschaft des himmlischen Adels, der Heiligen, stehen dürfte. Mit der nächsten Klammer folgen private (2) und öffentliche Musikkultur (6). Den äußersten Rahmen bilden Musiker, einmal als Kinder, die in die Anfängsgründe der Musik eingewiesen werden (1), und am Schluß als „buoni Compositori, che hanno congiunta la teorica con la pratica“(7).<sup>7</sup> Bei der Untersuchung des Oratorienkapitels soll es hier insbesondere darum gehen, den Text hinsichtlich der benützten Terminologie und der beschriebenen Musikpraxis zu untersuchen und seine Aussagen in Beziehung zu dem zu setzen, was über das frühe Oratorium in Rom bekannt ist.

Die spätestens seit Gründung von Philipp Neris Congregazione dell'Oratorio im Jahre 1575 nachweisbare Mehrfachbedeutung des Begriffs „oratorio“, bzw. lateinisch „oratorium“, zunächst belegt in Schriftzeugnissen der Kirche und der Oratorianer,<sup>8</sup> läßt sich auch bei Uberti feststellen. Er verwendet „oratorio“ im *Contrasto musico* ausschließlich in zweierlei Bedeutung: im Sinne einer architektonischen Einheit (Gebäude, Raum) und im Sinne einer Veranstaltung. In dieser Doppelbedeutung, und ebenfalls mit der Ausdrucksweise „fare un oratorio“ in der Bedeutung von „eine ‚oratorio‘ genannte geistliche Übung abhalten“, wird der Begriff etwa auch in einem 1638 erschienenen

<sup>7</sup> Uberti, S. [5].

<sup>8</sup> Antonio Cistellini, *San Filippo Neri. L'Oratorio e la congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Bd. 1, Brescia 1989, S. 71–85. Zur Begriffsgeschichte siehe Lino Bianchi, Artikel „Oratorio“, in: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, hrsg. von Alberto Basso, Bd. 3, Torino 1984, S. 429.

Itinerarium von Rom<sup>9</sup> verwendet. In den 1630er Jahren war offensichtlich der Begriff in dieser Doppelbedeutung längst in den allgemeinem Sprachgebrauch eingedrungen. Ein Beleg für den bekanntlich erst seit 1640 nachweisbaren Gebrauch des Begriffs „oratorio“ zur Benennung einer musikalischen Gattung findet sich dagegen im *Contrasto musico* nicht. Uberti liefert zu Beginn des Kapitels eine Definition des Oratoriums:

„Man macht das Oratorium zu einer bestimmten Nachtstunde, damit die Gläubigen sich nach dem Lauf des Tages in sich zurückziehen, mit Gott Abrechnung halten, die vergeudete Zeit abwägen, um Verzeihung für eitle und zaudernde Gedanken bitten, sich der Lauheit in der Liebe zu Gott und der Kälte in der Nächstenliebe schuldig bekennen, sich die Qualen der Hölle und die Herrlichkeit der Seligen vergegenwärtigen; mit Bitten um die Gnade, weit weg vom Übel zu wandeln und auf dem Weg des Heils gut voranzukommen. Und da nicht jedem die Fähigkeit verliehen ist, solche Betrachtungen anzustellen, fügt man dort eine Erörterung, eine Predigt eines Ordensgeistlichen, eines Beichtvaters ein, der mit Autorität und mit Beispielen moralisch spricht und aufzeigt, wie sehr der Christ für die Erlösung danken müsse; wie sehr es der Befolgung der Gebote bedarf; welcher Art die Qual der Verdammten sei und welcher Art der Ruhm der Auserwählten. Dies ist die wichtigste Sache. Es geht um die Seele, um die Ewigkeit. Aber es scheint nicht, daß man Fröhlichkeit, Gesang und Instrumentenklang darein mischen dürfte, sondern Zucht, Furcht und Schrecken.“<sup>10</sup>

Auffallend an dieser Exposition des Dialogs ist die Definition des Oratoriums als einer rein geistlichen Übung, in der die Musik eigentlich keinen Platz habe. Diese Position, vertreten durch einen der beiden Dialogpartner mit dem sprechenden Namen Severo, steht im Widerspruch zu einer damals schon jahrzehntlang ausgeübten Praxis und zu der im Jahre 1612 von Paul V. erlassenen „*Instituta Congregationis Oratorii S. Mariae in Vallicella de Urbe a beato Philippo Nerio fundatae*“,<sup>11</sup> wonach Musik fester Bestandteil der Übungen war.<sup>12</sup> Wenn auch eine derartige Konstruktion zweier extremer Positionen zu den klassischen Methoden des Lehrdialogs gehört, ist nicht auszuschließen, daß wir es hier mit einem Reflex auf einen Diskurs der Zeit zu tun haben. Es wird sich zeigen, daß sich in der Tat in Ubertis Text Hinweise auf eine seinerzeit geführte Kontroverse nachweisen lassen.

Dem Einwand Severos gegen die Musik in den Oratorien begegnet Giocondo mit dem Argument der besonderen Fähigkeit der Musik zur Gefühlsbewegung und zum „*rappresentare*“ dessen, was Wort und Bild nur unvollständig zu beschreiben vermögen. Zugleich führt er hier die Kategorie der Allgemeinverständlichkeit ein, indem er als Zielgruppe „*persone semplici*“ nennt – ein Hinweis, der den Rückschluß auf Volkssprachlichkeit zuläßt, eventuell auch ein Hinweis auf spezifische musikalische Mittel; jedenfalls auch ein Hinweis auf den sozialen Ort der Zuhörerschaft in Oratorien. Er schreibt:

<sup>9</sup> Lodovico Totti, *Ritratto di Roma moderna*, Rom: Mascardi 1638. Zu Tottis Ausführungen über die römischen Oratorien vgl. Smither, *History*, S. 159–160. Smither gibt allerdings den Autor mit ‚Pompilio‘ Totti an. Dieser war der Vater von Lodovico und hatte 1633 in Rom den *Ritratto di Roma antica* herausgegeben.

<sup>10</sup> „SI fà l'oratorio in vna certa hora notturna, affinché li diuoti doppò il corso del giorno si ritirino in se stessi, facciano i loro conti con Dio, considerino il tempo mal speso, dimandino perdono de' pensieri vani, e morosi, si rendino in colpa della tepidezza nell'amor di Dio, della freddezza nel-[sic] amor del prossimo, si riducano à memorie le pene dell'inferno, e la gloria de' Beati, con dimandare gratia di camminare lontani del male, e di bene operare nella via della salute. E perchè ciascheduno non hà tanta habilità di fare queste considerationi; vi s'intromette vn ragionamento, vn sermone di vn Religioso, di vn Padre spirituale, che con autorità, e con essempli moralmente parla, e dimostra quanto obbligo habbia il Christiano per la redentione. quanto sia necessitato all'osseruanza de'Precetti. quale sarà la pena de dannati. e quale la gloria degli eletti. questo è negotio grauissimo; si tratta dell'anima, della eternità. però non pare, che vi si debbia mescolare allegria, canto, ne [?suono]; ma disciplina, timore, e tremore.“ (Uberti, S. 109–110)

<sup>11</sup> Morelli (wie Anm. 6), S. 26–27.

<sup>12</sup> Der andere Dialogpartner, Giocondo, erinnert Severo wohl im Hinblick auf diesen Widerspruch sogleich an die Verpflichtung eines jeden Christen zur Befolgung der – nicht näher bezeichneten – Vorschriften der heiligen Kirche. Er sagt damit, daß seine Position kirchenrechtlich abgesichert sei (Uberti, S. 110).

„Die Herrlichkeit des Paradieses kann man mit Worten nicht erklären. Das Sagen vom Jubel, von der Freude, von der Wonne, von der Lieblichkeit, von der Zufriedenheit der Seligen ist wenig. Man versteht nicht genug, und besonders nicht bei den einfachen Leuten. Um die Menschen darüber in höherem Maße zu entzücken und die Herzen noch mehr zu bewegen, malt man die Engelschöre im Akt des Singens und des Spielens verschiedener Musikinstrumente. Aber weil die Malerei stumm ist und den Ohren keinerlei Melodie bietet, fügt man den Gesang der Stimmen und den Klang der Instrumente hinzu, um dem Gehör noch lebendiger süße Harmonie vorzuführen, von welcher man in der Erörterung folgern könnte, je größer die Süße jener himmlischen Musik sei, desto größer sei die Lieblichkeit jenes Konzerts des Paradieses.“<sup>13</sup>

Diese Passage ist in ihrer Aussage zu allgemein, als daß man von ihr auch nur auf bestimmte musikalische Gattungen schließen könnte. Das ältere Laudenrepertoire<sup>14</sup> könnte hier ebenso gemeint sein wie die neueren Madrigali der in römischen Oratorien benützten Sammlung *Teatro armonico spirituale di madrigali a cinque, sei, sette & otto voci concertati Con il Basso per l'Organo* von Giovanni Francesco Anerio (Rom 1619). Immerhin wird in diesem Passus direkt Bezug auf die Engelschöre genommen. Sie finden sich in zahlreichen Oratorienkompositionen, auch in Anerios *Teatro armonico spirituale*, z. B. im *Dialogo fra San Michele, l'Angelo custode e l'Anima*:<sup>15</sup> „Deh pensate, o mortali“. Das Pendant zur Engelsmusik, die Höllendarstellungen und Dämonenchöre, scheint dagegen Uberti entweder nicht mit dem Oratorium in Verbindung zu bringen, oder er lehnt sie zum Gebrauch in den Oratorien ab, wenn er vor dem Passus über die Engelsmusik Giocondo sagen läßt:

„Die Schwere der ewigen Qual braucht man nicht übertrieben darzustellen, es genügt Qual und Hölle zu sagen, welches Worte des Grausens und Schreckens sind und jede Person erschrecken.“<sup>16</sup>

Dieser Satz ist insofern bemerkenswert, als der Autor ein bestimmtes Phänomen überhaupt thematisiert: das Ausmalen der Höllenqualen durch ein „Dareinmischen“ von Musik, wie es eingangs Severo ausdrückt. Zumindest als eine Vorstellung existiert also für Uberti ein Korrelat zur „celestes musica“, gewissermaßen eine „musica infernalis“. Daß das über das bloße Sagen hinausgehende „essaggerare“ von Qualen und Schrecken der Hölle hier als ein Darstellen mit musikalischen Mitteln zu verstehen ist, ergibt sich eindeutig aus dem Kontext (es wird in Relation zum „rappresentare“ des Paradieses durch eine „soave armonia“ gesetzt). Wenn dem so ist, stellen sich zwei Fragen: Welche Art musikalischer Gestaltung kann Uberti dabei im Sinn gehabt haben? Und: warum hat er sie für das Oratorium verworfen?

In der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vorstellung wurde die Teufelsmusik als Pervertierung der gottgewollten Weltordnung (die sich in *ars und disciplina* konkretisierte) aufgefaßt. Deswegen herrschen in Dantes *Inferno* in der *Divina*

<sup>13</sup> „la gloria del Paradiso non si può esplicare con parole. è poco il dire quel giubilo, quel gaudio, quella dolcezza, quella soauità, quel contento de' Beati. non si comprende à bastanza, e particolarmente dalle persone semplici. Per innamorarne maggiormente gli huomini, per commouere maggiormenti gli animi, si dipingono i Chori degl'Angeli in atto di cantare, e di sonare varij stromenti Musicali. ma perchè la pittura è muta, e non porge all'orecchie melodia alcuna, si ag[?]giun[?]ge il canto delle voci, & il suono degli stromenti, per rappresentare più viuamente all'vdito soave armonia, dalla quale si possa discorrendo argomentare, quanto maggiore sia la dolcezza di quella celeste Musica, quanto maggiore sia la soauità di quel concerto del Paradiso.“ (Uberti, S. 110–111).

<sup>14</sup> Eine detaillierte Übersicht über das Repertoire aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts bietet Giancarlo Rostirolla, „La musica a Roma al tempo del Baronio: L'Oratorio e la produzione laudistica in ambiente romano“, in: *Baronio e l'arte. Atti del convegno internazionale di studi Sora 10–13 ottobre 1984*, hrsg. von Romeo De Maio u. a., Sora 1985, S. 571–771.

<sup>15</sup> Edition in: *Oratorios of the Italian Baroque. Volume I: Antecedents of the Oratorio: Sacred Dramatic Dialogues, 1600–1630*, hrsg. von Howard E. Smither (= *Concentus musicus* 7), Laaber 1985, S. 405–421.

<sup>16</sup> „La grauità della pena eterna non occorre molto essaggerare, basta dire Pena, & Inferno, che sono parole di horrore, e di spauento, & atterriscono ogni persona.“ (Uberti, S. 110).

*Comedia* nur Lärm und mißtönende Klänge, galten als Vertreter des Teufels auf Erden die Spielleute und versinnbildlichten in der Malerei Pervertierungen von Instrumentenformen oder falsch gespielte Instrumente die „Disharmonie des höllischen Klangbereichs“<sup>17</sup>. Für deren drastische Darstellung war eine Kunstgattung geradezu prädestiniert: das Theater, insbesondere in seinen Spielformen des mittelalterlichen geistlichen Dramas und der *sacra rappresentazione*. Zwar wissen wir, daß Höllengeister wie „Satanasso“, „Lucifero“ und „demonij“ in der *sacra rappresentazione* eine wichtige Rolle spielten,<sup>18</sup> aber wir wissen kaum etwas über die erklungene infernalisische Musik,<sup>19</sup> wie sich überhaupt die Musik der *sacra rappresentazione* des 15. und 16. Jahrhunderts weitgehend unserer Kenntnis entzieht.<sup>20</sup> In den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts war indes die Tradition der *sacra rappresentazione* noch nicht abgerissen, auch in Rom nicht. Sie war noch greifbar über die diversen Neuauflagen der klassischen toskanischen Dichtungen, die nun als Lesedramen weiterlebten, über späte Ausläufer der *sacra rappresentazione*<sup>21</sup> oder über Emilio de' Cavalieris berühmten Wiederbelebungsversuch mit der *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* mit dem Text von Agostino Manni im Oratorio della Vallicella in Rom im Februar 1600. Hier beschreiben „Consiglio“ und die „Anime dannate“ in den Szenen III, 1, 2, 4 und 6, anschaulich und ausführlich die Qualen der auch szenisch dargestellten Hölle (z.B. Bühnenanweisung III, 2: „[...] apresi una Bocca d'Inferno“).<sup>22</sup> Inwiefern bei dieser Szene mit spezifischen Aufführungskonventionen, vor allem hinsichtlich der Musik, zu rechnen ist, bliebe zu untersuchen.

<sup>17</sup> Michael Walter/Andreas Jaschinski, Artikel „Engelsmusik – Teufelsmusik“, in: *MGG*, 3, Kassel 1995, Sp. 11–26.

<sup>18</sup> Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Bd. 1, Torino 1891 (Nachdr. 1996), S. 526–535.

<sup>19</sup> Es scheint sich um parodistische Gesänge und Tänze gehandelt zu haben. Diese wurden möglicherweise, wie in deutschsprachigen geistlichen Spielen der Fall, in den musikalischen Aufzeichnungen unterdrückt (siehe Franz Körndle, Artikel „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele“, in: *MGG*, 5, Kassel 1996, Sp. 1389). Bestimmte Formen des Osterspiels kannten das Gebrüll und Kettenrasseln von kostümierten Teufeln (Artikel „Höllenfahrt Christi“, in: *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 10, Mannheim <sup>19</sup>1989, S. 189).

<sup>20</sup> D'Ancona, *Origini*, Bd. 1, S. 516 ff., weist anhand zahlreicher Textstellen von Dichtungen nach, daß „[...] quasi nessuna Rappresentazione mancava di musica, come accompagnatura almeno della poesia, e specialmente di certi pezzi lirici.“ Domenico Alaloe, *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Milano 1945, S. 9, spricht hinsichtlich des Wissensstandes von einem „punto oscurissimo“. Smither, *History*, S. 27, nennt „laude, frottole, canzone, and (in the sixteenth century) madrigals“ als „the principal musical numbers“. Eine umfassende Darstellung findet sich bei Wolfgang Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 14), 2 Bde, Tutzing 1969.

<sup>21</sup> Für den römischen Umkreis sind folgende Stücke mit Rollen für Höllenbewohner zu nennen: des Franziskaners Bonaventura de Veneres [Pseudonym: Pellegrino Romito] *Rappresentazione spirituale dell'Anima, et del Corpo*, Rom: Facciotti 1608 [weitere Neuauflagen bis 1644] mit „Satana“ und „Lucono Demonio Capitane“; Alessandro Donzellinis *Santa Caterina vergine, e martire*, Viterbo: Discepolo 1610, mit „Erinni“ und einem „Coro di Demonij“; des Franziskaners Bernardino Turaminis *Caterina trionfante*, Viterbo 1617, mit „Tesifone Furie“; Francesco Magnonis *Sacra notte del nascimento di Christo*, Ronciglione: Heredi di D. Dominici 1618, mit „Demonio“; des römischen Dichters, Malers und Musikers Giovanni Briccios [Pseudonym: Luca de Carli] *Schiodatione di Christo dalla Croce Sacra*, Viterbo 1619, mit „Lucifero“ im Prolog, „Satan“, „Scemamphorà, & altri Demonij“ und einem „Choro de Demonij“ in den Intermedien; *Il contrasto del l'Angelo, et del Demonio* (Anonym), Macerata und Ronciglione: Grignani und Lorenzo 1620. Weitere Angaben zu diesen Drucken bei Saverio Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico di testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio*, Rom 1988. – Das Komponieren von Musik zu *rappresentazioni sacre* war noch im 17. Jahrhundert Lehrgegenstand, siehe Giovanni Battista Doni, „Trattato della musica scenica“, in: *De' trattati di musica di Gio. Batista Doni*, Bd. 2, hrsg. von Antonio Francesco Gori, Firenze 1763 [Nachdr. Bologna 1987 [= Lyra Barberina 2]], S. 33.

<sup>22</sup> Druck von Nicolò Muzi, Rom 1600 (Nachdr. Bologna 1987). Das Libretto ist auch abgedruckt bei Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino 1903 (Nachdr. Bologna 1983), S. 32–36. Der Augen- und Ohrenzeuge Gian Francesco de Bernardi, Oratorianer und später Jesuit, berichtet am 4. Februar 1600 seinem Briefpartner Antonio Talpa von der Aufführung: „[...] una bella rappresentatione dell'inferno et paradiso, [...] tutto con finta demonstratione luminosa e figurata, [...] in inferno col fuoco, demoni, etc., in forma non così ovata“. Zitiert nach Cistellini, *San Filippo Neri*, Bd. 2, S. 1346.

Auf jeden Fall könnte die Infernodarstellung in Cavalieris *Rappresentatione* genau das sein, worauf sich Ubertis Verdikt bezieht, zumal auch bei Cavalieri/Manni Himmel und Hölle in diskursiven Szenen in *Contrasto-Manier* dargestellt werden. Die musikgeschichtliche Bedeutung des im Partiturdruk (Rom 1600) und als Libretto (Rom 1600 und Siena 1607) veröffentlichten Werkes war schon zu Ubertis Zeit unbestritten, und Autoren wie Pietro Della Valle war es noch aus eigener Erfahrung bekannt,<sup>23</sup> so daß es Uberti als bekannt voraussetzen konnte.

Auch die geistliche Tragödie kannte die musikunterstützte Inferno-Darstellung, wovon die *Tragedia di Santo Eustachio* von Giovanni Antonio Liberati zeugt: in den Intermedien treten Chöre „in musica“ auf, im zweiten Intermedium ein „Choro de Demoni, con Satanasso, musica artificiosa“ (!), es gibt eine „dispersione de l’Inferno“, und im 5. Akt erklingt eine Trompete aus der Hölle: „flebile suono d’una tromba sentito da l’Inferno“.<sup>24</sup> Vertiefte und modellhafte Ausformung erfuhr die musikalische Inferno-Darstellung insbesondere im Einflußbereich der frühen Oper, im Intermedium von festlich-höfischen Darbietungen<sup>25</sup> ebenso, wie in der Oper selbst.<sup>26</sup> Aus Ubertis Ausführungen geht allerdings nicht hervor, ob er hinsichtlich der Infernodarstellung zwischen christlicher und antik-mythologischer Vorstellungswelt differenzierte.

Jedenfalls läßt die von Uberti in diesem Abschnitt des *Contrasto musico* formulierte Position für eine „celeste musica“ und gegen eine „musica infernalis“ im Oratorium auf einen Begriff von Oratorienmusik schließen, der vorwiegend, wenn nicht ausschließlich auf die Funktionen des Erbaulichen und Erhabenen, und damit gegen die des *Divertimento* gerichtet ist. Wenn Uberti eine Infernodarstellung wie die der *Rappresentatione* von Cavalieri ablehnt – und dem scheint so zu sein –, heißt das immerhin, daß das Erregen von Furcht und Schrecken als gattungsfremdes Element der Oratorienmusik aufgefaßt wird. Nun läßt die Aussage Ubertis aber noch eine weitere Auslegung zu, die sich aus der Tatsache ergibt, daß die Figur des Dämon in diversen Dramenformen, wie der *tragedia sacra*, als handelnde Person fungierte und daß diese oft mit spezifischer Musik – wohl derben oder komischen Charakters – begleitet wurde. Deren Ablehnung folgt von selbst aus Ubertis Forderung nach Erbauung und Erhabenheit. Möglicherweise verbirgt sich aber hinter Ubertis Verdikt mehr: eine generelle Ablehnung von dramatisch konzipierter Oratorienmusik. Uberti könnte sehr gut die Dramatisierungstendenzen erkannt haben, die in den Dialog-Lauden angelegt waren (auch wenn in diesen das

<sup>23</sup> Siehe Della Valle, *Della musica dell’età nostra*, [in: Solerti, *Le origini*] S. 162–163.

<sup>24</sup> *Tragedia di Santo Eustachio in verso heroico. Composta da Gio. Antonio Liberati da Vallerano in Caprarola. Con gl’Intermedij dell’istesso autore*, Viterbo: G. Discepolo 1606 [I-Rv Q.III 241]. Eine Aufführung im Palazzo Farnese in Caprarola hält Franchi, *Drammaturgia*, S. 42, für wahrscheinlich.

<sup>25</sup> So die berühmten Florentiner Intermedien von 1589 von Bernardo Buontalenti, wo in Nr. 4 u. a. „Demoni“, „Furie“, „Diavoli“, namentlich „Satan“, „Plutone“ und „Lucifero“ auftreten. Siehe Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Torino 1903/R Bologna 1976, Bd. 2, S. 29–31. Ein anderes prominentes Beispiel wäre Monteverdis *Ballo delle Ingrate*, der am 4. April 1608 mit großem Bühnenaufwand in Mantua aufgeführt wurde (im Druck erschienen: Venedig 1638, 8. Madrigalbuch). Das Bühnenbild zeigt „una bocca d’Inferno“. Plutone sind als dienstbare Geister „Quattro ombre d’Inferno“ zugeordnet. Vgl. den Festbericht des Intendanten der Mantuaner Festlichkeiten, Federico Follini, abgedruckt in: *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Heinz Becker u. a. (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 27), Kassel 1981, S. 27–28.

<sup>26</sup> Die römische Oper bis 1630 wird repräsentiert durch Agostino Agazzaris *Eumelio* (1606), Filippo Vitalis *Aretusa* (1620), Domenico Mazzocchis *Catena d’Adone* (1626), Giacinto Cornacchiolis *Diana schernita* (1629), möglicherweise auch durch Stefano Landis *La morte d’Orfeo* (1619). Hinzu kommt das Gemeinschaftswerk *Amor pudico, Festino, E Balli Danzati* mit dem Text von Jacopo Cicognini (1614).

dramatische Potential des Konflikts zwischen Himmels- und Höllmächten im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts noch kaum genutzt wurde)<sup>27</sup> und nun durch Einflüsse des Jesuitendramas und der Oper bestehende Konventionen der Oratorienmusik zu verändern drohten. Die Abgrenzung gegenüber dem aristotelisch verfaßten Drama ist eindeutig, wenn das Hervorbringen von Furcht und Schrecken als gattungsfremd aufgefaßt wird.

Wie stark die Dramatisierungstendenzen in der geistlichen Musik in Rom um 1630 waren, kann man gerade am Beispiel des Motivs des Himmel-Hölle-Konflikts schon kurz nach 1630 beobachten: in Stefano Landis „Dramma spirituale“ *Il Sant’Alessio* mit dem Text von Giulio Rospigliosi, aufgeführt im Februar 1632 im Palazzo Barberini alle Quattro Fontane (vermutlich auch schon ein Jahr zuvor im Palazzo Barberini ai Giubbonari)<sup>28</sup>, treten ein Demonio (B), ein „Choro di Demonij dentro alla scena“ (ATB) und ein „Choro di Demonij che ballano“ auf, wobei im zweiten Akt die Figur des Demonio eine Funktion in der dramatischen Handlung übernimmt; in der Fassung von 1634 wird mit Demonio auch ein komisches Element in die Oper hereingenommen,<sup>29</sup> in der jesuitischen „Attione sacra“ *Il gigante*<sup>30</sup> des Textdichters Leone Santi, mit großem Aufwand festlich aufgeführt im Karneval 1632 im Seminario Romano, treten in der Infernoszene des zweiten Aktes ein „Choro di demonij a 4“ und ein „Choro d’Anime [dannate] a 4“ („O dolore, ò pietade/ Tormento micidial senza conforti“ II, 1) auf, nach welchem ein „Ballo delle Furie e Mostri d’Averno con timpani, tamburini e simili stromenti“<sup>31</sup> folgt; das Libretto der unter dem Titel *Il David* überarbeiteten Fassung von 1637 enthält hier einen wichtigen Hinweis auf eine zu vermutende Aufführungstradition zur Darstellung der „Disharmonie des höllischen Klangbereichs“, das Falschspielen: „Qui si fà il ballo delle furie, e mostri d’Averno, verso il fine del quale si scordano gl’istromenti, che saranno timpani, e tamburi, o simili“.<sup>32</sup> Daß schließlich die Dämonen auch für die Dramaturgie des Oratoriums entdeckt werden, belegt eindrucksvoll das *Oratorio per la Settimana Santa* mit dem Text von Giulio Cesare Raggioli.<sup>33</sup> die ausgiebig dargestellte Fröhlichkeit der Dämonen im zweiten Teil fungiert als dramatischer Hintergrund der Klage Marias. In Carissimis nicht datiertem *Dives Malus* (Librettist anonym) führt die „Daemonum turba“ dem Reichen anschaulich die Qualen der Hölle vor Augen.<sup>34</sup>

Aus einem Dekret der Congregazione dell’Oratorio in Rom vom 10. April 1630 geht

<sup>27</sup> Smither, *History*, S. 198.

<sup>28</sup> Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven 1994, S. 201–202.

<sup>29</sup> Silke Leopold, *Stefano Landi: Beiträge zur Biographie – Untersuchungen zur weltlichen und geistlichen Vokalmusik* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 17), Hamburg 1976, S. 285 (hingewiesen sei auf die erhellenden Ausführungen zum Problem der Gattungszugehörigkeit, und damit zur Abgrenzung gegenüber dem Oratorium auf den Seiten 286–296).

<sup>30</sup> Der Komponist ist nicht bekannt, bislang auch nicht die Musik. Nach dem Reisebericht von Jean-Jacques Bouchard war der musikalische Anteil beträchtlich, siehe Hammond, *Music and Spectacle*, S. 131–132.

<sup>31</sup> Franchi, *Drammaturgia*, S. 183–184.

<sup>32</sup> *Il David Rappresentato Nel Seminario Rom[ano]. Di nuovo corretto, Con l’aggiunta de i Chori, e d’altre Poesie sacre*, Rom: Francesco Corbelletti 1637, S. 56.

<sup>33</sup> Das Werk des anonymen Komponisten (Luigi Rossi?) ist in der Handschrift I-Rvat Barb.lat. 4198-99 überliefert. Edition: *Anonymous oratorios in the Barberini collection of the Vatican Library, Introduction by Howard E. Smither*, hrsg. von der Biblioteca apostolica Vaticana, New York 1986. Eine Beschreibung findet sich bei Smither, *History*, S. 197–203. Auf Einflüsse der römischen Oper und Kantate verweist Hammond, *Music and Spectacle*, S. 148.

<sup>34</sup> Hierzu vgl. Lino Bianchi, *Carissimi, Stradella, Scarlatti e l’Oratorio musicale*, Roma 1969, S. 188–191.

hervor, daß das „recitare“ im Oratorium verboten wurde. Es liegt nahe, diese Entscheidung mit Dramatisierungstendenzen in der Oratorienmusik in Verbindung zu bringen, die der Congregazione zu weit gingen.<sup>35</sup>

Die Verwendung von Instrumenten für die Oratorienmusik wird im *Contrasto musico* mehrfach thematisiert. Allerdings geht Uberti kaum über die Nennung von bestimmten gebräuchlichen Instrumenten hinaus – insgesamt sind es Orgel, Laute, Cembalo, Violine, Zink und Posaune. Es werden auch keine konkreten Besetzungsangaben gemacht. Die Erwähnung der Instrumente Laute, Cembalo, Violine en bloc auf Seite 111 kann allerdings durchaus als Hinweis auf eine im Oratorium gängige, zur Orgel hinzutretende Kombination von Instrumententypen, d. h. mit der Möglichkeit von Verdoppelungen, z. B. für paarweisen musikalischen Satz, verstanden werden. Die oben angeführten sechs Instrumententypen entsprechen ungefähr dem Besetzungsrahmen, der in Anerios *Teatro armonico spirituale* gesteckt ist: im „Dialogo del Figliol Prodigio“ ist eine „Simphonia“ für die Besetzung Violino, Cornetto, Cornetto o Violino II, Liuto, Tiorba und Organo vorgeschrieben,<sup>36</sup> und im „Dialogo della Conversione di San Paolo“ ein von einer „Simphonia“ umrahmter „Combattimento con l'instromenti“, dessen Besetzung offenbar ebenso gedacht war.<sup>37</sup> Die Verwendung „d'arpe; tiorbe ecc.“, von „l'organo, e 'l cembalo“ ist in den „decreti“ der Congregazione dell' Oratorio der Jahre 1625 und 1630 ebenso dokumentarisch belegt wie das Spielen von „sinfonie di strumenti“.<sup>38</sup> Diese erwähnt auch Uberti, wenn er schreibt:

„Die Orgeln, die Cembali, die Lauten, die Zinken, die Posaunen werden wiederentdeckt mit neuem Erfindergeist. Und wenn die Israeliten Gott mit rauhem Klang lobten, ist es angemessen, daß die Christen ihn mit perfekter und zarter Instrumentalmusik loben, welche von der Kirche durchaus nicht verboten ist.“<sup>39</sup>

Während es Uberti in der ersten Entgegnung Giocondos darum geht, die Oratorienmusik dadurch zu rechtfertigen, daß er sie mit seinem Begriff der „celeste musica“ in die Nähe der Kirchenmusik rückt und gleichzeitig von dramatischen Gattungen abgrenzt, rechtfertigt er hier die Verwendung von Instrumenten mit dem Argument des Gotteslobes. Interessant ist der Beginn dieses Teils des Disputes, wenn Severo einwendet:

„Einige nehmen Anstoß, wenn man sieht, daß in die Oratorien eine Laute, ein Cembalo, eine Violine getragen wird, als ob ein Ballett gemacht werden sollte.“<sup>40</sup>

Der Vorwurf der Verweltlichung der Oratorienmusik durch das Verwenden von Instru-

<sup>35</sup> Textwiedergabe bei Fußnote 42, sowie Smither, *History*, S. 160f.

<sup>36</sup> Vgl. Notenedition bei Smither, *Oratorios of the Italian Baroque. Volume I*, S. 324–327 und 514. Siehe auch Smither, *History*, S. 134 und Wayne Clanton Hobbs, *Giovanni Francesco Anerio's 'Teatro armonico spirituale di madrigali': A Contribution to the Early History of the Oratorio*, Ph.D. Diss. Tulane University 1971, Bd. 1, S. 179.

<sup>37</sup> Vgl. Notenedition bei Smither, *Oratorios of the Italian Baroque. Volume I*, S. 433–441 und 515–516. Siehe auch Smither, *History*, S. 134 und Hobbs, S. 179.

<sup>38</sup> Hobbs, S. 55.

<sup>39</sup> „gl' Organi, i Cimbali, i Leuti, i Cornetti, i Tromboni sono ritrouati con altro ingegno. e se gl' Hebrei lodauano Dio con rozo suono, è conueniente, che i Christiani lo lodano con sinfonia perfetta, e delicata, quale non è altrimente proibita dalla Chiesa.“ (Uberti, S. 114) Die Übersetzung von „sinfonia“ im Sinne der antiken und mittelalterlichen „consonantia“ als „Konsonanz“ scheidet hier schon wegen des letzten Nebensatzes aus. An anderer Stelle (S. 84) definiert Uberti „sinfonia“ als von „molti accordati [stromenti] insieme“ gespielt, im Gegensatz zu „suono“ als von „vn solo stromento“ gespielt. „Sinfonia“ gebraucht Uberti, S. 87, auch im Sinne der Gattung.

<sup>40</sup> „Quando si vede, che negli Oratorij si porta vn Leuto, vn Zimbalo, vn Violino, alcuni si scandalizano, come, che paia douersi fare vn balletto.“ (Uberti, S. 111)

menten, hier freilich mit dem Mittel der Übertreibung hervorgehoben, hatte einen realen Hintergrund. Und es scheint ganz so, als habe Uberti mit seinem Oratorien-traktat in eine aktuelle Kontroverse in Rom eingegriffen. Sie schlug sich in Vorschriften der Congregazione Dell'Oratorio nieder und führte im Erscheinungsjahr von Ubertis *Contrasto musico*, 1630, zu erheblichen Einschränkungen der Instrumentalmusik am Oratorium der Chiesa Nuova, nachdem die immer reichhaltigeren, anspruchsvolleren musikalischen Darbietungen in den vorangegangenen Jahren nach Ansicht der Kongregationsführung Andacht und Gebet zunehmend in den Hintergrund gedrängt hatten.<sup>41</sup> In einem Dekret vom 10. April 1630 heißt es:

„Essendo passata la musica dell'Oratorio piccolo per tre feste seguite in disordini straordinarij, di tumulti, impertinenze e scandali, fino ad impedire la parola di Dio, e tutto per le compositioni et inviti de' grandi, fatte dagli esterni da' quali erano introdotte concorrenze e gare, fu stabilito che dovendosi servire la nostra Congregazione de' componimenti fatti da' nostri per divotione e frutto di concorrenti si eleggano almeno due o tre revisori tanto circa il canto della musica, come delle parole con la approbatione de' quali si possano cantare, e non altrimenti e [...] si lavi dall'oratorio ogni sorte di strumenti eccetto l'organo e 'l cembalo, e non si permetta più sinfonia per conto alcuno, e molto meno recitare [...]“<sup>42</sup>

Unter diesem Aspekt rückt Ubertis Oratorientraktat in die Nähe einer Streitschrift, und es erklärt sich die Tatsache, daß die Frage nach der Zulässigkeit von Musik im Oratorium, vokal und instrumental, der eigentliche Gegenstand des Dialogs ist.<sup>43</sup> In Ubertis Dialog argumentiert der fiktive Fürsprecher, Giocondo, mit einem Feuerwerk an Zitaten aus Bibel, antikem Schrifttum und den Kirchenvätern, um seinen Freund und Dialogpartner, Severo, schließlich von der Vereinbarkeit von Gebet und Musik zu überzeugen. Dabei überwiegen Aussagen spekulativen Charakters, die eine vom Autor vertretene Ansicht in argumentativer Rede vorbringen. Um ihnen das nötige Gewicht zu verleihen, scheut sich Uberti nicht, auch weit hergeholte Zitate unangreifbarer Autoritäten in Anspruch zu nehmen. Dabei fällt auf, daß die gesamte nachboethianische Musiktheorie unerwähnt bleibt. Hier zwei Beispiele:

„So lehrt der Hl. Paulus im Brief an die Philipper, Kapitel 4: ‚Freut euch im Herrn zu jeder Zeit! Noch einmal sage ich: Freut euch! Sorgt euch um nichts, sondern bringt in jeder Lage betend und flehend eure Bitten mit Dank vor Gott!‘. Also ist weder der Gesang eine unpassende Sache, noch ist der Instrumentenklang im Oratorium ungebührlich, obgleich sie Fröhlichkeit verursachen.“<sup>44</sup>

„Die Instrumentalmusik ist jene, welche aus der menschlichen Stimme entspringt und aus dem Klang der Instrumente. Boethius sagt am Schluß des 12. Kapitels des 1. Buches *De Musica*: ‚Die dritte Art der Musik ist jene, von der gesagt wird, daß sie auf verschiedenen Instrumenten beruhe. Diese Musik wird entweder durch Spannung erzeugt, wie durch Saiten, oder durch Atem, wie bei den Auloi oder bei den Instrumenten, die durch Wasser betrieben werden, oder durch eine gewisse Perkussion, wie bei den Instrumenten, die durch hohlförmiges Erz geformt werden. Und diese ergeben unterschiedliche Klänge‘. Diese Musik macht man nützlicherweise in den Oratorien, und sie erzeugt gute Wirkung.“<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Smither, *History*, S. 160 f.

<sup>42</sup> I-Rf, C.I.5, *Libro quarto de' decreti*, S. 192–193, zitiert nach Morelli (wie Anm. 6), S. 122. Erhebliche Übertragungsabweichungen weist die gleiche Stelle bei Hobbs, S. 56 auf.

<sup>43</sup> In der Einleitung heißt es programmatisch: „Im 5. Teil, gleichsam am Oratorium vorbeigehend, erörtern sie, ob die Melodie der Singstimmen und der Zusammenklang der Instrumente das Gebet der Andächtigen störe [...] – Nella Quinta Parte, quasi passando all'Oratorio, trattano se la melodia delle voci, e la sinfonia degli stromenti disturbi l'oratione delli diuoti [...]“ (Uberti, S. 9).

<sup>44</sup> „così insegna S. Paolo ad Philipen. cap.4. Gaudete in Domino semper: iterum dico gaudete. nihil solliciti sitis, sed in omni oratione, et obsecratione cum gratiarum actione petitiones vestrae innotescant apud Deum. dunque non è cosa didiceuole il canto, ne sconueneuole il suono nell' Oratorio; ancorche cagionino allegria.“ (Uberti, *Contrasto*, S. 123) Das Pauluszitat, Philipper 4, 4 und 6, ist hier wiedergegeben nach: *Neue Jerusalem Bibel*, Darmstadt 1987, S. 1708.

<sup>45</sup> „La musica instrumentale è quella, che nasce dalla voce humana, e dal suono degl' instrumti dice Boetio nel fine d.c.12. lib.1. de Musica: Tertia est musica, quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis. haec verò

Quantitativ überwiegen die Passagen, in denen sich Uberti um eine theologische Rechtfertigung des Gesangs im Oratorium bemüht. Daher werden musikalische Detailfragen, etwa der Sprache, des Sologesangs, des A-più-Gesangs oder des Chorgesangs, kaum behandelt. Es ist eine Ausnahme und scheint eher zufällig, wenn an einer Stelle Ausdruckshaltungen des Chores im Oratorium – „Flebile“ und „Allegro“ – ausdrücklich Erwähnung finden. Dem Wechsel von der einen zur anderen wird eine karthartische Wirkung zugeschrieben:

„So könnte meines Erachtens die fromme Person bei sich selbst sagen, während die Stimmen und die Instrumente zusammenklingen, wie gut ihre Gedanken mit den Naturgesetzen und ihre Affekte mit dem Gesetz Gottes im Einklang sind. Und während der Chor den 'Stile flebile' benützt und ihn dann verändert im 'Allegro', so könnte der Andächtige bei sich selbst über seine Schuld klagen und sich am Ende des Erbarmens des Herrn erfreuen.“<sup>46</sup>

Der Argumentationsgang zur Rechtfertigung des Oratoriengesangs läßt sich etwa folgendermaßen beschreiben: Zunächst setzt Uberti gleichsam als Bindeglied zwischen die Passagen über die Instrumentalmusik und den Gesang einen kurzen Passus über das Instrumentenverbot in der Päpstlichen Kapelle (S. 114), wobei unklar bleibt, weshalb er diesen nicht im vorangegangenen Kapitel über die Kirchenmusik untergebracht hat. Dann schreibt er dem andächtigen Gesang die Funktion zu, die Seele in höherem Grade zur Andacht zu bringen, und zwar durch Erschütterung des Herzens. Die Lust zu singen oder zuzuhören sei im Prinzip nicht als Sünde zu werten. Das zweite Argument greift die antike Vorstellung von den gemütsbildenden Kräften der Musik auf. Sie würden einen geschwächten Geist erheben und jede Gemütsverwirrung beseitigen, daher sei Musik im Oratorium nützlich (S. 120). Beim Beten, so das dritte Argument, erwecke die Stimme als Ausdruck der Affekte des Herzens innere Andacht, und zugleich stärke sie die Aufmerksamkeit im Gebet (S. 120–121). Und da Gesang die Stimme veredele, sei Gesang im Oratorium angebracht. Viertens verlange die von Paulus geforderte Fröhlichkeit des Herzens auch beim Lob Gottes ihren entsprechenden Ausdruck, was auch auf die Musik im Oratorium anzuwenden sei (siehe oben und S. 122–123). Fünftens hätten die Lobgesänge zur heiligsten Jungfrau Maria eine dem Weihrauch vergleichbare Funktion: Gott gnädig zu stimmen, die mit innigem Gefühl und äußerer Feierlichkeit vorgebrachten Bitten zu erhören (S. 124).

Zur Untermauerung seiner Thesen zitiert Uberti in dieser Passage nicht weniger als 18 Schriftstellen (diese nicht immer ganz korrekt und vor allem mit willkürlichen Auslassungen), und es sind schwere Geschütze, die er auffährt: unter anderem das Buch der Könige (einmal), die Apokalypse des Johannes (einmal), Paulus-Briefe (dreimal), Hieronymus (einmal), Augustinus (viermal), Boethius (zweimal) und Thomas von

administratur, aut intentione, vt neruis: aut spiritu, vt tibijs: vel his, quae ad aquam mouentur: aut percussione quadam, vt in his, quae in concaua quaedam virga aerea feriuntur: atque indè diuersi efficiuntur soni. Questa musica vtilmente si fà negli Oratorij, e partorisce buono effetto.“ (Uberti, S. 127–128) – Ubertis Kapitelangabe zum Boethius-Text ist zu korrigieren: lies „2“ statt „12“.

<sup>46</sup> „così à mio giudicio potrebbe la persona spirituale, mentre le voci, e gli stromenti s'accordano, discorrere trà se stessa, come bene si accordino i suoi pensieri con li precetti della natura: e gl'affetti suoi con la legge di Dio. e mentre il Choro vsa lo stile flebile, e poi lo varia nell'allegro, così potrebbe il diuoto trà se stesso dolersi delle sue colpe, & al fine consolarsi nella misericordia del Sig.“ (Uberti, S.129)

Aquin (zweimal), mithin fast ausschließlich Instanzen der Theologie, nicht der Ästhetik oder der Musiktheorie (Boethius wird nur als Beleg für die antike Idee der seelisch ausgleichenden Wirkung der Musik herangezogen). Dies wirft ein bezeichnendes Licht auf das Verständnis von Oratorienmusik gegen 1630 in Rom: man begriff sie noch primär als Funktion der „*esercizij spirituali*“, – wie es auch 1619 in Oratio Griffis Vorrede zu Anerios *Teatro armonico spirituale* zum Ausdruck kommt (die an den Hl. Hieronymus und den damals noch seligen Philipp Neri gerichtet ist)<sup>47</sup> – während sie schon im Begriff stand, sich unter dem Einfluß weltlicher Musik entscheidend zu verändern. Noch betrachtete die Kongregation die Auseinandersetzung damit quasi als innere Angelegenheit, indem sie sich per Dekret gegen das Neue zu stemmen versuchte. Die Tatsache, daß in diesem Augenblick mit Ubertis Schrift die Kontroverse von einer gebildeten Öffentlichkeit aufgegriffen wird, ja die Oratorienmusik überhaupt erstmals literarisch reflektiert wird, belegt nicht nur ein breiteres Interesse an dieser Musik in Rom um 1630, sondern bedeutet auch einen für die Entwicklung der Gattungsgeschichte wichtigen Schritt. Denn von da an ist die Musik in den Oratorien nicht mehr nur Andachtsmusik, sondern auch eine Kunst, die sich unter den Augen eines goutierenden Publikums entfaltet. Eine gattungsgeschichtliche Studie müßte daher zum einen nach den Ursachen, und zum anderen nach den Konsequenzen dieses Prozesses für die Kompositions- und Aufführungsgeschichte ebenso fragen, wie nach den Auswirkungen auf die Konzeption des Oratorienlibrettos.<sup>48</sup> Eine direkte Folge scheint die faktische Rücknahme der restriktiven Maßnahmen der Filippiner in Rom kurz nach 1630 gewesen zu sein.

Schließlich beruft sich Uberti in diesem Kapitel mehrmals auf eine ohne Titel zitierte Schrift von Turrecremata, den er einmal schlicht „*il Testo*“ nennt.<sup>49</sup> Es muß sich dabei um die kirchenrechtliche, vortridentinische Schrift handeln, deren Titel in einer von mehreren Auflagen lautet: *IOANNIS A TVRRE CREMATA/ ORDINIS PRAEDICATORVM/ SABINENSIS EPISCOPI/ AC S. R. E. PRAESBITERI CARDINALIS/ doctorisque eminentissimi, iuris pontificij ac sacrosanctae theologiae/ interpretis accuratissimi./ IN GRATIANI DECRETORVM PRIMAM/ DOCTISSIMI COMMENTARII./ Tomus Primus./.../ VENETIIS./ Apud Haeredem Hieronymi Scoti./ MDLXXVIII.*<sup>50</sup> Verfasser ist der spanische Theologe und spätere Kardinal Juan de Torquemada (1388–1468). Das umfangreiche Werk ist ein Kommentar zu der unter dem Titel *Decretum Gratiani* bekannten Sammlung des Kirchenrechts von Gratian (Ende 11. Jh. – vor 1160). Uberti hat den Kommentar von Turrecremata, genauer den Passus entsprechend den Seiten 605 bis 611 in der genannten Ausgabe, für sein Oratorienkapitel regelrecht ausgeschlachtet. Die zahlreichen Zitate, insbesondere der Kirchenväter, hat Uberti weitgehend in dieser Quelle gefunden.<sup>51</sup> Er hätte die gleichen Zitate ebensogut für sein

<sup>47</sup> Engl. Übersetzung bei Smither, *History*, S. 121–122.

<sup>48</sup> Eine entsprechende Studie des Verf. befindet sich in Vorbereitung.

<sup>49</sup> S. 115. Außer in diesem Kapitel zitiert Uberti ihn nur noch einmal im 4. Kapitel über die Kirchenmusik, S. 101.

<sup>50</sup> Diesem und dem 2. Band ist ein Index mit anders lautendem Titel vorangestellt: *REPERTORIUM/ IN OMNES/ COMMENTARIOS/ IOANNIS A TVRRE CREMATA/ SVPER DECRETVM./ POSTREMA HAC OMNIVM EDITIONE/ actum & expurgatum:/ THEOLOGIAE AC IVRIS CANONICI/ studiosis aprime utile./ VENETIIS./ Apud Haeredem Hieronymi Scoti/ MDLXXVIII.*

Kapitel 4 über die Kirchenmusik heranziehen können, zumal sich Johannes de Turcremata, bzw. Gratian fast ausschließlich auf Kirchenmusik beziehen. Dies mit dem Fehlen einer eigenen Oratorientheorie zu erklären, liegt nahe: Ubertis Methode ist in bester humanistischer Tradition der Berufung auf Autoritäten verpflichtet; daher bleibt ihm nun einmal nichts anderes übrig, als mit oratorien-unspezifischen Belegen zu arbeiten. Daß er die Oratorienmusik von der Kirchenmusik her zu definieren versucht, mag im Zusammenhang mit der oben erwähnten Kontroverse zu erklären sein und muß nicht zwingend in der ‚Natur der Sache‘ liegen. Aber daß er sie an keiner Stelle anders, und das könnte ja auch heißen, von der Oper her, definiert, kann eben doch als Indiz für die Natur der Sache genommen werden, d. h. für eine damals im Kern noch von der Oper unabhängige Oratorienmusik. Freilich hätte schon das Bestätigen von Operneinflüssen eine kirchenmusikalisch begründete Oratorientheorie in Konflikt zur Lehrmeinung der Kirche gebracht, die besagte: „In Ecclesia theatrales cantus non sunt exercendi“.<sup>52</sup> An dieser Stelle sei auch auf die für den Musikhistoriker irritierende Tatsache hingewiesen, daß in Ubertis *Contrasto musico* ohne Angabe von Gründen die Oper nicht behandelt wird, als wäre sie nicht existent gewesen.

Nach diesem Versuch einer Oratorientheorie auf der Grundlage der christlichen Lehre geht Uberti in einem dritten Schritt zu einer Begründung der Oratorienmusik aus der antiken Musikauffassung über, die ihm offenbar in der Überlieferung durch Boethius' *Institutio musica* gut vertraut war. Wenn er diesen Versuch mit Hilfe der Boethianischen Klassifikation der Musik – „musica mundana“, „humana“ und „instrumentalis“ – unternimmt und die entsprechenden Ausführungen des Theoretikers hier in extenso zitiert, dann wohl sicher auch, um bewußt Gelehrsamkeit zur Schau zu tragen. Schon zuvor hatte Uberti die bekannte Musikdefinition des Boethius (die bekanntlich auf Ptolemaios zurückgeht) wiedergegeben, ohne daß dies der Argumentationsgang zwingend erfordert hätte: „Musica est facultas differentias acutorum et gravium sonorum sensu ac ratione perpendens“<sup>53</sup> („Musik ist die Fähigkeit der Unterscheidung zwischen hohen und tiefen Klängen, welche mit Sinn und Verstand abwägt“). In der Definition des Boethius kommt das Zusammenwirken von Sinneswahrnehmung und Vernunftkenntnis zum Ausdruck.<sup>54</sup> Das, was Uberti aus dieser Definition im Folgesatz ableitet, hat durchsichtige Gründe. Die Interpretation hat etwas Gewalttames:

„So daß also das Gebet vollkommen ist, wenn der Andächtige seine Niedrigkeit und Gottes Erhabenheit, die Schwere der Schuld und die Höhe des Verdienstes betrachten wird. Die Harmonie, die den hohen und tiefen Stimmen entspringt, ist hinreichend, um die Seele aus jeder Verwirrung zu erheben.“<sup>55</sup>

Die „musica mundana“, von Boethius als die Harmonie im Weltall oder Sphärenharmonie verstanden, dürfe man nach Uberti

<sup>51</sup> Auf Seite 121 gibt er fälschlich Johannes de Turcremata als Urheber der Begründung für den Einsatz der Stimme beim Gebet an. Nur der vierte Grund stammt von diesem, der restliche Text stammt von Thomas von Aquin, *Summa theologiae* 2, Begründung 83 Satz 12; vgl. Thomas von Aquin, *Summe der Theologie*, hrsg. von Joseph Berhart, Stuttgart 1985, Bd. 3, S. 383–384.

<sup>52</sup> Uberti, S. 101.

<sup>53</sup> Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione musica libri quinque*, hrsg. von Godofredus Friedlein, Leipzig 1867 (Nachdruck Frankfurt a.M. 1966), V/1; Uberti, S. 119.

<sup>54</sup> Heinrich Hüsch, Artikel „Musiké – musica – Musik“, in: *MGG* 6, Kassel 1997, Sp. 1197.

<sup>55</sup> „all' hora sì, che sarà perfetta l' oratione, quando il diuoto considererà la bassezza sua, e la sublimità di Dio, la grauezza della colpa, l'acutezza del merito. l'armonia, che nasce dalle voci acuti, e graui è bastante à solleuare l'animo da ogni confusione [...]“ (Uberti, S. 119)

„vom Oratorium nicht ausschließen, umso mehr, als sich die Geistlichen mit ihr befassen, sowie die Gläubigen, während sie Gott um reiche Ernte, um das Heil der Völker und um den Frieden zwischen christlichen Fürsten bitten. Diese Dinge entspringen gleichsam aus zweiten Ursachen, aus dem geregelten Lauf der Sphären, aus gutem Zusammenstimmen der vier Elemente und aus der lieblichen Fügung der Zeitmaße.“<sup>56</sup>

Auch die „*musica humana*“, Sinnbild für die Harmonie im Menschen, die Harmonie zwischen Leib und Seele, erklärt Uberti an Beispielen, die der Rechtfertigung der Musik im Oratorium als weiteres Argument dienen:

„Und diese Musik muß im Oratorium notwendigerweise vorkommen; denn wenn der Andächtige für sein eigenes oder das Wohl eines anderen betet, dann betrifft es zweifelsohne die Harmonie des Körpers, die Verbindung der Elemente. Wenn er von Gott die Gnade gut zu leben erbittet, sucht er notwendigerweise die Lebendigkeit, die Kraft der Teile der Seele, und zwar der vegetativen, empfindsamen und rationalen. Und wenn er für sein Heil betet, muß er den festen Vorsatz haben, das Gefühl mit dem Verstand in Einklang zu bringen.“<sup>57</sup>

„*Musica instrumentalis*“ ist im Boethianischen Verständnis die klingende Musik, sei es vokal oder instrumental. Uberti ordnet die beiden Formen den Begriffen *melodia* und *sinfonia* zu (S. 129). *Musica instrumentalis* versteht er zunächst als die real erklingende Instrumentalmusik in ihren verschiedenen Ausprägungen, und er befindet kurzerhand: „Diese Musik macht man nützlicher Weise in den Oratorien, und sie erzeugt gute Wirkung“.<sup>58</sup> Die Aussage klingt nicht wie ein Postulat, sondern eher wie die Beschreibung einer Uberti vertrauten Musikpraxis. Zur Veranschaulichung der Wirkung des Gesangs als Teil der *musica instrumentalis* referiert Uberti zwei von Boethius aus antiken Schriften referierte Anekdoten, welche die ethische Wirkung bestimmter modi (z. B. des Phrygischen) belegen sollen. Die Schlußfolgerung des Juristen Uberti gerät, wie könnte es auch anders sein, wieder zu einem Plädoyer für die Oratorienmusik:

„Deswegen können wir wahrscheinlich folgern, daß sich der mit Leidenschaft erfüllte Geist an *Melodia* und *Sinfonia* [Vokal- und Instrumentalmusik], die man im Oratorium macht, um so mehr entzündet. Die geschwächte Seele richtet sich wieder auf. Der durch übermäßige Begierde trunkene Geist bringt sich wieder in Ordnung. Und die vor Jähzorn wütende Brust besänftigt sich.“<sup>59</sup>

\*

Ubertis Ausführungen zum Oratorium machen deutlich, welche Schwierigkeiten um 1630 mit dem Versuch verbunden waren, eine Theorie der Oratorienmusik zu entwickeln. Sie sind ein Indiz dafür, daß das Verständnis von Oratorienmusik, auf welchem Anerios *Teatro armonico* beruhte, unter dem Einfluß einer erstarkenden Instrumentalmusik, einer prunkvollen Kirchenmusik, der Monodie, der Tragödie und der Oper, spätestens um 1630 nicht mehr uneingeschränkte Gültigkeit beanspruchen konnte. Bei aller Unprofessionalität ist dieser Oratorientraktat für die Musikforschung schon

<sup>56</sup> „Questa musica mondana non si può escludere dall' Oratorio, anzi che in essa si occupano i Religiosi, i diuoti mentre pregano Dio per l'abondanza de i frutti, per la salute degli populi, per la pace trà Prencipi Christiani. quali cose nascono come da seconde cause, dall'ordinato mouimento de i Cieli, dalla buona consonanza de' quattro elementi, dalla soaue constitutione de i tempi.“ (Uberti, S. 124).

<sup>57</sup> „e questa musica deue necessariamente interuenire nell' Oratorio, perchè se il diuoto prega ò per la sua, ò per la sanità altrui, riguarda senza dubio l'armonia del corpo, la congiontione degli elementi. Se dimanda gratia à Dio di viuere bene, necessariamente ricerca la viuacità, la forza delle parti dell'anima, cioè, vegetatiua, sensitiua, e rationale. e se supplica per la sua salute, deue hauere fermo proposito di accordare il senso con la ragione.“ (Uberti, *Contrasto*, S. 127)

<sup>58</sup> Ebda.

<sup>59</sup> „Per tanto probabilmente possiamo conchiudere, che alla melodia, e sinfonia, che si fa nell' Oratorio, lo spirito inseruorano maggiormente si accende. l'animo indebolito si recrea. la mente ebra per souerchia cupidigia, si riduce à sesto. & il petto infuriato per l'irascibile si placa.“ (Uberti, S. 129).

dadurch von Bedeutung, daß er als bislang einzige Schrift die Oratorienmusik am Vorabend der Gattungskonstitution, und zwar an einem Brennpunkt des Geschehens, reflektiert. Indem Uberti nicht nur beschreibt, sondern auch aktuelle Fragestellungen kritisch erörtert, ist sein Traktat auch selbst Teil eines Entwicklungsprozesses der Oratorienmusik, aus dem wenig später als etwas Neues die Gattung des Oratoriums hervorgehen sollte.

## Zur Form und Ästhetik in Wolfgang Rihms drittem Streichquartett „Im Innersten“ (1976)

von Joachim Brügge, Salzburg

### I

Wie kaum ein anderer zeitgenössischer Komponist hat sich Wolfgang Rihm von „dingfest machenden Bestimmungen [und] Identifizierungen seiner Person und seines Werkes“ kritisch distanziert.<sup>1</sup> Eine abwehrende Haltung, die schon aus der schiefen Beurteilung seines frühen Œuvres bedingt erscheint: mit dem fragwürdigen Etikett einer „Neuen Einfachheit“ versehen geriet Rihm gar zu dem deutschsprachigen Repräsentanten musikalischer Postmoderne schlechthin – eine Platitüde, gegen die sich der Musikschriftsteller Rihm, als einer der „glänzendsten, virtuosesten Essayisten deutscher Sprache“<sup>2</sup>, stets brillant zu wehren verstand. In diesen zumeist von einem apotheotischen Duktus getragenen, dabei rhetorisch gespickten Texten zeigt sich Rihms kompositorisches Selbstverständnis als das eines unentwegten „Musik-Finders“ – als schöpferisches Individuum, hingegeben an einen spontanen Komponierakt schonungslos „atavistischer Triebkräfte“.<sup>3</sup> Zwei bezeichnende Textstellen mögen hier als *pars pro toto* belegen, wie von einer solchen Position aus Rihm auf mögliche Vereinnahmungen seiner Musik durch werkanalytische Betrachtungen eher mißtrauisch reagiert:

„Die Frische einer künstlerischen Aussage ist immer ihr größtes Lebenspotential. Jede freiwillige Einordnung und Klassifizierung löst das künstlerische Ich eine Spur mehr auf. Dies scheint mir übrigens auch der Sinn von Klassifizierung zu sein: das Selbstverständnis zu untergraben, das Selbst auszulöschen. Wenn ich etwas hasse, klassifiziere ich es. Es wird schon ersticken in diesem Korsett. Klassifizierung als Racheakt, aber auch Ausdruck tiefer Tragik: der Unfähigkeit zur Freiheit, zur künstlerischen Freiheit sowieso. [...] Als Ideal steht hinter der Klassifizierung die totale Beherrschung. Dem muß Kunst entgegenstehen. Sie kann es nur durch sich selbst, nicht indem sie es meint, etwa durch beigefügte Texte etc. Ich glaube, daß Musik eine tief anarchische Kunst ist. Aber auch

<sup>1</sup> So Hans-Klaus Jungheinrich, „Wolfgang Rihm. Biographische Notiz“, in: *Arditti quartett, edition 11: Wolfgang Rihm. Streichquartette III, VIII, V*, Wien 1990, S. 11.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Wolfgang Rihm, „Die Klassifizierung der ‚Neuen Einfachheit‘ aus der Sicht des Komponisten“, in: *Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik (= Studien zur Wertungsforschung 14)*, Wien 1981, S. 81.

eine Kunst ohne Begriff. Ihrem Wesen nach herrschaftslos, ist sie immer wieder neuen Machtsystemen konfrontiert, die sie in ihrer Struktur reflektiert“.<sup>4</sup>

Dennoch beschwören die musiktheoretischen Reflexionen Rihms keine bloße Autonomieästhetik, die sich dem analytischen Diskurs pauschal verweigert.<sup>5</sup> Auch seine Musik kann formal- wie inhaltsästhetisch näher beleuchtet werden: Dieses darzulegen beabsichtigt die vorliegende Studie im Rahmen einer formalen Werkbetrachtung, eingedenk all jener von Seiten der Sekundärliteratur zur Musik Rihms zu Recht monierten analytisch-hermeneutischen Probleme.<sup>6</sup> Erklärtes Ziel hierbei ist es, einen in der Diskussion zur Musik Rihms überstrapaziert erscheinenden Aspekt zu relativieren: nämlich den „programmatischen Verzicht auf kompositorische Vorausdispositionen und Vorausstrukturierungen“ seines Komponierens, als ästhetische Maxime einer „produktiven Ungewißheit“<sup>7</sup> begriffen. Dieses Szenario einer „Distanz“ von „funktionierenden Mechanismen der Vorauskonstruktion“<sup>8</sup> beruft sich auf die Freiheit künstlerischer Arbeit vor allem in der „Setzung des Einzelereignisses“<sup>9</sup>, die als Ausdruck von Unmittelbarkeit und Spontaneität der Komponiererfahrung Rihms sicherlich auch eine formale Kategorie zu seiner Musik darstellt<sup>10</sup> – aber eben nicht in der Ausschließlichkeit, wie es die überwiegend aus den 70er und 80er Jahren zu datierenden Aussagen Rihms glauben machen<sup>11</sup> (zur Beschreibung musikalischer Verläufe generell rückt das alleinige Verweisen auf das musikalische „Einzelereignis“ als konstitutivem Moment leicht in die Nähe einer Leerformel<sup>12</sup>). Ebenso ist die Distanzierung von „funktionierenden Mechanismen der Vorauskonstruktion“ nicht als vermeintlich singuläre Formel für das Werk Rihms zu werten: Gerade der späte Beethoven, der im vorliegenden Quartett

<sup>4</sup> Ebd., S. 80 f.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu auch Reinhold Urmetzer, *Wolfgang Rihm*, Stuttgart 1988, vgl. generell das „Gespräch“ zwischen Rihm und Urmetzer (S. 65–108). In diesem Buch vermisst man insgesamt kritische Fragestellungen und Einwände, die Rihm zu einer genaueren Begriffsbildung herausfordern.

<sup>6</sup> Vgl. Clemens Kühn, *Analyse lernen* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 4), Kassel 1993, in dem bezeichnenden Kapitel „Stücke, die nichts hergeben“, S. 186: „Es gibt auch Werke, die sich einem analytischen Zugriff im Kern verweigern. Läßt sich über das *Klavierstück Nr. 6, Bagatellen* (1977/78) von Wolfgang Rihm viel mehr sagen, als daß es in jeder Dimension des Satzes ein mittleres Niveau ausspart!“

<sup>7</sup> Rudolf Frisius über Rihms kompositorische Selbsteinschätzung, in „Spontaneistisches Komponieren“, in: *Der Komponist Wolfgang Rihm*, hrsg. von Dieter Rexroth, Mainz 1985, S. 117.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Wolfgang Rihm, „Musikalische Freiheit“, in: *Der Komponist Wolfgang Rihm*, S. 78.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu auch Siegfried Mausers Charakterisierung im Zusammenhang mit Rihms *Klavierstück Nr. 7*: „Radikalität und Deutlichkeit des grundgelegten Affektes sind nun nicht nur strukturelle Phänomene Rihmschen Komponierens, sondern auch Grundlagen seiner ästhetischen Reflexionen; die affektive Verständlichkeit des Einzelergebnisses, seine Ausdrucksqualität scheint ihm beste Garantie für das Gelingen musikalischen Verlaufs.“ („Primäre Ausdrucksformen. Anmerkungen zum *Klavierstück Nr. 7* von Wolfgang Rihm“, in: *Der Komponist Wolfgang Rihm*, S. 155).

<sup>11</sup> In den letzten Jahren hat sich Rihm mit Äußerungen über seine Musik eher zurückgehalten, vgl. hierzu auch seine Absage an der Teilnahme des Buchprojektes *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart 1*, hrsg. von Wolfgang Gratzner, Hofheim/Ts. 1996, S. 9. Zu einem Werk eines Komponisten bzw. einer Komponistin haben diese selbst sowie ein(e) Musikwissenschaftler(in) je einen analytischen Text vorgelegt. Bezeichnend hierbei ist auch Rihms Einschätzung gegenüber seinen früheren Texten: „Wenn ich mich manchmal – meist von Freunden dazu überredet – zu einzelnen Kompositionen via ‚Programmheftkommentar‘ geäußert habe, so waren diese ‚Kommentare‘ meist mehr oder weniger gelungen verhüllte Listen, dem Kommentar zu umgehen. Im Deuten sehe ich keine Aufgabe des Künstlers. Er schafft.“

<sup>12</sup> Rihms aufbegehrende Geste, seine kompositorischen Arbeit fortwährend im Credo von künstlerischer Freiheit legitimiert zu wissen, gerät in der analytischen Betrachtung zwangsläufig in Konflikt zu seiner hochartifizialen Musiksprache, deren Expressivität wesentlich auf einer komplexen Konstruktivität basiert. Auch die entschiedenste Polemik vermag diese Dialektik von Form und Ausdruck der Rihmschen Musik für den analytischen Diskurs nicht zu widerlegen.

immer wieder idiomatisch anklingt, geht im formalen Verständnis häufig nicht glatt und einfach auf, als rein formal konzipierte „Vorauskonstruktion“ beispielsweise in der Behandlung seiner Sonatensatzformen, mit ihrer „Distanzierung“ von musikalischen Konventionen eines tradierten Formenkanons. Ferner hat sich Rihm selber mehrfach zu einer Art von Prozessualität seiner Musik bekannt, in die auch das musikalische „Einzelereignis“ formal eingebunden ist: So stehe am Beginn eines Werkes eine Art musikalischer „Urzustand“, der im weiteren Verlauf vielfältig bearbeitet werde. Hier schließlich kann Analyse sinnvoll ansetzen: Auf welche Weise etwa wird ein solcher Prozeß musikalisch realisiert? Welche formalen Strategien lassen sich darüber hinaus im musikalischen Verlauf aufzeigen? Lassen sich einzelne formale Strategien inhalts-ästhetisch interpretieren? Und wie zeigt sich dabei das musikalische „Einzelereignis“ in das Werkganze wie in den speziellen Satzverlauf integriert?

## II

In seiner kompositorischen Auseinandersetzung mit musikalischen Traditionen sind für das 3. *Streichquartett* Rihms *Im Innersten* diverse Komponisten wie Beethoven, Janáček und Bartók von der Literatur angeführt worden.<sup>13</sup> Dabei geht es Rihm „in den seltensten Fällen“ um das direkte „wörtliche Zitat“: „Zumeist lehnt er sich an Ausdrucksprinzipien, Charaktere und Gesten an, um mit ihnen einen größeren Grad von unmittelbarer Verständlichkeit zu erreichen“.<sup>14</sup> Neben dem Tonfall des späten Beethoven – unverkennbar etwa im 2. Satz ab T. 10 ff., in Anspielung auf den punktierten Triolenrhythmus des Fugenthemas aus Beethovens op. 133, oder im 4. Satz, mit einem Zitat der *Cavatina* aus Beethovens op. 130<sup>15</sup> – klingt hier idiomatisch auch der expressive Gestus der Zweiten Wiener Schule, namentlich der Alban Bergs an. Daß dieses fragmentarische, Zitathaftes assoziierende Komponieren Rihms zudem mit formalen Strategien verknüpft ist, auch im Sinne einer übergeordneten Prozessualität als tragender Werkidee (s. o.), sollen die folgenden Ausführungen verdeutlichen (vgl. auch das Schema im Anhang).

Der Beginn des 1. Satzes gestaltet sich musikalisch indifferent („Urzustand“, s. o.): Nach einer markanten Anfangsbewegung im „Unisono“ auf dem Ton *as* (im weiteren Verlauf auch in Oktaven geteilt), durch Nebennoten umspielt bzw. rhythmisch modifiziert, schließt sich ein vagierend anmutendes Klangfeld an (siehe Notenbsp. 1). Trotz dieses zitathaften Charakters (an „Tradierte Quartettidiome“, hier vor allem der späte Beethoven) bleibt die Passage von T. 1–16 in einer Art von Schwebezustand und weist keine genuin musikalische Fixierung auf, vergleichbar etwa einer thematischen Formulierung, wie sie am Anfang eines klassischen Streichquartettkopfsatzes zu erwarten gewesen wäre. Das „Unisono“ auf dem Ton *as*, in jeweils geänderter Form auftretend, ist im weiteren Verlauf in ein prozessuales Geschehen einzelner musikalischer Elemen-

<sup>13</sup> Peter Andraschke, „Traditionsmomente in Kompositionen von Cristóbal Halffter, Klaus Huber und Wolfgang Rihm“, in: *Die neue Musik und die Tradition. Sieben Kongreßbeiträge und eine analytische Studie*, hrsg. von Reinhold Brinkmann (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung 19), Mainz 1978, S. 130–152.

<sup>14</sup> Ebd., S. 138.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu ebd., S. 141.

*"Im Innersten"*  
3 Streichquartett  
Wolfgang Rihm, 1976

1. Vl. 4/4  $\text{♩} = 80$  *schröff*

2. Vl.

Vla.

Vcl.

*sulp.* *sulp.* *ritardando*

*zum Stieg* *zurück* *zum Stieg* *zurück* *zum Stieg* *zurück*

*subito ppp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

$\text{♩} = 54$  *poco accel*  $\text{♩} = 60$  *praziso*

*subito ppp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Notenbeispiel 1: Wolfgang Rihm, *Im Innersten*, I, T. 1–7<sup>16</sup>

te im 1., 4. und 6. Satz eingebunden: als Schnittstelle im Finalsatz, T. 119 ff., führt dieser prozeßhafte Verlauf zu einer Vermittlung kontrastierender, im Quartett sonst unverbunden auftretender musikalischer Elemente (s. u.).

Ein zweiter Prozeßverlauf zeigt sich ab dem 2. Satz, indem hier zwei konträre musikalische Bereiche deutlich exponiert werden: eine Haltung „Tradierter Quartettidiome“ (schon im 1. Satz anklingend: bezugnehmend auf das Œuvre des späten Beethoven, neben dem Anklang an Idiome der Moderne wie bei Berg) zu einer gleichsam die Sphäre verlorengangener Tonalität beschwörenden „Kantilene“, die zum Idiom der „Tradierten Quartettidiome“ merklich kontrastiert (siehe Schema und Notenbsp. 2). In jeweils unterschiedlicher Gewichtung bestimmen diese beiden Protagonisten den weiteren Verlauf: Im 3. und 4. Satz überwiegt die jeweils verfremdete „Kantilene“, während der 5. Satz emphatisch den Gegensatz aus „Kantilene“ und den „Tradierten Quartettidiomen“ steigert. Der abschließende Finalsatz löst diesen Konflikt nicht auf, d. h. es findet hier keine Vermittlung zwischen den „Tradierten Quartettidiomen“ und der „Kantilene“ statt<sup>17</sup> – im Unterschied zum Verlauf des Prozeßgeschehens aus „Uni-

<sup>16</sup> Alle Notenbeispiele werden mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition A. G. Wien wiedergegeben.

<sup>17</sup> Anschaulich belegt dieses auch die vermeintliche Schnittstelle der „Kadenz“ ab T. 88 ff., wo sich diese beiden Idiome in der ersten Violine den drei übrigen Stimmen gegenüberstellen.

sono“, „Terzenpendel“ und Zwischenspiel (mit einer Synthese am Schluß des Finalsatzes, s. o.).

The image displays two systems of handwritten musical notation for a string quartet. The first system is marked "poco rit." and features a tempo of  $\text{♩} = 60$ . It consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pppp*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include "non vibr.", "sul pont.", "sul c.", "poco vibr.", "flaut. non vibr.", and "sul Tasto". The system concludes with a measure marked "rit." and a tempo change to  $\text{♩} = 40$ . The second system is marked "rit." and features a tempo of  $\text{♩} = 40$ . It also consists of four staves with simpler rhythmic patterns and dynamic markings like *pppp*, *ppp*, and *pp*. Performance instructions include "sul tasto" and "zartes vibr.". The notation is dense with slurs, accents, and dynamic markings throughout.

Notenbeispiel 2: Wolfgang Rihm, *Im Innersten*, II, T. 30–42

Das Offenbleiben des zweiten Prozeßverlaufs aus der Konfrontation von „Traditionierten Quartettidiomen“ und „Kantilene“ hat Rihm mittels einer äußerst kunstvollen Wendung in Form eines dem Finalsatz vorgeschalteten Zwischenspiels komponiert: ein eintaktiger Satz, in dem Metrum, Tempo und Dynamik aufgehoben sind, wobei ein Clusterklang – anfänglich im tonalen Klangsymbol von Quinten intoniert – zunehmend in ein asynchrones Changieren der Einzelstimmen in Sekundbewegung aufgelöst wird, um am Ende in anderer Klangfarbe und Akkordschichtung (kleine Sekunden und Terzen) um einen Halbton transponiert wieder aufzutauchen (siehe Notenbsp. 3). Das Zwischenspiel markiert im Quartett somit keinen vermeintlichen Störkörper, wie es die Notation zunächst glauben machen könnte. Ganz im Gegenteil, als Fokussierung des bisherigen Quartettverlaufs ist es mit dem abschließenden Finalsatz eng verbunden, wo es in modifizierter Gestalt an zentralen Stellen erscheint (siehe Schema: auch die gleiche dynamische Vorzeichnung von Zwischenspiel und Finalsatz, in Form einer Aussparung von Crescendo und Decrescendo, unterstreicht hier die Verbindung von beiden Sätzen) – neben weiteren Gegenüberstellungen einzelner Elemente aus der „Kantilene“ und den „Traditionierten Quartettidiomen“ sowie zusätzlichen Anspielungen an Material der vorigen Sätze.

Zwischenspiel

senza Tempo, sempre pppp (quasi niente) e con vibrato  
synchron

Dauer: ca. 1' - 1'30"

hier sollten alle vier Spieler gleich ruhig den Bogen führen und zittern

Notenbeispiel 3: Wolfgang Rihm, Im Innersten, Zwischenspiel

Notenbeispiel 4: Wolfgang Rihm, Im Innersten, IV, T. 47-51

Der Finalsatz, mit integriertem Zwischenspiel als Resultat des offenbleibenden Prozeßgeschehens vom 2. Satz bis zum 5. Satz verstanden, bündelt am Schluß divergierende Komponenten des bisherigen Verlaufs in mehrfacher musikalischer Sinnedeutung noch einmal neu zusammen. Dabei zeigt sich der „Unisono“-Beginn des Quartetts, der im Verlauf des Quartetts mehrfach vor allem am Satzende eine zyklischbindende Funktion erhält, sowohl mit dem Zwischenspiel als auch mit dem ebenfalls mehrfach im Quartett komponierten „Terzenpendel“ verknüpft. In Verbindung mit dem Schluß des 4. Satzes, wo das „Unisono“ auf dem Ton *as* in der repetierenden Haltung der Akkorde ab T. 47 ff. verdeckt anklingt (in der Oberstimme: *gis* zu *as*“, siehe Schema, erste Spalte, und Notenbsp. 4), wird das „Terzenpendel“ durch die Schlußpassage des Finalsatzes als ein weiteres formal wichtiges Element hervorgehoben (auch

im Hinblick auf eine an die Ästhetik Bergs appellierende Semantik, s. u.). Für das formale Geschehen in Rihms 3. *Streichquartett* insgesamt von Bedeutung stellt der Schluß des Finalsatzes eine Verbindung zwischen den beiden unterschiedlichen Prozeßverläufen her (vgl. folgende Übersicht):

A – erster Prozeßverlauf	„Urzustand“ als Beginn des 1. Satzes („Unisono“ auf dem Ton <i>as</i> ), verknüpft mit Schlußbildungen des 1., 4. und 6. Satzes (dort die Schnittstelle T. 119 ff: „Terzenpendel“, Zwischenspiel)
B – zweiter Prozeßverlauf	Konflikt ab dem 2. Satz bis Ende des 4. Satzes (Akkordrepetitionen: Zielton: <i>gis</i> "/ <i>as</i> ", als verfremdetes „Unisono“ aufgefaßt), anschließend Ekstase des Konfliktes im 5. Satz (Emphase der Protagonisten: „Tradierte Quartettidiome“/„Kantilene“)
A/B – erster Prozeßverlauf/ zweiter Prozeßverlauf	Zwischenspiel und VI. Satz lassen den Konflikt aus „Tradierten Quartettidiomen“/ „Kantilene“ (= zweiter Prozeßverlauf) offen; gleichzeitig Vermittlung von „Unisono“, „Terzenpendel“ und Zwischenspiel in der Schlußwendung des VI. Satzes (= erster Prozeßverlauf, auch als Verknüpfung auf den Schluß des 1. und 4. Satzes nebst Anknüpfung an den Beginn des 1. Satzes), die im „Terzenpendel“ auch das Offenbleiben des zweiter Prozeßverlaufs reflektiert.

### III

Der in II geschilderte Ausblick auf das musikalische Geschehen in Rihms 3. *Streichquartett* erhebt nicht den Anspruch, allen formalen Strategien des Werkes gerecht zu werden. Hier wären nach geänderter Fragestellung auch andere formale Relationen bzw. einzelne Elemente in ihrer Bedeutung für den jeweiligen musikalischen Kontext zu diskutieren, von denen zumindest einige an dieser Stelle ergänzend genannt seien:

a) im Übergang vom 1. zum 2. Satz zeigt sich ein Scharnier im Violoncello (I, T. 39 ff. zu II T. 2 ff.), als forte- bzw. vierfache forte-Schlußwendung aus dem 1. zum zwei- bzw. dreifachen piano im 2. Satz, und betont zusätzlich die Verbindung auch vom 1. zum 2. Satz (im Sinne der zwei verklammerten Prozeßverläufe, s. o.);

b) als deutliche Zäsurbetonung wird mehrfach am Ende einzelner Abschnitte ein Dur-Akkord gebracht (II, T. 16 oder III, T. 29 etc.), mit Anklang an das „tonale“ Idiom der „Kantilene“;

c) zahlreiche motivische Gesten im Anklang an die „Tradierten Quartettidiome“, wie etwa das Zitat von IV, T. 21 ff. in VI, T. 32 f. bzw. T. 104 etc., stellen weitere Verbindungen zwischen den einzelnen Sätzen her;

d) der Mittelteil des Finalsatzes faßt kaleidoskopartig motivische Splitter aus den vorigen Sätzen zusammen, wie beispielsweise die forcierte Zweiunddreißigstel-Geste der Unterstimmen, forte, in T. 46, die, nach dem verdeckten Anklang in T. 38, als markante Zäsur einen an dieser Stelle unerwarteten Bezug zum Beginn des 1. Satzes assoziiert.

Auch diese eher unscheinbaren musikalischen Anspielungen verstärken, neben dem komplexen Gewebe der in II aufgezeigten formalen Strategien, den Eindruck einer großen Dichte an bedeutungsträchtigen Verknüpfungen im 3. *Streichquartett* Rihms, mit einem weit gefächerten semantischen Potential. In diesem Zusammenhang ist auf

Notenbeispiel 5: Wolfgang Rihm, *Im Innersten*, VI, T. 58–63

eine Passage besonders aufmerksam zu machen, und zwar die aus dem Finalsatz in T. 61 f. Als Zitat der isolierten Einleitungstakte des „Unisono“ aus I, T. 12 ff., klingt hier der auch in der Rihmrezeption der späten 70er Jahre mehrfach diskutierte „Eva-Akkord“ (Tongruppe: *e-f-a*) an (siehe Notenbsp. 5). Exemplarisch spiegelt sich in ihm jene für die Exegese der Musik Rihms charakteristisch-brüchige Doppelbödigkeit, mit ihrer Mischung aus biographisch Ahnungsvollem mit musikalisch Konstitutivem: Als Motto zu Beginn des 1. Satzes aus dem Streichtrio *Musik für drei Streicher* (1977), *Eva gewidmet*, also in einem zeitverwandten und in enger Beziehung zum 3. *Streichquartett* stehenden Werk auftretend, ist dieser Akkord zugleich als melodisch-sperrige Dreitonfolge *e-f-a* in Bezug auf das kurzmotivisch-spröde Idiom des späten Beethoven aufzufassen<sup>18</sup> (beide Formen, Akkord wie melodische Folge, lassen sich im 3. *Streichquartett* Rihms in diversen, auch modifizierten Anklänge nachweisen<sup>19</sup>).

Eine derart strikte Einbindung von Biographischem in der Komposition eines Streichquartetts gehört als Sujet eines Bekenntnishaften zur spezifischen Topik der Gattung Streichquartett ab dem 19. Jahrhundert, vertreten bei ganz unterschiedlichen Komponisten wie etwa B. Smetana (*1. Streichquartett* in e-Moll, *Aus meinem Leben*, 1876), L. Janáček (*2. Streichquartett*, *Intime Briefe*, 1928/ 47), oder J. Sibelius (*Streichquartett* in d-Moll, *Voces Intimae*, 1909). Als weitere Adresse ist hierbei vor allem ein Werk hervorzuheben, nämlich Alban Bergs *Lyrische Suite* von 1926.<sup>20</sup> In ihrer konzeptionellen Sechssätzigkeit dem 3. *Streichquartett* Rihms schon rein formal nahestehend<sup>21</sup> – begreift man einmal das Zwischenspiel aus *Im Innersten* als eine exteritoriale Synopse des zweiten Prozeßverlaufs (s. o.) –, verstärkt vor allem die Schlußgestaltung des jeweiligen Finalsatzes die Idee einer hier vorliegenden Affinität. Ausgehend von der in II

<sup>18</sup> Vgl. hierzu auch Reinhold Brinkmann, „Wirkungen Beethovens in der Kammermusik“, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos (= Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn IV, 10), München 1987, S. 83.

<sup>19</sup> Auf eine ausführliche Auflistung an Beispielen an dieser Stelle wird verzichtet, da der Sachverhalt evident ist.

<sup>20</sup> Zur umfangreichen semantischen Diskussion vgl. im Überblick den Sammelband *Alban Berg. Kammermusik I* (= Musik-Konzepte 4), München 1978.

<sup>21</sup> Mit Beethoven als Ahnherrn einer konzeptionellen Mehrsätzigkeit.

(♩ = quasi 40) *molto ritardando* — immer weniger Kratzen, immer stiller

x) extrem starker Druck, so daß der Bogen kaum von der Stelle kommt; nur gelegentlich (etwa wie durch Striche angezogen) erklingt ein stark geräuschhafter Kratzen.

19.4. - 5.6. 1976

Notenbeispiel 6a: Wolfgang Rihm, *Im Innersten*, VI, T. 117–124 zu

zurücktretend

44 45 46

pppp p dimin. morendo - - \*)

19.4. - 5.6. 1976

\*) bis zum völligen Verlöschen, daher die letzte Tera *Des-F* eventuell noch ein-, zweimal wiederholen. Keinesfalls aber auf *Des* schließen!

Notenbeispiel 6b: Alban Berg, *Lyrische Suite*, IV, T. 44–46

diskutierten Gesamtdramaturgie aus dem 3. *Streichquartett* Rihms, u. a. der nicht eingelöste Konflikt aus „Traditionen Quartettidiomen“/„Kantilene“ (s. o.), mutet dabei der im Schluß des Finalsatzes aus Rihms 3. *Streichquartett*, mit seinem zum C-Dur dissonierenden (kleinen) *ges-es*-„Terzenpendel“, wie ein sublimes Zitat des (großen) *f'-des'*-„Terzenpendel“ der Viola aus dem Schlußsatz der *Lyrischen Suite* an (siehe Notenbsp. 6).

Eine erneut mehrschichtig-sinnhafte Konstellation: In der anklingenden Chiffre des Bergschen „Terzenpendels“ – eine Art Ewigkeitssymbol<sup>22</sup> – verschmelzen im Schluß des

<sup>22</sup> Bekanntermaßen hat Berg dem Schlußsatz der *Lyrischen Suite* das Sonett *De Profundis Clamavi* von Stefan George, als Umdichtung von Baudelaires *Les Fleurs du Mal*, zugrundegelegt. Hierbei bezieht sich das „Terzenpendel“ am Ende der *Lyrischen Suite* in T. 46 auf die Passage von T. 40, mit der Textzeile „So langsam rollt sich ab der Zeiten Spindel“, vgl. dazu im Überblick George Perle, „Das geheime Programm der *Lyrischen Suite*“, deutsche, erweiterte Übers. des amerikanischen Originalbeitrages von 1977 durch H.-K.-Metzger, in: *Alban Berg* (wie Anm. 20), S. 64. Zur Parallele in der Schlußgestaltung der *Lyrischen Suite* und *Im Innersten* vgl. auch Martin Zenck, „Die Garten der Pfade, die sich verzweigen. Komponieren von Streichquartetten im 20. Jahrhundert“, in: *Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Franz Xaver Ohnesorg, Köln 1994, S. 196 und 203, der auch weitere vergleichbare Quartettschlüsse von anderen Komponisten anführt.

Finalsatzes aus Rihms 3. *Streichquartett* der formimmanente Prozeß (Offenbleiben des Konfliktes aus „Tradierten Quartettidiomen“/„Kantilene“: angezeigt im Changieren des Zwischenspiels, s. o.) und die kommentierend-begleitende Semantik (die in der Pendelbewegung angelegte Idee einer unendlich fortführbaren Bewegung des „Terzenpendels“, in Analogie zum Changieren des Zwischenspiels) nahtlos ineinander. Die These, daß in der Kopplung aus Zwischenspiel (asynchrone Kratztöne, als ein durch Spielanweisung akzidentiell verfremdetes Zitieren der Tonart C-Dur<sup>23</sup>) und „Unisono“ (als verfremdete Haltung repetierender Akkordtöne auch zum Schluß des 4. Satzes bezogen, s. o.) auch Idiom und Ästhetik Bergscher Musik berührt werde, legt zudem die Vorbereitung durch die „Kadenz“ der ersten Violine im Finalsatz ab T. 88 ff. nahe, mit ihrem „desolato“<sup>24</sup>-Timbre in Bezug auf die „Kadenz“ der Solovioline zu Beginn des 2. Satzes in Bergs *Violinkonzert*, T. 1–22.

#### IV

Die vorliegende Annäherung einer formalen Werkbetrachtung, sich weitere Ebenen der Musik zu erschließen bzw. für das Hören neu erfahrbar zu machen (also kein „Racheakt“ einer vereinnehmenden „Klassifizierung“, s. o. – auch nicht durch Auflistung eines Schemas), zeigt für das 3. *Streichquartett* Rihms ein Ineinandergreifen zweier ganz unterschiedlicher Prozeßverläufe (siehe die Ausführungen in II), mit einer kaum auszulotenden semantischen Bedeutungsvielfalt der Musik (siehe die Ausführungen in III). In einer faszinierenden Dialektik aus fragmentarischer Geste und formaler Einbindung manifestiert sich in diesem Werk das „Ganze“<sup>25</sup> wahrhaft als ein Konvolut beethovenschen Ausmaßes, indem am Schluß des Finalsatzes, als Synthese des ersten Prozeßverlaufs (mit einer Verknüpfung einzelner Elemente aus „Unisono“, „Terzenpendel“ und Zwischenspiel), der zweite, offenbleibende Prozeßverlauf in der Bewegung des „Terzenpendels“ (auch in Bezug auf das Changieren des Stimmenverlaufs aus dem Zwischenspiel, s. o.) semantisch reflektiert wird. Vor dem Hintergrund der gerade für das kammermusikalische Werk Rihms bezeichnenden Beethovenrezeption spiegelt das 3. *Streichquartett* summarisch die Problematik des späten Beethoven wider: nämlich den „Verlust“ bzw. die Unmöglichkeit eines Komponierens mit der Vorgabe musikalischer Konventionen – hier im obsolet-„behüteten“ Refugium einer tonalen Sphäre in der „Kantilene“ zu sehen, an der sich die „Tradierten Quartettidiome“ (im Anklang an den späten Beethoven) in spröder, erosierender Unterwanderung beständig reiben.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu auch Andraschke (wie Anm. 13), S. 143: „Das Enden mit einem C-Dur-Dreiklang ist von Rihm affirmativ gemeint. Eine andere harmonische Lösung wäre naheliegender gewesen. Aber C-Dur-Schlüsse haben in der Kompositionsgeschichte ihre besondere Bedeutung als Ausdruck von Offenheit und Optimismus usf. Das Verfremden gerade am C-Dur durch Klang und harmonische Störung weist hier programmatisch auf ein Abwürgen des musikalischen Geschehens, auf ein Sich-Abkapseln und Wiederverschließen, ein Zurückziehen ins Innere, als ob schon zu viel gesagt und gezeigt worden wäre.“

<sup>24</sup> Der Finalsatz der *Lyrischen Suite* ist mit *Largo desolato* betitelt.

<sup>25</sup> Die Herkunft dieses Beethoven zugeschriebenen Bonmots ist trotz vielfacher Erwähnung in der Literatur nicht restlos geklärt. Für den Wahrheitsgehalt spricht eine vergleichbare Aussage Beethovens, im Zusammenhang mit der letzten Revision zum *Fidelio*, in dem Brief an Friedrich Treitschke vom April 1814: „wie ich gewohnt bin zu schreiben, auch in meiner Instrumentalmusik, habe ich immer das Ganze vor Augen, hier ist aber mein Ganzes überall auf eine gewisse Weise geteilt worden, und ich muß mich neuerdings hineindenken“, zitiert nach *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, hrsg. von Emerich Kastner (bearbeitet von Julius Kapp), Neuausgabe: Leipzig 1923, Nr. 427, S. 268.

Angesichts der komplex gestalteten Formgebung in dem 3. *Streichquartett* Rihms zeigt sich, daß die ausschließliche Betonung des „affektiven Gehalts“<sup>26</sup> der Musik Rihms zu einer verkürzten Betrachtungsweise führt. Neben den affektiv-synchronen Konstituenten sind auch die formal-diachronen nicht zu vernachlässigen, will man die zumeist allgemein gehaltenen, inhaltsästhetischen Charakterisierungen der Musik Rihms am formalästhetischen Befund präzisieren.<sup>27</sup> Das Bild eines fragmentarischen Komponierens, in Form einmaliger wie vermeintlich unverwechselbarer „Einzelereignisse“ (s. o.), bedarf von daher für eine adäquate Werkbetrachtung der Ergänzung durch die diachrone Perspektive – im Hinblick auf all jene intrikaten-formalen Strategien, die der Musik Rihms eine zusätzliche Dimension von hoher artifizierlicher Gewichtung verleihen.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu die einleitenden Ausführungen zu Anm. 10.

<sup>27</sup> Zu weiteren, vom Komponisten stammenden Interpretationsebenen des Werkes vgl. ferner die aktuelle Publikation der Schriften und Gespräche Rihms: Wolfgang Rihm, *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Ulrich Mosch (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 6), 2 Bde, Winterthur 1997. Rihm beschreibt hier eine seiner ästhetischen Intentionen wie folgt: „Die Sätze sind auf zwei Weisen musikalischen Sprechens beziehbar: *adagio* und *con moto*. Spätestens hier (und auch bei einigen *as-Moll-rauhen Zärtlichkeiten*) wird Janáček – der wunderbarste aller unerlaubten Komponisten – erscheinen. [...] Die Sätze könnte man schlicht so nennen: *con moto/ con moto – adagio/ adagio – con moto/ adagio/ con moto/ adagio*. [...] Also: *con moto – adagio*. Dieser systolische Bewegungsablauf: Peristaltik der Innenwelt, Innenspannung.“ (Bd. 2, S. 304 f.) Diesem dualen Konzept Rihms folgend sieht sich die vorliegende Studie nachträglich bestätigt: Die allgemeine Verknüpfung der von Rihm benannten Sphären musikalisch konträrer Haltungen (*con moto/adagio*) wird durch das Aufzeigen diverser formaler Strategien („Tradierete Quartettidiome“/ „Kantilene“) auch im satzübergreifenden Detail präzisiert. Eine weitere Auseinandersetzung mit einzelnen ästhetischen Positionen Rihms soll im Rahmen einer späteren Schrift des Verfassers erfolgen.

Anhang: Formschema zu Wolfgang Rihms *Im Innersten*

Ausgewählte zyklische Verbindungen zwischen den Einzelsätzen vermittelnder Prozeßverlauf: Kopplung von „Unisono“, „Terzenpendel“ und Zwischenspiel	Musikalisches Geschehen im Einzelsatz  offenbleibender Prozeßverlauf: Konfrontation der Protagonisten „Tradierte Quartettidiome“ und „Kantilene“	Takte
<b>I – Einleitung</b> „Unisono“, T. 1, T. 15 f.  „Unisono“, T. 36 ff.	Beginn musikalisch zunächst unbestimmt („Urzustand“), vereinzelt „Tradierte Quartettidiome“ emphatischer Ausbruch, vereinzelt „Tradierte Quartettidiome“ Nachspiel	1–16  17–35  36–41
<b>II – Konflikt</b> „Terzenpendel“, T. 27 ff. (verfremdet: „flächige“ Mehrfachsetzung, auch in Umkehrung) „Unisono“, T. 32 ff. (verfremdet: begleitendes Flageolett), auch T. 35 ff. zu I, T. 13 f.	„Tradierte Quartettidiome“, zweiteilig: 1–16/16–31  Vorbereitung zur „Kantilene“  „Kantilene“	1–31  32–38  38–54
<b>III – Epilog auf II</b> „Terzenpendel“, T. 11 f. (verfremdet: „flächige“ Mehrfachsetzung, Einzelnoten repetierend)	„Kantilene“, verfremdet  „Tradierte Quartettidiome“  „Kantilene“, verfremdet (bzw. zu T. 32 ff.)	1–10  11–27  27–31
<b>IV – Epilog auf II</b> „Terzenpendel“, T. 3 f.  „Unisono“, T. 47 ff. (verfremdet: Akkordrepetitionen <i>gis’/as’</i> )	„Tradierte Quartettidiome“  „Kantilene“, emphatisch „Kantilene“ (bzw. Vorbereitung II, T. 32 ff.) Nachspiel, „Tradierte Quartettidiome“	1–19  19–36 36–42 42–51
<b>V – Ekstase</b> „Terzenpendel“, T. 17 f., 23 f.	„Tradierte Quartettidiome“, emphatisch  „Kantilene“, emphatisch (zu IV, T. 19 ff.) „Tradierte Quartettidiome“, emphatisch „Kantilene“, emphatisch (zu IV, T. 19 ff.) Ausklang	1–32  32–41 41–64 64–76 76–84
<b>Zwischenspiel</b>	Aufhebung von Metrum, Tempo und Dynamik	1Takt
<b>VI – Epilog</b>  Zwischenspiel, T. 35 f.  Zwischenspiel, T. 80  Zwischenspiel, T. 119 ff.: Schnittstelle zu „Unisono“ (I, T. 1 ff., T. 35 ff. und IV, T. 47 ff.) und „Terzenpendel“ T. 121 f. (verfremdet: rhythmisch)	Einleitung (u. a. „Kantilene“, verfremdet) „Kantilene“, verfremdet „Tradierte Quartettidiome“ Zwischenspiel, verfremdet Mittelteil (diverse Anklänge an die vorigen Sätze, vgl. auch Text) Zwischenspiel, verfremdet Überleitung zur „Kadenz“ „Kadenz“ der Solovioline („Tradierte Quartettidiome“ zur Begleitung der „Kantilene“) „Tradierte Quartettidiome“ (zu IV, T. 21 ff.), „Kantilene“ Zwischenspiel, verfremdet	1–20 21–31 31–34 35–36 37–79  80 81–87 87–97  98–118  119–124

## „Du, Tell, du sollst der Führer sein ...“ Die Rossini-Bearbeitung von Julius Kapp und Robert Heger (1934)

von Christoph Henzel, Berlin

für Friedrich Lippmann

Der 3. März 1934 war in der Berliner Staatsoper Unter den Linden ein Premierentag. Auf dem Programm stand Gioacchino Rossinis *Wilhelm Tell*, aufgeführt in einer von Julius Kapp, dem Chefdramaturgen des Hauses, initiierten Bearbeitung. Nicht zuletzt dank der hochkarätigen Besetzung mit Rudolf Bockelmann (Tell), Käthe Heidersbach (Mathilde), Alexander Kipnis (Walter Fürst) und Helge Roswaenge (Arnold) wurde die Oper vom Publikum überaus positiv aufgenommen. Ein gelungener Rückgriff also in das historische Opernrepertoire, wenn auch die Kritik einiges auszusetzen hatte und der Erfolg bald verblaßte,<sup>1</sup> und zugleich ein Beispiel für die manipulierende Indienstnahme großer Kunst für die Zwecke der nationalsozialistischen Ideologie, bediente sich doch der Bearbeiter bei seinen Eingriffen einiger Topoi der nationalsozialistischen Verwertung Friedrich Schillers. Auch wenn die Symphonien Beethovens und Bruckners sowie die Musikdramen Wagners ohne Zweifel als bedeutendere Exempel der propagandistischen Vereinnahmung im Nationalsozialismus gelten müssen, so stellt doch Kapps Rossini-Bearbeitung insofern einen bemerkenswerten Fall dar, als das Werk eines Komponisten betroffen war, der traditionell als typischer Vertreter der „echt national-italienische(n) Oper“<sup>2</sup> betrachtet wurde.

In der Bezugnahme auf Schiller knüpfte Kapp an die deutsche Rossini-Rezeption des 19. Jahrhunderts an, die das Libretto des *Guillaume Tell* stets für eine Trivialisierung des Sprechdramas gehalten hatte. Charakteristisch dafür ist die auf den deutschen Bühnen verbreitete Umgestaltung der Szene vor dem Finale des 3. Akts: Einerseits weitete man den um den zweiten Pfeil kreisenden Dialog zwischen Gessler und Tell mit Hilfe einer Einlage aus, die fast wortwörtlich die entsprechenden Verse Schillers zitiert, andererseits wurde der darauffolgende Auftritt der Mathilde gestrichen.<sup>3</sup> Insofern mochte es vielleicht als konsequenter Schritt erscheinen, Rossinis Oper noch weiter an das Theaterstück anzunähern. Da aber Schillers *Wilhelm Tell* mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten zum National- und Führerdrama avancierte, war eine Übernahme der entsprechenden ideologischen Implikationen in die Oper praktisch unausweichlich. Kapp griff sie bereitwillig auf und leistete damit seinen Beitrag zu der von Joseph Goebbels anlässlich der Gründung der Reichskulturkammer am 15. November 1933 angemahnten künstlerischen Umsetzung der „heroischen Lebensauffassung“ des Natio-

<sup>1</sup> Nach Auskunft von Herrn Schröder vom Landesarchiv Berlin, dem ich für seine bereitwillige Hilfe zu danken habe, wurde *Wilhelm Tell* 1934 14 Mal, 1935 zweimal und 1936 abschließend dreimal gegeben.

<sup>2</sup> *Hugo Riemanns Musiklexikon*, bearb. v. Alfred Einstein, Berlin 1929, S. 1550.

<sup>3</sup> Vgl. *Tell*, Oper in 4 Aufzügen. Text von Etienne Jouy u. Hippolite Bis (deutsche Übersetzung von Theod. von Haupt) von Gioacchino Rossini. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem Text, neu bearbeitet von Richard Kleinmichel, Schott [Nr. 25600]: Mainz o. J. [ca. 1894], S. 326.

nalsozialismus.<sup>4</sup> Gleichwohl stand für Kapp eigentlich nicht die „Modernisierung“ der Oper im (Un-)Geist des Nationalsozialismus im Vordergrund, sondern die Belebung des museal erstarrten Spielplans, welche er aus einer musikalisch und dramaturgisch konservativen Grundhaltung heraus einzig durch sogenannte „Ausgrabungen“ für möglich hielt.

## I.

Für das von der Universal Edition verlegte Textbuch verfaßte Kapp ein Vorwort, welchem der Leser neben einer ausführlichen Beschreibung und Begründung der Veränderungen folgende grundsätzliche Bemerkungen entnehmen konnte:

„Den Plan dieser Neubearbeitung faßte ich schon vor Jahren und begann auch bereits die Vorarbeiten dazu. Das Wiedererwachen unseres Volkes gibt ihr nun erhöhte Resonanz. Ich habe absichtlich das Schweizer Lokalkolorit auf das Mindestmaß beschränkt und den Freiheitskampf eines Volkes und das Schicksal seines Führers allgemein menschlich zu gestalten versucht. In Tell und Gessler stehen sich zwei Weltanschauungen gegenüber, deren Ringen unabhängig von Ort und Zeit von ewiger Gültigkeit ist. Und damit hoffe ich, Rossinis Meisterwerk aus dem hohlen Rahmen der ‚historischen großen‘ Oper herausgehoben und auch für unsere Zeit mit neuem Leben erfüllt zu haben.“<sup>5</sup>

Auch wenn kein Anlaß besteht, an Kapps Datierung seiner Konzeption der Bearbeitung zu zweifeln, schwingt doch in seinem Hinweis darauf ein apologetischer Unterton mit. Ohne Zweifel wollte Kapp dem Verdacht des Opportunismus entgehen, der einem solch politisch exponierten Werk im Jahre Eins nach der Machtergreifung zwangsläufig anhaften mußte. In diese Richtung verweist auch der Hinweis auf die „allgemein menschliche“ Gestaltung des Freiheitskampfes. Dadurch wird verdeckt, daß weder Rossini und seine Librettisten noch Schiller an den historischen Ereignissen und ihrem geographischen Ort als solchem interessiert waren, sondern ebenfalls auf je eigene Weise an der Freiheitsthematik, wenn auch in ganz anderem Sinne als Kapp. In Wirklichkeit war die Lockerung der Einbindung der Opernhandlung in den geschichtlich-geographischen Raum der Schweiz die Voraussetzung für ihre allegorische Beziehung auf Nazi-Deutschland. Dies belegen die Verknüpfung von „Volk“ und „Führer“ sowie der Hinweis auf den Antagonismus der Weltanschauungen, womit wohl auf den fanatischen Antisemitismus der nationalsozialistischen Ideologie angespielt werden sollte. Gleichzeitig reklamierte Kapp durch die Berufung auf das „allgemein Menschliche“ und Mythische der Handlung den Wagnerschen Dramenbegriff für seine Bearbeitung.

Kapp gab die Umgestaltung von Handlung und Dramaturgie als Dienst an Rossinis „Meisterwerk“ aus. Als ein solches galt ihm aber lediglich eine Grundsubstanz der Partitur, welche Kapp durch ihre Ablösung von der Dramaturgie der Grand Opéra „retten“ zu können glaubte. Daß er dabei gänzlich gegen die Grundideen des Komponisten handelte, wird sofort deutlich, wenn man sich die von Kapp vorgebrachten Kritikpunkte vergegenwärtigt. Neben der alten Übersetzung Theodor von Haupts hob er die Tableaus, insbesondere aber den Schluß der Oper als verbesserungsbedürftig hervor:

<sup>4</sup> Vgl. *Goebbels-Reden*, Bd. 1, hrsg. von Helmut Heiber, Düsseldorf 1971, S. 131–141, bes. S. 137 f.

<sup>5</sup> *Wilhelm Tell*, Oper in 4 Aufzügen (9 Bildern) von G. Rossini. Für die deutsche Opernbühne völlig neu bearbeitet von Julius Kapp. Musikalische Einrichtung von Robert Heger, Wien 1934, S. 7.

„Alles was im Original nach der Apfelschußszene kommt, ist unmöglich und auch musikalisch ganz schwach.“<sup>6</sup> Die Ablehnung der Tableau- und Finalgestaltung aber betraf das Zentrum von Rossinis dramaturgischem Konzept, welches auf der Aufwertung des Volks zur handelnden Person und der Reduktion des Gewichts der Protagonisten beruhte.<sup>7</sup>

Kapps Kritik an Rossinis *Wilhelm Tell* entsprang der in den zwanziger Jahren in Deutschland weitverbreiteten Abneigung gegen die große historische Oper Frankreichs. Sie beruhte einesteils auf der Identifizierung der Grand Opéra mit dem verhaßten Hofopernsystem des Kaiserreichs und andernteils auf dem Glauben, mit dem Musikdrama Richard Wagners auf einer künstlerisch höheren und national bestimmten Stufe der Operngeschichte angelangt zu sein, wobei durchaus antisemitische Vorbehalte gegen den Hauptvertreter der Grand Opéra, Giacomo Meyerbeer, zum Tragen kamen.<sup>8</sup> Kapp, der sich kurz nach dem 1. Weltkrieg noch gegen Aktualisierungsversuche gewandt hatte,<sup>9</sup> trug zehn Jahre später dem gewandelten Geschmack Rechnung, indem er den Weg der modernisierenden Bearbeitung einschlug. Die Auseinandersetzung mit dem Geschichte gewordenen Typus der Grand Opéra erschien ihm als überflüssige Mühe. Und da die Frage nach der Konzeption Rossinis ohne Interesse blieb, genügte als Grundlage der Bearbeitung auch der am Jahrhundertende bei Schott erschienene, von Richard Kleinmichel revidierte Klavierauszug.<sup>10</sup>

Daß es Kapp gar nicht um den *Guillaume Tell*, sondern in erster Linie darum gegangen sei, ein Transportmittel für nazistisches Gedankengut zu finden, wird man allerdings schwerlich behaupten können, da der Chefdramaturg der Berliner Staatsoper in Zusammenarbeit mit der Universal Edition schon in der Zeit der Weimarer Republik ähnlich eingreifende „Rettungsversuche“ an anderen Opern unternommen hatte. Sie betrafen Berlioz' *Trojaner* (1930), Meyerbeers *Hugenotten* (1931), Verdis *Sizilianische Vesper* (1932) und Rezniceks *Donna Diana* (1933); 1934 folgte noch Verdis *Ernani*.<sup>11</sup> Die Bearbeitung des *Wilhelm Tell* stellt sich im Zusammenhang mit den anderen Neufassungen (die Oper Rezniceks ausgenommen) als Teil einer von Kapp und der Universal Edition initiierten Renaissance der großen historischen Oper dar. Der

<sup>6</sup> Ebd., S. 5.

<sup>7</sup> Vgl. Anselm Gerhard, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 78–84.

<sup>8</sup> Vgl. Michael Walter, „Die ‚ideelle Tatsächlichkeit‘ der Oper“, in: ders., *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart 1995, S. 131–174; zur Sichtweise Kapps s. auch Julius Kapp, *Giacomo Meyerbeer*, Berlin o. J. [1920].

<sup>9</sup> Vgl. Kapp, *Giacomo Meyerbeer*, S. 12: „Will man heute Meyerbeer überhaupt noch aufführen, so lasse man alles Experimentieren und Reformieren und gebe ihn im Stil und Geschmack seiner Zeit, und nicht unserer!“

<sup>10</sup> Vgl. das Exemplar des Schott-Klavierauszugs (wie Anm. 5) in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, N. Mus. 654. Dieser Klavierauszug wurde zunächst von der Korrepetition der Königlichen Oper benutzt, von daher stammen einige eingetragene Kürzungen. Später stand das Exemplar Robert Heger, dem musikalischen Bearbeiter Kapps, welcher ab 1933 an der Staatsoper als Kapellmeister tätig war, zur Verfügung. Heger, dessen Name auf dem Außendeckel steht, trug hier einen großen Teil der an Musik und Text vorgenommenen Veränderungen ein. Die Revisionen wurden von ihm später in ein weiteres Exemplar dieses Klavierauszugs übertragen, welches zusammen mit einigen Ergänzungen aus anderen Vorlagen dem Stich des Klavierauszugs der Neufassung zugrundegelegt wurde. Der Stich wurde von der Universal Edition zwischen November 1933 und Februar 1934 hergestellt (UE 10606). Im Archiv der Universal Edition befindet sich das von Heger eingesandte Material neben einer ausführlichen Beschreibung der musikalischen Bearbeitung von seiner Hand. – Für die freundliche Auskunft und die Überlassung von Fotokopien bin ich Frau Ilse Heinisch von der Universal Edition zu Dank verpflichtet.

<sup>11</sup> Ein später Nachzügler ist die bei Ahn & Simrock (Berlin u. Wiesbaden) 1955 verlegte Bearbeitung von Meyerbeers *Afrikanerin*. Ungedruckt blieb seine Fassung von Wagners *Rienzi* (1934).

Wiederbelebungsversuch stellte eine Antwort auf die mangelnde Akzeptanz der musikalischen und dramaturgischen Neuerungen in den Opernhäusern und die damit einhergehende museale Erstarrung des Spielplans dar – wofür Kapp einseitig die Komponisten verantwortlich machte. Konservative Skepsis gegenüber der zeitgenössischen Produktion, genährt von enttäuschten Erwartungen in das Durchsetzungsvermögen des nach-wagnerischen Musikdramas, auf der einen Seite und die unbeirrte Hoffnung auf einen kommenden Operngenius Wagnerscher Statur auf der anderen Seite bestimmten sein Handeln. So beklagte Kapp in einem programmatischen Beitrag aus Anlaß der *Tell*-Aufführung<sup>12</sup> den „Mangel an neuen Schöpfungen“, tat aber gleichzeitig die modernen Opern pauschal als „hoffnungslose Eintagsfliegen“ ab. Dabei hatte Kapp zehn Jahre vorher noch die größten Hoffnungen in das Schaffen Erich Wolfgang Korngolds, vor allem aber Franz Schrekers gesetzt.<sup>13</sup> Nachdem aber ihr Erfolg am Ende der zwanziger Jahre schon merklich verblaßt war, vermochte er (die Produktionen der Kroll-Oper in Berlin vor Augen) nichts anderes mehr denn eine „Zeit der Gärung und des Streites der widersprüchlichsten Stile und Richtungen“<sup>14</sup> in der Opernkomposition zu erkennen. Darüber offensichtlich ratlos geworden gab er älteren, in Vergessenheit geratenen Bühnenwerken bzw. den in ihnen enthaltenen „starke(n) Stücke(n) und unvergängliche(n) musikalische(n) Schönheiten“<sup>15</sup> den Vorzug. Sie sollten die nach dem Tod Wagners und Verdis angeblich aufgetretene „Lücke“ überbrücken helfen, und zwar „bis zum Aufflammen des neuen großen Operngenius“<sup>16</sup>.

Kapps Klage über den Mangel an lebensfähigen zeitgenössischen Bühnenwerken mutet zynisch an, wenn man an die Ausschaltung und Vertreibung vieler Opernkomponisten nach der „Machtergreifung“ 1933 denkt, war aber die unabhängig von den politischen Ereignissen gefaßte Meinung eines Konservativen – der dafür die Kritik Fritz Steges, eines strammen Nationalsozialisten, einstecken mußte. Stege monierte die mangelnde Förderung junger Komponisten durch die Staatsoper und stand deshalb den von ihm als konkurrierend angesehenen Wiederbelebungsversuchen des historischen Repertoires mißtrauisch gegenüber.<sup>17</sup> Daran zeigt sich einmal mehr der die braune Musikpolitik in Deutschland prägende Gegensatz zwischen eher traditionsorientierten Tendenzen auf der einen Seite und fortschrittsbewußten Hoffnungen auf eine neue, genuin nationalsozialistische Kunst auf der anderen Seite.

Der Versuch der Wiederbelebung einiger Werke der Grand Opéra war nicht als ein Wiederanknüpfen an eine nach dem 1. Weltkrieg abgebrochene Aufführungstradition gemeint. Dazu war die Abneigung gegen das Opernsystem der Kaiserzeit zu groß, zumal

<sup>12</sup> Julius Kapp, „Prinzipielles über Opern-,Bearbeitungen“, in: *Blätter der Staatsoper* 14 (1934), H. 6, S. 13–14.

<sup>13</sup> Vgl. Kapp, *Franz Schreker. Der Mann und sein Werk* (= *Zeitgenössische Komponisten* 4), München 1921, S. 42 f.; ders., *Meyerbeer*, S. 147; ders., *Die Oper der Gegenwart* (= *Max Hesses Handbücher* 56), Berlin 1922, S. 219 f. und 223–225.

<sup>14</sup> Kapp, *Das Opernbuch. Eine Geschichte der Oper und ein musikalisch-dramatischer Führer*, neu bearb. u. erw. Aufl., Leipzig 1939, S. 338. Textgrundlage für den historischen Teil ist sein Buch *Die Oper der Gegenwart*. Kürzungen wie Ergänzungen spiegeln die Wandlung der Sichtweise Kapps. Die Neubewertung der pluralistischen Tendenzen der 20er Jahre fällt unterschiedlich differenziert aus: Während beispielsweise für Korngold nurmehr polemische Ausfälle übrigbleiben (vgl. S. 336), schimmert bei Schönberg und Berg trotz aller Ablehnung Respekt hindurch (vgl. S. 326–328).

<sup>15</sup> Kapp, „Prinzipielles über Opern-,Bearbeitungen“, S. 13.

<sup>16</sup> Ebd., S. 14.

<sup>17</sup> Vgl. die Rezension des *Wilhelm Tell* in: *ZfM* 101 (1934), S. 401 f.

sich die soziale Struktur des Publikums verändert hatte. Statt dessen war die „Aktualisierung“ im Sinne einer Anpassung an die aktuellen Rezeptionsgewohnheiten die Lösung. Dies bedeutete, daß man sich bemühte, die Differenzen zu einigen Prinzipien des Musikdramas Wagners zu verkürzen und dementsprechend Handlung und Musik der Vorlagen zurechtzustutzen. Dies betraf im übrigen nicht nur die Grand Opéra, sondern auch die italienische Opera seria des 18. Jahrhunderts. Auch bei ihr galten einschneidende, modernisierende Umarbeitungen als unabdingbare Voraussetzung für die Wiederaufführung. Dies belegen die in den zwanziger Jahren in Göttingen im Rahmen der Händel-Festspiele vorgestellten Opern<sup>18</sup> und auch die von Lothar Wallerstein und Richard Strauss erarbeitete Neufassung von Mozarts *Idomeneo* (Wien 1931).<sup>19</sup>

## II.

Wie gestaltete sich Kapps Anlehnung an Schillers *Wilhelm Tell* (Uraufführung 1804) bei seiner Aktualisierung von Rossinis Oper? Zum einen hielt er sich bei der Neufassung der Rezitative teilweise eng an die Sprachgestalt Schillers, zum anderen modifizierte er teilweise dem Drama entsprechend Handlung und Szenerie der Oper (siehe die Übersicht im Anhang). So teilte er die ersten beiden Akte in je zwei Bilder auf und veränderte den Anfang der Altdorf-Szene: Anstelle der erzwungenen Huldigung ist der Spott des Volkes über den aufgestellten Hut zu sehen. Schließlich gab Kapp der Oper unter Aufnahme einiger Handlungselemente des Theaterstücks (Gebet Tells nach seiner Rettung, Szene in der hohlen Gasse bei Kußnacht) einen neuen, vermeintlich „folgerichtigen“ Schluß. Daß er dabei ausgerechnet auf Musikstücke aus Rossinis *Mosè in Egitto* zurückgriff, ist nicht ohne Pikanterie.<sup>20</sup> Zur Legitimation der Einlagen berief sich Kapp auf angebliche Selbstanleihen Rossinis im *Guillaume Tell*.<sup>21</sup> Das Ende der Oper erweiterte Kapp den Forderungen der „heroischen Lebensauffassung“ entsprechend um das vom Komponisten 1831 für die dreiaktige Fassung geschaffene triumphale Finale. Als dramatischer Impuls zwischen den beiden Finali diente ihm der bis dahin aufgesparte Auftritt Arnolds mit den siegreichen Schweizern.

Eine Orientierung an der Dramaturgie von Schillers *Wilhelm Tell* war allerdings nicht beabsichtigt, „da die Oper anderen Gesetzen unterliegt als das Drama“<sup>22</sup>. Diese

<sup>18</sup> Vgl. Wolfgang Boetticher, „Die frühe Göttinger Händelrenaissance. Versuch einer Würdigung“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 2 (1986), S. 207–220; Martin Staehelin, „Siebzig Jahre Göttinger Händel-Festspiele. Zu den Anfängen der Göttinger Händel-Renaissance“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 4 (1991), S. 23–40. Grundlegend ist Oskar Hagen, „Die Bearbeitung der Händelschen *Rodelinde* und ihre Uraufführung am 26. Juni 1920 in Göttingen“, in: *ZfMw* 1 (1919/20), S. 725–732. Im übrigen wurden in der Berliner Städtischen Oper in Charlottenburg zwei der Göttinger Bühnenwerke aufgeführt: *Otto und Theophano* (1926) und *Ezio* (1928). 1935 kam an der Staatsoper *Julius Cäsar* heraus.

<sup>19</sup> Vgl. das Libretto *Idomeneo*, Opera seria in 3 Akten nach dem Italienischen des Abbate Giambatt. Varesco von W. A. Mozart. Vollständige Neubearbeitung von Lothar Wallerstein und Richard Strauss, Magdeburg 1931; dazu Stephan Kohler, „Die *Idomeneo*-Bearbeitung von Lothar Wallerstein und Richard Strauss“, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781–1981*, hrsg. v. Robert Münster (= Ausstellungskataloge der Bayerischen Staatsbibliothek 24), München 1981, S. 158–179.

<sup>20</sup> Nach Kapps Ansicht enthielt Rossinis *Moses* „wohl einige der kostbarsten Eingebungen des Meisters überhaupt“, *Wilhelm Tell. Oper in 4 Aufzügen* [Textbuch], S. 5.

<sup>21</sup> Vgl. ebd.

<sup>22</sup> Ebd., S. 6.

„Gesetze“ aber bewogen Kapp, über die erwähnten gravierenden Änderungen hinaus im Bühnengeschehen „alles Überflüssige der ‚großen Oper‘“<sup>23</sup> zu streichen – mit nicht minder einschneidenden Folgen. Kapps solcherart motivierte Eingriffe zielten auf die radikale Kürzung der Tableaus, die Akzentuierung der sichtbaren Handlung und die musikalische Verbindung der Bilder.

Kapps Umgang mit Rossinis Tableaus läßt sich exemplarisch an der Eingangsszene der Oper („Introduction“) studieren. Rossini entwirft hier ein heiter-idyllisches Bild des in Übereinstimmung mit der Natur lebenden Volkes der Schweizer. Schlaglichtartig stechen daraus die „à part“-Äußerungen Tells und Arnolds hervor, deren seelische Verfassung aus unterschiedlichen Gründen zur Idylle kontrastiert. Kapp stellt dagegen Tell in den Mittelpunkt der Szene, die – durchaus bezeichnend – quasi im privaten Rahmen und nicht in der Öffentlichkeit spielt. Tell und sein Sohn Walter befinden sich vor ihrem Haus. Während Walter bedeutungsvoll die Macht des Frühlings besingt, bringt Tell seinen Unmut über die politische Situation zum Ausdruck. Bezeichnend für die Bemühung Kapps, Tell zum „Führer“ zu stilisieren, ist dabei dessen (vor der Erkenntnis der eigenen Berufung stehende) Frage: „Wann wird der Retter kommen, der unserm Vaterland die Freiheit wird erkämpfen aus dieser Knechtschaft?“<sup>24</sup> „Ranz de Vaches“ und Chor erklingen nach Tells Solo nur in der Ferne. Über das musikalische Kolorit hinaus sollen sie lediglich die Ankunft Arnolds und seines Vaters motivieren (Heimkehr der Hirten), woraus schließlich das Duett hervorgeht, in welchem Tell sich selbst zum „Führer“ erhebt.

## Rossini 1829

I. Akt, „Introduction“  
Orchestervorspiel  
Chor (Dorfbewohner)  
Solo (Fischer)  
Solo (Tell)  
Quartett (Fischer, Tell, Hedwig, Jemmy)  
„Ranz de vaches“  
Chor (Dorfbewohner)  
Soli (Hedwig, Arnold, Tell, Melchthal)  
Solo/Chor (Melchthal, alle)  
Chor (alle)

## Kapp 1934

I. Akt, 1. Bild (Anfang)  
gekürzt  
Solo Walters extrahiert  
gestrichen  
unverändert  
gestrichen  
gekürzt  
stark gekürzt  
stark gekürzt, nur Solo Hedwigs übrig  
gestrichen  
gestrichen

Das Ziel beim Zusammenstreichen der Tableaus und auch der Finali war die Freilegung ihres – teilweise lediglich imaginären – Handlungskerns. In dieser Linie liegt auch die Ergänzung der Oper nach dem Vorbild des Schillerschen Dramas um das 7. und 8. Bild, welche das Gewicht der sichtbaren Handlung der Protagonisten erhöhen sollte. Dies war nicht zuletzt die Voraussetzung dafür, Tell zum „Führer“ aufzuwerten.

Die Einfügung der Zwischenspiele in die Oper diente der musikalischen Vermittlung zwischen den Handlungsstationen. Von einer dramaturgischen Vermittlung kann allerdings keine Rede sein, da die verschiedenen Opern Rossinis entnommenen Instrumentalstücke wegen ihrer von der Umgebung absteckenden Faktur höchstens als Stimmungsbilder, wenn nicht als bloße Pausenfüller fungierten. Die Schwierigkeit, die Kapp offensichtlich mildern wollte, war die Tendenz zum Zerfall des Dramas in große

<sup>23</sup> Ebd.<sup>24</sup> Ebd., S. 9.

Einzel szenen. Freilich war dafür seine eigene Revision verantwortlich, die um der Nähe zu Schillers Drama willen die Handlung auf 9 Bilder verteilte. Bedeutete die Einführung zweier neuer Bilder im 4. Akt ohnehin eine Fragmentierung der Handlung mit retardierender Wirkung, so zerbrach die Abspaltung der Rütli-Szene im 2. Akt den über das Terzett hinausreichenden Spannungsbogen. Somit erwies sich Kapps Bearbeitung in ihrer Dramaturgie als in sich brüchig. Problematisch war allerdings auch ihr politischer Gehalt.

### III.

Auch wenn sich die ästhetischen Voraussetzungen für Kapps *Tell*-Bearbeitung vor allem aus der deutschen Rossini-Rezeption des 19. Jahrhunderts herleiten lassen, so war seine Revision doch in verschiedener Hinsicht ein Politikum. Entscheidend hierfür waren die partielle Annäherung der Oper an Schillers Drama sowie die von Kapp darüber hinaus im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie vorgenommenen Modifikationen an Text und Handlung.

Bereits die Tatsache, daß die Erstaufführung ausgerechnet 1934 stattfand, verlieh Kapps Bearbeitung eine politische Konnotation. 1934 war nämlich das Jahr des 175. Geburtstags Friedrich Schillers, welches vom Regime zu öffentlichkeitswirksamen Feierlichkeiten genutzt wurde, in denen der Jubilar für die eigenen ideologischen Zwecke vereinnahmt wurde. Höhepunkte des Jubiläums waren die als Marbacher Sonnwendfeier am 21. Juni sowie der Staatsakt am 10. November im Weimarer Nationaltheater.<sup>25</sup>

Die kulturpolitische Verwertung Schillers im Rahmen der von Staat und Partei initiierten Feiern basierte auf Deutungsmustern, die schon vor 1933 entwickelt worden waren und Schiller als Propheten und Vorläufer des Nationalsozialismus betrachteten.<sup>26</sup> Insbesondere im *Wilhelm Tell* glaubte man zentrale Ideologeme wie die Revolution, den völkischen Sozialismus, die nationale Einheit, das Führerprinzip und anderes mehr vorformuliert finden zu können.<sup>27</sup> Dies erklärt, warum das Drama in den Spielzeiten 1933/34, 1934/35 und – im Zusammenhang mit dem „Anschluß“ Österreichs – 1938/39 das meistgespielte Theaterstück Schillers war, und warum in den ersten beiden Jahren des Regimes der Rütli-Schwur der am häufigsten zitierte Text des Dramatikers war.<sup>28</sup> Dabei kam es in den Theatern teilweise zu Inszenierungen, die die vermeintliche Zeitnähe des *Wilhelm Tell* unterstrichen.<sup>29</sup> Diese noch überbietend gab Joseph Goebbels die Feier des 1. Mai 1933 in Berlin als Symbol der politischen Realisierung des Rütli-Schwurs aus. Dazu bediente er sich nicht nur der landesweiten Übertragung durch

<sup>25</sup> Vgl. Georg Ruppelt, *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland. Der Versuch einer Gleichschaltung*, Stuttgart 1979, S. 33–38; *Klassiker in finsternen Zeiten 1933–45*, hrsg. von Bernhard Zeller (= Marbacher Kataloge 38), Stuttgart 1983, Bd. 1, S. 164–227.

<sup>26</sup> Vgl. Ruppelt, S. 9–28; zu den Anknüpfungspunkten im Werk Schillers Hans A. Kaufmann, *Nation und Nationalismus in Schillers Entwurf ‚Deutsche Größe‘ und im Schauspiel ‚Wilhelm Tell‘. Zu ihrer kulturpolitischen Funktionalisierung im frühen 20. Jahrhundert* (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 19), Frankfurt a. M. 1993.

<sup>27</sup> Vgl. z. B. Hans Fabricius, *Schiller als Kampfgenosse Hitlers. Nationalsozialismus in Schillers Dramen*, Bayreuth 1932, S. 76–95.

<sup>28</sup> Vgl. Ruppelt, S. 40 f.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 111–113.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 13.

den Rundfunk,<sup>30</sup> sondern auch der eigenen (hier nur im Ausschnitt zitierten) Beschreibung der Feier in seinem Tagebuch, welche er in leicht veränderter Form noch im selben Jahr als Teil einer „historischen Darstellung“ publizierte:

„Ein toller Rausch der Begeisterung hat die Menschen erfaßt. Gläubig und stark klingt Horst Wessels Lied in den ewigen Abendhimmel hinauf. Die Ätherwellen tragen die Stimmen der anderthalb Millionen Menschen, die hier in Berlin auf dem Tempelhofer Feld vereinigt stehen, über ganz Deutschland, durch Städte und Dörfer, und überall stimmen sie nun mit ein. Die Arbeiter im Ruhrgebiet, die Schiffer vom Hamburger Hafen, die Holzfäller aus Oberbayern und der einsame Bauer oben an Masurens Seen. Hier kann keiner sich ausschließen, hier gehören wir alle zusammen, und es ist keine Phrase mehr: wir sind ein einzig Volk von Brüdern geworden.“<sup>31</sup>

So vereinnahmte der Reichspropagandaminister eine zentrale Szene aus Schillers *Wilhelm Tell* für seine ästhetische Inszenierung der „Volksgemeinschaft“, in welcher schöner Schein und Terror unlösbar miteinander verschränkt waren – ein Paradigma nationalsozialistischer Herrschaftspraxis.<sup>32</sup>

Freilich war die offizielle Schiller-Deutung nicht ganz unumstritten. Einerseits hielten einige Nationalsozialisten Schillers Dramen wegen ihres Humanismus, Individualismus oder Kosmopolitismus für unbrauchbar, ja gefährlich für den Staat.<sup>33</sup> Ihnen schloß sich, was *Wilhelm Tell* betrifft, Hitler 1941 unter dem Eindruck der gegen ihn gerichteten Attentatsversuche des Schweizer Theologiestudenten Bavaud an und ließ alle Aufführungen des Dramas, dessen Titelfigur in seinen Augen von einer vorbildlichen Führergestalt zum „Heckenschützen“ herabsank, verbieten.<sup>34</sup> Andererseits wurde die nationalsozialistische Schiller-Interpretation natürlich von allen abgelehnt, die zum Regime auf Distanz gingen. Der Rütli-Schwur konnte in manchen geheim operierenden Kreisen als Aufruf zum Widerstand interpretiert werden.<sup>35</sup>

#### IV.

Ein solches Verständnis war bei Kapps Rossini-Bearbeitung gänzlich ausgeschlossen, da der revidierte *Wilhelm Tell* vor allem ein Muster der nationalsozialistischen Schiller-Rezeption aufnahm: die Deutung des Titelhelden als „Führer“. Von zentraler Bedeutung dafür ist die Rütli-Szene, bei der Kapp dem Vorwort des Textbuches zufolge seine Mühe darauf verwandte, „die Gestalt Tells, als Führer seines Volkes“<sup>36</sup> stärker herauszuarbeiten. Zu diesem Zweck stellte er allein Tell den Schweizern im Dialog gegenüber; die Äußerungen Arnolds und Walter Fürsts wurden entfernt. Außerdem veränderte Kapp im Zuge der Neutextierung die Handlung; Tell wird vor dem gemeinsamen Schwur von den Schweizern als „Führer“ auserkoren:

<sup>31</sup> *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, Tl. 1, Bd. 2, hrsg. von Elke Fröhlich, München 1987, S. 414 f.; publiziert in: Joseph Goebbels, *Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei. Eine historische Darstellung in Tagebuchblättern (Vom 1. Januar 1932 bis zum 1. Mai 1933)*, München 1933, S. 305–307.

<sup>32</sup> Vgl. Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München 1992, S. 212–216.

<sup>33</sup> Vgl. Ruppelt, S. 29–31.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 41–45.

<sup>35</sup> Vgl. Dorothea Kolland, „... in keiner Not uns trennen...“. Arbeitermusikbewegung im Widerstand“, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hrsg. von Hans-Werner Heister u. Hans-Günter Klein, Frankfurt a. M. 1984, S. 204–212, bes. S. 208 f.

<sup>36</sup> *Wilhelm Tell*, Oper in 4 Aufzügen [Textbuch], S. 6.

„UNTERWALDNER, SCHWYZER, URNER:  
Wir folgten deinem Ruf! Tell führe uns!  
Weck in uns die Glut, die uns zu Helden macht!  
Rette unser Land! Sei du der Führer!  
Den Weg zeig uns, der uns befreit!  
Dir nur, Tell, vertrauen wir,  
auf deine Kühnheit bauen wir allein!  
Du, Tell, du sollst der Führer sein

in diesem Kampf, dessen einzig Ziel:  
Freiheit! Freiheit!  
TELL: Nun wohl! Ich will euch führen!  
Nehmt meinen Schwur!  
ALLE: Heil Tell! Heil unserm Führer!  
Es naht der Freiheit Stunde,  
das Ende unsrer Not!“<sup>37</sup>

Diese zentrale Szene wird im 1. Bild vorbereitet: Tell, zunächst noch in passiver Erwartung eines „Retters“, erklärt sich schließlich im Duett mit Arnold bereit, selbst an die Spitze des Volkes zu treten:

„TELL: Wir müssen siegen! Die Masse folgt,  
wenn wir voran nur schreiten!

ARNOLD: Willst du sie führen?  
TELL: Ja, mit Gott!“<sup>38</sup>

Auch im weiteren Geschehen steht das Schicksal des „Führers“ im Mittelpunkt. Zu seiner Befreiung brechen Arnold und die Schweizer im 6. Bild auf. Tell selbst sieht in seiner Rettung die Vorsehung am Werk, als deren Instrument im Dienst einer quasi religiösen Mission er sich erkennt. So lautet die Preghiera (welche weiter unten noch detaillierter zu besprechen sein wird):

„Du Gott in Himmelshöhen,  
hör meines Dankes Flehen.  
Du schenktest deine Hilfe  
in höchster Todesnot.  
Du rettetest mein Leben,  
das schon verloren war!  
Ich neige mich in Demut  
vor deiner Allmacht Güte,  
die sich an mir erwiesen  
in ihrer ganzen Kraft!

Doch nicht mein winzig Leben  
war solcher Gnade wert,  
nein, unsrer heil'gen Sache  
erhieltst du ihren Führer!  
Ich will sie jetzt vollbringen!  
Mein Gott, so steh mir bei  
bei meinem hohen Werk!“<sup>39</sup>

Die weiteren Bezüge zur nationalsozialistischen Ideologie sind weniger eindeutig. Für sich genommen könnte man verschiedene Textpassagen für einigermaßen unverfänglich halten, etwa, insofern manche Elemente der alten Übersetzung Theodor von Haupts aufgegriffen werden, für bloß martialisch oder nationalistisch – schwerlich aber im Zusammenhang des Textes und der Zeit. So verweist z. B. der Dialog zwischen Mathilde und Arnold im 3. Bild auf den stereotypen Appell der Nationalsozialisten an den Glauben der Menschen, einerseits um Werte wie Vaterland, Führer, Partei usw. rationalen Begründungen zu entheben und andererseits, um die realen gesellschaftlichen Konflikte zu überspielen:

„MATHILDE: Denkt nicht daran!  
Meidet den Zweifel!  
Glück nur erringt, wer glaubt und hofft!  
Nur dem Kühnen lacht das Glück!

ARNOLD: Dank für dieses Wort des Glaubens.  
Mit Seligkeit erfüllt es mein Herz!“<sup>40</sup>

Die Deutung der Ermordung des alten Melchthal als Opfertod war aus dem französischen Libretto in die alte deutsche Übersetzung eingegangen. Kapp nun lehnte sich an

<sup>37</sup> Ebd., S. 27.

<sup>38</sup> Ebd., S. 12.

<sup>39</sup> Ebd., S. 39.

<sup>40</sup> Ebd., S. 21.

den Nazi-Kult um die „Toten der Bewegung“ an, indem er für das Terzett im selben Bild folgenden Text schuf:

„Dein Vater, er wird uns umschweben,  
er blickt herab. Rache schwören wir!  
Für sein Land gab er sein Leben,  
sein Opfertod war nicht vergebens,  
er leuchte unserm Kampf voran!

Erst wenn frei der Heimat Boden ist,  
wird er ein Ehrengrab in freier Erde finden!  
Die große Stunde finde uns als einig Volk!“<sup>41</sup>

## V.

Bereits an den wenigen Kostproben aus dem Libretto läßt sich die Neigung Kapps zu einer dichten, emphatischen Sprache ablesen. Ein beredtes Zeugnis dafür stellen die knappen Satzglieder und die gehäuften Ausrufungszeichen dar. Ob das sprachliche Pathos der Musik Rossinis angemessen ist, dürfte von der Rezeptionseinstellung des Hörers abhängen. Unter der Voraussetzung der Identifizierung des heroischen Opernstils mit der Musik Wagners mußte sich hier allerdings ein Graben auftun; er wurde auch übereinstimmend von allen Kritikern moniert (siehe unten). Doch läßt sich auch zeigen, daß die bearbeitenden Eingriffe dazu tendierten, den musikalisch-dramatischen Gehalt der einzelnen Kompositionen Rossinis zu zerstören. Als Beispiel sei im folgenden näher auf Kapps und Hegers Umgestaltung der berühmten *Preghiera* („Dal tuo stellato soglio“) aus *Mosè in Egitto* (2. Fassung, 1819) eingegangen, welche in die französische Neufassung der Oper von 1827 *Moïse et Pharaon* einging („Des cieux ou tu résides“).

Rossinis Komposition der *Preghiera* ist ebenso simpel wie dramatisch wirkungsvoll. Der ihr zugrundeliegende Text besteht aus vier Bitten in Form von vier Strophen, wobei die ersten drei von je einem der Protagonisten (Mosè, Aaronne, Elicia bzw. Moïse, Eliezer, Marie) vorgetragen und dann vom Chor in einer Art Nachsatz aufgenommen bzw. weitergeführt werden. Die vierte Strophe dagegen wird von allen zusammen gesungen. Rossinis genialer Einfall bestand darin, die Strophen 1–3 zwischen g-Moll (Solist) und B-Dur (Chor) pendeln zu lassen und in der letzten Strophe die g-Moll-Melodie überraschend in die gleichnamige Durtonart zu versetzen. Die frappante Wende, unterstützt durch den Einsatz des vollen Orchesters im Fortissimo, macht sinnfällig, daß die flehentliche Bitte des Volkes Israel in aussichtsloser Lage erhört und die Rettung vor dem Zorn des Pharaos gewiß ist.

Was machten Kapp und Heger daraus? Zunächst fällt auf, daß bei dem neugeschaffenen Text (siehe den oben wiedergegebenen Text) die Emphase der Sprache durchaus auf Kosten der Klarheit der Aussage geht. Wendungen wie „hör meines Dankes Flehen“ und „deiner Allmacht Güte“ verraten die Bemühung, die Sprache mit Ausdruck aufzuladen, ergeben aber keinen rechten Sinn. Weiter ist am Text zu beobachten, daß die strophische Gliederung zugunsten eines assoziativ fortschreitenden Gedankengangs eingeebnet ist. Dies hängt ohne Zweifel mit der Umgestaltung der Komposition zur Solonummer zusammen, wodurch – neben der gesamten 3. Strophe – der zäsurierende Chorrefrain zwischen den Strophen entfiel.<sup>42</sup> Bei der Textierung (6 + 6 + 5 Zeilen,

<sup>41</sup> Ebd., S. 25.

<sup>42</sup> Vgl. *Wilhelm Tell*, Oper in 4 Aufzügen (9 Bildern) von G. Rossini. Für die deutsche Opernbühne völlig neu bearbeitet von Julius Kapp. Musikalische Einrichtung von Robert Heger. Klavierauszug mit Text, Wien 1934, S. 211–213.

wobei hier die letzte Zeile als einzige wiederholt wird) behandelten Kapp und Heger die Melodie quasi als musikalische Prosa, wobei ihnen aber ihre reguläre periodisch-strophische Struktur prinzipiell zuwiderlief. Besonders deutlich wird dies beim Beginn der letzten Strophe, welcher (bei „nein, unserer heil'gen Sache“) mitten im Gedankengang erfolgt. Der übergreifende inhaltliche Zusammenhang wird durch das zweitaktige, von B-Dur rückmodulierende instrumentale Zwischenspiel (welches bei Rossini von Exklamationen der Solisten und des Chors getragen wird) zerrissen. Darüber hinaus werden an dieser Stelle Dur-Aufhellung und Orchestertutti allein aus der – für den nazistischen Gehalt der Oper wichtigen – inhaltlichen Antithese von „unserer heil'gen Sache“ (später auch: „mein hohes Werk“) zu „mein winzig Leben“ begründet, was das Überraschungsmoment als übertriebenes, bloß effektvolles Mittel der Textausdeutung erscheinen läßt. Die musikalisch-dramatische Wirkung, die Rossini gerade nicht aus dem zugrundeliegenden Text, sondern aus der Stellung der Pregoniera im Drama gewonnen hatte, geht so verloren. Die ideelle Bedeutung der Komposition, der „Triumph des Christentums“<sup>43</sup>, schwingt nurmehr im religiösen Vokabular der Dur-Strophe nach. Dazu paßt, daß Kapp und Heger die sakrale Aura reduzierten, indem sie die drei kadenzierenden Anfangsakkorde, welche von Bläsern und Harfe gespielt werden, strichen. Auch der lapidare Schluß Rossinis gefiel ihnen nicht: Vor den instrumentalen Schlußtakt setzten sie drei weitere Takte, welche die erste Phrase der Melodie quasi als Ausklang zitieren.

## VI.

Im Unterschied zu den sängerischen Leistungen bei der Premiere sowie zu Inszenierung (Franz Ludwig Hörth) und Bühnenbild (Benno von Arent), welche teilweise überschwänglich gelobt wurden, hielt sich in der Presse die Anerkennung der Neufassung des *Wilhelm Tell* in Grenzen. Nicht daß nicht etwa Einigkeit bestanden hätte, daß Rossinis Oper veraltet und (stets gemessen an Schiller und Wagner) voller dramaturgischer und musikalischer Schwächen sei, doch sahen die Rezensenten die Probleme durch Kapps Bemühung nur abgemildert und keinesfalls gelöst. Bemerkenswert ist, daß sich die ideologische Färbung der Opernhandlung – wohl entgegen den Erwartungen Kapps – keineswegs positiv auf die Beurteilung auswirkte. Überwiegend wurde sie gar nicht zur Kenntnis genommen, sei es, weil sie als vermeintliche Selbstverständlichkeit keiner Erwähnung bedurfte, sei es, um den Mantel des Schweigens darüberzudecken. Stattdessen wurde der Anspruch des revidierten *Wilhelm Tell*, ein zeitgemäßes Drama zu sein, ernstgenommen, wodurch aber die Probleme der Bearbeitung ins helle Licht gerückt wurden.

Unaufhebbar erschien vor allem die Diskrepanz zwischen der melodisch bestimmten Musik Rossinis, deren Schönheiten partiell durchaus Anerkennung fanden, und den Erfordernissen der ernsten Handlung. Fritz Stege etwa hob in der *Zeitschrift für Musik* die „gradezu herrliche(n) Chöre, wirkungsvolle(n) Ensembles, graziöse(n) Tanzweisen“ hervor, welche „den unverkennbaren Wert des Werks bilden“, schränkte sein Lob aber

<sup>43</sup> Sabine Henze-Döhring, Art. „Rossini: *Mosè in Egitto*“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von C. Dahlhaus u. a., Bd. 5, München 1994, S. 412.

doch mit dem Hinweis auf die „Tatsache“ ein, „daß unserem Geschmack die Verbindung eines heroischen Stoffes mit der Musik Rossinis grundsätzlich widerspricht“. Weiter heißt es bei ihm: „Wir verlangen für diesen Zweck kraftvollere Töne als die weichliche, ermüdend homophone Schreibweise eines Rossini.“<sup>44</sup> Ganz in diesem Sinne verurteilte Friedrich Wilhelm Herzog in der Zeitschrift *Die Musik* Kapps Bearbeitung wegen der „Stillosigkeit, mit der der spielerischen Musik ein wesensfremdes Heldenpathos aufgesetzt worden ist“<sup>45</sup>. Er nahm zwar die politische Tendenz der Neufassung wohlwollend zur Kenntnis, doch erschien ihm gleichwohl die Musik Rossinis für einen solchen Stoff generell unpassend. Er hielt ihre „Rettung“ auch nicht für wünschenswert, da für ihn Rossinis *Guillaume Tell* nichts als eine überflüssige „Veroperung“ des Schillerschen Nationaldramas darstellte.

Einen tiefen Gegensatz zwischen „deutschem“ und „italienischem“ Wesen empfand auch Fritz Ohrmann bei der Aufführung des *Wilhelm Tell*. Er sah einen „Querstand zwischen dem ganz aus deutschem Denken und Empfinden entquellenden, aus der Kunst der klassischen deutschen Wortdramatik orientierten Libretto und der mit ‚Leichtigkeit und viel Instinkt‘ geschriebenen, ganz italienischen Musik Rossinis, die trotz aller reicheren Charakteristik, aller Beschränkung der Koloratur doch streckenweise zuviel neben den Bühnenvorgängen einherläuft“.<sup>46</sup> Über die rein ästhetische Ebene dieses Gegensatzes hinaus auf die politische blickte als einziger Kritiker Paul Schwerts in der *Allgemeinen Musik-Zeitung*. Für ihn war Schillers *Wilhelm Tell* ein Nationaldrama, welches unmittelbar an die Gegenwart appellierte. Diesen Charakter des Dramas sah er – zumindest partiell – in der Oper durch die Musik durchkreuzt: „Denn um zeitgemäßen Widerhall nationaler Freiheitsbewegung zu wecken, dazu sind andere Klänge nötig als Rossinis schwächliche Chorsätze. Wieviel wuchtiger schlagen da die auffordernden Donnerworte Schillers in die Masse, auch wenn sie nicht gesungen werden.“<sup>47</sup>

Hugo Rasch, welcher im *Völkischen Beobachter* schrieb, sah sich durch Kapps Einfügung von Stücken aus anderen Opern des Komponisten dazu veranlaßt, gegen den Musikdramatiker Rossini zu argumentieren: „[...] nichts spricht so sehr gegen diese Art Musik, wie ihre Auswechselbarkeit. [...] es will scheinen, daß, wenn die Musik zu einem Stoffe wie ‚Wilhelm Tell‘ durch Transfusion aus der Musik zu einem ‚Moses‘ aufgefrischt werden kann, entweder etwas mit der Tell-Musik oder mit der zu Moses nicht in Ordnung ist“<sup>48</sup>. Darüber hinaus kritisierte Rasch an der Neufassung die mangelnde Konsequenz in der dramaturgischen Erneuerung, die er darin erblickte, daß „gerade die dramatischen Höhepunkte dauernd einem mehr oder minder eintönigen

<sup>44</sup> *ZfM* 101 (1934), S. 401 f. Über die im folgenden ausgewerteten Besprechungen hinaus ließen die in den Berliner Tageszeitungen abgedruckten Rezensionen keine neuen Aspekte erkennen.

<sup>45</sup> *Die Musik* 26 (1934), S. 541 f.

<sup>46</sup> Fritz Ohrmann, „Rossinis Wilhelm Tell in der Neufassung von Kapp-Heger in der Lindenoper“, in: *Signale für die musikalische Welt* 92 (1934), S. 149.

<sup>47</sup> Paul Schwerts, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 61 (1934), S. 117 f.

<sup>48</sup> Hugo Rasch, „Neufassung von Rossinis ‚Wilhelm Tell‘ in der Berliner Staatsoper“, in: *Völkischer Beobachter*, Norddeutsche Ausgabe v. 6. 3. 1934. Das Argument, daß Rossinis Musik aus Mangel an Charakteristik beliebig austauschbar bzw. textierbar sei, zählt zu den Topoi der Rossini-Kritik; vgl. die Aufführungsankündigung des *Andreas Hofer* (Berlin 1830), einer Tell-Bearbeitung, in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Hier war vom Berichterstatter die Erwartung geäußert worden, daß „die Umarbeitung einen evidenten Beweis liefern (wird), wie Rossini's Musik zu jedem Stoffe paßt“ (*AMZ* 1830, Sp. 623); vgl. dazu Christoph Henzel, „Tell in Tirol. Zu einer antirevolutionären Rossini-Bearbeitung“, in: *Musik befragt – Musik vermittelt. Peter Rummenhüller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Ott und Heinz von Loesch, Augsburg 1996, S. 405–420.

Rezitativ anvertraut“ und nicht durch eingelegte Arien oder zumindest Ariosi zur Geltung gebracht worden seien. Konkret bezog sich Rasch auf den Monolog Tells vor dem Tyrannenmord im 8. Bild. Er berührte damit ein Problem, das aus der Annäherung der Oper an das Drama Schillers resultierte: Einmal begonnen, mußte sie entweder in Kompromissen steckenbleiben oder in der völligen Auflösung der Oper enden.

Die Einrichtung der Oper nach dem Vorbild des Theaterstücks verdankte sich dessen ästhetischer Übermacht, welche ein Erbe des 19. Jahrhunderts war und durch die nationalsozialistische Vereinnahmung Schillers noch verstärkt wurde. Ihr zollte Kapp, der in erster Linie die Komposition „retten“ wollte, aus schwer zu erhellenden Gründen seinen Tribut. Damit aber legte er der Oper ein Pathos bei, für welches in den dreißiger Jahren Rossinis Musik als nicht angemessen erschien. Der einzig mögliche Ausweg aus dem Dilemma, die Anerkennung von Rossinis *Wilhelm Tell* als eigenständige Variante des Tell-Stoffes sowie der Grand Opéra als Operntypus eigenen historischen Rechts, lag außerhalb des Horizonts der Zeit. Gleichwohl erfüllte die Neufassung Kapps und Hegers eine für das Regime wichtige Funktion: das nationale Pathos Schillers mit der nationalsozialistischen Ideologie gleichzuschalten.

#### Anhang: Julius Kapps *Wilhelm Tell* und seine Vorlagen

<i>Wilhelm Tell</i> (Kapp 1934)	Vorlagen
Ouvertüre	
I. AKT	
1. Vor Tells Haus in Bürgeln	
Arioso Walter Tell, Tell	<i>Tell</i> <sup>49</sup> , Nr. 1, stark gekürzt
Chor	
Hedwig	
Rez. Tell, Melchthal	<i>Tell</i> , Nr. 2, gekürzt
Rez. Arnold	
Duett	
Zwischenspiel	<i>Otello</i> , langsame Einleitung der Ouvertüre
2. Ufer des Vierwaldstättersees	
Chor	<i>Tell</i> , Nr. 3, stark gekürzt
Rez. Melchthal	
Tanz	<i>Tell</i> , Nr. 5 („Pas de six“)
Rez., +Leuthold	
Chor	<i>Tell</i> , Nr. 7, stark gekürzt
Finale	
II. AKT	
3. Wald mit Ausblick auf den See	
Rez. Mathilde	<i>Tell</i> , Nr. 9, gekürzt
Romanze Mathilde	
Rez., +Arnold	<i>Tell</i> , Nr. 10, stark gekürzt
Duett	
Rez., +Tell, W. Fürst	<i>Tell</i> , Nr. 11, gekürzt
Terzett	
Zwischenspiel	<i>Moïse</i> , langsame Einleitung zur Introdution des 1. Akts <sup>50</sup>

<sup>49</sup> *Tell* [Klavierauszug, ca. 1894].

<sup>50</sup> Vgl. die im Archiv der Universal Edition befindliche Beschreibung der musikalischen Bearbeitung von Robert Heger (wie Anm. 9): „Die Zwischenmusik ist das erste Vorspiel zur Oper *Moses* von Rossini[;] sie kann aus der gestochenen Partitur dieser Oper kopiert werden“ (Gemeint ist die Troupenas-Ausgabe von 1827).

4. Rütli Rez. Tell, Arnold W. Fürst Soli/Chor	<i>Tell</i> , Nr. 12, leicht gekürzt
III. AKT 5. <i>Marktplatz zu Altdorf</i> Chor Rez. Ausrufer Chor Rez. Tell, Wächter, Geßler, Walter Tell, Chor Solo Tell Rez. Tell, Geßler Finale	<i>Tell</i> , Nr. 13, sehr stark gekürzt und verändert  <i>Tell</i> , Nr. 17/18, stark gekürzt
IV. AKT 6. <i>In Arnolds Vaterhaus</i> Rez. Arnold Arie Arnold mit Chor Zwischenspiel  7. <i>Ufer des Vierwaldstättersees</i> Rez. Leuthold, Fischer Rez. Tell Arie Tell  8. <i>Hohle Gasse bei Küßnacht</i> Chor Rez. Kaplan Chor Rez. Tell, + Rudolph, Gessler, Chor (hinter der Szene) (Zwischenspiel)  9. <i>Anhöhe vor Tells Haus in Bürgeln</i> Terzett Mathilde, Hedwig, Walter Tell Rez. +Tell Soli/Chor Rez. Arnold, Mathilde Finale	<i>Tell</i> , Nr. 19, stark gekürzt  <i>Tell</i> , Nr. 21, Sturmmusik  aus <i>Tell</i> , Nr. 21 aus <i>Mosè in Egitto</i> , 3. Akt <sup>51</sup> <i>Moïse</i> , Preghiera, gekürzt, ohne Chor u. Soli <sup>52</sup>  <i>Moïse</i> , Anfang 3. Akt, gekürzt <sup>53</sup> <i>Moïse</i> , Finale des 4. Akts, verändert, leicht gekürzt <sup>54</sup>  instr. Schluß des Finales  <i>Tell</i> , Nr. 20, leicht gekürzt aus <i>Tell</i> , Nr. 21 <i>Tell</i> , Nr. 21, Finale  Finale 1831, verändert, gekürzt <sup>55</sup>

<sup>51</sup> Vgl. ebd.: „[...] dann schliesst Rezitativ und Preghiera an. Das Rezitativ ist original von Rossini, ist aber nicht der ersten Fassung des Moses, die wir dem nächsten Bild zu Grunde legten, entnommen, sondern der späteren Ueberarbeitung dieser Oper, die den Titel führt ‚Moses in Egypten‘ (Mose in Egitto). In dem alten Klavierauszug von Breitkopf & Härtel steht dieses Rezitativ auf Seite 186 ab 2. Takt.“ (In Wirklichkeit stellt *Moïse et Pharaon*, 1827, eine Überarbeitung von *Mosè in Egitto*, 1818, dar.)

<sup>52</sup> Vgl. ebd.: „An dieses kurze, 13taktige Rezitativ aus Mose in Egitto schliesst nun die Preghiera an, für die wir die Instrumentation der Originalausgabe zu Grunde legen. Hier handelt es sich um die gestochene Partitur [...]“ (Ge-meint ist die Troupenas-Ausgabe von 1827).

<sup>53</sup> Vgl. ebd.: „Das 8. Bild ist nun vollkommen aus Moses entnommen. Es beginnt zunächst einmal der 3. Akt des Moses, Nr. 11, Marsch und Chor. Es ist der richtige Anfang des 2. Bandes der Partitur, die Partiturseite der gestochenen Partitur ist S. 285.“

<sup>54</sup> Vgl. ebd.: „Es folgt nun der gänzliche Schluss des Moses und zwar Partitur S. 517 Nr. 16 Finale.“

<sup>55</sup> Vgl. ebd.: „[...] und hier schliesst das nachkomponierte Finale an, das ich in der Partitur der Wiener Staatsoper gefunden habe. [...] In dieses nachkomponierte Finale von Tell wird nun eine Einlage eingeschoben, die von mir neu geschrieben worden ist.“ (Es handelt sich um das Rezitativ, für welches Heger die anfangs erklingende Fanfare verwendete.)

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Ein Graffito von Josquin Desprez auf der Cantoria der Sixtinischen Kapelle

von Klaus Pietschmann, Münster

Im Zuge der Restaurierungsarbeiten, die der Vatikan mit Blick auf das Giubileo im Jahre 2000 in der Sixtinischen Kapelle durchführen läßt, wurde im Herbst 1997 mit der Restaurierung der Sängerkanzel begonnen. Der Zustand der Cantoria war im wesentlichen durch schlichte Fresken geprägt, die bei einer früheren Renovierung unter Pius VI. (1775–1799) im späten 18. Jahrhundert ausgeführt worden waren. Bei der Abnahme dieser Farbschicht kamen nicht nur die Reste der originalen Fresken aus dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484) zum Vorschein, sondern es zeigte sich auch, daß diese vollständig mit Graffiti überzogen waren. Die Tatsache, daß zu der Kanzel in der Regel nur die Kapellsänger Zutritt hatten, ließ vermuten, daß die Graffiti von Mitgliedern der päpstlichen Kapelle vor 1800 stammten.

Nachdem im Oktober 1998 die Farbschicht vollständig von den Wänden abgetragen war, konnte mit der systematischen Untersuchung dieser Graffiti begonnen werden.<sup>1</sup> Es handelt sich überwiegend um Initialen oder vollständige Namenszüge, die in vielen Fällen datiert sind. Darüber hinaus finden sich lateinische Sprüche, kurze Passagen musikalischer Notation und einige Zeichnungen. Die Graffiti des 15. und frühen 16. Jahrhunderts sind eingemeißelt oder zumindest recht tief (ca. 1 Millimeter) eingeritzt, während bei den späteren die Tiefe tendenziell abnimmt und teilweise auch Schreibstoffe benutzt wurden.

Von den identifizierten Namenszügen verdienen aus musikhistorischer Sicht wohl diejenigen die größte Aufmerksamkeit, die von Kapellmitgliedern stammen, die auch als Komponisten hervorgetreten sind. Bisher ließen sich folgende Namen von Sängerkomponisten identifizieren: Johannes Baltazar alias Ninot le Petit (†1501/2),<sup>2</sup> Charles d'Argentil (ca.1500–1556), Jacques Arcadelt (ca. 1500–1568) Francisco Soto (1534–1619), Annibale Zoilo (ca.1537–1592), Giovanni Maria Nanino (1544–1607), Luca Conforti (ca.1560–1607), Vincenzo de Grandis (1577–1646), Loreto Vittori (1600–1670), Mario Savioni (1608–1685) und Valeriano Pellegrini (nachgewiesen 1690–1729). Als mit Abstand bemerkenswertesten Fund darf man jedoch den Namenszug „Josquinj“ bzw. „Josquin“ (für Josquinus) werten, der sich mit sehr großer Wahrscheinlichkeit auf Josquin Desprez (ca.1450–1521) beziehen läßt, der von 1489 bis 1494 der

<sup>1</sup> An dieser Stelle möchte ich Herrn Professor Arnold Nesselrath und Herrn Dr. Maurizio de Luca meinen aufrichtigsten Dank bekunden, da mir diese nicht nur die Arbeit auf der Sängerkanzel ermöglichten, sondern mich auch stets mit Rat und Hilfe unterstützten. Großen Dank schulde ich auch Frau Dr. Alessandra Bertoldi, deren paläographischen und restauratorischen Kenntnisse die Untersuchung aufs Wertvollste unterstützten. Mit ihr zusammen bereite ich eine genaue Dokumentation und Bewertung der Graffiti vor, deren Veröffentlichung in der Zeitschrift *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 79 (1999) vorgesehen ist.

<sup>2</sup> Die Schreibweise des Graffito lautet „Baltazar“ (bezüglich der weiteren Schreibweisen vgl. die geplante Dokumentation, wie Anm.1). Die Identität des Sängers Johannes Baltazar, der von 1488 bis 1501 in der päpstlichen Kapelle nachweisbar ist, mit dem Komponisten Ninot le Petit vermutete erstmals Richard Sherr in: *The Papal Chapel and its Polyphonic Sources*, Diss. Princeton University 1975, S.49 f., was neuerdings jedoch angezweifelt wurde. Vgl. Louise Litterick, „Who Wrote Ninot's Chansons?“, in: *Papal Music and Musicians in Medieval and Renaissance Rome*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 1998, S. 240–269.

<sup>3</sup> In der Literatur finden sich gelegentlich abweichende Angaben zu Josquins Mitgliedschaft in der päpstlichen Kapelle. Nach seinem ersten Rom-Aufenthalt als Mitglied des Haushalts von Ascanio Sforza in den Jahren 1484 und 1485 verließ er Rom und trat den Abrechnungen zufolge erst im Juni 1489 in die Kapelle ein, wo er sich aufgrund der überlieferten Listen bis zum März 1494 zweifelsfrei als Kapellmitglied nachweisen läßt. Der letzte eindeutige Hinweis auf seine Präsenz in Rom ist eine Bulle vom November 1494. Möglicherweise läßt eine Korrektur in diesem



päpstlichen Kapelle angehörte.<sup>3</sup> Das hier wiedergegebene Graffito (vgl. Abbildung) befindet sich auf der heraldisch rechten Innenwand der Kanzel in ca. 103 cm Höhe vom Boden aus bzw. ca. 43 cm über der umlaufenden Sitzbank, in etwa 87 cm Entfernung von der Rückwand und 94 cm von der Vorderfront. Der Abstand zur Decke beträgt 146 cm. Der Schriftzug selbst ist 10 cm breit und etwa einen Millimeter tief in die Wand geritzt bzw. gemeißelt. Bemerkenswert sind die Sorgfalt und die kalligraphische Genauigkeit, die angewendet wurden, doch läßt sich dies auch bei anderen frühen Signaturen beobachten. Er ist nicht datiert und trägt auch sonst keinerlei Zusätze. Im Vergleich zu den meisten anderen frühen Graffiti, die vielfach durchgestrichen oder in andere Schriftzüge integriert wurden, fällt auf, wie klar und unbeschädigt der Namenszug Josquins ist.

Bei einem so ungewöhnlichen Musikerautograph stellt sich die Frage der Echtheit in besonderem Maße, denn der Verdacht, ein anderer Sänger könnte den Schriftzug angebracht haben, liegt nahe. Da von Josquin Desprez keinerlei handschriftliche Hinterlassenschaften erhalten sind, entfällt die Möglichkeit eines direkten Schriftvergleichs. Der Schrifttyp allerdings ist sowohl für das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts als auch das franko-flämische Herkunftsgebiet Josquins durchaus typisch, so daß grundsätzliche paläographische Zweifel nicht bestehen.

Zunächst ließe sich prinzipiell auch an einen anderen Sänger mit dem Namen Josquin denken. Tatsächlich gehörte ein gewisser Josquinus Dor zu Beginn der 1520er Jahre für kurze

Dokument darauf schließen, daß er sich noch im Februar 1495 in der Stadt aufhielt. Ich danke Herrn Professor Sherr für diese Angaben. Vgl. auch Jeremy Noble, „New Light on Josquin's Benefices“, in: *Josquin des Prez*, hrsg. von Edward E. Lowinsky und Bonnie J. Blackburn, London 1976, S. 76–102; James Haar, „Josquin in Rome: Some Evidence from the Masses“, in: *Papal Music and Musicians* (wie Anm. 2), S. 213–223.

Zeit der Kapelle an.<sup>4</sup> Es erscheint jedoch unwahrscheinlich, daß dieser sich unter Inkaufnahme der evidenten Verwechslungsgefahr auf seinen Vornamen beschränkt hätte, zumal die überwiegende Zahl der anderen Signaturen auf Eindeutigkeit achtet. Für diese Vermutung spricht auch, daß ein von Josquinus Dor komponierter Meßabschnitt im Chorbuch Cappella Sistina 55 mit seinem vollständigen Namen versehen ist, während zwei Motetten von Josquin Desprez in demselben Chorbuch eindeutig mit „Josquin des Prez“ bezeichnet sind. Das Inhaltsverzeichnis nennt sogar nur „Josquin“ als Komponisten der beiden Motetten, jedoch wiederum „Josquin Dor“ im Zusammenhang mit der Messe.<sup>5</sup> Die bloße Nennung des Namens „Josquin“ implizierte also automatisch Josquin Desprez, was Josquin Dor beim Anbringen eines Graffitos sicherlich bedacht hätte.

Die zweite Möglichkeit – daß ein anderes Kapellmitglied den Namen angebracht hat – ist ebenfalls wenig wahrscheinlich. Die Tatsache, daß viele Signaturen mit dem Aufnahmedatum des Namensträgers versehen sind, und die große Sorgfalt, die insbesondere für die frühen Graffiti aufgewandt wurde, sprechen dafür, daß ihre Bedeutung von der oberflächlich scherzhaften oder destruktiven Konnotation, mit der Graffiti in heutiger Zeit oft belegt sind und die auch bei dem Josquin-Namenszug an einen Scherz denken lassen könnte, weit entfernt ist. Vor diesem Hintergrund erscheint es abwegig, daß ein Kapellmitglied in späterer Zeit auf die Idee gekommen wäre, den Schriftzug in dieser Weise zu fälschen. Selbst wenn sich etwas Derartiges ereignet hätte, wäre der Name, wie in anderen Fällen zu beobachten, vermutlich entfernt oder durchgestrichen worden und kaum in dieser Klarheit erhalten geblieben.

Definitiv läßt sich die Echtheit freilich nicht nachweisen, doch gibt es zumindest eindeutige Belege dafür, daß man dem Graffito in späterer Zeit eine besondere Bedeutung beimaß und es für eine Josquin-Signatur hielt. Die beiden Kapellsänger Andrea Adami und Matteo Fornari, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die ersten Versuche unternahmen, die Geschichte der Kapelle aufzuarbeiten und bedeutende Kapellmitglieder in biographischen Kurzschilderungen zu würdigen, erwähnen in ihren Werken die Signatur und bringen sie mit Josquin Desprez in Verbindung. Adami schreibt in seinen 1711 im Druck erschienenen *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pontificia*, Josquin Desprez „fu Cantore della detta Cappella sotto Sisto IV., e sul nostro Coro nel Palazzo Vaticano si legge scolpito il suo nome.“<sup>6</sup> Fornari übernimmt diese Passage nahezu wörtlich in seiner *Narracione ystorica dell'origine, progressi e privilegi della Pontificia Cappella, con la serie degli antichi Maestri e Cardinali Protettori col catalogo de' cantori dell'istessa Cappella* von 1749.<sup>7</sup>

Neben diesen direkten Bezügen ist in diesem Zusammenhang auch die Zeichnung einer 48,5 cm hohen Säule zu nennen, die unmittelbar über dem Namenszug von eindeutig anderer Hand eingeritzt ist und die Jahreszahlen 1584 und 1576 trägt. Der graphische Bezug auf das Graffito ist so augenfällig, daß man die These aufstellen möchte, der anonyme Urheber der Zeichnung habe Josquin als Säule der Kapelle bzw. als das Fundament, auf dem diese Säule ruht, stilisieren wollen. Dafür spricht auch die Tendenz zu einem neuen Josquin-Interesse, die im musikalischen Repertoire der Kapelle nach dem Tridentinum beobachtet wurde und sich insbesondere in dem etwa 1563 entstandenen Chorbuch Cappella Sistina 38 niederschlägt, das sieben Kompositionen von Josquin enthält.<sup>8</sup> Da diese Säulenzeichnung sich in dem Raum befindet, von dem aus die Sänger die päpstliche Liturgie durch ihren Gesang vervollkommneten, liegt eine zusätzliche Bedeutungsebene nahe, denn sie stellt eine assoziative Verbindung zwischen dem Kapellraum, dem Namenszug und damit der Musik, die von dem Träger des Namens stammt, her und läßt

<sup>4</sup> Franz Xaver Haberl, *Bausteine für Musikgeschichte. Teil 3*, Leipzig 1885-88 (Nachdr. Hildesheim 1971), S. 70 f. Vor seinem Eintritt in die Sängerkapelle zählte er bereits zu den cantori segreti Leos X. Vgl. Hermann-Walther Frey, „Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle“, in: *Mf* 8 (1955), S. 432.

<sup>5</sup> Ich danke Herrn Bernhard Schrammek, der die Schreibweisen in dem Chorbuch für mich überprüft hat.

<sup>6</sup> Andrea Adami da Bolsena, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pontificia*, Rom 1711 (Nachdr. hrsg. von G. Rostirolla Lecce 1988), S. 159 f.

<sup>7</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capp. Sist. 606, S. 95.

<sup>8</sup> Mitchell P. N. Brauner, *The Parvus Manuscripts: A Study of Vatican Polyphony (c.1535-1580)*, Diss. Brandeis Univ. 1985, S. 186 ff. u. 321 ff.

sich so als die ungewöhnliche Charakterisierung einer Gottesdienstvorstellung, bei der Raum, Musik und Liturgie zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen, aus der Sicht eines Musikers werten.

Ob sich aus dem Graffito weitere Rückschlüsse beispielsweise auf die Stimmlage Josquins ableiten lassen,<sup>9</sup> wird noch genauer zu prüfen sein. Einstweilen läßt sich der Fund mit großer Sicherheit als das einzige bekannte Autograph dieses bedeutenden, vieldiskutierten Komponisten bezeichnen.

<sup>9</sup> Im Bereich der Fundstelle standen in der Regel vor den Bässen die Altisten.

## Jacques Samuel Handschin – Igor' Stravinskij: Eine noch unbekannte Seite des Dialogs

von Janna Knjazeva, St. Petersburg

Der Briefwechsel der beiden berühmten Musiker des 20. Jahrhunderts – Stravinskij und Handschin – ist unzweifelhaft von wissenschaftlichem Interesse. Die Beschäftigung mit ihm erlaubt es, den Prozeß des künstlerischen Schaffens von Stravinskij tiefer zu verstehen, und wirft außerdem ein neues Licht auf den Lebensabschnitt, den Handschin in Rußland verbrachte. Aufgrund des schwierigen Schicksals Handschins, seiner unzugänglichen Persönlichkeit und ebenso der hinlänglich bekannten Schwierigkeiten, wissenschaftliche Kontakte mit den Institutionen des sowjetischen Rußland zu knüpfen, sind die „russischen Jahre“ Handschins bislang wenig erforscht. Während wir über die Jahre, die Handschin in der Schweiz verbrachte, in allen bekannten Musikenzyklopädien Informationen erhalten können, so entfallen auf die russische Zeit lediglich allgemeine Phrasen. Eine Ausnahme stellen nur einige Fragmente aus dem Buch L. Roismanns<sup>1</sup> und das Kapitel „Leben und kulturelles Wirken J. S. Handschins in St. Petersburg (1908–1918)“ in meiner Dissertation dar.<sup>2</sup> Da auch in diesen Arbeiten das Thema „Handschin in Rußland“ nicht erschöpfend behandelt wurde, ist jeder neue Hinweis darauf von enormer Wichtigkeit.

Der bislang bekannte Briefwechsel zwischen Stravinskij und Handschin besteht aus neun Briefen Handschins an Stravinskij aus den Jahren 1931–1933, die von Robert Craft<sup>3</sup> veröffentlicht wurden. Der überaus freundliche, achtungsvolle, zudem herzliche und vertrauliche Ton dieser Briefe zeugt von der freundschaftlichen Beziehung Handschins und Stravinskijs in diesen Jahren. Weitere Briefe Stravinskijs an Handschin oder Briefe aus einer anderen Periode habe ich in den mir zugänglichen Publikationen nicht gefunden.

Bei meiner Arbeit mit dem wissenschaftlichen Nachlaß von Jacques Handschin, der als Depositum im Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg aufbewahrt wird, konnte ich einen weiteren Brief Stravinskijs an Handschin aus dem Jahre 1920 entdecken, der hier vorgestellt werden soll.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> L. I. Roizmann, *Organ v istorii russkoj muzykalnoj kultury [Die Orgel in der Geschichte der russischen Musik-kultur]*, Moskau 1979, S. 284–292.

<sup>2</sup> Janna W. Knjazeva, *Konzerty organnoj muzyki v Peterburge vo vtoroj polovine XIX – nastale XX veka [Orgelmusik im St. Petersburger Musikleben von der 2. Hälfte des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts]*, St. Petersburg 1994, S. 72–98.

<sup>3</sup> Igor Stravinsky, *Selected correspondence*, hrsg. und kommentiert von Robert Craft, Band 3, London 1985, S. 133–138.

<sup>4</sup> Dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen danke ich für die Unterstützung meiner Arbeit, insbesondere für die Abbildung des Briefes, die mir für diese Veröffentlichung zur Verfügung gestellt wurde.

Die russischen Jahre beider Musiker sind eng mit St. Petersburg verbunden. Stravinskij, der in dieser Stadt geboren war, hat St. Petersburg und damit Rußland überhaupt gegen 1910 für immer verlassen. Jacques Handschin (der Herkunft nach ein Schweizer) wurde 1886 in Moskau geboren und ließ sich nach seinen Studien in München, Leipzig und Paris 1909 in St. Petersburg nieder. Beide Musiker wohnten also eine Zeitlang in derselben Stadt. In den St. Petersburger Bekanntenkreisen beider Musiker finden wir Namen wie Jāzeps Vītols, Boris Asaf'ev, Andrej Rimskij-Korsakov u. a. Im Mai 1920 ist Handschin in die Schweiz (Basel) emigriert. Stravinskij verließ jedoch im Sommer 1920 die Schweiz in Richtung Frankreich. In diesem Sommer, im Juli des Jahres 1920, wurde der neu aufgefundene Brief geschrieben, dessen Text bis auf eine Zeile lesbar ist.

Милостивый Государь Господин Гандшин,

Приношу Вам мою искреннюю благодарность за любезное сообщение новостей о моей матушке, о которой уже давно не имел никаких известий. Был бы Вам чрезвычайно признателен, если бы Вы изыскали какую-либо возможность (как Вы любезно мне это предлагаете) переслать прилагаемое покамест краткое письмо моей матушке. Если это Вам удастся, то сообщите мне об этом пожалуйста, а также и о том, могу ли я через некоторое время переслать ей при Вашем любезном содействии и более длинное. Очень прошу Вас мне написать, есть ли какая-либо возможность ей переслать деньги с уверенностью, что они дойдут.

Вперёд Вас бла[...] и извиняюсь за беспоко[...] Вас принять уверения в совершенном моем почтении.

Игорь Стравинский

P. S.

К сожалению моему я должен Вам признаться, что никогда не любил и продолжаю не любить орган как инструмент, отчего для него ничего и не писал.

7.VII.20. Carantec

Finistère

France

In Übersetzung lautet er:

Gnädiger Herr Handschin,

Ich danke Ihnen herzlich für Ihre liebenswürdige Übermittlung der Nachrichten meiner Mutter, von der ich schon seit langem keine Nachricht erhalten habe. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie eine Möglichkeit finden würden (wie Sie mir das liebenswürdigerweise vorschlagen), einen beiliegenden, vorerst kurzen Brief an meine Mutter zu übersenden. Wenn Ihnen dies gelingt, teilen Sie es mir bitte mit und ebenso, ob ich darauffolgend mit Ihrer liebenswürdigen Mithilfe einen etwas längeren Brief schicken kann. Schreiben Sie mir auch bitte, ob es eine Möglichkeit gibt, ihr Geld zu schicken, daß sie es mit Sicherheit bekommt. [Die nächsten zwei Zeilen sind teilweise nicht zu entziffern.] Im Voraus danke ich Ihnen [...] und entschuldige mich für diese Störung [...]

Ich versichere Ihnen meine Hochachtung,

Igor' Stravinskij

P.S. Leider muß ich Ihnen bekennen, daß ich die Orgel als musikalisches Instrument noch nie mochte und auch weiterhin nicht mag, weshalb ich bislang nichts für dieses Instrument komponiert habe.

7.VII.20. Carantec / Finistère / France

Милостивага Голуба Ренедама Ракоскича,  
 Примаму Рана и мога неформално благодарност  
 за ладените соодветне новости и мои мапура,  
 а којшто уште тавно не имаме никако одговор?  
 Сами ти Рана зрелогоро братство еден, едни  
 ти ти икисам како ми: возможност (како  
 ти иакошто, што што признавање) переман  
 примателно покажете, крајне пасам  
 мои мапура. Едни што Рана удејте,  
 то соодветно што од видот покривајте,  
 а мааге и о томе, могу ми и реде по-  
 којтоа време переман ети ти Рана  
 модерно садајте и а Рана димна.  
 Вие прому Рана мои најмаме, едни и  
 Рана иди возможност и переман  
 Рана и убојност, што ам.  
 тоду?

Рана Рана иако  
 и икисам за Рана  
 Рана икисам убојност, во соодвет  
 Рана мои потемни

Мого Ракоскича

P. S.

кој соодветно мапура  
 и Рана Рана Рана  
 што Рана не иакошто и пре-  
 Рана не иакошто Рана  
 Рана икисам, што  
 Рана Рана не иакошто.

7/VI 20

Caroline  
 (Friston)  
 France

Der Text ist von Hand mit Tinte geschrieben und umfaßt eine Seite. Diese Seite wurde (vermutlich durch Handschin selbst) in zwei Hälften zerissen, wobei zwei Zeilen verloren gingen. Auf der Rückseite hat Handschin mit blauem Stift einen anderen Text (vermutlich Skizzen zu seiner Doktorarbeit) notiert. Die beiden Hälften des Briefes befanden sich getrennt unter anderen Notizen zu Handschins Dissertation.

Eines Kommentars bedarf vor allem das Faktum, wie Handschin das Dokument Stravinskij behandelte: Der Brief ist ihm lediglich ein Stück Papier, das er für seine Arbeit in geeignete Stückchen zerreißt. Handschin arbeitete überhaupt sehr gern mit kleinen Papierstückchen, die er bis ins Unendliche numerierte und auf deren Rückseite er seines Erachtens „wichtigeren“ Text schreiben konnte. Der Wissenschaftler kennt keine Pietät vor dem persönlichen Dokument Stravinskij. Nur weil Handschin seine Dissertationsskizzen aufbewahrte, ist uns der Brief von Stravinskij erhalten geblieben.

In was für einer Lebenssituation befanden sich also die beiden Musiker im Juli 1920? Handschin war vor kurzem (im Mai) aus Rußland in die Schweiz übergesiedelt. Er hatte sein Geburtsland verlassen, in dem eine steile Karriere hinter ihm lag. In St. Petersburg hatte er eine Dissertation geschrieben und hoffte nun, mit seinem ersparten Geld ein sicheres Leben in der Schweiz führen zu können. Aber leider sah die Realität ganz anders aus: Der Zug in die Schweiz wurde beraubt, die Dissertation und das Geld verschwanden. Handschin mußte seine Existenz in der Schweiz wieder von Neuem aufbauen.<sup>5</sup> Dokumente aus seinem Nachlaß zeugen von einer schwierigen Suche nach Arbeit in dieser Zeit. Er rekonstruierte seine Dissertation, deren vollständiger Text sich neben den bereits erwähnten Skizzen auch heute noch im Nachlaß befindet. Handschin wurde am 26. November 1921 in Basel von Karl Nef mit der Arbeit *Choralbearbeitungen und Kompositionen mit rhythmischem Text in der mehrstimmigen Musik des 13. Jahrhunderts* promoviert.

Für Stravinskij ging seine „schweizerische Periode“ im Sommer 1920 zu Ende. Über diese gute Zeit gibt er in seiner autobiographischen Schrift *Erinnerungen* Auskunft.<sup>6</sup> Nach der Ausreise aus der Schweiz fährt er zuerst nach Carantec in der Bretagne, von wo aus er Handschin schreibt, und danach nach Garche bei Paris. In dieser Zeit arbeitete Stravinskij an *Pulcinella*.

Das Hauptthema des Briefes ist Stravinskij's Mutter Anna Stravinskaja, die 1920 noch in Rußland weilte. Erst 1922 kam sie nach Frankreich. Stravinskij bittet Handschin, ihm zu helfen, mit der Mutter Kontakt aufzunehmen. Diese Bitte (mit einem Hinweis darauf, daß Handschin das selbst vorgeschlagen habe) zeugt davon, daß Handschin nach seiner Ausreise in die Schweiz nicht sämtliche Kontakte mit Rußland und der russischen Kultur abgebrochen hatte. Unter den Dokumenten des Nachlasses in Erlangen findet man viele Adressen aus dem nachrevolutionären sowjetischen Rußland, sowie Adressen russisch-orthodoxer Priester, die in Zürich und Lausanne in der Emigration lebten. Darüber hinaus finden sich noch einige russische Brieffragmente, die genauso wie der Brief von Stravinskij zerissen wurden und kaum mehr ihren Absendern zugeordnet werden können.

Eine weitere Quelle für Handschins Kontakte zu Rußland nach seiner Emigration sind seine Äußerungen aus jener Zeit. Nach den Erinnerungen seiner Schüler hat Handschin sich immer einer harten Kritik der sowjetischen Regierung enthalten. Er besaß ein überaus merkwürdiges Nationalbewußtsein. In Briefen Handschins an Alexander Ossovskij<sup>7</sup> liest man, daß sich der Wissenschaftler in Rußland als ein „deutscher Schweizer“ fühlte. Als ihn dann später jemand in der Schweiz auf die uns heute so bekannten Seltsamkeiten seines Verhaltens aufmerksam machte, betonte er dort seine „russische Seele“. Jedesmal hob er seine Fremdartigkeit im jeweiligen Land seines Aufenthaltes hervor, pflegte sein ‚exotisches Kolorit‘.

<sup>5</sup> Elena Agricola, *Zur Erinnerung an Prof. Jacques Handschin*, Kopie eines Fragments aus dem Manuskript, das sich in meinem Besitz befindet, S. 9–10.

<sup>6</sup> Igor Strawinsky, *Erinnerungen*, Zürich 1937, S. 115.

<sup>7</sup> Heute im Archiv des Russischen Institutes für Kunstgeschichte, Fond Nr. 22 (A. Ossovskij), Opus 1, Nr. 51, S. 1–4.

Hinter dem gewählten und offiziellen Ton des Briefes kann man kaum die Persönlichkeit Stravinskij erkennen. Außerdem war seine Beziehung zu beiden Elternteilen nie besonders herzlich: „Meiner Mutter gegenüber gab es für mich lediglich ‚Pflichten‘, und meine Gefühle konzentrierten sich auf Bertha, unsere Kinderwärterin. [...] Ich habe mehr um sie getrauert als später um meine Mutter“, sagte Stravinskij zu Robert Craft.<sup>8</sup>

Auch Handschin äußerte später, „daß das vierte Gebot für ihn keine Gültigkeit habe, weil Gott es ihm gegenüber an der Voraussetzung habe fehlen lassen.“<sup>9</sup> Seine Eltern wollten ihren Sohn zu einem Kaufmann machen, um ihm ihr Geschäft zu vererben. Jacques schätzte jedoch nur die Musik und die Wissenschaft. Der Konflikt war so tief geworden, daß Handschin seine musikalische Ausbildung ohne Hilfe seiner Eltern finanzieren mußte.

Das Postscriptum des Briefes über die Orgel verweist auf folgenden historischen Hintergrund: Noch nach seiner Ankunft in der Schweiz hatte Handschin wohl Stravinskij gebeten, ein Werk für Orgel zu komponieren. Zuvor, in den Jahren um 1910, hatte Handschin eine gute Perspektive für die Entwicklung einer russischen Orgelschule gesehen und damit viele persönliche Hoffnungen verbunden. Er verstand aber auch, daß eine Schule nicht ohne eigene Musik, also ohne originäre Musikwerke auskam. Deshalb hatte er bereits in den St. Petersburger Jahren einige Komponisten wie Aleksandr Glazunov, Sergej Ljapunov, Sergej Taneev gebeten, Werke für Orgel zu schreiben. Aus diesen Werken hatte er ein sogenanntes „Russisches Orgelprogramm“ zusammengestellt, das er vermutlich im Konzertsaal des Kaiserlichen Gynäkologischen Institutes in St. Petersburg gespielt hat.<sup>10</sup> Stravinskij's Bemerkung weist darauf hin, daß Handschin vermutlich auch nach seiner Ausreise aus Rußland seinen Wunsch, für die russische Orgelkultur zu wirken, nicht aufgegeben hatte. Seine Abreise betrachtete er nicht als ein dramatisches Ende der Beziehungen zur russischen Kultur.

Andererseits wiederholte Stravinskij fast genau 40 Jahre später – zu Anfang der 60er Jahre – gegenüber Robert Craft seine negative Einschätzung der Orgel. Dort heißt es zur *Psalmen-symphonie*: „I thought, for a moment, of the organ, but I dislike the organ's *legato sostenuto* and ist blur of octaves, as well as the fact that the monster never breathes.“<sup>11</sup> Der frühe Brief zeigt also, daß Stravinskij's Einschätzung der Orgel kein Ergebnis später musikalischer Erfahrungen war, sondern daß sein Verhältnis zu diesem Instrument im Lauf seines Lebens gleichmäßig negativ besetzt war. Somit erhellt der neu aufgefunden Brief unser Bild der beiden Musiker in dieser bislang kaum erschlossenen Lebensperiode.

<sup>8</sup> Igor Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich 1961, S. 10 f.

<sup>9</sup> Elena Agricola, S. 2 und 4.

<sup>10</sup> Janna W. Knjazeva, S. 84–85.

<sup>11</sup> Igor Strawinsky und Robert Craft, *Dialogues and A Diary*, London 1968, S. 46.

„To achieve perfect clarity of expression, that is my aim“  
 Zum Verhältnis von Tradition und Neuerung in  
 Benjamin Brittens „War Requiem“

von Helge Rowold, Berlin

Benjamin Britten hat immer wieder betont, wie wichtig ihm die Klarheit des musikalischen Ausdrucks sei.<sup>1</sup> Wohl auch zuletzt um diesem Anspruch gerecht zu werden, hat Britten in seinen Kompositionen daher dezidiert auf musikalische Formen und Gestaltungsmittel zurückgegriffen, deren Sinn und Gehalt bereits seit langem fixiert waren. Insbesondere Brittens Vokalwerke verdanken ihre Popularität nicht zuletzt jenem Fundus musikalischer Semanteme<sup>2</sup>, der von den Komponisten der Renaissance und des Barock zusammengetragen worden ist: Konditioniert durch Hörerfahrungen mit Alter Musik, konnte das Publikum so leicht Zugang zu Brittens Personalstil finden.

Doch auf welche Weise sucht Britten dem Überkommenen Aktualität zu gewinnen, und inwieweit greifen Altes und Neues dabei komplementär ineinander? Diese Fragen sollen im folgenden anhand des *War Requiem* erörtert werden.

In ihren Konsequenzen für die Dramaturgie dieses Werkes kaum zu überschätzen ist wohl Brittens grundlegende Entscheidung, zwei Textebenen aufzuspannen. Die Tropierung von Abschnitten der *Missa pro defunctis* mit neun „War poems“ des jung gefallenen britischen Dichters Wilfried Owen (1893–1918) findet ihr Vorbild in der Choralmotette der Renaissance ebenso wie in der barocken Choralkantate.

Zwei Textebenen werden zueinander ins Verhältnis gesetzt – sukzessiv und simultan, kommentierend und zitierend; im *War Requiem* aber zudem stets in jenem Spannungsfeld, in dem sich auch das musikalische Geschehen bewegt und aus dem dieses – wie das Assoziationsgeflecht der beiden Textschichten – seine besondere semantische Aufladung gewinnt: im Spannungsfeld zwischen einer Ästhetik, die historische Vorbilder fortführt und sich so dem Vorwurf aussetzt, trotz Auschwitz die Illusion eines zivilisatorischen Kontinuums zu fördern; und einer Ästhetik, die im Dienste einer „Erziehung zur Mündigkeit“ auf den radikalen Bruch mit Überkommenem setzt.

Das *War Requiem* bezieht seine Wirkung aus der Konfrontierung beider Positionen.<sup>3</sup> Während aber die „War poems“ – bittere Replik auf die Verheißungen der Liturgie – den bigotten Umgang mit der Religion anprangern und dennoch von einer desperaten Gläubigkeit zeugen, bildet die Musik den Verlust der Unschuld darin ab, daß sie geläufige Konnotationen ihres tradierten Vokabulars in eine fremde Umgebung stellt. Dabei werden Semanteme, die originär erst bei Erfüllung gleich mehrerer Strukturkriterien auch als solche galten, oftmals nur mehr in einer Dimension dargestellt, gleichsam als Nachhall einer verklungenen Tradition.

<sup>1</sup> Hier ist vor allem auf seine Äußerungen gegenüber Murray W. Schafer hinzuweisen, denen auch das Titelzitat entnommen ist: *British Composers in Interview*, hrsg. von Murray W. Schafer, London <sup>1</sup>1963 (S. 118). Weitere wichtige Quellen: Benjamin Britten, *On Receiving the First Aspen Award*, London <sup>1</sup>1964; ders., „Britten looking back“, in: *Musical America* 84 (1964), Heft 2, S. 4; sowie Imogen Holst, *Benjamin Britten*, London <sup>3</sup>1980, S. 51 und S. 72.

<sup>2</sup> Eine Begriffsbestimmung der von Charles S. Peirce entwickelten Kategorien Semantem – Ikon – Index – Symbol gibt Vladimir Karbusickij, *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986, S. 17–51.

<sup>3</sup> Dies gilt auch für das Opus Brittens, dessen Hauptthema ist die Diskrepanz zwischen Konvention und Bedürfnis, zwischen Ethos und Handeln.

Dies soll ein Blick auf die Melodik veranschaulichen; sie basiert teils auf symmetrischen, teils auf asymmetrischen Skalen,<sup>4</sup> die in je verschiedenem Maß eine diatonische Diastematik zulassen und so insgesamt drei semantische Ebenen ausprägen:

- non- und pseudodiatonische symmetrische Skalen:  
Ebene 1 – Oktatonik (Notenbeispiel 1a und b)  
Ebene 2 – Intervallzyklen (Notenbeispiel 2a und b)<sup>5</sup>
- diatonische asymmetrische Skalen:  
Ebene 3 – Dur/Moll, Modi<sup>6</sup> und Pentatonik (Notenbeispiel 3a und b)

Diese Ebenen werden bereits in den ersten Takten exponiert:

Notenbeispiel 1a: „Requiem aeternam“, Beginn, Fagotti, Hörner, Posaunen:  $C3_1 + 2$  (Skala aus zwei Kleinterzzyklen auf *Cis* und *D*)

Notenbeispiel 1b: „Libera me“, Ziffer 103, Alt:  $C3_0 + 2$  (Skala aus zwei Kleinterzzyklen auf *C* und *D*)

<sup>4</sup> Dieses Thema behandelten bislang vor allem folgende Studien: Edward J. Lundergan, *Benjamin Britten's War Requiem: Stylistic and Technical Sources*, Diss. University of Texas 1991; sowie Elliot Antokoletz, *Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs (New Jersey) 1992, S. 510 ff.

<sup>5</sup> Eine Einführung in das hier verwendete deskriptive System gibt Elliot Antokoletz, *The Music of Béla Bartók. A study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley 1984, S. 68 ff. – Als Britten den im *War Requiem* erscheinenden Skalenstrukturen je eigene semantische Funktionen zuwies, nahm er sich dabei offenbar Bergs Oper *Wozzeck* zum Vorbild, mit der er sich spätestens seit 1933 intensiv beschäftigt hat. In dieser Bühnenmusik entstehen dramaturgische und kompositorische Zusammenhänge zumal durch Transformierung von Intervallzyklen, wobei die so gewonnenen diastematischen Gestalten jeweils als „Leitmotiv“ wirken – von Perle hier definiert als „any characteristic musical idea that occurs in more than one scene and that acquires an explicit referential function in the drama through its association with an extra-musical element“ (George Perle, *The Operas of Alban Berg, Volume 2: Lulu*, Berkeley 1980, S. 94). Zur Konzeption der im *Wozzeck* verwendeten Intervallzyklen vgl. George Perle, „Berg's Master Array of the Interval Cycles“, in: *MQ* 68 (1977), S. 1–30.

<sup>6</sup> Es ist klar, daß die untersuchten melodischen Gestalten nicht alle Kriterien des mitteleuropäischen Strukturkonzepts „Modus“ erfüllen; wenn eine Melodie wie die in Notenbeispiel 3a wiedergegebene dennoch als phrygisch aufgefaßt wird, so deshalb, weil

- c' Anfangs- und Schlußton ist und dadurch als Finalis wirkt;
- die Tonfolge *des'-c'*, die hier innerhalb der Melodie so ohrenfällig vor einer Zäsur erscheint, als typisch phrygische Schlußwendung gelten darf,
- die kleine Sext oberhalb der Finalis charakteristisches Rahmenintervall phrygischer (und dorischer) Melodik ist.



- Ebene 1: Oktatonik (vgl. Notenbeispiel 1a), hier als grotesker Fauxbordon gegen die übrigen Ebenen versetzt: ortlos, irritierend
- Ebene 2: C3<sub>0</sub>-Fragment *c-(es)-fis-a* (Notenbeispiel 4a); hierin einbezogen sind auch die starr deklamierenden Chorstimmen, die sich jeglicher Gebetsgebärde enthalten: Reflex einer Sprach- und Fühllosigkeit im Angesicht namenloser Greuel der Weltkriege und des Holocaust<sup>7</sup>
- Ebene 3: *d*-Moll, ausgeformt durch einen barocken Melodietypus mit dem Ambitus *cis'-b'*, dessen weiteres Charakteristikum die kleine Sext *d'-b'* ist (Notenbeispiel 4b); hier hat Britten die musikalisch-rhetorischen Figuren der *pathopoeia* (als verminderte Sept) und der *exclamatio* (als kleine Sext aufwärts) miteinander kombiniert.<sup>8</sup> Jene Sanglichkeit, die den menschlichen Stimmen zunächst vorenthalten bleibt, ist hier also ins Instrumentale zurückgedrängt.<sup>9</sup>

Notenbeispiel 4a: „Requiem aeternam“, Beginn: Tuba, Pauke, Glocken, Klavier, Chor: C3<sub>0</sub>

Notenbeispiel 4b: „Requiem aeternam“, Beginn: Flöten, Klarinette, Baßklarinetten, Kontrafagott, Streicher: *d*-Moll

Jede dieser Skalenformen dient als musikalischer Index:<sup>10</sup> Während Modi und Pentatonik sich mit der Hoffnung auf ewige Ruhe verbinden (vgl. Notenbeispiel 3), repräsentieren Intervallzyklen – organisierendes Prinzip insbesondere der Partien von Knaben und Orgel – zunächst die sakrale Sphäre, büßen diese Konnotation jedoch am Ende des „Sanctus“ ein<sup>11</sup> (Notenbeispiel 5) und erscheinen im „Liberia me“ schließlich ins Gegenteil gewendet: als

<sup>7</sup> Hierzu vgl. auch Hans-Günther Bauer, *Requiem-Kompositionen in Neuer Musik. Vergleichende Untersuchungen zum Verhältnis von Sprache der Liturgie und Musik*, Diss. Universität Tübingen 1984, S. 27 f. und S. 255.

<sup>8</sup> Im *War Requiem* läßt sich eine Vielzahl gestischer, onomatopoetischer und figurativer Semanteme nachweisen, die ihr Vorbild in der musikalischen Figurenlehre haben bzw. direkt aus dieser stammen; so der Hiatus (z. B. *d-es-cis*) bei den Worten „libera me“, der sich als Index der „Angst und Not“ etwa in J. S. Bachs Kantate BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* findet.

<sup>9</sup> Bauer, *Requiem-Kompositionen*, S. 27 f.

<sup>10</sup> Lundergan, S. 168–172.

<sup>11</sup> Lundergan, S. 189 f.

Ausdruck von Todesangst (vgl. Notenbeispiel 2b); oktatonische Skalen aber stehen für die zerstörerischen Kräfte des Krieges und des Jüngsten Gerichts (vgl. Notenbeispiel 1b).<sup>12</sup>

The image shows a musical score for the ending of 'Sanctus'. It consists of four staves: Bariton-Solo, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The Bariton-Solo staff has a note marked with an 'X' and the text 'dried.' below it. The Viola, Violoncello, and Kontrabaß staves also have notes marked with 'X'. The score is in bass clef and shows a melodic line in the Baritone Solo and a more complex, rhythmic line in the strings.

Notenbeispiel 5: „Sanctus“, Ende, Bariton-Solo und Streicher: C3<sub>0</sub> (durch X hervorgehoben)

In der Coda<sup>13</sup>, die den einzigen Tutti-Abschnitt des Werkes und das Schlußgebet umfaßt, findet sich eine polymodale Struktur: Der ersten Verlaufe ebene, dem Kammerorchester und den männlichen Solisten, ist anfangs die pentatonische Skala auf *D* zugeordnet, die schließlich um die Töne *gis* und *cis* erweitert wird. Die so entstandene Skala bildet aber (trotz der Spannung *d-gis-d*) infolge ihrer melodischen Ausformung nicht den (durch die Vorzeichen suggerierten) Tonraum von *A-Dur*, da die Stimmführung weiterhin den Ton *d* als tonikalen Zielpunkt exponiert.

Tatsächlich formt sich in den Kantilenen der Solisten der lydische Modus aus: allerdings nicht durch jene spezifischen melodischen und kontrapunktischen Formeln, die im Gregorianischen Choral und der mehrstimmigen Musik der Renaissance den jeweiligen Modus charakterisieren, sondern einzig durch jenes skalare Kriterium, dem die Disposition der einzelnen Stimmverläufe innerhalb eines mehrstimmigen Satzes seit der Renaissance bis weit ins Barock hinein unterworfen wurde: nämlich das Kriterium des Oktavraumes, den eine Stimme dem jeweiligen Modus entsprechend vorzugsweise durchmißt,<sup>14</sup> und der Diastematik innerhalb dieser Oktave.

<sup>12</sup> Jede oktatonische Skala läßt sich als Gefüge von vier Tritoni deuten (z. B. *c/fis*, *d/gis*, *es/a*, *f/h*); so wird die tradierte Hörauffassung des Tritonus innerhalb der Funktionalharmonik, die Erwartung einer Bewegung hin zu einem tonikal aufgefaßten Folgeklang, gegen sich selbst gewendet. Britten nutzt diese Ambiguität als musikalischen Index des Orientierungsverlustes im Krieg. – Zwar finden sich oktatonische Skalen auch bei Bartók, Stravinskij und Messiaen, doch ist eine Analogie der Konnotationen nicht erkennbar: Weder wirkt die Oktatonik hier folkloristisch, noch läßt sie sich als Messiaens zwölfter Modus deuten.

<sup>13</sup> Die Coda beginnt bei Ziffer 127: Die Solisten singen „Let us sleep now“, die Knaben treten bei Ziffer 128 (fünf Takte später) als erste mit dem „In paradisum“ hinzu.

<sup>14</sup> Noch Heinrich Schütz spricht in der Vorrede zur *Geistlichen Chor-Music* von den „Dispositiones Modorum“, der Zuordnung verschiedener authentischer oder plagaler Modalräume zu den einzelnen Stimmen: Der Begriff *Modus* wird hierbei auf den Parameter *Oktavraum* eingeeignet.

Hinsichtlich der Partien der männlichen Solisten in der Coda ist hierüber wohl rasch Einigkeit zu erzielen; wie aber verhält es sich mit den Chorstimmen und der Partie des Solo-Soprans? Kann ein Oktavraum festgelegt werden, anhand dessen sich der jeweilige Modalraum einer Stimme ermitteln läßt?

Im Hinblick auf die zweite Verlaufebebene der Coda, die Knaben und Orgel umfaßt, scheint dies für die ersten Takte leicht zu gelingen: Die erste Verlaufebebene hat vor dem Hinzutreten der zweiten ja einen *D*-Modus exponiert, so daß es naheläge, den Quartgang *a'-d''* der Knaben als Bewegung hin zu einem tonikalen Zielpunkt aufzufassen: Dann wäre den Knaben der ionische Modus auf *D* zuzuordnen.

Wie verhält es sich aber mit dem Modalraum der originalen Antiphon „In paradisum“, die im *Graduale Romanum*<sup>15</sup> kanonisiert ist? Es handelt sich um eine mixolydische Antiphon, deren Rahmenintervalle – wie für das authentische Mixolydisch typisch – von der Finalis aus nach oben die große Sext, nach unten der Ganztonschritt sind (Notenbeispiel 6).

Worin weist der Ambitus der Gesangslinie der Knaben (Notenbeispiel 7) nun Parallelen zum Modalraum der originalen Antiphon auf? Vor allem durch die Rahmenintervalle der fünf Phrasen, in die der Vortrag gegliedert ist: Quart (*a'-d''*), große Sext (*a'-fis''*) und Oktav (*e'-e''*). Die große Sext findet sich bereits in der originalen Antiphon; aber auch Quart und Quint sind im Mixolydischen als Rahmenintervalle ober- und unterhalb der Finalis üblich, so daß auch sie auf den Ton *a'* als „Finalis“ der Gesangslinie weisen. Aufgrund der hier innerhalb des

In pa-ra-di-sum de-du-cant te An-ge-li: in tu-o ad-ven-tu sus-ci-pi-ant te Mar-ty-res,  
 et per-du-cant te in ci-vi-ta-tem san-ctam Je-ru-sa-lem. Cho-rus An-ge-lo-rum  
 te sus-ci-pi-at, et cum La-za-ro quon-dam pau-pe-re  
 ae-ter-nam ha-be-as re-qui-em.

Notensbeispiel 6: *Missa pro defunctis*, Antiphon „In paradisum“

In pa-ra-di-sum: de-du-cant te An-ge-li:  
 in tu-o ad-ven-tu sus-ci-pi-ant te Mar-ty-res,  
 et per-du-cant te in ci-vi-ta-tem san-ctam Je-ru-sa-lem.

Notensbeispiel 7: *War Requiem*, „Libera me“, Ziffer 128, Knaben

<sup>15</sup> GR, S. 107\*.

Oktavraums realisierten Diastematik läge allerdings nicht ein mixolydischer, sondern der hypoionische Modus auf A vor.

Für die dritte Verlaufebebene, den neunstimmigen Chorkanon, ergäbe sich auf analogem Wege folgende Modaldisposition:

- Baß I und II: E Hypomixolydisch
- Alt I und II: D Lydisch
- Tenor I und II: G<sub>is</sub> Lokrisch
- Sopran I und II: A Hypoionisch
- Sopran-Solo: C<sub>is</sub> Phrygisch

Das Erscheinen des Tones g bzw. dis in Baß, Alt und Sopran läßt sich mit Hexachordwechselln gemäß dem „mi contra fa“-Verbot erklären (Vermeidung des Tritonus als Rahmenintervall beim Quartgang: Alt-Einsatz, Bässe bei „te Martyres“ und „et perducant te“) oder auf die Regel „una nota supra la semper est canendum fa“ zurückführen (Festigung der Melodik bei einer Abwärtsbewegung vom Spitzenton: Soprane bei „sanctam Jerusalem“). Betrachten wir den Modalraum der Knaben als originär, jene der übrigen Stimmen als transpositiones modorum, so fällt auf, daß – bezogen auf den jeweiligen Modalraum – bevorzugt jene Positionen der Skala akzidentuell verändert werden, die auch in mixolydischer Mehrstimmigkeit<sup>16</sup> variabel sind: die Nebennote unter– sowie Terz und Quart oberhalb der Finalis.

Gewiß nicht zufällig ist gerade der Tenor am instabilsten organisiert – lokrisch, so daß die falsche Quinte (bzw. der Tritonus<sup>17</sup>) zum charakteristischen Rahmenintervall seines Modalraums wird.

Warum greift Britten gerade in der Coda so deutlich auf das Modalsystem der Renaissance zurück? Hier liefert sicherlich weniger die Skalenstruktur als die historische Konnotation eine Antwort: Musiktheoretiker wie Johannes Tinctoris erklärten die komponierte Musik zu einem Instrument der humanistischen Bildung<sup>18</sup> – die Parallele zu Brittens Berufsethos ist offensichtlich.<sup>19</sup> So liegt es nahe, auch das Schlußgebet aus dieser Perspektive zu deuten.

Der vierstimmige A-cappella-Satz (Notenbeispiel 8) verwendet bis zum Schlußakkord die Töne his, cis, dis, eis, fis, gis, a und ais (in verschiedenen Oktavlagen). Der Ton a tritt dabei ausschließlich in Sopran und Tenor auf, und zwar als obere Nebennote des Tones gis; er wird so eingeführt, daß er sich (in Analogie zum zuvor Gesagten) mit der Regel „una nota supra la semper est canendum fa“ begründen läßt.

Demnach liegt auch hier der lokrische Modus zugrunde, und zwar auf dem Ton His, der den Ton C enharmonisch verwechselt: Der harmonische Raum wird einer maximalen perspektivischen Verschiebung unterworfen, die auf höherer Ebene in die ursprünglichen Koordinaten zurückführt – ein Prozeß, der die zivilisatorische Reifung des Menschen symbolisiert; zwar kennzeichnet die Wahl des Lokrischen, das lange hypothetisch blieb<sup>20</sup>, diesen Wandel als

<sup>16</sup> Als Beispiel hierfür mag das Konzert „Sehet an den Feigenbaum“ SWV 394 aus der *Geistlichen Chor-Music* stehen.

<sup>17</sup> Zur zentralen Rolle des Tritonus als Semantem innerhalb des *War Requiem* vgl. Hans-Günther Bauer, „Fehler im System‘ als Sinngabe in Neuer Musik“, in: *MuB* 18 (1986), 5 (9/10), S. 463. Er fungiert in je neuem Kontext zunächst „als Gebetsklang, Todessymbol und Reihenstruktur“, um schließlich in der Coda die ihm als Dissonanz „inwohnenden ‚lebenserweckenden‘ Kräfte“ (und damit eine bis dahin ausgeblendete Eigenschaft) wiederzuerlangen.

<sup>18</sup> Daß der komponierten Musik noch zur Zeit der Renaissance eine in erzieherischem wie ethischem Sinne charakterbildende Wirkung zugesprochen wurde, belegt Tinctoris‘ um 1473 verfaßter Traktat *Complexus effectuum musicas*, zugänglich gemacht u. a. durch Johannes Tinctoris. *Opera theoretica*, hrsg. von Albertus Seay (= CSM 22), Bd. 2, Rom 1975.

<sup>19</sup> „As an artist, I want to serve the community“ (Holst, S. 51); „I want my music to be of use to people, to please them, to ‚enhance their lives‘ (to use Berenson’s phrase).“ In: *On Receiving the First Aspen Award*, S. 21 f.; vgl. Anm. 1.

<sup>20</sup> Realisiert hat das Lokrische z. B. der belgische Komponist Vic Nees (geb. 1936), Mitbegründer der Neuen Flämischen Chorbewegung, in „Inimicitias ponam“ aus den *Fünf Motetten* (1964). Diese Werke Nees‘ weisen die polyphone Textur der Renaissancemusik auf, wobei die Zusammenklänge nicht funktionalharmonisch oder kontrapunktisch organisiert sind, sondern rein expressiven Kriterien folgen – die Parallele zu Brittens Schaffen ist offensichtlich: das Primat der Melodik.

Sopran  
Re - qui - e - scant in pa - ce. A - men, A - men.

Alt  
Re - qui - e - scant in pa - ce. A - men, A - men.

Tenor  
8 Re - qui - e - scant in pa - ce. A - men, A - men.

Baß  
Re - qui - e - scant in pa - ce. A - men, A - men.

Notenbeispiel 8: *War Requiem*, „Libera me“, Schlußakte: Chor

utopisch. Zugleich aber verweist das Organum als archaisierende Satztechnik auf die zivilisatorische Errungenschaft der Historizität – des kollektiven Erinnerungsvermögens – als die Grundbedingung allen ethischen Aufschwungs.

Grundton und Quint des *F*-Dur-Schlußakkordes werden durch Rückung erreicht; hier erfolgt also noch mit dem letzten Akkord- zugleich ein radikaler Perspektivwechsel.<sup>21</sup>

Ogleich sich im *F*-Dur-Akkord der Modalraum der *Missa pro defunctis* manifestiert,<sup>22</sup> bleibt dieser Verlauf doch in die Zukunft hin offen: Der letzte Klang beschließt das Werk nicht, sondern bildet einen „erratischen Block“ ohne funktionalen Bezug zum Vorausgegangenen – die Frage nach dem Weg in eine friedliche Welt bleibt akut.

<sup>21</sup> Eine andere Deutung bei Bauer, „Sinnggebung“, S. 459.

<sup>22</sup> Weitere Parallelen zum Modalraum der Totenmesse: der *d*- bzw. *F*-Modus im „Requiem aeternam“ (vgl. den Beginn der Psalmvertonung und die Vorzeichnung); der dorische Modus (auf *d* bzw. – als *transpositio modi* – auf *g*) im „Dies irae“.

## Zu „PC-Datenbanken für die Musikwissenschaft“\*

von Klaus Keil, Frankfurt

Der Dialog mit Wissenschaftlern aus anderen Forschungsgebieten wird zu Recht gepflegt und kann für das eigene Fach von großem Nutzen sein. Wer wollte das bezweifeln, zumal wenn es um ein Fach wie Informatik geht, hat doch der Computer die Arbeit vieler Musikforscherinnen und -forscher erheblich verändert. Viele dürfte vor allem die Vorteile der Schreibprogramme überzeugt haben, durch die die Fehlerkorrektur enorm erleichtert wurde. Notensatzprogramme erwiesen sich dagegen als schwierig zu handhaben, sind aber auch wegen ihrer größeren Komplexität immer noch nicht so ausgereift wie Schreibprogramme. Zunehmend bieten sich aber auch Recherchemöglichkeiten mit Hilfe des PC an, sei es mit Datenbanken auf CD-ROM oder solchen im Internet. Heute kann man in den Katalogen vieler großer Bibliotheken vom heimischen PC aus online suchen. Einige von Ihnen haben auch Musikdatenbanken in das Netz gebracht, wie zum Beispiel die italienische Nationalbibliothek in Rom mit ihrer Datenbank „Musica“.<sup>1</sup> Natürlich kann man auch auf Noten- und Schallplattenverzeichnisse privater Anbieter zugreifen. Zwei umfangreiche und seit vielen Jahren tätige Projekte stellen heute wohl die wichtigsten Informationsquellen für Musikwissenschaftler dar: der Literaturdienst *RILM* (*Répertoire International de la Littérature Musicale*) und das Internationale Quellenlexikon der Musik, *RISM* (*Répertoire International des Sources Musicales*). Beide veröffentlichen sowohl auf CD-ROM als auch im Internet.<sup>2</sup>

*RISM* publiziert bisher nur seine Serie A/II: „Musikhandschriften nach 1600“ elektronisch. Die Serie A/I: „Einzeldrucke 1600–1800“ und B (Quellenbeschreibungen nach verschiedenen Sachgebieten) können vorläufig nur als Bücher eingesehen werden. Die neueste CD-ROM (6. Ausgabe, Ende 1999) enthält auch eine Datenbank der bei *RISM* aufgeführten Komponisten, Bibliothekssigel und Literatur zur Serie A/II.

Die Datenbank der Serie A/II wird seit Ende der siebziger Jahre aufgebaut. Sie entsteht in einer umfangreichen, internationalen Zusammenarbeit. Der enorme Zuwachs seit der ersten CD-ROM Ausgabe wurde dadurch möglich, daß die meisten Arbeitsgruppen inzwischen mit einem von *RISM* entwickelten Programm arbeiten und ihre Daten regelmäßig mit der Zentralredaktion in Frankfurt austauschen.

Die vielen Recherchemöglichkeiten vor allem im Internet, aber auch die Tatsache, daß sie oft erst durch langwieriges „Surfen“ entdeckt werden können, lassen es als verdientvoll erscheinen, wenn für die Musikforschung wichtige Datenbanken beschrieben werden, wie es übrigens Ann Kersting bereits getan hat.<sup>3</sup> Die Überschrift des Aufsatzes des Physikers und Softwareentwicklers Hubert Grawe, „PC-Datenbanken für die Musikwissenschaft“, läßt vermuten, daß er diese Aufgabe auch angehen will. Der Autor gibt auch einige Internet-Adressen von relevanten Datenbanken an. Daß ihm mit *RILM* eine der wichtigsten entgeht, mag man dem Fachfremden verzeihen.

Aber auch mit den ihm bekannten Datenbanken setzt er sich nicht auseinander. Er konzentriert sich vielmehr auf die als CD-ROM veröffentlichte Datenbank des *RISM*, die er jedoch nur insofern zur Kenntnis nimmt, als sie ihm als Hintergrund dienen kann, vor dem er seine Eigenentwicklung glänzen lassen kann. Dabei werden selbst im Handbuch beschriebene Grundlagen nicht zur Kenntnis genommen: z. B. behauptet er, *RISM* hätte 13 Suchregister, die

\* Hubert Grawe, „PC-Datenbanken für die Musikwissenschaft“, in: *Mf* 51 (1998), S. 319–326.

<sup>1</sup> Näheres siehe: <http://www.cilea.it/music/musserv.htm#SBL-musica>

<sup>2</sup> *RILM*: <http://www.rilm.edu.>; *RISM*: <http://www.rism.harvard.edu/rism/db.html>.

<sup>3</sup> Ann Kersting, „Nutzen des Internet für Musikwissenschaft und neue Aufgaben der Musikbibliothekare in wissenschaftlichen Bibliotheken“, in: *Forum Musikbibliothek* 1 (1998), S. 7–9.

Kategorien genannt würden. Kategorien heißen aber die Felder, die bei der Eingabe für bestimmte Informationen vorgesehen sind; z. B. Einordnungstitel, Besetzungshinweis, Musikincipit, Bibliothek, Signatur, usw. Ein Suchregister besteht meist aus mehreren Kategorien; z. B. besteht das Register „Einordnungstitel“ aus den Kategorien Einordnungstitel, Textincipit und alternativer Einordnungstitel.

Daß es sich bei „musica data“ um eine Entwicklung des Autors handelt, wird allerdings im Artikel verschwiegen. Es wird erst klar, wenn man die angegebene Adresse im Internet aufruft. Doch dort findet man keine Datenbank vor, sondern ein selbstentwickeltes Datenbankdesign auf der Basis des kommerziellen Programmes „ACCESS“, dessen Philosophie und Recherchemöglichkeiten wohl Gegenstand des Beitrags in *Die Musikforschung* sein sollte.

Bis Ende 1998 will man die Einträge des BWV eingegeben haben; bekanntlich 1038 Nummern. *RISM* dagegen hat 1996 seine erste CD-ROM bereits mit mehr als 180.000 Einträgen veröffentlicht. Bei der nächsten Ausgabe werden es ca. 280.000 Einträge sein. Immerhin erkennt der Autor an: „Im Datenumfang ist *RISM* unschlagbar“.

*RISM* kann auch nicht den Anspruch haben, ein Datenbankprogramm für die Musikwissenschaft zu entwickeln. Sein Hauptziel ist es, möglichst viele Beschreibungen von Musikhandschriften zu erhalten und diese auf geeignete Weise zu veröffentlichen.

Wenn es Software-Entwicklungsaufgaben übernommen hat, so nur deshalb, weil geeignete Programme auf dem Markt nicht zu finden waren. Dabei waren grundlegende Probleme zu lösen, wie z. B.: kann das Programm eine solche Datenmenge verwalten, kann es diese Datenmenge auf einer CD-ROM so schnell lesen, daß sie mit ausreichender Geschwindigkeit auf den Bildschirm kommen, kann es einen internationalen Zeichensatz darstellen und die Zeichen sprachübergreifend sortieren, kann es das Musikincipit von der Codierung in eine Grafik umgesetzt anzeigen, damit nicht 200.000 Grafikdateien auf der CD-ROM gespeichert werden müssen (was zu Platzproblemen führen würde).

Daneben mußte sich die Entwicklung der Suchmöglichkeiten auf die mit den Daten vorgegebenen Möglichkeiten begrenzen; schon weil nur ein begrenzter Etat für die Entwicklung zur Verfügung stand. Daß man noch einiges verbessern kann, soll nicht bestritten werden und tatsächlich werden auch bei jeder Ausgabe Verbesserungen durchgeführt. Spätestens aber wenn durch Programmänderungen Datenkorrekturen in großem Umfang nötig werden, muß man überlegen, ob einige Tausend neue Nachweise auf der nächsten CD-ROM nicht ein größerer Vorteil sind, als eine zusätzliche Suchmöglichkeit.

Manches, was der Autor vorschlägt, wird *RISM* sicher nie realisieren müssen: Ein angeschlossenes CD Archiv, um in den wenigen Fällen, in denen die Audio-CD eines Werkes auf dem Markt ist, den Weg zum eigenen CD-Player einzusparen, braucht eine Musikhandschriftendatenbank nicht. Ob die meist fachlich gebildeten Benutzer der *RISM*-CD-ROM die Musikincipits vom Computer vorgespielt bekommen wollen, mag man bezweifeln. Auch ob die Suche nach allen Textincipits [!], in denen das Wort „Singet“ vorkommt, notwendig ist, mag dahin gestellt sein.<sup>4</sup>

Bleibt zu fragen, warum ein solcher Artikel in *Die Musikforschung* abgedruckt werden mußte, ein Artikel, der in der Überschrift ein Thema vorgibt, das er verfehlt, und zu eigenem Vorteil „Äpfel mit Birnen“ vergleicht.

<sup>4</sup> Nebenbei: In Anmerkung 11 wird behauptet, der Plain & Easy-Code sei nicht veröffentlicht. Hier das Literaturzitat: Barry S. Brook und Murray Gould, „Notating Music with Ordinary Typewriter Characters (A Plaine and Easie Code System for Musicke)“, in: *Fontes Artis Musicae* 11 (1964), S. 142–155. Barry S. Brook, „The Plaine and Easie Code System for Notating Music: A Proposal for International Adaptation“, in: *Fontes Artis Musicae* 12 (1965), S. 156–160.

---

## BERICHTE

---

Kloster Michaelstein, 18. bis 24. Mai 1998:

Symposium „Music Archaeology of Early Metal Ages“ der Internationalen Studiengruppe für Musikarchäologie

von Ellen Hickmann, Hannover

Die Idee, international bekannte Forscher zu wissenschaftlichem Austausch zum Thema zu gewinnen, entstand aus dem Dialog von Musikwissenschaftlern mit Archäologen des Deutschen Archäologischen Instituts, Berlin. Man einigte sich auf folgende Prämisse als Grundlage für Auseinandersetzungen, die möglichst zu weiterführender internationaler Zusammenarbeit führen sollten:

„Die Gewinnung von Metall und die Entwicklung von regional wie zeitlich recht unterschiedlichen Fabrikationstechnologien können weltweit als entscheidende Anstöße zu umfassenden Umwälzungen gesehen werden. Das gilt auch für die Musik und deren Klangmittel: Metall spielte eine große Rolle für die Herstellung neuer Musikinstrumente, für ihre Form, Handhabung und akustische Eigenarten, ihre Einsatzmöglichkeit, Funktion im Leben der Menschen, ihre Stabilität und damit Verbreitung.“

Doch wesentlich für das Werden neuer Klangvorstellungen und geordneten Musizierens war nicht nur das neue Material. Die Beobachtung der neuen akustischen und tonalen Möglichkeiten führte in vielen Kulturen offenbar zur Entwicklung von Skalen und Musiksystemen.

Das Symposium hat die kulturelle Revolution beleuchtet, wie sie durch den Einsatz von Metallen angeregt wurde und ihre Wechselwirkungen mit Evolutionen im Bereich der Musik herauszuarbeiten versucht. Ziel war es zu zeigen, daß die Anfänge eigenständiger Musikentwicklung in vielen Kulturen mit der Metallgewinnung und -verarbeitung einsetzten und sich danach individuell weiterentwickelten bis (stellenweise) zur schriftlichen Aufzeichnung von Musik. Es ging damit um die Untersuchung von Interdependenzen, die bisher nie angegangen geschweige denn durchgeführt worden sind.

Die einzelnen Arbeitsschritte bestanden darin, regional bzw. kulturell begrenzte Regionen zu bilden, für die zunächst von einem Fachgelehrten die durch die archäologischen Gegebenheiten dokumentierten Kulturen dargelegt wurden. Darauf folgten jeweils drei bis fünf Referate von Musikwissenschaftlern, die der betreffenden Kultur gewidmet waren. Auf diese Weise entstanden sieben Sektionen bzw. Bereiche, innerhalb derer diskutiert wurde. Die Redner, die den jeweils einleitenden Beitrag leisteten, waren zugleich auch Gesprächsleiter für die einzelnen Bereiche. Zu ihrer eigenen Information und Vorbereitung waren ihnen zuvor die Abstracts bzw. die Beiträge in voller Länge zugesandt worden, die die Musikwissenschaftler verfaßt hatten. Auf diese Weise konnten schon im Vorwege Korrekturen und Ergänzungen vorgenommen werden, besteht doch bei jedem interdisziplinären Arbeiten die Gefahr bzw. die Möglichkeit, daß Forscher der verschiedenen Richtungen mit dem jeweilig benachbarten Fach nicht genügend vertraut sind. Umfassende Klarstellungen und tiefergehende Erläuterungen könnten jedoch bei der persönlichen Begegnung auf einem Symposium nur zum Teil geleistet werden, zumal bei der durchaus gewollten Dichte dieser Tagung mit Teilnahme von 45 Fachleuten aus 22 Nationen von immerhin 16 verschiedenen Sprachen.

Folgende Bereiche wurden gebildet: 1. Ferner Osten/Indonesien/Kaukasus, 2. Mittlerer Osten, 3. Naher Osten/Anatolien, 4. Lateinamerika/Amerika, 5. Ägypten/Ägais, 6. Griechische Antike, Rom, 7. Hallstatt, Kelten; Ausstrahlung in Europa.

Für drei Abende waren Gesprächskonzerte (workshops) eingeplant, die sich als außergewöhnlich fruchtbare Ergänzungen zum Thema erwiesen: Die Musiker waren Instrumentenbauer und Wissenschaftler zugleich, sie führten ihre Instrumente und die Technologie ihrer Herstellung

vor. Noch nie zuvor waren alle Blasinstrumente der europäischen Prähistorie – irische Hörner, Luren, der Karnyx – sowie ein Schofar und die altägyptischen Trompeten aus dem Grabe des Tutenchamun zu hören und zu sehen gewesen, noch nie auf diese Weise fachkundig vorgeführt worden.

Ein Ausflug nach Quedlinburg führte zu Museen mit Ausgrabungsergebnissen der Region. Als Konsequenz dieser Tagung ist die Bildung einer – kleineren – internationalen Arbeitsgruppe geplant, die die Beziehung Metallgewinnung – Musikentwicklung noch eingehender untersuchen wird.

Kloster Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998:

Interdisziplinäre Tagung „Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert“

von Ulrike Harnisch, Halle/Saale

Im Juni 1998 kamen im Kloster Michaelstein Musikwissenschaftler, Theologen, Germanisten und Kunsthistoriker zur XXVI. Internationalen Wissenschaftlichen Arbeitstagung zusammen, um sich über das Thema „Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert“ auszutauschen. Damit wurde das Konzept der letzten Jahre aufgegriffen, ein Tagungsthema zu wählen, das die interdisziplinäre Diskussion herausfordert.

Die diejährige Tagung begann mit einem Referat des Leipziger Theologen Martin Petzoldt. Er gab einen Einblick in Geschichte und Formen theologischen Todesverständnisses. Für das 17. und 18. Jahrhundert konstatierte er, daß die Frage nach dem Tode vorrangig eine theologische, weniger eine anthropologische war. So wird auch Musik – in Verbindung mit geeigneten Texten – zum Mittel der Bewältigung des Todes, indem sie auf Jesus Christus als den Erlöser weist. Von einschneidender Bedeutung für das Todesverständnis dieser Zeit waren die Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges. Die mit ihnen verbundenen Schrecken führten zur „Entdeckung des dramatischen Charakters des Todes“ und in der Folge zum Ausbau einer regelrechten Trauer- und Gedenkkultur.

Im folgenden wurden verschiedene Aspekte des Tagungsthemas betrachtet; nicht alle Beiträge können hier genannt werden. (Gedruckt erscheinen die Referate im Rahmen der Michaelsteiner Konferenzberichte.) Franziska Seils (Bad Lauchstädt) sprach über die Bedeutung von Bestattungsbräuchen und Trauerzeremonien in der Barockzeit. Diese dienten einerseits der Begleitung des Sterbenden zum Tode, andererseits der Ausgestaltung von Begräbnisfeierlichkeiten. Entsprechend gab es Lieder und Gedichte zum Trost auf dem Totenbett, aber auch repräsentative Begräbnismusiken, die dazu beitragen sollten, den Rang des Verstorbenen ins rechte Licht zu rücken. Analog stellte Wolfgang Horn (Erlangen) fest, daß in Trauermusiken von Dresdner Hofkomponisten des 18. Jahrhunderts weniger dem Ausdruck von Schmerz nachgegeben ist, sondern daß es vielmehr darum geht, eine solche Komposition geziemend in das übrige Trauerzeremoniell einzufügen. Entsprechendes gilt auch für Trauerkompositionen auf den Tod römischer Kaiser, die von der römisch-deutschen Hofkapelle in Wien aufgeführt wurden (Hartmut Krones, Wien). Der Schmerz um den Kaiser wurde in ein prächtiges Gewand gekleidet, um dem Verstorbenen die gebührende Ehre zu erweisen.

Gregory Johnston (Ontario, Kanada) befaßte sich mit „Schwanengesängen“ von Komponisten des 17. Jahrhunderts. In Anlehnung an den antiken Mythos, daß der Schwan nur einmal und zwar im Sterben singt, komponiert der Musiker im Angesicht des Todes und in der Gewißheit der Erlösung in Jesus Christus sein „opus ultimum“.

Auf das Gebiet der Bildenden Kunst führte der Vortrag von Karsten Erik Ose (Köln), in dem er anhand eines Gemäldes aus dem 17. Jahrhundert demonstrierte, wie Musik zum Symbol irdischer Vergänglichkeit wird. Der Tod eines Menschen ist dem Verklingen von Musik oder

der Zerstörung eines Musikinstrumentes vergleichbar. Dies harmoniert mit der antiken Vorstellung der Einheit von *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis*.

Der Germanist Jörg Jochen Berns (Marburg) zeigte Erscheinungsweisen von Dichtung im Zusammenhang des Dreißigjährigen Krieges auf. Die ganz neue technische Qualität der Kriegsauseinandersetzungen führte zu viel umfassenderer Vernichtung als das bis dahin möglich gewesen war und brachte damit einhergehend tradierte Vorstellungen von Ehre und Gerechtigkeit durcheinander. Das daraus resultierende Entsetzen führte dazu, daß die Häßlichkeit in die künstlerischen Mittel einbezogen wurde. In der Diskussion stellte sich die Frage nach Parallelen in der Musik, die offenbar jedoch nicht in der Form existieren, da Musik in dieser Zeit prinzipiell als dem Häßlichen entgegenstehend betrachtet wurde.

Bayreuth, 2. Juli 1998:

Symposion „Musik und Theater am Hof einer aufgeklärten Fürstin“

von Artie Heinrich, Bayreuth

Eine große Themenvielfalt bot das Symposion zur Musikkultur am Hofe der Markgräfin Wilhelmine zu Bayreuth, der Schwester Friedrichs des Großen, das im Rahmen der Veranstaltungen zum 250jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses veranstaltet wurde. Unter der Leitung von Reinhard Wiesend lieferten die Referenten nicht nur Informationen zur lokalen Musikgeschichte, sondern leisteten auch wichtige Beiträge zur Operngeschichte des 18. Jahrhunderts.

Rudolf Endres zeigte in einem Lebensbild Wilhelmines die politischen Hintergründe des Lebens der Markgräfin im Spannungsfeld Preußen-Bayreuth auf, ein unverzichtbarer Grundstein zum Verständnis aller weiteren Aspekte des Bayreuther Hoflebens.

Mit einer detailliert herausgegriffenen Musikbiographie, der František Bendas, befaßte sich Hans-Joachim Bauer und beschrieb, auch anhand ikonographischer Zeugnisse, Musikleben und Gepflogenheiten der Höfe Potsdam und Bayreuth, wie etwa den internen Austausch von Hofmusikern, u. a. von Benda.

Konkrete musiktheatralische Werke standen im Mittelpunkt zweier weiterer Referate: Reinhard Wiesend beschäftigte sich mit der vieldiskutierten Jubiläumsoper *Ezio* (1748), die, immer wieder mit Nachdruck Johann Adolf Hasse zugeschrieben, nach neuestem Forschungsstand wohl doch nur, gemäß aufführungspraktischer Gegebenheiten der Zeit, ein Pasticcio war, in dessen spezifischer Einrichtung sich allerdings schon opernreformerische Tendenzen ankündigen. Dem Problemfeld der heutigen Inszenierung einer Barockoper nahm sich Susanne Vill anhand von Wilhelmines Oper *Argenore* an, anschaulich belegt mit Videoausschnitten ihrer eigenen Regiearbeit aus dem Jahre 1993, der bisher einzigen Wiederaufführung in neuerer Zeit.

Eine genaue instrumentenkundliche Untersuchung der Musiktrophäen im Musiksaal des Bayreuther Schlosses führte Gunther Joppig durch; er fand durch das Vorkommen von Chalumeaux und Klarinetten Thesen zur Entstehung der letzteren Instrumentengruppe im Nürnberger Raum bestätigt.

Irene Hegen sowie Peter O. Krückmann referierten über neuentdeckte Dokumente zur Musikgeschichte der Wilhelmine-Zeit, wobei vor allem neu aufgefundene Libretto-Entwürfe interessante Einblicke in Operschaffen und Arbeitsprozeß der Markgräfin erlauben. Als Sensation darf Hegens Fund ihres in Teilen verschollen geglaubten Cembalokonzerts *g-Moll* gelten.

Sabine Henze-Döhring schließlich sprach über die Konzeption einer höfischen Musikkultur und belegte akribisch alle in die Zeit der Markgräfin fallenden Musiktheateraufführungen, -entwürfe und -planungen; sie zeichnete dabei das Bild einer Residenz, die, auch musikalisch

und gerade hierbei durch vielerlei außermusikalische Faktoren bedingt, hinter den großen Höfen der Zeit, wie etwa Potsdam oder Dresden, deutlich zurückstand.

Es steht zu hoffen, daß die vielfältigen Anregungen und Impulse des in dieser Themenstellung bisher einzigartigen Symposions aufgenommen und zu einer Bereicherung nicht nur der Bayreuther Musikforschung führen werden.

#### 24. bis 26. Juli 1998

#### Schloß Rosenau (Österreich): Sommerakademie „Viktor Ullmann zum 100. Geburtstag“

von Andreas Krause, Mainz

Nach der – gesellschaftspolitisch motivierten – ersten Phase der Wiederentdeckung des in Theresienstadt inhaftierten und 1944 in Auschwitz ermordeten Komponisten gilt das Interesse inzwischen der Analyse und Einordnung der Werke Ullmanns, neben den in Theresienstadt komponierten Werken rückt das – leider nicht vollständig erhaltene – Gesamtwerk in den Vordergrund. Dieses zeigt Viktor Ullmann als Exponenten jener Gruppe von Komponisten, die, obwohl der Zweiten Wiener Schule nahestehend oder aus dieser kommend, den Schritt zur Zwölftontechnik nicht vollzogen hat. Den unterschiedlichen Entdeckungsmechanismen des Musiklebens trug denn auch der erste, rezeptionsgeschichtliche Teil Rechnung. Konrad Richter (Stuttgart) referierte zunächst über die Anfänge im Projekt „Den Opfern der Gewalt“ der Musikhochschulen des Landes Baden-Württemberg, gemeinsam mit Andreas Krause (Mainz) wurde dann der Nachhall in der Musikwelt der neunziger Jahre im Phänomen der Postmoderne zu begründen versucht: Polystilistik legitimiert sich aus der Umdeutung der Vergangenheit. Ein – wie auch die Sitzungen – von Winfried Otte (Nürtingen) geleiteter Round table beschäftigte sich abschließend mit zu erwartenden Entwicklungen der Ullmann-Rezeption.

Im analytischen Teil der Sommerakademie verwies Helmut Pöllmann (Mainz/Berlin) auf Bezüge zu Erich Wolfgang Korngold und Alexander Zemlinsky, Andreas Krause betonte die Bedeutung von Instrumentation und Formdenken als eigenständige kompositorische Kategorien der Schönbergschule neben der Zwölftontechnik. Konrad Richter verwies auf Kombinationsphänomene in der Klaviermusik Ullmanns.

Ein biographischer Block widmete sich wichtigen Lebensstationen Ullmanns vor Theresienstadt. Susanne Richter (Stuttgart) zeichnete ein Lebensbild Wiens in der ausgehenden k. u. k. Monarchie. Vlasta Reitterová (Prag) beleuchtete das Musikleben in Prag, angesichts von Ullmanns Tätigkeit als Kapellmeister am Neuen Deutschen Theater mit besonderem Blick auf die Repertoiregestaltung der Prager Bühnen. Jan Dostal (Prag) erläuterte wesentliche Unterschiede zwischen der anthroposophischen Gesellschaft in Prag und der anthroposophischen Bewegung allgemein und stellte die persönlichen Bindungen Ullmanns zu den verschiedenen Strömungen dar. Ingo Schultz (Handewitt) stellte aus seinen umfangreichen Forschungen zu einer Ullmann-Biographie neues Quellenmaterial vor.

Ein letzter Programmpunkt war dann doch Theresienstadt gewidmet. In einem Gesprächskonzert wurde durch Konrad Richter und Andreas Kraus die 7. *Klaviersonate* von Viktor Ullmann der *Klaviersonate* „27. April 1945“ von Karl Amadeus Hartmann gegenübergestellt.

Dortmund, 4. bis 6. September 1998:

Internationale Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie zum Thema „Die Musikerpersönlichkeit“

von Heiner Gembris, Halle/Saale

Die Tagung verfolgte das Ziel, die bisherigen Forschungen auf diesem Gebiet zu resümieren und aktuelle Forschungsprojekte auf diesem Sektor darzustellen. ForscherInnen aus dem europäischen Ausland, den USA und der Bundesrepublik referierten dazu Ergebnisse aus Persönlichkeits- und entwicklungspsychologischen Forschungsarbeiten ebenso wie Erkenntnisse aus pädagogischer, neurobiologischer und medizinischer Forschung. Freie Forschungsbeiträge und Posterpräsentationen ergänzten die Referate zur Tagungsthematik. Das große Interesse an der Tagungsthematik auch weit über die gut 100 TagungsteilnehmerInnen hinaus spiegelte sich in dem Echo, das die Tagung auch in der überregionalen Presse und in mehreren Rundfunksendungen fand. Ausgewählte Tagungsbeiträge werden im *Jahrbuch Musikpsychologie 1999* (Göttingen: Hogrefe-Verlag) publiziert. Die nächste Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie findet vom 17. bis 19. September 1999 unter dem Thema „Musikalische Wahrnehmung und ihr Kontext“ an der Musikhochschule Karlsruhe statt.

Karlsruhe, 16. bis 18. September 1998:

Internationaler Reger-Kongreß „Musikalische Moderne und Tradition“

von Thomas Seedorf, Freiburg

Als im Jahr 1973 das letzte große Reger-Jubiläum begangen wurde, war die Reger-Forschung noch ein Stiefkind der Musikwissenschaft. Daß das Interesse an Reger in den vergangenen 25 Jahren in bemerkenswerter Weise zugenommen hat, ist wohl nicht zuletzt das Verdienst von Susanne Popp und Susanne Shigihara und des von ihnen geleiteten Max-Reger-Instituts, von denen eine Fülle wichtiger Anregungen ausging. Anlässlich des 125. Geburtstags des Komponisten veranstaltete das Reger-Institut, das vor wenigen Jahren von Bonn-Bad Godesberg nach Karlsruhe umgezogen war, in Zusammenarbeit mit der Badischen Landesbibliothek einen Internationalen Kongreß. So weit, wie der Obertitel der Veranstaltung suggerierte, war auch die thematische Spannweite der 22 Vorträge. Einen Schwerpunkt bildeten Beiträge zu einigen grundlegenden Phänomenen des Regerschen Komponierens wie die „formbildende Kraft der Harmonik“ (Siegfried Mauser), die vielfachen Aspekte der Regerschen Variationstechnik (Christoph Wunsch), Eigenheiten der Formkonzeption insbesondere des späten Reger (Lukas Haselböck) und vor allem auch die geradezu konstitutive Bedeutung, die der musikalische Humor für Reger besitzt (Susanne Popp). Mit einzelnen Werken oder Werkgruppen befaßte sich eine andere Gruppe von Referaten. Während Tomi Mäkelä das Fragment eines frühen Klavierkonzerts nach seiner Beziehung zu dem späteren großen *f-Moll-Konzert* befragte, setzte sich Giselher Schubert insgesamt mit dem Phänomen des „Konzertanten“ bei Reger auseinander. In eindringlichen Analysen veranschaulichte Friedhelm Krummacher die problematische Stellung der Streichquartette Regers im Kontext der Gattungsgeschichte, Ulrich Mosch erkundete sinnvolle analytische Zugänge zu Regers Solowerken für Streicher, Burkhard Meischein schließlich unternahm eine Charakterisierung des „großen Stils“ der Weidener Orgelwerke. Mit den *Telemann-Variationen* op. 134 und dem *Konzert im alten Stil* op. 123 stellten Siegfried Schmalzriedt und Michael Märker einzelne Werke in den Mittelpunkt ihrer Ausführungen. Einen vergleichsweise großen Raum nahm die Auseinandersetzung mit der oft nur am Rande

beachteten Vokalmusik Regers ein. Anhand des *Gesangs der Verklärten* op. 71, des *100. Psalms* op. 106 und der Boelitz-Vertonung *Die Nonnen* op. 112, der sich auch Michael Kube in einem eigenen Referat zuwandte, betrachtete Hermann Danuser Reger im Zusammenhang mit der Weltanschauungsmusik der Jahrhundertwende. Als Pendants zu diesen großen chorsymphonischen Werken stellte Thomas Seedorf die *Motetten* op. 110 heraus. Der Kleinform des Liedes, das im Schaffen Regers auch rein quantitativ einen bedeutenden Platz einnimmt, widmete sich Wolfram Steinbeck anhand einiger Vertonungen von Texten, die zuvor bereits von Richard Strauss komponiert worden waren. Eine letzte Gruppe von Beiträgen befaßte sich mit so unterschiedlichen Themen wie Regers Beziehung zum Allgemeinen Deutschen Musikverein (James Deaville), Regers Wagner-Rezeption (Antonius Bittmann), seiner Auseinandersetzung mit der Musik Bachs im Vergleich mit der Bach-Rezeption Busonis (Seiji Choki), Regers Orgeltranskriptionen Bachscher Klavierwerke (Michael Gerhard Kaufmann), dem Weiterwirken der Straube-Schule in Amerika (Christopher S. Anderson) und der Charakterisierung Regers als Komponist, der zugleich Interpret ist (Wolfgang Rathert). Gleichsam einen Blick in die Zukunft der Reger-Forschung gewährte am Ende Susanne Shigihara in ihrem Bericht über die Arbeit an einem neuen Werkverzeichnis.

Der Kongreß wurde von Konzerten und einer kleinen, sorgfältig zusammengestellten Ausstellung („Auf der Suche nach dem Werk. Max Reger – sein Schaffen – seine Sammlung“) umrahmt. Die baldige Veröffentlichung der Referate im Rahmen der *Reger-Studien* ist geplant.

Bonn, 26. und 27. September 1998:

### 3. Tagung der Hermann-Schroeder Gesellschaft in Bonn

von Rainer Mohrs, Zornheim

Leben und Werk des Komponisten Hermann Schroeder (1904–1984) standen im Mittelpunkt der 3. Jahrestagung der Schroeder-Gesellschaft im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bonn. Die Institutsleiterin, Renate Groth, unterstrich bei der Begrüßung, daß der Tagungsort wegen der biographischen Bezüge zu Bonn gewählt wurde: Schroeder lehrte von 1946 bis 1972 am Musikwissenschaftlichen Institut Musiktheorie und Tonsatz, 1974 erhielt er für sein kirchenmusikalisches Werk die Ehrendoktorwürde der Universität Bonn. Wilhelm Schepping (Köln) wies in seinem Einleitungsreferat darauf hin, daß Schroeder neben seinen kirchenmusikalischen Kompositionen auch weltliche Chormusik geschrieben hat, die nahezu unbekannt und neu zu entdecken sei. Schroeders weltliche Chorlyrik sei gekennzeichnet durch einen intensiven Textbezug, allerdings weniger im Sinne einer plakativen, vordergründigen Textausdeutung als vielmehr durch eine sensible, feine Hintergründigkeit. Peter Henn (Bonn) unterstrich den lyrischen Aspekt in Schroeders weltlicher Chormusik am Beispiel der *Sechs Mörike-Chöre* (1964) und legte seinem Vortrag über „Hermann Schroeders Wirken als Chordirigent“ persönliche Erinnerungen zu Grunde, die er als Mitglied des von Schroeder geleiteten Madrigalchores der Kölner Musikhochschule gewonnen hatte. Raimund Keusen (Bonn) referierte über Schroeders Wirken als Lehrer für Musiktheorie und Komposition. Mit seinem Unterricht an der Kölner Musikhochschule und am Bonner Institut hatte er einen nachhaltigen Einfluß auf eine große Schülerzahl. 1951 war er auch Theorielehrer von Karlheinz Stockhausen (Stockhausen berichtet darüber in Band 4 seiner *Texte zur Musik*). Schroeders musiktheoretischer Ansatz ist in den gemeinsam mit Heinrich Lemacher verfaßten Lehrbüchern über Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre dokumentiert. Die Tagung wurde in sinnfälliger Weise ergänzt durch ein Konzert des Bonner Kammerchores (Leitung: Peter Henn) mit Mörike- und Rilke-Vertonungen von Schumann, Distler, Hindemith und Schroeder sowie einen Gottesdienst im Bonner Münster mit liturgischer Chor- und Orgelmusik von Hermann Schroeder.

**Brünn, 28. bis 30. September 1998:**

**Kolloquium „Komponist und Humanität. Prosa – vertont, tönend gestaltet und musikalisch erlebt“**

von Peter Tenhaef, Greifswald

Die in den sechziger Jahren initiierten Kolloquien im Rahmen des „Brünner Herbstes“ waren bis zur „Wende“ um 1990 eine der wichtigsten und anregendsten Begegnungsmöglichkeiten zwischen Musikwissenschaftlern aus Ost und West. Seitdem haben sie ihre herausragende Funktion verständlicherweise eingebüßt. Auch sind sie im 33. Jahr nicht nur, wie einer der Teilnehmer meinte, zur Reife gelangt, sondern lassen angesichts des Durchschnittsalters der Referenten auch ein Bedürfnis nach Verjüngung und Erneuerung aufkommen. Diese wurde denn auch von den Veranstaltern projektiert; ab 1999 sollen neben den bewährten Wissenschaftlern auch Studenten in einem Parallelkolloquium zu Wort kommen.

Im Zentrum der diesjährigen Veranstaltung, die wieder größtenteils in deutscher, daneben auch in englischer, französischer und russischer Sprache stattfand, stand Leoš Janáček. Referate von Jiří Vysloužil, Diane Paige, Paul Christiansen, Jarmila Pocházková und Jaroslav Jiránek widmeten sich allgemein bzw. biographisch dem Thema der Humanität bei Janáček. Noch allgemeiner, grundsätzlicher wurde das Thema Humanität und Musik von Jiří Fukač, Marija Bergamo, Ivan Vojtěch und Nad'a Hřčková bearbeitet. Miloš Štědroň, Věra Vysloužilová, Rudolf Pečman, Maximilian Hohenegger, Hermann Jung, Derek Katz, Valerija Jegorova und Oswald Panagl beleuchteten die Frage der Humanität anhand diverser Werke Janáčeks, vor allem der Vokalmusik. Schließlich griffen eine Reihe von Referenten das Humanitätsthema im Hinblick auf andere Komponisten, Theoretiker und musikalische Strömungen auf. So befaßte sich Guy Erismann mit Diderot und seinen Ideen zur Musik, Miroslav K. Černý mit der thematischen Variation bei Dvořák als Vorstufe zur musikalischen Prosa, Helmut Loos mit Felix Draeseke und der Vergänglichkeit des Ruhms, Marina Stejskalová-Melnikova mit der Rolle der Musik in Pasternaks Prosa, Miloslav Blahynka mit Jan Cikkers Operschaffen. Um die zeitgenössische Situation der Musik bzw. die Auffassung der Komponisten ging es in den Referaten von Jean-Yves Bosseur, Hartmut Krones, Widmar Hader und Pavel Jirásek, der sich mit gesellschaftlichen Funktionen von Jazz, Rock- und Popmusik auseinandersetzte.

Wie vor allem die Diskussion am letzten Tag zeigte, blieben nicht nur viele Details, sondern auch grundlegende Fragen, etwa zum Verhältnis von Ausdruck und Form bei Janáček, offen und strittig. Der sehr weit gespannte Themenhorizont war freilich von vornherein mehr auf Anregungen als auf Ergebnisse ausgerichtet.

**Halle/Saale, 29. September bis 4. Oktober 1998:**

**Internationaler Kongreß und Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung**

von Markus Rathey, Mainz

Unter dem Titel „Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft“ fand 1998 der vom Institut für Musikwissenschaft unter Leitung von Wolfgang Ruf ausgerichtete Internationale Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung an der Martin-Luther-Universität zu Halle/Saale statt. War die Thematik allgemeiner gehalten als bei früheren Kongressen, so stand nun eine Standortbestimmung unseres Faches am Ende des Jahrhunderts im Mittelpunkt. Ludwig Finscher brachte diesen Aspekt bereits in seinem Festvortrag im Rahmen der Eröffnungsveranstaltung zum Ausdruck, in dem er unter dem Titel „Diversi diversa orant. Bemerkungen zur

Lage der deutschen Musikwissenschaft“ ein kritisches Resümee zog und u. a. die Zerfaserung des Faches einerseits, die nicht nur in der Polarität von systematischer und historischer Musikwissenschaft zum Ausdruck kommt, dort aber wohl am deutlichsten wird, und der Vernachlässigung ehemals favorisierter Teilbereiche (etwa der Alten Musik) andererseits im gegenwärtigen Forschungs- und Lehrbetrieb kritisierte.

Das von Finscher beklagte Problem der zunehmenden Diversifikation des Faches wurde jedem Tagungsteilnehmer deutlich vor Augen geführt, wenn er das mehr als 50seitige Programmheft zur Hand nahm, das nochmals durch 163 Seiten Abstracts der Referate ergänzt wurde. Die thematische Vielfalt macht es unmöglich, hier auch nur auf einen Bruchteil der Referate einzugehen. Daher sollen im folgenden nur die Inhalte der Kolloquien und Symposien im Überblick dargestellt werden. Die freien Referate, die thematisch gebündelt worden waren und damit selbst zum Teil kleine Symposien darstellten, müssen unberücksichtigt bleiben.

Der Mittwoch war geprägt von Veranstaltungen zur systematischen Musikwissenschaft, beginnend mit einem Kolloquium unter dem Titel „Klangbilder“, in dem historisch ausgerichtete Vorträge, wie Christian Ahrens' Ausführungen zur „Instrumentation in der Musik der Romantik“ neben wahrnehmungspsychologisch orientierten Beiträgen (z. B. Wolfgang Auhagen: „Zu Fragen der Klangwahrnehmung und der Klanggestaltung durch Musiker“) standen.

Das von Christian Kaden und Thomas Christensen geleitete Kolloquium „Musik – Sprache – Rhetorik“ nahm sich des sowohl hermeneutisch als auch wahrnehmungspsychologisch wichtigen Problems der „Musik als Sprache“ (so der Titel des einleitenden Referats Kadens) an. Das Zentrum des Symposions bildeten drei Vorträge, die „Sprachmodelle in der zeitgenössischen amerikanischen Musikanalyse“ unter verschiedenen Fragestellungen fokussierten (Peter Hoyt, Rhetorik; Patrick McCreless, Semiotik; Thomas Christensen, Narrativity).

Das parallel stattfindende, von Heiner Gembris geleitete Symposium „Musikpsychologie heute“ vereinigte in sinnvoller Weise eine Standortbestimmung des Fachgebiets, die von Helga de la Motte-Haber („Wahrnehmung als ästhetische Kategorie“) und Heiner Gembris („Zur gegenwärtigen Position der Musikpsychologie“) vorgenommen wurde, mit der Präsentation neuer Forschungsergebnisse zum „musikalischen Gedächtnis“ (Günther Rötter) und zur „Veränderung instrumental-musikalischer Spitzenleistungen im Wandel der Zeit“ (Andreas C. Lehmann).

Das erste Kolloquium des Donnerstags unter der Leitung von Rüdiger Schumacher und Gernot Gruber widmete sich dem Thema „Musikanthropologie, Macht der Musik: Magie und Mythos“.

Bei dem von Ellen Hickmann geleiteten Symposium „Musikinstrumente im Visier – Material, Kontext, Ausstrahlung“ wurde (neben anderen Themen) versucht, eine Brücke zum Tagungsort zu schlagen, indem dem mitteldeutschen Instrumentenbau ein Schwerpunkt eingeräumt wurde. Begleitet wurde das Symposium von einer Ausstellung im Händel-Haus, die barocke Musikinstrumente in mitteldeutschen Museen präsentierte.

Ein wichtiger Schwerpunkt der musikwissenschaftlichen Forschung ist seit jeher die Regionalgeschichtsforschung, die sich bei aller Popularität allerdings immer auch des Odiums der Provinzialität erwehren mußte und muß. Unter dem Motto „Musikkulturlandschaften“ wurde in einem von Sabine Henze-Döhring und Arnfried Edler geleiteten Kolloquium ein Überblick über unterschiedliche Ansätze und Fragestellungen der regionalen Musikgeschichtsschreibung gegeben. Hervorgehoben sei hier nur das abschließende Referat von Klaus Hortschansky, der dem Tagungsort Rechnung trug und die Kantoren- und Organistenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum auf dem Hintergrund politischer und sozialgeschichtlicher Voraussetzungen betrachtete und dabei etwa zeigen konnte, daß die territoriale Zersplitterung des mitteldeutschen Raumes wohl politisch, nicht aber kulturell einen Nachteil gegenüber anderen Gebieten ausmachte.

Die Veranstaltungen des Freitags fanden in Wittenberg, dem zweiten (und älteren) Standort der Universität Halle-Wittenberg statt. Der Vormittag war dem „Pietismus als musikhistorischem Problem“ gewidmet. Unter der Leitung von Martin Geck und Udo Sträter wurde der Frage nachgegangen, ob und inwiefern ein theologisch-frömmigkeitsgeschichtliches Phänomen

wie der Pietismus in Musik und Musikausübung seine Spuren hinterließ. Dabei wurde deutlich, daß häufig nur ein sehr diffuses Wissen um diese theologische Strömung besteht. Während in der Sphäre des geistlichen Liedes eine Zuordnung zum Pietismus aufgrund der Texte und des Vorkommens in bestimmten Gesangbüchern noch vergleichsweise leicht ist, wie etwa Christian Bunnens in seinem Referat zeigen konnte, so machten Martin Gecks Ausführungen zu „Johann Sebastian Bach und der Pietismus“ den Zuhörern deutlich, daß es innerhalb der Figuralmusik nur unzureichend möglich ist, von einem „pietistischen Stil“ zu sprechen. Wenngleich bestimmte stilistische Merkmale (Textverständlichkeit, kaum Melismatik) charakteristisch für Kompositionen aus dem Umkreis des Pietismus sind, so erweist sich doch Gecks Umkehrschluß, ein Musikstück sei aufgrund bestimmter Kriterien als pietistisch einzustufen, als methodisch verfehlt. Fruchtbarer ist es dagegen, nach der Musikpraxis in pietistischen Kontexten zu fragen, wie dies etwa Anja Wehrend in ihrem Referat „Über die Pflege vokal-instrumentaler Figuralmusik in der Herrnhuter Brüdergemeine von 1727–1760“ tat. Die Referentin konnte u. a. vor Augen führen, daß der Pietismus keineswegs so kunstfeindlich eingestellt war, wie es in manchen Auseinandersetzungen der zeitgenössischen Musiktheorie den Anschein erweckt.

In einem zweiten Symposium wurde eine Brücke zur Aufführungspraxis geschlagen. Bei dem von der Fachgruppe „Systematische Musikwissenschaft“ initiierten Symposium „Musik im Spannungsfeld zwischen Norm und Realisation“ wurden etwa die „Wiedergabe der Werke Isang Yuns in der Sicht der Interpreten“ (Dieter Krickeberg) oder die Realisation von Raga-Modellen in der nordindischen Kunstmusik (Hans Neuhoff) behandelt.

Das Kolloquium des letzten Tages befaßte sich unter der Leitung von Helmut Rösing und Ansgar Jerrentrup mit „musikalischen Jugendkulturen“. Hierbei wurde deutlich, daß Phänomenen wie „Techno und Trance“ (Ansgar Jerrentrup) und der „Ästhetik und Funktion von Videoclips“ (Karl Kügle) nur bedingt mit dem methodischen Instrumentarium der klassischen Musikwissenschaft beizukommen ist, daß vielmehr immer (oder vor allem) soziologische Fragestellungen im Vordergrund stehen müssen, um, wie dies Helmut Rösing in seinem Referat aufzeigte, „Musikalische Lebenswelten Jugendlicher“ adäquat verstehen und beschreiben zu können.

Den Schlußpunkt der diesjährigen Jahrestagung bildete eine Exkursion zum Goethe-Theater in Bad Lauchstädt, wo die Tagung mit einer Aufführung von Mozarts *Le nozze di Figaro*, gespielt von Mitgliedern des Opernhauses Halle, einen glanzvollen Abschluß fand.

## Im Jahre 1998 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Dr. Ralf Martin Jäger (Münster/W.)

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. 55 der insgesamt 112 abgeschlossenen Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt.

### Nachtrag 1997

**Freiburg i. Br.** Guido Fackler: „Des Lagers Stimme“. Musik in den frühen Konzentrationslagern des NS-Regimes (1933–1936).

**Weimar.** Gabriele Hofmann: Das Tristan-Syndrom: Die Wunde des Geworfenen. Versuch einer psychoanalytischen Betrachtung der Persönlichkeitsstruktur von Richard Wagners Tristan-Figur im Lichte existenzphilosophischer Aspekte Martin Heideggers.

**Promotionen 1998**

**Augsburg.** *Lehrstuhl für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

**Augsburg.** *Musikpädagogik.* Martin D. Loritz: Berufsbild und Berufsbewußtsein der hauptamtlichen Musikschullehrer in Bayern.

**Basel.** Martin Kirnbauer: Hartmann Schedel und sein Liederbuch. Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext.

**Bayreuth.** *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

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

**Berlin.** *Humboldt-Universität.* Catrin Gocksch-Bartel: Stimmklangbilder in der Rockmusik – Eine Analyse der Klangstereotype □ Andreas Meyer: Ensemblelieder in der Nachfolge von Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* 1912–1917. Eine Studie über Einfluß und ‚misreading‘ □ Michael Köhler: Studie zur Instrumentation der frühen Opern von Richard Strauss in Zusammenhang mit ihrer Kompositions- und Wirkungsgeschichte.

**Berlin.** *Freie Universität.* *Musikwissenschaftliches Seminar.* Volker Rülke: Der Komponist Eduard Steuermann. Vier Werkstudien □ Martin Schüssler: Karol Rathaus. Leben und Werk □ Charlotte Seither: Studien zum Streichquartett „Sincronie“ (1963/64) von Luciano Berio □ Eckhard Weber: Die Opern von Manuel de Falla vor dem Hintergrund der spanischen Nationalmusikbestrebungen im ausgehenden 19. Jahrhundert.

**Berlin.** *Freie Universität, Seminar Vergleichende Musikwissenschaft.* Marion Mäder: Die Musik der *qin* im Umfeld von Li Xiangting.

**Berlin.** *Technische Universität.* Peter Larsen: Traugott Maximilian Eberwein (1775–1831), Hofkapelldirektor und Komponist in Rudolstadt. Mit einem systematischen Werkverzeichnis und Quellenkatalog □ Rita Fischer-Wildhagen: Adalbert Gyrowetz (1763–1850), Kapellmeister der k.k. Hoftheater in Wien □ Burkhard Meischein: Die Weidener Orgelwerke Max Regers.

**Berlin.** *Hochschule der Künste.* Margit Nagorsnik: Funktionale Musik in einer nichtpluralistischen Gesellschaft. Die Rolle des politischen Liedes in der DDR – dokumentiert an der Entwicklung der FDJ-Singebewegung und an dem insbesondere vom Rundfunk geförderten Festival des politischen Liedes in Berlin □ Christine Wassermann-Beirao: Musikalische Idylle. Studien zu einem verborgenen Topos.

**Bern.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Bochum.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Bonn.** Markus Brenk: Die Musik der 20er Jahre. Studien zum ästhetischen und historischen Diskurs, unter besonderer Berücksichtigung der Kompositionen E. Tochs □ Grete Freitag: Metaphern von Musik und Stille als Erkenntnismittel in den Filmen Pasolinis □ Kyung Su: Stilistische Untersuchungen am Klavierwerk Theodor Kirschners □ Andrea Thelen: Die Institution Konzert zwischen 1918 und 1945 am Beispiel der Stadt Düsseldorf. Der Konzertsaal als Politikum.

**Chemnitz.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Detmold.** Peter Overbeck: Thomas Linley Junior (1756–1778) – Untersuchungen zu seinen Chorwerken: Anthem *Let God arise* (1773), *A Lyric Ode on the Fairies, Aerial Beings and Witches of Shakespeare* (1776), Oratorium *The Song of Moses* (1778) □ Joachim Steinheuer: *Un grande e stravagante ingegno* – Studien zur weltlichen Vokalmusik von Tarquinio Merula (1595–1665).

**Dortmund.** Helena Wöhl-Coelho: *Cante e Dance com a Gente*: Ein Projekt für die Musikerziehung in Brasilien.

**Dresden.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Düsseldorf.** *Robert-Schumann-Hochschule.* Sebastian Roth: Sound und Klang in der Popmusik. Ein Beitrag zur Analyse und Klangästhetik □ Hans-Joachim Wensing: Die ökumenische Bedeutung des gregorianischen Singens. Untersuchung zum Schaffen von Friedrich Buchholz.

**Eichstätt.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Erlangen/Nürnberg.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Essen.** *Universität Gesamthochschule, Fachbereich 4.* Matthias Korten: Mozarts Requiem und seine Bearbeitungen.

**Essen.** *Folkwang Hochschule.* Christoph Kammertöns: Henri Herz im Spiegel der französischen Musikkritik seiner Zeit.

**Flensburg.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Frankfurt a. M.** *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Keine Dissertation abgeschlossen.

**Frankfurt a. M.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Oliver Fürbeth: „Ton und Struktur“. Das Problem der Harmonik bei Gustav Mahler.

**Freiburg i. Br.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Ulrike Rausch: Grenzgänge zwischen experimenteller Musik und bildender Kunst in New York Anfang der 1950er Jahre. Morton Feldman. Earle Brown, John Cage.

**Gießen.** Martin Pfeleiderer: Zwischen Exotismus und Weltmusik. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre.

**Göttingen.** Britta Constapel: Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studien zur Verlagstätigkeit Johann Anton Andrés und Verzeichnis der Musikalien 1800 bis 1840 □ Helmut Lauterwasser: Angst der Hölle und Friede der Seelen. Die Parallelvertونungen des 116. Psalms in Burckhard Großmans Sammeldruck von 1623 in ihrem historischen Umfeld.

**Graz.** *Institut für Musikwissenschaft.* Federico Celestini: Die frühen Klaviersonaten Joseph Haydns. Eine methodisch vergleichende Studie.

**Graz.** *Hochschule für Musik.* Eberhard Pröschl: STING □ Marianne Danner: Neue Unterrichtsformen und didaktische Zielsetzungen als Wegbereiter in das Berufsleben mit besonderer Berücksichtigung des Musikunterrichtes an der Deutschen Schule Athen □ Hubert Gruber: Musikpädagogische Studien zu fachdidaktischen Ansätzen und Modellen im fächerübergreifenden und projektorientierten Unterricht □ Nikolaus Holzapfel: Perspektiven offenen Lernens im Musikunterricht der Sekundarstufe unter besonderer Berücksichtigung einer multimedialen Lernumgebung □ Gernot Höfler: Untersuchungen zur Musik von *Prince* □ Klaus Sauli: Konzeption der Rhythmusgruppenspielweise in der Fusion-Musik □ Markus Sturm: RAI (1950–1998) – Eine spezifische Form der Populärmusik □ Bernd Trummer: Einfluß der Antike auf Wagners Schaffen.

**Greifswald.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Halle.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Hamburg.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Randolph Eichert: Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert □ Marion Fürst: Hans Werner Henzes *Tristan* □ Beate Angelika Kraus: Beethoven-Rezeption in Frankreich: Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire □ Alexander Odefey: Gustav Mahlers *Kindertotenlieder*. Eine semantische Analyse □ Susanne Schedtler: Einwanderer – Musikkulturen in Hamburg □ Stefan Schwalgin: *Le Précepteur* von Michèle Reverdy. Analyse der Kompositionstechnik unter semantischem Aspekt □ Peter von Seherr-Toss: György Ligetis Oper *Le Grand Macabre* – erste Fassung – Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisierung einer musikdramatischen Idee □ Adam Smykowski: Heinrich Heines *Lyrisches Intermezzo* in den Vertonungen von Robert Schumann und Robert Franz □ Hans-Christian Voss: Die Hauptstilmittel der Flamenco-Gitarrenmusik unter besonderer Berücksichtigung von Spieltechnik und Bewegungskoordination □ Juliane Wandel: Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten □ Eva Zöllner: English Oratorio after Handel, 1760–1800.

**Hamburg.** *Arbeitsbereich Musikpädagogik.* Christian Rolle: Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische Bildungsprozesse □ Olaf Sanders: Romantik, Zerstörung, Pop – Vorstudien zu einem Selbstbildungsmodell für die zweite Moderne.

**Hannover.** *Hochschule für Musik und Theater.* Sabine Meine: Ein Zwölftöner in Paris. Studien zur Biographie und zur Wirkung von René Leibowitz (1913–1972).

**Heidelberg.** *Musikwissenschaftliches Seminar.* Ulrich Etschreit: Händels *Rodelinda* □ Lars Schmidt-Thieme: Die veränderten Reprisen in Haydns Streichquartetten.

**Heidelberg.** *Pädagogische Hochschule.* Keine Dissertation abgeschlossen.

**Innsbruck.** Thomas Nußbaumer: Alfred Quellmalz und seine volksmusikalischen Forschungen in Südtirol (1940–1942). Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus.

**Karlsruhe.** *Institut für Musikwissenschaft.* Eun-Mi Ko: Das Klavierwerk Arnold Schönbergs. Von der frühen Atonalität zur Dodekaphonie □ Silvia Uhlemann: Symbol oder Metapher. Eine ideengeschichtliche Standortbestimmung des Humanismus in der Musik am Beispiel der Motette.

**Karlsruhe.** *Pädagogische Hochschule.* Edeltrud Ditter-Stolz: Zeitgenössische Musik nach 1945 im Musikunterricht verschiedener Schularten und Klassenstufen: Zwischen Anspruch und Wirklichkeit.

**Kassel.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Kiel.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

**Kiel.** *Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

**Koblenz/Landau.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Köln.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Michael Arntz: Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung □ Martin Ebeling: Tonhöhe: physikalisch – musikalisch – psychologisch – mathematisch □ Jingshu Liu: Die vom Daoismus inspirierte Musikanschauung und ihre Einwirkung auf die *qin*-Musik □ Christoph Louven: Die Konstruktion von Musik. Theoretische und experimentelle Studien zu den Prinzipien der musikalischen Kognition □ Imke Misch: Studien zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens in den 1950er Jahren am Beispiel des Werkes *Gruppen für 3 Orchester* (1955–1957) □ Robert Nemecek: Untersuchungen zum frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez □ Uwe Umberto Pätzold: Die Bewegungsformen und Musikstile im Bereich des Pencak Silat in West-Java und West-Sumatra anhand ausgewählter Beispiele □ Thomas Synofzik: Cantilena est loquela canens. Studien zur Überlieferung und Kompositionstechnik von Heinrich Grimm (1592/93–1637) □ Jing-Mao Yang: Das Grieg-Motiv. Zur Erkenntnis von Personalstil und musikalischem Denken Edvard Griegs.

**Köln.** *Hochschule für Musik.* Christian Ueber: Liszts zwölf Etüden in ihren drei Fassungen (1826 – 1837 – 1851). Ein Beitrag zur kompositorischen Entwicklung Franz Liszts.

**Leipzig.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Lüneburg.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Mainz.** Robert Abels: Ferruccio Busonis Suche nach dem eigenen Stil – seine Auseinandersetzung mit der musikalischen Moderne (1889–1907) □ Marius Gregor Müller: Untersuchungen zu Carl Maria von Webers frühen Bühnenwerken.

**Marburg.** Karl Heinz Dettke: Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland.

**München.** *Institut für Musikwissenschaft.* Bernhard Grundner: Besetzung und Behandlung der Bläser im Orchester Mozarts am Beispiel der Opern.

**München.** *Theaterwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

**Münster.** *Musikwissenschaftliches Seminar.* Claudia Maria Korsmeier: Die Karriere des Sängers Giovanni Carestini □ Astrid Maria Laakmann: „...nur allein aus Liebe der Musica...“. Die Bückeburger Hofmusik zur Zeit des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel höfischer Musikpflege im Gebiet der „Weserrenaissance“ □ Markus Rathey: Johann Rudolph Ahle – Lebensweg und Schaffen □ Oliver Rostek: Bremische Musikgeschichte von der Reformation bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.

**Nürnberg.** *Fach Musikerziehung.* Keine Dissertation abgeschlossen.

**Oldenburg.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Osnabrück.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Paderborn.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Passau.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Potsdam:** *Institut für Musik und Musikpädagogik:* Claudia Pauels: Die Frauengestalten in der Oper *Luisa Miller* von Giuseppe Verdi im Vergleich zu ihrer literarischen Vorlage, dem Drama *Kabale und Liebe* von

Friedrich Schiller, unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der Frau □ Ute Straka: Die Pflege des Gregorianischen Chorals im deutschsprachigen Raum.

**Regensburg.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Rostock.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Saarbrücken.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Salzburg.** Florian Hauser: Sprache über Musik: „Muß es sein?!“ „Es muß sein!“: Eine Untersuchung am Beispiel des Spätwerks von Ludwig van Beethoven □ Bernd Engelbrecht: Die späte Chormusik von György Ligeti: Analytische Betrachtungen im Hinblick auf Personalstil und Traditionsverhältnis.

**Siegen.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Weimar.** Catrin Hirschinger: Der Beruf des Orchestermusikers im Spiegel sozialer und politischer Veränderungen – dargestellt an der Entwicklung des Orchesters des Opernhauses Halle von 1885 bis 1990.

**Wien.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Yu-Ring Ciang: Sêng Si Koa. Das erste Kirchengesangbuch in Taiwan □ Emil Cic: Liturgiemusik in Kroatien vor und nach dem zweiten Vatikanischen Konzil (1945–1990) □ Erich Duda: Datierung musikalischer Quellen des 18. Jahrhunderts am Beispiel von Franz Xaver Süßmayr □ Ilija Dürhammer: Schuberts literarische Heimat □ Irmtraud Freiberg: Der Generalbaß in gedruckten Instrumentalwerken in Italien (ca.1600–1755) □ Dagmar Glüxam: Die Violinskordatur in der Geschichte des Violinspiels □ P. Grunsky: Richard Heuberger. Leben und Werk □ Chr. Heindl: Iván Eröd. Leben – Werke – Analysen □ Brigitte Hoy: Richard von Perger (1853–1911). Ein Leben für die Musik im Schatten von Johannes Brahms □ Peter Hrnčirik: Johann Michael Haydns frühe Salzburger Messen – Perspektiven einer Schaffensphase □ M. Saary: Die Musik der audiovisuellen Medien □ Martina Michaela Steiger: Richard Strauss' Oper *Die Liebe der Danae* □ Julian Christoph Tölle: Olivier Messiaen: *Éclair sur l'Au-Delà* ... Die christlich-eschatologische Dimension des Opus ultimum □ Hans Zeppelzauer: Die großformatigen Werke Duke Ellingtons und ihre stilistische Entwicklung.

**Wien.** *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Harald Huber: Stilanalyse. Stile der Populärmusik im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts □ Christine Stöger: Ansätze zu einer Kritik empirischer musikpsychologischer Untersuchungen.

**Würzburg.** Jounsook Kim: Die marschgeprägten Eröffnungssätze in der Symphonik Gustav Mahlers □ Bettina Schwemer: Mehrstimmige Responsorienvertonungen in deutschen Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts □ Christoph Wunsch: Studien zur Technik und Form in den Variationsreihen von Max Reger.

**Zürich.** Mireille Geering: Die Sologesangsschule von Hans Georg Nägeli. Abhandlung und Edition □ René Karlen: Untersuchung zur Programmpolitik der Tonhalle-Gesellschaft Zürich im ersten Jahrhundert der Neuen Tonhalle (1895–1995) □ Matthias Stöckli: Chirimía und Trommel im Hochland von Guatemala.

## Habilitationen 1998

**Berlin.** *Technische Universität.* Dr. Reinhard Kopiez: Die „Stimme des Volkes“ als kunstkritische Instanz? – Vox populi und „The most wanted song“.

**Wien.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Dr. Gisa Jähnichen: Studien zu traditionellen vietnamesischen Instrumentalpraktiken des Hát á dào und des Ca Vong C6.

## BESPRECHUNGEN

*Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Band 15: Robert Schumann, Carl Maria von Weber. Bearbeitet von Karin BREITNER. Tutzing: Hans Schneider 1997. XII, 221 S.*

Mit dem vorliegenden Band „endet die Reihe der Komponisten, deren Werke Hoboken möglichst vollständig gesammelt hat. Es folgen noch zwei weitere Bände mit Kleinbeständen von mehr als 80 Meistern des 17.–19. Jahrhunderts und über 100 Sammelwerken“ (Einführung, S. VII). Wie die vorhergehenden Kataloge dieser Reihe wird auch dieser 15. Band, neben Werkverzeichnissen und Bibliographien der Erstdrucke, ein wichtiges Nachschlagewerk werden bei der Beschäftigung mit Werkausgaben der großen Komponisten.

Denn fast lückenlos sind beispielsweise Robert Schumanns gedruckte Werke im vorliegenden Katalog verzeichnet (Nr. 1 bis 259), geordnet nach Opuszahlen von 1 bis 148 und WoO 1 bis 15. Es fehlen lediglich Op. 59 (4 *Gesänge*) und Op. 62 (3 *Gesänge*) sowie WoO 2, 4, 6, 8 bis 14. Etwa drei Viertel der aufgeführten Ausgaben kamen zu Lebzeiten Schumanns heraus, und nur bei 25 dieser 259 Ausgaben handelt es sich um spätere Auflagen oder Frühdrucke. Alle anderen 234 Ausgaben sind Erstdrucke der verschiedensten Ausgabeformen. Nicht ganz so vollständig sammelte Hoboken Carl Maria von Webers gedruckte Werke, im vorliegenden Katalog analog zur chronologischen Folge im Werkverzeichnis von Friedrich Wilhelm Jähns geordnet. Auch sind von den 115 verzeichneten Drucken (Nr. 260 bis 374) nur 69 Erstdrucke der unterschiedlichsten Ausgabeformen und lediglich etwa 80 zu Lebzeiten des Komponisten erschienen.

Die beeindruckende akribische Beschreibung einer Ausgabe (diplomatischer Titel mit Zeilenfall und Impressum, Umfang, Maße, Wasserzeichen, Inhalt mit dem entsprechenden Kopftitel u. ä.) bringt beim näheren Ansehen allerdings einige Schönheitsfehler zu Tage. So wird zwar in den meisten Fällen auch der Inhalt, zum Beispiel bei Liedern und Gesängen, angegeben, auch wenn er bereits im Ti-

tel steht, aber eben leider nicht konsequent. Bei einigen Ausgaben fehlt jede Inhaltsaufzählung (Nr. 42, 66–68, 82, 89, 90, 205, 294, 295). Auch wurde grundsätzlich das Textincipit weggelassen, besonders fatal, wenn im Titel nur „Scena ed Aria“, „Tre Duetti“ oder „Romanze“ steht (Nr. 297–299, 301, 308). Natürlich ließen sich diese Informationen für Schumann leicht bei K. Hofmann (Bibliographie der Erstdrucke) und für Weber bei Jähns auffinden. Doch ist es immer umständlich, wenn ein Benutzer gezwungen wird, für derartige, vom Katalogisator ja problemlos aus dem vorliegenden Exemplar festzuhaltende Informationen weitere Nachschlagewerke heranziehen zu müssen. Bei einem Katalog von Ausgaben sind Inhalt mit Kopftitel und Textincipits m. E. ein unverzichtbares Kriterium und werten ihn enorm auf.

Die Datierung der Ausgaben folgt Hofmann und Jähns und wurde sicher von der Autorin nicht ungeprüft übernommen. Aber ließ sich beispielsweise bei einigen Drucken Webers tatsächlich keine präzisere zeitliche Eingrenzung eruieren als das ungenaue „Ausgabe nach ...“ (vgl. Nr. 296, 310, 311, 366) oder das „Erstdruck, 1853. (Spätere Auflage)“ bei Nr. 206? Auch die Bezeichnung „Erstdruck“ bei jeder, von der Originalfassung abweichenden Ausgabe eines Werks wünschte ich mir bereits bei der Besprechung von Band 10 dieser Katalogreihe (Mendelssohn Bartholdy, Liszt, *Musikforschung* 50, 1997, S.467f.) differenzierter. Eindeutiger und unmißverständlicher wäre in jedem Fall der Zusatz der Ausgabeform, z. B. „Erstdruck der Partitur“, „Erstdruck der vierhändigen Fassung“ etc. gewesen, da mit „Erstdruck“ im allgemeinen nur die allererste Ausgabe eines Werks verstanden wird.

Den wie alle Bände der Reihe vom Verleger äußerlich und typographisch wunderschön, dem Wert der Sammlung adäquat ausgestatteten und so gut wie druckfehlerfreien Katalog runden 33 reizvolle Titelblattwiedergaben ab, ein Abbildungsverzeichnis, eine Konkordanz der Werke Webers (Jähns-Nummer – Katalognummer), da viele kleinere Werke in verschiedenen Ausgaben zusammengefaßt sind, sowie ein Register der Personen, Verlage und Ver-

lagsorte. Ein Register der Titel fehlt leider und auch im Register ist eine gewisse Inkonsequenz festzustellen: mal sind Vornamen ausgeschrieben, mal nicht, obwohl sie fast alle bekannt sind!

(Dezember 1997) Gertraut Haberkamp

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

Im Gegensatz zu anderen Veröffentlichungen stehen hier nicht die historischen Temperaturen an sich im Vordergrund, sondern ihre Wechselbeziehungen mit der komponierten Musik. Dies und die Beschränkung auf Komponisten, für die „sich ein historischer Bezug zu J. S. Bach eindeutig nachvollziehen läßt“ (S. 14), lassen den Titel – der auf dem Einband oben drein zu „Musikalische Temperaturen“ verkürzt ist – zu allgemein erscheinen.

Die unter der genannten Prämisse ausgewählten Komponisten sind natürlich vor allem deutscher Provenienz; eine Ausnahme bilden Girolamo Frescobaldi und Charles Dieupart.

Im Zentrum steht die Mitteltönigkeit in reiner und erweiterter Form; hinzu kommen das um 1700 in Frankreich verbreitete „Tempérament ordinaire“ und die Stimmungen Andreas Werckmeisters.

Jira, selbst Cembalist, zeigt in Wort und Ton (in Form einer beigegebenen CD), welche Auswirkungen verschiedene Stimmsysteme auf den Klang haben und wie mit einiger Wahrscheinlichkeit von den Kompositionen auf die zugrundeliegende Stimmung geschlossen werden kann. Dabei geht er einen vernünftigen Mittelweg zwischen dem natürlichen Bedürfnis nach möglichst reinen Intervallen einerseits und einer intendierten Tonarten- und Affektcharakteristik andererseits.

Für die Hörbeispiele verwendet der Autor ein Virginal und ein Cembalo, wobei das erstere durch einen äußerst schnell verschwindenden Klang nicht als ideales Instrument für Demonstrationen in Sachen Stimmung bezeichnet werden kann; vor allem in Frescobaldis *Cento Partite sopra Passacagli* und Johann Jacob Frobergers *Ricercar VI* stehen die Stimmen ge-

radezu alleine da, zumal – hier wohl zu Recht, dort wohl zu Unrecht – ziemlich langsame Tempi gewählt wurden.

Als kleines terminologisches Manko sei angemerkt, daß der von Jira verwendete Begriff „gleichschwebend“, wenn er auch ziemlich verbreitet ist, korrekterweise durch „gleichstufig“ ersetzt werden müßte.

Mögen die Bemühungen des Autors zu einer individuellen Betrachtung der Stimmungsproblematik in der Praxis anregen – die Gestaltung von Konzertprogrammen erfordert jedenfalls auch die Überlegung, inwiefern sich verschiedene Komponisten und Werke bezüglich der Stimmung miteinander vertragen.

(Februar 1998) Klaus Miehling

JOAN WHITTEMORE: *Music of the Venetian ospedali composers. A thematic catalogue*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1995. IX, 184 S. (Thematic catalogues No. 21.)

Mit dem vorliegenden Katalog hat sich die Verfasserin zum Ziel gesteckt, das für die vier venezianischen Ospedali geschriebenen oder in deren Umfeld entstandene kirchenmusikalische Repertoire zu erfassen und mittels Quellennachweisen und Incipits zu erschließen: „The catalogue contains the repertoire that was written initially for one of the ospedali then revised for St. Mark’s or another church and vice versa“ (S. VII). Um es vorweg zu sagen: Die Arbeit ist in höchstem Maße unbefriedigend und wird den Erwartungen an ein musikwissenschaftlich seriöses Nachschlagewerk nicht einmal im Ansatz gerecht.

Schon das Verzeichnis der Bibliothekssiglen (S. VIII–IX) weist ärgerliche Fehler auf – zum Beispiel dadurch, daß bei einer Publikation des Jahres 1995 noch nach Bundesrepublik Deutschland und Deutscher Demokratischer Republik unterschieden wird (dabei steht D-Bds aber unter der Bundesrepublik!); außerdem sind die Leipziger Bibliotheken LEm und LEmi unter Dresden eingeordnet, und mehrere italienische Bibliotheken werden aus unerfindlichen Gründen nicht nach den von RISM eingeführten Siglen zitiert.

Völlig uneinsichtig bleibt dem Rezensenten die Auswahl der im Katalog verzeichneten Stücke: Wenn tatsächlich die einschlägigen

Werke aller Komponisten, die irgendwann für eines der Ospedali gearbeitet haben, aufgeführt werden sollten, fehlt z. B. fast alles von Antonio Sacchini (obwohl D-Hs zu den erfaßten Bibliotheken gehören soll, wurden die zahlreichen dort vorhandenen Sacchini-Bestände offenbar übersehen); auch die zahlreichen Solomotetten von Hasse, die für die Schülerinnen des *Incurabili* komponiert wurden und heute größtenteils in I-Mc liegen, haben keine Erwähnung gefunden. Umgekehrt enthält der Katalog aber zahlreiche Stücke, die nachweislich nicht für den venezianischen Gebrauch bestimmt waren (z. B. viele Werke von Jommelli, die für den Petersdom geschrieben wurden). Schließlich ist die Einbeziehung von Kompositionen Viadanas, Vittorias, Willaerts und Zarlinos mehr als fragwürdig.

Bei der Redaktion des Bandes wurden manche Druckfehler übersehen: „Milano, del Conservatorio di G. Verdi“ statt „Milano, Biblioteca del Conservatorio G. Verdi“ (S. IX), „Galuppe“ statt „Galuppi“ (S. 105), „Hasse, Gasparini“ statt „Hasse, Johann Adolf“ (S. 179), falsche Töne in Notenincipits (z. B. Nr. 529, 540, 552).

Mai 1998

Wolfgang Hochstein

JOACHIM KREMER: *Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 424 S., Abb., Notenbeisp. (Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts. Band 1.)*

Oper und Pietismus bezeichnen Eck- und Extrempunkte in einer der unruhigsten Zeiten von Alt-Hamburg. Das weiß man spätestens seit Friedrich Chrysander (1877/1878). Aber daß der Stadtkantor Joachim Gerstenbüttel einen seinerseits extremen Traditionalismus vertrat und sich dabei zwischen alle Stühle setzte, das wurde zwar immer wieder vermutet, wird aber erst durch vorliegende Abhandlung klargestellt. Gerstenbüttel stand in seinem Abwehrkampf gegen die Moderne dermaßen allein, daß seine „wortreichen Eingaben und Bittgesuche“ (S. 150) selbst von den unmittelbaren Vorgesetzten kaum noch ganz verstanden worden zu sein scheinen. Seine Idee eines

zu verdeutschenden Franz Eler (*Cantica sacra*, Hamburg 1588) zielte ja nicht auf ein sogenanntes Gemeindegesangbuch, auf das sonst die Zeichen der Zeit hinwiesen, sondern bedeutete – nach Meinung des Rezensenten – letztlich die anachronistische Wiederaufnahme eines 1524 von Thomas Münzer unter ganz anderen Voraussetzungen vorgelegten (und von Martin Luther verworfenen) Programms. Neben einem solchen Repertoire von deutscher liturgischer Prosa hätte sich der ins Hochdeutsche gebrachte und um einige Stücke vermehrte Liederteil Elers immer noch eher wie ein „Anhang“ ausgenommen. Und daß dieser ungebundene „Choral“ dann auch noch vierstimmig von den Gottesdienstbesuchern je nach Stimmlage mitgesungen werden sollte (S. 303), macht die Utopie perfekt. Wenn Gerstenbüttel sich dabei von Calvinisten, Kryptocalvinisten und Päpstern abgrenzt (S. 147), so wirkt das unter diesen Umständen nicht weniger „wunderlich“ (S. 73), wie wenn ihn der modernistische Musikfreund Johann Friedrich Mayer zum „Horbianer“, d. h. zum Pietisten stempelt (S. 122).

Kremers Monographie trifft sich mit dem 350. Geburtsjubiläum von Gerstenbüttel. Ein reiches Urkundenmaterial wurde teils gesammelt, teils neu ermittelt, dabei ein Rechnungsbuch, das 31 Kantoreisänger zwischen 1660 und 1682 namentlich aufführt (S. 173–180). So bestätigt sich wieder einmal, daß auch Außen-seiter-Monographien die Forschung voranbringen können, zumal wenn die strukturgeschichtliche Ermittlung eine Weltstadt wie Hamburg betrifft.

Nur wenig ist zu korrigieren, so der etwas ungenaue Bezug von Michael Praetorius auf Wismar, Gerstenbüttels Geburtsstadt (S. 45, vgl. dagegen E. Praetorius, „Mitteilungen aus nordischen Archiven ...“, in: *SIMG* 7, 1905/06, S. 238). Durch reichliche Zwischenüberschriften, durch Abbildungen und Notenbeispiele gibt sich diese Arbeit aus der Kieler Schule Friedhelm Krummachers benutzerfreundlich. Als Band 1 einer neuen Reihe zur Musik der frühen Neuzeit setzt sie die notwendigen Maßstäbe.

(Dezember 1997)

Werner Braun

VOLKMAR VON PECHSTAEDT: *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi (1763–1826). Mit einem Anhang der literarischen Arbeiten Danzis.* Tutzing: Hans Schneider 1996. XXXVII, 203 S.

FRANZ DANZI: *Briefwechsel (1785–1826). Herausgegeben und kommentiert von Volkmar von Pechstaedt.* Tutzing: Hans Schneider 1997. 309 S.

In dichtem zeitlichem Abstand und guter äußerer Ausstattung hat Volkmar von Pechstaedt zwei Bände vorgelegt, die Grundlage jeder weiteren Beschäftigung mit diesem vornehmlich durch seine Bläserkammermusiken noch lebendigen „väterlichen Freund“ Carl Maria von Webers sein werden, der in Mannheim, München, Stuttgart und Karlsruhe wirkte. Beide Veröffentlichungen sind insofern aufeinander bezogen, als sie wechselseitig die Interpretation der überlieferten Quellen erleichtern – was Pechstaedt besonders für Datierungsfragen zu nutzen weiß. Jeder, der sich mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt hat, weiß, welche Fülle an Details bei einer Gesamtzahl von 346 gezählten Werken und 189 abgedruckten Briefen zu eruiieren und zu verarbeiten ist. Sorgsame Ordnung und Klassifizierung sind dabei vonnöten.

Der Schwerpunkt im Œuvre des Violoncellisten und späteren Hofkapellmeisters Franz Danzi liegt im Bereich der Bühnen- und der Kirchenmusik, also bei den Auftragskompositionen; daneben zeigt sich eine Vorliebe für französische, italienische und deutsche Gesangswerke (eine Reihe von Solfeggien verdanken ihre Entstehung seiner Tätigkeit als Gesangslehrer), schließlich zeitigte die kammermusikalische Geselligkeit der Zeit beachtenswert zahlreiche Früchte.

Diese Werke bringt Pechstaedt in ein systematisch-chronologisches Verzeichnis „in der heute üblichen Anordnung“ (S. XV), wobei „Rezitative und Arien“ sich zwischen „Liedern und Gesängen“ und „Gesangsstudien“ etwas isoliert ausnehmen und die abschließende Gruppe „Werke ungewisser Zuordnung“ nochmals nach den Untergruppen der großen Systematik untergliedert ist. Hier und in der Rubrik „Bearbeitungen“ (die sogar solche anderer Komponisten einer Werknummer würdigt – vgl. Nr. 297–299, 306–307) verbergen sich zahlreiche Probleme, die hier nur teilweise angesprochen werden können.

Vorab sei noch auf den Aufbau der Einzelaufnahmen am Beispiel der Bühnenwerke (die Pechstaedt durch die Wiederentdeckung der verloren geglaubten Partitur der Oper *Der Kuß* ergänzen konnte) hingewiesen: Titel, Besetzung, Personenverzeichnis und Schauplatzangabe werden gefolgt von (meist einstimmigen) Incipits der Einzelnummern, es schließen sich Angaben zum Textbuch, zur Uraufführung und den erhaltenen Manuskripten an, ggf. auch mit Verzeichnung von Einzelnummern (bei Drucken samt Anzeigen in Intelligenzblättern und Bibliotheksnachweisen) und Textdrucken, ferner Angaben zur Sekundärliteratur, ggf. Hinweisen zur Datierung und weitere Anmerkungen. Soweit die Werke in Briefen vorkommen, sind die Daten meist mit Zitaten angeführt. Die Reihenfolge dieser einzelnen Rubriken wechselt allerdings im gesamten Band oft willkürlich und erschwert dadurch die Orientierung. Auch das (auf S. XIX zurückgenommene) Versprechen, Titel in „der originalen Form und gesamten Länge“ wiederzugeben (S. XVII) wird in vielen Fällen nicht eingehalten und führt insbesondere bei den Drucken zu unterschiedlichsten Wiedergabeformen. Ein Blick in ausgewählte Details offenbart zahlreiche Unstimmigkeiten: Warum fehlen bei der *Mitternachtsstunde* die Angaben zu den handschriftlichen Berliner Soufflier- und Dirigierbüchern ebenso wie die der Soufflierstimme zu *Camilla und Eugen*? Warum sind bei der einaktigen Oper *Deucalion et Pirrha* (Nr. 10) nach dem 5. Incipit weitere sechs bzw. acht nicht aufgenommen und auch nicht verzeichnet? Warum hat Nr. 39 kein Incipit und Nr. 11 kein Personenverzeichnis? Warum stehen die Schauspielmusiken Nr. 315–316 und 318–321 unter „Werke ungewisser Zuordnung“? Wo steht die in den Briefen S. 70 erwähnte „Arie für Mad: Graff in die Aline“ [von Berton]? usw. Darüber hinaus zeugen etliche Anmerkungen von mangelnder Kenntnis der Fachterminologie: Das Singspiel *Die Mitternachtsstunde* ist keine „durchkomponierte Oper“ (S. 7); daß in einem Duodrama die „rein instrumentale Musik ... immer wieder ... durch reine Textstellen“ unterbrochen wird (S. 1), ist kaum verwunderlich; eine „melodramatische Vertonung“ besteht aber nicht aus „streicherbegleiteten Rezitativen“ (S. 12). Andererseits fehlt die Erläuterung problematischer Zuordnungen: Z. B. ist *Laura*

Rosetti (Nr. 26) auf dem Theaterzettel als „Singspiel“ bezeichnet, steht hier aber nach den Angaben Friedrich Walters unkommentiert unter den Schauspielmusiken.

Zahlreiche Anmerkungen konnte Pechstaedt (z. T. wörtlich) der Dissertation von Peter M. Alexander (Indiana University 1986) und dessen Katalog der Kammermusikwerke entnehmen, wobei leider häufig die Hinweise auf die entsprechenden Seiten des Vorbildes fehlen (z. B. bei Nr. 264–265, 269, 304) oder umgekehrt auch wichtige Quellenhinweise Alexanders übersehen wurden (z. B. bei Nr. 4 der Hinweis auf den Theaterzettel mit dem Uraufführungsdatum, vgl. Alexander, S. 46). Überhaupt verdankt Pechstaedt den Vorarbeiten Alexanders mehr, als die knappe Bemerkung im Vorwort (S. XV) errahnen läßt.

Eine nähere Erörterung der vielfach problematischen Aufteilung von Erstausgaben und Einzeldrucken, der Numerierung von Werkteilen, der Titeleien oder auch der Anordnung verbietet der zur Verfügung stehende Raum. An zwei Beispielen seien aber die Probleme im Umgang mit dem Werkverzeichnis skizziert. Wer nach einem in der Sekundärliteratur genannten Werk sucht, hat große Schwierigkeiten: Zwar gibt es Verzeichnisse nach Opuszahlen, Textanfängen und ein Personenregister, jedoch kein Werkregister. So findet sich Danzis 1803 in Stuttgart aufgeführte *Kantate zur Kurfeier* mit viel Mühe schließlich unter „Bearbeitungen“ (Nr. 300) und wird dort als „Eingangschor“ der *Kantate Freudenfest* (Nr. 163) bezeichnet, der hier mit neuem Text unterlegt sei (S. 175). In Wahrheit handelt es sich bei der hierzu aufgelisteten Stuttgarter Handschrift um ein mehrsätziges Werk, das dann später für die Drucklegung unter dem Titel *Das Freudenfest* überarbeitet und neu textiert wurde. In der Stuttgarter Handschrift ist der zu Nr. 300 von Pechstaedt im Incipit angegebene zweite (neue) Text bereits von Danzis Hand eingetragen. Wäre hier also eigentlich die Druckfassung unter „Bearbeitungen“ aufzulisten, so handelt es sich bei der unter Nr. 299 angegebenen Zusammenstellung von Teilen dieses *Freudenfestes* als *Kantate zum Friedensfest* um eine Bearbeitung Johann Gottfried Schades, die eigentlich nicht in ein Danzi-Werkverzeichnis gehört.

Gänzlich verwirrend sind die Verhältnisse

ausgerechnet bei dem Werk, dem der Autor seine Liebe zu Danzi verdankt (vgl. S. XVIII), dem *Klavierquintett D-Dur* op. 54 (Nr. 279). Hier ist Danzis Hinweis im Brief vom 30. Januar 1821, es handle sich bei den Quintetten op. 53 und 54 um „zwei alte Röcke“, die er „habe wenden laßen“ (Briefe, S. 198) ernst zu nehmen: Der erste (!) und dritte Satz von op. 54 gehen auf Danzis *Cembalokonzert D-Dur* (D-B, Mus. ms. 4481/5) zurück, der langsame Satz entspricht einem einzeln erhaltenen *Andante* für Cembalo und Orchester (D-B, Mus. ms. 4481/8). Beide Werke fehlen unter der Rubrik „Konzerte“, per Zufall entdeckt man sie aber (zusammen mit einem weiteren Cembalokonzert) unter den „Bearbeitungen“ als Nr. 302/303 mit der sinnigen Feststellung, Danzi habe einen früheren Satz wiederverwendet, also sei „an sich das *Quintett D-Dur P 279* eine Bearbeitung“ (S. 175). Zum *Quintett* op. 53 wären die Vorbilder noch zu suchen.

So wie in diesen beiden Fällen kann man sich bei fast allen Werken der beiden letzten Abteilungen des Verzeichnisses des Eindrucks nicht erwehren, sie seien bloß aus Verlegenheit oder gar nachträglich hier angefügt worden, denn sie sind eigentlich in den Hauptteil aufzunehmen (bzw. einige sogar wegzulassen). (Die Sinfonie Nr. 333 kann übrigens nach der neuesten RISM-CD als Frühfassung von Nr. 223 ohne langsame Einleitung identifiziert werden.) Daß einige der nur in den Briefen erwähnten Werke fehlen (z. B. auch das dort S. 105 erwähnte Arrangement eines Mozartschen Quartetts für Klavier zu 4 Händen) hängt wohl damit zusammen, daß der Briefausgabe bedauerlicherweise ebenfalls ein Werkregister fehlt. Es hätte vielleicht auch die zahlreichen falschen Zuordnungen von Werken in den Briefkommentaren verhindert (z. B. S. 26/27, 49/50, 155, 159, 190).

Während in der Briefausgabe auf die Übertragungen große Sorgfalt verwendet wurde (weitere Brieffaksimiles statt der zahlreichen Titelblätter von Drucken hätten dies gut belegen können), fehlt dem Kommentar erneut eine systematisch-durchdachte Gestalt. Neben wenigen unproportional langen Kommentaren (Brief 2, 11, 74) finden sich etliche unnötige (S. 50, Anm. 7, 256/4), umständliche (S. 36, Anm. 1) oder nicht auf die Sache bezogene Kurz-anmerkungen (S. 51, Anm. 1), gelegentlich

auch irreführende Erläuterungen, die auf mangelnder Lektüre des Textes (S. 23, Anm. 2, 61/5, 71/16, 152/1, 221/1) oder der Sekundärliteratur beruhen (S. 59 nicht Ludwig, sondern Josef Fischer wie bei Krauß, S. 126; S. 109/2, 135/7; S. 171/1 vgl. Haas, S. 160) bis hin zu fast komisch wirkenden Erklärungen (S. 65, Anm. 2, 105/8, 106/3). Andererseits fehlen an vielen Stellen Werk- oder Personenaufösungen oder sie stehen an unvermuteter Stelle (z. B. begegnet Reicha auf S. 216 und 218, wird aber erst mit S. 221 erläutert). Vor allem die Unregelmäßigkeiten der Auflösungen verwundern bei der Lektüre, zumal leider die Register keine Abhilfe schaffen, da sie nicht immer vollständig sind: Es fehlen erwähnte Bühnenwerke (z. B. *Semiramis*, S. 171), aber auch Seitenverweise (z. B. zu *Athalia* S. 166, 174, zum *Kuß* 25, 145, zur *Mitternachtsstunde* 58, 169), Rollen (vgl. die auf S. 246, 253 genannten), insbesondere aber Seitenverweise zu einzelnen Personen (z. B. Magdalene Danzi zusätzlich S. 144, 152, 162, 181, 247; Sophie Dulcken S. 96, 98, 131).

Daß nicht mehr Zeit in die Klärung unklarer Sachverhalte investiert wurde, ist um so bedauerlicher, als Danzi vor allem in seinen 50 Briefen an den Münchner Justizrat Morigotti und in seiner Karlsruher Korrespondenz ein Bild der Theaterzustände in Stuttgart und Karlsruhe entwirft, das durch einen guten Kommentar wesentlich an Lebendigkeit hätte gewinnen können. Enthalten in dem Band sind im übrigen vor allem Briefe (und 60 Gegenbriefe) an Verleger (von besonderem Interesse für Danzis Ästhetik jene an den Offenbacher Verleger André) und Kapellmeisterkollegen sowie dienstliche Schreiben (auch Gutachten). Als Quelle diente gewöhnlich das Autograph oder als Ersatzquelle ein älterer Druck (Erstdrucke werden nicht verzeichnet). In Einzelfällen sind auch Teilzitate aus der Literatur (z. B. Nr. 1, 15) oder aus Kopierbüchern (u. a. Nr. 7–10) aufgenommen (zu ergänzen wären hier bzw. in dem beigefügten Verzeichnis erschlossener Briefe z. B. die bei Reipschläger, S. 57, oder in Wilhelm Schulzens Dissertation zu Peter Ritter S. 40 genannten Schreiben). Schließlich ließe sich auch das „Verzeichnis sonstiger autographischer Schriftstücke Danzis“ im Anhang mühelos um etliche (teilweise auch in den Haupttext aufzunehmende) Schreiben erweitern (z. B. aus GLA Karlsruhe 47/902, 47/1003,

47/1144 oder 47/1163), und das „Verzeichnis der Briefe Dritter, die Berichte über Danzi enthalten“ hätte bei den wenigen Eintragungen auch wegleiben können. (Für ein solches Verzeichnis fehlen z. T. wohl ebenso sehr die Voraussetzungen wie für eine vollständige Liste der literarischen Arbeiten Danzis, die Pechstaedt im Anhang des Werkverzeichnisses mit z. T. zweifelhaften stilistischen Argumenten entwirft.)

Schade, daß das Reifen beider wichtiger Veröffentlichungen offensichtlich durch äußere Zwänge unterbrochen und ein zu früher Erscheinungstermin gewählt wurde. Dennoch: Für weitere Forschungen zu Danzi stehen damit nützliche, wenn auch in etlichen Punkten korrekturbedürftige Hilfsmittel zur Verfügung.

(Dezember 1997)

Joachim Veit

*Beethoven Forum 4*. Hrsg. von Christopher REYNOLDS, Lewis LOCKWOOD und James WEBSTER. Lincoln-London: Univ. of Nebraska Press 1995. XI, 202 S., Notenbeisp.

Der Band enthält keine Buchbesprechungen. R. Taruskin weist auf die melodische Übereinstimmung zwischen Johann Stamitz, *Orchestertrio C-Dur* op. 4,3, Finale T. 153–57 und T. 15–19 des Trios im Scherzo der 5. *Symphonie* Beethovens hin (S. 97/98). Die sieben Hauptbeiträge werden im folgenden kurz charakterisiert.

Tia DeNora (Deconstructing Periodization: Sociological Methods and Historical Ethnography in Late Eighteenth-Century Vienna) zeigt, daß die Zeitgenossen Beethovens die frühen Klaviersonaten als andersartig gegenüber dem um 1795 in Wien Gewohnten empfanden, was uns nicht unbekannt ist. Ihre vollkommene Unvertrautheit mit dem Gegenstand ihrer Analyse, mit Beethoven nämlich, dessen Gestalt sie glaubt, mit einer ethnographischen Fragestellung erfassen zu können, macht eine weitere Diskussion unmöglich.

K. M. Knittel (Imitation, Individuality, and Illness: Behind Beethoven's „Three Styles“) referiert die wichtigsten Autoren, die Beethovens Leben und Werk in drei Perioden unterteilt haben. Sie kommt zu dem Ergebnis, die Beliebtheit der Dreiteilung liege nicht so sehr im Ge-

genstand als vielmehr in ihrer methodischen Notwendigkeit für uns. Nun ist die Dreier-Periodisierung eines Menschenlebens eine weit über historiographische Belange hinausgehende Denk-Form, die seit der Antike (Sphinx-Rätsel) tief in die europäische Geistesgeschichte eingesenkt ist. (Zum Beispiel hat sich auch Vasari ihrer in seinen Künstlerbiographien bedient.) Es ist durchaus nicht unbekannt, daß es sich bei dieser Periodisierung um ein Schema handelt, jedoch wird man mit Interesse zur Kenntnis nehmen wollen, ob und wie dieses Schema auf die ästhetische Realität angewendet werden kann – und da wird man im Falle Beethovens doch nicht umhin können bei allen Schwierigkeiten, die auftreten, ihm eine erstaunliche Menge an Realitätsnähe zuzubilligen.

Janet Schmalfeldt (Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the „Tempest“ Sonate) macht, wie mir scheint, einen gelungenen Versuch, aus der Allmacht und Eindimensionalität Schenkerscher Analyseschemata, wie sie in Amerika häufig gelehrt werden, auszubrechen. Sie diskutiert dazu differenziert und gründlich die „Hegelianer“ unter den Beethoven-Exegeten, wobei sie eine Linie zieht von E. T. A. Hoffmann über A. B. Marx zu Schönberg, Ratz, Caplin und Dahlhaus. In einem zweiten Teil ihres Aufsatzes zeigt sie am Beispiel des Kopfsatzes der *Klaviersonate d-Moll* op. 31 Nr. 2, die Dahlhaus öfter besprochen hat, daß und wie die Analyse-Kriterien „Hegelianischer“ Provenienz andere, ebenfalls wesentliche Aspekte eines Satzes ans Licht bringen als die Schenkerschen Kategorien. Die amerikanische Musikwissenschaft hat ein methodisches Schmuckstück an diesem Aufsatz.

Thomas Sipe (Beethoven, Shakespeare, and the *Appassionata*) bespricht Interpretationen der *Klaviersonate* op. 57, die im Vergleich Parallelen zu Werken von Shakespeare ziehen: Gripenkerl (vergleicht mit *King Lear*), v. Lenz (vergleicht mit *The Tempest*), A. B. Marx (zieht kein konkretes Stück heran und hat starke, vernünftige Vorbehalte); gegen diese „metaphorische“ Sichtweise regte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Widerstand bei einem anonymen Kritiker in der *Süddeutschen Musik-Zeitung* von 1854 und bei Nohl, die beide über die Biographie Zugang zu den Werken zu ge-

winnen versuchten. In einer solchen Tradition „psychologischer“ Werkinterpretation stehen der spätere Wagner und – erstaunlicherweise – A. Schering, der in *Zur Psychologie des Beethovenschen Schaffens* (1921) eine Art hellseherischen oder somnambulen Geisteszustands bei der Findung musikalischer Gestalten angenommen hatte, und diese erst in einem gleichsam zweiten Schritt zu literarischen Details in Parallele setzte: Op. 57 bringt er bekanntlich mit *Macbeth* in Verbindung. Sogar D. F. Tovey, dessen Sichtweise auf Beethovens Werke Sipe sehr treffend „structural“ nennt, zog für op. 57 *King Lear* heran. Alle diese Interpreten steuern unter verschiedenen Aspekten Wichtiges zur Erkenntnis der *Appassionata* bei. Sipe bemerkt richtig, daß wir aus der Lektüre älterer Autoren Gewinn ziehen können: Aber dafür müssen wir uns nicht auf ein Methodenbekenntnis zur Rezeptionsgeschichte versteifen. Man wird Nohl und Tovey doch auch ohne methodische Absicherung lesen dürfen?

Die beiden letztgenannten Aufsätze zeigen einen wichtigen Teil der Beschaffenheit unseres Faches in Amerika: Man hat dort mit dem sogenannten „Methodenpluralismus“ – ein engstirniges Schlagwort – immer noch größte Schwierigkeiten. Es fehlt den Amerikanern nicht an Information und Diskussion über verschiedene Methoden, aber die persönliche Überzeugung, daß der Gegenstand seinen Interpreten zu den jeweils adäquaten Methoden führt, scheint ihre wissenschaftliche Arbeit selten zu tragen. Nur so sind die Anstrengungen dieser beiden Aufsätze zu erklären, und nur so versteht man, wieso beispielsweise James Webster in seiner Dahlhaus-Kritik im *Beethoven-Forum 2* glaubte, Dahlhaus' Forderung nach einem pluralistischen Zugang zum Werk sei nur rhetorisch: Es verbindet sich offenbar für viele unserer Kollegen jenseits des Atlantik mit einer solchen Forderung keine lebendige, konkrete Vorstellung von methodischer „Flexibilität“. Woran wir sogleich die Frage anschließen wollen, wie wir's mit der methodischen Flexibilität halten?

Alain Frogley (Beethoven's Struggle for Simplicity in the Sketches for the Third Movement of the Pastoral Symphony) hat alle Skizzen zum „Lustigen Zusammensein der Landleute“ zusammengestellt. Seine ausführliche Beschäftigung zeigt, wie Beethoven gleich-

sam in einem Bogen von den ersten Skizzen, die der Endgestalt des Themas bereits recht nahe sind, über weiter und weit abführende Versuche wieder zu den ersten Gedanken zurückkehrt. Auf diesem ihrem Weg erproben die Skizzen rhythmisch viel stärker gespanntes Material (Jagdmusik-Topoi, Synkopen, mehr Achtel), und Beethoven scheint zu der Einsicht gekommen zu sein, daß dieser Typus der Scherzo-Musik für die Pastorale nicht brauchbar sei.

Christopher Reynolds (Florestan Reading *Fidelio*) trägt rund um *Fidelio* viele musikalische Anspielungen und Zitate zusammen. Brahms und Schubert entlehnen von Beethoven, Beethoven von Haydn und Mozart, Haydn von Mozart, (Mozart übrigens u. a. von Gluck), Schumann und Wagner von Beethoven. Reynolds stellt diese Übernahmen ins Spannungsfeld zwischen Tradition und Originalität. Er sieht sie als den Ausdruck des gemeinsamen künstlerischen Bodens, den die Tradition schafft. In der Tat gehört es zu den im Grunde unerklärlichen Selbstverständlichkeiten der Kunstgeschichte, daß so extreme Individualitäten wie Details einer Werkgestaltung Allgemeingut („Boden“) werden können. Der Aufsatz zielt vor allem auf die Frage, ob die übernommenen Gestalten im neuen Kontext ihre frühere Identität verlieren und wie – wenn ja – ihnen eine neue verliehen wird.

William Rothstein (Beethoven with and without „Kunstgepräg“: Metrical Ambiguity Reconsidered) geht der Frage metrisch mehrdeutiger Gliederungen hauptsächlich in den früheren Klaviersonaten nach. Er benutzt bei seiner Beschreibung gegeneinander verschobener Gliederungen (z. B. Baß gegen Melodie) oder mehrfacher Deutungsmöglichkeiten metrischer Gestalten die Begriffe „Hypermeter“ (für die gewichtsmäßig gegliederte Taktgruppe) und „Shadow Hypermeter“ (für die potentielle, nebengeordnete oder natürlicher Weise zu erwartende Gliederung einer Taktgruppe). Diese Kategorien erhellen zentrale Wesensmerkmale der Metrik im Wiener klassischen Satz. Es ist kaum glaublich, aber offensichtlich, daß die Arbeiten von Thr. Georgiades zur Metrik der Wiener Klassik in Amerika unbekannt sind, wobei man allerdings mitbedenken muß, daß die Herausgabe seiner späteren Arbeiten zu diesem Thema seit mittler-

weile etwa einem Dutzend Jahre in unerklärlicher Weise verzögert wird. Rothstein hätte sich aber allein auf das Erschienene häufig berufen können. Daß er es mangels Kenntnis nicht tut, mindert natürlich den Wahrheitsgehalt seiner Aussagen nicht; und im Gegenzug erhärtet sich so die Richtigkeit der von Georgiades bereits vor gut vierzig Jahren gemachten Beobachtungen. Wer weiß, vielleicht importieren wir sie auf dem Umweg über Amerika in unseren Wissenschaftsdiskurs?

(November 1998) Petra Weber-Bockholdt

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

Das neue Buch von Birgit Lodes über *Das Gloria in Beethovens Missa Solemnis* ist ein bedeutender und willkommener Beitrag zur Forschung, nicht zuletzt in seinem methodologischen Ansatz. Lodes setzt das musikalische Werk in den Mittelpunkt der Untersuchung, „um ausgehend von diesem Gegenstand vielen damit in Verbindung stehenden Ideen nachspüren zu können“ (S. 18). Obwohl sie keine Illusionen hegt, das Thema erschöpft zu haben, verbindet sie auf überzeugende Weise historische und analytische Aspekte mit einer sehr kompetenten Behandlung der Skizzen- und Manuskriptquellen. Man schätzt die solide Grundlage dieser Arbeit – ihre Kenntnis der deutsch- und englischsprachigen wissenschaftlichen Literatur ist treffend und umfassend. Die Entstehung der Arbeit hing zum Teil mit einem Studienjahr an der Harvard University zusammen, das ihr offenbar half, die verschiedenen Tendenzen der europäischen und amerikanischen Musikwissenschaft zu verbinden. Die Synthese hat schöne Früchte getragen.

Die historische Dimension der Arbeit betrifft die Tradition der „Gloria“-Vertonung, Beethovens Behandlung des Textes, sowohl wie Beethovens Gebrauch von Vorbildern, Modellen und bereits existierenden musikalischen Topoi. Eine etwas skizzenhafte chronologische Übersicht der Entstehung des „Gloria“ befindet sich im letzten Teil des Bandes. Das Buch besteht jedoch vor allem aus einer eingehenden

Analyse aller Teile des „Gloria“-Satzes, wobei die Kontraste und Brüche, die hier wie sonst im Spätwerk Beethovens häufig vorkommen, auch in ihren konstruktiven Dimensionen erkannt werden. Mit Recht weist Lodes daraufhin, daß „die Brüche, so paradox es klingen mag, den musikalischen Verlauf zusammenschweißen“ (S. 46).

Lodes bietet einleuchtende Vergleiche zwischen dem „Gloria“ und anderen Werken Beethovens. Zum Beispiel weisen die Quartenkettchen, die der „Gloria“-Schlußfuge zu Grunde liegen (*D-G; E-A; Fis-H*, mit einer linear absteigenden Fortsetzung) eine auffällige Ähnlichkeit mit dem Fugenthema der vorletzten *Klaversonate As-Dur* op. 110 auf. Lodes vermutet sogar, „daß die Entscheidung, das Fugenthemengerüst aus dem Gloria als Fugenthema der Klaviersonate zu verwenden, am Anfang der Komposition von op. 110 stand. Letzte Klärung dieser Hypothese kann nur eine eingehende Beschäftigung mit den Skizzen zur Klaviersonate herbeiführen“ (S. 263, N. 190). Die ersten erhaltenden Skizzen zur *Klaviersonate* op. 110 im Skizzenbuch *Artaria* 197, S. 63, mit der Überschrift „nächste Sonate,“ scheinen die These nicht gerade zu unterstützen, doch im Wesentlichen hat Lodes sicher Recht: Beethoven hat nach und nach in der Sonate kompositorische und symbolische Elemente ausgearbeitet, die auch in der *Missa solemnis* vorhanden sind. Das aufsteigende Quartengerüst, das im „Gloria“-Fugenthema melismatisch mit einem jubelnden Ausdruck der Herrlichkeit Gottes zusammenhängt, wird in der Sonatenfuge im Charakter auf innigere und gesanglichere Art gestaltet, und einem stark kontrastierenden Trauerlied in Moll (*Arioso dolente*) gegenübergestellt.

Die dynamischen Steigerungsprozesse, die für Beethovens musikalische Formen so charakteristisch sind, werden von Lodes betont. Im Falle der „Gloria“-Fuge sowie in der „Credo“-Fuge und in op. 110, liegt das eigentliche Ziel des Geschehens in einer Überwindung der Polyphonie: „Die Idee der Anlage der Fuge als sich steigernder Prozeß, der in letzter Konsequenz zum Verlassen der polyphonen Dimension der Fuge führt, ist es also, der die Klavierfuge aus opus 110 – trotz aller Unterschiede – in weit größere Nähe zu den beiden Vokalfugen aus der *Missa solemnis* rückt als Meßfugen an-

derer Komponisten, etwa von Joseph Haydn oder Luigi Cherubini.“ (S. 266).

Die Vergleiche, die analytisch besonders interessant sind, betreffen oft Instrumentalkompositionen und Gelegenheitsstücke Beethovens. Lodes sieht und hört „Qui tollis“ in Zusammenhang mit der „Lebewohl“-Rhetorik der langsamen Einleitung der *Es-Dur-Klaviersonate* op. 81a – ein Stück, das wie die *Missa* eng mit dem Erzherzog Rudolph zusammenhängt und ihm gewidmet ist. Die kurze Vertonung „Erfüllung, Erfüllung!“ in Beethovens Brief vom 3. März 1819 bringt Lodes überzeugend in der Diskussion der Schlußtakete vor. Bemerkenswert ist auch ihr Argument, daß Beethoven die bekannte Inschrift „Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehn!“ am Anfang der Partitur der *Missa* nicht allgemein an die Menschheit gerichtet hatte, sondern im direkten Bezug auf die Inthronisationsfeierlichkeit für den Erzherzog konzipierte.

Wie sehr Beethoven sich bemüht hatte, seinen „aufgeregten Gefühlen in Tönen eine Form zu geben“ und „die himmlischen Bilder, die seiner aufgeregten Phantasie in glücklicher Stunde vorschwebten, durch Töne, Worte, Farbe oder Meißel darzustellen“ (Beethoven 1824 an Johann Andreas Stumpff), ist in diesem schönen Buch eindrucksvoll dokumentiert. Lodes füllt damit eine Lücke in der wissenschaftlichen Literatur zur *Missa solemnis* und liefert zugleich einen bedeutenden Beitrag zum Verständnis von Beethovens Spätstil.

(November 1998) William Kinderman

JÖRG BREITWEG: *Vokale Ausdrucksformen im instrumentalen Spätwerk Ludwig van Beethovens*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 191 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 166.)

Nicht nur seinen Zeitgenossen gab Ludwig van Beethoven mit seinen späten Werken Rätsel auf, auch die musikwissenschaftliche Forschung ist diesem Werkkomplex mit immer neuen Fragen entgegengetreten, auf die sich bis heute nicht immer schlüssige Antworten finden ließen. Einer dieser Fragen versucht Jörg Breitweg in seiner Karlsruher Dissertation aus dem Jahr 1996 nachzugehen. Daß Beethoven in

seinem instrumentalen Spätwerk vokale Elemente in einer auffallend prononcierten Weise einsetzt, ist – natürlich – schon vielfach beobachtet worden, und insbesondere Joseph Kerman hat sich in seinem Buch über die Streichquartette Beethovens eindringlich mit diesem Phänomen befaßt, doch muß man Breitweg's Feststellung zustimmen, daß es bisher niemand unternommen hat, die Gründe „für das Auftreten der vokalen Ausdrucksformen“ zu untersuchen oder zu rekonstruieren. Auch Breitweg gelingt dieser Nachweis im Grunde nicht bzw. nur unzureichend, und das aus mehreren Gründen:

Unter Berufung auf aktuelle Untersuchungen über die psychologischen und sozialen Folgen des Gehörverlustes versucht Breitweg plausibel zu machen, daß die Verwendung vokaler Elemente beim späten Beethoven als Indizien eines „erhöhten Ausdrucksbedürfnisses“ zu interpretieren seien. So schlüssig diese zentrale These auch auf den ersten Blick erscheinen mag, so wenig vermag sie zu überzeugen, wenn man die vokalen Phänomene nicht isoliert betrachtet, sondern im Kontext der Werke reflektiert. Die Spannung zwischen einer aufs äußerste gesteigerten Instrumentalität und einer geradezu demonstrativen instrumentalen Kantabilität darf nicht außer acht gelassen werden, will man der Komplexität der Musik gerecht werden. Kann es, um nur ein Beispiel zu nennen, einen größeren Kontrast geben als den zwischen der *Cavatina* aus Opus 130 und der „Großen Fuge“, die dieses Quartett ursprünglich beschließen sollte? Wenn sich, wie Breitweg behauptet, die Quintessenz des kompositorischen Denkens und ästhetischen Wollens beim späten Beethoven in den vokal geprägten Partien findet, welchen Stellenwert hätten dann alle anderen Partien? (Es ist wohl ein Charakteristikum jeder Auseinandersetzung mit dem späten Beethoven, daß eine Frage die nächste Frage hervorbringt.)

Die Begrenztheit der Perspektive, mit der sich Breitweg seinem Gegenstand nähert, zeigt sich auch in anderen Aspekten, so vor allem in der Auswahl der Sätze und Satzabschnitte, die er in das Zentrum seiner Arbeit rückt. Mit dem an keiner Stelle zusammenhängend definierten und zudem terminologisch verunglückten Begriff „vokale Ausdrucksform“ bezeichnet der Autor sowohl vollständige Sätze, deren Satz-

bezeichnungen auf vokale Modelle verweisen (*Arioso*, *Arietta*, *Cavatina*), wie auch Satzteile, die durch eine Vortragsbezeichnung (vor allem „cantabile“) auf die Nähe zum Gesang verweisen. Im Bezug auf diese Partien könnte man von einer „expliziten Kantabilität“ sprechen, einer instrumentalen Gesanglichkeit, auf die Beethoven durch verbale Angaben ausdrücklich aufmerksam macht. Darüber hinaus lassen sich aber in großer Fülle andere Partien aufzeigen, die durch eine „implizite Kantabilität“ geprägt sind, deren Nähe zum Singen also nicht ausdrücklich verbal unterstrichen ist, sich sehr wohl aber in der Struktur und Idiomatik der Musik nachweisen läßt. Ein besonders eindringliches Beispiel dafür ist der *Alla danza tedesca*-Satz aus Opus 130, der der *Cavatina* unmittelbar vorangeht und die Idee des instrumentalen Singens auf ganz andere Weise verwirklicht.

Doch nicht nur im Hinblick auf Beethovens Spätwerk ist die Sicht Breitwegs unzureichend verengt. Völlig unberücksichtigt bleiben Werke wie die *Klaviersonate e-Moll* op. 90 oder das „*Erzherzog*“-Trio – Kompositionen, die in einer Übergangsphase entstanden und eine Art von Neubesinnung auf die Möglichkeiten einer instrumentalen Kantabilität darstellen, die Beethoven im Spätwerk weiterentwickelt hat. Daß die Werke, die Beethoven in seiner ersten Schaffensperiode komponierte, sogar voller Bezüge auf vokale Modelle sind, nimmt Breitweg überhaupt nicht zur Kenntnis, was kaum verwundert, da er sich ausschließlich für Belegstellen einer „expliziten Kantabilität“ interessiert. Daß die instrumentale Adaption gesanglicher Vorbilder im 18. Jahrhundert, dem Beethoven schließlich entstammt, eine Grundprämisse des Komponierens war, deutet er lediglich in einem kleinen Verweis an, ohne diesem grundlegenden Sachverhalt nachzugehen. Die von Breitweg behauptete Häufung „vokaler Ausdrucksformen“ im Spätwerk Beethovens kann sich nur auf deren „explizite“ Erscheinungsweise beziehen. In seinen früheren Werken hat Beethoven den Bezug auf vokale Modelle eher selten ausdrücklich hervorgehoben, da er sich aus dem Traditionszusammenhang, in dem er stand, von allein ergab. Auf die Verschränkung des Instrumentalen mit dem Vokalen hat Helga Lühning schon 1990 am Beispiel des Variationensatzes aus dem *Klaviertrio*

op. 1,3 hingewiesen und dabei unterstrichen, wie sehr Beethoven der auch bei Mozart und anderen Komponisten zu beobachtenden Abhängigkeit des instrumentalen Komponierens von Versstrukturen, wie sie für die Vokalmusik typisch sind, verpflichtet ist. Der zweite Satz des *F-Dur-Streichquartetts* op. 18,1, um wenigstens noch ein weiteres Beispiel anzuführen, ist zweifellos einer Opernszene nachgebildet, trägt aber lediglich die Bezeichnung „Adagio affettuoso ed appassionato“.

Mit einer ungenauen, in ihren Grundlagen sogar überaus fragwürdigen und oberflächlichen statistischen Methodik läßt sich die instrumentale Kantabilität des späten Beethoven nicht erfassen und schon gar nicht erklären. Nicht die Häufung vokal geprägter Partien im Spätstil wäre zu erklären, sondern eher danach zu fragen, was diese von analogen Partien in den früheren Werken unterscheidet.

(März 1998) Thomas Seedorf

*Giacomo Meyerbeer – Musik als Welterfahrung. Heinz Becker zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Sieghart DÖHRING und Jürgen SCHLÄDER. München: Ricordi 1995. 278 S., Notenbeisp.*

Wenige Forschungsinitiativen haben wohl mit solcher Verspätung Früchte getragen wie die Entscheidung Heinz Beckers, einen wesentlichen Teil seiner Lebenszeit und der seiner Frau der Edition von Briefen und Tagebüchern Giacomo Meyerbeers zu widmen. Und auch wenn man der nachgerade inflationären Zunahme von Festschriften mit einer gewissen Distanz gegenübersteht, kann man doch mindestens zwei gute Gründe anführen, den nun siebzigjährigen Pionier der Meyerbeer-Forschung mit einer zweiten Festschrift zu ehren: Zum einen ist der Mut Beckers kaum hoch genug einzuschätzen, sich bereits in den 1950er Jahren vorbehaltlos für den „undeutschen“ Komponisten einzusetzen, in einer Zeit also, als weite Teile der akademischen Musikforschung – in einer merkwürdigen Mischung aus offener Abneigung gegen die nichtwagnerische Oper und nur notdürftig verstecktem antisemitischem Ressentiment – glaubten, diesen herausragenden Musikdramatiker „zum Unrat“ zählen zu können (S. 264). Und zum anderen bietet eine solche Festgabe angesichts der

erst in den 1990er Jahren sich häufenden und nun um das neugegründete Meyerbeer-Institut in Thurnau zentrierten Forschungstätigkeit die willkommene und notwendige Gelegenheit, eine Art Bestandsaufnahme der sich etablierenden Meyerbeer-Forschung zu versuchen.

Zwar haben die beiden Herausgeber der kleinen Festschrift die vierzehn Beiträge nicht im Sinne eines umfassenden Panoramas konzipiert, wohl ergibt sich aber durch die thematische Beschränkung unter der Hand ein guter Überblick über Tendenzen und Desiderate in der Erforschung eines Œuvres, das in seinem Einfluß auf das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts allenfalls von demjenigen Rossinis übertroffen worden sein dürfte. So macht Jean Mongrédien deutlich, welches Potential die Schätze des (in Beckers Edition leider nur ganz vereinzelt berücksichtigten) Scribe-Nachlasses in der Pariser Bibliothèque Nationale bergen: Die vollständig transkribierten handschriftlichen Glossen, die Meyerbeer im ersten Plan Scribes zu *Les Huguenots* anbrachte, belegen, wie sehr und wie früh der Komponist auf die Gestaltung „seiner“ Libretti Einfluß nahm, so daß man nur hoffen kann, daß eines Tages – „faute de place“ (S. 156) hin, extrem schwere Lesbarkeit her – auch Scribes Entwürfe selbst publiziert werden. Sabine Henze-Döhrings und Hans Möllers Edition unveröffentlichter Briefe Michael Beers an seine Familie zeigt ebenfalls, wieviel Quellenarbeit in Sachen Meyerbeer noch zu leisten ist, zumal wenn man berücksichtigt, daß es sich hier nicht um einen Vorgeschmack auf den nun im Erscheinen begriffenen fünften Band des Briefwechsels handelt, sondern „nur“ um das Füllen von Lücken in der vorhandenen Edition. Carl-Friedrich Baumann, dessen 1988 endlich im Druck erschienene Dissertation zum *Licht im Theater* weiterhin als Standardwerk gelten kann, nähert sich aus dem Blickwinkel des Technik-Historikers den „livrets de la mise-en-scène“, die zwar schon seit den 1980er Jahren immer wieder zitiert werden, deren Erkenntniswert für ein besseres Verständnis des „Gesamtkunstwerks“ Grand Opéra aber immer noch nicht wirklich ausgeschöpft scheint. Sieghart Döhrings – erfreulicherweise mit ausführlichen Partitur-Ausschnitten illustrierter – Beitrag „Der andere Choral. Zur Dramaturgie von Marcells Monolog aus *Les Huguenots*“

schließlich vermittelt etwas von der immensen Bedeutung der zahlreichen und musikalisch faszinierenden Paralipomena zu Meyerbeers Hauptwerken für deren Interpretation.

Aber natürlich kann und darf die Zukunft der Meyerbeer-Forschung nicht nur in der – freilich bitter nötigen – Philologie liegen; genauso muß es um eine Interpretation der erfolgreichen Werke gehen, die immer wieder die theatralische Totale ihrer Wirkung einzufangen sucht. Hier ist erneut Sieghart Döhrings Beitrag zu nennen, der den Aufbau der untersuchten „Nummer“ nicht formal, sondern musikdramatisch analysiert. Albert Giers Anmerkungen zum Verhältnis von *Robert le diable* und Melodram zeigen – auf der Fährte der Forschungen von Karin Pendle und Nicole Wild –, wie unangemessen die überkommene Werkästhetik des deutschen „Idealismus“ für Produktionen ist, die sich eben auch an populären Formen des zeitgenössischen Theaters orientieren. Andere Beiträge widmen sich der Rezeption: Marta Ottlovás „Zwei kleine Meyerbeeriana“ machen Dokumente zu den Prager Erstaufführungen von *Robert le diable* und *Dinorah* verfügbar; Matthias Brzoska untersucht – in einem Paralipomenon zu seiner grundlegenden Studie von 1995 – die „Meyerbeer-Rezeption“ in einer Novelle des Joseph Méry, den man vor allem als späteren Librettisten von Verdis *Don Carlos* kennt; Jens Malte Fischer zeichnet die wechselvolle Auführungsgeschichte der *Hugenotten* an der Berliner Staatsoper von 1842 bis 1932 nach – bis hin zu der schier unglaublichen „trouvaille“, daß es – mit Zustimmung Hermann Görings – Pläne gegeben hatte, Meyerbeers Oper anlässlich der 250 (nicht 200!)-Jahr-Feier der Ankunft der ersten Hugenotten-Flüchtlinge in Berlin im Jahre 1935 wiederaufzunehmen.

Während sich Fischer auf überzeugende Weise bemüht, die antisemitischen Schlagseiten und Widerwärtigkeiten der deutschen Meyerbeer-Rezeption auch in ihren Grautönen und Widersprüchen darzustellen, nähert sich Frieder Reininghaus mit dem Pathos der „guten“ Gesinnung den spürbaren Idiosynkrasien im „Verhältnis Meyerbeers und Mendelssohns“. Mit Verve macht Klaus Wolfgang Niemöller auf die – bisher kaum wahrgenommene – Bedeutung der jüdischen Salons für die musikalische Sozialisierung Meyerbeers auf-

merksam und damit letztlich ebenso wie Reininghaus auf ein dringendes Desiderat der Meyerbeer-Forschung: Wenn statt immer neuen Auseinandersetzungen um Richard Wagners Verhältnis zum „Judentum“ wenigstens einmal der Versuch gewagt würde, die jüdische Identität Meyerbeers in allen ihren Facetten monographisch darzustellen ...

Markus Engelhardts werkorientierte Auseinandersetzung mit der 1816 entstandenen Kantate *Gli amori di Teolinda* und Jürgen Schläders Beitrag zu den „Heine-Liedern“ erinnern daran, daß Meyerbeer mehr war als nur Opernkomponist. Freilich wäre nun Schläders Annäherung mit dem unabhängig entstandenen Parallelbeitrag Christoph-Hellmut Mahlings in der ebenfalls 1995 erschienenen Festschrift für Klaus Hortschansky zu korrelieren: So scheinen mir Zweifel an der – auf den ersten Blick überzeugenden – These Schläders angebracht, Meyerbeers „chansons“ liege eine „quasitheatrale Konzeption des Liedes“ (S. 247) zugrunde. Gerade weil Schläder auf diesen Aspekt aufmerksam macht, wird deutlich, wie wenig bisher die grundlegende Bedeutung distanzierender Ironie für Meyerbeers Denken und Komponieren reflektiert wurde, einer Ironie, die mir nicht ursächlich mit musiktheatralischem Denken verknüpft scheint.

Wie schwer es geworden ist, ironische Leichtigkeit mit wissenschaftlichem Ernst zu verbinden, belegt unfreiwillig Reiner Zimmermanns „Hommage à Heinz Becker“ in „Szenen eines Briefwechsels“: Gerne erfährt der Leser aus erster Hand von den – in den Jahren der deutschen Teilung besonders akuten – Schwierigkeiten, Meyerbeer-Editionen zu einem erfolgreichen Abschluß zu bringen, und doch fragt sich derselbe Leser, ob eine für einen Privatdruck angemessene Brief-Dokumentation in einer Publikation nicht um einige Perspektiven von allgemeinem Interesse hätte erweitert werden können ... Deshalb sei zum Abschluß dieser Besprechung auf die Partituren Meyerbeers selbst zurückgekommen. Kein Beitrag scheint mir soweit methodisches Neuland zu beschreiten wie Milan Pospíšils „Verdi – ‚harmoniste à la façon de Meyerbeer‘?“: Der überzeugende Nachweis, wie sehr die harmonische Ausgestaltung von „colpi di scena“ in *Rigoletto*, *Les Vêpres Siciliennes*, *Don Carlos* und *Otello* von Meyer-

beer beeinflusst ist, macht gleichzeitig schmerzlich deutlich, wie wenig bisher über harmonische Techniken in der Oper des 19. Jahrhunderts geforscht wurde (jedenfalls soweit sie sich nicht auf neo-schenkerianische Verlaufsskizzen reduzieren lassen). Einiges spricht dafür, daß Meyerbeer gerade auch als der „harmoniste“, den die französische Kritik in ihm sehen wollte, Schule gemacht hat, und zwar nicht nur in der Oper, sondern auch in der Instrumentalmusik. Freilich wäre es hier zunächst erforderlich, gleichsam Meyerbeers harmonisches Vokabular zu rekonstruieren, das wenig mit „Tristan-Harmonik“ zu tun hat und viel mit Verzerrungen und bewußten Brüchen. Die knappe, drucktechnisch sehr erfreulich gestaltete Festschrift hat hierfür erste Voraussetzungen geschaffen.

(Mai 1998)

Anselm Gerhard

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

Auch wer es immer schon gehaut haben mag, daß Richard Wagners dramentheoretische Entwürfe nur zu einem geringen Teil wirklich innovativ waren und zu einem größeren Teil verschiedenste Einflüsse amalgamierten, wird dieses Buch nicht ohne Überraschung aus der Hand legen. Brzoska gelingt in seiner grundlegenden Studie nichts weniger als der Nachweis, wie sehr Wagners „Idee eines Gesamtkunstwerks“ an Konzepte anknüpft, die in der bisher kaum beachteten literarischen Gattung des Musikfeuilletons in den 1830er Jahren vorgeprägt waren. Die – natürlich auch von der französischen Hoffmann-Rezeption beeinflusste – „vogue“ der Musiknovelle hätte allein schon Aufmerksamkeit verdient, ist diese im Bewußtsein der Musikgeschichtsschreibung doch nur mit den isolierten Namen Balzac und Berlioz verbunden. Aber Brzoska leistet weit mehr als die Auseinandersetzung mit einer literarischen Nebengattung von musikhistorischer Relevanz; ihm gelingt vielmehr eine Studie, die wesentliche Brüche und Verwerfungen der Musikgeschichte des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts besser verstehen läßt.

Ausgangspunkt ist die Pariser Musiknovellistik, die in aller Regel für die neugegründeten Musikzeitschriften entstand. So resümiert Brzoska zunächst „Pressegeschichtliche Voraussetzungen“ (S. 23–49), die in ihrer anschaulichen Konzision auch neben den einschlägigen Untersuchungen Katherine Kolb Reeves und Katharine Ellis' ihren Wert behalten, um dann „Die Musikernovelle als Ausdruck eines literaturgeschichtlichen Umbruchs (1829–1838)“ (S. 51–86) analysieren zu können. „Die Metaphysik der ‚absoluten Melodie‘ und das Ausdrucksprinzip“ (S. 87–133) werden als ästhetikgeschichtliche Innovationen der Jahre um 1830 interpretiert, bevor im eigentlichen Hauptteil dargestellt wird, wie „Die Idee des Gesamtkunstwerks“ (S. 135–213) sich aus Musikernovellen von Fromental Halévy, Jeanette Lozaoui, Joseph d'Ortigue und Richard Wagner herauskristallisiert und bei Berlioz und Balzac prononcierte Gegenentwürfe hervorruft. „Formale Analogiebildungen von Literatur und Musik“ (S. 215–249) beschäftigen Brzoska schließlich im Schlußkapitel, in dem er zeigen kann, welche Rolle „das Erinnerungsprinzip als Verfahren epischer Formbildung“ bereits in der Musiknovellistik, aber natürlich auch in Berlioz' symphonischen Werken spielt – honi soit qui y pense à Wagner ...

Die immer spannend geschriebene Darstellung überzeugt nicht nur durch die konzise Aufarbeitung eines bisher vernachlässigten literarischen Genres, wobei die Zusammenfassung mehr oder weniger kolportagehafter Novellen so gut gelingt, daß man gerne länger und öfter den Künsten des (Nach-)Erzählers Brzoskas lauschen würde, gerade auch im Grenzbereich von Literatur- und Musikgeschichte schlägt der Autor veritable Breschen in das bisher kaum explorierte Dickicht ästhetischer Konzeptionen. So kann er zeigen, wie die im Deutschland der Jahre nach Wackenroder und Hoffmann immer breiter rezipierte Idee einer „autonomen“ Musik über die viel gelesene Madame de Staël im Frankreich der Jahre nach 1815 auf paradoxe Weise verfremdet wird – eben nicht bezogen auf die (deutsche) Instrumentalmusik, sondern auf die zeitgenössische italienische Oper, deren souveräne Vernachlässigung des deklamierten Wortes und des Prinzips der Natur-Nachahmung zugunsten einer frei schwebenden Koloratur als „noble

inutilité“ und damit als ästhetische Autonomie eigenen Rechts begriffen wurde. Aber auch Brzozkas Rekurs auf die neokatholische Geschichtsphilosophie eines Lamennais und die gerade bei Musikern verbreitete Saint-Simon-Rezeption läßt den messianischen Impetus besser begreifen, den nicht nur französische Literaten, sondern vor allem der aus Riga nach Paris gekommene Kapellmeister Wagner so begierig aufgreifen sollten.

Weniger gelungen erscheint allein die Einbeziehung detaillierter musikanalytischer Überlegungen in den ästhetikgeschichtlichen Argumentationsgang. Zwar gefallen sich Vertreter einer zünftigen Musikwissenschaft immer noch, die mehr als notwendigen Untersuchungen zur Geschichte musikästhetischer Konzeptionen mit dem „Argument“ abzukanzeln, deren Autoren verstünden eben nichts von der eigentlichen Grundlage aller Musikologie, der musikalischen Analyse, und insofern ist es begreiflich, daß der Verfasser für sein Bayreuther Habilitations-Verfahren im Fach Musikwissenschaft keine Risiken eingehen wollte. Aber dennoch wirkt die detaillierte Beschreibung der harmonischen Struktur von Berlioz' Rompreis-Kantate *La Mort de Cléopâtre* (1829) als Fremdkörper in der ansonsten immer wieder atemberaubenden Darstellung. Das liegt weniger an dem sehr gezwungenen „Methodenwechsel“ zu einer „exemplarischen Werkanalyse“ (S. 85), sondern vor allem daran, daß dieser von den Zeitgenossen überhaupt nicht rezipierten „Karriere-Arbeit“ (trotz all ihrer ungebrochenen Faszination) doch sehr viel aufgebürdet wird, wenn sie ohne jede Berücksichtigung ihres Librettos auf ein harmonietechnisches Problem verkürzt und damit als alleiniges „Schlüsselwerk“ für eine sehr breite ästhetikgeschichtliche Perspektive in Anspruch genommen wird. Aber wenn dies der Preis dafür gewesen ist, daß die Deutsche Forschungsgemeinschaft die Publikation der schön ausgestatteten Monographie finanziell unterstützt hat, sollen solche Einwände zurückstehen vor dem Fazit, daß hier ein wichtiges Buch anzuzeigen ist, das nicht nur unser Bild der französischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts wesentlich nuanciert, sondern hoffentlich auch in der Wagner-Forschung die gebührende Aufmerksamkeit finden wird.

(Mai 1998)

Anselm Gerhard

IAN BENT: *Music Theory in the Age of Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press 1996. XVI, 239 S., Notenbeisp.

In dem von Ian Bent herausgegebenen Band sind elf Beiträge englischer und amerikanischer Wissenschaftler zum musiktheoretischen Denken im 19. Jahrhundert vereinigt. Die meisten von ihnen wurden anlässlich einer internationalen Konferenz an der Surrey University, Guildford (England) im Juli 1994 zum ersten Mal vorgestellt.

Der Begriff Musiktheorie ist hier weit gefaßt, was sich in der großen Bandbreite von Ansätzen widerspiegelt: In den ersten vier Kapiteln werden die kulturellen und philosophischen Rahmenbedingungen untersucht, wobei die Beziehungen des musikalischen Denkens zur Ontologie Friedrich Wilhelm Joseph Schellings sowie zu Georg Wilhelm Friedrich Hegels Geschichtsphilosophie und Ästhetik im Vordergrund stehen. Überaus originell und aufschlußreich ist ein von Leslie David Blasius angestellter Vergleich zwischen den gedanklichen Grundlagen der im frühen 19. Jahrhundert aufblühenden Klavieretüde und ihrer monströsen Anhäufung technischer Schwierigkeiten mit der mechanistischen Vorstellung von menschlicher Sinneswahrnehmung, wie sie in Mary Shelleys Roman *Frankenstein* (1818) zum Ausdruck gebracht wird.

In den folgenden drei Kapiteln, die auch inhaltlich das Zentrum bilden, werden verschiedene Ansätze zur Analyse (*Eroica*), Hermeneutik (Friedrich Schleiermachers hermeneutische Methode) und Musikkritik (Robert Schumanns Betrachtung der *Symphonie fantastique*) mit ihren Verbindungslinien zur zeitgenössischen Philosophie dargestellt. Vor allem Brian Hyer gelingt es in seinem Beitrag über „Zweite Unmittelbarkeiten in der *Eroica*“, den philosophischen Diskurs sehr dicht an die Musik heranzuführen: Die hier entwickelte Theorie musikalischer Bedeutung auf der Grundlage des Zusammenhangs zwischen kompositorischer Intention und hörendem Verständnis vermag auch der Interpretation des Notentextes neue Konnotationen hinzuzufügen.

In den letzten vier Beiträgen wird die Bedeutung rhetorischer, metaphorischer und musikalischer Perzeption für kompositorische Formbildungen überprüft. In diesem Zusam-

menhang sei die Suche nach den Ursprüngen des Begriffs Leitmotiv im Kapitel von Thomas Grey besonders hervorgehoben, die in eine verwickelte und ausgreifende Vorgeschichte führt. Als Hans von Wolzogen 1876 seinen *Thematischen Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel „Der Ring des Nibelungen“* herausgab, spielte er mit diesem Titel auf den Ariadne-Theseus-Mythos an, in dem von einer Orientierung im Labyrinth vermittelt eines (Leit-)Fadens die Rede ist. Die Idee des musikalischen Irrgartens stammt aus dem 17. Jahrhundert, was Namen wie *Kleines harmonisches Labyrinth* oder *Ariadne Musica* bezeugen. Obwohl der Begriff Leitmotiv in der genannten Schrift Wolzogens nicht vorkommt, war seine Anwendung auf die von ihm etikettierten musikalischen Motive nun nicht mehr aufzuhalten, zumal er zu dieser Zeit bereits „in der Luft lag“ (S. 193), wie Grey überzeugend nachweist. Weitere Kapitel dieses Teils beschäftigen sich mit musiktheoretischen Denkanätzen von Georg Vogler, Anton Reicha, Gottfried Weber und Adolf Bernhard Marx. Die abschließende Untersuchung (Janna Saslaw und James Walsh) vermag eine Beziehung zwischen dem ästhetischen Konzept der Mehrdeutigkeit des frühen 19. Jahrhunderts und der Theorie post-tonaler Musik unter dem Aspekt der Invarianz herzustellen.

Die große Vielfalt an Herangehensweisen, die auf den ersten Blick verwirrend scheint und kaum eine übersichtliche Darstellung des Gegenstands zu geben verspricht, erweist sich letztlich als notwendig und angemessen, zumal im 19. Jahrhundert von der Musiktheorie schlechthin längst nicht mehr die Rede sein kann. Nach der Lektüre stellt sich vielmehr die Frage, ob eine solche Vorstellung in Hinblick auf frühere Epochen sinnvoll aufrecht erhalten werden kann. Die einzelnen Beiträge bieten zugleich gründliche und umfassende Information, wobei die leserfreundliche, klare und verständliche Sprache als große Tugend der angelsächsischen Auffassung von Wissenschaft hervorgehoben werden muß. So erhält der Band, nicht zuletzt durch das erfreulicherweise vorhandene Gesamtregister, den Charakter eines Handbuchs, dessen Qualität das bei einer Anthologie zu erwartende Maß weit überschreitet.

(September 1998)

Reinhard Schäfertöns

RENATE HOFMANN: *Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner mit einer Lebensskizze des Komponisten. Tutzing: Hans Schneider 1997. 223 + (XVII) S., Abb., Faks.*

Das Schrifttum über Clara Schumann hat sich in den letzten Jahren polarisierend entwickelt. Janina Klassens gehaltvolle Kieler Dissertation über die Komponistin im künstlerischen Kontext ihrer Zeit (eine Arbeit, die klarlegt, daß man dieser Musik keinen Frauen-Mitleidsbonus einräumen muß) und Claudia de Vries' Untersuchungen über ihr pianistisches Wirken sind wissenschaftliche Marksteine, denen sich neuere Briefeditionen sowie die auch ins Deutsche übersetzten Biographien Joan Chissells und Nancy Reichs auf eher belletristischer Ebene zugesellen; verschiedene Beiträge Beatrix Borchards stehen inhaltlich und in der Tendenz gleichsam zwischen beiden Bereichen und haben zum Teil stärkere Einwände auf sich gezogen. Demgegenüber verwickelte Eva Weissweilers Biographie von 1990, die auf breite Medienresonanz stieß und hohe Auflagenzahlen erreichte, Ansätze zu weiterer Dokumentation mit willkürlicher Selektion und hemmungslos einseitiger Interpretation von biographischen, historisch-ästhetischen und anthropologischen Zusammenhängen. Wo andere Autorinnen Clara Schumanns komplizierte Persönlichkeitsstruktur im komplexen künstlerischen Koordinatensystem ihrer Zeit und in der Beziehung zu Robert Schumann kritisch zu differenzieren suchten, wollte Weissweiler auf Biegen und Brechen entmythologisieren – im Zweifelsfall (das heißt: wo man das Buch auch aufschlägt) auf Kosten von Fakten und fundierter Deutung. Seriöse Biographik sowie analytische und ästhetisch-soziologische Forschung werden zumindest im Hinblick auf die breitere musikalische Öffentlichkeit noch lange mit sachlicher Aufklärungs- und Aufklärungsarbeit zu tun haben.

Eine der Autorinnen, die in diesem Sinne ebenso notwendige wie entsagungsvolle dokumentarische Arbeit immer wieder leistet, ist Renate Hofmann. Im hier zu besprechenden Buch legt sie die 50 überlieferten Briefe Clara Schumanns an den Komponisten, Pianisten und Organisten Theodor Kirchner (1823–1903) aus den Jahren 1857–1864 vor. Zwischen beiden entwickelte sich Anfang der 1860er Jahre eine ebenso intensive wie proble-

matische Beziehung, die in Weissweilers Biographie zum Anlaß für lüstern-entrüstete, das heißt: spießbürgerliche Bemerkungen geworden war. Was die neue Briefausgabe da nebenbei zurechtrückt, mag im Vorhinein ein eher komisches Detail zum Thema Original und (Ver-) Fälschung zeigen: Wo Weissweiler einen scheinbar schlagenden Beleg für die „frivolen Anträge der berühmten Frau“ an Kirchner lieferte – „Einmal bat sie ihn, neben ihm auf der Orgelbank sitzen und sein ‚schönstes Register‘ ziehen zu dürfen“ (Eva Weissweiler, *Clara Schumann. Eine Biographie*, Hamburg 1990, S. 344) –, da stellt der in Renate Hofmanns Edition mitgeteilte Brieftext klar, daß hier zwar von sexueller Obsession gesprochen werden könnte – aber nicht von derjenigen Clara Schumanns, sondern der ihrer Biographin. Denn tatsächlich schrieb die Pianistin, die schon in früheren Jahren erwogen hatte, Orgelunterricht zu nehmen, im März 1863 an den für sein phantasievolles Improvisieren und Registrieren öffentlich gelobten Kirchner: „An das Orgelspielen denke ich recht ernstlich, dann lehren Sie mich auch schöne Register ziehen!“ (Hofmann, S. 73). Ein Kommentar erübrigt sich.

Die von Renate Hofmann vorgelegten Schreiben Clara Schumanns sind mit Ausnahme von sieben im Robert-Schumann-Haus Zwickau aufbewahrten Briefautographen nur noch in Abschriften erhalten, während Kirchners Gegenbriefe gar nicht überliefert sind. Sicherlich war die Beziehung Clara Schumanns zu dem vier Jahre jüngeren Kirchner, einem originellen Meister der kleinen Form und des Klavierarrangements, menschlich kompliziert. Der menschlich wie auch finanziell übervorsichtigen, reizbaren, höchst disziplinierten, gesundheitlich scheinbar anfälligen, doch enorm widerstands- und leistungsfähigen Clara Schumann stand mit Kirchner ein Mensch und Künstler gegenüber, der spontanen Impulsen hingegeben, der Spielleidenschaft verfallen und oft in Schulden verstrickt war, seine berufliche Situation wiederholt verkannte und in der künstlerischen Produktion durch lange Phasen fehlender Inspiration gehemmt war. Über die sehr wechselhafte Intensität seiner brieflichen Kommunikation klagte nicht nur Clara Schumann. Faszinierte sie an Kirchner zunächst dessen Begeisterung für Robert Schumanns

Musik und wohl auch eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit mit ihrem verstorbenen Mann, so muß Kirchner für Schumanns Witwe phasenweise geschwärmt, sie als eine Art Lebenshalt und Muse angesehen – sowie als Geldquelle angezapft haben.

Die Ambivalenz der Beziehung spiegelt sich schon in Clara Schumanns Briefen. Sinnvoller und erhellenderweise hat Renate Hofmann – nach einer informativen, im Sprachduktus gelegentlich leicht unausgeglichenen Lebensskizze Kirchners (Einleitung) – zwischen Clara Schumanns Schreiben in Ermangelung von Kirchners Gegenbriefen verschiedentlich Auszüge aus dessen Schreiben an das Baseler Ehepaar Riggensbach-Stehlin eingearbeitet, die vor allem in etlichen kritisch-ironischen Facetten aufschlußreiche Kontrapunkte zu Clara Schumanns Sicht darstellen. Der Freundschaftston von Clara Schumanns Briefen intensivierte sich 1862/63 bis zum Tonfall einer Liebenden und fand zu dem von Kirchner längst erbetenen „Du“, nachdem Clara im letzten Schreiben vom Juli 1864 nach offenbar schwerer persönlicher Enttäuschung wieder auf Distanz ging (S. 193 f.). Zusätzlich zu dem Resümee, das Clara Schumann 1884 gegenüber Elisabeth von Herzogenberg über ihre Beziehung zu Kirchner zog (zitiert auf S. 20 f.), wäre noch ihre ähnlich aufschlußreiche, von Berthold Litzmann mitgeteilte Tagebuchnotiz aus dem gleichen Jahr zu nennen (*Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 3, 1908, S. 454).

Man könnte angesichts der Briefinhalte, des oft überbesorgten, manchmal beinahe etwas penetrant mahnenden oder klagenden Tonfalls fragen, ob das Persönliche, das hier enthüllt wird, an die Öffentlichkeit gehört, ob nicht zumindest die musikhistorische Bedeutung der Briefe erheblich geringer ist als das einstige private Gewicht. Doch wer genauer liest, vermag aus den Briefen und Renate Hofmanns opulenter, in den biographischen Skizzen der erwähnten Personen manchmal schier überbordenden Kommentierung ein prägnantes, in manchen Zügen erweitertes, ja neues Bild von Clara Schumanns Persönlichkeit und künstlerischem Wirken zu gewinnen. Hier gelangen die Briefe über den primär biographischen Aspekt der persönlichen Beziehung hinaus. Daß Clara Schumann mit dem Sänger Julius Stockhausen 1862 Schuberts *Schöne Müllerin*

aufführte (S. 108), ist in Litzmanns Biographie und deren Repertoireliste ebensowenig verzeichnet wie die Tatsache, daß die Pianistin 1864 in Mitau einige Stücke als Zwischenaktmusiken zu Charlotte Birch-Pfeiffers Drama *Nacht und Morgen* vortrug (S. 188, Anm. 5). Das Repertoire der von Clara Schumann gegenüber Kirchner erwähnten Konzerte wird in den Kommentaren detailliert (und fast immer verläßlich) aufgeschlüsselt. Darüber hinaus gewinnt man schlaglichtartige Einblicke in konzert-, aufführungs- oder instrumentenspezifische Konstellationen, etwa wenn die Pianistin die Instrumente von Broadwood und Erard vergleicht (S. 63 f.): Broadwood sei „theurer, freilich aber auch dauerhafter“, mit „jetzt wunderschöner“ Spielart sowie „weichem und vollem“ Ton, habe zwar nicht den „silbernen Zauber“ eines Erard, sei jedoch „von mehr dauernder Schönheit“. Wenn sie hinzufügt: „Erard, wissen Sie, bleibt nur 2–3 Jahr [!] schön, Broadwood zehn und mehr“, dann wirft solche Bemerkung Fragen im Hinblick auf die heutige Bewertung und Rekonstruktion zeitgenössischer Instrumente im Kontext historischer Aufführungspraxis auf. Psychologisch aufschlußreich ist andererseits, daß Clara Schumann in den Schreiben an Kirchner oft einen merklich vertraulicheren Ton anschlägt als in ihrer Korrespondenz mit Johannes Brahms, zu dem sie ungeachtet ihrer Freundschaft mehr Distanz fühlt. Allerdings wirkt ihr Briefstil gegenüber Kirchner beim Lesen phasenweise eben auch ermüdender, zumal eine Diskussion neuer Werke hier weithin entfällt (mit Ausnahme ihrer Bemerkung über Kirchners *Präludien* op. 9 auf S. 56 f.). Doch im Hinblick auf Clara Schumanns Selbsteinschätzung als Künstlerin, als Mensch mit Ängsten vor dem Alter oder als Mutter (z. B. S. 103, 109 f., 132, 149) finden sich bemerkenswert freimütige Äußerungen. Aufschlußreich sind zudem zahlreiche künstlerische Urteile, die im Einzelfall nationalistic und antisemitisch gefärbt sein können (S. 146 f., 171, 174).

Zwar erweist ein Vergleich des im Faksimile wiedergegebenen Briefes Nr. 2 (S. 229–233) mit dem gedruckten Briefftext (S. 40–43) die Zuverlässigkeit dieser Übertragung, doch wären bei einer ganzen Reihe grammatikalischer und orthographischer Zweifelsfälle behutsame (gekennzeichnete) editorische Ergänzungen

oder *Sic*-Hinweise hilfreich gewesen; in anderen Fällen liegen wohl doch Druckfehler vor (z. B. S. 153, 164). Gegenüber der Fülle an Informationen, die die Briefe sowie Renate Hofmanns Kommentare und Register liefern, wiegen einzelne weitere Einwände eher leicht: So fehlt im Repertoire-Register bei den Erwähnungen von Beethovens *Appassionata* gerade der Hinweis auf S. 100, wo Clara Schumann zwei sehr unterschiedlich gelungene Wiedergaben in Zürich und Mühlhausen erwähnte; ebenso ließen sich in den Anmerkungen einzelne ausgelassene Opus- oder Werkzahlen ergänzen (S. 65, Anm. 11, Brahms' *Sextett*: op. 18; S. 69, Anm. 2, Mozarts *c-Moll-Konzert*: KV 491) oder minimale Versehen korrigieren (S. 119, Anm. 2, recte: aus den *Kreisleriana*). Schwerer wiegt für die Benutzung, daß neben Personen- und Orts-Register nur ein Repertoire-Register („Clara Schumanns Konzertprogramme“), doch kein generelles Werk-Register stellt wurde. So lassen sich die schon erwähnten Äußerungen über Kirchners *Präludien* op. 9 ebensowenig per Register auffinden wie Clara Schumanns eher skeptische Bemerkungen über Schumanns *Missa sacra* op. 147 (S. 133), ihre enthusiastische Reaktion auf dessen *Faustszenen* (S. 122 f.) oder ihre begeisterte Aussage über Beethovens *Chor-Fantasie* op. 80 (S. 151), die sie Anfang 1863 in Bonn zu spielen plante, ehe dann doch das 5. *Klavierkonzert* aufs Programm gesetzt (und nur dieses im Register erfaßt) wurde. Anschaulich bereichert wird das Buch demgegenüber durch etliche wenig bekannte Kirchner-Porträts und weitere sinnreich gewählte Abbildungen.

So hat Renate Hofmann eine Briefausgabe vorgelegt, die angesichts der heiklen Quellenlage und einer nicht minder heiklen menschlich-künstlerischen Beziehung editorisch fundiert und – wie man in diesem Fall sagen kann – (forschungs-)ethisch verantwortungsvoll genannt werden darf.

(Januar 1998)

Michael Struck

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

*Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 2, Teil 1–3.)*

Für die kompositorische Ausführung seiner musikdramatischen Werke bediente sich Richard Wagner seit *Lohengrin* eines dreistufigen Verfahrens, an dessen Beginn die „Kompositionsskizze“ stand, eine Aufzeichnung, mit der der textlich-musikalische Ablauf in den Umrissen festgehalten werden sollte. Schnelligkeit der Niederschrift war dabei essentiell, um die Differenz zwischen Verlaufstempo und Schreibtempo möglichst gering zu halten; deshalb notierte Wagner diese Aufzeichnung vom *Rheingold* an mit Bleistift. Die Kompositionsskizzen mußten nicht von anderen gelesen werden können; ihre Funktion bestand lediglich darin, dem Autor selbst als Erinnerungsstütze für die folgende Ausarbeitungsstufe zu dienen. So erklärt sich die flüchtige und oftmals unorthodoxe Notationsweise: Man findet ebenso Noten mit erkennbaren Tonhöhen, aber nicht erkennbarer Dauer wie umgekehrt solche mit erkennbarer Dauer aber unklarer Position im System, ferner graphische Zeichen, die die Richtung einer schnellen Figur andeuten, ohne diese in Einzelnoten auszudrücken, oder auch Korrekturen ähnlich den „Pentimenti“ der Maler, ohne daß Ungültiges eindeutig gestrichen wäre. Die Probleme, die sich dadurch für das Entziffern und Übertragen ergeben, werden dadurch verschärft, daß die Entwürfe nicht im ursprünglichen Zustand sondern von anderer Hand – für *Tristan und Isolde* von der Hand Mathilde Wesendoncks – mit Tinte nachgezogen wurden, so daß der heutige Betrachter hauptsächlich auf das angewiesen ist, was eine andere Person aus Wagners Aufzeichnungen erkennen konnte.

Daß das Studium dieser Entwürfe und ihr Vergleich mit den schließlich gültigen Partiturfassungen äußerst hilfreich für das Verständnis von Wagners Schaffensprozeß ist und häufig die Partiturfassung in neuem Lichte sehen läßt, hat Curt von Westernhagen für den *Ring des Nibelungen* deutlich gemacht – was um so leichter war, als der Autor sich in seiner für breitere Interessentenkreise bestimmten Darstellung auf eine Blütenlese der interessantesten Stellen beschränken konnte. Ulrich Bartels legt in seiner *Tristan*-Arbeit die erste deutschsprachige Veröffentlichung vor, in der ganze Akte geschlossen übertragen und kommentiert

werden. Da der Autor auch seine Editionsprinzipien reflektiert und systematisch erläutert, stellt seine Arbeit ein über den Einzelfall hinausgehendes Studienmaterial zur Verfügung.

Mit Zustimmung ist zunächst zu vermerken, daß die Übertragungen von Faksimile-Wiedergaben begleitet sind; angenehm für die Benutzung ist, daß Übertragung und Faksimile in getrennten Teilbänden vorgelegt werden. Bedenken sind jedoch dagegen anzumelden, daß in Faksimile „nur jene Seiten abgedruckt [sind], deren Gestalt besonders aufschlußreich“ ist (Teil. 1, S. 17). Damit erhält die Übertragung zwei Funktionen, die leicht miteinander in Widerstreit geraten: einmal die, den Notentext mitzuteilen, den Wagner vermutlich meinte, darüber hinaus aber auch die, graphische Phänomene in einer Form zu übertragen, „die der Schriftform des Originals so nahe wie möglich kommt“ (Teil. 2, S. V). Es käme der Übertragung zugute, wenn sie von der letzteren Funktion entlastet wäre. Man könnte dann beispielsweise im 1. Takt der Übertragung als erste Note der Mittelstimme das gemeinte *d'* (statt *c'*) schreiben oder in Akkolade II, T. 2 (T. 30 der endgültigen Fassung) den Akkord im unteren System richtig als *B e g* (statt *B e a*) wiedergeben. Eigene Orientierung des Benutzers ist hier, da die Seite faksimiliert ist, möglich; wo das Faksimile fehlt, bleiben zahlreiche Zweifelsfragen. – Gern hätte man in der Edition auch weitere Orientierungshilfen gesehen: im Faksimile-Band eine Paginierung und die Folio-Angabe der faksimilierten Seiten (die besonders bei Verso-Seiten vermißt wird) und eine an der Endfassung orientierte Taktzählung in der Übertragung.

Diese kritischen Bemerkungen zur Editions-technik sollten hier nicht unterdrückt werden, obwohl – entsprechend ihrem Titel – Bartels' Arbeit nicht als Skizzenedition mit Kommentar verstanden werden möchte, sondern als Analyse, die sich auf die Skizzen stützt. Konsequenterweise wird der analytische Teil als erster Teilband an die Spitze gestellt. Hier führt Bartels zunächst einmal überzeugend den Nachweis der – nicht allenthalben anerkannten – Tatsache, daß das Studium der Werkgenese wesentliche Erkenntnisse über die gültige Werkgestalt zutage fördern kann. Über Westernhagens *Ring*-Studie geht Bartels inso-

fern hinaus, als er größere Zusammenhänge überblickt. Deutlich wird dies gleich am Anfang, wo der Verfasser aus dem anfänglichen Fehlen des Tages-Motivs eine Art Theorie der Wagnerschen Akteröffnung ableitete (und sich, nebenbei gesagt, auch nicht scheut, eine Ehrenrettung für Alfred Lorenz vorzuschlagen). Auch in der Folge gelingt es Bartels immer wieder, diejenigen Einzelmomente von Wagners Ausarbeitungs- und Revisionsprozeß zu akzentuieren, von denen aus sich Wege zu einer Gesamtcharakteristik des Werkes eröffnen. So kann man etwa verfolgen, wie Wagners an der Unterscheidung zwischen persönlich identifizierender und objektiver Figurencharakteristik oder an der Differenzierung der musikalischen Zeichnung von Haupt- und Nebenfiguren, am Verhältnis von Singstimme und Orchester arbeitet, oder wie im Ausarbeitungsprozeß das Vordergründig-Wirkungsvollen zugunsten der großflächigen musikalischen Einheitlichkeit zurückgenommen wird usw. So hinterläßt die Lektüre im ganzen den Eindruck, daß hier ein nach Methode und Ergebnissen gewichtiger Beitrag zur Beschäftigung mit Wagners Kompositionsskizzen und zur *Tristan*-Analyse vorliegt.

(August 1998)

Werner Breig

MATTHIAS IRRGANG: *Antonín Dvořák – Untersuchungen zur Formentwicklung in den drei ersten Symphonien*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 199 S., Notenbeisp.

Daß Matthias Irrgang den Mut hatte, die ersten drei Symphonien von Dvořák (nicht die „drei ersten“, wie der Titel unsauber formuliert) zum Thema seiner Bonner Dissertation zu machen, nötigt Respekt ab. Selbst Dvořák-Experten tun sich schwer mit den ersten beiden symphonischen Versuchen des Tschechen, riesenhaften Werken, in denen der 24jährige offenbar einfach zuviel wollte: aus minimaler Substanz maximale Ausdehnung gewinnen, unablässig verarbeiten und variieren, jede Zäsur verwischen, die Sätze verknüpfen und zugleich wie Beethoven, Schumann, Liszt und Wagner komponieren. Am intensivsten hat sich bislang Jarmila Gabrielová mit diesen Werken auseinandergesetzt, vor allem in ihrer Habilitationsschrift, die Irrgang leider nicht

zur Kenntnis genommen hat (*Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka [A. Dvořáks frühe Schaffensperiode. Ein Versuch über kompositorische Probleme in ausgewählten Instrumentalwerken]*, Prag 1991).

Die Anlage der Arbeit folgt der Werkchronologie, wirkt aber etwas schematisch. Nach einleitenden Bemerkungen zu Dvořáks musikalischer Ausbildung, zum musikalischen Umfeld in Prag und zur biographischen Situation im Jahr 1865 wird der Reihe nach jeder Satz in ein oder zwei Kapiteln besprochen, wobei die Überschriften zwar wechselnde Problemstellungen suggerieren, der Beschreibungsmodus aber nur in Nuancen variiert. Eingestreut sind drei „Exkurse“, die freilich gerade nicht abschweifen, sondern einen bestimmten Aspekt vertiefen.

Nun ist es bei einem so wenig bekannten Repertoire zweifellos legitim, die Sätze jeweils ganz durchzugehen. Dankbar nimmt man auch die vielen Notenbeispiele zur Kenntnis (bei denen lediglich Legenden und des öfteren auch Taktzahlen fehlen). Doch Irrgang liefert sich beim Beschreiben etwas zu sehr dem Fluß der Musik aus, tritt zu selten einen Schritt zurück, um nicht nur zu zeigen, wie die Musik ist, sondern auch, warum sie wohl gerade so ist. Zu betonen, es würde der Musik nicht gerecht, sie mit den Kategorien der klassischen Sonatenform zu beurteilen, ist nur dann sinnvoll, wenn man dafür nach anderen, plausibleren Erklärungsmustern sucht. David Beveridge in seiner Dissertation über Dvořáks Sonatenformen (Berkeley 1980) verfolgte Ansatz, mit dem Sonatenform-Modell Gesetzmäßigkeiten etwa in der tonalen Anlage nicht nur der frühen Symphonien herauszuarbeiten (z. B. „tonic islands“ und „extra-tonic anchor points“), hätte es jedenfalls verdient, gewürdigt zu werden. (Auch beim Kopfsatz der 3. *Symphonie* wäre ein Verweis auf die analoge Darstellung bei Beveridge [S. 169ff.] am Platze.)

Der Vergleich mit fremden, für Dvořák modellhaften Werken mag hier gelegentlich weiterhelfen, wie Irrgang am Beispiel der Adagio-Sätze von Schumanns *Zweiter* und Dvořáks *1. Symphonie* überzeugend zeigt (S. 66). Daß bei letzterer ein Bezug der tonalen Anlage zu Beethovens *5. Symphonie* ausreicht, das zyklisch wiederkehrende Paukenmotiv zu einem „Schicksalsmotiv“ (S. 38) zu machen, darf man

aber bezweifeln (zupal unklar ist, was ein „schicksalhafter Gestus“ sein soll). Zu leicht macht es sich Irrgang beim Beinamen *Die Glocken von Zlonice* mit dem Hinweis, er stamme „nach übereinstimmender Auffassung (...) von Dvořák selbst“ (S. 32). Wie glaubwürdig ist diese (mündliche?) Überlieferung überhaupt? Ähnlich lax geht es beim Finale der 2. *Symphonie* zu, wo nicht versucht wird, das Volkslied nachzuweisen, aus dem Dvořák offenbar ein Motiv samt Text zitiert (S. 34).

Während Irrgang bei der 1. *Symphonie* schön zeigt, wie Dvořáks Versuche einer zyklischen Verklammerung der Sätze nur partiell funktionieren, entgehen ihm die thematischen Bezüge zwischen den Sätzen der *Zweiten*. (Das Scherzo beginnt demonstrativ mit den Gerüsttönen des Hauptthemas des 1. Satzes, *b-g-f-d*, um sinnfällig zu machen, daß das später erscheinende Thema – vgl. S. 117 – aus dessen Krebs gewonnen ist; das Hauptthema des Finales beginnt mit dem Krebs der Anfangswendung des Seitenthemas aus dem 1. Satz, und das Seitenthema des Finales greift Material aus dem Thema des 2. Satzes auf.)

Aufschlußreich sind die graphischen Darstellungen der Instrumentationsdichte in den Symphonien 1–5 im Anhang. Allerdings liegen ihnen bei der 2. und 3. *Symphonie* offenkundig die gekürzten und „entschlackten“ Revisionsfassungen aus den späten 1880er Jahren zugrunde, was den Aussagewert mindert. Überhaupt hätte man sich gewünscht, daß die Urfassung der 2. *Symphonie* (soweit sie sich noch rekonstruieren läßt) und die revidierte Fassung bei der Analyse sauber getrennt und dann auch einmal konsequent verglichen würden. Gleichwohl: Insgesamt bemüht sich die trotz mancher unglücklicher Formulierung angenehm zu lesende Arbeit immer wieder mit Erfolg, diesem schwierigen Werksegment gerecht zu werden. (Februar 1998) Hartmut Schick

FINN BENESTAD und HELLA BROCK: *Edvard Grieg: Briefwechsel mit dem Musikverlag C. F. Peters 1863–1907*. Frankfurt/M., Leipzig u. a.: C. F. Peters 1997. 686 S., *Notenbeisp.*, Abb.

Der Verlag C. F. Peters hat im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zweifellos viel zur preisgünstigen Verbreitung musi-

kalischer Kunstwerke im Druck beigetragen, als er das Verfahren der Notenschnelldruckpresse nutzte und 1867 die „Edition Peters“ ins Leben rief: Die hellgrünen Notenausgaben bereits veröffentlichter Werke und die zartrosa Originaleditionen wurden zu vergleichsweise günstigen Preise verkauft – was ein Johannes Brahms seinem Hauptverleger Fritz Simrock gern als Muster vorhielt. Peters' preiswerte Popularisierung führte aber auch zu Problemen: Die weitverbreiteten Sammelbände der Schumann- und Brahms-Lieder beispielsweise reißen die ursprünglichen Opera zum Teil auseinander und haben die Rezeption der Lieder bis hin zur Verzerrung kanalisiert; auch andere problematische Eingriffe von Peters-Editoren bestimmen die Musizierpraxis bis heute. Andererseits erlaubte der geschäftliche Erfolg den damaligen Inhabern des Verlages – dem musikbegeisterten studierten Juristen Max Abraham (1831–1900) und seinem Neffen Henri Hinrichsen (1868–1942), den die Nationalsozialisten erst enteigneten und dann im KZ Birkenau ermordeten – bedeutende Aktivitäten (Gründung der berühmten Musikbibliothek Peters und Herausgabe ihres *Jahrbuchs*, Stiftung des Leipziger Instrumentenmuseums und einer Hochschule für Frauen).

Die geschäftlichen Beziehungen mit Edvard Grieg waren für den Peters-Verlag ebenso wichtig wie einträglich. Daß die Verleger dies zu würdigen wußten, bezeugt unter anderem der Generalvertrag, den Abraham mit Grieg 1889 schloß. Er garantierte dem damals 46jährigen Komponisten und über seinen Tod hinaus seiner Frau Nine feste jährliche Rentenzahlungen und sicherte dem Verlag ein Vorkaufsrecht für neue Griegsche Kompositionen. Daß die geschäftlichen Beziehungen zu freundschaftlichen wurden, spiegelt die Korrespondenz des Komponisten mit den beiden Verlegern deutlich wider; sie umfaßte den Zeitraum von 1863 bis zu Griegs Todesjahr 1907 und intensivierte sich seit Mitte der 1870er Jahre merklich. Die Korrespondenz erfolgte durchweg in Deutsch.

Finn Benestad und Hella Brock, seit langem als Grieg-Spezialisten ausgewiesen, legen jetzt eine Gesamtausgabe des Briefwechsels vor, soweit er in Briefmanuskripten, Verlags-Kopierbüchern und früheren Publikationen überliefert ist. Hatte Elsa von Zschinsky-Troxler 1932 lediglich 185 zum Teil gekürzte Briefe Griegs

an die Verleger mitgeteilt (Edvard Grieg, *Briefe an die Verleger der Edition Peters 1866–1907*, Leipzig 1932), so umfaßt die neue Ausgabe 635 Schreiben: 405 Briefe Griegs (in Einzelfällen auch seiner Frau) an Abraham, Hinrichsen oder fallweise an den Verlagsprokuristen Paul Ollendorff sowie 230 Gegenbriefe des Verleges. Gerade in der Überlieferung der Verlegerbriefe klaffen heute freilich größere Lücken, wie schon das Zahlenverhältnis zeigt.

Die Themen, um die die Korrespondenz kreist, sind vielfältig. Fixpunkte bilden in erster Linie natürlich Griegs Werke. Die Briefe reflektieren den Prozeß der Veröffentlichung, manchmal auch der verlegerischen Beurteilung der Kompositionen – von Abrahams enthusiastischer Einschätzung der *Ballade* op. 24 bis zu seiner Skepsis gegenüber dem *Streichquartett* op. 27, die den gekränkten Grieg das Werk zunächst anderweitig publizieren ließ. Ebenso dokumentiert die Korrespondenz die – mitunter in leicht gereiztem Tonfall verlaufenden – Verhandlungen um nachträglich vom Komponisten gewünschte Revisionen, die die Verleger über Verzögerung und Verteuerung der Publikation klagen und gelegentlich zu fintenreichen Gegenmaßnahmen greifen ließen. Man stößt auf Verlagsvorschläge hinsichtlich formaler Revisionen (S. 31, S. 224) oder gängigerer Werktitel, auf Diskussionen über Eigen- und Fremdarangements sowie auf vom Verlag gewünschte Einzelveröffentlichungen, auf die Grieg im Fall der *Symphonischen Tänze* gegenüber Hinrichsen beinahe verärgert reagierte (S. 432 ff.). Erhellend bis amüsant sind Griegs Bemerkungen über andere Komponisten und Interpreten: Neben positiven Äußerungen über Brahms, Čajkowskij, Dvořák, Busoni (dem Abraham wenig abgewann) sowie skandinavische Kollegen findet sich Kritisches über Richard Strauss oder Max Regers *Klavierquintett* op. 64 („Plumpudding“, S. 596). Auch Griegs späte Freundschaft mit dem australischen Pianisten und Komponisten Percy Grainger deutet sich in Äußerungen gegenüber Hinrichsen an. Darüber hinaus sind die Verleger dem Komponisten bei der Organisation seiner Konzertreisen und bei der Anlage seines Geldes behilflich. Auch Ansichten über politische Fragen werden ausgetauscht; sie betreffen Norwegens Unabhängigkeitsbestrebungen ebenso wie Griegs ironische Bemerkungen über das be-

scheidende kulturelle Niveau des jungen norwegischen Königspaars, ambivalente Äußerungen über den deutschen Kaiser oder Griegs öffentliche Parteinahme in Frankreichs Dreyfus-Affäre. Häufig wird schließlich Privates – nicht zuletzt die bei Grieg wie bei Abraham labile Gesundheit – erörtert.

Benestads und Brocks Edition kommt den Wünschen der Benutzer vielfach entgegen: Zwei gemäß Werkzählung bzw. alphabetisch nach Titeln geordnete Kompositionsverzeichnisse, ein Orts-, ein (sicherlich noch ausbaufähiges) Sach- und das Personenregister ermöglichen den detaillierten Zugriff auf die Informationen und erwiesen sich bei Stichproben – von kleinen Ausnahmen abgesehen – als verlässlich. Ähnlich hilfreich ist die jedem Korrespondenzjahr vorangestellte knappe Jahresübersicht (für 1905 fehlt wohl versehentlich der einzige Besuch des Ehepaars Hinrichsen bei beiden Griegs in Kristiania [Oslo]; vgl. S. 584 mit S. 586). Gegenüber den gut gewählten Fotografien und Notenfaksimilien ist die Zahl der faksimilierten Briefmanuskripte eher spärlich, so daß sich die Genauigkeit der Übertragung kaum angemessen beurteilen läßt. In Abrahams kurzem Brief vom 26. Januar 1876 (S. 39 f.) waren immerhin kleine Lesarten („Jahr“ – „Jahre“) sowie Layoutdivergenzen zu konstatieren, die durch die Angaben im editorischen Vorspann (S. 7) nicht gedeckt sind. Die angezeigte Auslassung in Brief Nr. 333 (S. 538) wird nicht erläutert. Bei manchen unorthodoxen Lesarten hätte man sich signalisierende *Sic*-Zusätze gewünscht; einige Lesarten bleiben fragwürdig (etwa S. 267, 8. Zeile v. u.: „Zahlung“ S. 617, Z. 13, dürfte laut Kontext eher „gewusst“ als „gewünscht“ lauten).

Die Erläuterungen des Einleitungskapitels, der Jahresübersichten, insbesondere aber die zahlreichen Fußnoten sind opulent und wirken zuverlässig. Mitunter wird der gleiche Sachverhalt mehrfach erläutert, wo ein kurzer Verweis genügt hätte. Nur selten vermißt man andererseits weitere Kommentare, etwa zu der auf S. 139 und 148 f. erwähnten großen Schumann-Edition von Anfang 1887 (Ende 1886 war die Schutzfrist für Schumanns Musik abgelaufen, und Peters brachte große Teile der Instrumental- und Vokalwerke auf den Markt). Kleine Kommentierungsirrtümer fallen eher gering ins Gewicht, zumal sie durch die Brief-

texte zum Teil korrigiert werden (Griegs Brief Nr. 269, S. 435, ist natürlich an Hinrichsen und nicht an Abraham gerichtet; bei Abrahams Weihnachtsgeschenk von 1888 handelte es sich nicht, wie auf S. 13 zu lesen ist, um „eine autographe Partitur des *Tannhäuser*“, sondern, wie man aus der Wagner-Literatur weiß und auch auf S. 173 erfährt, um ein Exemplar der „autographierten“, durch ein spezielles Reproduktionsverfahren vervielfältigten Partiturniederschrift). Und vor Zitaten aus Arthur M. Abells teilweise hemmungslos fälschendem Buch *Gespräche mit berühmten Komponisten* (Kleinjörle bei Flensburg 1962) kann eigentlich nur gewarnt werden, obgleich in diesem Fall kein nennenswerter Schaden entsteht (S. 467, Anm. 1).

Mit Benestads und Brocks Ausgabe des Verlegerbriefwechsels Grieg/Peters liegt eine wichtige Dokumentation zur Musik- und Verlagsgeschichte des ausgehenden 19. Jahrhunderts vor, mit der sich trefflich arbeiten läßt. Für die Grieg-Forschung ist der Briefband ebenso unerläßlich wie für die Auseinandersetzung mit einer national begriffenen Musikkultur, die zugleich auf internationale Öffnung (und Vermarktung) von Musik zielte.  
(April 1998) Michael Struck

*FRIEDHELM KRUMMACHER: Musik im Norden. Abhandlungen über skandinavische und norddeutsche Musik.* Hrsg. von Siegfried OECHSLE, Heinrich W. SCHWAB, Bernd SPONHEUER, Helmut WELL. Kassel u.a.: Bärenreiter 1996. VII, 246 S., Notenbeisp.

Die Sammlung präsentiert dreizehn Aufsätze von Friedhelm Krummacher, publiziert aus Anlaß seines 60. Geburtstages, die einen musikgeschichtlichen Zeitraum von über 300 Jahren umfassen. Die einzelnen Titel der Abhandlungen, die zwischen 1979 bis 1994 für Publikationen im skandinavischen Raum entstanden sind, weisen auch auf die theoretischen Schwerpunkte hin, die der Verfasser unter systematischen Aspekten untersucht. Dies betrifft vor allem die traditionsbelasteten Klassifizierungen innerhalb der Gattungsgeschichte, wie sie in der neueren Musikgeschichtsschreibung von Hermann Kretzschmar, Hugo Riemann und Guido Adler bis in die späten

1920er Jahre entwickelt wurden und noch bei Theodor W. Adorno, in seiner Polemik gegen Jean Sibelius (1938) wirksam waren. Das Zusammenwirken von Gattungskonventionen und -erneuerungen sowie die Bedeutung von regionalen Einflüssen untersucht Krummacher am Beispiel konkreter Analysen von ausgewählten Streichquartetten. Er zeigt, auch durch Verweise auf zahlreiche Quellenstudien und Skizzenvergleiche, die Entwicklung dieser Gattung in Skandinavien auf, die in einen regelrechten Nationalstil mündet. Hier wird der historische Kontext ausgebreitet, der für Dietrich Buxtehude, später für Franz Berwald, Niels Gade, Wilhelm Stenhammar, Carl Nielsen und noch Jean Sibelius prägend war. Die bislang lückenhafte Literatur zu diesen Komponisten wird durch die deutsche Edition der Aufsätze Krummachers bereichert und findet ihren Höhepunkt in der Analyse von Sibelius' *Streichquartett* op. 56, die durch Material zur Rezeption zusätzlich erhellt wird. Im Jahr 1909 komponiert, stellt es einen Zenit innerhalb einer Entwicklung zwischen 1850 bis 1910 dar, in der fast einhundert Quartette in Skandinavien nachgewiesen werden können. Krummacher führt gegen Adorno an, daß Sibelius „bewußt das Ziel verfolgte, entgegen allen Normen der Gattung, die polyphone Differenzierung forderten, das eigene Konzept des kompakten Satzes durchzusetzen. Die Differenzen in den Versionen der Coda beweisen nachträglich, wie entschieden Sibelius seine Intentionen gegen jede Konvention befolgte“ (S. 210).

Die Herausgeber haben jedoch mehr als eine Folge von Aufsätzen versammelt, die einen Teil der wissenschaftlichen Biographie Krummachers auszeichnen. Besonders lesenswert ist mit Blick auf die Wissenschaftsgeschichte der Aufsatz: „Stylus versus Opus. Anmerkungen zum Stilbegriff in der Musiktheorie“. Hier wird eine terminologiegeschichtliche Entwicklung des Stilbegriffes ausgebreitet, die differenziert Alternativen zu einer chronologisch akzentuierten Sicht aufzeigt, wie sie u. a. zwischen Riemann und Adler bestand: „Gegenüber den übergeschichtlichen Kräften in Adlers Stilprinzip meinen Riemanns Stilprinzipien historische und strukturelle Kriterien“ (S. 15). Die Aufsätze: „Thesen zum ‚Nationalen‘ in der Musikgeschichte und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft“ vervollständigen und

ergänzen Krummachers Beiträge zu einer Wissenschaftsgeschichte unseres Fachs.  
(Januar 1998) Christoph Metzger

BERND WIECHERT: *Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997. X, 339 S. (*Abhandlungen zur Musikgeschichte, Band 1.*)

An neuen musikwissenschaftlichen Publikationsreihen herrscht derzeit kein Mangel. Nicht jede aber wird so gewichtig eröffnet wie die von Martin Staehelin herausgegebenen *Abhandlungen zur Musikgeschichte*. Denn deren „Opus 1“, Bernd Wiecherts Herzogenberg-Monographie (die 1995 in Göttingen angenommene Dissertation), verfügt über alle Qualitäten eines Standardwerks zu Leben und Schaffen eines Komponisten, den man bislang allenfalls zur Kenntnis nahm, wenn man sich mit Brahms beschäftigte.

Der biographische Teil des Buches basiert auf einer vollständigen Auswertung aller erreichbaren Dokumente zu Herzogenbergs Vita. Wiechert stützt sich insbesondere auf den umfangreichen Briefwechsel des Komponisten, den er erstmals erschlossen und in einem detaillierten Verzeichnis am Ende der Arbeit bibliographisch verfügbar gemacht hat. Ausführlich, ohne weitschweifig zu werden, schildert Wiechert Herzogenbergs Herkunft, Kindheit und Jugend, seine Wiener Studienjahre – die durch seine Heirat mit Elisabeth von Stockhausen (deren Vornamen wir jetzt dank Wiechert guten Gewissens mit „th“ schreiben dürfen) quasi beendet wurden –, seine Tätigkeit im Grazer Musikverein und erste Erfolge als Komponist, dann die für Herzogenberg wichtigen Leipziger Jahre, in denen er unter anderem die Bekanntschaft Philipp Spittas machte und als Leiter des Bach-Vereins ein einflußreiches Amt ausübte, und schließlich seine Arbeit in Berlin als Vorsteher einer Meisterklasse für Komposition an der Hochschule für Musik und als Senator an der Akademie der Künste.

Anders als im biographischen Teil des Buches ist im musikalischen Teil keine Vollständigkeit angestrebt. Wiechert analysiert nicht sämtliche Werke Herzogenbergs, er beschränkt

sich vielmehr mit guten Gründen darauf, wesentliche „stilistische Tendenzen“ nachzuzeichnen, die Herzogenbergs Œuvre prägen: erstens die frühe Orientierung an der Musik der Neudeutschen, zweitens, seit 1876, Herzogenbergs Komponieren im Sinne der „konservativ-fortschrittlichen“ Partei, die für ihn von Brahms und Philipp Spitta dominiert wurde, und drittens, nach 1893, die Wendung zur protestantischen Kirchenmusik unter dem Einfluß des Theologen Friedrich Spitta, der seinen 1894 verstorbenen Bruder Philipp als Leitfigur für Herzogenberg gleichsam ablöste. Konsequenz dieser Gliederung des Schaffens folgend untersucht Wiechert ausführlich erstens Herzogenbergs dramatische Kantate *Columbus* op. 11 (1870), zweitens die Behandlung von Form, Harmonik und Motivik bzw. Thematik in ausgewählten Kammermusikwerken und drittens Herzogenbergs Kirchenkompositionen, voran das *Requiem* op. 72 (1890), die Kantate *Todtenfeier* op. 80 (1892) sowie die Oratorien *Die Geburt Christi* op. 90 (1894) und *Die Passion* op. 93 (1895/96). Im allgemeinen gelingt es Wiechert, wichtige Bestandteile des Herzogenbergschen Komponierens in seinen verschiedenen Phasen herauszuarbeiten (wobei die zahlreich beigegebenen Notenbeispiele wertvolle Hilfestellung leisten). Bei der Bewertung der einzelnen Mittel bewahrt er ungeachtet aller Sympathie für seinen Helden stets die nötige Distanz: Neben den musikalischen Stärken Herzogenbergs werden seine Schwächen, beispielsweise die schematische Handhabung der Sonatenform oder eine insgesamt eher blasse melodische Erfindung, nicht verschwiegen. Auf diese Weise vermittelt Wiechert dem Leser ein konturenreiches Bild von Herzogenbergs Musik. Man wird neugierig, sie näher kennenzulernen.

Zwischen die beiden Hauptteile ist eine zusammenfassende Würdigung derjenigen vier Personen eingefügt, die Herzogenberg in besonderem Maße beeinflussten. Daß dabei Brahms noch vor Herzogenbergs Frau und den Brüdern Spitta an erster Stelle steht, scheint zunächst ganz selbstverständlich zu sein, betrachtete doch Herzogenberg sein Verhältnis zu Brahms' Musik als „eine Lebensfrage“ (S. 113). Andererseits folgt aus der vorangegangenen biographischen Darstellung – und gerade dies erscheint dem Rezensenten als ein besonderer

Gewinn dieses Teils –, daß die Brüder Spitta Herzogenbergs Lebenslauf, aber auch seine Entwicklung als Komponist weitaus mehr als Brahms bestimmten. Denn obwohl dieser erstmals 1884 für die *Streichquartette* op. 42 lobende Worte gefunden hatte, machte Herzogenberg anschließend keineswegs Kammermusik zu einem dominierenden Schwerpunkt seines Schaffens, sondern folgte lieber den Anregungen Philipp Spittas, möglichst verschiedene Gattungen zu bedenken. Und später hielt er, den Wünschen Friedrich Spittas folgend, an der Komposition von Kirchenmusik fest, auch wenn Brahms solche Stücke als „tostlos“ abtat. Im übrigen verraten einige Briefe, daß Brahms bei Herzogenberg keineswegs immer Verständnis fand und auch von Philipp Spitta überraschend harsch kritisiert werden konnte: Den Anfang des *Klaviertrios C-Dur* op. 87 etwa geißelte Spitta als „Brahms'sche Phrase“ und fuhr im gleichen Ton fort: „Der Mann kann, glaube ich, keine vier Takte im 3/4 Takt mehr schreiben ohne Hemiolen. Diese Manier wird mir allmählich lästig“ (S. 112).

Das Buch schließt mit einem umfangreichen und wertvollen bibliographischen Anhang. In dessen Zentrum steht (neben der schon erwähnten Aufarbeitung der Korrespondenz) ein ausführliches, kritisches Verzeichnis sämtlicher gedruckter wie ungedruckter Werke Herzogenbergs, in dem auch Hinweise auf Rezensionen und weitere Dokumente nicht fehlen. Wer in Zukunft über Herzogenberg, seinen Umkreis und seine Musik arbeiten will, wird an Wiecherts Buch nicht vorbeigehen können. (April 1998) Walter Werbeck

*RAINER BAYREUTHER: Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1997. 517 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen, Band 6.)*

Das Schwergewicht von Bayreuthers Buch (seine 1994 in Heidelberg eingereichte, für den Druck nur geringfügig überarbeitete Dissertation) liegt in einer gründlichen Darstellung der komplizierten Entstehungsgeschichte der *Alpensinfonie*. Zu den ersten Entwürfen wurde Strauss durch die „Liebestragödie eines Künstlers“ (so Strauss' Eintrag im Garmischer Skiz-

zenbuch [im folgenden immer Sb] Nr. 6) ange-regt: ein Sujet, hinter dem sich die Person des Schweizer Malers Karl Stauffer und seine unglückliche Beziehung zu Lydia Welti, der reichen Gattin eines Schulfreundes, verbergen. Strauss, das zeigt Bayreuther erstmals deutlich, dürfte Stauffer während seiner Berliner Monate 1883/84 kennengelernt und später durch den Stauffer-Biographen Otto Brahm vom tragischen Schicksal des Malers (Stauffer machte seinem Leben Anfang 1891 ein Ende) erfahren haben. Darüber hinaus nahm Strauss sich die zweiteilige Disposition von Brahms Biographie zum Vorbild für seinen *Künstlertragödie*-Entwurf. Wann die Arbeit daran einsetzte und wie weit sie gedieh, ist nicht sicher. Bayreuther gilt Strauss' Schreibkalendernotiz vom 3. Juli 1900 – „Musikskizze der Künstlertragödie (der Sonnenaufgang) begonnen“ – als entscheidender chronologischer Hinweis. Mit „Musikskizze“ pflegte Strauss aber nicht erste Ideen, sondern ein Particell zu bezeichnen. Die Komposition war also im Sommer 1900 bereits fortgeschritten, und die Entwürfe im Sb 6 entstanden wohl wie die ihnen vorausgehenden datierbaren Einträge schon 1899.

Strauss' weitere Beschäftigung mit dieser Musik belegen die ersten Seiten von Sb 9, die Bayreuther zufolge 1902 beschrieben wurden. Allerdings lautet die Überschrift jetzt *Der Antichrist. Eine Alpensinfonie*, und im Begriff „Antichrist“ sieht der Verfasser den roten Faden der „geistigen Konzeption“ für alle weiteren Entwürfe, die schließlich in der 1915 vollendeten *Alpensinfonie* mündeten. Strauss habe mit diesem Titel nicht nur auf Nietzsche angespielt, sondern auch Leben und Kunstanschauung Stauffers „antichristlich“ interpretiert. Zur Fundierung dieser These dienen die umfassend angelegten Untersuchungen im 2. Kapitel von Bayreuthers Buch. Das 3. Kapitel ist im wesentlichen der Interpretation des nächsten Stadiums der Genese der *Alpensinfonie* gewidmet: eines viersätzigen Projekts, das Strauss mit *Die Alpen* betitelt. Hervorzuheben sind hier besonders Bayreuthers Ermittlungen zur Chronologie: Er zeigt, daß die in Sb 17, 19, 22 und 23 eingestreuten Entwürfe zu den *Alpen* noch vor der großen Skizze in Sb 9, die erst nach dem Frühjahr 1910 entstand, anzusiedeln sind. Auch dieses mehrsätziges Projekt, so das Fazit des Verfassers, sei nur vor „dem Hintergrund

der Person Karl Stauffers“ zu verstehen (S. 302). In den kürzeren Schlußkapiteln befaßt sich Bayreuther mit der einsätzigen Endfassung, und er gibt Hinweise zu deren musikalischer Analyse. Zu begrüßen ist die umfangreiche Beigabe von Faksimiles fast aller Skizzen im Anhang. Allerdings sind sie oft kaum lesbar, und einige wären zu ergänzen: Sb 15, S. 81; Sb 17, S. 18 u. 30f.; Sb 23, Bl. 22v; Sb 25, S. 7/Nr. 7.

Ohne Frage hängen die wechselnden musikalischen Entwürfe – von der *Künstlertragödie* über die *Alpen* bis zur *Alpensinfonie* – miteinander zusammen. Auch die Verbindungen zwischen den programmatischen Konzepten der *Künstlertragödie* und der *Alpen* sind unübersehbar. Es ist nicht das geringste Verdienst Bayreuthers, solche inner- wie außermusikalischen Korrespondenzen in großer Ausführlichkeit dargestellt zu haben. Daß es zu deren Verständnis allerdings notwendigerweise eines roten Fadens in Gestalt Karl Stauffers und des Nietzscheschen *Antichrist* bedarf – weil Bayreuther zufolge dieser Begriff seit 1902 „bis zuletzt immer wieder im Titel oder als Untertitel“ (S. 125) begegnet –, daran scheinen dem Rezensenten einige Zweifel angebracht.

1. Der erste sicher datierbare Beleg für Strauss' Gebrauch des Titels *Der Antichrist* in bezug auf die *Alpensinfonie* ist ein Schreibkalendereintrag vom Mai 1911. Dort heißt es: „Ich will meine *Alpensinfonie*: den *Antichrist* nennen“. Strauss bekundet eine Absicht, die ganz offensichtlich bis dahin noch nicht bestanden hat. Konsequenterweise notiert er erst nach diesem Termin im Sb 24 einen zweisätzigen Entwurf mit dem Titel *Der Antichrist: eine Alpensinfonie*, und erst danach entsteht auch das Particell mit demselben Titel. Vor 1911 hingegen heißt das geplante Stück *Die Alpen* (aber offenbar auch schon *Alpensinfonie*) und ist viersätzig.

2. Die ersten Seiten von Sb 9 enthalten Entwürfe zur *Künstlertragödie*. Das ist nicht zu bestreiten. Da es sich um Notenpapier mit 20 und 22 Systemen, teilweise auch um zusammengeklebtes und falsch herum eingebundenes Material handelt, waren die Skizzen offenbar zunächst auf losen Einzelblättern notiert und wurden erst später an den Anfang des 1902 begonnenen Sb 9 gestellt, dessen Hauptteil Entwürfe zum Kopfsatz der viersätzigen *Alpen*

bzw., nach Mai 1911, des zweisätzigen *Antichrist* enthielt. Die Vermutung liegt nahe, daß Strauss diese Kompilation vor dem Beginn der Arbeit am Particell vornahm, also nach dem oben genannten Schreibkalendereintrag und damit nach seinem Entschluß, den *Alpen* einen neuen Titel zu geben. Folglich überschrieb er nun (und nicht schon 1902) die gesammelten Entwürfe mit *Der Antichrist. Eine Alpensinfonie*.

3. Der Schreibkalendereintrag hat nichts mit Karl Stauffer zu tun, sondern ist durch den Tod Gustav Mahlers motiviert. Auch die Konzeption der *Alpen* enthält keinerlei Hinweis auf die Biographie Stauffers. Alles spricht dafür, daß Strauss sein Projekt nach 1902 nicht mehr mit der Person Stauffers verknüpft hat; auch die ihm und Lydia Welti zugeordneten Themen wurden gestrichen.

Wie auch immer Strauss' programmatische Intentionen beschaffen waren, spätestens in der vollendeten *Alpensinfonie* sind alle Hinweise auf Stauffer, Nietzsche und den „*Antichrist*“ getilgt. „Aus keinem Detail der Partitur“, so muß auch Bayreuther zugeben, könne die „intendierte Weltanschauung [...] auch nur erahnt werden“ (S. 341). Erst recht räumt die von Max Steinitzer (zweifellos mit Billigung des Komponisten) verfaßte thematische Einführung mit der Vorstellung auf, hier handle es sich um ein Stauffer/Nietzschesches „*Antichrist*“-Programm. Über den Wert der *Alpensinfonie* entscheidet denn auch nicht, ob das Programm als Weltanschauung „gerettet“ oder als Bergtour vernachlässigt werden kann, sondern einzig und allein Strauss' Musik.

(Februar 1998)

Walter Werbeck

MARION LINHARDT: *Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900. Tutzing: Hans Schneider 1997. 385 S., Abb.*

Das Adornosche Verdikt, die Operette sei „Konfektionsware“, hat dazu geführt, daß dieses Genre in der Forschung vernachlässigt wurde. Betrachtet man aber das Genre, wie es die Autorin tut, als Gradmesser für das Selbstbild und die Wertvorstellungen des Bürgertums, dann ergibt das reizvolle Fragestellungen. Linhardt untersucht die Frau als Darstellerin und als Rollenfigur im Libretto. Die Musik

wird dagegen fast gänzlich ausgespart; über 80 teilweise seltenen Abbildungen stehen nur zwei Notenbeispiele gegenüber.

Marion Linhardt stellt Korrelationen und wechselseitige Einflüsse zwischen den Lebensläufen der Sängerinnen und ihren Rollen fest: Die Rolle färbte auf die Künstlerin ab, deren Verhalten wiederum den Librettisten ermutigte. Die Divas standen um 1865 im Mittelpunkt der Inszenierungen, die Operetten waren auf eine weibliche Starrolle ausgerichtet. Ab 1865 zeigte die Operette in den Werken Offenbachs satirischen Witz, französische Leichtigkeit, Frivolität und Pikanterie, um sich fünf Jahre später mit den Werken von Johann Strauß dem „Echten“, Treuherzig-Unverfälschten zuzuwenden. Ab 1880 wurden vorzugsweise politische und historische Sujets gewählt, der erstarkende Nationalismus erforderte eine Idealisierung des heldenhaften Mannes und eine Ablenkung von der Realität. Die Frauenrollen waren dieser Entwicklung angepaßt. Während zu Beginn die frechen, machtbewußten Frauen eher lächerlich-dümmlichen Männerfiguren gegenüber gestanden und die Operetten jegliche Heldentümelei bewußt in Frage gestellt hatten, wendete sich jetzt das Blatt. In den 1880er Jahren tritt der männliche Part in den Vordergrund, Helden mit Vorbildcharakter übernehmen die Führung.

Anhand einer beeindruckenden Materialfülle gelingt es der Autorin, mit analytischem Geschick ein faszinierendes zeitgeschichtliches Panorama zu zeichnen. Nicht ganz verständlich ist, daß sie sich von einem „feministischen Ansatz“ abgrenzen möchte, ist doch die feministische Theorie seit langem bemüht, die stereotype Dichotomie „Mann = stark, Frau = schwach“ abzubauen, um erkenntnistheoretisch dem Kreislauf männlicher Dominanz zu entgehen. Ironischerweise könnten die Ergebnisse jedoch ebenso gut von einer feministisch inspirierten Wissenschaftlerin stammen, denn Linhardt zeigt, daß die Frauendarstellungen bei aller Unterschiedlichkeit der Typen stets dazu dienen, „ein traditionelles, männerdominiertes Rollenverständnis aufrechtzuerhalten“ (S. 21).

1828 ist als Geburtsjahr Marie Geistingers nicht endgültig geklärt. Zuweilen ist die Sprache etwas schwerfällig („Die Pathetik der gängigen Repertoirestücke bildete den Hauptan-

griffspunkt für die Parodie auf der reinen Textebene“, S. 90), doch tut das dem Wert der Studie keinen Abbruch.

(Januar 1998)

Eva Rieger

*MARTIN EYBL: Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie. Tutzing: Hans Schneider 1995. 208 S., Notenbeisp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 32.)*

Daß musikalische Theorie in den sie umgebenden ideengeschichtlichen Kontext eingebunden und daher von ihm abhängig ist, scheint auf den ersten Blick ebenso selbstverständlich wie unerheblich zu sein. Wird sie nicht allein von ihrem Gegenstand mit den notwendigen epistemologischen Grundlagen versorgt und ist diese Anbindung nicht hinreichend für ihr Verständnis? Martin Eybls Dissertation kommt das Verdienst zu, beispielhaft auf die Unzulänglichkeit derartiger Vorstellungen hinzuweisen. Dabei ist das Denken Heinrich Schenkers für eine solche Untersuchung in zweierlei Hinsicht besonders geeignet: einerseits durch seine überaus pointierte Gesinnung, zum anderen durch die große Bedeutung, die er vor allem im analytischen Diskurs bis heute hat.

„Schenkers Weltbild liegen Rangordnungen zugrunde, es ist hierarchisch strukturiert“ (S. 29). Diese als charakteristisch für den bürgerlichen Mittelstand Österreichs erwiesene Haltung hat in seinem analytischen Denken tiefe Spuren hinterlassen. In scheinbarem Gegensatz dazu steht ein antidogmatischer Impuls, der seine deutlichste Ausprägung in dem Gedanken findet, „daß Analyse selbst Kunst, nicht Wissenschaft sei“ (S. 70). Berücksichtigt man freilich, daß in der Welt der Kunst „das Genie über den Durchschnitt“ (S. 29) regiert, so wird deutlich, warum der künstlerische Anspruch seines Tuns für Schenker die notwendige Grundlage für eine angemessene Auseinandersetzung mit den Meisterwerken der Musik sein mußte. Wie tief das hierarchische Denken bei ihm verwurzelt gewesen ist, belegt weiterhin der Vergleich zwischen Karl Marx und Richard Wagner, die die politische wie die Musikgeschichte ins Verderben geführt hätten: „Das Zertrümmern aller Überlieferung durch

Marx hat seine Entsprechung im Zerbrechen der Urlinie durch Wagner“ (S. 107).

Im Vergleich zu diesen ideologischen Zuspitzungen, die von Eybl sehr behutsam und mit der notwendigen Distanz herausgearbeitet werden, erscheint der Zusammenhang mit der Morphologie Goethes beinahe peripher. Dabei werden gerade in diesem Kontext die Vorstellungen von Urlinie und Ursatz mit ihren Eigentümlichkeiten besonders deutlich. Die Tatsache, daß innerhalb des musiktheoretischen Denkens Heinrich Schenkers weitreichende Entwicklungen festzustellen sind, wird ebenso ausführlich dargestellt wie ihre Einbindung in die Geschichte der Musiktheorie. Dabei greifen, wie Eybl überzeugend darlegt, vergleichsweise pauschale Vergleiche mit Ansätzen des 17. und 18. Jahrhunderts (z. B. Christoph Bernhard) zu kurz. Wesentlicher ist demgegenüber Schenkers Anschluß an das totalitäre Denken in der Theorie des 19. Jahrhunderts, das auf Moritz Hauptmann zurückzuführen ist.

Die Notwendigkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand der Untersuchung nimmt Eybl glücklicherweise nicht zum Anlaß einer auf Schenker bezogenen Ideologiekritik. Vielmehr wird die Relevanz seiner analytischen Befunde vor dem Hintergrund der Bedeutung historischer Satzmodelle am Beispiel Ludwig van Beethovens in Frage gestellt. „Die Rekonstruktion von Satzgerüsten ist zugleich Vorstufe und Alternative zu Schenkers Theorie der Urlinie“ (S.147). Daß hier nur noch relativ allgemeine Bezüge hergestellt werden können, ist zwar schade, kann einer so umfassend angelegten Arbeit aber nicht angelastet werden. Eine gründliche und wichtige Studie, die zur erneuten Beschäftigung mit Heinrich Schenker anregt.

(Oktober 1998) Reinhard Schäfertöns

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

Die Arbeit gliedert sich in einen theoretischen und einen analytischen Hauptteil sowie eine zusammenfassende Reflexion als Schlußteil.

Barbara Zuber schafft sich zunächst anhand von Vorträgen und Briefen Anton Weberns eine theoretische Grundlage durch die detaillierte Befragung von Begriffen, denen er in Anlehnung an Goethe und Plato zur Charakterisierung seiner kompositorischen Absichten vor allem hinsichtlich der Reihentechnik immer wieder große Bedeutung beimißt. Die hierbei ins Zentrum gerückten Begriffe „Faßlichkeit“, „Gesetz“, „Gestalt“ und „nomos“ werden in Weberns oft etwas unklarer, gleichwohl manchmal fast beschwörend wirkenden Verwendung problematisiert und hinsichtlich ihres Kontextes bei Goethe und Plato, soweit er mutmaßlich für Webern mitbedeutend gewesen sein könnte, erweitert und erhellt. Die Heraukristallisierung der Bedeutung dieser Begriffe als kommentierende Hinweise insbesondere zu den Struktur- und Formideen des Spätwerks ergänzt Zuber mit kenntnisreichen Hinweisen auf parallele oder verwandte naturwissenschaftliche Ideen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, denen das Fragen nach universalen Prinzipien der naturalen Gestaltbildung und Gestaltentwicklung gemeinsam ist. Hinsichtlich der Reihentechnik wird schon in der Wahl der genannten Begriffe wie auch ihrer Gewährsmänner Goethe und Plato das Interesse Weberns an einer unauflösbaren Einheit zwischen zahlhaften und morphologischen Prinzipien deutlich, so daß für ihn in der modernen reihengebundenen Atonalität ein seit der Antike überliefertes Formdenken der abendländischen Tradition erneuert zur Geltung kommen soll.

Dementsprechend konzentriert Zuber im zweiten Hauptteil der Arbeit auch die umfangreichen Analysen des *Streichquartetts* op. 28, der *Orchestervariationen* op. 30 und der 2. *Kantate* op. 31 auf den Bezug zwischen zahlhaften und morphologischen Prinzipien, weshalb sie vorrangig die beiden kompositorischen Ebenen betrachtet, die sich am ehesten durch Zahlen und Zahlenproportionen morphologisch deuten lassen, nämlich Tonhöhen und Tondauern, Reihen und Rhythmen. Akribisch wird über weite Strecken in allen drei Werken nahezu jeder Takt im Blick auf Tonhöhen- und Tondauernorganisation aufgeschlüsselt, daher ist dieser Hauptteil für die Analyse dodekaphoner Reihentechniken eine wahre Fundgrube. Immer wieder wird auf die Bedeutung der Wahl

der Transpositionen für die Herstellung von Beziehungen zwischen Tongruppen bzw. Reihenausschnitten wie für die Hervorhebung und Ineinanderschachtelung älterer und neuerer formaler Satztechniken – beispielsweise Kanon, Variation oder Sonate – hingewiesen. Bildet hierfür jeweils die Reihe in ihrer Grundgestalt das unveränderliche strukturbildende Material, so erscheint sie als Wesen der konkreten Gestalt dennoch allein in deren permanenter Veränderung, Rhythmik wird deshalb als weiteres Organisationsprinzip neben der Reihenbildung von Zuber ins Zentrum ihrer Analysen gerückt. Die Mehrzahl ihrer Notenbeispiele verknüpft daher Reihen- mit Rhythmusdarstellung, um davon ausgehend den engen Bezug zwischen Strukturbildung und Formsynthese bei Webern aufzuzeigen.

Der Schlußteil führt die aus der Begriffsanalyse entwickelte theoretische Untersuchung des Verhältnisses zwischen Zahlhaftigkeit und Morphologie mit den analytischen Ergebnissen vor allem hinsichtlich der Reihen- und Rhythmusorganisation zusammen.

Ein Problem dieser Arbeit kann man in der Anwendung der Begriffe „Gestalt“ und „Faßlichkeit“ hinsichtlich der erklingenden Musik erblicken, und zwar, weil trotz der Bemühung um begriffliche Schärfe nicht immer klar wird, wie weitreichend sie in ihrer Bedeutung zur Beschreibung kompositorischer Gestaltbildung und rezeptiver Gestaltwahrnehmung gelten sollen. Durch die vorrangige Verknüpfung mit den zahlhaft zu erfassenden Ebenen des Musikalischen entsteht der Eindruck, daß Gestalt und Faßlichkeit sich mit ihnen decken. Die Frage aber ist, ob dies aufrecht erhalten bliebe, wenn man die kaum oder nicht zahlhaft zu erfassenden Ebenen des Musikalischen einbezöge, vor allem hinsichtlich der Gestaltwahrnehmung. Das Wahrnehmen von zahlhaft zu erfassenden Proportionen mag noch, aber auch nur im Falle einfacher Rhythmen, das Hören von Tondauern begleiten; schon im Falle der Tonhöhen stellt sich aber dort, wo die kleinen Intervalle überschritten werden, erst recht aber bei sehr großen Intervallen keineswegs mehr ein Nachvollzug der Anzahl der von ihnen umfaßten Abstufungen ein; gerade aber die großen Intervallsprünge prägen besonders die Gestik des späten Webern. Zu den kompositorisch durch Reihenauswahl beabsichtigten Tonhö-

henproportionen gesellen sich ferner im mehrstimmigen Tonsatz, je nachdem, welche Binnen- oder Rahmenintervalle man interpretierend und hörend hervorhebt und miteinander verknüpft, weitere nicht beabsichtigte Tonhöhenproportionen, die sich zudem ebensogut auch mit anderen Reihen herstellen ließen, so daß auch hier offen bleibt, inwieweit eine zwecks Proportionierung kompositorisch beabsichtigte Strukturbildung sich auch rezeptiv verbindlich verwirklicht. Klangfarben lassen sich gar nicht zahlhaft proportionieren. Zusammen mit weiteren Mitteln der Gestaltbildung, wie Dynamikwechsel, Wechsel des Tonvolumens, Lagenverengung oder -weitung, Lagenwechsel, Artikulation oder Instrumentenverteilung im Raum, bleiben auch alle gestischen Elemente, wie Ruf, Echo, beschwingtes Hüpfen oder erschrockenes Innehalten, in ihrem Zusammenwirken durch die Beschränkung der Analyse auf das zahlhaft Erfassbare unerklärlich. Das Faßliche der Webernschen Gestalt liegt aber gerade auch in der äußerst prägnanten und charakteristischen Formung solcher Parameter und Gesten, das Rätselhafte aber wiederum in der Ereignisdramaturgie ihrer Abfolge und Verknüpfung, und zu fragen bleibt, ob sich auch damit noch die Konsequenz der Reihenanalyse zur Deckung bringen ließe oder ob Musik sich hier in Form einer tatsächlich oft willkürlich erscheinenden Gestaltbildung und Gestaltfolge solchem Zugriff entzieht. Dort, wo solche Parameter und Gesten von Zuber einbezogen werden, wirken sie bei ihr als Verdeutlichungen der Tondauern- und Tonhöhenorganisation, somit als deren Mittel zum Zweck. Könnte es nicht auch umgekehrt sein, so daß rationale Organisation zum Mittel rätselhafter Zwecke würde? So sehr also Zubers Untersuchung für die zahlhafte Komponente in Weberns Komponieren enorme weitere Aufschlüsse bringt, so sehr stellt sich an sie wie auch an viele andere Analysen zur Neuen Musik nach wie vor die dringliche Frage, warum die wissenschaftliche Fragestellung überhaupt so stark dem Bemühen der Komponisten um die strukturbildende Gesetzmäßigkeit einer Musik folgt, wenn deren klingende Gestalt oft eine davon so abweichende Sprache spricht. Manche Erwägungen Zubers, vor allem im theoretischen ersten Hauptteil, gehen in Richtung solcher Fragen und mögen sie dazu bewegen ha-

ben, im Titel ihrer Untersuchung die Begriffe Gesetz und Gestalt durch ein Plus-Zeichen zu verbinden, weil es, anders als die Konjunktion und, welche neben Hinzufügung auch Identität bedeuten kann, stets die Unterscheidbarkeit des jeweils Verknüpften aufrecht erhält. (Dezember 1998) Albrecht v. Massow

THOMAS F. ERTELTS: *Alban Bergs Lulu. Quellenstudien und Beiträge zur Analyse*. Wien: Universal Edition 1993. 220 S., Abb., Notenbeisp. (*Alban Berg Studien*. Band 3.)

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

Lange blieb es beim zweiten Band der *Alban Berg Studien*, dem Tagungsband über das Wiener Alban Berg Symposium von 1980. Inzwischen liegen zwei weitere Bände vor. Es sind Dissertationen, die bei Rudolf Stephan an der Freien Universität Berlin entstanden. Als Band 3 erschien 1993 Thomas Ertelts im Herbst 1988 abgeschlossene und für die Drucklegung „nur unwesentlich geänderte“ Studie über *Alban Bergs „Lulu“*, als Band 4 folgte 1996 Ulrich Krämers im Juni 1993 abgeschlossene und für die Publikation „geringfügig überarbeitete“ Untersuchung zum Thema *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs*. Das zögerliche Vorschreiten bis zur Publikation weckt unwillkürlich Assoziationen an Alban Bergs Schaffens-tempo, doch auch im Bereich der Wissenschaft spricht ja prinzipiell nichts gegen Langsamkeit – zumal es sich bei beiden Arbeiten um äußerst fundierte Studien handelt, deren Ergebnisse die Berg-Forschung dauerhaft bereichern werden und die deswegen einer längerfristigen Beachtung gewiß sein können.

Ziel beider Bände ist es, so formuliert es Ulrich Krämer, „Einblick in die ‚innere Werkstatt‘ des Komponisten“ Alban Berg zu geben: Krämer arbeitet die Anfänge von Bergs Komponieren auf und stellt seine Entwicklung vom Kompositionsschüler Schönbergs zum eigenständigen Komponisten dar, der hin und wieder auf dem Wege von Entlehnungen auf seine frühen Kompositionsübungen zurückgriff (Krämer widmet diesem Sachverhalt ein sehr in-

struktives Kapitel). Ertelts Studie, in deren Zentrum die Darstellung von Bergs „Komponieren [...] im Zeichen der Dodekaphonie“ steht, gewährt tiefere Einblicke in Bergs Werkstatt während der Entstehung seiner Oper *Lulu*. Beide Bände ergänzen sich somit auf ideale Weise.

Auch methodisch ziehen beide Arbeiten am selben Strang: „Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk“ lautet der Untertitel von Krämers Arbeit, „Quellenstudien und Beiträge zur Analyse“ der von Ertelts Studie, und die Untersuchung von ebenso bedeutendem wie umfangreichem Quellenmaterial über Anfang und Ende des Bergschen Schaffens, haben beide Autoren mit größtmöglicher Akribie und philologischer Exzellenz gemeistert. Beide Bände der *Alban Berg Studien* befinden sich im Hinblick auf die Auswahl und drucktechnische Wiedergabe der zahlreichen Faksimile-Abbildungen, die souverän transkribiert und in den Dienst der jeweiligen Gedankengänge gestellt sind, auf höchstem Standard. Insbesondere das durch Krämers Arbeit bekanntgemachte Quellenmaterial zu Bergs Kompositionen aus der Studienzeit (inklusive der nicht für Schönbergs Unterricht komponierten frühen Lieder) eröffnet bisher weitgehend unbekanntes Terrain. Das Quellenmaterial zu *Lulu* wurde dagegen in den vergangenen Jahren verschiedentlich in die Forschungen einbezogen, so daß einige der bei Ertelt wiedergegebenen Faksimilia bei Erscheinen seiner Dissertation längst keine Erstveröffentlichungen mehr waren. Hierin erweist sich die zögerliche Publikationsweise als Nachteil, über den Ertelt in seinen Vorbemerkungen stillschweigend mit der Bemerkung hinweggeht, seit 1988 „erschienene Forschungsliteratur“ sei „nicht mehr berücksichtigt“ worden. Den Gesamteindruck vermag das letztlich jedoch nicht zu schmälern – beide Dissertationen stellen reichhaltiges Quellenmaterial auf vorzügliche Weise bereit und erweitern somit die Grundlage, auf der sich das Verständnis von Alban Bergs Schaffensweise weiter differenzieren läßt.

Dieses Streben nach Verständnis und Wissen scheint die wesentliche (vielleicht sogar alleinige) Triebfeder von Ertelts Studie zu sein: Aus drei Stellen des ersten Aktes der Oper *Lulu* entnimmt er Tiefenbohrungen, die er bis ins kleinste Detail hinein untersucht: Das Rezita-

tiv der ersten Szene (T. 86–131) behandelt er unter dem Gesichtspunkt der „Verwertung des Tonmaterials der Grundreihe“ als umfangreichsten Abschnitt seines ersten Kapitels „Anfänge der Komposition“ und erläutert an dieser Passage (anhand eines Vergleichs der Klavierskizze von 1928 und des Particells), wie „Berg in einem bereits fortgeschrittenen Stadium der Komposition“, nach Abschluß der Konzartarie *Der Wein* im August 1929, „die dodekaphone Basis des Werkes [...] bedeutend erweiterte“. Die Coda der Sonate (T. 615–624) und die Überleitungsgruppe der Sonate zum „Tempo di Gavotta“ (T. 554–562) sind die beiden Exempel, die das zweite Kapitel „Gestaltung der Dr. Schön-Musik“ dominieren und mit dem Erkenntnisziel ausgewählt sind, das komplexe System der Reihenbeziehungen zu erfassen. Im dritten Kapitel „Variationen“ folgt nach einer Darstellung von Bergs Konzeption des Zwischenspiels im 3. Akt die „eingehende Betrachtung der zwölftönigen Struktur“ in der vierten Variation dieses Zwischenspiels, die „Bergs Verständnis von strenger Dodekaphonie“ erhellen soll.

Erkenntnisinteresse und Vorgehensweise von Ertelts Arbeit sind ohne jeden Zweifel sinnvoll und fundiert. Ertelt versenkt sich jedoch so sehr in seinen Gegenstand, daß zuweilen (insbesondere im zweiten Kapitel) der kommunikative Aspekt ins Hintertreffen gerät. Der Leser, schemenhaft taucht er mitten in der Arbeit (S. 110) einmal vor Ertelts innerem Auge auf, kann sehen, wie er sich im Diskurs zurechtfindet. Der Gedankenaustausch mit ihm ist nicht Ertelts primäres Anliegen – und auch der Gedankenaustausch mit anderen Berg-Forschern scheint ihn eher am Rande zu interessieren und ist meist in die Fußnoten verwiesen. Die wertenden, hierarchisierenden und die Schulenburg in der Berg-Forschung fortschreibenden Fußnoten wirken dabei oft eher wie eine Vorlage für einen (tendenziösen) „citation-index“, leisten jedoch kaum einen Beitrag zu konstruktivem wissenschaftlichen Meinungsstreit.

In kommunikativer Hinsicht ganz anders angelegt ist Ulrich Krämers Dissertation: Basierend auf sorgfältigen Quellenbeschreibungen von Bergs Kompositionsübungen des ersten Studienjahres 1907/08 (im ersten Kapitel) sowie seiner Sonatenentwürfe aus dem zweiten

Studienjahr 1908/09 (im vierten Kapitel) zeigt Krämer den Prozeß, im Zuge dessen Berg sich ausgehend von einfachen Formen wie dem Menuett größere Formtypen bis hin zur Sonate erarbeitete. Im Brennpunkt dieser Entwicklung stand das „Verfahren der Variation“ (dem ein substantieller Abschnitt des dritten Kapitels der Arbeit gewidmet ist). Schönbergs Unterricht zielte nämlich auf die Vermittlung von Verfahrensweisen und nicht auf das Erlernen von Modellen. „Bergs Formdenken“, so Krämers Resümee (S. 67), habe sich dementsprechend schon während seines Unterrichts bei Schönberg „niemals in der bloßen Anwendung vorgegebener Modelle erschöpft“, sondern das jeweilige Formgerüst habe Berg stets als „abwandelbare Grundlage“ gedient. Dieses Formdenken ließ Bergs Studienkompositionen über die Funktion reiner Übungsstücke hinauswachsen. In ihnen keimen bereits spätere Entwicklungen – und diesem Phänomen gilt Krämers Interesse. In seinen Analysen arbeitet er heraus, wie sich Bergs kompositorische Denkweise entfaltete und sich dabei satztechnische Verfahrensweisen und Satztypen als „Musterbeispiele der Weiterentwicklung“ herausbildeten, auf die Berg „in seinen späteren Kompositionen“ zurückgegriffen hat (S. 138). An Beispielen aus *Wozzeck* (symphonisches Zwischenspiel und „Bibelszene“), *Lulu* („Coda-Thema“) und dem *Streichquartett* op. 3 (Reprise des ersten Satzes) weist Krämer dieses Zurückgreifen (im fünften Kapitel) im Detail nach. Das Prinzip des Weiterwirkens erkennt und belegt er außerdem in Bergs Instrumentalbearbeitungen früher Lieder. Seine wirklich sehr lohnenden Ausführungen dazu (von denen jeder an Bergs frühen Liedern Interessierte Kenntnis haben sollte) plazierte er klug an die Schnittstelle seiner zweiteilig konzipierten Arbeit und bezieht somit kompositorische Qualität und den historischen Moment zwischen Bergs beiden Studienjahren bei Schönberg aufeinander. Nicht nur an dieser Stelle seiner Arbeit gelingt es Krämer, Quellenstudien und Analysen im historischen Kontext zu verankern. Großen Anteil daran hat auch das zweite Kapitel, in dem Krämer Schönbergs Kompositionsunterricht vor der Tradition der *Lehre von der musikalischen Komposition* von Adolph Bernhard Marx und des *Lehrbuchs der musikalischen Komposition* von Johann Christian Lobe

beschreibt. Eine der Stärken der Arbeit ist es, daß es Krämer durchgehend gelingt, seine vielfältigen Einzelbeobachtungen immer wieder zu einem Gesamteindruck zu runden, der als Idee das Denken des Lesers anzuregen imstande ist. (Juli 1998) Susanne Rode-Breymann

HEINZ GEUEN: *Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters. Schliengen: Edition Argus, Verlag Ulrich Schmitt 1997. 341 S., Notenbeisp. (Sonus Schriften zur Musik. Band 1.)*

Die Kompositionen Kurt Weills stellen in vielerlei Hinsicht eine Herausforderung für die Musikwissenschaft dar. Schon in den 50er Jahren, also kurz nach Weills Tod, deutete sich an, daß die Einschätzung, man habe es mit einem bruchhaften Leben zu tun, das ausgehend von einer soliden klassischen Ausbildung und früher Anerkennung der Kompositionen im Stil der Jungen Klassizität über innovative musikdramatische Arbeiten im Berlin der 20er Jahre bis zu den Niederungen kommerzieller Leichtigkeit des Broadway verläuft, nicht haltbar ist. Seither bemühen sich auf internationaler Ebene in zunehmender Anzahl Musikwissenschaftler um eine differenziertere Betrachtung, die Weills durch die Emigration zwangsläufig bruchhaftem Lebenslauf ebenso gerecht wird wie seinen unterschiedlichen Kompositionsstilen und deren Entwicklung. Ob diese Entwicklung nun relativ geradlinig entlang Weills ästhetischen Anschauungen verläuft oder nicht, welche allgemeinen ästhetischen Maßstäbe auf Weills Musik anzulegen sind und wie sich diese überhaupt in den Kontext der Musik des 20. Jahrhunderts fügen, ist derzeit jedoch noch eine Frage. Daß letztlich auch diejenigen musikästhetischen Beurteilungen, die sich an der europäischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts orientieren und dementsprechend den amerikanischen Weill als kommerziell und irrelevant ignorieren, auf dem Prüfstand stehen, macht die bevorstehende Arbeit nicht gerade kleiner.

Vor diesem Hintergrund ist Heinz Geuens Dissertation ein mutiges Unternehmen, geht es dem Autor doch darum, die Stringenz in Weills Opernästhetik nachzuweisen. Elemente der in den 20er Jahren aktuellen Gattung „Zeitoper“,

zu deren wichtigsten Vertretern Weill neben Hindemith und Krenek gehört, lassen sich tatsächlich auch in seinen amerikanischen Kompositionen finden, wie im Broadway-Musical *Lady in the Dark* und der Broadway-Oper *Street Scene*. Auch wenn das für die Weill-Forschung kein besonders neuer Gedanke ist, allgemeine musikwissenschaftliche Verbreitung hat er – zumindest in Deutschland – noch nicht gefunden. Geuen zielt deutlich auf die Aufwertung Weills außerhalb des engeren Weill-Forscherkreises ab, indem er die Leser an dem Punkt abholt, wo sie Adorno, Strobel u. a. in den späten 40er Jahren stehen ließen. Das ist grundsätzlich akzeptabel – es gibt einiges zu überbrücken –, doch hat diese Konzentration auf die Beseitigung der gegen Weill gerichteten Vorurteile den Nachteil, daß der eigentliche Gegenstand, Weills musikalisches Theater, nicht immer im Mittelpunkt der Überlegungen steht und manchmal ganz aus dem Blickfeld gerät, etwa wenn Geuen das kompositorische und musiktheatralische Umfeld Weills mit Krenek- und Hindemith-Analysen weiträumig darlegt oder Vermutungen über die Herkunft einiger Kompositionselemente anstellt.

Problematisch ist zudem Geuens Arbeits- und Darstellungsweise: Weite Teile der Arbeit bestehen aus umfangreichen Referaten aktueller Sekundärliteratur, die Geuen montiert, interpretiert, kommentiert, kritisiert und mit einigen Notenbelegen und Analysen zum eigenen Ansatz verdichtet. Nur in seltenen Fällen wendet er sich Quellen zu – und zitiert sie ebenfalls aus der Sekundärliteratur (wie einige Briefe Weills aus der Biographie von Jürgen Schebera) oder, ohne sie zu bewerten, aus Weills *Gesammelten Schriften* – was zumindest bei Texten für die Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk* nötig wäre, da sie teilweise rein funktionale Programmankündigungen sind und deshalb wenig über Weills ästhetische Grundsätze aussagen können. Um das zu wissen, müßte man einmal die Originalzeitschrift eingesehen haben. Einige Argumentationsstränge, z. B. die Behauptung von Weills früherer Wertschätzung der Operette, erweisen sich deshalb als wenig überzeugend.

So stellt Geuens Arbeit letztlich nur den Versuch dar, zumindest einige von Weills amerikanischen Kompositionen als „künstlerisch wertvoll“ im europäischen Sinne zu rechtferti-

gen, eine Annäherung an Weill, an den deutschen wie an den amerikanischen, ist sie jedoch nicht.

(Oktober 1997)

Martha Brech

*Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts.* Hrsg. von Peter PETERSEN und Hans-Gerd WINTER: Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 272 S., Notenbeisp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 14.)

Band 14 des *Hamburger Jahrbuchs für Musikwissenschaft* widmet sich mit seinen Beiträgen unter dem Thema *Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts* einem Fragenkomplex, in dem die (Forschungs-)Interessen der Disziplinen Musikwissenschaft und Literaturwissenschaft aufs engste miteinander verwoben erscheinen. Der Beginn der Rezeption Georg Büchners in der Musikgeschichte läßt sich, wie die Fachvertreter Peter Petersen und Hans-Gerd Winter als Herausgeber in ihrer eröffnenden gemeinsamen Darstellung ausführen, präzise datieren. Am Abend des 5. Mai 1914 nämlich besuchte Alban Berg die Wiener Erstaufführung des Büchner-Dramas *Wozzeck* (die korrekte Schreibweise des Titels *Woyzeck* wurde erst 1919 von Georg Witkowski bekannt gemacht) und faßte sofort den Entschluß, eine *Wozzeck*-Oper zu komponieren. Wenige Monate vor deren später Uraufführung am 14. Dezember 1925 in Berlin gelangte allerdings die Büchner-Oper *Leonce und Lena* von Julius Weismann (1879–1950) zur Uraufführung. Und nur kurze Zeit nach Bergs *Wozzeck* wurde im April 1926 eine weitere, von Manfred Gurlitt (1890–1972) komponierte *Wozzeck*-Oper uraufgeführt. Seit diesem dreifachen Impuls wirkt eine bis in die Gegenwart währende Büchner-Rezeption durch Komponisten. So sind in den vergangenen 70 Jahren 15 Werke für das Musiktheater entstanden, deren Libretti auf einem Bezugstext des 1837 im Alter von 23 Jahren gestorbenen Georg Büchner basieren.

Zugleich nutzen die Herausgeber ihre Überblicksdarstellung aber auch dazu, den nicht unproblematischen Terminus „Literaturoper“ neu zu definieren, indem sie die Kategorie der Intertextualität einführen und damit sehr plausibel an die alte Diskussion anknüpfen: „Dabei wird davon ausgegangen, daß sowohl Wort-

gefüge als auch Klanggefüge ‚Texte‘ sind. Der Komponist einer Literaturoper eignet sich einen Text nicht einfach an oder ‚plündert‘ ihn gar, sondern er antwortet in seinem Partiturtex auf einen bereits vorhandenen literarischen Text.“ Nur wenn dessen sprachliche, semantische und ästhetische Strukturmerkmale in einem Prozeß produktiver Aneignung in das Libretto übergehen, ist die Voraussetzung geschaffen für jene partielle Eigenständigkeit von Wort- und Musiktext, in deren Verhältnisartigkeit sich intertextuale Qualität eröffnet. Insofern lassen sich Literaturopern auch als Bestandteile der literarischen Rezeptionsgeschichte untersuchen, „das heißt als Lesarten, die sich in produktiver Rezeption vergegenständlichen“.

In der Beitragsfolge spiegeln sich die Hauptachsen solcher Rezeption insofern, als jeweils zwei Opernarbeiten, denen ein Hauptwerk Büchners, also entweder *Leonce und Lena*, *Dantons Tod* oder *Woyzeck* zugrundeliegt, zur genauen Untersuchung gelangen. In seinen „Stichworten“ zu Paul Dessaus 1978 komponierter Oper *Leonce und Lena* nach dem gleichnamigen Lustspiel Büchners macht Gerd Rienäcker dem Leser die enge Verzahnung von Momenten der ästhetischen Konzeption des Werks und solcher inhaltlicher Aussage transparent. Das Libretto (von Thomas Körner), durch Eingriffe die ursprüngliche Chronologie der Vorgänge verkehrend und Handlungskonstellationen neu akzentuierend, deutet hier die literarische Vorlage. Im komponierten Zusammenhang entstehen dann „seltsame, erhellende, oft beklemmende Diskurse“. Und das Miniaturhafte der Werkgestalt „opponiert dem Eingewöhnen, der Anpassung ans gerade Erreichte“. – Demgegenüber steht die Darstellung von Frank Friedrichs zu Peter Maxwell Davies' Oper *Blind Man's Buff*. In der Komposition wird der Büchner-Stoff psychologisiert, mit (musikalischen) Symbolen angereichert. Momente des spielerischen Umgangs mit (Klang-)Situationen und (Klang-)Figuren sind hier als Antwort auf die literarische Vorlage erkennbar. – Unter der Überschrift „Eine Hinrichtung Büchners: *Dantons Tod* von Gottfried von Einem“ legt Klemens Kaatz eine differenzierte und kritische Annäherung an das 1947 uraufgeführte Werk vor. In ihr werden erhebliche Mißverständnisse in der Rezeption sowohl

der literarischen Vorlage durch den Komponisten als auch der Oper und ihrer musikalischen Anlage in der Nachkriegszeit deutlich. – Den unterschiedlichen Bedeutungsgrad von Ästhetisierung für die Aussagegestaltung in der Bearbeitung des *Woyzeck*-Stoffs bei Büchner und Berg betont Peter Petersen in seinem Beitrag. Dabei wertet er das Gegensatzpaar „offene Form – geschlossene Form“ aus. Beide Künstler waren zwar ihrer Zeit voraus, können als Antizipatoren der Moderne gelten; dennoch ist eine unterschiedliche Auffassung zu konstatieren: Büchner als Dramatiker will mit „künstlerisch verdichteter Realität“ konfrontieren, Berg als Komponist formuliert „künstlerisch einen Mitleidsschrei“. – Katrin Winkler hat dankenswerterweise einen Blick auf die bereit erwähnte *Woyzeck*-Oper Manfred Gurlitts von 1925 gerichtet, die sich in 19 knappe, musikalisch in sich geschlossene Stimmungsskizzen gliedert, vom überwiegend kammermusikalischen Klangbild des Orchesters geprägt. Und mit Interesse liest man schließlich auch von Büchners produktiver Aneignung eines Dichters, der Darstellung eines Verstörten in seinem *Lenz* (Beitrag von H.-G. Winter), und, in Gegenüberstellung, von Wolfgang Rihms Kammeroper *Jakob Lenz* (Libretto: M. Fröhling), die in einem Beitrag von Dörte Schmidt behandelt wird. Zuletzt weist das Herausgebergespann auf das Problem einer Funktionalisierung der Büchner-Figur in Friedrich Schenkers *Büchner. Oper in zehn Szenen* hin. Schenkers Komposition, der „Versuch einer ‚biographischen‘ Oper“, entstand Ende der 70er Jahre und ist vor dem Hintergrund einer DDR-spezifischen Büchner-Rezeption, die den Schriftsteller als scharfen Kritiker feudaler und bürgerlicher Strukturen schätzt, zu verstehen. – Daß das Bild des Schriftstellers seit jeher zwischen denkbar extremen Positionen schwankt, gilt jenseits solcher Konditionen als Fakt der Rezeptionsgeschichte. Deshalb gehen bereits im einführenden Teil der Textsammlung Jan-Christoph Hauschild und Herbert Wender in ihren Beiträgen den wesentlichen Beweggründen für die oft perspektivischen Deutungen nach. Hier wird mit Recht betont, daß biographische Ermittlungen zu Büchner zuallererst und als stetes Regulativ ein Arbeiten gegen Irrtum und Fälschung bedeuten.

Die Veröffentlichung präsentiert so das Mo-

dell einer disziplinübergreifenden Forschung, in der sich unterschiedliche Perspektiven in ergiebiger Weise und wechselseitig für den Leser ergänzen.

(Februar 1998)

Gunther Diehl

WIELAND REICH: *Mauricio Kagel: Sankt-Bach-Passion. Kompositionstechnik und didaktische Perspektiven. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1995. 297 S., Notenbeisp.*

Wieland Reich geht es in seiner Siegener musikpädagogischen Dissertation in erster Linie um die Erhellung der dem Werk zugrundeliegenden Kompositionstechniken, insbesondere der von Mauricio Kagel so bezeichneten „seriellen Tonalität“. Dies ist zunächst einmal zu begrüßen, stand doch der Aspekt der Kompositionstechnik in der bisherigen Kagel-Forschung eher im Hintergrund. Dem Autor gelingt es durch seine umfangreiche Kenntnis des Œuvres des Komponisten sowie durch detaillierte Untersuchungen denn auch, eine beeindruckende Fülle von teilweise bemerkenswerten Erkenntnissen zusammenzutragen.

Doch ist hier auch Kritik angebracht: Reich geht allzu einseitig deduktiv und produktionsästhetisch vor, indem er Äußerungen des Komponisten sowie Erkenntnisse aus den Skizzen zum Werk zur Grundlage seiner Untersuchung macht. Dies hat hier zur Folge, daß die einzelnen Techniken isoliert dargestellt und an kurzen Beispielen erläutert werden. Das Werk, um das es gehen soll, erscheint nur noch in kurzen Abschnitten zur Untermauerung der teilweise vorgefaßten Thesen hinsichtlich der Kompositionstechnik. Eine zusammenfassende Analyse eines Werkabschnitts, in dem verschiedene Techniken in ihrem Zusammenwirken betrachtet werden, vermißt man ebenso wie eine einfache Darstellung der Gesamtanlage des immerhin über anderthalbstündigen Werks (eigentlich eine Selbstverständlichkeit!) sowie seiner Konzeption. Auch eine Interpretation hinsichtlich der ästhetischen Wirkung der so detailliert erörterten Kompositionstechniken oder eine Untersuchung des der Komposition zugrundeliegenden Textes findet nur in Ansätzen statt (vom Verhältnis zwischen Text und Musik ganz zu schweigen).

Die Beschränkung auf Aspekte einer regel-

haft geleiteten Kompositionstechnik ist auch insofern problematisch, als der Sankt-Bach-Passion womöglich eine geringere Beispiel-funktion bezüglich der „seriellen Tonalität“ zuzuweisen ist, als der Autor suggeriert. Es liegt schließlich im Wesen dieser Technik, das ihre Anwendung werkspezifisch ist; die Dreiklangsfolgen, die Reich als Merkmal besonders betont, sind für spätere Werke des Komponisten (etwa das 3. und 4. *Streichquartett*, die *Stücke der Windrose* für Salonorchester oder die *Orchesteretüden*) nicht charakteristisch. Es drängt sich somit der Eindruck auf, daß eine inhaltliche Auseinandersetzung mit einem (etwa hinsichtlich seines etwas skurrilen Traditions- oder Religionsbezugs) problematischen und bewußt provokanten Werks zugunsten der scheinbaren Sicherheit vermeintlich harter Fakten gemieden wurde. Dies ist gerade hinsichtlich der pädagogischen Vermittlung, um die es Reich auch geht, kein positives Vorzeichen. Hier erscheint es, nicht anders als bei der musikwissenschaftlichen Untersuchung auch, angebrachter, von der Komposition als Ganzem in ihrer ästhetischen Wirkung auszugehen und von dort aus die dem Kompositionsprozeß zugrundeliegenden Techniken zu ergründen.

(Juli 1998)

Björn Heile

*Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens. Hrsg. von Wolfgang GRATZER. Laaber: Laaber-Verlag 1997, 232 S. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 7.)*

Den vielfältigen wie intrikaten „Wechselbeziehungen zwischen Hörsituation und Musikverstehen“ nachzuspüren und ins „Bewußtsein zu bringen“ (so Wolfgang Gratzner in der Vorbemerkung), umschreibt das erklärte Ziel dieses Buches, der Dokumentation des Salzburger Symposiums „Zwischen Wahrnehmen und Verstehen. Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens“ vom 1. und 2. Dezember 1995 (ausgerichtet vom Institut für musikalische Hermeneutik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg).

Inhaltlich gliedert sich der Band in drei Abschnitte: erstens grundsätzlichen theoretischen Überlegungen zur Problematik des abendlän-

dischen Musikhörens (mit Beiträgen von Wolfgang Gratzner und dem „Gastreferat“ des Sprachwissenschaftlers Oswald Panagl), zweitens der Erörterung spezieller Aspekte des abendländischen Musikhörens an ausgewählten Fallbeispielen, die zumeist auch von anspruchsvoller theoretischer Reflexion begleitet sind (Frieder Zaminer: Antike / Hartmut Möller, Wolfgang Dömling und Annegrit Laubenthal: Mittelalter, Renaissance / Werner Braun, Peter Schleuning und Peter Rummenhölter: 17. bis 19. Jahrhundert / Helga de la Motte-Haber und Barbara Barthelmes: 20. Jahrhundert) sowie drittens der in Mitschrift vorliegenden Schlußdiskussion.

In seinem einführnden Beitrag „Motive einer Geschichte des Musikhörens“ versteht es Wolfgang Gratzner, einzelne Momente einer Ideengeschichte des abendländischen Musikhörens in ihrer rezeptions- wie wissenschaftshistorischen Problematik behutsam darzulegen. Neben den hierbei anzuführenden klassischen Autoren wie Arnold Schering, Heinrich Bessler, Zofia Lissa und Theodor W. Adorno, die, wie später auch Gustav Fellerer und Günter Hausswald, zumeist mit „verallgemeinernden Epochenprofilen des Hörens“ (Gratzner, S. 15) operierten, werden die weitreichenden Implikationen der Hörproblematik auch für die gegenwärtig verstärkt interdisziplinäre Ausrichtung der Musikwissenschaft sichtbar (mit einer Auseinandersetzung um Autoren wie Umberto Eco und Wolfgang Iser u. a.).

Drei historisch ausgerichtete Beiträge verdienen eine besondere Erwähnung: Werner Braun, der anhand der Kategorien „kunstmäßig“ und „anmuthig“ eine zentrale „Dichotomie des musikalischen Hörens im 17. Jahrhundert“ erörtert und dabei diverse Hörtypen wie das „Professionale Hören“ oder das „Lesende Hören“ zur Diskussion stellt; Helga de la Motte-Haber, die für die Strawinsky-Rezeption (Stichwort: „russische Formalismustheorie“) moniert, daß Strawinskys „Beziehung zur Theorie der Kubisten“ insgesamt unbeachtet geblieben sei (eine These, der als analytische Herausforderung auch in weiteren Arbeiten nachgegangen werden sollte); Hartmut Möller, mit einer fulminanten wie umfangreichen Studie (51 Seiten) zur Musik des Mittelalters, die sich gleich in mehrfacher Hinsicht als ein Kompendium zu diversen Fragen musikwissen-

schaftlich weit gestreuter Themenkreise zu erkennen gibt. Nach ausgefeilten Überlegungen zu speziellen Aspekten (Hörverhalten, beginnende Schriftlichkeit usw.) der Musik vom 7. bis 10. Jahrhundert folgt eine makellose Replik auf die von Christian Kaden in mehreren Schriften propagierte Notre-Dame-Perspektive, angereichert durch einen hohen interdisziplinären Anspruch (Möller, S. 85), der in beeindruckender Weise eingelöst wird. Derart bravurös in Szene gesetzt erfüllt Möllers Studie gleichsam modellhaft für den Leser und Hörer am Beispiel der mittelalterlichen Musik das in der Vorbemerkung avisierte Ideal, sich durch die Auseinandersetzung mit der Problematik des Hörens neue „Perspektiven“ zu eröffnen, um so „dem durch ungebremste Musikberieselung alltäglich gewordenen Wahrnehmungsinfarkt mit dem Wissen um Alternativen vorzubeugen“ (Gratzer, S. 7).  
(Oktober 1997) Joachim Brügge

GÜNTER RÖTTER: *Musik und Zeit. Kognitive Reflexion versus rhythmische Interpretation.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 349 S., Abb. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 9.)

„Gegenstand der Arbeit ist das Zeitbewußtsein von Musikern“ (Einbandtext). Der Autor wollte mittels eines an Klavierspielern (Pianisten und Dirigenten) durchgeführten Experimentes feststellen, was zu einer möglichst genauen Reproduktion musikalischer Zeitabläufe befähigt: ein „innerer Zeitgeber“, motorische Faktoren oder Lernprozesse. Die Probanden hatten vier Stücke, je ein schnelles und langsames „bekanntes“ und „unbekanntes“, sowohl zu spielen als auch ohne Instrument zu lesen. Das Ergebnis, soweit eine an 40 Personen durchgeführte Studie als repräsentativ betrachtet werden kann, spricht für einen wie auch immer gearteten „inneren Zeitgeber“, für dessen Herausbildung oder Aktivierung aber das Lernen eine beträchtliche Rolle spielt (letzteres festzustellen hätte freilich keines Experimentes bedurft). Die Funktion der motorischen Rückmeldung scheint dagegen allenfalls für Anfänger eine gewisse Bedeutung zu haben. Es sei noch darauf hingewiesen, daß sich manche der untersuchten Parameter als geschlechts-

bzw. altersabhängig erwiesen. Demnach lesen und spielen Frauen im allgemeinen ungenauer als Männer, und Personen mittleren Alters ungenauer als junge und alte.

Freilich haben andere Experimente zum Teil schon andere Ergebnisse geliefert. Es ist aber ein Verdienst Rötters, daß er seine eigene Untersuchung nicht alleine in den Raum stellt, sondern vorangegangene Studien in einem ebenso umfangreichen Kapitel zusammenfaßt, so daß der Leser einen wertvollen Überblick über die sonst in der Literatur weit verstreuten Forschungsergebnisse zur Zeitwahrnehmung erhält.

Interessant zu lesen sind auch die etwas weit (bis zum „Urknall“) ausholende Einleitung und das Kapitel „Historische Aspekte der musikalischen Zeitwahrnehmung“. Hier allerdings zeigt sich die Schwäche des Buches: Kaum eine Quelle ist korrekt oder vollständig zitiert, die fremdsprachigen Quellenzitate sind oft fehlerhaft. Z. B. wird der weiterforschende Leser vergebens nach einem „Manuel utile et cruxieux“ (!) eines gewissen „Garbori“ (recte: Gabory) suchen, an anderer Stelle stehen falsche Jahreszahlen; Hinweise auf erste Auflagen (falls eine spätere zitiert ist) und auf Faksimile-Neudrucke fehlen meist. Auch sollte es heutzutage selbstverständlich sein, die Vornamen der Autoren nicht nur als Initiale anzugeben (man suche einmal in einem Katalog nach Herrn „B. Schmidt“!).

Zuletzt noch ein Ergebnis Rötters, das der Rezensent mit Genugtuung zur Kenntnis nahm: Musik wird meist langsamer vorgestellt als gespielt. Wie war das mit Beethovens Metronomangaben, die der taube Meister mangels akustischer Rückmeldung zu schnell aufgeschrieben haben soll ...?

(September 1997)

Klaus Miehling

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.)

Bei dem Buch handelt es sich um die deutschsprachige Übersetzung der 1991 bei Brooks/

Cole Publishing Company erschienenen *Musical Acoustics* von Donald E. Hall. Diese Übersetzung verdient insofern besondere Beachtung, als es nur wenige deutschsprachige Einführungen in die Akustik – speziell die musikbezogene Akustik – gibt, die versuchen, einen Überblick über die vielen Einzelbereiche dieser Wissenschaft zu vermitteln. Hall hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Bereiche Schwingungs- und Wellenlehre, Raumakustik, Elektroakustik, Musikinstrumentenakustik, Psychoakustik, Stimmungssysteme und ansatzweise auch musikpsychologische Fragestellungen in einer Weise zu behandeln, die es auch Lesern ohne mathematische und/oder musikalische Vorkenntnisse ermöglicht, grundlegende physikalische Gesetzmäßigkeiten und Funktionsprinzipien zu verstehen. Es ist klar, daß bei einem Umfang von 512 Seiten viele Themen nur sehr knapp angesprochen werden können, aber dennoch gelingt es Hall, erstaunlich detailliertes Wissen zu vermitteln. Die auf leichte Verständlichkeit zielende Darstellung führt dabei nur in wenigen Fällen zu einer groben Vereinfachung der Sachverhalte.

Das Problem der Anordnung der zu behandelnden Themen löst Hall auf unkonventionelle Weise. Er gliedert den Stoff nach Klang-Erzeugung, Klang-Übertragung und Klang-Wahrnehmung/Verarbeitung und durchläuft diese drei Bereiche zweimal: in Kapitel 1 bis 7 werden grundsätzliche Fragen der Schwingungs- und Wellenlehre, Raumakustik und Psychoakustik behandelt, in den Kapiteln 8 bis 20 werden die Kenntnisse dann vertieft durch ein detailliertes Eingehen auf elektronische Klangsynthese, Akustik der Musikinstrumente, Kenngrößen raumakustischer Berechnungen, elektroakustische Schallwiedergabe, Tonhöhenwahrnehmungstheorien, Lautheit, Maskierung und Klangfarbenwahrnehmung sowie auf Stimmungssysteme und bestimmte Aspekte von Musikstrukturen. Dieses Prinzip, zu einem Thema nicht in einem Zuge sämtliche Informationen zu geben, sondern diese über mehrere und z. T. weit auseinanderliegende Abschnitte zu verstreuen, ist gewöhnungsbedürftig. Es hat den Vorteil, daß der Leser nicht zu Beginn mit Begriffen, Definitionen und Beziehungen zwischen physikalischen Größen und dgl. überhäuft wird, sondern er sich diese – ähnlich dem Hörer einer Vorle-

sung – nach und nach aneignen kann. Andererseits gewinnt er so an manchen Stellen erst im Nachhinein ein wirkliches Verständnis bestimmter Zusammenhänge.

Es hat also wenig Sinn, nur einzelne Kapitel des Buches zu lesen, denn die ‚Mosaiksteine‘ fügen sich eigentlich erst nach einem vollständigen Durcharbeiten zu einem Bild zusammen. Ein Beispiel hierfür ist die Behandlung des Resonanzphänomens: Obwohl der Begriff bereits auf S. 50 eingeführt und in der folgenden Darstellung von Klavier- und Gitarrensaiten verwendet wird, erfolgt eine detaillierte Aufzählung erst im Kapitel über die gestrichene Saite, in Zusammenhang mit Resonanzkurven von Geigen (S. 222 ff.). Das Resonanzverhalten eines Gitarrenkorpus übt aber einen starken Einfluß auf die Abklingzeit der Schwingung einer gezupften Saite aus, insofern wäre bereits in dem entsprechenden Kapitel eine detailliertere Darstellung wünschenswert gewesen. Ein anderes Beispiel ist die Klangerzeugung in Rohrblattinstrumenten (S. 267 ff.): Die für das Verständnis des periodischen Öffnens und Schließens des Rohrblattes wichtige Bernoulli'sche Gleichung wird hier noch nicht erwähnt, sondern erst im Kapitel über die menschliche Stimme. Dort gibt es dann auch einen Hinweis auf die Bedeutung der Gleichung für Doppelrohrblattinstrumente (S. 302 f.).

In einigen Fällen ist die auf größtmögliche Einfachheit bedachte Darstellungs- und Vorgehensweise Halls unangebracht, da Sachverhalte verfälscht erscheinen. So heißt es z. B. auf S. 319: „Die am genauesten meß- und berechenbare Eigenschaft ist die Nachhallzeit eines Raumes, also die Zeit, die ein Klang braucht, um vollständig zu verklingen.“ Diese Definition der Nachhallzeit ist falsch und wird sechs Seiten später auch korrigiert, in einem speziell diesem Parameter gewidmeten Unterabschnitt. Ebenso grob vereinfachend ist zunächst Halls Darstellung der Theorien zur Tonhöhenwahrnehmung (S. 380ff.). Unter den sog. ‚Orstheorien‘ wird nur die Helmholtzsche Resonanztheorie behandelt und in einer Abbildung ein Masse-Feder-System konstruiert, das „die Härchen der Basilarmembran“ repräsentieren soll. In einem kleingedruckten Text auf derselben Seite erfährt der Leser aber zugleich: „die Analogie des Bilds [...] darf nicht allzu genau genommen werden. Eine bessere Erklärung

würde die Energie der Wanderwelle mit einbeziehen“ (S. 382). Diese von Békésy entwickelte Wanderwellentheorie, die sämtlichen heutigen Wahrnehmungsmodellen zugrundeliegt, wird aber nicht behandelt. Von den neueren Theorien, die sich mit der Frage beschäftigen, wie aus der spektralen Information die Grundtonhöhe extrahiert wird, diskutiert Hall kurz diejenigen von E. Terhardt und von J. Goldstein.

Den genannten kritischen Punkten steht positiv gegenüber, daß Hall zu allen Kapiteln Übungsaufgaben konstruiert hat, die es dem Leser ermöglichen, zu überprüfen, ob er die in dem jeweiligen Abschnitt behandelten Themen wirklich verstanden hat. Die Lösungen der Probleme sind in einem Anhang zusammengestellt, der daneben auch eine Übersicht über physikalische und mathematische Grundgrößen, über einige Notationsformen von Musik und über wichtige weiterführende Literatur gibt. So ist Halls Buch wohl die umfassendste leicht verständliche Einführung in die musikalische Akustik in deutscher Sprache, die derzeit erhältlich ist. Allenfalls die Einführung in die musikalische Akustik von Tamás Tarnócsy (Budapest 1991) weist eine annähernd ebenso breite Themenauswahl auf.  
(April 1998) Wolfgang Auhagen

GIORGIO SOMMI PICCENARDI: *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.)*

Dem *Dizionario* liegt eine von dem 1916 verstorbenen Juristen Marchese Piccenardi verfaßte Handschrift zugrunde, die von Zambelloni für den Druck bearbeitet und überprüft wurde. Zambelloni hat dazu zahlreiche Dokumente – z. B. Kirchenbücher – sowie damalige und heutige Schriften herangezogen.

Mit dem etwas kryptischen Hinweis, daß er moderne Literatur nur soweit herangezogen habe, als sie sich auf die Zeit der Abfassung des *Dizionario* beziehe, hat Zambelloni wohl primär gemeint, daß er bei berühmten Persönlichkeiten, die in vielen Publikationen berücksichtigt sind, sich wesentlich auf den Forschungsstand Piccenardis beschränkt hat. Das gilt je-

denfalls für die biographischen Artikel; in der ausführlichen Bibliographie (der Piccenardis Literaturverzeichnis gegenübergestellt wird) gibt Zambelloni weitergehende Hinweise.

So liegt der Wert der Publikation nicht so sehr in den Mitteilungen über große Komponisten oder hervorragende Geigenbauer als in der reichen und sonst schwer zugänglichen Information über weitere Persönlichkeiten, ohne die die Musikgeschichte einer Region nicht geschrieben werden kann. Zugleich dokumentiert das Buch ein musikwissenschaftliches Unternehmen aus der Zeit um 1900. Viele Abbildungen bereichern den übersichtlich gedruckten Band (schade, daß am Kopf der Seiten statt der sonst üblichen, hilfreichen Hinweise auf das Alphabet immer nur Titel und Verfasser genannt werden).  
(Februar 1998) Dieter Krickeberg

*Jazz in Deutschland. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Band 4. Eine Veröffentlichung des Jazz-Instituts Darmstadt hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag 1996. 287 S., Abb.*

Die Referate des 4. Darmstädter Jazzforums 1995 gruppieren sich um die Hauptthemen Naziherrschaft, Nachkriegszeit und die unterschiedliche Entwicklung des Jazz in den beiden deutschen Staaten; die Rolle des Jazz in der Weimarer Republik kommt nur am Rande zur Sprache. Die ambivalente Haltung der Nationalsozialisten zum Jazz wird in drei Beiträgen aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet. Horst Bergmeier und Rainer Lotz klären in ihren Ausführungen zu „Charlie and his Orchestra“ bislang ungelöste Besetzungsfragen dieser ‚offiziellen‘ Propaganda-Band und fördern einiges über die Kompetenzstreitigkeiten zwischen Goebbels und Ribbentrop zutage. Dabei wird deutlich, wie sehr sich deren Urteile über Jazz danach richteten, welchem ideologischen bzw. propagandistischen Zweck die Musik dienstbar gemacht werden sollte. Guido Fackler arbeitet in seiner Studie „Jazz im KZ“ dieselben typischen Verhaltensmuster auf Seiten des NS-Apparats heraus, die sich zwischen ideologisch begründeter Unterdrückung der Musik, persönlichem Interesse (SS-Feiern mit Jazzmusik, ge-

spielt von Häftlingen) und Propagandanutzen (die Theresienstädter „Ghetto-Swingers“ im Propagandafilm) bewegten. Bei der Betrachtung der Rolle, die der Jazz für die Lagerinsassen spielte, wirft Fackler die allgemeine Frage nach der Funktion dieser Musik als Medium des Widerstands auf. Bernd Hoffmann spitzt in seiner Einführung zur Reproduktion der in den Kriegsjahren verdeckt erschienenen Jazz-Postille „Mitteilungen“ – die somit erstmals einem breiten Publikum zugänglich sind – das Problem zu, wenn er diese Initiative eines Luftwaffenoffiziers als „Dokument der geistigen Unabhängigkeit gegenüber den kulturpolitischen Bestrebungen im Dritten Reich“ (S. 93) bezeichnet. Leider dokumentiert der Band keine Diskussion darüber, wie der Vielfalt an Funktions- und Identifikationsweisen der Jazzfans und -musiker beizukommen ist, sobald man sich mit Fackler und Hoffmann von der These „Jazz ist politische Musik. Von Anfang an“ (S. 83) verabschiedet, die Joachim Ernst Berendt engagiert vertritt (S. 273).

Für die Zeit nach dem Krieg zeichnen Wolfram Knauer und Bert Noglik die Entwicklung des Jazz in der Bundesrepublik und der DDR nach. Knauer charakterisiert die Wendung vom Cool Jazz zum Free Jazz mit Ekkehard Jost eher als gesamteuropäisch denn spezifisch westdeutsch, während Noglik auf interessante Aspekte der staatlichen Einflußnahme auf die Musikausübung eingeht und die spezifische Gestalt des Free Jazz in der DDR sowie die allmähliche Etablierung der Jazzmusiker eingehend beschreibt, für die Free Jazz „weniger eine Art von ‚Ausschließlichkeitsästhetik‘ als für einige ihrer westlichen Kollegen“ bedeutete (S. 214). Auf die Jazz-Szene der 1990er Jahre wirft Ulrich Kurth einen nunmehr gesamtdeutschen Blick und setzt sich einerseits mit der „akademischen Ausbildungsdisziplin“, andererseits mit der „in alle möglichen Richtungen ausgefranst[e] Kunstform“ Jazz (S. 252) auseinander. Angesichts der immer individuellen Ansätze und der Verschiedenheit der Jazz-Szenen sieht Kurth den Begriff ‚Jazz‘ für die jüngsten Entwicklungen durch einen reflektierten Umgang mit der Jazztradition gerechtfertigt, was er an einigen Musikbeispielen schlüssig belegt. Damit ist jedoch nicht nur ein Problem der Nomenklatur angesprochen: Der gesamte Band verdeutlicht, wie sehr das Bild der

Musik, die als Jazz angesprochen wird, vom Erkenntnisinteresse der Autoren abhängt. Das Spektrum reicht von der heuristischen Herangehensweise Facklers, die Tanzmusik ebenso umfaßt wie ‚Amateurjazz‘, über Kurths eher konkret-musikalisch aufgefaßten bis hin zu Berendts ethizistisch überhöhten Jazzbegriff.

Eher persönlich gefärbte Beiträge von Uschi Brüning, Ernst Petrowsky und Joachim Ernst Berendt sowie Interviews mit Michael Naura und Klaus König runden einen Band ab, dessen Detailfülle neben der Vielfalt der individuellen Ansätze und unterstellten Jazzbegriffe die Simplität seines Titels Lügen straft.

(Februar 1998)

Oliver Busch

*HANS NEUHOFF: Yaman und Multānī. Konstanz, Variabilität und Veränderungen in zwei nordindischen Ragas. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. XIV, 353 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 147.)*

In seiner Dissertation stellt Hans Neuhoff die beiden Rāgas Yaman und Multānī monographisch anhand ihrer Dokumentation auf Tonträgern dar. Dabei nahm der Autor erhebliche Mühe auf sich, um vor allem ältere und seltene Aufnahmen dieser Rāgas zu beschaffen. Das Ziel war, die Aufführung der beiden Rāgas in diesem Jahrhundert möglichst lückenlos zu dokumentieren: das Spektrum der Aufnahmen reicht von 1905 bis 1987.

In einer ausführlichen Einleitung bespricht und kommentiert Neuhoff eine Auswahl der bisher erschienenen Werke zur indischen Musik. Danach stellt er seine Methodik vor: Er untersucht die Melodiebildung der Rāgas anhand von „Kernphasen“ im Alāp (dem langsamen, unmetrischen Einleitungsteil) und in den festgelegten Kompositionsteilen. Neuhoff diskutiert die Probleme der Destillation solcher Kernphrasen, die er unternahm, ohne die Musiker dazu zu befragen.

Der Hauptteil der Arbeit besteht aus einer ausführlichen Diskussion der Analysedaten. Im Anhang befinden sich genaue Transkriptionen ausgewählter Passagen.

Neuhoffs Untersuchungen brachten folgendes Ergebnis: Der Vergleich der Aufnahmen des Rāga Multānī zeigt, daß dieser Rāga in den

letzten 90 Jahren im wesentlichen unverändert blieb, während Yaman von einem breiten Variabilitätsspektrum zu einem „klar definierten Rāga mit charakteristischer, unverwechselbarer Melodieführung“ wurde.

Um den Ausführungen des Autors besser folgen zu können, wäre es wünschenswert gewesen, ausgewählte Passagen der Rāgas auf einer CD (oder Kassette) zu erhalten.

(Januar 1998)

Peter Vonessen

*Musica Britannica LXIX: John Blow: Complete Organ Music. Edited by Barry COOPER. London: Stainer and Bell 1996. XXXIV, 97 S.*

Mit der Ausgabe aller Orgelwerke liegt der vierte Band mit Werken John Blows (1649–1708) in einer Reihe vor, die gleichermaßen (wissenschaftliche) Urtextausgaben wie auch das Material für praktische Umsetzungen vorlegen möchte.

Das Vorwort ordnet den Komponisten kurz in die englische Musikgeschichte ein: „Blow war der bei weitem produktivste unter den Orgelkomponisten der Restaurationszeit: ihm allein wird mehr Orgelmusik zugeschrieben als allen seinen britischen Zeitgenossen zusammen genommen“ (S. xix). Hier deutet der Herausgeber auch gleich die problematische Überlieferungssituation der Orgelmusik Blows an. „Since none of the music survives in autograph there is no absolute certainty that any individual piece in the present volume was actually composed by Blow“ (S. xxi). Ein akribischer Vergleich von 19 handschriftlichen und drei gedruckten Quellen (fünf Quellen werden durch Faksimiles veranschaulicht) war notwendig, um die Orgel- von der Cembalomusik abzugrenzen und um einen Notentext vorzulegen, der sich nach dem heutigen Stand der Dinge der ursprünglichen Intention des Komponisten annähert, doch wurden im laufenden Notentext nicht wenige alternative Lesarten mitgeteilt. Treuer Begleiter von Coopers editorischer Arbeit war die Dissertation von Geoffrey Cox, *Organ Music in Restoration England: a Study of Sources, Styles and Influences*. (Oxford, 1984), insbesondere bei der definitiven Auswahl der „echten“ Blow-Voluntaries.

Da exakte Entstehungsdaten nicht vorliegen,

wurden Blows Orgelstücke unter folgenden Rubriken, nach Tonarten geordnet, veröffentlicht: 1. „Voluntaries For Single Organ“ (23), 2. „Double And Cornet Voluntaries“ (7), 3. „Psalm-Tune Settings“ (15), 4. „Doubtful Works“ (3) und 14 Incipes von „Misattributed And Unascribed Works“. Viele Voluntaries sind zweiteilig, wobei der zweite Teil lebhafter als der erste ist. Andere Voluntaries sind als monothematische Fugen gearbeitet. Die Psalm-Tunes, die 1703 ihre erste Auflagen hatten, „*Set full for the Organ or Harpsichord*“, um marktstrategisch auch private Clavierspieler zu interessieren, bringen in einem schlichten, homophonen, von der Grifftechnik bestimmten Satz, der von knappen virtuoseren Kadenzen unterbrochen wird, die Psalmmelodien in der oberen Stimme. Studium und Spiel dieser Stücke laden ein, sie mit anderen (metrischen) Psalmsätzen zu vergleichen.

Wie andere bedeutende Orgel- und Clavierkompositionen des späten 17. und des 18. Jahrhunderts nahm auch John Blow Stilmerkmale verschiedener Musikregionen, besonders aus Italien auf und verschmolz sie mit seiner heimischen Tradition. Auffällig ist die notengetreue Übernahme der ersten 18 Takte der *Toccata XII* aus dem zweiten *Toccatenbuch* (1637) von Girolamo Frescobaldi; eine weitere Anleihe aus diesem Druck findet sich als Einschub in einem anderen Voluntary (Nr. 28). Doch Blow wurzelt „erheblich stärker in der heimischen englischen Tradition“ (S. xix). In einem seiner späteren Stücke (27) zitiert Blow Takte zweier Voluntaries von Christopher Gibbons. Sind Blows musikalische Zitate und der oft kontrapunktische Satz leicht retrospektiv, so verraten Registerangaben in den Double- und Cornet-Voluntaries sein Interesse am aktuellen französischen Orgelbau. Vermutlich sind die Cornetsoli in französischer Inégal-Manier gespielt worden.

Cooper hat sein Vorwort mit „Notes On Performances“ ausgestattet, in denen u. a. die pedallose, oft nur einmanualige Orgel der Blow-Zeit (Dispositionen von zwei mehrwerkigen Orgeln) vorgestellt wird. Bemerkenswert ist der Tonumfang, hinab bis zum GG, und tatsächlich findet man in mehreren Voluntaries und Psalm-Tunes Kontratöne. Eine Verzierungstabelle hilft dem Praktiker, die exzessiv auftretenden und ganz dem Barockgeist

entsprechenden musikalischen Verzierungen auszuführen.  
(Januar 1998) Johannes Ring

*Musica Britannica LXVI: Tudor Keyboard Music c. 1520–1580. Transcribed and edited by John CALDWELL. London: Stainer and Bell 1995. XXXIX, 199 S.*

John Caldwell hat aus 39 Quellen 106 Stücke zu einer umfangreichen Sammlung zusammengetragen, wobei bei den Quellen auch die Vorlagen der Intabulierungen wie Chansons, Consort- und Partsongs mitberücksichtigt sind. 22 Stücke wurden schon (auch mehrfach) in anderen modernen Ausgaben veröffentlicht, doch sind solche Publikationsüberschneidungen verständlich, da Stücke, wie aus dem 1899 edierten *Fitzwilliam Virginal Book* sich auch in anderen Quellen finden, deren abweichende Lesarten von Caldwell mitgeteilt werden; hier ist z. B. Thomas Tallis' monumentales Offertorium *Felix namque II* zu nennen, das außerdem in fünf weiteren Handschriften überliefert ist.

Die Ordnung dieser Edition erfolgt in vier große Rubriken: Unter der Rubrik A stehen liturgische und andere choralgebundene Stücke, unter Rubrik B freie kontrapunktische Stücke, unter Rubrik C verschiedene Tänze, Grounds (=Ostinatovariationen) und weltliche Lieder und unter Rubrik D Intabulierungen vokaler Modelle. Auf diese 96 Stücke folgen in Anhang I fragmentarische Sätze und in Anhang II Werke, die nicht für Tasteninstrumente bestimmt sind, in den Quellen aber mit diesen in Beziehung gebracht werden. Anhang III bringt Caldwell's Rekonstruktionen dreier Originalstücke, darunter das melancholische *Vain, all our life we spend in vain* von John Sheppard. Der vierte Anhang bringt sechs Chormelodien, die unter Rubrik I als Vorlage dienen. Bei den Intabulierungen handelt es sich in erster Linie um Chansons französischer Komponisten, z. B. von Claudin de Sermisy. Lobenswert ist die hier vorliegende Kombination von Vorlage und Bearbeitung für Tasteninstrumente (Nr. 67, 69, 73, 74, 81–89, 91 und 92).

Komponistennamen wie Hugh Aston (ca. 1485–1558) und William Byrd (1543–1623) stecken den Zeitrahmen des gemischten Repertoires aus englischen Quellen mit Musik für

Tasteninstrumente ab, das zum einen personell durch musikalische Immigranten wie Philip van Wilder und Alfonso Ferrabosco, zum anderen auch werkimmanent, wie die Claviermusik von Aston, kontinental beeinflusst ist. Hinzu kommen die Intabulierungen der französischen Vokalmodelle, die keineswegs für eine insulane Abgeschlossenheit sprechen; sie zeigen eine musikalische Weltoffenheit, die kontinentale Moden in einem gewissen Maß in die insulane Musik für Tasteninstrumente adaptiert.

Einige Komponisten der Chansons und Songs (Rubrik D) sind bekannt, doch fällt das Fehlen der Komponistennamen der Intabulierungen auf, ein Indiz dafür, daß auf den eher handwerklichen, spielpraktischen Ansatz dieser Musik verweist. Dieses Handwerk wurde von den Meistern adhoc bewerkstelligt, so daß es sich bei diesen Bearbeitungen eventuell um Studienmaterial oder beiläufige Auftragswerke handelt, hinter denen sich womöglich der eine oder andere bedeutende Clavierkomponist verbergen kann. Überhaupt sind diese Intabulierungen, die fünf anonymen *In Nomine*-Bearbeitungen (Rubrik A) und die vielen anonymen Tänze, Grounds und Lieder ein lohnender Fundus für stilkritische Untersuchungen.

Eine Intention bei dieser Ausgabe war es, jedes auch nur so kleine Musikstückchen, das auf Grund seiner Notation als Claviermusik erkennbar ist („notated in keyboard score“, S. xxiii), zu erfassen und zu veröffentlichen. Begrenzt durch den zeitlichen Rahmen 1520–1580, der die Regierungszeiten zweier Tudormonarchen vollständig und zwei weiterer teilweise abdeckt, werden somit moderne Ausgaben mit Tastenmusik wie z. B. das *Mulliner Book* und das schon erwähnte *Fitzwilliam Virginal Book* ergänzt. Gerade diese hier vorliegenden Kompilationen mit *Tudor Keyboard Music* beleuchtet, anders als die anderen Ausgaben, das gesamte Spektrum der Musik, mit der sich ein englischer Claviermusiker befaßte, sei es als Schüler, der kontrapunktische Studien betreibt wie unter Rubrik A und B, Nr. 19 a & b und 20 bis 25 oder als Liebhaber, beispielsweise der Tanzstücke, oder als Profi auf der Ebene hoher Kunstfertigkeit und Virtuosität bei *Felix namque* von Tallis.

Dezember 1998

Johannes Ring

*The Byrd Edition. Volume 7a: Gradualia II (1607). Christmas to Easter. Inkl. Propriummotetten für das Fest Corpus Christi aus den Gradualia I (1605). Edited by Philip BRETT. London: Stainer & Bell 1997. XXXV, 156 S.*

*Volume 7b: Ascension, Pentecost and the Feasts of Saints Peter and Paul. Edited by Philip BRETT. London: Stainer & Bell 1997. XXVII, 164 S.*

Zwei Jahre nach der Veröffentlichung der Motetten für die Offizien und Meßproprien marianischer Kirchenfeste, Allerheiligen und Fronleichnam konnte William Byrd (1523–1643) seine *Gradualia* mit der Musik zu vier und fünf Stimmen für die größten kirchlichen Hochfeste Ostern und Weihnachten und auch für Pfingsten, Christi Himmelfahrt und Epiphantias mit einem zweiten Druck vervollständigen. Besonders ins Gewicht fallen die Motetten für das Fest der Apostelfürsten Petrus und Paulus und St. Petri Stuhl mit ihrer die Sammlung krönenden Sechsstimmigkeit. Sie sind eine Huldigung an den Widmungsträger der *Gradualia II*, „Illustrissima Et Generosissima Viro, Iohanni Domino Petræo de Writtle“ (Sir John Petre) (Faksimile, Band 7a, S. xxiii).

Bretts gediegenes Vorwort im Teilband 7b stellt genaue Bezüge zwischen komponierendem Protegé und adeligem Gönner her. Umfangreich werden in den Einleitungen zu beiden Teilbänden die liturgischen Hintergründe der Texte und ihrer Quellen aufgearbeitet, so daß dem Interessierten eine gründliche liturgie- und zeitgeschichtliche Auseinandersetzung mit dem Werk möglich ist. Satzanalytische und musikgeschichtliche Fragestellungen werden eher knapp abgehandelt; der Herausgeber stützt sich auf Literatur der Byrd-Autoritäten, z. B. Joseph Kerman und Herbert K. Andrews.

Bei einem Druck wie dem der *Gradualia*, der nach Titel und Inhalt offensichtlich Musik für die römische Liturgie bringt und dessen musikalische Soggetti sich immer wieder auf chorale Vorlagen stützen, interessiert natürlich die Frage nach der katholischen Untergrundkirche in England – gerade weil Byrds Werke von 1605 und 1607 öffentliche Wirklichkeit wurden, erhält die aktuelle Diskussion um das krypto-katholische Dasein im England Elizabeths I. und Jakobs I. neuen Nährstoff. Doch hätte es den Rahmen dieser Edition gesprengt,

wenn Brett diese komplexe Thematik vertieft hätte.

Byrds *Gradualia* fanden lange Zeit keinen rechten Eingang in die liturgische Chorpraxis Englands; sieht man von den ideologisch sehr festgelegten Motetten zu sechs Stimmen ab, können die Gründe dafür in der vom Kathedralstil abweichenden Faktur, z. B. den Stimm-Dispositionen liegen (gewaltiger Stimmumfang der Mittelstimmen). Englische Chöre entdecken seit dem 19. Jahrhundert allmählich diese Musik; das Interesse an diesem liturgischen Apparat nimmt, besonders auf dem Tonträgermarkt, seit den späten 1980er Jahren zu. Neuere Teileditionen wie z. B. *The Oxford Book of Anthems* (OUP) und Peter Phillips (Hrsg.), *Byrd: The Easter Propers* (Chester Music) haben in erster Linie eine Praxisintention – erfreulich, daß nun eine Ausgabe vorliegt, die dem heutigen Anspruch an Forschung und der professionellen Chor- bzw. Vokalensemblearbeit gerecht wird.

(März 1998)

Johannes Ring

*HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 20: Symphoniae Sacrae III (1650). Die Konzerte zu sieben Stimmen (Nr. 11–14). Hrsg. von Werner BREIG. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1996. XVI, 126 S.*

*HEINRICH SCHÜTZ, Symphoniae Sacrae I Opus 6. Zwanzig lateinische geistliche Konzerte zu drei bis sechs Stimmen für Singstimmen, obligate Instrumente und Generalbaß, hrsg. von Siegfried SCHMALZRIEDT, Stuttgart: Carus 1997. XXXIX, 174 S. (Stuttgarter Schütz-Ausgabe, Band 7.)*

Zwei neue Schütz-Bände sind anzuzeigen. Mit dem von Werner Breig besorgten Band 20 der *Neuen Schütz-Ausgabe* (= NSA) nähert sich seine in den letzten Jahren kontinuierlich fortgeführte Edition der *Symphoniae Sacrae III* von 1650 ihrem Abschluß. Damit wird ein Hauptwerk Schützens, das der 65jährige Komponist als letztes noch selbst zum Druck beförderte, nun bald vollständig in einer Neuausgabe Wissenschaft und Praxis zur Verfügung stehen. Man kann nur hoffen, daß die Konzerte der Sammlung in Zukunft mehr noch als bisher aufgeführt werden und in der Forschung Interesse finden. Denn vor allem sie geben Auskunft

darüber, wie Schütz nach den frühen *Psalmen Davids* seine Vorstellungen von einer differenzierten, große wie kleine Besetzungen gleichermaßen einschließenden Mehrchörigkeit umsetzte. Das berühmte „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“ ist nur eine unter vielen Möglichkeiten, die Schütz hier realisiert hat und die es zu entdecken gilt.

Breigs Ausgabe ist wie immer vorbildlich, seine Editionsprinzipien erweisen sich als in jeder Beziehung ausgereift und mustergültig. Das gilt vor allem für die speziellen Anmerkungen im Kritischen Bericht, in dem man eigentlich nur den Wortlaut des originalen Werktitels vermisst.

Die *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* (= SSA) meldet sich nach langen Jahren des Stillstands wieder zurück: zwar mit neuem Verlag (Carus statt Hänssler), aber in gleicher Aufmachung sowie mit einem schon früher tätigen Herausgabeteam (Günter Graulich, Paul Horn). Und die von Siegfried Schmalzriedt nun vorgelegte Edition der *Symphoniae Sacrae I* verdient um so mehr Beachtung, als die 1957 und 1965 von Rudolf Gerber und Gerhard Kirchner besorgten Bände in der *NSA* in mancher Hinsicht (häufige Transpositionen, fehlende genaue Angaben der originalen Schlüsselungen) heutigen wissenschaftlichen Standards nicht mehr genügen.

In seinem Vorwort informiert Schmalzriedt knapp über den biographischen Kontext – Schütz' zweite Italienreise – und einige stilistische Charakteristika der Konzerte. Auf die von Wolfram Steude schon vor über 30 Jahren bekannt gemachten frühen Dresdner Versionen der Nummern 7 und 8, denen auch Konrad Küster in seiner Habilitationsschrift nähere Untersuchungen widmete, geht Schmalzriedt nicht näher ein; auch hat er die Gelegenheit, die Frühfassungen in seiner Ausgabe abzudrucken, ungenutzt gelassen. Dem Vorwort folgen nützliche Hinweise zur Aufführungspraxis (von Peter Thalheimer) sowie von Martin Petzoldt Nachweise der Texte und ihre liturgische Zuordnung – ein nicht ganz unproblematisches Unterfangen, da eine Bestimmung der meisten Konzerte für den Gottesdienst eher unwahrscheinlich ist. Anschließend werden die Texte sämtlicher Stücke zugleich mit ihrer deutschen Übersetzung abgedruckt. Später erscheinen die Texte noch zweimal: in lateinisch/englischer Version so-

wie innerhalb des Kritischen Berichts – und damit mehr als 180 Seiten später – als „unveränderter Originaltext“, d. h. als diplomatisch getreuer Abdruck der Fassung des Druckes von 1629. Warum man die Präsentation der Texte derart zersplitterte (und nicht beispielsweise in einem Anhang zusammenfaßte), wird nicht recht einsichtig.

Wie Breig in der *NSA* orientiert sich Schmalzriedt in der *SSA* mehr oder weniger eng an den „Erbe“-Editionsrichtlinien, was seiner Ausgabe zweifellos zugute kommt. Das hindert aber beide Herausgeber nicht daran, beispielsweise im Tripeltakt die Notenwerte um die Hälfte zu verkürzen: eine Maßnahme, die den „Erbe“-Vorgaben direkt widerspricht. Auf zwei weitere Editionsgrundsätze sei im Folgenden noch etwas näher eingegangen.

1. Im Original fehlende, aber selbstverständliche Akzidentien, die der Herausgeber hinzusetzt, erhalten in der *SSA* einen kleineren Schriftgrad. Sie erscheinen also als Besonderheiten, sind aber keine. Das verwirrt auch deshalb, weil die Akzidentien unter der Generalbaßstimme merkwürdigerweise ebenfalls klein gedruckt wurden. In der *NSA* hat man sinnvollerweise auf eine Hervorhebung „nicht substantieller“, vom Herausgeber ergänzter Zusatzvorzeichen verzichtet.

2. Auch in den *Symphoniae Sacrae I* fungiert der Generalbaß manchmal als Basso seguente, paßt sich also der jeweils tiefsten Stimme an. Wechselt sie, wechselt auch die Schlüsselung der Continuo-Stimme. Dennoch bleibt sie immer eine instrumentale Unterstimme, unter der es weitere Stimmen nicht gibt. Mit Recht ediert Breig sie konsequent im System der linken Hand. In der *SSA* hingegen schließt man sich einer dem Rezensenten wenig einleuchtenden Vorgabe der revidierten „Erbe“-Richtlinien an. Ist der Generalbaß an den Sopran, Alt oder Tenor gekoppelt, erscheint er als Sopran- oder Altstimme im System der rechten Hand bzw. als Tenorstimme im unteren System, und darunter werden „stillschweigend“ – wie die „Erbe“-Redakteure formuliert haben – Pausenzeichen gesetzt: für Stimmen, die nicht existieren (in gleicher Weise waren übrigens auch Gerber und Kirchner vorgegangen). Am Anfang von Nr. 11 beispielsweise steht zwar der Vorsatz wie immer vor dem unteren System des Continuo, doch folgt dort anschließend eine

Pause, obwohl der Spieler sofort mit der vokalen Sopranstimme einsetzen muß. Die Eigenart der Generalbaßstimme als einer kontinuierlich verlaufenden Unterstimme wird an solchen Stellen geradezu verfälscht.

Trotz solcher Ungereimtheiten ist die Entscheidung des Carus-Verlages, die SSA fortzusetzen, sehr zu begrüßen. Man darf auf weitere Bände der Reihe gespannt sein. (März 1998) Walter Werbeck

JOHANN SIGISMUND KUSSER: *Suiten für Orchester*. Hrsg. von Rainer BAYREUTHER. Mainz u. a.: B. Schott's Söhne 1994. XI, 308 S. (Musikalische Denkmäler XI.)

Der vorliegende Band überrascht als Editio princeps mit einem Gegenstand, den wir längst gelernt, schon immer gewußt, aber noch nie gesehen hatten. Denn hinter dem Editionstitel „Suiten für Orchester“ verbirgt sich die *Composition de musique Suivant la Methode Françoise* 1682, also die Gründungsakte des Verbands der „Deutschen Lullysten“, dazu *Apollon enjoué* als Beleg für die späteren *Ouvertures de theatre, accompagnées de plusieurs Airs*, die Johann Sigismund Kusser im Jahr 1700 ebenfalls in Stuttgart zum Druck brachte.

Editionen schaffen außerordentlich nützliche Bedingungen, um musikhistorische Tatsachen aus dem Hörensagen in die direkte Anschauung zu entlassen. Dabei sehen wir, daß Kusser seinem französischen Muster bereits 1682 eine veränderte Klangdimension auferlegte: Unter den „parties“ herrscht eine auffällige Hierarchie, die den „haute contre de violon“ entschieden privilegiert und ihn klanglich bis hin zu Stimmkreuzungen, aber auch nach seinem Material beinahe zu einem zweiten „dessus“ werden läßt, eine Tendenz, die in den jüngeren Suiten noch deutlicher wird und die einer Kammerbesetzung, reduziert auf zwei Violinen und Baß, nur geringen oder gar keinen Widerstand leistet. Daß die Schlüsselung sämtlicher Mittelstimmen in der Ausgabe unterschiedslos nach *c'''* eingegeben wird, ist auch unter diesem Aspekt keine besonders glückliche Entscheidung. (Bei den Besetzungsangaben der versehentlich nicht paginierten Einleitung fehlt für *Apollon* der *haute*

*contre*; vermutlich bezieht sich die angebliche Schlüsselung *c'* der *Taille de violon* auf diese Stimme.)

Brahms kannte diese Partituren nicht. Sonst hätte er seinen Katalog mit Quinten- (und Oktaven-)parallelen ganz schnell um etwa hundert Einträge erweitert. Natürlich klingt kaum eine davon wirklich böse, aber insgesamt verfahren Lullys Assistenten doch sorgfältiger als Kusser, der alles selber machen mußte. Immerhin ist zu fragen, ob Oktavparallelen statt im Notentext nicht besser im Kritischen Bericht aufgehoben wären. Dort erscheint ein einziger Fall, für den Kusser selbst einige Takte später eine korrekte Variante notiert hat. Doch wären auch sonstige Versehen leicht zu emendieren, etwa S. 9, T. 18; S. 11, T. 3/4 oder S. 141, T. 11/12. Die ohnehin unterhaltsame Lektüre dieser Musik wird davon nicht beeinträchtigt, eher um einen weiteren Spannungsfaktor bereichert, und bei *Apollon* vermittelt die Ausgabe sogar eine optische Umsetzung der zu erwartenden klangprächtigen Wirklichkeit. Dafür sorgt der Luxus, auch die Bläserstimmen, für die es natürlich eigene Stimmbücher gibt, in extenso abzudrucken, obwohl sie von Trios oder Trioepisoden abgesehen reine Doublierstimmen sind. Und schließlich erlaubt es unsere Lektüre, Einsichten zu sammeln über das geläufige Handbuchwissen hinaus. Denn die *Airs* der jüngeren Sammlung, die vom fünfstimmigen Satz zur Vierstimmigkeit zurückgekehrt ist, haben nicht nur satztechnisch einen neuen Anstrich erhalten. Einige davon verdeutlichen höchst attraktiv die Bühnenerfahrung, die Kusser seit 1682 sammeln konnte. Er steht damit wie etwa André Campra, aber vor ihm, an der Schwelle zu einer neuen Zeit.

(Februar 1999)

Gunther Morche

PIETRO ANTONIO LOCATELLI: *Opera omnia*.

*Volume IV: Sei Traduzioni Teatrali e Sei Concerti*. A cura di Anna CATTORETTI & Livia PANCINO. London u. a.: Schott 1997. XCVII, 291, CLIII S.

*Volume V: Sei Sonate a Tre per Due Violini o Due Flauti e Basso*. A cura di Piera FEDERICI. London u. a.: Schott 1994. XXX, 67, XLIX S.

*Volume VII: Sei Concerti a Quattro per Due*

*Violini, Viola e Basso solo. A cura di Giacomo FORNARI. London u. a.: Schott 1996. XLVI, 177, LXVIII S.*

*Volume VIII: Sei Sonate a Violino solo e Basso e Quattro Sonate a Tre. A cura di Pietro ZAPPALÀ & Angela LEPORE. London u. a.: Schott 1995. XLVII, 133, LXXXIV S.*

In einer optisch ansprechend gestalteten Edition liegen inzwischen vier von zehn geplanten Bände der *Opera omnia* Pietro Antonio Locatellis vor, die durch die Locatelli Stiftung (Cremona-Amsterdam) unter den Leitung von Albert Dunning herausgegeben werden. Diese Edition präsentiert der Forschung und Praxis erstmals das Werk eines Geigenvirtuosen und Komponisten, der eine „Emigrantenkultur“ verkörpert, die für die italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts typisch ist. Nach mehreren Jahren Tätigkeit als Geigenvirtuose an verschiedenen Höfen nördlich der Alpen nahm Locatelli 1729 festen Sitz in Amsterdam, wo er die Publikation seiner Werke betrieb und auch an den Aktivitäten des Druckers Michel Le Cène als Berater und Korrektor mitwirkte. Die in den vorliegenden Bänden enthaltenen Instrumentalwerke wurden von Locatelli in Holland zum Druck gegeben.

Die ausführlichen Einleitungen (italienisch und englisch) zu jedem Band sind als spezielle Studien des betreffenden Opus gedacht und liefern – wenn auch je nach Band verschieden – substantielle Beiträge zur Kenntnis der Werke im Kontext von Locatellis kompositorischem Schaffen.

Die Editionsrichtlinien orientieren sich an heute gängigen Kriterien einer Ausgabe mit wissenschaftlichem Anspruch. Neben der Entscheidung, die originale Vorzeichensetzung zu bewahren, wird auf ein besonders sorgfältiges Umsetzen der originalen Notationsweise der Akzidentien in heutigen Konventionen Wert gelegt. So wird die Hinzufügung von Auflösungszeichen und Sicherheitsakzidentien, die für die Praxis der Zeit überflüssig waren, durch Kleinstich gekennzeichnet. Das erscheint im Falle Locatellis besonders sinnvoll, denn in seiner Musik trifft man öfter auf harte Dissonanzen, die ohne genaues Studium seiner Notationspraxis korrekturbedürftig erscheinen würden.

Der Generalbaß wurde in Anbetracht der stark angewachsenen Kenntnisse über die ita-

lienische Generalbaßpraxis jener Zeit vernünftigerweise nicht ausgesetzt. Sehr zu schätzen ist die Entscheidung, jeweils einen Teil des Kritischen Berichts (italienisch) der speziellen Behandlung von notationstechnischen Aspekten wie dem Gebrauch von Akzidentien, Staccato-Strichen oder Punkten, Solo/i-Tutti-Anweisungen, dynamischen Angaben oder Eigentümlichkeiten der Bezifferung zu widmen. Damit werden einerseits notationstechnische Änderungen in Locatellis Schaffen deutlich, andererseits spiegelt sich in der Notation der Wandel seiner kompositorischen Denkweise wider.

Trotz des hervorragenden Gesamteindrucks der Reihe, der alle Erwartungen der Praxis wie der Wissenschaft befriedigt, stellen sich für die einzelnen Bände einige Fragen zur Anlage des Kritischen Berichts. Überflüssig erscheint z. B. das Verzeichnen von handschriftlichen Kopien des 20. Jahrhunderts, da diese weder für die originale Gestalt des betreffenden Werkes noch für die Wiedergabe des Notentextes von Belang sind (Bde. IV, V). Auch verwirrt, angesichts teilweise fehlender Datierungshinweise für einige Quellen (Bd. VIII), die Auflistung der verlorenen Quellen zusammen mit den erhaltenen. Zudem erweist sich die Entscheidung, die genaue Beschreibung der Quellen in den Fußnoten der Quellenkritik zu verstecken, als ungünstig für eine klare Darstellung der Quellsituation (Bd. IV). Problematisch ist der Umgang mit der Quellenlage auch für die Wiedergabe des Notentextes im Band V. Hier werden neben dem autorisierten Druck auch zwei unautorisierte Drucke, die von der Hauptquelle abhängen, ohne ausreichende Begründung berücksichtigt.

In den folgenden Bänden wurden hingegen ausschließlich autorisierte Drucke für die Edition herangezogen, so daß das Variantenverzeichnis nur Abweichungen von der Hauptquelle enthält, während Varianten von anderen Quellen getrennt verzeichnet sind (Bde. IV, VIII). In Band IV stehen frühere Fassungen der *Introduzioni teatrali* I und III mit dazugehörigem Variantenverzeichnis in einem Anhang. Die Abweichungen dieser Fassungen weisen auf eine vom autorisierten Druck unabhängige frühere Überlieferung hin. Auch wenn ihre vollständige Wiedergabe nicht unbedingt notwendig gewesen wäre, ist sie als Dokument des Entstehungsprozesses von nicht geringem In-

teresse. Die damit zusammenhängende Entscheidung, ein separates Lesartenverzeichnis zu erstellen, erschwert aber den direkten Vergleich der als Basis dieser Fassungen herangezogenen Quellen mit der Hauptquelle der Endfassung. Insbesondere im Fall der *Introduzione III* scheint die stemmatische Darstellung der Überlieferungssituation nicht zwingend dargestellt. Doch die Schematisierung wird ein Verhältnis zwischen mehreren autographen Vorlagen, die auch verschiedene Kompositionsstadien repräsentieren könnten, gar nicht erst in Erwägung gezogen. Wenn der Komponist – wie die Herausgeberin argumentiert – ursprünglich nur an eine rein vierstimmige Fassung gedacht (*a'*) und diese erst später in der Besetzung mit Soli und Tutti erweitert hat (*a''*), wie erklärt sich das Verhältnis von *a'* zu *a''* durch das zweigeteilte Stemma (vor allem, wenn man auch an das Verfahren denkt, eine Komposition zuerst in einer Grundgestalt – die Obligato-Stimmen – zu notieren und erst dann die Soli- und Tutti-Stimmen auszuzeichnen)? Trotz dieser fraglichen Aspekte ist der erste Teil des Bandes IV mit großer Akribie ausgearbeitet. Gute analytischen Beobachtungen bereichern die Einleitung, in der biographische und dokumentarische Aspekte, die mit der Entstehung der *Introduzioni* verbunden sind, sorgfältig dargestellt sind.

Insgesamt sind die Bände mit zuverlässiger Gründlichkeit erstellt worden. Aber auch weitere kleine Schönheitsfehler – wie die vollständige bibliographische Angabe jedes Bandes der Gesamtausgabe im laufenden Text, die fast übertriebene Gründlichkeit beim Verzeichnen jeder auch graphischen Abweichung zu der Hauptquelle oder das Hinzufügen von horizontalen Strichen in der Generalbaßbezifferung (was zusammen mit den Bindebögen einen unangenehmen optischen Eindruck vermittelt, z. B. Bd. IV, S. 157) – schmälern die besonderen Verdienste dieser Edition nicht. Sie ist um so mehr zu begrüßen, als von italienischer Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts noch verhältnismäßig wenige kritische Editionen zur Verfügung stehen (insbesondere wenn man an die Rolle der Musik Italiens und ihre Rezeption in ganz Europa jener Zeit denkt). Mit den *Opera Omnia* von Locatelli wird ein musikalisches Corpus zugänglich gemacht, das zur Kenntnis einer noch zu schreibenden Geschich-

te der Instrumentalgattungen des 18. Jahrhunderts wesentlich beiträgt.  
(Oktober 1998) Agnese Pavanello

*FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Elias op. 70. Ein Oratorium nach Worten des Alten Testaments. Kritische Ausgabe von R. Larry TODD. Stuttgart: Carus-Verlag 1995. XXVIII, 464 S.*

Die hier vorgelegte kritische Ausgabe ist Teil einer Edition des gesamten geistlichen Vokalwerkes von Felix Mendelssohn Bartholdy, das sicherlich durch das verflossene Gedenkjahr für den Komponisten wenn nicht angeregt, so doch stark gefördert wurde. Im Rahmen dieses ebenso anspruchsvollen wie mutigen Unternehmens bildet *Elias* einen besonderen Schwerpunkt, sowohl was Umfang wie Aufwand angeht. Wenngleich der *Elias* seit seiner Entstehung eines der meistaufgeführten oratorischen Werke ist, wird erst jetzt eine Partitur vorgelegt, die alle wichtigen Merkmale einer kritischen Edition aufweist.

Im Vorwort skizziert der Herausgeber die komplexe Geschichte der Entstehung des Werkes mit den für Mendelssohn so typischen Unterbrechungen und den weiteren Überarbeitungen nach der Uraufführung. Die beigelegten Faksimilia bieten mehr als nur eine illustrierte Zugabe. Neben Autographen und Erstdruckpartien und der berühmten Titel-Lithographie von Julius Hübner ist vor allem ein ausführlicher Brief Mendelssohns vom 3. Juli 1846 an William Bartholemew, den Übersetzer des Oratorientextes ins Englische mit zahlreichen Notenskizzen zu erwähnen.

Der Kritische Bericht beschreibt die zahlreichen Quellen: Autographe, frühe Drucke und Abschriften.

Das Notenbild ist übersichtlich und großzügig. Gegenüber dem Seitenumfang der Partitur der alten Gesamtausgabe (337 Seiten) hat die hier vorliegende mit 455 Seiten fast ein Drittel mehr. Die besondere Leistung von Herausgeber und Verlag wurde mit dem Deutschen Musikeditons-Preis 1995 gewürdigt.  
(Februar 1998) Willi Gundlach

## Eingegangene Schriften

FARHAD ABBASSIAN-MILANI: Zusammenhänge zwischen Satz und Spiel in den „Essercizi“ (1738) des Domenico Scarlatti. 183 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 9.)

Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständigkeit in der Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien–Graz: Universal-Edition für Institut für Wertungsforschung 1998. 296 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung 35.)

Annales 1989–1995. Redaktion: Martin CZERNIN. Tutzing: Hans Schneider 1998. V, 163 S., Abb., Notenbeisp. (Institutum Musicae Feldkirchense. Band 1.)

Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING, Kristina PFARR, Karl BÖHMER. Mainz: Villa Musica 1998. IX, 171 S., Abb., Notenbeisp. (Schloß Engers. Colloquia zur Kammermusik. Band 1.)

Bach-Jahrbuch. 84. Jahrgang 1998. Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 1998. 210 S., Abb., Notenbeisp.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 6 in F-Dur „Pastorale“ op. 68. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 123 S. Critical Commentary. Edited by Jonathan DEL MAR. 68 S., Faks.

BEETHOVEN: Werke. Abteilung IX, Band 7: Musik zu Egmont und andere Schauspielmusiken. Hrsg. von Helmut HELL. München: G. Henle Verlag 1998. XII, 240 S.

BEETHOVEN: Klavierkonzert Nr. 4 G-dur, opus 58. Nach den Quellen hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. München: G. Henle Verlag 1996. VIII, 99 S. (Studien-Edition.)

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 6: Prix de Rome Works. Edited by David GILBERT. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. XX-III, 242 S.

Bibliotheca Offenbachiana. Jacques Offenbach (1819–1880). Eine systematisch-chronologische Bibliographie. Bearbeitet von Thomas SCHIPPERGES, Christoph DOHR, Kerstin RÜLLKE. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1998. 296 S. (Beiträge zur Offenbach-Forschung. Band 1:)

CORNELIUS BRADTER: Die Generative Theorie der Tonalen Musik. Grundlagen und Entwicklungs-

impulse durch F. Lerdahl und R. Jackendoff. Münster: LIT Verlag 1998. 194 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Musikpsychologie. Band 2.)

MARKUS BRENK: Die Musik der 20er Jahre. Studien zum ästhetischen und historischen Diskurs, unter besonderer Berücksichtigung von Kompositionen Ernst Toch. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1999. 348 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 186.)

ANTON BRUCKNER: Sämtliche Werke Band 24/1: Briefe. Band I (1852–1886). Vorgelegt von Andrea HARRANDT und Otto SCHNEIDER†. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft Wien 1998. XIII, 336 S.

CHRISTA BRÜSTLE: Anton Bruckner und die Nachwelt. Zur Rezeptionsgeschichte des Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1998. 391 S., Abb., Notenbeisp.

DIETRICH BUXTEHUDE: Neue Ausgabe sämtlicher Freien Orgelwerke. Hrsg. von Christoph ALBRECHT. Kassel u. a.: Bärenreiter 1994–1998. Band 1: XV, 73 S., Band 2: 73 S., Band 3: IV, 84 S., Band 4: VII, 89 S., Band 5: III, 83 S.

Campiana. Ein Stück vor dem Beat. Pierluigi Campi zum 70. Geburtstag am 15. 12. 1998. Hrsg. von Robert v. ZAHN. Köln–Rheinkassel: Verlag Dohr 1998. 91 S., Abb.

ANGELO CANTONI: La référence à Bach dans les œuvres néo-classiques de Stravinsky. Hildesheim: Georg Olms 1998. 358 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 8.)

MARIO CAPUANA: Mottetti concertati a due, tre, quattro e cinque voci. Opera terza. Venezia, Alessandro Vincenti M.DC.XLIX. A cura di Livio GIRGENTI. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1998. XVII, 141 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane XVIII.)

ANDREA CHEGAI: L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette- e Ottocento. Firenze: Casa Editrice Le Lettere 1998. 317 S. (Storia dello spettacolo. Saggi 2.)

Christus, dir lebe ich. Die Sterbenserinnerung des Heinrich Posthumus Reuss in Musik versetzt durch Heinrich Schütz. Vorgelegt von Ingeborg STEIN. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 1998. 84 S., Abb.

MARY A. CICORA: Mythology as Metaphor. Romantic Irony, Critical Theory, and Wagner's Ring. Westport CT-London: Greenwood Press 1998. 170 S. (Contributions to the Study of Music and Dance, No. 46.)

FRANÇOIS COUPERIN: Nouveaux Regards. Actes des Rencontres de Villecroze 4 au 7 octobre 1995 sous la direction d'Huguette DREYFUS réunis par Orhan MEMED. Paris: Édition Klincksieck 1998. 221 S., Notenbeisp. (Les rencontres de Villecroze III.)

The Cunning Man. Taken from the „Devin du village“ of Jean-Jacques Rousseau. Adapted to His Original Music by Charles BURNEY. With an Introduction by Kerry S. GRANT. Madison: A-R Editions, Inc. 1998. XI, 68 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. 50, Supplement.)

CARL DAHLHAUS/NORBERT MILLER: Europäische Romantik in der Musik. Band 1: Oper und symphonischer Stil 1770–1820. Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler 1999. VI, 810 S., Notenbeisp., 73 Abb.

E.-M.-E. DELDEVEZ: La Société des Concerts de 1860 à 1885 (Conservatoire National de Musique). Nouvelle édition présentée et annotée par Gérard STRELETSKI. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1998. VI, 335 S. (La musique en France au XIXème siècle. Volume I.)

„Dialekt ohne Erde...“. Franz Schubert und das 20. Jahrhundert. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien–Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz 1998. 318 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 34.)

OLIVER DRECHSEL: Jürg Baur. Das Klavierwerk. Köln: Verlag Dohr 1998. 173 S., Abb., Notenbeisp.

STEFAN DREES: Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1998. 375 S., Notenbeisp.

ALFRED DÜRR: Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 459 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

UWE FAERBER: Klanggestalten im Rheingold: Ein Beitrag zur Ausdrucksbestimmung Wagnerscher Musik. Bayreuth: Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft 1998. 64 S., Notenbeisp.

GEORG FEDER: Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck 1998. 125 S., Notenbeisp.

PEER FINDEISEN: Instrumentale Folklorestilisierung bei Edvard Grieg und bei Béla Bartók. Vergleichende Studie zur Typik der Volksmusikbearbeitung im 19. versus 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 448 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte. Band 2.)

CONSTANTIN FLOROS: Gustav Mahler. Visionär und Despot. Porträt einer Persönlichkeit. Zü-

rich–Hamburg: Arche Verlag 1998. 315 S., Abb., Notenbeisp.

MARIUS FLOTHUIS: Mozarts Klavierkonzerte. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck 1998. 158 S., Notenbeisp.

MARIUS FLOTHUIS: Mozarts Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck 1998. 120 S., Notenbeisp.

SUSANNE FONTAINE: Busonis „Doktor Faustus“ und die Ästhetik des Wunderbaren. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 320 S., Abb., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften.)

CLAUS GANTER: Ordnungsprinzip oder Konstruktion? Die Entwicklung der Tonsprache Arnold Schönbergs am Beispiel seiner Klavierwerke. München–Salzburg: Musikverlag Katzbichler 1997. 352 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften 32.)

EDWARD GARDEN: Tschaikowsky. Eine Biographie. Aus dem Englischen von Konrad KÜSTER. Frankfurt a. M.: Insel 1998. 301 S., Notenbeisp.

Gender Studies & Music. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft. Hrsg. von Stefan FRAGNER, Jan HEMMING und Beate KUTSCHKE. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1998. 235 S., Notenbeisp. (Forum Musik Wissenschaft. Band 5.)

PHILIP GLAS. Musik: Philip Glass. Hrsg. von Robert T. JONES. Berlin: Sargos Verlag 1998. 336 S., Abb., Notenbeisp.

KATHERINA GLAU: Rezitation griechischer Chorlyrik. Die Parodoi aus Aischylos' Agamemnon und Euripides' Bakchen als Tonbeispiel auf CD mit Text- und Begleitheft. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1998. 40 S. (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge, 2. Reihe, Band 101.)

JOACHIM GOBBERT: Zur Methode Jaques-Dalcroze. Die Rhythmische Gymnastik als musikpädagogisches System. Wege und Möglichkeiten der plastischen Darstellung von Musik durch den menschlichen Körper. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 497 S., Abb., Notenbeisp., Video. (Studien und Dokumente zur Tanzwissenschaft. Band 2.)

FRANCISCO J. GONZALES: Dialectic and Dialogue. Plato's Practice of Philosophical Inquiry. Evanston, Ill.: Northwestern University Press 1998. X, 418 S. (SPEP Studies in Historical Philosophy.)

REBECCA GROTTJAHN: Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte. Sinzig: Stu-

dio 1998. 391 S., Tab. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 7.)

PETER GÜLKE: „Triumph der neuen Tonkunst“. Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 1998. 281 S., Notenbeisp.

DAVID HAAS: Leningrad's Modernists. Studies in Composition and Musical Thought, 1917–1932. New York u. a.: Peter Lang 1998. XIV, 301 S., Notenbeisp. (American University Studies. Series XX Fine Arts, Vol 31.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie III: Kirchenmusik, Band 3: Te Deum zur Feier des Friedens von Utrecht HWV 278/ Jubilate zur Feier des Friedens von Utrecht HWV 279. Hrsg. von Gerald HENDRIE. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. XXIV, 180 S.

SILVIA HANDKE: Präsenz und Dynamik regionaler Musikkulturen in den Sendekonzepten des WDR-Hörfunks. Kassel: Merseburger 1997. 309 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 158.)

BEATE HANNEMANN: Im Zeichen der Sonne. Geschichte und Repertoire des Opernhauses „La Fenice“ von seiner Gründung bis zum Wiener Kongreß (1787–1814). Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 332 S. (Dialoghi/Dialogues. Band 2.)

BERNARD HARRISON: Haydn: The „Paris“ Symphonies. Cambridge: Cambridge University Press 1998. IX, 124 S., Notenbeisp.

Hasse-Studien 4/1998. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Reinhard WIESEND. Stuttgart: Carus-Verlag 1998. 91 S., Abb. (Schriftenreihe der Hasse-Gesellschaft in Hamburg-Bergedorf und München.)

Die Heilkraft der Musik. Einführung in die Musiktherapie. Hrsg. von Werner KRAUS. München: C. H. Beck 1998. 246 S.

ANN-KATRIN HEIMER: Paul Hindemiths Klavierlieder aus den dreißiger Jahren. Quellen, Entstehungsgeschichte, Analysen. Schliengen: Edition Argus 1998. 254 S., Notenbeisp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 2.)

DIETRICH HELMS: Heinrich VIII. und die Musik. Überlieferung, musikalische Bildung des Adels und Kompositionstechniken eines Königs. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1998. XIII, 475 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 11.)

HERBERT HENCK: Fürsprache für Hauer. Hermann Heiß und die Hintergründe eines Briefes von

Thomas Mann an Ellie Bommersheim im Jahre 1949. Deinstedt: Kompost-Verlag 1998. 114 S.

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke. Band III,4: Bratschenkonzerte. Hrsg. von Hans KOHLHASE. Mainz: Schott Musik International 1997. XXXVI, 251 S.

Historia Sancti Emmerammi. Arnoldi Vohburgensis, ca. 1030. Hrsg. von David HILEY. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music 1996. XXIX, 43 S., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Band LXV/2, Reihe Historiae.)

Historiale Sancti Dionysii Areopagitae. St. Emmeram, Regensburg, ca. 1050/16. Jh. hrsg. von Roman HANKELN. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music 1998. LXXII, 64 S., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Band LXV/3, Reihe Historiae.)

JÜRGEN HUNKEMÖLLER: Bloris Blacher der Jazz-Komponist. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 132 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 37.)

LEANDER HOTAKI: Robert Schumanns Motto-sammlung. Übertragung, Kommentar, Einführung. Freiburg im Breisgau: Rombach 1998. 657 S.

NAOKA IKI: E. Scribes Entwicklung vom Vaudeville zur „Grand Opéra“. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland. 155 S. (Études sur l'opéra français du XIXe siècle. Volume III.)

In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation. Edited by Bruno NETTL with Melinda RUSSELL. Chicago-London: The University of Chicago Press 1998. VIII, 413 S., Notenbeisp.

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1998. Hrsg. von Günther WAGNER. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1998. 297 S., Notenbeisp.

THEODORE KARP: Aspects of Orality and Formulaity in Gregorian Chant. Evanston, Ill.: Northwestern University Press 1998. XVII, 489 S., Notenbeisp.

ULRICH KAISER: Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. Grundkurs: XVIII, 239 S. + CD, Aufbaukurs: XV, S. 242–476 + CD. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 10 und 11.)

Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Band 16: Drücke des 17. bis 19. Jahrhunderts von Albrechtsberger bis Zumsteeg. Bear-

beitet von Karin BREITNER. Tutzing: Hans Schneider 1998. XIII, 194 S., Abb.

Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart. Festschrift Hans Schmidt zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Heribert KLEIN und Klaus Wolfgang NIEMÖLLER. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1998. 360 S., Abb., Notenbeisp.

DIETER KREBS: Gustav Mahlers Erste Symphonie. Form und Gehalt. München-Salzburg: Musikverlag Katzbichler 1997. 69 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften 31.)

THOMAS KREHAHN: Der fortschrittliche Akademiker. Das Verhältnis von Tradition und Innovation bei Johannes Brahms. München-Salzburg: Musikverlag Katzbichler 1998. 130 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften 33.)

CLEMENS KÜHN: Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 373 S. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 9.)

ALEXANDRA LAEDERICH: Catalogue de l'œuvre de Jacques Ibert (1890–1962). Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1998. XXVIII, 346 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 9.)

DIETHER DE LA MOTTE: Musikalische Liebeserklärungen. Aufsätze aus 30 Jahren. Hrsg. von Thomas DÉZSY. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 192 S., Notenbeisp.

LEONHARD LECHNER: Werke. Band 14: Werke für besondere Anlässe. Hrsg. von Uwe MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 199 S.

PIETRO ANTONIO LOCATELLI: Opera omnia. Volume I: Dodici Concerti Grossi. Opera I. A cura di Agnese PAVANELLO. London u. a.: Schott 1998. LV, 264 S., CVII.

Carl Loewe (1796–1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung. Hrsg. von Ekkehard OCHS und Lutz WINKLER. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. XII, 411 S., Abb., Notenbeisp. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 6.)

JOSÉ LÓPEZ-CALO, S. J.: La música en la Catedral de Burgos. Vol. I/II. Catálogo del Archivo de Música (I)/(II). Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico 1995. I: XXXII, 390 S., II: XV, 412 S. (Catalogación de los Archivos de la Catedral de Burgos. Serie I. Archivo de Música, Vol. III.)

JOSÉ LÓPEZ-CALO, S. J.: La música en la Catedral de Burgos. Vol. III–IX. Documentario musical. Actas capitulares (I)–(VII). Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico 1996. I: (1392–1600), 411 S.; II: (1601–1628), 404 S.; III: (1629–1705), 420 S.; IV: (1706–1776), 411 S.; V: (1776–1839), 42 S.; VI:

(1839–1948) Libros, Volúmenes y Varia, 438 S.; VII: Índice General, 244 S. (Catalogación de los Archivos de la Catedral de Burgos. Serie II. Documentario Musical Vol. I–VII.)

CHRISTOPH LOUVEN: Die Konstruktion von Musik. Theoretische und experimentelle Studien zu den Prinzipien der musikalischen Kognition. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 229 S., Abb., Notenbeisp. (Systemische Musikwissenschaft. Band 1.)

PATRICK MACEY: Bonfire Songs. Savonarola's Mucial Legacy. Oxford: Clarendon Press 1998. 359 S., Notenbeisp.

STEPHEN McCLATCHIE: Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology. Rochester: University of Rochester Press 1998. XIII, 262 S., Notenbeisp.

GIACOMO MEYERBEER: Briefwechsel und Tagebücher. Band 5: 1849–1852. Hrsg. und kommentiert von Sabine HENZE-DÖHRING unter Mitarbeit von Hans MOELLER. Berlin–New York: Walter de Gruyter 1999. XXV, 1068 S.

Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik. Hrsg. von Richard KLEIN und Claus-Steffen MAHNKOPF. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998. 446 S.

BERNHARD MOOSBAUER: Tonart und Form in den Finali der Sinfonien von Joseph Haydn zwischen 1766 und 1774. Tutzing: Hans Schneider 1998. 416 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 19.)

A Musician at Court: An Autobiography of Franz Benda. Translation, Commentary, and Annotation by Douglas A. LEE. Warren, MI: Harmonie Park Press 1998. 59 S. (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music, No. 23.)

Musicologie au fil des siècles. Hommage à Serge Gut. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 1998. 343 S., Notenbeisp. (Musiques/Écritures. Série Études.)

Musik anderer Kulturen. 10 Vorträge und ein Resümee zu interkulturellen Ansätzen in Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Hrsg. von Wilfried GRUHN. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1998. 304 S., Notenbeisp. (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Musikhochschule Freiburg. Band 6.)

Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 1998/Band 5. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. von Georg GÜNTHER und Reiner NÄGELE. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 1998. 298 S., Abb., Notenbeisp.

Musikerautographien in Sammlung Helmut Nanz. Katalog. Mit einem Vorwort von Axel BEER. Tutzing: Hans Schneider 1998. 132 S., Abb., Notenbeisp.

Musikpflege und „Musikwissenschaft“ in Würzburg um 1800. Symposiumsbericht Würzburg 1997. Hrsg. von Ulrich KONRAD. Tutzing: Hans Schneider 1998. 183 S., Notenbeisp.

„...La musique, de tous les passetemps le plus beau...“. Hommage à Jean-Michel Vaccaro. Editions Klincksieck 1998. 392 S., Abb., Notenbeisp.

HELEN MYERS: Music of Hindu Trinidad. Songs from the India Diaspora. Chicago-London: The University of Chicago Press 1998. XXXII, 510 S., Abb., Notenbeisp., Compact Disc. (Chicago Studies in Ethnomusicology.)

JEAN-MICHEL NECTOUX: Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie. Paris: Adam Biro 1998. 239 S., Abb.

ROBERT NEMECEK: Untersuchungen zum frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez. Kassel. Gustav Bosse Verlag 1998. 206 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 200.)

UMBERTO NENSI/NADIA NIGRIS/ELENA TONOLO: Catalogo del fondo musicale della Biblioteca Comunale di Treviso. Tomo primo: Musica Sacra A-E. Tomo secondo: Musica Sacra F-Z, Antologie. Tomo terzo: Musica vocale profana, Autori, Antologie. Venezia: Edizioni Fondazione Levi 1998. XXXVII, 1714 S.

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 7. Jahrgang 1998. Begründet und hrsg. von Franz KRAUTWURST. Augsburg: Dr. Bernd Wißner/Edition Helma Kurz 1998. 294 S., Abb., Notenbeisp.

Neues zum Umgang mit Rock- und Popmusik. Hrsg. von Helmut RÖSING und Thomas PHLEPS. Karben: Coda 1998. 150 S., Notenbeisp. (Arbeitskreis Studium Populärer Musik. Beiträge zur Populärforschung 23.)

WINFRIED PAPE/DIETMAR PICKERT: Amateurmusiker: Von der klassischen bis zur populären Musik. Perspektiven musikalischer Sozialisation. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1999. 260 S., Tab., Graf.

Allan Petterson Jahrbuch 1997. Beiträge zur skandinavischen Sinfonik. Hrsg. im Auftrag der Internationalen Allen-Petterson-Gesellschaft von Michael KUBE. Hamburg: von Bockel Verlag 1998. 148 S., Notenbeisp.

MARTIN PFLEIDERER: Zwischen Exotismus und Weltmusik. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre.

Karben: Coda 1998. 302 S., Notenbeisp. (Schriften zur Populärmusikforschung. Band 4.)

ALFRED PLANYAVSKY: Der Barockkontrabass Violine. Zweite, wesentlich erweiterte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 1998. 166 S., Abb.

GEORGE W. PLATZMAN: A Catalogue of Early Printed Editions of the Works of Frédéric Chopin in the University of Chicago Library. Chicago: The University of Chicago Library 1997. IX, 293 S.

HELMUT PÖLLMANN: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens. Mainz u. a.: Schott 1998. 168 S., Notenbeisp.

PAMELA M. POTTER: Most German of the Arts. Musicology and society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich. New Haven-London: Yale University Press 1998. 364 S.

ALEXANDER POZNANSKY: Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod – Legenden und Wirklichkeit. Aus dem Russischen von Irmgard WILLE. Hrsg. von Thomas KOHLHASE. Mainz u. a.: Schott 1998. 602 S., Notenbeisp. (Čajkovskij-Studien. Band 3.)

Zu Problemen der ‚Heroen‘- und der ‚Genie‘-Musikgeschichtsschreibung. Hrsg. von Nico SCHÜLER. Hamburg: von Bockel Verlag 1998. 165 S., Abb., Notenbeisp.

Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters II. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1997. 133 S.

RILM Abstracts of Music Literature XXIX (1995). Indexes to the abstracts. Founders: Barry S. BROOK, Harald HECKMANN, François LESURE. New York: Répertoire International de Littérature Musicale 1998. XIII, S. 1061–1456.

RILM Abstracts of Music Literature XXIX (1995). Founders: Barry S. BROOK, Harald HECKMANN, François LESURE. New York: Répertoire International de Littérature Musicale 1998. XVII, 1059 S.

DANIELLE ROSTER: Die großen Komponistinnen. Lebensberichte. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1998. 433 S., Abb.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU: Le Devin du village. Edited by Charlotte KAUFMAN. Madison: A-R Editions, Inc. 1998. XXXIII, 168 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. 50.)

JEAN-JACQUES ROUSSEAU/HORACE COIGNET: Pygmalion. Scène lyrique. Édition critique par Jacqueline WAEBER. Genève: Éditions Université – Conservatoire de Musique 1997. XXIV, 89 S.

REINHARD SCHÄFERTÖNS: Die Fuge in der Norddeutschen Orgelmusik. Beiträge zur Geschichte einer Satztechnik. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 147 S., Notenbeisp. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 5.)

HANS-HUBERT SCHIEFFER/HERMANN JOSEF MÜLLER: Neuē Musik in Düsseldorf seit 1945. Ein Beitrag zur Musikgeschichte und zum Musikleben der Stadt. Düsseldorf: Musikbibliothek der Stadtbüchereien/Köln: Verlag Dohr 1998. 239 S., Abb. (Schriftenreihe des Freundeskreises Stadtbüchereien Düsseldorf. Band 4.)

THOMAS SCHMIDT-OTT: Orchesterkrise und Orchestermarketing. Untersuchung zur „turn-around“-spezifischen Relevanz US-amerikanischer Marketingstrategien im deutschen Orchesterbetrieb. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. X, 317 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 185.)

PETER SCHMITZ: Gitarrenmusik für Dilettanten. Entwicklung und Stellenwert des Gitarrenspiels in der bürgerlichen Musikpraxis der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 297 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 181.)

RAINER SCHMUSCH: Der Tod des Orpheus. Entstehungsgeschichte der Programmmusik. Freiburg im Breisgau: Rombach 1998. 317 S., Notenbeisp. (Rombach Wissenschaften: Reihe Cultura. Band 2.)

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klavierauszüge, Bearbeitungen, Studien und Skizzen, Werkgruppe 3: Studien und Skizzen, Band 4: Dresdener Skizzenheft. Hrsg. von Reinhold DRUSELLA und Matthias WENDT/Taschennotizbuch. Hrsg. von Bernhard R. APPEL, Kazuko OZAWA-MÜLLER und Matthias WENDT. Mainz u. a.: Schott 1998. XVIII, 159 S.

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Supplemente, Band 1: Ernst BURGER: Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. Unter Mitarbeit von Gerd NAUHAUS und mit Unterstützung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau. Mainz u. a.: Schott 1998. 355 S., Abb.

Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge 18 (1998): Jean-Jacques Rousseau und sein Umfeld. Hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Redaktion: Joseph WILLMANN. Bern u. a.: Peter Lang 1998. 384 S., Notenbeisp.

BETTINA SCHWEMER: Mehrstimmige Resonanzvertonungen in deutschen Quellen des 15.

und 16. Jahrhunderts. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1998. Textteil: 283 S., Notenbeisp.; Katalog: 246 S. (Collectanea Musicologica. Band 8/I und 8/II.)

HEINRICH SCHÜTZ: Geistliche Chormusik in Bildern von Christoph SCHWABE und Texten von Ingeborg STEIN. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 1998.

Schütz-Jahrbuch. 20. Jahrgang 1998. 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 1998. 164 S., Notenbeisp.

KAY KAUFMAN SHELEMAY: Let Jasmine Rain Down. Song and Remembrance among Syrian Jews. Chicago-London: The University of Chicago Press 1998. XVI, 291 S., Abb., Notenbeisp., Compact Disc. (Chicago Studies in Ethnomusicology.)

WILLIAM SHIELD: Rosina. Edited by John DRUMMOND. London: Stainer and Bell 1998. XXXV, 136 S. (Musica Britannica LXXII.)

NIGEL SIMEONE: Olivier Messiaen. A bibliographical catalogue of Messiaen's works. First editions and first performances with illustrations of the title pages, programmes and documents. Tutzing: Hans Schneider 1998. XIX, 249 S. (Musikbibliographische Arbeiten. Band 14.)

THOMAS SIPE: Beethoven: Eroica Symphony. Cambridge University Press 1998. 146 S.

Leone de' Sommi and the Performing Arts. Edited by Ahuva BELKIN. Tel Aviv: The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts, Tel Aviv University 1997. 245 S., Abb.

Johann Strauß (Sohn): Leben und Werk in Briefen und Dokumenten. Im Auftrag der Johann Strauß-Gesellschaft Wien gesammelt und kommentiert von Franz MAILER. Band VII: 1894. Tutzing: Hans Schneider 1998. 410 S., Abb.

Richard Strauss-Blätter. Wien, Dezember 1998. Neue Folge, Heft 40. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 1998. 81 S., Abb.

Der Streichbogen. Entwicklung – Herstellung – Funktion. 16. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 3. und 4. November 1995. Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 1998. 144 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 54.)

Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung. Mit einem Geleitwort von Lorin MAAZEL. Im Auftrag des Bayerischen Rundfunks hrsg. von Renate ULM. Kassel u. a.: Bärenreiter-Ver-

lag/München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1998. 255 S., Abb.

MICHAEL TALBOT: Antonio Vivaldi. Eine Biographie. Aus dem Englischen von Konrad KÜSTER. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1998. 377 S., Notenbeisp.

...und der Jazz ist nicht von Dauer. Aspekte afro-amerikanischer Musik. Festschrift für Alfons Michael Dauer. Hrsg. von Bernd HOFFMANN und Helmut RÖSING in Zusammenarbeit mit der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung Graz. Karben: Coda 1998. 427 S., Abb., Notenbeisp. (Forum Jazz Rock Pop. Band 1.)

ERICH VALENTIN: Leopold Mozart. Eine Biographie. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1998. 222 S.

GERO CH. VEHLow: Studien zur Geschichte der Musik für Harmonium. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1998. 200 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 203.)

40 Jahre Tage der Neuen Musik Hannover. Dokumentation 1958–1998. Hrsg.: Tage der Neuen Musik Hannover e. V. Redaktion: Ina WRAGGE. 183 S., Abb.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 7,II: Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten WWV 75. Zweiter Akt. Hrsg. von John DEATH-RIDGE und Klaus DÖGE. Mainz: Schott Musik International 1998. 289 S.

WILLIAM WALTON Edition. Volume 9: Symphony No. 1. Edited by David LLOYD-JONES. Oxford–New York: Oxford University Press, Music Department 1998. XVI, 212 S.

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie I: Kirchenmusik, Band 2: Missa sancta Nr. 1 Es-Dur (WeV A.2) mit Offertorium „Gloria et honore“ (WeV A.3)/Missa sancta Nr. 2 G-Dur (WeV A.5) mit Offertorium „In die solemnitas“ (WeV A.4). Hrsg. von Dagmar KREHER. Mainz: Schott Musik International 1998. XXIV, 498 S., Faks.

REYNOLD WEIDENAAR: Magic Music from the Telharmonium. The Story of the First Music Synthesizer. A Color Documentary with Stereo Sound Duration 28:51. New York: Magnetic Music Publishing 1998. Storyboard Script 80 S. + Video.

PETER WILLIAMS: Johann Sebastian Bachs Orgelwerke 2. Choralbearbeitungen. Aus dem Englischen von Gudrun TILLMANN-BUDDE. Mainz u. a.: Schott 1998. 476 S., Notenbeisp.

CHRISTINA E. ZECH: Zum Geschlechterbild im zeitgenössischen Musiktheater am Beispiel von Adriana Hölszky's „Bremer Freiheit“ und Wolfgang Rihms „Die Eroberung von Mexiko“. Zwischen

Neuentwurf und Tradition. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. 200 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 183.)

BERND ALOIS ZIMMERMANN. „Du und Ich und Ich und die Welt“. Dokumente aus den Jahren 1940 bis 1950. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Heribert HENRICH. Hofheim: Wolke Verlag 1998. 150 S., Abb. (Archiv zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 4.)

STEFAN ZÖLLNER: Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1999. 303 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 187.)

200 Jahre Musikleben in Erinnerungen. Iganz von Mosel (1772–1844), Johann Nepomuk Freiherr von Haßlinger (1822–1898), Joseph Mantuani (1860–1933), Ján Albrecht (1919–1996). Hrsg. von Elisabeth Theresia HILSCHER. Tutzing: Hans Schneider 1998. 217 S., Abb. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 35.)

## Mitteilungen

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Rudolf ELLER am 9. Mai zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Rudolf ELLERS am 18. Mai zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Harro SCHMIDT am 8. März zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Rolf DAMMANN am 6. Mai zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Rainer FANSELAU am 8. Mai zum 65. Geburtstag.

\*

Priv.-Doz. Dr. Siegfried OECHSLE hat einen Ruf auf einen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen erhalten.

Dr. Frank HEIDLBERGER hat sich am 25. Januar 1999 vor der Philosophischen Fakultät I der Universität Würzburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: „Canzon da sonar. Studien zu Terminologie, Gattungsproblematik und Stilwandel in der Instrumentalmusik Oberitaliens um 1600“. Die Schrift wird in Kürze in den „Würzburger Musikhistorischen Beiträgen“ (Tutzing: Hans Schneider) erscheinen.

PD Dr. Fred BÜTTNER hat sich im Fach Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einer Arbeit über „Studien zum Klauselrepertoire der Handschrift Saint Victor (Paris, BN, lat. 15139)“ habilitiert.

PD Dr. Susanne RODE-BREYMAN hat einen Ruf an die Hochschule für Musik Köln auf eine C4 Professur für Musikwissenschaft angenommen.

Prof. Dr. Albrecht RIETHMÜLLER erhielt vom Canada Council for the Arts in Ottawa den John G. Diefenbaker Award. Er dient Forschungsaufenthalten am Centre for German and European Studies der York University in Toronto sowie Vortragsreisen in Kanada und den USA.

Berthold HÖCKNER erhielt den Alfred Einstein Award der American Musicological Society für seinen Aufsatz „Schumann and Romantic Distance“ (JAMS 50 (1997), S. 55–132).

Prof. Dr. Hermann DANUSER, Humboldt-Universität Berlin, hat einen an ihn ergangenen Ruf auf ein Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Zürich abgelehnt.

Vom 4. bis 10. Juli 1999 veranstaltet die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein internationales Symposium „Mozarts ‚Idomeneo‘ und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors“. Informationen über die e-Mail-Adresse: Bayer.Musikgesellschaft@lrz.badw-muenchen.de.

Das Institut der Musikwissenschaft der Universität München veranstaltet gemeinsam mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte vom 21. bis 23. Juli 1999 ein *Internationales Symposium zum Thema: „Richard Strauss und die Moderne“*. Formlose Anmeldungen: Institut für Musikwissenschaft, Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München, Tel. 089/2180 2364, Fax 089/2180 2371, e-Mail: lodes@lrz.uni-muenchen.de.

Das Arnold Schönberg Center veranstaltet vom 13. bis 15. September 1999 in Zusammenarbeit mit dem Arnold-Schönberg-Institut der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien anlässlich von Schönbergs 125. Geburtstag ein musikwissenschaftliches Symposium unter dem Thema „Arnold Schönbergs Wiener Kreis“ Themenkreise für Referate sind Schönberg und seine Wiener Schüler, der Schulbegriff der Wiener Schule und der „Verein für musikalische Privataufführungen“. Kontakt: Arnold Schönberg Center, z. H. Generalsekretär Dr. Christian Meyer, Schwarzenbergplatz 6, A-1030 Wien, e-Mail: meyer@schoenberg.at

Vom 15. bis 19. September 1999 findet in Prag die 5<sup>th</sup> annual CHIME conference statt, die diesmal dem Thema „Music in cities, music in villages – East-Asian Music Traditions in Transition“ gewidmet ist. Kontakt: Dr. Lucie Olivova/Sankja Fulle, International Sinological Centre, Charles University, Celetna 20, CZ-116 42 Praha 1, Fax: +420-2-24 227 803, e-Mail: CCK-ISC@ff.cuni.cz.

Die Sektion Frauen- und Geschlechterforschung der Gesellschaft für Musikforschung bereitet für den 29. Sept. bis 1. Okt. 2000 an der Universität Oldenburg ihre vierte Tagung unter dem Schwerpunkt-Thema „Geschlechterpolarisierungen in der Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts“ vor. Erwünscht sind Beiträge aus dem Bereich der Analyse, der Stil- und Gattungskritik sowie der Sozialgeschichte der Musik. In einem Nachwuchspodium wird DoktorandInnen Gelegenheit zu Vorträgen auch aus anderen Themenbereichen gegeben. Anmeldung von Beiträgen mit Kurzbeschreibung (höchstens 1 Seite) bis zum 1. Oktober 1999 an Prof. Dr. Freia Hoffmann, Fachbereich 2, Carl von Ossietzky Universität, Postfach 2503, 26111 Oldenburg, oder Prof. Dr. Eva Rieger, Fachbereich 9, Universität Bremen, Postfach 330440, 28334 Bremen.

Vom 25. bis 27. November 1999 findet am Institut für Musikwissenschaft, Alte Musik und Kirchenmusik der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar unter dem Titel „Euterpe, Polyhymnia, Melopomene und Thalia im Umfeld des ‚Ilmathen‘: Aufbrüche / Fluchtwege. Musik um 1800“ ein Symposium statt. Schwerpunkte sind: „Fragen zur Musikästhetik“ – „Musik und Drama – Wort und Ton – neue Konzeptionen“ – „Fremdes – Exotisches: Entdeckung, Adaptierung, Flucht – Versuch einer interdisziplinären Eingrenzung“. Außerdem gibt es die Möglichkeit zu freien Referaten. Vorschläge und Abstracts (bis zu 1 Seite) bis zum 1. Juli 1999 an: Prof. Dr. Helen Geyer, Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar, Institut für Musikwissenschaft, Alte Musik und Kirchenmusik, Platz der Demokratie 2/3, D-99423 Weimar, Tel./Fax 03643/555-165.

Die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft (IGMW) plant für den 23. bis 28. August 2000 zusammen mit der Studiengruppe „Cantus Plenus“ ein *Intercongressional Symposium in Budapest* unter dem Titel „The Past in the Present“. Die einzelnen Sektionen sind folgenden Themen gewidmet: „Composition“, „Repertoire of music-making“, „The picture of past in musicology“, „The role of past in everyday music making“ und „Folk music and other spheres of ‚traditional music‘“, auch Vorträge zu freien Themen sind möglich. Informationen bei: Prof. László Dobszay, Institute for Musicology, H-1014 Budapest, Táncsics M. u. 7, e-Mail: LaszloD@zti.hu.

## Die Autoren der Beiträge

JOACHIM BRÜGGE, geb. 1958 in Kiel, studierte Musiktheorie an der Musikhochschule in Lübeck (Diplom 1985), anschließend Studium der Musikwissenschaft in Göttingen (Promotion 1993). Seit 1994 Hochschulassistent am Mozarteum Salzburg. Buchpublikation: *Zum Personalstil Wolfgang Amadeus Mozarts. Untersuchungen zu Modell und Typus am Beispiel der „Kleinen Nachtmusik“, KV 525* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 121), Wilhelmshaven 1996.

CHRISTOPH HENZEL, geb. 1960 in Berlin, Studium der Musikwissenschaft, Musikerziehung, Philosophie und katholische Theologie, Promotion 1993, 1990–1995 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule der Künste Berlin, 1996–1998 Dozent für Musikwissenschaft im Lehrerqualifizierungsprogramm des Landes Brandenburg, ab 1999 Wiss. Mitarbeiter im DFG-geförderten Projekt „Werkverzeichnis der Brüder Graun“ an der Uni Rostock (Prof. Dr. Karl Heller), Buchpublikationen: *Die italienische Hofoper in Berlin um 1800*, Stuttgart 1994; *Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 135), Wilhelmshaven 1999.

KLAUS KEIL, geb. 1954, studierte katholische Theologie und Musikwissenschaft sowie Philosophie in Frankfurt am Main und Freiburg im Breisgau. Zunächst wissenschaftliche und publizistische Arbeiten über die Geschichte der päpstlichen Kapelle (Cappella Sistina) in Rom, Graupner, Telemann u.a. Seit 1982 ist er Mitarbeiter des RISM, zunächst freier Mitarbeiter in der Zentralredaktion in Kassel, seit 1988 wissenschaftlicher Angestellter in der nach Frankfurt übersiedelten Zentralredaktion und ab 1991 deren Leiter. Vor allem widmete er sich der Entwicklung der notwendigen Programme für die RISM Projekte und organisierte den elektronischen Datenaustausch mit den einzelnen RISM Arbeitsgruppen.

JANNA KNJAZEVA, geb. 1965 in St. Petersburg, wurde 1994 mit einer Arbeit über „Orgelmusik im Konzertleben St. Petersburgs“ am Institut für Kunstgeschichte der Russischen Akademie der Wissenschaften (St. Petersburg) promoviert. Sie arbeitet als Mitarbeiterin des Instituts für Kunstgeschichte und der St. Petersburger Fernseh- und Rundfunkanstalt über die Geschichte des Konzertlebens. Jüngste Publikation zusammen mit Lucinda Braun: „Bach-Rezeption in Rußland: St. Petersburg“, in: *Bach und die Nachwelt*, Band 2, hrsg. von M. Heinemann, Laaber 1999, S. 85–124.

KLAUS PIETSCHMANN, geb. 1972 in Köln, studierte Musikwissenschaft und Geschichte an den Universitäten Köln, Florenz und Münster, 1996 Magister in mittlerer Geschichte, 1997–1998 Stipendiat der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, seit 1997 Kollegiat im Graduiertenkolleg „Die Renaissance in Italien und ihre europäische Rezeption“ in Bonn. Vorbereitung einer Dissertation zum Thema „Kirchenmusik in der Frühphase der katholischen Reform des 16. Jahrhunderts. Das musikalische Repertoire der päpstlichen Kapelle unter Papst Paul III. (1534–1549)“ bei Prof. Dr. Klaus Hortschansky (Münster). Veröffentlichungen zur spätmittelalterlichen Heiligsprechungspraxis und der römischen Musikgeschichte der Renaissance.

HELGE ROWOLD, geb. 1965 in Hamburg; studierte Diplom-Chemie in Oldenburg sowie Musikwissenschaft und Chemie an der Technischen Universität Berlin; Magister Artium 1996. Seit 1993 Bassist im Soloensemble *voces* (Berlin), seit 1998 Bassus der *Hofkapelle* (Ensemble für Musik der Renaissance, Karlsruhe).

CHRISTIAN SPECK, geb. 1952 in München; Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik in München und an der Universität (Musikwissenschaft); 1977 Staatsexamen, 1984 Promotion; 1987 Assistent, 1989 Dozent für Musiktheorie und Musikgeschichte an der Universität München; seit 1992 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Koblenz-Landau.