

Von Stimmführungsvorgängen zur Harmonik. Eine Anwendung der Clausellehre auf Wagners „Tristan und Isolde“

von Peter Giesl, München

Einleitung

Regeln für die Aufeinanderfolge von Akkorden zu formulieren, ist ein wesentliches Ziel der Musiktheorie. Die Auflösung eines Akkordes in den nächsten, insbesondere am Schluß einer Phrase, ist stets das Musterbeispiel für diese Regeln. Rameau weist dem fallenden Quintschritt der „basse fondamentale“ grundlegende Bedeutung zu. Für ihn ist „dominante“ als Bezeichnung für einen Septakkord, dem eine fallende Quinte des Fundamentes folgt, ein lokaler Begriff, denn er beschreibt nur die Verbindung zwischen zwei Akkorden. „Dominante tonique“ ist im Gegensatz dazu als Bezeichnung des Septakkordes der fünften Stufe ein globaler Begriff. Die Funktionstheorie, die als globale Theorie die Beziehungen aller Akkorde zur Tonika beschreibt, hat von Rameau als einzige lokale Aussage die Dominant-Tonika-Verbindung als direkte Verbindung zweier Akkorde übernommen.

Beispiel 1

The image shows a musical score for Example 1, consisting of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains two measures, labeled 'a' and 'b'. The bass staff contains two measures, also labeled 'a' and 'b'. Below the bass staff, there is figured bass notation: C: 7/5, T, #7/3, D4, 6/5, 3. The first measure 'a' shows a chord with a 7th and 5th above the bass note. The second measure 'b' shows a chord with a 7th and 3rd above the bass note, followed by a D4 chord with a 6th and 5th above the bass note, and a 3rd below the bass note.

Auch die Anfangsakkorde in den Beispielen 1a und 1b werden von der Funktionstheorie durch hinzugedachte Töne (*g* bzw. *d*) als Dominantseptakkord ohne Grundton bzw. Doppeldominante mit Sept und kleiner None ohne Grundton gedeutet.¹ Zumindest Beispiel 1a stammt jedoch aus einer Zeit, in der diese Klänge keineswegs als akkordliche Einheiten gedacht wurden. Begründet wurde die Verbindung vielmehr durch die Intervallfortschreitung von imperfekter zu perfekter Konsonanz. Ich möchte allerdings wie die deutschen Theoretiker des 16. Jahrhunderts² mehr Gewicht auf die Stimmführung legen, d. h. auf die Tenorclausel (Schritt abwärts) und Diskantclausel (Schritt aufwärts).

¹ Vgl. Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig 71920, S. 146 (Terzseptakkord) bzw. S. 166 (Terznonenakkord).

² Vgl. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel 1967, S. 196: „Die deutschen Theoretiker des 16. Jahrhunderts lassen – nach dem Vorbild Nicolaus Wollicks bzw. Melchior Schamppechers im *Opus aureum* von 1501 – den Akzent auf die melodischen Formeln statt auf die Intervallprogressionen fallen.“

„Den grundlegenden Vorgang innerhalb einer Kadenz bildet – zumindest ideell – auch im 16. Jahrhundert noch die Fortschreitung von imperfekter zu perfekter Konsonanz [...]. Den Kern aller Kadenzen, ihren historischen Ausgangspunkt und ihr gemeinsames Merkmal bildet ein zweistimmiger Gerüstsatz; [...] als Fortschreitung vom Sext- zum Oktavabstand, mit stufenweise verlaufender Gegenbewegung beider Stimmen.“³

Es scheint naheliegender, Beispiel 1 mit diesen Regeln zu erklären, als eine nicht erscheinende Baßclausel als Begründung heranzuziehen.

„Sie [die Sextakkorde über der zweiten und siebten Stufe] sind zunächst zu erklären durch die seit dem 14. Jh. bekannten (und in jenem, wie auch im 15. Jh wohl wichtigsten) 6-8- bzw. 3-1-Schlußfortschreitungen zwischen den Hauptstimmen, den Primärkombinationen von Cantizans und Tenorizans. Dabei wird, um das ‚Tendere‘, das ist die Spannung auf den Zielklang hin, zu verstärken, in einer der beiden Stimmen ein Halbtonanschluß gefordert (im Falle der authentischen Fortschreitung in der Cantizans [Diskantclausel], im Falle der phrygischen in der Tenorizans [Tenorclausel]), so daß zur Oktave aus der großen Sexte, zum Einklang aus der kleinen Terz (bzw. zur Oktave aus der kleinen Dezime) geschritten wird.“⁴

Zunächst setze ich auch den Halbtonanschluß voraus, verallgemeinere aber später zu doppelt ganztönigen und doppelt halbtönigen Varianten (Beispiel 2).⁵ Das entscheidende Merkmal ist die Stimmführung, die in allen vier Fällen gleich ist, nämlich das Fortschreiten in Sekunden, welches man auch das Prinzip des kürzesten Weges nennen könnte.⁶ Dieser Ansatz findet sich überraschenderweise auch bei Riemann.

„Harmonielehre ist die Lehre von der logisch vernünftigen und technisch korrekten Verbindung der Akkorde (Zusammenklänge mehrerer Töne verschiedener Höhe). Die natürlichen Gesetze für eine solche Verbindung sind mit Sicherheit nur nachzuweisen, wenn man die Töne der einzelnen Akkorde nicht als isolierte zufällige Erscheinungen, sondern vielmehr als Ergebnisse der Bewegungen von Stimmen ansieht; Akkordfolgen entstehen durch gleichzeitige melodische Bewegung mehrerer Stimmen.“⁷

Dennoch muß die Funktionstheorie die vier Akkordverbindungen von Beispiel 2 mit unterschiedlichen Funktionen erklären, während sie mit dem hier vorgestellten Ansatz alle als sekundäre Clausula Tenorizans nach *g* gedeutet werden können, lediglich die Akzidentienlage unterscheidet sie (siehe Notenbeispiel 2, Seite 405).⁸

Dahlhaus führt an, daß „eine Stufenfolge wie IV-V-I oder eine Funktionenfolge wie S-D-T nichts über die Stimmführung besagt, die absurd sein kann, ohne die ‚harmonische Logik‘ aufzuheben.“⁹ In der musikalischen Praxis ist die Stimmführung aber bis Wagner zumeist den Stimmführungsregeln gefolgt. Mir geht es im Unterschied zu Dahlhaus darum, aus der Stimmführung die Harmonik zu begründen im Sinne einer „Darstellungsart, die, den Einfluß der Stimmführung auf die harmonischen Ereignisse erwägend, dort der Stimmführung ihr Recht werden läßt, wo das geeignet ist, die Probleme zu erläutern.“¹⁰ Denn wie „die Kadenz I-IV-V-I, trotz ihres Namens, in der

³ Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalphonie*, Utrecht 1974, S. 76 f.

⁴ Markus Jans, „Modale ‚Harmonik‘. Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert“, in: *BjBHM* 16 (1992), S. 185. Zu „tendere“ vgl. Petrus dictus Palma oiosa, *Compendium de discantu mensurabili*, 1336, Dt. Übs. von Ernst Apfel in: *Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts*, Saarbrücken 1986.

⁵ Vgl. Christian Berger, *Hexachord, Mensur und Textstruktur: Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts* (=BzAfMw 35), Stuttgart 1992, S. 140: „Trotz der Formulierung ‚debet sustineri‘ gehört die Regel vom Halbtonanschluß nicht zu den absolut verbindlichen Regeln des Contrapunctus, bei denen keine Ausnahme denkbar ist.“

⁶ Wie es Bruckner Schönberg zufolge getan hat, vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911, S. 44.

⁷ Hugo Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre*, London 1893, Einleitung.

⁸ Bereits Rameau weist auf die enge Verbindung zwischen diesen Akkorden hin: „Remarquez que la différence de ces deux Accords [Beispiel 2a und c] ne consiste que dans la Basse; [...] le Compositeur étant libre de faire proceder sa Basse, par ce Ton, ou par ce semi-Ton.“ (*Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, Paris 1722, Faks. hrsg. von E. R. Jacobi [= Complete Theoretical Writings 1], AIM 1967, S. 208).

⁹ Dahlhaus, S. 59.

¹⁰ Schönberg, S. 141.

Beispiel 2

a b c d
 Tenorklausel
 Diskantklausel
 C: S⁶ D s⁶ D D⁷ D D⁷ D
 doppelt ganztönig phrygisch authentisch doppelt halbtönig

tonalen Harmonik weniger eine Schlußformel als ein Harmoniemodell¹¹ ist, will dieser Ansatz nicht nur eine Schlußformel erklären, sondern ein allgemeingültiges Verknüpfungsprinzip von Akkorden formulieren.¹²

Schließlich soll an Wagners *Tristan* exemplarisch nachgewiesen werden, daß die Hörgewohnheiten des 15. Jahrhunderts, über die Dahlhaus sagt, „daß die Fortschreitung von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz mit Halbtonanschluß als besonders zwingende, einleuchtende Intervallfolge empfunden wurde: als ‚primäre‘, den musikalischen Fortgang bestimmende und motivierende Progression“,¹³ sich auch auf Wagner übertragen lassen. Ich unterstelle Wagner nicht, so gedacht zu haben, halte aber bei der Analyse von Fortschreitungen, bei denen nicht eine Baßclausel, sondern eine Tenor- oder Diskantclausel im Baß liegt, diese Methode für aussagekräftiger als etwa die Funktionstheorie.

Clausel

Clausula bezeichnet seit dem 12. Jahrhundert eine formelhafte Schlußbildung insbesondere im mehrstimmigen musikalischen Satz. Im Organum-Traktat von Montpellier (erste Hälfte des 12. Jahrhunderts) steht *clausula* für eine aus Penultima und Ultima bestehende Schlußbildung. Waren zunächst die Intervalle der Penultima die Quart und Quint, setzten sich die im Traktat von Montpellier bereits gestatteten Möglichkeiten Terz-Einklang und Sext-Oktav im 13. Jahrhundert als grundlegende Clauseltypen durch.

„Der in der heutigen musikwissenschaftlichen Literatur verwendete Terminus Klausel, der im allgemeinen als Bezeichnung für die formelhafte Schlußbildung einer Stimme im mehrstimmigen Satz verwendet wird, geht wohl auf die Definition zurück, die Johannes Tinctoris in seinem *Diffinitorium* (Neapel 1473/74) gibt: Clausula est cuiuslibet partis cantus particula in fine cuius vel quies generalis vel perfectio reperitur (ed. Machabey 11).“¹⁴

Die bereits in der Organumlehre gelegentlich formulierte Gegenbewegungsregel, die Sekunde als bevorzugtes Intervall und die Forderung nach dem Wechsel der Klangqualitäten (Wechsel von imperfekten und perfekten Konsonanzen) werden Mitte des 14.

¹¹ Dahlhaus, S. 96.

¹² Dieser Gedanke wie auch die Anwendung der Clausellehre auf historisch spätere Musik geht zurück auf Volkhardt Preuß, *Die Anwendung der Clausellehre des 17. Jahrhunderts im Theorieunterricht*, Diplomarbeit der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Hamburg 1991 (Ms.).

¹³ Dahlhaus, S. 77 f.

¹⁴ Siegfried Schmalzriedt in Verbindung mit Elke Mahlert und Bernd Sunten, Art. „Clausula“, in: *HmT* 1974, S. 5.

Jahrhunderts zu Grundpfeilern des Contrapunctus, so daß die Formen Terz-Einklang und Sext-Oktav auch für Binnenzäsuren obligatorisch werden. In den ab 1500 entstehenden Kadenzlehren wird die Kadenz als dreiteilige, aus Antepenultima, Penultima und Ultima bestehende Einheit beschrieben, obwohl zur Bestimmung der einzelnen Stimmclauseln immer nur der Penultima-Ultima-Schritt genannt wird.

Seit dem 16. Jahrhundert verlagert sich der Bedeutungsschwerpunkt von der Tenorclausel zur Baßclausel. 1592 unterscheidet Calvisius zwischen zwei Arten von Kadenz, wobei der ersten ein Gerüst aus Diskant- und Tenorclausel zugrundeliegt, der letzteren eines aus Diskant- und Baßclausel. Rameau verstand 1722 unter „Cadence“ zunächst eine zweigliedrige abschließende Akkordfolge, deren Stringenz immer noch von einem Moment der Stimmführung herrühren sollte, nämlich von Dissonanzen. Eine Septime oder eine Sexte, die einem einfachen Dreiklang tatsächlich hinzugefügt wurde oder implizit enthalten sein sollte, motivierte die Akkordbewegung. Gemeinsam war allen „harmonischen“ Theorien nach 1720 die Überzeugung, daß die allgemeinen Prinzipien der Akkordverbindung mit denen der Kadenzbildung identisch seien. Bis ins 19. Jahrhundert hinein verstand man unter Kadenz (ob als Schluß oder als Akkordverbindung) überwiegend zweigliedrige Vorgänge.¹⁵

„Daß der Wechsel der Klangqualitäten, die Tendenz der Dissonanz zur Konsonanz oder der imperfekten Konsonanz zur perfekten, das treibende Moment musikalischen Fortgangs sei, ist einer der Grundgedanken der Kontrapunkttheorie des 14. bis 17. Jahrhunderts.“¹⁶ Wenn wir nun also von den Stimmführungsvorgängen der Tenor- und Diskantclausel ausgehen, knüpfen wir an die Musiktheorie des 14. bis 17. Jahrhunderts an, die im Laufe der Zeit in den Hintergrund trat. „Die Kadenz wurden im 16. Jh. sowohl unter dem Aspekt der an ihr beteiligten Stimmclauseln betrachtet als auch unter dem der Intervallfortschreitungen, die sich jeweils zwischen zwei Stimmen ergeben.“¹⁷ Dann aber: „Die Kategorie der Intervallfortschreitung wurde im modernen Kontrapunkt [des 17. Jahrhunderts] nicht gänzlich aufgehoben, sondern nur zu einem sekundären Moment degradiert.“¹⁸

Im Gegensatz zur Funktionstheorie, die die zweite Art der von Calvisius beschriebenen Kadenz ins Zentrum ihrer Betrachtungen stellt,¹⁹ gehe ich von der ersten Art aus, explizit von der Clausula Tenorizans (Tenor-/Diskantclauselpaar mit Tenorclausel in der Unterstimme). Sie kommt ohne Unterbrechung bis zu Wagner in der Praxis vor und kann von der Funktionstheorie stets nur mit Schwierigkeiten beschrieben werden. Ich bin mir der problematischen Verwendung dieser historischen Begriffe in verallgemeinerter Form bewußt, denke aber, daß sie im Kern dieselbe Sache treffen und zugleich die oben angedeutete historische Fortdauer aufzeigen.

Im ersten und zweiten Teil entwickle ich nun die Theorie aus den elementaren Stimmführungsvorgängen. Im ersten Teil gehen wir von einem Endklang aus und

¹⁵ Vgl. Elisabeth Schwind und Michael Polth, Art. „Klausel und Kadenz“, in: *MGG*₂ 5, Kassel 1996, Sp. 256–282. Wie dort habe ich in diesem Abschnitt mit Kadenz den mehrstimmigen Gesamtkomplex bezeichnet, ohne einen tonalharmonischen Vorgang zu implizieren (vgl. ebd., Sp. 257).

¹⁶ Dahlhaus, S. 27.

¹⁷ Schwind und Polth, Sp. 257.

¹⁸ Dahlhaus, S. 121.

¹⁹ Noch Burmeister (1606) und Hieronymus Jordan (1635) stellten die beiden Möglichkeiten gleichrangig nebeneinander (vgl. Schwind und Polth, Sp. 274/275).

untersuchen die verschiedenen Möglichkeiten, ihn zu erreichen. Im zweiten Teil studieren wir die unterschiedlichen Ziele eines Ausgangsakkordes und untersuchen, wie geklärt wird, welche der Möglichkeiten ausgewählt wird. Die Begriffe werden stets neu eingeführt und definiert, jedoch weise ich jeweils auf ihre historische Bedeutung hin. Im dritten Teil wenden wir die Theorie zur Analyse von Wagners *Tristan* an.

1. Elementare Stimmführungsvorgänge

1. Konturstimmen

Es gibt zwei Möglichkeiten, einen Ton schrittweise zu erreichen; den Sekundschritt abwärts nennen wir Tenorclausel (Tcl.) und den aufwärts Diskantclausel (Dcl.), vgl. Beispiel 3. Gewöhnlich erklingen beide zugleich und münden in eine Oktave, dabei ist einer der Sekundschritte halbtönig und der andere ganztönig.²⁰ Die Fortschreitung mit halbtöniger Tenorclausel heißt phrygisch, diejenige mit halbtöniger Diskantclausel nennen wir authentisch.²¹ Diese beiden Clauseln heißen auch Normclauseln, wobei die Diskantclausel auf die Tenorclausel reagiert.²² Ich nenne die Stimmen, in denen die Normclauseln liegen, Konturstimmen im Gegensatz zu den übrigen Stimmen, die ich unabhängig von ihrer tatsächlichen Lage als Mittelstimmen bezeichne und deren Bewegungen im Folgenden erklärt werden.

Beispiel 3

The image shows two musical examples, labeled 'phrygisch' and 'authentisch', each presented in two staves: Dkl. (Diskantclausel) and Tkl. (Tenorclausel).
 - The 'phrygisch' example shows a half-step descent in the Tkl. (D4 to D3) and a whole-step ascent in the Dkl. (D4 to E4).
 - The 'authentisch' example shows a half-step ascent in the Tkl. (D4 to E4) and a whole-step descent in the Dkl. (D4 to C4).
 - The 'authentisch' example on the right includes a '7-6' interval marking below the notes, indicating a chromatic alteration.

2. Mittelstimmen

Eine Wendung mit beiden Normclauseln, bei der die Tenorclausel in der Unterstimme liegt, bezeichne ich als Clausula Tenorizans.²³ Ihre möglichen Mittelstimmenbewegun-

²⁰ Später werden auch die anderen beiden Möglichkeiten berücksichtigt (vgl. II. 1.2, S. 418ff.).

²¹ Bezeichnungen wie in Jans, S. 171 f. Zum Problem der unterschiedlichen Schlußwirkungen von authentischem und phrygischem Clauselpaar in den verschiedenen Jahrhunderten vgl. Berger, S. 145 ff. und Dahlhaus, S. 16 und 216.

²² Vgl. Christoph Hohlfeld und Reinhard Bahr, *Schule des musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina*, Wilhelmshaven 1994, S. 37: „Die Tenorclausel – eine in zunächst regelmäßigen Breven von der Antepenultima (drittletzter Note) über die Penultima (vorletzte Note) in die Ultima (Schlußnote) schreitende, oft aus dem Choral abgeleitete Stammclausel (sie versteht sich als primäre Aktionsclausel und damit – zumindest temporär – als Führungsstimme) und die Discantclausel, die allgemein synkopisch zu fassen ist und auf den von der Tenorclausel gegebenen Impuls reagiert.“

²³ Bezeichneten ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Begriffe ‚Clausula Tenorizans‘ und ‚Clausula Cantizans‘ zunächst Tenor- und Diskantclausel (vgl. Schwind und Polth, Sp. 274), so werden sie von mir wie bei Walther beschrieben verwendet: „Clausula Cantizans ist, wenn die Discant Clausel in Bass oder Fundament gesetzt wird. Clausula Tenorizans ist, wenn die Tenor Clausel im Fundament stehet.“ (Johann Gottfried Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, Weimar 1708. Nachdr. hrsg. von Peter Benary, Wiesbaden 1955, S. 298, §14 und 15). In Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1732, Faks.-Nachdr. Kassel 1953, § 10,

gen werden auf zwei Weisen erklärt: Stellt die Clausula Tenorizans einen Antepenultima-Penultima-Schritt dar, werden die Mittelstimmen als Normclauseln zur Ultima gedeutet (I. 2.1); unter I. 2.3 werden sie als Mixturen zu Diskant- bzw. Tenorclausel beschrieben.

2.1 Mittelstimmen als Normclauseln zur Ultima

Folgt auf die Tenorclausel (*e-* bzw. *es-d*) eine Baßclausel (*d-g*), so verlangt der Penultima (P)-Ultima (U)-Schritt nach einer Diskantclausel (*fis-g*). Wird diese durch einen Vorhalt eingeleitet, ergibt sich auf der Antepenultima (A) die primäre²⁴ Clausula-Tenorizans-Bezifferung 6 (Beispiel 4). Wird diese Diskantclausel (*fis-g*) von der zugehörigen Tenorclausel (*a-g*) begleitet, so ergibt sich auf der Antepenultima die sekundäre Clausula-Tenorizans-Bezifferung $\frac{4}{3}$ (Beispiel 5). Geht der Tenorclausel (*a-g*) die Terz der Ultima voraus (*b*), so erhalten wir die tertiäre Bezifferung $\frac{6}{5b}$ (Beispiel 6).

Diese Bezifferungen haben sich also durch Überlagerung zweier Diskant-/Tenorclauselpaare, das eine zur Penultima (*d*), das andere zur Ultima (*g*) ergeben (Beispiel 7). Das Diskant-/Tenorclauselpaar der Penultima (Außenstimmen) übernimmt zur Ultima die Alt- bzw. Baßclausel. Wir erkennen hier ein dynamisches Element: Die Außenstimmen lösen sich zur Penultima in die Oktave auf, werden jedoch durch die Mittelstimmen gezwungen weiterzuschreiten; die Auflösungen der Stimmenpaare erfolgen nacheinander.²⁵ Die Außenstimmen sind also von der Penultima zur Ultima nicht die Konturstimmen. Die daraus entstehenden Konsequenzen werden in I. 3. ausgeführt.

2.2 Einfrieren der Septime

Einfrieren der Septime beschreibt den Vorgang, bei dem sich die Diskantclausel nicht in die Oktave zum Tenor auflöst (*c-d*), sondern liegenbleibt (also imperfiziert²⁶ wird) und so zur Sept wird.²⁷ Wir haben zunächst den phrygischen Fall betrachtet, im authentischen wird sich das *cis* zum *c* wandeln, so daß es trotzdem liegenbleibt und lediglich die Akzidentienlage ändert, um eine kleine Septime zum *d* des Tenores zu bilden (Beispiel 8a). Folgt auf die Clausula Tenorizans wieder eine Baßclausel, so entspricht diese Sept einem Durchgang der Altclausel zur Ultima *d-c-h* (Beispiel 8b).

wird dies Cadentia Cantizans und Tenorizans genannt. Schon für Walther sind diese Formen nicht mehr „perfect“ im Sinne von schlußfähig. „Perfect“ nennt er nur Wendungen mit einer Baßclausel in der Unterstimme: „Es hat aber eine jede Stimme ihren besonderen Gebrauch im Clausulieren. Daher wird auch Clausula Formalis nicht unrecht geteilet in perfectissimam, perfectam, minus perfectam, cantizantem et tenorizantem.“

²⁴ Die Bezeichnungen „primäre, sekundäre und tertiäre Formen“ stammen von Preuß (wie Anm. 12). Er leitet sie aus Simultandurchgängen (wie Heinichen in seiner Generalbaßschule) und Stellvertretungen von Noten her, ich erkläre sie als Normclauseln zur Ultima.

²⁵ Für ein Beispiel von phrygischer und authentischer Clauseverschränkung vgl. Dahlhaus, S. 82. Die Quintparallelen in Beispiel 7 und 9 stellen nur ein Modell dar und werden in der Praxis meist umgangen. Für ein Beispiel mit Quintparallelen vgl. Beispiel 34b.

²⁶ Imperfektion bedeutet, einen eigentlich erwarteten Vorgang nicht zu erfüllen.

Beispiele 4–6

primär

phrygisch authentisch

6 4 - # 6# 4 - #
A P U A P U

sekundär

Tkl. Tkl.
Dkl. Dkl.

4 - # 4 4 - # 6# 4 - #
3 3

tertiär

6_b - 5 6 6_b - 5 6# 6_b - 5
4 - # 5_b 4 - # 5_b 4 - #

Beispiel 7

Dkl. (d) Altkl. (g)

Mittelstimmen

Tkl. (g)
Dkl. (g)

Tkl. (d) Baßkl. (g)

7 6# 7
5_b 5_b

A P U

Beispiel 8

a phrygisch authentisch b

6 7 6# 7 4 8 - 7
3 4 - #

2.3 Mittelstimmen als Mixturen/Ligaturen

Eine andere Art, die Mittelstimmen zu betrachten, kommt ohne eine anschließende Ultima aus und läßt zugleich Raum für chromatische Varianten (vgl. I. 2.4). Andererseits ist sie so allgemein, daß sie nicht wie die vorige einigen Varianten den Vorzug gibt.

Es handelt sich um die älteste Technik der Mehrstimmigkeit: die Mixtur, d. h. eine gekoppelte Stimme, die sich parallel zur Hauptstimme bewegt.²⁸ So wird wie in Beispiel 9 das *g* ins *fis* (Tenorclauselmixtur) oder ins *a* gehen (Diskantclauselmixtur), das *b* ins *a* (Tenorclauselmixtur). *fis*, *g*, *a*, *b* bzw. *h* können jedoch auch liegenbleiben (Ligatur)²⁹ und so in einen Quartsext- oder Grundakkord münden (Beispiel 9).

Das *h* kann auch als Diskantclauselmixtur ins *c* (Sept) schreiten und so die Diskantclausel ersetzen. Dies ist zugleich eine Weiterentwicklung der eingefrorenen Septime (I. 2.2): der Zielton, die Septime, wird nun mit einer Diskantclauselmixtur versehen (Beispiel 10).

2.4 Verschärfte Mixturen. Mixturen zum Wechsel zwischen phrygisch und authentisch

Von einer halbtönigen Clausel kann eine Mixturstimme „infiziert“³⁰ werden, lediglich einen Halbton in die Zielnote zu schreiten.³¹ Ich nenne eine Mixtur, die gewöhnlich einen Ganztonschritt überwindet, nun aber im Halbtonabstand zu derselben Zielnote startet, eine verschärfte Mixtur.³²

Wir beobachten dies zuerst an einer typischen Wendung der Romantik, der Verschärfung der Diskantclauselmixtur zur Terz (*cis-d* läßt *e-fis* zu *eis-fis* werden, vgl. Beispiel 11a), z. B. in Beispiel 12, Fryderyk Chopins *Polonaise-Fantaisie* op. 61 (hrsg. von J. Poderewski, L. Bronarski und J. Turczynski [=Sämtliche Werke VIII: Polonäsen für Klavier], Warschau 1956, T. 186 f.). Weiterhin finden wir verschärfte Diskantclauselmixturen zur Quint bzw. zur großen Sext des Zielakkordes innerhalb einer authentischen Clausula Tenorizans: *g-a* wird zu *gis-a*, *a-h* zu *ais-h* (Beispiel 11b und c).

Die verschärfte Diskantclauselmixtur zur Quint ist eine musikgeschichtlich alte Cadenzwendung,³³ sie tritt jedoch auch wieder in der Romantik auf (Beispiel 13, Dvořák, *Messe in D-Dur* op. 86, Kyrie, T. 92).

²⁷ „Der Sonderfall der Cadenza sfuggita, in dem auf der Paenultima die Leittonerhöhung entfiel und auf der Ultima eine Septime hinzugefügt wurde, hieß seit A. Berardi (1687) *Motivo do Cadenza*.“ (Schwind und Polth, Sp. 274).

²⁸ Im Folgenden werde ich oft die Mixturen und Ligaturen durch ausgefüllte und die Normclauseln durch leere Noten darstellen.

²⁹ Dieser Schluß folgt der einfachen Feststellung, daß eine Stimme nur nach oben oder unten gehen kann oder liegenbleibt. Lassen wir Sprünge außer acht, haben wir mit Diskant-, Tenorclauselmixturen und Ligaturen folglich alle Möglichkeiten einer Mittelstimmenbewegung klassifiziert.

³⁰ Bezeichnung nach Preuß, S. 172.

³¹ Im Jazz nennt man diese Technik „chromatic approach“.

³² In II. 1.1 werden wir verschärfte Normclauseln kennenlernen.

³³ Vgl. Doppelleittonkadenz, z. B. bei Schwind und Polth, Sp. 262.

Beispiel 9

Dkl.
Tkl.

Dkl.
Tkl.

5 #
6(♭)
4

Beispiel 10

Dkl.
Dkl. mixt. (7)
Tkl.

Beispiel 11

a Dkl.
Dkl. mixt. (3)
Tkl.

b Dkl.
Dkl. mixt. (5)
Tkl.

c Dkl.
Dkl. mixt. (6)
Tkl.

Beispiel 12

Dkl. mixt. (3)
Dkl.

Beispiel 13

Dkl.
Dkl. mixt. (3)
Dkl. mixt. (5)
Tkl.

Setzt man die gewöhnliche Mixtur und die verschärfte unmittelbar hintereinander, so entsteht eine Folge von drei Tönen im Halbtonabstand. In dieser Form beziehen sich die beiden ersten Töne auf den Zielton und unterscheiden sich daher durch ein Chroma. Für die Diskantclausel entspricht dem der Wechsel von phrygischer zu authentischer Variante,³⁴ *c* und *cis* beziehen sich als phrygische und authentische Diskantclausel beide auf *d*. Beispiel 14 zeigt diesen Wechsel von phrygisch zu authentisch, den die Mixturen zur Terz, Quint und Sext durch Verschärfung unterstützen (Beispiel 14).

Versteht man hingegen *c* als *his*, so bezieht sich jeder Ton auf den ihm unmittelbar folgenden und wir hätten zwei authentische Diskantclauseln hintereinander vorliegen, *his* und *cis* sind nun durch ein Semitonium getrennt. Die Mixturstimme bildet hier zu jeder Diskantclausel verschärfte Mixturen (Beispiel 15a). In der Praxis mischen sich oft beide Formen; es werden meistens die einfacheren Akzidentien gewählt. Ausführlich wird dies im Falle der Tenorclausel in III. 3. diskutiert.

In Beispiel 15b (Chopin, *Prélude h-Moll*, op. 28 Nr. 6, T. 8) erkennen wir einen Wechsel der Diskantclausel von phrygisch zu authentisch. Die ebenfalls wechselnde Tenorclausel ist mit *fisis-gis* als verschärfte Mixtur zu dem Wechsel notiert. Die übrigen Stimmen bilden zu dem Wechsel ebenfalls verschärfte Mixturen und bei der Auflösung bis auf Stimmtausch Ligaturen.

Die Tenorclauselmixturen überwinden in der Regel nur Halbtonschritte zum Zielton. Daher spielen die verschärften Tenorclauselmixturen zur Mollterz (vgl. Beispiel 27c und 31h) oder in Dur zur Quint keine große Rolle. Allerdings gibt es zum Wechsel von authentisch zu phrygisch halbtönige Mixturen zu den wiederum halbtönigen Tenorclauselmixturen (Beispiel 16a) oder zu den Ligaturen (Beispiel 16b).

Abschließend noch einige Literaturbeispiele (Beispiel 17):

1. Auflösung des übermäßigen Akkordes als phrygische Clausula Tenorizans, Tenorclauselmixtur in die Terz sowie Diskantclauselmixtur in die Sept einer virtuellen halbtönigen Diskantclausel (vgl. Wagner, *Tristan und Isolde*, als häufiger Endklang vor der Auflösung).³⁵
2. Am Ende des Taktes wie 1. mit zusätzlicher verschärfter Diskantclauselmixtur zur Quint (Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 265 f.). Für die Mixtur zu dem Wechsel von authentisch zu phrygisch und der nachfolgenden Tenorclauselmixtur zur Terz vergleiche man auch Beispiel 16a – das notierte *fis* im Baß ist eigentlich ein *ges*.
3. In Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 959 ff. erkennen wir wie unter Beispiel 16b beschriebenen den Wechsel von authentisch zu phrygisch mit anschließenden Ligaturen zu Terz und Sept (s. S. 415).
4. phrygische Clausula Tenorizans mit Tenorclauselmixturen zur Terz und Sept (vgl. Beispiel 15a). Abspringende Diskantclauselmixtur: Statt in die Septe *cis-d* springt die Oberstimme in den Zielton der Diskantclausel *e* (Wagner, *Tristan und Isolde* II, T. 731 f.).

³⁴ Oder auch ihre Verschärfung (phrygische Klärung, vgl. II. 1.1). Der Unterschied besteht nur in der Gegenclausel (hier der Tenorclausel), die sich beim Wechsel ändert, bei der Verschärfung jedoch gleich bleibt. In Beispiel 14a würde die Gegenclausel mit der Mixtur zur Terz kollidieren.

³⁵ Ich zitiere Beispiele aus Wagners *Tristan und Isolde*, wobei sich die römische Ziffer auf den Akt bezieht, nach: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, hrsg. von Isolde Vetter und Egon Voss (= Sämtliche Werke 8, 1–3), Mainz 1990, 1992 u. 1993.

Beispiel 14

Chroma

a b c

Dcl. phr. auth.

Tcl. phr. auth. phr. auth.

Beispiel 15

a Semitonum

b versch. Mixt. zum Wechsel Ligatur (4) Tkl. (abspringend) Ligatur (6)

Dcl. phr. auth.

Beispiel 16

a b

Tkl. auth. phr. auth. phr.

Beispiel 17, 1 und 2

1. Dkl. mixt. (7) Tkl. mixt. (3)

2. Dkl. mixt. (5) Dkl. mixt. (7) Tkl. mixt. (3)

Tkl. auth. phr. Tkl. (ges)

3. Unabhängigkeit der Lage

Hatten wir bisher nur Beispiele betrachtet, bei denen die Tenorclausel in der Unterstimme und die Diskantclausel in der Oberstimme lag, so haben wir bereits in der Antepenultima-Penultima-Ultima-Folge unter I. 2.1 (Beispiel 7) an den Mittelstimmen gesehen, daß dies nicht zwingend der Fall sein muß und doch das bisher Gesagte auch auf diese Vorgänge zutrifft. Die Unabhängigkeit der Clauseln von einer bestimmten Stimme war auch historisch ein entscheidendes Charakteristikum.³⁶

3.1 *Clausula Cantizans*

„Sie [Diskant- und Tenorclausel] können ohne weiteres auch untereinander vertauscht werden, wobei die zwei Stimmen nunmehr vom Terzabstand zum Einklang sich aufeinander zu bewegen.“³⁷

Die der *Clausula Tenorizans* entsprechende Wendung, bei der die Diskantclausel in der Unterstimme liegt, nennen wir nach Walther (vgl. Anm. 23) *Clausula Cantizans* (Beispiel 18). Die Mittelstimmen folgen denselben Erklärungen wie oben.

3.2 *Mixtur in der Unterstimme*

Nicht nur eine Konturstimme mit einer der beiden Normclauseln, sondern auch eine ehemalige Mittelstimme kann die Unterstimme bilden. Nichtsdestotrotz wird die Lage eine Rolle spielen: diejenigen Möglichkeiten werden in der Praxis bevorzugt verwendet, bei denen eine der Normclauseln in der Unterstimme liegt (*Clausula Tenorizans* oder *Cantizans*) oder wenigstens in der Oberstimme. Weiterhin kann durch eine Baßclausel in der Unterstimme (Fundamentierung) eine Möglichkeit variiert werden (vgl. III.).

So läßt sich auch der Sekundakkord neu deuten, bei dem die Tenorclauselmixtur zur Terz in der Unterstimme liegt. In Beispiel 19a bildet *cis/e* das authentische Normclauselpaar zu *d*. Die phrygische Variante mit *c/es* wird wegen der verminderten Quinte *es* über *a* auch Quinteintrübungsvariante genannt. In Chopins *Prélude g-Moll*, op. 28 Nr. 22, T. 21 f. (Beispiel 19b) finden sich die phrygische und authentische Variante unmittelbar hintereinander.

II. Mehrdeutigkeiten und Klärungen

Im zweiten Abschnitt gehen wir nicht wie bisher von einem Endklang bzw. einer Endoktave, sondern von einem Ausgangsklang aus (Beispiel 20), und untersuchen die verschiedenen Auflösungsmöglichkeiten.

³⁶ Dies wird selbst von Riemann, allerdings als Nachteil, anerkannt; vgl. Art. „Klausel“, in: *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882, S. 462: „Klausel (*Clausula*), Schluß, ist dasselbe wie Kadenz (s. d.). Baßklausel (*Clausula bassizans*) heißt die gewöhnliche Fortschreitung des Basses beim Ganzschluß (Dominante-Tonika); man spricht auch von Diskant-, Alt- und Tenorklauseln (*Clausula cantizans*, *altizans*, *tenorizans*), doch haben diese Aufstellungen keinen Wert, da sie miteinander vertauscht werden können.“

³⁷ Meier, S. 77.

Beispiel 17, 3 und 4

Beispiel 18

Beispiel 19a

Sekundäre Clausula Tenorizans

Quinteintrübungsvariante

Dkl. Sekundakkord

Beispiel 19b

Beispiel 20

Es gibt zwei Unterscheidungsmerkmale: die phrygische oder authentische Auflösungsvariante sowie die Ambivalenz, die durch die Unabhängigkeit der Lage bedingt ist, d. h. verschiedene Auflösungen je nach Definition der Konturstimmen.

1. Phrygische und authentische Variante

Die Entscheidung für eine der möglichen Auflösungen kann durch Verschärfungen der Normclauseln oder durch die Mittelstimmen geklärt werden.

1.1 Klärung durch Verschärfung der Normclauseln

Eine große Sexte kann phrygisch (Halbtonschritt unten) oder authentisch (Halbtonschritt oben) aufgelöst werden (Beispiel 21). Die erreichte Endoktave unterscheidet sich um einen Halbton. Zur Klärung kann der jeweilige Ganztonschritt zu einem Halbtonschritt verschärft und damit die Richtung angezeigt werden.

Als Mittelstimmen, die selbst möglichst wenig Klärung verschaffen, setzen wir nun in diese Sexte einen verminderten Septakkord (Beispiel 22). Die authentische Variante wird sich in einen Quartsextakkord bei Mittelstimmenligaturen oder in einen Grundakkord durch Tenorclauselmixturen auflösen. Die phrygische Variante hingegen löst sich in einen Grundakkord bei Ligaturen und in einen Quartsextakkord durch Diskantclauselmixturen auf.

Wir betrachten im Folgenden nur die Ligatur-Varianten³⁸ und verschärfen die jeweils halbtönige Clausel wie in Beispiel 21 beschrieben (Klärungsakkorde, Beispiel 23). Man beachte, daß man direkt von dem phrygischen Klärungsakkord in den authentischen gehen kann, was einer Clausula Tenorizans mit eingefrorener Septime entspricht, und dann authentisch auflösen kann (vgl. III., insbesondere Beispiel 32a).

Auch hierzu einige Literaturbeispiele (Beispiel 24):

1. Dies ist ein Literaturbeispiel zu Beispiel 21 oben ohne Verschärfung, eine phrygische Clausula Tenorizans mit Ligaturen zu Terz und Quint (Wagner, *Tristan und Isolde* II, T. 395 zu 396).
2. Chopin benutzt die authentisch-phrygische Bivalenz des verminderten Septakkordes (Beispiel 22), um einen Halbton zu fallen (2.a): *g* und *b* sind phrygische Normclauseln zu *a*, werden dann aber authentisch nach *as* aufgelöst (2.b, Chopin, *Nocturne* op. 9 Nr. 1, T. 25 f.).
3. Bei Mozart findet sich im *Requiem* KV 626, VII. Agnus Dei, T. 44 ff. in T. 47 (s. S. 419) zunächst die phrygische Auflösungsvariante nach *ges* des verminderten Septakkordes von T. 45 (vgl. Beispiel 22 oben). In T. 49 wird dieser Auflösungsakkord auf der letzten Zählzeit zur authentisch verschärften Form des ursprünglichen verminderten Septakkordes, der sich nun authentisch nach *f* auflöst.

Vergleicht man mit Beispiel 23, so sind wir zunächst von dem verminderten Septakkord direkt ohne Klärung zur phrygischen Auflösung gelangt. Durch Hinzufügen der übermäßigen Sexte (=kleine Sept) sind wir zur authentischen Klärung (unteres System von Beispiel 23) gelangt, die dann authentisch aufgelöst wurde.

³⁸ Die Varianten mit Mixturen führen nämlich zu Quintparallelen.

Beispiel 21

Example 21 shows a clarification of a phrase. The top staff is labeled "E phr." and the bottom staff is labeled "Es auth.". An arrow labeled "Klärung" points from the bottom staff to the top staff, indicating the clarification process.

Beispiel 22 und 23

Example 22 and 23 show musical notation with various annotations. The top staff is labeled "phr." and the bottom staff is labeled "auth.". Annotations include "Ligatur", "Dkl. mixt.", "Klärung", and "eingefrorene Septime". The bottom staff also has "6/4" and "Tkl. mixt." annotations.

Beispiel 24, 1 und 2a

Example 24, 1 and 2a shows two versions of a phrase. The top staff is labeled "1. Dkl." and the bottom staff is labeled "Tkl.". The second version is labeled "2.a phr. D" and "auth. Des".

Beispiel 24, 2b

Example 24, 2b shows a detailed musical passage. The top staff is labeled "2.b" and the bottom staff is labeled "25".

1.2 Klärung durch Mittelstimmen. Doppelt ganztönige und doppelt halbtönige Variante

Zunächst betrachten wir Chopins *Nocturne* op. 27 Nr. 2, T. 22 ff. (Beispiel 25), bei dem die Klärung zwischen phrygischer und authentischer Variante allein durch die Mittelstimmen erfolgt. Der erste Akkord könnte phrygisch nach *h* oder authentisch nach *b* aufgelöst werden. Wie unter II. 1.1 beschrieben, wird er authentisch verschärft, so daß nun alles auf eine authentische Fortführung nach *b* hindeutet, die aber nicht erfolgt. Nun wird das *a* zu *as*. Die kleine Sexte *ces/as* kann nun phrygisch nach *b* oder aber authentisch nach *a* führen. Hier deuten die Mittelstimmen durch sekundäre Clausulae Tenorizantes zunächst durch *es* und *f* eine Auflösung nach *b* an, das wieder nicht erscheint, dann durch *d* und *e* eine Auflösung nach *a*, die auch tatsächlich erfolgt. Danach wird noch einmal eine sekundäre phrygische Clausula Tenorizans nach *as* angefügt.

Die Unterscheidung zwischen authentischer und phrygischer Variante im verschärften Zustand ist ohne Vorgeschichte nur bedingt sinnvoll. Das Unterscheidungsmerkmal, der Ganztonschritt in Tenor- bzw. Diskantclausel, ist nun wie in der Gegenclausel zu einem Halbtonschritt geworden. Nur die Mittelstimmen können noch Aufschluß über den Ursprung geben.

Wir erfassen daher zusätzlich zur authentischen und phrygischen Variante nun auch die doppelt halbtönige, die bei phrygischer und authentischer Verschärfung entsteht, und die doppelt ganztönige (Beispiel 26).

Um zu begründen, warum es doch sinnvoll sein kann, von phrygisch verschärft und authentisch verschärft zu sprechen, betrachten wir Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 1377 ff. (Beispiel 27c). Der phrygischen Auflösung des Akkordes *d-f-as-c* geht ein Wechsel voraus: in dem Rahmen *d-c* wird *fis-a* zu *f-as*. Diese Mittelstimmen deuten den Rahmen als Wechsel von der authentischen Verschärfung von *dis-fis-a-his*, dessen *es* übrigens auch zuvor erscheint, zur phrygischen Verschärfung von *d-eis-gis-h* (Beispiel 27a).

Verstehen wir die Auflösung der Rahmenstimmen nach *cis* als Antepenultima-Penultima-Schritt, so werden die Mittelstimmen das Normclauselpaar zur Ultima *fis* bilden. Vor diesem Hintergrund erscheint der Wechsel als normale Clauselsituation (*fis/a* wird zu *eis/gis*, Beispiel 27b). Wagner aber imperfiziert dieses Clauselpaar und friert es als Terz und Quint der vermeintlichen Penultima ein, was er deutlich durch die Einmollung *f-fes* und die nachfolgende plagale Wendung nach *as* unterstreicht. Diese Einmollung kann man auch als verschärfte Tenorclauselmixtur zur Mollterz verstehen (*f-fes*, eigentlich *geses-fes* oder *f-e*, vgl. auch Beispiel 31h).

Den umgekehrten Vorgang zu Beispiel 27c, nämlich den Wechsel von der verschärften phrygischen zur verschärften authentischen Variante, finden wir in Humperdincks *Die Königskinder* I. Akt, 4. Takt nach Ziffer 47, S. 65 (Beispiel 27d).³⁹

³⁹ Zit. nach Engelbert Humperdinck, *Die Königskinder*, vollständiger Klavierauszug von Rudolf Siegel, hrsg. von Max Brockhaus, Leipzig 1911. Humperdinck schrieb 1897 zunächst eine Fassung als Melodram, die eigentliche Oper entstand 1910.

Beispiel 24, 3

3. 44

phr. (ges) auth. (f)

Beispiel 25

auth. (versch.) phr. auth. phr.

Beispiel 26

doppelt halbtönig authentisch phrygisch doppelt ganztönig

doppelt halbtönig authentisch phrygisch doppelt ganztönig

Beispiel 27a-b

a verschärft

phr.

doppelt halbt.

auth.

b Tkl.

Dkl.

Cis

a verschärft

phr.

doppelt halbt.

auth.

b Tkl.

Dkl.

Cis

Beispiel 27 c-d

1377 c

auth. phr. auth.

2. Konturstimme/Mittelstimme

Hat der Ausgangsklang mehrere kleine Terzen, so können aufgrund der Unabhängigkeit der Lage verschiedene Paare die Konturstimmen bilden. Der verminderte Septakkord, der durch seine Kleinterzschichtung den Extremfall darstellt, besitzt also vier potentielle Konturstimmenpaare. Diese können jeweils phrygisch oder authentisch aufgelöst werden (vgl. II. 1.1), so daß sich insgesamt acht Auflösungsmöglichkeiten ergeben (Beispiel 28). Durch halbtönige Verschärfungen oder durch die Lage kann geklärt werden, welche Stimmen Kontur- und welche Mittelstimmen sind (vgl. auch III., z. B. Beispiel 33d).

Als Literaturbeispiel betrachten wir Vivaldis *Gloria D-Dur* RV 589, 9. Qui tollis, T. 1 ff. (Beispiel 29). Hier wird der verminderte Septakkord *dis-fis-a-c* mit Konturstimmen *dis/fis* authentisch nach *e* aufgelöst – mit Diskantclauselimperfektion (eingefrorener Septime) im Baß (*dis-d*). Zuvor wird jedoch über „peccata“ die authentische Auflösung mit Konturstimmen *a/c* nach *b* mit verschärfter Diskantclauselmixtur zur großen Sexte eingeschoben, allerdings enharmonisch verwechselt.

Beispiel 29

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Konturstimmen

a/c
dis/fis

a/c
auth.

dis/fis
auth.

III. Der Tristanakkord und seine Auflösungen

„Aber wesentlich für uns ist seine [des Tristanakkordes] Funktion, und die ergibt sich, wenn man seine Möglichkeiten kennt. [...] Das soll [...] dem Schüler die Anwendungsmöglichkeiten systematisch zeigen, damit er durch Kombination das finde, was das Gehör lange vorher durch Intuition erkannt hat.“⁴⁰

Nach diesem theoretischen Teil wollen wir eine Variante des symmetrischen verminderten Septakkordes betrachten: eine phrygische Verschärfung. Eine der vier Stimmen ist also durch einen Halbtonschritt nach oben (*dis* statt *d*) vom verminderten Septakkord (*f-gis-h-d*) abgewichen und ist damit potentielle Diskantclausel. Wir betrachten dennoch alle acht Auflösungsmöglichkeiten des zugrundeliegenden verminderten Septakkordes (Beispiel 30); durch die Verschärfung ergibt sich sogar gegenüber Beispiel 28 noch eine neue, zusätzliche Variante. Gemäß der Bemerkung zu den Lagen unter I. 3.2 haben wir die häufigste Lage des Tristanakkordes bei Wagner gewählt (*f-h-dis-gis*). Ich erläutere nun die in Beispiel 30 aufgeführten Möglichkeiten im einzelnen.

⁴⁰ Schönberg, S. 309.

Beispiel 28: Die Auflösungen des verminderten Septakkordes

Die Auflösungen des verminderten Septakkordes

f/gis G Fis d/f E Dis

phr. auth. phr. auth.

gis/h phr. auth. h/d phr. auth.

B A Cis C

Beispiel 30: Die Auflösungen des Tristanakkordes

Die Auflösungen des Tristanakkordes

f/gis d/f

phr. auth. phr. auth.

gis/h phr. auth. h/d(is) phr. auth. neue Variante

1.1 Konturstimmen *d/f*

1.1a phrygisch

In Wagners Skizzenbuch (Beispiel 31a)⁴¹ findet sich als Vorform die phrygisch verschärfte primäre Variante.⁴² Hier ist die Auflösung durch die Mittelstimme *c-h*, die Wagner nachträglich mit einem Vorhalt *h* versehen und nach oben aufgelöst hat, eindeutig vorgegeben. Der Tristanakkord hingegen beinhaltet – wie oben angegeben – mehrere Auflösungsmöglichkeiten.

Die phrygische Variante sollte aufgrund der Vorrede jedoch die häufigste sein, und tatsächlich löst Wagner den Akkord so oft nach *e* auf, daß ich diese Auflösung im Folgenden als Standardauflösung bezeichnen will. Wir finden die phrygische Auflösung des verminderten Septakkordes mit Ligatur der Mittelstimmen (Beispiel 31b, Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 467 ff. mit Auftakt), mit angedeuteter Klärung (Beispiel 31c, Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 216), sowie die verschärfte Fassung mit eingefrorener Septime bzw. hier notiert als Tenorclauselmixtur zur Septime (Beispiel 31d, Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 207 f.).

Nun werden die beiden Ligaturstimmen *gis* und *h* ausgetauscht (Beispiel 31e, Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 66 f.). Vom *gis* zum *h* wird der Zwischenraum chromatisch ausgeschrieben – als verschärfte Mixtur zu einer virtuellen Diskantclausel (vgl. Beispiel 31a), wohingegen vom *h* ins *gis* als Altclausel gesprungen wird. Dazu erkennen wir eine eingefrorene Septime *d*; auf der letzten Achtel tritt eine sekundäre phrygische Clausula Tenorizans auf. Bei Mozart findet sich diese Fortschreitung bereits im Jahre 1783⁴³ (Beispiel 31f, Mozart, *Streichquartett in Es*, KV 428, 2. Satz: Andante con moto, T. 19 mit Auftakt), auf der dritten Achtel erkennt man eine primäre phrygische Clausula Tenorizans. Der Tristanakkord mit Auflösung (Beispiel 31g, Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 1 ff. mit Auftakt) ist die verschärfte Fassung von Beispiel 31e.

Zuletzt betrachten wir noch zwei Beispiele ohne eingefrorene Septime, die verschärft nach Moll (Beispiel 31h, Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 1361, Parallelstelle zu Beispiel 27c – verschärfte Tenorclauselmixtur zur Terz) und Dur (Beispiel 31i, Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 1544) führen.

1.1b authentisch

Wird der Tristanakkord in seiner oben angegebenen Form authentisch aufgelöst, hat dies einen Ganztonschritt im Baß zu drei liegenden Oberstimmen zur Folge (für ein Beispiel siehe Beispiel 36, T. 1080–1081). Eher wird jedoch die obige phrygische Auflösung mit eingefrorener Septime als Ausgangspunkt für eine erneute Clausula Tenorizans genommen, und so ist die vermeintliche Auflösung eine Verschärfung der authentischen Tenorclausel geworden (vgl. II. 1.1, Beispiel 23, sowie III. 3. Die Mehrdeutigkeit der Standardauflösung des Tristanakkordes). Dazu betrachten wir Wag-

⁴¹ Zit. nach Robert Bailey, *The genesis of Tristan und Isolde and a study of Wagner's sketches and drafts for the first act*, Ph. D. Diss. Princeton University 1969, Example 1: Sketches in the Black & Gold Diary, B.

⁴² Man kann hier auch von authentisch verschärft oder von doppelt halbtönig sprechen (vgl. auch III. 3.3).

⁴³ Wagner komponierte die Oper *Tristan und Isolde* in den Jahren 1854–55 und 1857–59, die Uraufführung fand 1865 statt.

Beispiel 31 a-c, d-f, g-i

Example 31 consists of nine measures (a-i) of music in 3/4 time, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The notation includes various rhythmic values and articulation marks. Labels above and below the staves indicate specific analytical features:

- a:** Dkl. mixt. (5) above the vocal staff; eingefrorene 7 Tkl. below the piano staff.
- b:** Dkl. above the vocal staff; Tkl. below the piano staff.
- c:** Dkl. above the vocal staff; Tkl. below the piano staff.
- d:** Ligatur (3) and Tkl. mixt. (7) above the vocal staff; Ligatur (5) and Tkl. below the piano staff.
- e:** Dkl. mixt. (5) and Ligatur (7) above the vocal staff; Altkl. and Tkl. below the piano staff.
- f:** Ligatur (7) and Dkl. mixt. (5) above the vocal staff; Altkl. and Tkl. below the piano staff.
- g:** Dkl. mixt. (5) and Ligatur (7) above the vocal staff; Altkl. and Tkl. below the piano staff.
- h:** No labels.
- i:** No labels.

Beispiel 32a

Example 32a shows a musical phrase in 3/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and piano accompaniment. A horizontal line with an arrow labeled "auth. Auflösung" spans across the top of the vocal staff. Below the piano staff, the name "Tristan" is written above a short melodic fragment.

ners *Tristan und Isolde* II, T. 1891 ff. mit Auftakt (Beispiel 32a), wo der Anfang zitiert, nun aber in der angegebenen Weise in einen Quartsextakkord über *dis* weitergeführt wird.

In Beispiel 32b (Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 430 ff.) führt die mehrmalige authentische Verschärfung, die man durch den Kontext zunächst als Vereinfachung des verminderten Septakkordes zum Septakkord und nicht wie in Beispiel 31e als phrygische Auflösung hört, schließlich weiter in einen Dur-Quartsextakkord über *es* (authentische Auflösung); man beachte die Akzidentienlage im Baß, die nun die Verschärfung deutlich macht.

Auch in Dvořaks *Messe D-Dur* op. 86 aus dem Jahr 1887 finden wir im *Credo* in T. 219 ff. (Beispiel 32c) eine authentische Auflösung des Tristanakkordes.⁴⁴ Zugleich mit der Auflösung des Septvorhalts erfolgt eine Verschärfung im Baß, so daß der zweite Klang den Ausgangspunkt einer doppelt halbtönigen Clausula Tenorizans bildet. Auch hier erkennen wir eine eingefrorene Septime und schließlich aus der tertiären Variante einen Vorhalt in die Quinte, allerdings von oben.

1.2 Konturstimmen *gis/h*

Der authentischen Fassung steht das *dis* entgegen; sie findet sich nicht im *Tristan*. Der phrygischen Variante begegnen wir in Beethovens *Sonate für Klavier* op. 81a, 1. Satz, T. 35–39 aus den Jahren 1809/10 (Beispiel 33a).⁴⁵ *ges/es* bilden das phrygische Normclauselpaar nach *f*, die Mittelstimmen sind Ligaturen zu Quarte und Quinte. In Takt 38 erscheint dann das authentische Normclauselpaar zu *f*.

Die phrygische Variante ist in Umkehrung die sekundäre phrygische Variante bzw. die Quinteintrübungsvariante, vgl. Beispiel 19a. Im *Tristan* erscheint sie mit einer Baßclausel in der Unterstimme und eingefrorener Septime (vgl. Beispiel 30 und 33). Allerdings wird die Chromatik in der Oberstimme, die wir von oben kennen, beibehalten und einen Halbton höher geführt, so daß die große None *c* erscheint. Tatsächlich bilden nun *d* und *c* ein doppelt halbtöniges Normclauselpaar, das nach *des* führen könnte (vgl. III. 1.4 Konturstimmen *h/d(dis)*, Beispiel 35e).

Wir betrachten dazu Beispiel 33b (Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 81), wo die erreichte Ebene durch *b* im Baß fundiert wird, sowie Beispiel 33c (Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 1051 f.), wo die Fortschreitung sequenziert wird, ohne daß die Ebene bestätigt wird. Hier tritt eine kleine None auf, d. h. die Chromatik durchschreitet wie in T. 1 f. eine kleine Terz, so daß Sopran und Tenor ihre Töne austauschen.

Die Bivalenz zwischen der phrygischen Auflösung des Tristanakkordes nach *e* (Konturstimmen *d/f*) und nach *b* (Konturstimmen *gis/h*) kann man bei Humperdinck, *Die Königskinder*, III. Akt, 21. Takt nach Ziffer 265, S. 310 (Beispiel 33d) studieren.

⁴⁴ Die in Beispiel 32a und c unterschiedliche Akzidentienlage wird in Abschnitt III. 3. genauer untersucht werden (vgl. Beispiel 39b).

⁴⁵ Vgl. auch Claus Raab, „Von Ankunft und Aufbruch und ein ‚etwas harter Gang‘ durch die Figurenproblematik“, in: *Mf* 50 (1997), S. 47–73.

Beispiel 32b (oben), 33c (Mitte), 33 (unten)

b

c

7 — 6 — 4 — 3 — 6_b — 5_b → sekundäre doppelt
 5 — 4 — 3 — 5_b → tertiäre halbtönige Clausula Tenorizans

a

35

phr. phr. phr. auth.

Tkl.
 eingefrorene 7 eingefrorene 7
 Ligatur (5) Tkl. mixt. (3)

Tkl. mixt. (3) Tkl. Baßkl.

Dkl. → B Tkl. → B d 21

Dkl. → Fes Dkl. → B

Dkl. → E Tkl. → E

Tristan-akkord Tkl. → Fes Tristan-akkord Tkl. → B

Während Humperdinck zuvor, vorbereitet durch die primäre und sekundäre Variante, stets der Auflösung nach *b* den Vorzug gibt, etabliert er in T. 23 den Tristanakkord und löst durch die ent- und verschärfte Diskantclausel *d* bzw. *es* nach *fes* und die Tenorclausel in der Unterstimme nach *fes* auf. Einen Takt später setzt er die Tenorclausel nach *b* in die Unterstimme, verschärft die Diskantclausel *as* zu *a* und löst so denselben Tristanakkord nach *b* auf. Auch die Auflösung in Beispiel 31g hat auf der letzten Achtel in T. 2 zwei doppelt halbtönige Clauselpaare nach *b* und *e* (vgl. auch III. 4.).

1.3 Konturstimmen f/gis

Die durchaus denkbare phrygische Variante über Sekundakkord tritt im *Tristan* selten auf (für ein Beispiel siehe Beispiel 36, T. 1063–1064); hier fungiert *dis* (eigentlich *es*) als Tenorclauselmixtur zur Quinte. In Beispiel 34a (Humperdinck, *Die Königskinder*, II. Akt, 4. Takt nach Ziffer 112, S. 134) findet sich diese Variante mit Tenorclausel in der Unterstimme *c-h* und verschärfter Diskantclausel *a-b* nach *h*, allerdings wird die Tenorclauselmixtur *g* zur Quinte wegen der sonst entstehenden Quintparallelen nicht

Beispiel 34a

↑ Dkl.
Tristan-Tkl. akkord

Beispiel 34b–c

↑ Tkl. mixt. (5)
↑ Ligatur (7)
Tristan-akkord
↑ vern. Septakk.

Beispiel 34d–e

Beispiel 34f–g

aufgelöst. Chopin nimmt im *Prélude e-Moll op. 28 Nr. 4*, T. 3 f. die Quintparallelen bei einer Auflösung mit eingefrorener Septime in Kauf (Beispiel 34b).

Die authentische Variante findet sich häufiger. Entweder führt der Tristanakkord in einen Durakkord wie in Beispiel 34c, e und f oder in einen Quartsextakkord wie in Beispiel 34d und g über „*fis*“ (vgl. Beispiel 30). In Beispiel 34e, Wagners *Götterdämmerung*, Vorspiel und I. Akt, (hrsg. v. Hartmut Fladt [=Sämtliche Werke 13, 1], Mainz 1981, T. 28) erscheint der Septakkord in *Ges*-Dur nach einer Vereinfachung des Tristanakkordes zum verminderten Septakkord *f-as-ces-eses*. In Wagners *Tristan und Isolde* I, T. 1083 ff. (Beispiel 34d) begegnen wir einer Fundierung des Auflösungsakkordes durch *h*, in Beispiel 34e, Wagners *Ankunft bei den schwarzen Schwänen* (hrsg. v. Carl Dahlhaus [Sämtliche Werke 19: Klavierwerke], Mainz, 1970, S. 100 f., T. 56 f.) wird der Tristanakkord mit der Diskantclausel im Baß nach *ges* aufgelöst. Schließlich zeigen Beispiel 34f (Wagner, *Tristan und Isolde* II, T. 1328 f.) und Beispiel 34g (Wagner, *Tristan und Isolde* II, T. 1370 f.) eine Verschärfung der Tenorclausel.

1.4 Konturstimmen *h/d(dis)*

Die authentische Variante mit Terzsprung des *dis* ins *c* als Tenorclausel erscheint unwahrscheinlich,⁴⁶ dagegen ergibt sich eine neue Variante mit *es-d* als Tenorclausel

⁴⁶ Für ein Beispiel vgl. Beispiel 34g. Der erste Klang ist ein Tristanakkord, der sich zum folgenden Takt authentisch mit Konturstimmen *d/f(fis)* auflöst. Der Terzsprung *fis-es* wird chromatisch ausgefüllt.

und *h-c*, *eis-fis* und *gis-a* als verschärfte Diskantclauselmixturen (vgl. Beispiel 30). In Umkehrung mit „*es*“ in der Unterstimme (vgl. Beispiel 35) finden wir diese Variante auch in Beispiel 35a (Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 10 f.) sowie in Beispiel 35b (Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 265 f.), allerdings erfolgt die Auflösung über den übermäßigen Akkord (vgl. Beispiel 17, 1. und 2.). In beiden Fällen bildet der Tenor nicht wie erwartet eine Diskantclauselmixtur zur Quint, sondern er wird von *f* über *e* bzw. von *h* über *b* zur Tenorclauselmixtur in die Terz. Der Sopran, eigentlich Diskantclauselmixtur zur Terz, wird chromatisch nach oben geführt und übernimmt an Stelle des Tenores die Diskantclauselmixtur zur Quint. In Beispiel 35a ist das *eis* verspätete verschärfte Diskantclauselmixtur, in Beispiel 35b kommt die Oberstimme rechtzeitig zum *h* – wie in Beispiel 31e und g erkennen wir den Austausch der Sopran- und Tenorstimme.

Der phrygische Fall mit einem doppelt ganztönigen Normclauselpaar (*dis-cis* und *h-cis*) tritt am ehesten auf. Eine Möglichkeit ist die Einlösung der Tenorclausel unter Diskantclauselimperfection, d. h. eingefrorener Septime (vgl. Beispiel 35c, Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 980 ff. und Beispiel 35d, Debussy, *Images: Reflets dans l'eau*,

Beispiel 35

The musical score for Beispiel 35 is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system (a and b) features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It includes annotations such as 'Dkl. mixt. (5/3)', 'Dkl. mixt. (5/7)', and 'Dkl. mixt. (5/7)'. Below the staves, labels include 'Dkl. mixt. (7) Tkl.', 'Tristanakk.', 'Tkl. mixt. (3) Tkl.', 'auth. Tristanakk.', and 'Tkl. mixt. (3) phr. Tkl.'. The second system (c and d) has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It is annotated with 'Ligatur (5) Tkl.', 'eingefr. 7 Ligatur (3)', and 'Ligatur (3)'. The third system (e) has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature, with annotations 'doppelt ganzt.' and 'doppelt halbt.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

T. 18). Diese Variante könnte auch als Nonenvorhalt beschrieben werden. Eine andere ist die Verschärfung von beiden Seiten in Richtung *des*, die aus dem doppelt ganztönigen ein doppelt halbtöniges Normclauselpaar macht, welches sich schließlich nach *des* auflöst (vgl. Beispiel 35e, Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 708 ff.).⁴⁷

2. Kurzanalyse

Nun analysieren wir einen Abschnitt, in dem einige der oben besprochenen Auflösungs-möglichkeiten vorkommen (Beispiel 36, Wagner, *Tristan und Isolde* II, T. 1061–1081):

Beispiel 36

The image shows three systems of musical notation for Example 36, spanning measures 1061 to 1075. Each system consists of a treble and bass staff. Annotations below the staves indicate phrasal resolutions (phr.) and authentic resolutions (auth.).

- System 1 (Measures 1061-1067):**
 - Measure 1061: phr. *dis/f*
 - Measure 1063: phr. *f/gis*
- System 2 (Measures 1068-1074):**
 - Measure 1068: auth. *f/gis*
 - Measure 1069: auth. sekund. Cl. Ten.
 - Measure 1070: $\frac{6}{4}$ (with a circled 6)
 - Measure 1071: *h*
 - Measure 1073: phr. *dis/fis*
 - Measure 1074: phr. *dis/fis*
- System 3 (Measures 1075):**
 - Measure 1075: phr. *b/cis*
 - Measure 1076: phr. *dis/f*
 - Measure 1077: auth. *dis/f*

1061–62 *f-gis-h-dis*: phrygische Auflösung mit *dis/f* als Konturstimmen, bei Wiederholung

1063–64 *f-gis-h-dis*: phrygische Auflösung, diesmal mit Konturstimmen *f/gis* und eingefrorener Septime in der Unterstimme

1065–66 Verfahren der Unterstimme auf *f*, chromatische Sextakkordkette aufwärts (Fauxbourdon)

1067 *f-as-c-d*: Tristanakkord – welche Stimmen sind Konturstimmen?

1068 *f-as-h-es*: neuer Tristanakkord. Aus dem verminderten Septakkord *f-as-h-d* ist dieser Tristanakkord durch Verschärfung des *d* zu *dis*, der vorige durch Verschärfung des *h* zum *c* entstanden. Erscheint nun eine Clausula Tenorizans nach *e*? – Nein, *f/gis* sind Konturstimmen, authentische Auflösung nach

⁴⁷ Die Auflösung vom ersten zum zweiten Takt kann man auch als Auflösung mit Konturstimmen *gis/h* beschreiben (vgl. Beispiel 33b).

- 1069–70 *fis-a-h-dis*: authentische Clausula Tenorizans (sekundär) nach *e*, Diskantclauselimperfection: eingefrorene (große!) Septime
- 1070–71 *e-gis-ais-cis*: doppelt ganztönige Auflösung *e/gis* zum Quartsextakkord über *fis*, der eine Cadenz nach *h* erwarten läßt, jedoch folgt in
- 1071–72 ein Trugschluß zum verminderten Septakkord
- 1072–73 *fis-a-c-dis*: keine Auflösung nach *e*, sondern Verschärfung durch *e*, also Konturstimmen *dis/fis*, d. h. *es(e)/ges* nach *f*
- 1074–75 Wiederholung dieser Wendung
- 1075–76 wieder aufsteigende Sextakkordkette über Orgelpunkt *f*, allerdings nicht streng chromatisch
- 1076–77 über *f* verminderter Septakkord *cis-e-g-b*, der sich mit Konturstimmen *b/cis* phrygisch nach *c* bzw. *F-Dur* auflöst⁴⁸
- 1078–79 Tristanakkord über *f* wie zu Beginn – phrygische Auflösung mit Konturstimmen *dis/f*
- 1080–81 wieder Tristanakkord über *f*, dieses Mal jedoch direkt authentische Auflösung nach *es* mit Vorhalten.

Wir sehen, wie Wagner oft in gleichen Ausgangssituationen unterschiedliche Auflösungsmöglichkeiten nutzt.

3. Die Mehrdeutigkeit der Standardauflösung des Tristanakkordes

Wir wollen nun noch einmal die Standardauflösung des Tristanakkordes, also konkret die Verbindung *f-h-dis-gis* zu *e-h-d-gis*, betrachten. Ich will zeigen, daß diese Auflösung vier verschiedene Deutungsmöglichkeiten zuläßt, und möchte diese noch einmal mit meinem Ansatz erklären.

Wir gehen von den theoretischen Konturstimmen aus, die sich im Abstand einer kleinen Septime einen Halbton senken. Allerdings kann jede der beiden kleinen Septimen auch eine übermäßige Sexte sein. Demnach ergeben sich vier Möglichkeiten der Konturstimmenfortschreitung, die wir im einzelnen beleuchten wollen. Die kleine Septime kann sowohl Stellvertreter einer Oktave sein (eingefrorene Septime) als auch Vorhalt zu einer Sexte (7 zu 6 über gleichbleibendem Baßton). Eine Sexte wird als Diskant-/Tenorclauselpaar in die Oktave führen.

3.1 Sexte-Sexte: Wechsel des Zieles

Beispiel 37



Nach meiner Theorie entspringt die übermäßige Sexte der phrygischen oder authentischen Verschärfung einer großen Sext. Wir gehen also von der Ursprungssext *f-d* aus, die phrygisch (*f-dis*) oder authentisch (*fes-d*) verschärft sein kann. Füllen wir die ursprüngliche Sext mit einem verminderten Septakkord aus und lassen die phrygische Entschärfung und authentische Verschärfung zugleich geschehen, so erhalten wir die

⁴⁸ Verminderten Septakkorden, die sich ohne Ligaturen auflösen, kann man zwei verschiedene Konturstimmenpaare zuweisen. Hier kann man auch von einer authentischen Auflösung *e/g* nach *f* sprechen, in T. 1070–1071 von einer authentischen nach *h*. Ich habe mich jeweils für die Möglichkeit, bei der eine Normclausel in der Unterstimme liegt, entschieden.

Auflösung des Tristanakkordes in T. 1 f. (vgl. Beispiel 23). Sie ist aber in dieser Interpretation keine Auflösung, sondern ein Wechsel von phrygisch verschärfter Clausula Tenorizans nach *e* zu authentisch verschärfter Clausula Tenorizans nach *es*, also ein Wechsel von zwei Spannungsklängen, so daß ein dritter Klang als Auflösung erwartet wird (Beispiel 37a und b). Eine Mittelstimmenkonstellation, die dies besonders deutlich macht, wäre die sekundäre authentische Variante sowohl nach *e* als auch nach *es* mit anschließender Auflösung (Beispiel 37c).

Als Literaturbeispiel betrachten wir Beispiel 32a. Man könnte diese Fortschreitung auch als Auflösung (vgl. III. 3.2) und nachfolgende Umdeutung von *e-gis-h-d* (Zielakkord, Ersatz für *E-Dur*) zu *e-gis-h-cisis* (Ausgangspunkt einer tertiären doppelt halbtönigen Clausula Tenorizans nach *dis*) verstehen.

3.2 Sexte-Septime: Auflösung

Beispiel 38

In dieser Folge verstehen wir die Septime als Stellvertreter der Oktave *e-e*, so daß eine wirkliche Auflösung vorliegt. Es handelt sich also um eine doppelt halbtönige Clausula Tenorizans nach *e*, die mit eingefrorener Septime aufgelöst wird (vgl. III. 1.1.a). Mit den Mittelstimmen *a* und *h* erhalten wir die sekundäre authentisch verschärfte Variante (Beispiel 38b), mit den Mittelstimmen des Tristanakkordes die verschärfte Variante der phrygischen Auflösung eines verminderten Septakkordes mit eingefrorener Septime (Beispiel 38c). Mit Beispiel 31g haben wir ein Literaturbeispiel, das durch den Kontext den Auflösungscharakter deutlich macht.

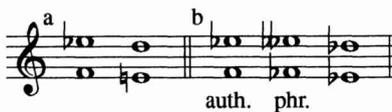
3.3 Septime-Sexte: Vorhalt

Beispiel 39

Hier erhalten wir einen Septvorhalt, der Baßton bleibt gleich und ändert nur seine Akzidentienlage. Die Sexte strebt wiederum nach einer Auflösung in die Oktave *es*.⁴⁹ Sowohl *f* als auch *fes* streben demnach als Tenorclausel nach *es*. Setzen wir als Mittelstimmen *as* und *b*, so erhalten wir eine sekundäre authentische Clausula Tenorizans mit Septvorhalt, die bei der Vorhaltsauflösung verschärft wird (vgl. Beispiel 39b, aber auch Beispiel 32c). Mit den Mittelstimmen des Tristanakkordes erhalten wir die tertiäre doppelt halbtönige Variante (Beispiel 39c), wie sie in Wagners *Götterdämmerung* I, T. 109 ff. (Beispiel 39d) und in Beispiel 31a auftritt.

3.4 Septime-Septime: Mixtur

Beispiel 40



Mit unserer zielorientierten Theorie können wir keine Verbindung zwischen den beiden Klängen herstellen, wenn wir bereits den ersten als Stellvertreter einer Oktave, also als Ziel ansehen. Wenn wir die erste Septime als Vorhalt verstehen, geht die Unterstimme während der Auflösung bereits weiter, so daß ein neuer Septimenvorhalt entsteht. Allerdings ist diese Erklärung in der Praxis nicht immer befriedigend.

Einen Ausweg bietet der Ansatz, die Oberstimme nicht als Diskantclausel, sondern als Mixtur zu verstehen. Gehen wir wieder von einem gemeinsamen Zielklang (*es*) aus, so stellt der Baß (*f-fes-es*) den Wechsel von authentischer zu phrygischer Tenorclausel nach *es* dar (Beispiel 40b). Setzen wir zu dem Wechsel wie in Beispiel 16a eine Mixtur zu einer Tenorclauselmixtur zur Sept, erhalten wir *es-eses-des*, enharmonisch dieselbe Folge wie in Beispiel 39d (*g-fis-f*). Allerdings fehlt der Fortschreitung ohne die Diskantclausel oder ihre Mixturen der Auflösungscharakter.

Ein Beispiel für eine ganze Kette von chromatisch fallenden Septakkorden ohne jeglichen Auflösungscharakter findet sich in Debussys *Jeux*, Ziffer 8. Die Auflösung im vierten Takt nach Ziffer 8 nach *c*, die die Septime *des-ces* als übermäßige Sexte *des-h* versteht, wirkt höchstens durch die metrischen Gegebenheiten als Ziel. Eigentlich aber sind diese Mixturen nicht zielgerichtet und entziehen sich damit meinem Ansatz (vgl. auch Debussy *Jeux*, Takt 7 nach Ziffer 35 bis Ziffer 36; hier haben die Septakkorde definitiv keine Zielwirkung).

3.5 Zusammenfassung

Wenn wir die letzte Deutung als Mixturen, die sich ebenso wie der Tristanakkord als reiner Klang (z. B. in Debussy ...*Canope* aus *Préludes*, Bd. II Nr. X, T. 18) meinem zielgerichteten Ansatz entzieht, beiseite lassen, weil Wagner den Tristanakkord nie in

⁴⁹ Durch Diskantclauselimperfection (die Diskantclausel bleibt liegen, während sich die Tenorclausel auflöst) kann allerdings auch eine 7-6 Vorhaltskette entstehen. Bei Wagner findet sich ein solcher Vorgang in *Tristan und Isolde* I, T. 871–879. Trotz aller Akzidentien erkennt man die stimmführungsmäßig korrekte Auflösung aller Sept- und Quartvorhalte.

dieser Weise auffaßt, so bleiben noch drei Deutungsmöglichkeiten der Konturstimmen übrig. Wagner hat die Mittelstimmen nun so gewählt, daß er sich nicht auf eine der drei Möglichkeiten festlegt. Denn der zweite Klang ist entweder Septakkord *e-gis-h-d* als Ersatz für *E-Dur* (3.2) oder als *fes-as-ces-d* Ausgangspunkt einer tertiären doppelt halbtönigen Clausula Tenorizans nach *es* (3.1 und 3.3). Der erste Klang ist entweder Vorhalt zu dem zweiten mit *as* und *ces* (3.3), oder er ist nach *e* orientiert und stellt so die phrygisch verschärfte Variante eines verminderten Septakkordes dar (3.1 und 3.2). So entscheidet sich erst durch den Kontext, welche dieser Interpretationen Wagner gewählt hat.

4. Die Mehrdeutigkeit des Tristanakkordes

Zuletzt wollen wir anhand von Beispielen aus Wagners *Tristan und Isolde* sehen, wie Wagner diese Mehrdeutigkeiten im musikalischen Kontext einsetzt.

Beispiel 41

The image shows two parts of musical notation. Part (a) displays four chord diagrams labeled G, B, Des, and E. Each diagram shows a set of notes on a staff with a key signature of one sharp (F#). Part (b) shows a musical score in 2/2 time, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains four measures of music, each corresponding to one of the chords in part (a). Arrows point from the chord diagrams in (a) to the corresponding chords in (b). The bass staff contains a single note in the first measure and rests in the following three measures.

In Wagners *Tristan und Isolde* II, T. 1095–1098 (Beispiel 41b) versinnbildlichen drei Tristanakkorde „das Sehnen hin zur heil’gen Nacht“. Es handelt sich dabei um drei Klänge, die aus demselben verminderten Septakkord durch Verschärfung je einer anderen potentiellen Diskantclausel (*f* zu *fis*, *h* zu *c*, *d* zu *dis*) zu einem Tristanakkord werden (Beispiel 41a). Vor der Auflösung nach *e* erfolgt noch die bisher ausgelassene Verschärfung *gis* zu *a*.

In Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 312–317 wird die Auflösung des Tristanakkordes aus T. 1 f. sequenziert, sie erscheint im Abstand einer kleinen Terz nach *des*, *e* und *g*. Auch hier sind die Akkorde Verschärfungen desselben verminderten Septakkordes *f-h-d-as*, der hier aber auch tatsächlich aufgelöst wird (vgl. Beispiel 41a). Dies ist jedoch die einzige Stelle, an der Wagner diese Auflösung drei Mal hintereinander verwendet. In Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 1–11 löst er nach *e*, *g* und *h* auf, die Akkorde sind wieder Verschärfungen von *f-h-d-as*, und zwar *d* nach *dis*, *f* nach *fis* und an Stelle von *as* nach *a*, was erwartungsgemäß nach *b* führen würde, *h* nach *c* (vgl. Beispiel 41a). Diesen Tristanakkord, der auch in anderer Lage als die beiden ersten auftritt, löst Wagner nach *h* statt nach *des* auf (vgl. Beispiel 35a). Die Auflösung nach *b* erscheint erst in T. 81 (vgl. Beispiel 33b). Nach einem weiteren Durchgang der drei Auflösungen vom Anfang

(T. 83–90) gelangt Wagner in T. 102 wieder zu dem Ausgangs-Tristanakkord. Wohin wird er diesen Akkord auflösen? Am wahrscheinlichsten ist die gewohnte Auflösung nach *e*, aber durch das *g* der Pauke und den veränderten Auftakt scheint auch *g* möglich zu sein. Schließlich deutet das *a* in der Oberstimme auch auf eine Auflösung nach *b* hin, denn wir erhalten auf der letzten Achtel zwei doppelt halbtönige Clauselpaare, *f* und *dis* nach *e* sowie *h* (*ces*) und *a* nach *b* (vgl. auch Beispiel 33d).

Aus der Sicht der Standardauflösung nach *e* löst Wagner den Akkord „trugschlüssig“ auf, denn er löst alle Stimmen wie in T. 3 auf bis auf den Baß, der liegenbleibt. Damit erhält er auf der ersten Achtel eine Auflösung nach *b*. Jedoch führt er das *b* in der Oberstimme wie stets nach *h* weiter, so daß er letztlich den Klang nur zu dem zugrundeliegenden verminderten Septakkord vereinfacht (Beispiel 42, Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 102 f.). Er hat sich also immer noch nicht für eine Möglichkeit entschieden. Durch das *g* in der Pauke wählt er schließlich *g*, der zweite Sequenzschritt führt wie am Anfang ebenfalls nach *g*, und dort endet die Einleitung auch.

Beispiel 42



Ausblick und Zusammenfassung

„[...] für unsere heutige Musik sind seit mindestens vierhundert Jahren beide Methoden, die harmonische und die polyphone, in gleicher Weise entwicklungstreibend gewesen. Es geht daher kaum an, die Akkorde nur auf dem einen der beiden Prinzipien aufzubauen. [...] Richtig ist vielmehr, daß sowohl die Entwicklung der Harmonien durch melodische als auch die Entwicklung der Stimmführungsmöglichkeiten durch harmonische Prinzipien nicht nur wesentlich beeinflußt, sondern geradezu vielfach bestimmt wurde. Jede Betrachtung aber, die nur das eine oder andere Prinzip heranzieht, wird zu Ereignissen kommen, die sich in ihrem System nicht [oder nur mit großen Schwierigkeiten, Anm. des Autors] unterbringen lassen.“⁵⁰

Es geht mir nicht darum, die Erklärungsmöglichkeiten einer globalen Theorie wie der Funktionstheorie zu verwerfen, sondern ich möchte ihr eine Theorie an die Seite stellen, mit der man die lokalen Ereignisse, also die Verbindungen zweier Akkorde, genauer beleuchten kann. Ich möchte dafür plädieren, jeweils den Ansatz zur Erklärung harmonischer Vorgänge heranzuziehen, der ihnen am ehesten gerecht wird.

Ausgehend von den Verbindungen zweier Akkorde kann die Theorie jedoch auch in gewissem Maß zur Beschreibung größerer Zusammenhänge wie Cadenzflächen und Sequenzen verwendet werden. Als Ausblick betrachten wir Webers *Freischütz-Ouvertüre*, T. 52 ff. (Beispiel 43). Wir erkennen eine Umspielung des Quartsextakkordes bzw. Grundakkordes über *g*, zunächst authentisch durch Clausula Tenorizans und Cantizans (T. 55–58), dann phrygisch (T. 59–60) nur durch Clausula Tenorizans mit eingefrorener Septime.

Zusammenfassend hoffe ich, einen Weg aufgezeigt zu haben, lineare Vorgänge wie etwa die Auflösung des Tristanakkordes bei Wagner angemessen zu beschreiben. Dabei haben wir an

⁵⁰ Schönberg, S. 27.

Beispiel 43

52

6
4

auth.

58

phr.

Stelle der Funktionstheorie, die wie die Stufentheorie den Primat der Baßclausel postuliert, eine lineare Theorie verwendet, deren Axiome die Tenor- und Diskantclausel sind.

„Daß der Quintschritt das konstitutive Moment tonaler Zusammenhänge sei, ist der Fundamentalsatz der Stufentheorie. Allerdings verkannte Rameau, daß nicht die Verwandtschaft, sondern die funktionale Differenz zwischen Akkorden im Quintabstand entscheidend ist und daß ein Sekundabstand eine ähnliche Differenz begründet wie ein Quintabstand.“⁵¹

Die Unterscheidung zwischen Wendungen mit Tenor- und solchen mit Baßclausel in der Unterstimme wurde bereits im 16. Jahrhundert getroffen, wobei jene mit Baßclausel damals neu waren.

„Betrachten wir nunmehr die drei- und mehrstimmigen Kadenzbildungen des 16. Jahrhunderts. Sie gliedern sich, von ihrem zweistimmigen Archetypus aus gesehen, zunächst in zwei Hauptklassen. Bei der ersten verbleibt die *clausula tenorizans*⁵² in der real tiefsten Stimme [...]. Bei der zweiten Hauptklasse [...] wird jedoch der *clausula tenorizans* eine neue, dem (Contratenor) Bassus eigene Kadenzformel, die ‚*clausula basizans*‘, substriert.“⁵³

Jedoch finden sich bis in die spätromantische Musik hinein Fortschreitungen, die der ersten Hauptklasse angehören und zugleich als Auflösungen erkennbar sind. Besonders hervorzuheben sind hier die Antepenultima-Penultima-Verbindungen. Gerade in diesen Fällen folgen die Stimmen stets den durch die Clauseln vorgegebenen Regeln. Der Auflösungscharakter, der in der älteren Musiktheorie durch den Wechsel von imperfekter zu perfekter Konsonanz beschrieben wurde, zeigt sich in meinem Ansatz in der Gegenbewegung von Tenor- und Diskantclausel. Er kann bis zu Wagner solche zielgerichteten Vorgänge angemessen beschreiben und dadurch Folgerungen von kontrapunktischen zu harmonischen Vorgängen aufzeigen.

⁵¹ Dahlhaus, S. 50.

⁵² „*Clausula tenorizans*“ und „*clausula basizans*“ werden hier im Sinne von Tenor- und Baßclausel verwendet.

⁵³ Meier, S. 78.

Die Mär vom gestohlenen Tristan-Akkord Ein groteskes Kapitel der Liszt-Wagner-Forschung

von Manfred Eger, Bayreuth

Notenbeispiel 1



Um dieses ‚Liebestrank‘-Motiv aus dem *Tristan*-Vorspiel rankt sich ein geradezu groteskes Kapitel der Liszt-Literatur – mit peinlichen Folgen bis heute. Das Motiv kommt nämlich auch in dem Lied „Ich möchte hingehn“ (nach einem Gedicht von Georg Herwegh) vor, das Franz Liszt nachweislich schon 1845 konzipiert hat,¹ also mehr als zehn Jahre bevor Richard Wagner seinen *Tristan* schrieb. Im Mittelteil taucht diese Wendung auf:

Notenbeispiel 2



Der Vergleich zeigt: Note für Note (mit einer einzigen unauffälligen Abweichung) dasselbe Motiv, nur um eine Oktave versetzt. Hier an einen Zufall zu glauben, hieße an ein Wunder zu glauben. Alles sieht nach einem Plagiat Wagners aus. Nun handelt es sich auch noch um das Motiv, das mit dem sagenhaften *Tristan*-Akkord beginnt und das gleichsam die Keimzelle bildet, aus der Wagner die ganze Musik des *Tristan* entwickelt hat – eines Werkes von epochaler Bedeutung. Und ausgerechnet dieses Motiv – gestohlen?

Mit entsprechendem Eifer haben sich Liszt-Schüler, -Biographen und -Forscher auf dieses „Corpus delicti“ gestürzt. Erst recht solche, die Wagner nicht sonderlich gewogen waren.

Eine frühe konkrete Andeutung machte 1911 Adolf Weissmann, der es tragisch fand, daß Liszt aus seinen Errungenschaften so wenig Kapital zu schlagen wußte und statt dessen Wagner beigesprungen sei, indem er ihm das Material „als Grundstein für

¹ Franz Liszt an Carolyne Sayn-Wittgenstein, 12. April 1851, in: *Franz Liszts Briefe*, hrsg. v. La Mara, Bd. 4, *Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, Leipzig 1900, S. 89; an Lina Ramann, 27. November 1874, in: Lina Ramann, *Lisztiana*, hrsg. v. Arthur Seidl, Mainz 1983, S. 41.

Tristan und Isolde“ überließ.² Der Liszt-Schüler August Stradal bestärkte 1913 den Hinweis durch die erste Veröffentlichung des eingangs zitierten Notenvergleichs.³ 1926 dramatisierte der Musikwissenschaftler Arthur Seidl den Fall geradezu: „Weit früher als beim Bayreuther Meister tritt die so sehr angestaunte *Tristan*-Harmonie bei Liszt schon auf [...]“⁴ Dieser bilde somit „die Brücke vom Lohengrin zum Tristan.“⁵ Seidl folgerte: „Liszts Bedeutung wächst damit sofort in's Riesenhafte. Von einem Epigonen, der den Fußstapfen seines großen Freundes nachtrottete, erhebt er sich zu der Größe eines Bahnbrechers, dessen Genie es gelang, durch seine Werke selbst die Schaffenskraft des Freundes zu befruchten.“⁶

1931 zitierte Peter Raabe in seiner Liszt-Biographie die fraglichen Takte des Liedes mit dem Kommentar: „Den Zeitgenossen Liszts mußte freilich eine Komposition verwegen erscheinen, die mehr als zehn Jahre, ehe Wagner die erste Note des *Tristan* schrieb, schon diese Wendung brachte.“⁷ Raabe galt damals als der Doyen der Liszt-Forschung. Damit war die Plagiatsthese durch eine anerkannte Instanz sanktioniert, ja dogmatisiert.

Mehrere Generationen von Musikwissenschaftlern haben Raabe vertraut und daraus oft kühne Folgerungen gezogen. Viele Wagnergegner haben den Fall auch polemisch oder süffisant ausgeschlachtet. Bis in die jüngste Liszt-Literatur kann man verfolgen, wie manche Betrachter genüßlich den Finger auf die Wunde legen, um zu beweisen, wie ungeniert, wie rigoros Wagner nicht nur den Geldbeutel, sondern auch die Kompositionen seines Freundes ausgeplündert habe.

„Der Liszt-Wagnersche Tristan-Akkord“

In seinem Beitrag zu der 1961 erschienenen Liszt-Biographie von Paula Rehberg schreibt Gerhard Nestler: „Vergessen wir nicht, daß der erste Tristan-Akkord, der die Geburtsstunde der neuen Musik einläutete, nicht im Werke Wagners, sondern in einem Liede Liszts zu finden ist.“⁸ Und demonstrativ spricht Nestler vom „Liszt-Wagnerschen Tristan-Akkord.“⁹

In der Rowohlt-Monographie über Liszt beruft sich auch Everett Helm auf das Lied, wenn er feststellt, daß dessen Komponist die „berühmten *Tristan*-Harmonien erfunden“ habe.¹⁰ Karl Schumann variierte 1974 die These mit der Bemerkung, Liszt „steht sogar in der Reihe der vorwagnerischen Erfinder des Tristan-Akkords.“¹¹ Bis in die Regenbogenpresse drang die Kunde; durch einen Beitrag „Don Juan im Priesterrock“ von Jürgen Kesting erfuhren 1973 auch die Leser des *Stern*: „Wagners berühmter Tristan-Akkord,

² Adolf Weissmann, „Der Musiker Liszt und seine Bedeutung für die Gegenwart“, in: *Die Musik* 11 (1911/12), S. 3.

³ August Stradal, „Wagner und Liszt“, in: *NMZ* 34 (1913), S. 312.

⁴ Arthur Seidl, „Zu Franz Liszts 100. Geburtstag (1911)“, in: *Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler. Gesammelte Aufsätze, Studien und Skizzen*, Regensburg 1926, Bd. 1, S. 261.

⁵ Ebd., S. 273.

⁶ Ebd.

⁷ Peter Raabe, *Franz Liszt*, Stuttgart 1931, Bd. 2, S. 127.

⁸ Gerhard Nestler, „Das Werk“, in: Paula Rehberg, *Franz Liszt. Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens*, München 1978, S. 591.

⁹ Ebd., S. 595.

¹⁰ Everett Helm, *Franz Liszt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1972, Auflage 1978, S. 125.

¹¹ Karl Schumann, *Das kleine Liszt-Buch*, Salzburg 1974, S. 34.

als Keimzelle der neuen Musik gefeiert, findet sich schon fünfzehn Jahre vorher in Liszts Lied *Ich möchte hingehn*.¹²

Mit bemerkenswerter Selbstverständlichkeit spricht 1980 Norbert Nagler von den „mannigfaltigen musikalischen Innovationen“, die infolge eines „Mißverständnisses Wagner zugeschrieben wurden.“ Und auch er beruft sich auf das Corpus delicti: „wohlgemerkt, die sogenannte Tristanharmonik wird schon in dem Lied von Liszt *Ich möchte hingehn* (um 1845) antizipiert.“¹³ Christoph Rueger formuliert noch im einhundertsten Todesjahr Franz Liszts: „Und sogar das Non plus ultra spätromantischer Harmonik, Wagners Tristan-Akkord, gibt es bei Liszt schon 15 Jahre vor dem epochemachenden Musikdrama.“¹⁴

In seiner Klavierbearbeitung des *Liebestodes* hat Liszt den Tristan-Akkord eingefügt, der bei Wagner dort gar nicht vorkommt. Daraus zog Siegfried Schibli 1986 den Schluß: „Dieses subtile ‚Zitat‘ ist nicht ohne Hintersinn an diese bedeutsame Stelle gesetzt. Denn der Tristan-Akkord, dessen kompositorische Wirkung epochal und bis weit ins 20. Jahrhundert prägend war, war nicht Wagners ‚Erfindung‘, sondern findet sich schon 1845 deutlich vorformuliert – in einem Lied von Liszt (‚Ich möchte hingehn...‘), dort sogar schon mit der Andeutung des Wagnerschen ‚Sehnsuchtsmotivs‘.“ Mit einem Seitenblick auf einen Brief Wagners an Bülow fährt Schibli fort: „Der Sachverhalt war unter Wagner-Kennern kein Geheimnis; es war dem Meister unangenehm, wenn darüber gesprochen wurde. Was er Cosima gegenüber offenherzig als ‚Diebstahl‘ bezeichnete, sollte nicht allgemein bekannt werden.“¹⁵ Schibli meinte selbstverständlich das ‚Liebesstrank‘-Motiv, und Wagners vermeintliches „Geständnis“ bezog sich auf die Symphonischen Dichtungen, vom Lied war nie die Rede.

Hanjo Kesting, der Herausgeber des 1988 erschienenen Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt, führte Schiblis Überlegungen noch weiter. Im Spätwerk Liszts, so meinte er, gebe es für Liszts Bedürfnis nach Selbstbehauptung „einige Fingerzeige von abgründiger Ambivalenz. In der Bearbeitung des *Liebestodes* zitiert er sein Lied *Ich möchte hingehn*, worin bereits jener berühmte Tristan-Akkord vorformuliert ist, der durch Wagner gut zehn Jahre später zum Angelpunkt der neueren Musikgeschichte wurde. Im Jahre 1867 war das gewiß nicht nur innige Freundschaftspflege, sondern eher eine ebenso diskrete wie bestimmte Inanspruchnahme historischer Prioritäten.“¹⁶

Diese Auswahl von Zitaten zeigt, welch außergewöhnliche Rolle diesem einen Motiv in Liszts Lied beigemessen wurde. Die Autoren vertrauten Peter Raabe um so mehr, als seine Behauptung fatalerweise durch eine Verschwörung irreführender Indizien gestützt wurde. Auch mißverständliche Äußerungen Liszts und Wagners haben nicht wenig dazu beigetragen.

¹² Jürgen Kesting: „Don Juan im Priesterrock“, in: *Stern*, 15. März 1973, S. 108.

¹³ Norbert Nagler, „Die verspätete Zukunftsmusik“, in: *Franz Liszt*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 12), München 1980, S. 5.

¹⁴ Christoph Rueger, *Magie in Schwarz und Weiß. Franz Liszt*, Berlin 1986, S. 175.

¹⁵ Siegfried Schibli, *Franz Liszt*, München 1986, S. 143.

¹⁶ *Richard Wagner – Franz Liszt. Briefwechsel*, hrsg. v. Hanjo Kesting, Frankfurt 1988, S. 46.

Viel Lärm um nichts

Eines allerdings hätte jeder wissen können, der nur ein wenig nachgeforscht hätte: Liszts Lied wurde zwar schon 1845 konzipiert. In seiner Mitteilung an Lina Ramann hat er dieses Entstehungsjahr genannt, aber zugleich von einer „ersten, nicht erschienenen Version“ gesprochen.¹⁷ Tatsächlich wurde das Lied erstmals 1859 veröffentlicht, – als der erste Aufzug des *Tristan* bereits gedruckt war.

Einzelne Autoren, die darauf hingewiesen wurden, waren darob zwar ein wenig irritiert; aber sie retteten sich in die Vermutung, daß Liszt das Lied wohl schon früher dem Freund vorgespielt haben mußte, als er und Herwegh im Juli 1853 Wagner in Zürich besuchten.¹⁸

An das Nächstliegende dachte man nicht, nämlich daran, die Notenhandschriften des Liedes und die Behauptung Raabes nachzuprüfen. Dieser Experte hätte manchen Lisztforschern und Publizisten viel unnütze Mühe, viele Fehlspekulationen und Peinlichkeiten erspart, wenn er die Manuskripte sorgfältiger betrachtet und beschrieben hätte, als er die Herausgabe des 1921 erschienenen zweiten Liedbandes innerhalb der Liszt-Ausgabe vorbereitete.

Die Urschrift des Liedes von 1845 ist verschollen. Es existieren jedoch drei Abschriften in Weimar, eine vierte in New York. Wichtig ist in unserem Fall nur eine Abschrift des Liszt-Gehilfen August Conradi, die als Druckvorlage gedient und in die der Komponist zuvor einige Änderungen eingetragen hat.¹⁹

Raabe hat 1921 in seinem Kommentar zum Liedband zwar zwölf unwesentliche Korrekturen vermerkt, – die wichtigste jedoch, die das ‚Liebestrank‘-Motiv betrifft, übersehen und übergangen. Man muß ihm allerdings eines zugute halten: Das Lied wird von einem häufig wiederholten und variierten Motiv bestimmt, das zumindest in den kleinen Intervallschritten der ersten drei ansteigenden Töne eine gewisse optische Ähnlichkeit mit Wagners Motiv aufweist:



Notenbeispiel 3

Die *Tristan*-Wendung erscheint erst auf der vorletzten Druckseite. Raabe hat sie offenbar für eine bloße Variante des eben zitierten Motivs gehalten und das ‚Liebestrank‘-Motiv gar nicht erkannt. Vermutlich wurde er erst durch eine Veröffentlichung von Stradal darauf aufmerksam. Daß er dessen Folgerung 1931 in seine Liszt-Biographie blindlings übernahm, anstatt wenigstens jetzt das Liedmanuskript noch einmal und

¹⁷ An Lina Ramann, 27. November 1874, in: Ramann (wie Anm. 1), S. 41.

¹⁸ László Eöszé beim Internationalen Franz-Liszt-Kongreß 1986 in Wien. Er maß jedoch der Prioritätsfrage nur eine untergeordnete Bedeutung bei, die größere dem „Recht der vollständigen Entfaltung“ des fraglichen Motivs bei Wagner. (Zitiert nach dem Manuskript seines Referats „Liszt und Wagner. Aspekte eines Künstlerbundes“ im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth.)

¹⁹ Das Manuskript befindet sich im Franz-Liszt-Archiv der Stiftung Weimarer Klassik unter der Signatur MS D 38.

genauer zu prüfen, ist allerdings unverständlich. Viele Lisztforscher und erst recht viele Wagnergegner glaubten nur gar zu bereitwillig, was sie gerne glaubten.

Aber es gab auch zwei rühmliche Ausnahmen. Die eine war der ungarische Musikwissenschaftler Zoltán Gárdonyi. Er war offenbar der erste, der die Weimarer Handschriften kritisch betrachtete und dabei den wirklichen Sachverhalt entdeckte. Bei einem Kongreß des Europäischen Liszt-Zentrums 1975 wies er darauf hin, wie wichtig es sei, auch Frühfassungen Lisztscher Kompositionen zu veröffentlichen. Dazu äußerte er: „Als warnendes Beispiel sei hier nur das *Tristan*-Zitat in Liszts Lied ‚Ich möchte hingehn, [...]‘ genannt; hätte Peter Raabe bei der Redaktion der Gesamtausgabe den dazugehörigen archivalischen Befund beschrieben und die Frühfassungen beziehungsweise Versionen veröffentlicht, so wäre ihm seine eigene unhaltbare Behauptung [...] nicht unterlaufen.“²⁰ Dieser Hinweis wurde damals offenbar überhört. Er verhinderte jedenfalls nicht, daß Raabes Behauptung noch anderthalb Jahrzehnte lang weiterverbreitet wurde.

Die andere Ausnahme war eine junge Amerikanerin, Rena Charnin Mueller. Damals noch Musikstudentin, prüfte sie 1973 unabhängig von Gárdonyi u. a. Liszts Lied-Manuskripte. Die Ergebnisse hat sie allerdings erst 1986 bei einem Symposium in Budapest bekanntgemacht und im selben Jahr in ihrer Dissertation veröffentlicht.²¹ Und dort erscheint nun die erste genaue Beschreibung des archivalischen Befundes.

Nur ein Zitat...

Die *Tristan*-Wendung kommt auf keinem der Liedmanuskripte vor, – ursprünglich auch nicht auf der Druckvorlage. Dort steht anstelle der *Tristan*-Wendung nur der folgende Takt:

The image shows a musical score for a voice and piano. The top staff is the vocal line, with the handwritten text "Stille! wie der Stern verjähren" written below it. The bottom staff is the piano accompaniment, showing chords and arpeggiated figures. The notation is in a handwritten style, typical of a manuscript or early edition.

Notenbeispiel 4

Dieser eine Takt aber ist von Liszt durchgestrichen. In der Singstimme darüber hat Liszt viel radiert und geändert. Wenn man noch einen Schritt weitergeht als Rena Charnin Mueller und den ursprünglichen Zustand des Manuskripts rekonstruiert, dann ergibt sich eine Wiederholung der Takte 7 bis 9 am Liedanfang:

²⁰ Zoltán Gárdonyi, „Hauptprobleme der neuen Liszt-Ausgabe“, in: *Kongreß-Bericht Eisenstadt 1975*, hrsg. v. Wolfgang Suppan (= Liszt Studien 1), Graz 1977, S. 76.

²¹ Rena Charnin Mueller, *Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*, Ph. D. Diss. New York University 1986, S. 118–127. Den Hinweis auf diese Arbeit verdanke ich Egon Voss.

Tag mit seinen letzten Glu - ten -

Notenspiel 5

Genau so haben also auch jene Takte geklungen, an deren Ende später die *Tristan*-Wendung erscheint. Bei der Korrektur jedoch hat Liszt die Singstimme geändert und sie bei dem Wort „versinken“ der *Tristan*-Chromatik angeglichen. Den letztzitierten Takt der Klavierbegleitung hat Liszt – wie gesagt – ganz durchgestrichen; denn was er hier ändern wollte, hätte größere Rasuren erfordert und wäre unübersichtlich geworden.

Statt dessen klebte er über diese ganze Zeile des Klaviersystems einen Streifen Notenpapier und notierte darauf die neue Begleitung. Und erst jetzt erschien im fraglichen Takt zum erstenmal das ‚Liebestrank‘-Motiv (Beispiel 6), dessen Druckbild im Beispiel 7 dargestellt ist.

Notenspiel 6

Stille' wie der Stern ver - sin - ken

Notenspiel 7

stil - le wie der Stern ver - sin - ken,

Wie Rena Charnin Mueller außerdem festgestellt hat, handelt es sich bei dem Klebezettel um Papier, das von Liszt erst nach 1856 verwendet wurde – also nach jenem Zusammentreffen in der Schweiz, bei dem Liszt die einzige Gelegenheit gehabt hätte, dem Freund und Herwegh die neue Liedfassung vorzuspielen und Wagner zum ‚Liebes-trank‘-Motiv, beziehungsweise zum Plagiat zu inspirieren.

Offensichtlich hat Liszt diese Korrekturen 1859 vorgenommen, als er auch mehrere andere Liedmanuskripte korrigierte und für den Erstdruck vorbereitete, – und nachdem er sich bei Wagner am 26. Dezember 1858 bereits überschwenglich für eine „himmlische Weihnachts-Bescherung“, einen „flammenden Liebestrank“ mit seiner „ungeahnten Fülle der Schönheit“ bedankt hatte: nämlich für den Druckbogenabzug des ersten *Tristan*-Aktes.

Kurz: Nicht Wagner hat das Motiv von Liszt, sondern Liszt hat es von Wagner übernommen. Das Zitat bot sich wegen einer entfernten Ähnlichkeit mit dem Liedanfang an, zumal auch die Grundstimmung des Gedichtes der des *Tristan* verwandt ist.

Wenn Liszt das Zitat nun einflocht, so war das nichts Ungewöhnliches. Es entsprach seiner Vorliebe für solche Anspielungen. So schmuggelte er zum Beispiel in *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* unversehens und kaum merklich den Gesang der Rheintöchter ein. Wie diese und andere Reminiszenzen war auch das *Tristan*-Zitat im Lied eine freundschaftliche Reverenz für den Komponisten. Keineswegs wollte Liszt damit Scharen von Liszt-Publizisten und Wagnergegnern irreführen.

Der kleine Unterschied

Sonderbar ist, mit welcher Selbstverständlichkeit fast alle zitierten Autoren von Liszt als dem Erfinder des Tristan-Akkords sprechen, – sogar noch der französische Liszt-Experte Serge Gut in seiner erst 1989 erschienenen Liszt-Monographie.²²

Ganz abgesehen davon, daß der Tristan-Akkord – wenn auch nur beiläufig – schon bei Machaut und Gesualdo, bei Bach und Mozart, Beethoven und Spohr erscheint,²³ – im *Tristan*-Zitat des Liszt-Liedes kommt er jedenfalls nicht vor.

Bei der Abschrift des Akkordes ist Liszt nämlich – wie auch Rena Charnin Mueller vermutet²⁴ – offenbar ein Versehen unterlaufen, vielleicht deshalb, weil der Beginn des *Tristan*-Vorspiels in *a*-Moll steht, das *Tristan*-Zitat bei Liszt jedoch in *A*-Dur notiert ist. Jedenfalls fehlt in Liszts „Umschrift“ das Kreuz vor dem *d* der Altstimme. Ein Vergleich bei angeglichenener Vorzeichnung macht den Unterschied zwischen dem Akkord Liszts (links Beispiel 8) und dem Tristan-Akkord Wagners (rechts Beispiel 9) deutlich.



Notenbeispiel 8 / 9

²² Serge Gut, *Franz Liszt*, Paris 1989, S. 419.

²³ Martin Vogel, *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonie-Lehre*, Düsseldorf 1962, S. 12.

²⁴ Ebd., S. 126.

Erst das *dis* gibt dem Akkord jene Nuance von schmerzlicher Intensität und eines oszillierenden Schwebens zwischen den Tonarten, die den Charakter des sagen- und rätselhaften Tristan-Akkords bestimmt. Bei Liszt hingegen wird er durch die Alteration des *dis* zum *d* zu einem bloß melancholischen Allerwelts-Septakkord.

Nur vereinzelte Autoren haben diesen feinen, aber entscheidenden Unterschied bemerkt und erwähnt. So Werner Oehlmann, wenn er – allerdings in Verkennung der Prioritäten – schreibt: „Richard Wagner hat das Motiv mit einer einzigen genialen Änderung, der Alterationen des *D* im ersten Akkord zu *Dis*, als Kernthema in sein Werk übernommen.“²⁵

Nestlers zitierter Begriff vom „Liszt-Wagnerschen Tristan-Akkord“ ist also doppelt verfehlt, auch wenn er – offenbar nachdem er auf den Unterschied hingewiesen worden war – einen verzweifelten Rettungsversuch machte: „Könnte man das erste *d* der zweiten Stimme in *dis* verwandeln, wäre die *Tristan*-Gestalt des Akkords vollkommen.“²⁶ Aber ein Akkord, der nur „fast“ dem Tristan-Akkord gleicht, ist eben ganz und gar nicht der Tristan-Akkord, so wenig, wie eine Frau fast ein Mann ist.

Nein – so bitter und peinlich die Wahrheit für manche Publizisten auch sein mag: Mit der Legende, daß Liszt den Tristan-Akkord und das ‚Liebestrank‘-Motiv vorweggenommen und daß Wagner beide von ihm gestohlen habe, ist nicht mehr viel anzufangen. Und mit ihr fallen auch alle darauf gestützten Spekulationen über den angeblich „ungeheuren Einfluß“ Liszts auf den *Tristan* und somit auf die ganze neuere Musikgeschichte wie ein Kartenhaus zusammen.

Wagners „Geständnisse“

Nicht nur in diesem Fall wurde Wagner beschuldigt, Lisztsche Motive plagiiert zu haben. Rudolf Louis hat schon 1900 in seiner Liszt-Biographie behauptet, wo Motivähnlichkeiten auftreten, sei Liszt immer und überall der Gebende, Wagner fast immer der Empfangende gewesen.²⁷ Louis berief sich dabei auf „Geständnisse“ in Wagners Briefen an den Freund.

Tatsächlich war Wagner mit solchen Bekundungen und Selbstbeichtigungen – wie auch Cosimas Tagebücher zeigen – nicht kleinlich. So klagte er am 6. Dezember 1856 in einem Brief an Liszt: „Ich fühle mich als Musiker zu miserabel, während ich nun glaube dahinter gekommen zu sein, dass Du der grösste Musiker aller Zeiten bist.“²⁸ Zehn Tage später beteuerte er: „Alles, was mir – namentlich als Musiker – durch Natur und mangelnde Ausbildung versagt geblieben ist, kann mir – durch Mittheilung – Niemand ersetzen als Du. Ohne diese Anregung aber müssen meine geringen musikalischen Fähigkeiten ohne Ergiebigkeiten verlieren.“²⁹

Als Liszt am 27. August 1878 in Wahnfried seine *Dante-Symphonie* vortrug, erklärte Wagner „herrlich heiter“, wie Cosima notiert, „er habe so vieles aus den Symphoni-

²⁵ Werner Oehlmann, *Reclams Liedführer*, Stuttgart 1977, S. 403 f.

²⁶ Nestler, S. 548.

²⁷ Rudolf Louis, *Franz Liszt*, Berlin 1900, S. 101.

²⁸ Brief vom 6.12.1856, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, hrsg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, Leipzig 1991, S. 220.

²⁹ Brief vom 16.12.1856, ebd., S. 227

schen Dichtungen „gestohlen“.³⁰ Durch solche und ähnliche „Bekanntnisse“ hat Wagner nicht wenig dazu beigetragen, daß er als skrupelloser Plagiator und musikalischer Dilettant verdächtigt wurde. Wer seine Komplimente und Selbstbezeichnungen wörtlich und ernst nahm, mußte zwangsläufig auf falsche Fährten geraten.

Unter Berufung auf Louis veröffentlichte August Stradal 1902 ein Dutzend Notenvergleiche, um auf Analogien hinzuweisen.³¹ Ihm folgte dann ein anderer Liszt-Schüler, August Göllerich.³² Alle drei versäumten allerdings, sich über die Entstehungszeiten der jeweiligen Werke Liszts und Wagners zu informieren. Weshalb Louis später seine pauschalen Bemerkungen bedauerte und sie als „Jugendstünden“ abtat.³³

1913, ausgerechnet in einer Nummer der *Neuen Musik-Zeitung* zum 100. Geburtstag Richard Wagners, erweiterte Stradal die Beispiele von Analogien. Ausdrücklich betonte er, man könne hier selbstverständlich keinesfalls von Reminiszenzen sprechen! Aber aufdecken wollte er sie doch.³⁴

Vollzieht man die Reminiszenzenjagd dieser Forscher nach, gerät sie bald zu einer Jagd auf Böcke, die von den Reminiszenzenjägern geschossen worden sind. Stradal irrt beispielsweise schon dann, wenn er behauptet, das Ritt-Motiv aus Liszts *Hunnenschlacht* (s. Beispiel 10) habe als Vorlage für den ‚Walkürenritt‘ (s. Beispiel 11) gedient. Denn die *Hunnenschlacht* Liszts ist 1857 entstanden, drei Jahre nach der *Walküre* und sieben Jahre nach der ersten Aufzeichnung des ‚Walkürenritts‘.



Notensbeispiel 10



Notensbeispiel 11

³⁰ Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 2, S. 165 (27. August 1878)

³¹ August Stradal, „Der Einfluß Franz Liszt's auf die Musikwelt“, in: *Nzfm* 69 (1902), S. 219–298.

³² August Göllerich, *Franz Liszt*, Berlin 1908.

³³ Rudolf Louis, „Franz Liszt und die Gegenwart“, in: *Die Musik* 5 (1905/06) S. 5 ff.; Edgar Istelin, „Rudolf Louis“, in: *Die Musik* 14 (1914/15), S. 224. Zur Mitteilung über Louis' Bekenntnis betreffs seiner „Jugendstünden“ gibt Istelin keine Quelle an.

³⁴ Stradal, „Wagner und Liszt“, S. 312.

Notenbeispiel 12

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, many with accidentals (sharps and flats), and some notes are beamed together. The bass staff contains a similar series of chords, with some notes beamed together. A dynamic marking 'ppp' is present in the first measure of the bass staff. The second system also consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains chords, some with accidentals, and some notes are beamed together. The bass staff contains chords, some with accidentals, and some notes are beamed together.

Four systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains chords, some with accidentals, and some notes are beamed together. The bass staff contains a series of eighth notes, some with accidentals, and some notes are beamed together. The first system has a dynamic marking 'ppp' in the first measure of the bass staff. The second system has a dynamic marking 'ppp' in the first measure of the bass staff. The third system has a dynamic marking 'ppp' in the first measure of the bass staff. The fourth system has a dynamic marking 'ppp' in the first measure of the bass staff.

Notenbeispiel 13

In der Erda-Szene des *Siegfried* erklingt das ‚Schlafmotiv‘ (Beispiel 12). Die in Halbtönen absteigenden Akkorde erinnern tatsächlich – worauf Stradal hinwies – verdächtig deutlich an eine Stelle in der *Faust-Symphonie* Liszts (s. Beispiel 13).

Diese Symphonie ist tatsächlich mehr als zehn Jahre vor dem dritten *Siegfried*-Akt entstanden. Was Stradal aber nicht bedacht hat: das ‚Schlafmotiv‘ taucht auch schon in der *Walküre* auf, und zwar bei Wotans Abschied von Brünnhilde (Beispiel 14) Diese Szene wurde Ende 1854 komponiert. Liszts *Faust-Symphonie* ist zwar im selben Jahr begonnen worden, Wagner hat sie jedoch erst 1856 zum erstenmal gehört.

WOTAN: In fe - sten Schlaf ver - schließ' ich dich:

Notensbeispiel 14

Als Liszt 1879 bei einem Besuch in Wahnfried ein anderes Motiv seiner *Faust-Symphonie* ansah (s. Beispiel 15), rief Wagner lachend: „Du, Papachen, das hab ich dir ja gestohlen!“ Liszt, für dessen Kompositionen sich damals kaum ein Kapellmeister oder Konzertveranstalter interessierte, erwiderte: „Macht nichts, dann hört's doch wenigstens jemand!“³⁵

Notensbeispiel 15

Dieses *Faust*-Thema Liszts erscheint tatsächlich auch im zweiten Akt der *Walküre*, wenn die schlafende Sieglinde im Traum sinnt: „Kehrte der Vater nun heim...“ (Beispiel 16).

Notensbeispiel 16

Der Ausruf Wagners hört sich an, als sei er selbst überrascht gewesen, in Liszts Symphonie ein *Walküren*-Thema wiederzuerkennen. Glaubte er wirklich, das Motiv von Liszt – wenn auch unwissentlich – „gestohlen“ zu haben?

Oder aber war seine Bemerkung nur eine ironische Spitze? Denn eigentlich mußte ihm ja wohl noch gewärtig sein, daß seine *Walküre* längst komponiert war, bevor er Liszts *Faust-Symphonie* kennenlernte.

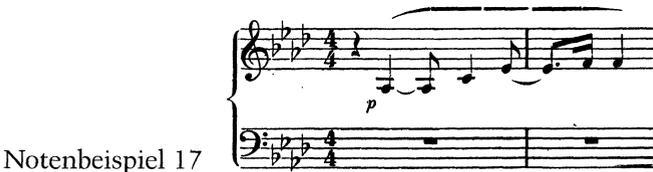
³⁵ Julius Kapp, *Richard Wagner und Franz Liszt. Eine Freundschaft*, Berlin 1908, S. 21. Der Autor zitiert dort aus einer Erinnerung von Cosima Wagner.

Doch dieser eine Fall ist noch komplizierter. Es könnte nämlich jemand den Finger auf jene Stelle in Wagners Selbstbiographie legen, wo geschrieben steht, daß Liszt ihm schon bei seinem Besuch 1853 in Zürich aus der *Faust-Symphonie* vorgespielt habe³⁶ – also ein Jahr, bevor Wagner die *Walküre* zu komponieren begann!

Doch damals war die *Faust-Symphonie* Liszts noch nicht einmal konzipiert. Wagner hat diesen Besuch Liszts von 1853 schlicht mit einem späteren Besuch verwechselt, der erst drei Jahre danach – 1856 – stattgefunden hat, wie Wagner an späterer Stelle dann richtig vermerkt, ohne aber den vordem unterlaufenen Fehler zu korrigieren.³⁷ Dabei erwähnt er auch, daß Liszt nun seine *Faust-* und *Dante-Symphonien* inzwischen vollendet und ihm vorgespielt habe. Dies war ein halbes Jahr, nachdem Wagner die Partitur der *Walküre* vollendet hatte.

Solche Beispiele zeigen, daß es sich empfiehlt, immer erst um einige Ecken zu blicken, bevor man Wagner des Plagiats verdächtigt oder seine „Geständnisse“ – die sich als ironische Umkehrungen entpuppen – für bare Münze nimmt.

Selbst im folgenden Fall ist Vorsicht geboten: Es handelt sich um die ersten beiden Takte des *Parsifal*-Vorspiels mit dem Beginn des ‚Abendmahl‘-Motivs:



Dasselbe Motiv hat Liszt schon drei Jahre vor dem *Parsifal* notiert. Mit ihm beginnt das „Excelsior“, die Einleitung zu seiner Kantate *Die Glocken des Straßburger Münsters*:



Wie Cosima berichtet, hat Wagner bei der Niederschrift des *Parsifal* die Partitur der *Glocken von Straßburg* zur Hand genommen, „um zu sehen, ob er kein ‚Plagiat‘ begeht.“³⁸ Wenn er aber erst nachsehen mußte, hätte er das Motiv allenfalls unbewußt übernommen haben können. Immerhin hatte Wagner diese Kantate 1875 bei einer Aufführung in Budapest gehört.

Liszt erzählte später seinem Schüler Göllicherich: „Wagner sagte, als er mir den *Parsifal* das erste mal zeigte: ‚Na, du wirst schauen, wie ich dich bestohlen habe!‘ Ich wußte mich nicht zu besinnen, wieso. Da sang er mir das *Excelsior* vor.“ Liszt fügte hinzu:

³⁶ Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 576.

³⁷ Ebd., S. 624 f.

³⁸ Cosima Wagner (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 1100 (28. Dezember 1877).

„Übrigens sind das katholische Intonationen, die auch ich nicht erfunden habe.“³⁹
Tatsächlich: Lässt man von jenem Motiv die erste Note weg, so hat man die ersten drei
Noten des *Ambrosianischen Lobgesangs* vor sich:

Notenbeispiel 19

Te De - um lau - da - mus

A single staff of music in G major, showing the first three notes of the Ambrosian hymn: G4, A4, B4. The notes are connected by a slur.

Liszt hat das „Geständnis“ Wagners folglich nur so auffassen müssen, wie es nicht anders gemeint sein konnte: als ironischen Scherz.

Die ersten drei Töne des ‚Abendmahl‘-Motivs sind zudem vorweggenommen im ‚Wonnezauber‘-Motiv des *Lohengrin*. Und zwar in einer Situation von ähnlich mystischer Stimmung, sogar mit unmittelbarem Bezug zur Gralswelt. Es sind jene Takte, wo der Chor nach dem wunderbaren Erscheinen des Schwanenritters, des Parsifal-Sohnes, leise anhebt: „Wie faßt mich selig süßes Grauen ...“:

Notenbeispiel 20

A two-staff musical score in G major, 4/4 time. The upper staff features a melodic line with a slur and a fermata over the first three notes (G, A, B). The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Dieses Motiv war wiederum Liszt nicht unbekannt: Er hatte 1850 die Uraufführung des *Lohengrin* in Weimar geleitet, – 24 Jahre, bevor er sein „Excelsior“ komponierte.

Im *Parsifal* erscheint auch dieses ‚Grals‘-Motiv:

Notenbeispiel 21

A two-staff musical score in B-flat major, 4/4 time. The upper staff shows a melodic line with a slur and a fermata over the first three notes (B-flat, C, D-flat). Dynamics markings include *p*, *cresc.*, and *f*. The lower staff shows harmonic accompaniment.

Schon vierzig Jahre vorher kommt es in Liszts Klavierstück *Vallée d'Obermann* vor:

Notenbeispiel 22

A two-staff musical score in G major, 4/4 time. The upper staff features a melodic line with a slur and a fermata over the first three notes (G, A, B). The lower staff shows harmonic accompaniment with chords and moving lines.

³⁹ Göllicher, S. 22 f.

Verständlich, daß Wagner auch in diesem Fall des Plagiats bezichtigt wurde. Allerdings nur von Publizisten, die Mendelssohns *Reformations-Symphonie* nicht kannten. Im einleitenden Andante des ersten Satzes erscheint nämlich – und zwar schon sechs Jahre früher als bei Liszt – dasselbe Motiv.

Hat Wagner also sozusagen einen Dieb bestohlen? Oder aber hat Wagner sich direkt bei Mendelssohn bedient? Immerhin hatte er am 8. Februar 1876 eine Bayreuther Aufführung der *Reformations-Symphonie* gehört, wie Cosima im Tagebuch bezeugt.

Aber auch in diesem Fall sollte man vorsichtig sein, bevor man von einem Plagiat spricht. Denn auch Mendelssohn hat das Motiv nicht erfunden. Es stammt von dem Bologneser Antonio Silvani,⁴⁰ war zur Zeit Augusts des Starken als Instrumentalfanfane, dann in der evangelischen wie in der katholischen Kirche Sachsens gebräuchlich und weithin bekannt als das *Dresdener Amen*. Wagner kannte es nicht erst seit seiner Tätigkeit als Dresdener Hofkapellmeister. Ihm war es schon seit seiner Zeit als Zögling der Dresdener Kreuzschule geläufig.

Schibli hält auch das ‚Glockenmotiv‘ im *Parsifal* (Beispiel 23) für eine Erfindung Liszts, der es in seinem Psalm *In domum Domini ibimus* intoniert (Beispiel 24).

Notenbeispiel 23 / 24

Das ‚Abendmahl‘-Motiv einbeziehend, fügt Schibli hinzu: „Wenn also Wagner zum Vollen der Gegenwartskunst werden konnte, dann [...] auf Kosten Liszts, der das Material lieferte, welches Wagner glänzend verarbeitete.“⁴¹ Es verhielt sich jedoch auch im Fall des ‚Glocken‘-Motivs umgekehrt. Der Einfall, eine Transkription darüber zu schreiben, also eben jenen Psalm, war Liszt während seines Besuches einer *Parsifal*-Aufführung in Bayreuth 1884 gekommen, wie sein Schüler Karl von Lachmund erwähnt.⁴²

⁴⁰ Ferdinand Pfohl, *Parsifal*, Leipzig o. J., S. 18.

⁴¹ Schibli, S. 136.

⁴² Karl von Lachmund, *Mein Leben mit Franz Liszt*, Eschwege 1970, S. 151.

Ähnlichkeiten hört man auch zwischen dem Allegro aus *S. François d'Assise. La prédication aux oiseaux* und aus der ‚Venusberg‘-Musik in der Pariser Fassung des *Tannhäuser*. Allerdings muß man auch da berücksichtigen, daß diese Musik Wagners fünf Jahre vor dem Klavierstück Liszts entstanden ist.

Polemische Mißtöne

Bei den Attacken gegen den vermeintlichen Plagiator Wagner ging es nicht immer sehr sachlich zu. Bezeichnend für den polemischen Ton, mit dem manche Autoren Liszt gegen Wagner auszuspielen versuchten, sind die Ausfälle des Pianisten Karl Betz: „Manchen martert, mächtig mäklige Mißgunst: Die Wagnerianer mit ihrem Alleinherrschaftsanspruch und ohnehin zu kultischer Verehrung des Meisters neigend, mochten keine fremden Götter neben ihm dulden und verdrängten nur allzu gern Liszts großen Einfluß auf Wagner; eigentlich verständlich, wenn man [...] seine Rückungen in übermäßigen Dreiklängen später bei *Tannhäuser* wiederfindet und *Tristan* in Stücken wie *Unter den Zypressen der Villa d'Este* oder in *Ich möchte hingehn* in augenfälliger Weise vorweggenommen sieht.“⁴³

Das sind drei Falschbehauptungen in einem einzigen Nebensatz! Das genannte Lied wurde schon oben ad acta gelegt. Die übermäßigen Dreiklänge, die auch Liszt selbst 1841 erfunden zu haben glaubte,⁴⁴ tauchen acht Jahre zuvor schon in Wagners Jugendoper *Die Feen* auf. Und *Aux cyprès de la Villa d'Este* konnten den *Tristan* schwerlich beeinflusst haben, denn sie wurden erst zwanzig Jahre nach dessen Fertigstellung geschrieben.

Das „Diebesnest“

Selbstverständlich kann Richard Wagner nicht verborgen geblieben sein, daß Liszt bei ihm motivische Anleihen gemacht hatte. Wenn er trotzdem scherzte, er habe so vieles aus den Symphonischen Dichtungen „gestohlen“,⁴⁵ dann können auch diese „Beichten“ zumeist nur als ironische Umkehrungen, als harmlose, kollegial-freundschaftliche Sticheleien verstanden werden, und so hat Liszt sie ganz offensichtlich auch aufgefaßt.

Als Cosima eine solche Bemerkung Wagners erwähnt, fügt sie hinzu: Wagner habe Liszts Symphonische Dichtungen „un repaire des voleurs“ genannt, auf deutsch: einen Schlupfwinkel der Diebe oder eine Diebeshöhle – „worüber wir herzlich lachen müssen.“⁴⁶

Diese Bemerkung wird sonderbarerweise immer so interpretiert, als handele es sich bei einer Diebeshöhle oder einem Diebesnest um eine Schatzkammer, aus der Diebe stehlen; gleichsam als habe sich Wagner bei den Symphonischen Dichtungen Liszts bedient.

⁴³ Karl Betz, „Liszt – hohles Geklingel?“, in: *Liszt. Information. Communication*, Mitteilungsblatt Nr. 7 des European Liszt Centre (= Beiträge zur Liszt-Forschung), Eisenstadt 1977, S. 3.

⁴⁴ Göllicherich, S. 21.

⁴⁵ Cosima Wagner, Bd. 2, S. 165 (27. August 1878).

⁴⁶ Ebd., S. 166 (29. August 1878).

Aber ein Diebesnest ist doch gerade das Gegenteil: nämlich ein Schlupfwinkel, in dem Diebe ihre Beute unterbringen. Und logischerweise kann Wagner es nur so gemeint haben. Denn alle wußten, was inzwischen auch wir wissen: daß Liszt in seinen Symphonischen Dichtungen etliche Wagnermotive untergebracht hatte; nicht um sich mit fremden Federn zu schmücken, – sondern es waren freundschaftliche Gesten, die Wagner sich ebenso gefallen ließ wie Liszt die ironischen Scherze, die Wagner darüber machte.

„ – als Harmoniker“

Von den Plagiatsvorwürfen gegen Wagner und von seinen Selbstbezeichnungen bleibt nach alledem nicht viel übrig.

Es gab bei Liszt offenbar nur wenig, was Wagner zu Adaptionen gereizt hätte. Seine ermunternden Komplimente für manche Kompositionen des Freundes – zuweilen mit allzu selbstkritischen Beteuerungen gestützt – waren oft nur freundliche Schmeicheleien.

Wie Arthur Seidl berichtet, wurde in „gewissen Kreisen“ lange Zeit die Meinung kolportiert, „daß Wagners Urteile über Liszt eben nur Verlegenheitsäußerungen liebenswürdiger Courtoisie seien, wo nicht gar der Zweizüngigkeit eines Mannes, der eben aus Freundschaft und schuldiger Erkenntlichkeit ‚nicht umhin‘ konnte...“.⁴⁷ Hans Pfitzner warf Wagner sogar vor, seine Anpreisungen von Liszts Symphonischen Dichtungen seien „eine der größten Fälschungen der Musikgeschichte.“⁴⁸

In späteren Jahren hielt Wagner mit seinem ehrlichen Urteil über Liszts Musik allerdings nicht immer zurück. Liszts *Hamlet* zum Beispiel charakterisierte er in einem Gespräch mit Cosima als einen „zerzausten Kater“⁴⁹.

Andererseits hat Wagner sich keineswegs grundsätzlich geniert, von Liszt Anregungen und sogar Motive zu übernehmen. Zu diesen Ausnahmen gehört möglicherweise das ‚Waldweben‘ im *Siegfried*, das sehr wohl durch die *Bénédiction*, einem frühen Klavierstück Liszts, beeinflusst worden sein kann.

Ein anderer Fall, bei dem Wagner sich ganz zweifellos bei Liszt bedient hat, betrifft eine Stelle aus dem *Orpheus*. Diese Symphonische Dichtung gehörte zu den wenigen Werken Liszts, die Wagner aufrichtig bewunderte, wie Briefe an Hans von Bülow und Otto Wesendonck bezeugen.⁵⁰ Wagner hat sie zum ersten Mal im November 1856 bei einem Konzert in St. Gallen gehört und war davon sehr beeindruckt. Dort erscheint das Motiv in Beispiel 25. Nur wenige Wochen später begann er mit der Komposition des ersten *Siegfried*-Aufzugs. Die Wanderer-Szene wird vom Motiv in Beispiel 26 begleitet.

⁴⁷ Seidl, *Neuzeitliche Tondichter*, S. 271.

⁴⁸ Hans Pfitzner, *Reden, Schriften, Briefe*, Berlin 1955, S. 99.

⁴⁹ Cosima Wagner, Bd. 2, S. 341 (1. Mai 1879).

⁵⁰ Richard Wagner an Hans von Bülow, 29. November 1856, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8 (wie Anm. 17), S. 204; an Otto Wesendonck, 30. November 1856, ebd., S. 212.

Notensbeispiel 25

Notensbeispiel 26

Es war also doch nicht immer geheuchelt, wenn er Liszt – wie in dem zitierten Brief – für künstlerische Anregungen dankte. Allerdings bezog sich dies nicht auf melodische, lineare Motive. In seinem Brief vom 7. Oktober 1859 an Hans von Bülow sprach Wagner es aus: Seit seiner Bekanntschaft mit Liszt sei er als Harmoniker ein ganz anderer Kerl geworden, als er vordem war ...⁵¹ Als Harmoniker ...

Dem beispiellos virtuososen Pianisten Liszt mußten technische und auch harmonische Innovationen geradezu spielerisch und zwangsläufig unter die Finger und aufs Notenpapier geraten. Es waren zweifellos solche harmonischen Erfindungen und Einfälle, die Wagner faszinierten und anregten. Auch das zitierte Motiv in der Wandererszene, in dem Wagner den Gott gleichsam durch die Tonarten wandern läßt, ist von einem harmonischen Einfall Wagners bestimmt.

Wagners Bekenntnis in seinem Brief an Bülow zielt offensichtlich konkret auf den *Orpheus*. Aber so viele Anregungen Wagner von Liszt auch empfangen haben mag – man darf sie nicht überschätzen. Entscheidende Innovationen muß man auch Wagners eigenem Ingenium zuerkennen – auch auf dem Gebiet des Harmonischen.

Wenn er im zitierten Brief an Bülow rügt, daß Richard Pohl das „Geheimnis“ vom Einfluß Liszts auf seine eigene Harmonik in einer Besprechung des *Tristan*-Vorspiels ausgeplaudert habe, so ist Wagner deshalb verärgert, weil der Rezensent ein intimes und übertriebenes Kompliment als bare Münze verbreitet und damit in der Öffentlichkeit einen falschen Eindruck erweckt hatte.

⁵¹ Richard Wagner, *Briefe an Hans von Bülow*, Jena 1916, S. 125 f.

Béla Bartók bestritt nicht, daß Wagner Liszt „vieles zu verdanken“ hatte; „aber auch die Musik Liszts (die letzten symphonischen Dichtungen) zeigt den Einfluß Wagners.“⁵²

Theodor W. Adorno meint sogar, daß die „koloristische Dimension“ recht eigentlich von Wagner entdeckt worden sei.⁵³ Und Carl Dahlhaus schränkt den Spielraum geradezu drastisch ein, indem er feststellt, daß ein Einfluß von Liszts Symphonischen Dichtungen auf Wagner „zumindest wahrscheinlich“ sei.⁵⁴ Dies zeugt von einer bemerkenswerten Unabhängigkeit der drei Autoren von den verbreiteten Irrtümern der Liszt-Literatur.

In ihrem beispielhaft fundierten und sachlichen Buch über Liszt stellt Klára Hamburger lapidar fest: „Liszt macht sich viele der Berliozschen und Wagnerschen Neuerungen zu eigen.“⁵⁵

Bezeichnend ist, was Eduard Hanslick, Zeitgenosse Wagners und Liszts, ein fachkundiger Beobachter der zeitgenössischen Musikszene und gewiß über den Verdacht der Parteinahme für Wagner erhaben, 1857 erklärte: „Für einen musikalischen Entdecker oder Reformator kann Liszt nur von Leuten gehalten werden, welche mit Berlioz' und R. Wagner's Werken nicht bekannt sind. Diese beiden Komponisten sind für Liszt geradezu Vorbilder gewesen, und kaum dürfte sich bei diesem irgend ein Effekt finden, dem nichts Ähnliches in den Werken jener bereits vorausgegangen wäre.“⁵⁶

Als Liszt Ostern 1857 dem Freund seine *Dante-Symphonie* zuschickte, schrieb er dazu die Widmung: „Wie Vergil den Dante hast Du mich durch die geheimnisvollen Regionen der lebensgetränkten Tonwelten geleitet.“ So schreibt niemand, dessen Kompositionen – laut Schibli und Kesting – vom Adressaten „ausgeplündert“ wurden wie ein „Steinbruch“.⁵⁷

Oft gewinnt man den Eindruck, daß manche Publizisten gar nicht so sehr am Komponisten und Avantgardisten Liszt interessiert waren, sondern ihn deshalb so ostentativ auf den Schild gehoben haben, um ihn gegen Wagner auszuspielen. Man sollte in den gegenseitigen Anregungen und Anleihen aber nicht etwas sehen, womit man die beiden Freunde auseinanderdividieren kann, sondern etwas, was sie beide miteinander verbindet.

⁵² Zitiert von Zoltán Falvy, „Franz Liszt in den Schriften Béla Bartóks“, in: *Kongreß-Bericht Eisenstadt 1975*, S. 65 ff.

⁵³ Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, München 1964, S. 73.

⁵⁴ Carl Dahlhaus, „Wagners Stellung in der Musikgeschichte“, in: *Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 61.

⁵⁵ Klára Hamburger, *Franz Liszt*, Budapest 1986, S. 129.

⁵⁶ Eduard Hanslick, „Les préludes' von Liszt“, in: *Aus dem Konzertsaal*, Wien 1870, S.121.

⁵⁷ Schibli, S. 142; Kesting 1988, S. 44.

Die Bedeutung des Adler-Gleichnisses in Beethovens Brief an Therese Gräfin Brunswick. Ein Beitrag zu seiner Biographie

von Marie-Elisabeth Tellenbach, Freiburg

Um die sogenannte „Unsterbliche Geliebte“ Beethovens ist die Diskussion noch nicht zur Ruhe gekommen. Zwar sind die Liebesbriefe, die er von 1805 bis 1807 an Josephine Gräfin Brunswick, verwitwete Gräfin Deym geschrieben hat, 1957 veröffentlicht worden, lagen in deutscher Sprache aber bis vor kurzem nur in einer Sonderausgabe des Beethoven-Hauses in Bonn vor. Sie sind daher fast unbekannt geblieben und noch nicht in das allgemeine Bewußtsein gedrungen.¹ Es sind die einzigen Briefe Beethovens, die in Stil und Inhalt mit dem berühmten Brief an die Unsterbliche Geliebte vom 6. und 7. Juli 1812 übereinstimmen; sogar einzelne Rückbezüge sind unübersehbar.² Dieses entscheidende Argument wird von einflußreichen britischen und amerikanischen Forschern nicht anerkannt, was nur dadurch zu erklären ist, daß in englischer Übersetzung die unverwechselbare sprachliche Eigenart nicht zum Ausdruck kommen kann. Man fordert statt dessen Nachweise für die Anwesenheit der Adressatin des Briefes Anfang Juli in Prag. Josephine war dort nicht gemeldet, hätte aber bei ihrer Schwägerin wohnen können. Maynard Solomons „Kandidatin“, Antonie Brentano, war zwar zu der Zeit mit Mann und Kind in Prag, aber niemand kann beweisen, daß sie Beethoven dort gesehen hat.³ Anders als durch exakte Untersuchung der vorhandenen sprachlichen und lebensgeschichtlichen Zeugnisse ist das Problem der Identität der Empfängerin nicht zu lösen, da direkte Aussagen über die Vorgänge vernichtet worden oder im Laufe der Zeit verloren gegangen sind.

Außer dem Stilvergleich aller Briefe, die Beethoven an Frauen geschrieben hat, existiert noch ein wichtiges Mittel, der Wahrheit näher zu kommen. Spuren von Lektüre, die bei Beethoven und den Brunswicks gleicherweise nachweisbar sind, zeigen die Existenz einer Verbindung zwischen ihnen, die durch direkte Erwähnung nur in wenigen Notizen belegt werden kann. Auch gebraucht Josephines Schwester Therese, die mit ihr von 1808 bis 1817 zusammen lebte, in gewissen Tagebucheinträgen Namen aus der klassischen Literatur als Pseudonyme, die Eigenschaften oder Handlungen der damit Benannten symbolisieren sollten und von gebildeten Lesern damals meist recht einfach zu entschlüsseln waren. Dieser praktische Umgang mit Literatur und Geschichte spielte auch in der Namensgebung eine Rolle. Die Namen für ihre in den Jahren ihrer

¹ Ludwig van Beethoven, *Dreizehn unbekannte Briefe an Josephine Gräfin Deym, geb. v. Brunsvik*. Einführung und Übertragung von Joseph Schmidt-Görg, Bonn 21986 (1957). Ein vierzehnter Brief und Entwürfe Josephines in J. Schmidt-Görg, „Neue Schriftstücke zu Beethoven und Josephine Gräfin Deym“, in: *Beethoven-Jahrbuch* 6 (1965-1968), S. 205-208. Jetzt in: Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 1 und 2, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996.

² Marie-Elisabeth Tellenbach, *Beethoven und seine „Unsterbliche Geliebte“ Josephine Brunswick. Ihr Schicksal und der Einfluß auf Beethovens Werk*, Zürich 1983, S. 103 ff.

³ Maynard Solomon, *Beethoven. Biographie*, München 1979, S. 200. Dazu: Barry Cooper, „Book Review: Beethoven's Immortal Beloved and Countess Erdödy: A Case of Mistaken Identity?“, in: *The Beethoven Journal* 11 (1996), No. 2, S. 18-24, bes. der Schluß.

zweiten Ehe 1811 und 1813 geborenen Töchter wählte Josephine in der Absicht, durch ihren Symbolgehalt eine Botschaft zu übermitteln. Vielleicht hat sie dabei schon an die Nachwelt gedacht. Im Folgenden wird die Bedeutung eines Gleichnisses aus einer Canzone Francesco Petrarcas für die Beziehung zwischen Beethoven und Josephine gezeigt werden. Für die Verbreitung solcher Art von Verständigung spricht die Tatsache, daß der Bezug auf dieses Gleichnis Petrarcas auch bei Jakob Michael Reinhold Lenz in seinem Verhältnis zu Cornelia Goethe zu finden ist. Uns Heutigen mögen derartige Gedankenwege seltsam erscheinen. Aber die Einbeziehung von Literatur in das Denken und die Verwendung des Symbolgehalts bekannter Gestalten aus Dichtung und Geschichte waren gang und gäbe. Sie sollten als Informationsquelle nicht vernachlässigt werden, wenn man sich mit Menschen aus der Zeit um 1800 beschäftigt. Dieser Aufsatz soll ein Baustein in der Rekonstruktion von Beethovens Beziehung zu Josephine sein, in dem uns eine ganz andere Persönlichkeit entgegentritt als die, welche seine Biographen bisher, vor allem in den letzten Jahrzehnten, von ihm gezeichnet haben.

Die Liebe zu Josephine, die sie erwiderte, brachte 1805 trotz der wachsenden Anzeichen der Ertaubung Glück und Hoffnung in Beethovens Leben und löste einen Schaffensaufschwung aus. Aber im Herbst 1807 zog sich Josephine schweren Herzens auf Druck ihrer Familie und aus mütterlichem Verantwortungsgefühl von ihm zurück; denn sie hätte in einer bürgerlichen Ehe die Vormundschaft für ihre vier Kinder verloren.⁴ Vermutlich um der schwierigen Lage ihm gegenüber in Wien auszuweichen, begab sie sich im Sommer 1808 mit ihrer Schwester Therese und zwei Söhnen auf eine lange Auslandsreise, von der sie erst nach einem Jahr in Begleitung des Freiherrn Christoph von Stackelberg, eines jungen Erziehers, den sie bei Johann Heinrich Pestalozzi kennengelernt hatte, ohne Wien zu berühren, nach Ungarn zurückkehrte.

Vieles spricht dafür, daß sie erst damals, im Sommer 1809, der letzte der uns erhaltenen Briefe Beethovens an sie als Gräfin Deym bei ihrem Bruder Franz in Ungarn erreichte. Beethoven beendete diesen undatierten Brief mit den Worten:

„Sie wollen ich soll ihnen sagen, wie es mir geht, eine Schwerere Frage kann man mir nicht aufwerfen – und ich will sie lieber unbeantwortet laßen, als – sie zu wahr beantworten – leben sie wohl liebe J. wie immer ihr ihnen ewig ergebener Beethoven.“⁵

Seine Stimmung findet darin einen deutlichen Ausdruck und verdüstert sich im Februar darauf noch mehr, und seelische Depressionen erschüttern seinen Gesundheitszustand. Denn am 13. Februar 1810 heiratete Josephine Stackelberg, den Erzieher ihrer Kinder. Die Familie hatte ihn, den Protestanten, nach einigem Zögern akzeptiert, und die Mutter Brunswick hatte ihren schriftlichen Consens zur Heirat gegeben, den damals auch die junge Witwe noch brauchte. Für eine Ehe mit Beethoven hätte Josephine ihn gewiß niemals von der adelsstolzen Mutter erlangt!⁶ Sie durfte die Vormundschaft behalten, da Stackelberg als Adliger Mitvormund werden konnte. Aber es zeichnete sich bald ab, daß diese Verbindung ein Unglück war.

⁴ Marie-Elisabeth Tellenbach, „Künstler und Ständegesellschaft um 1800: Die Rolle der Vormundschaftsgesetze in Beethovens Beziehung zu Josephine Gräfin Deym“, in: *Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 75 (1988), S. 253-263.

⁵ Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 2, Nr. 404. Zur Datierung s. Anm. 1.

⁶ Harry Goldschmidt, *Um die Unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme*, Leipzig 1977. Wiedergabe des Originals S. 404.

Mit Josephines Geschwistern Therese und Franz blieb Beethoven weiterhin befreundet: ja gerade 1810 widmete er Franz die *Phantasie* op. 77 und Therese die *Klaviersonate Fis-Dur* op. 78. Im Alter schrieb diese: „Ich glückliche hatte Beethovens intimen, geistigen Umgang so viele Jahre!“⁷ Dieser Verkehr ist durch Tagebuchnotizen Thereses, die seine Adressen 1815/16 notiert hatte und sich mit ihm über Vormundschaftsfragen beriet, belegt. Ebenso bezeugt die Übereinstimmung zwischen gewissen Buchtiteln ihrer Leihbibliothek und Literaturexzerpten Beethovens die Verbindung auch für das Jahrzehnt nach 1807.⁸ Wir kennen aber nur einen Brief, den er Therese am 23. November 1810 in Wien geschrieben hat. Da ihr Bruder ihn von Ofen nach Wittschap bei Iglau nachsenden mußte, erhielt sie ihn erst mit großer Verspätung. Damals betreute sie die Kinder ihrer Schwester auf dem Gut der Stackelbergs, während sich Josephine nach der Geburt ihrer Tochter Theophile am 30. November 1810 noch im Stadthaus der Familie Deym in Wien aufhielt.⁹ Der Brief lautet:

„Auch ungesucht gedenken die Bessern Menschen sich, so ist es auch der Fall bey ihnen und mir meine Werthe Verehrte Therese, noch bin ich ihnen Vielen Dank schuldig Für ihr schönes Bild, und indem ich mich als schuldnere anklage, muß ich zugleich als Bettler erscheinen, indem ich sie ersuche, wenn sie einmal den Genius Der Mahlerey in sich fühlen, mir doch jene kleine Handzeichnung zu erneuern, welche ich so unglücklich war, zu verlieren, ‚Ein Adler sah in die Sonne‘ so wars, ich kanns nicht vergeßen, aber glauben sie nicht, daß ich mich bey so etwas denke, obschon man mir schon so etwas zugeschrieben, Betrachten doch viele ein Heldenstück mit Vergnügen, ohne auch das mindeste Ähnliche damit zu haben – Leben sie wohl Werthe Therese und gedenken Sie zuweilen ihres Sie Wahrhaft Verehrenden Freundes Beethoven.“¹⁰

Dieser Brief wurde von La Mara nach einer Kopie aus Therese Brunswicks Nachlaß veröffentlicht. Therese hatte Josephine in einem Brief vom 2. Februar 1811 eine Abschrift versprochen, muß ihr dann aber doch das Original überlassen haben. Denn es war über hundert Jahre unter Josephines Papieren im Nachlaß Deym in Schloß Nemischl verborgen, der heute im Staatsarchiv in Neuhaus liegt, jedoch vermindert um die Briefe Beethovens an sie in ihrer Witwenzeit. Diese haben die Grafen Deym nach dem zweiten Weltkrieg im Zusammenhang mit ihrer Flucht in den Westen verkauft. Der bisher bekannt gewordene größte Teil gelangte mit der Sammlung Dr. H. C. Bodmer in das Bonner Beethoven-Archiv. Auch der Brief an Therese hat den Weg dorthin gefunden.¹¹

Warum schickte Therese ihrer Schwester den Brief, und sogar im Original? Am 23. Februar kam sie auf die Sache zurück: „Meine Bitte an dich, liebe Josephine, ist nun jenes Bild, das nur du am besten wieder ins Leben zu rufen vermagst, wirklich herbei zu rufen; ich wäre hier nicht im Stande so etwas zu erschaffen.“ Abermals ohne Antwort, wiederholt sie später in einem undatierten Brief französisch Beethovens Anliegen: „Du

⁷ Brunsvik *Terez Grofnö Naploi es Feljegyzesei (Tagebücher und Aufzeichnungen der Gräfin Therese Brunswick)*, Bd. 1, hrsg. von Marianne Czeke, Budapest 1938, S. CXXXIII.

⁸ Tellenbach, *Beethoven und Brunswick*, S. 151-161. Ergänzend dies., „Psychoanalyse und Historisch-Philologische Methode. Zu Maynard Solomons Beethoven- und Schubert-Deutungen“, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV* (= *Analecta Musicologica* 30), hrsg. v. Friedrich Lippmann, Laaber 1998, Bd. 2, S. 690-695.

⁹ Goldschmidt, *Unsterbliche Geliebte*, S. 213 f.

¹⁰ Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 2, Nr. 479. Therese Brunswick besaß jedoch noch mehr Briefe von Beethoven, wie aus ihren Aufzeichnungen hervorgeht. Der Bericht von Josephines Tochter Minona, daß ihr um 1870 Briefe Beethovens an Therese und Josephine entwendet worden seien (s. André de Hevesy, *Beethoven. Vie Intime*, Paris 1927, S. 182, Anm. VI, 2), beruht auf Tatsachen, wie ich hoffe noch zeigen zu können.

¹¹ Goldschmidt, S. 377, Anm. 617 a.

hast mir nichts von Beethovens Adler gesagt. Darf ich ihm antworten, daß er ihn erhalten wird? Ich vermute doch, daß du meinen darauf bezüglichen Brief empfangst.“ Doch verlautet vom Adler nichts weiter. La Mara bemerkt dazu: „Josephines Interesse an derlei Inspirationen schien erkaltet. Die nüchterne Wirklichkeit engte die Gattin Stackelbergs ein“. Harry Goldschmidt kommt der Wahrheit näher, indem er sagt: „Sie wich dem Anliegen aus, weil ihr die Sache zu delikant war.“¹² Da sie in ihrem Wiener Hause war, hätte sie ein Duplikat der Zeichnung oder auch eine gedruckte Vorlage – etwa eine Buchillustration – , die sich dort befunden hätte, Therese zur Verfügung stellen können, die sich ohne das nicht zu helfen wußte. Daß solche Bildchen oft einen allegorischen, nur den Eingeweihten verständlichen Sinn hatten, zeigt ein kleiner Kupferstich, den Beethoven Neujahr 1805 der jüngsten der drei Schwestern, Charlotte, die sich mit dem Grafen Emmerich Teleki verlobt hatte, geschenkt hat. Darauf ist ein Amor zu sehen, der mit einer brennenden Fackel die Flügel einer Psyche versengt.¹³ Daß Therese so großzügig war, Josephine sogar das Original des Briefes zu geben, ist nur dadurch zu erklären, daß sie von der Liebe zwischen ihr und Beethoven wußte. Das Bild war zu der Zeit entstanden, als Josephine noch „die schöne Witwe Deym“¹⁴ war, die er „Engel meines Herzens – meines Lebens, mein Alles, meine Glückseligkeit“ genannt hatte und die ihm „das Edelste ihres Ichs“ geschenkt hatte.¹⁵

Josephines Ehe mit Stackelberg war von Anfang an problematisch und wurde unter dem Druck des aufreibenden Prozesses um die Herrschaft Wittschap, der 1811 begann, noch unglücklicher. Im Oktober dieses Jahres wurde, vermutlich in Prag, eine weitere Tochter geboren und Maria Laura getauft.¹⁶ Im Juni 1812 kam die Ehekrise zum Ausbruch und führte dazu, daß Stackelberg aus der Familie auszog. Er kehrte erst im Dezember, also nach sechs Monaten in sie zurück, verließ sie aber nach einem Vierteljahr noch vor der Geburt von Josephines Tochter Minona aufs neue, um nur noch selten zurückzukommen. Josephine beantragte und erhielt in einem der folgenden Jahre die „Trennung von Bett und Tisch“, die damals mögliche und übliche Form der Loslösung von dem Ehemann.¹⁷

Im Folgenden sei kurz ein Fall skizziert, in dem der symbolische Adler, der in die Sonne schaut, ebenfalls eine Rolle spielt. Goethe hatte mit seinem Freund Jakob Michael Reinhold Lenz seine Schwester Cornelia Schlosser in Emmendingen besucht. Lenz faßte eine schwärmerische Neigung zu ihr, von der seine tagebuchartigen *Selbstunterhaltungen* zeugen. Sie schenkte ihm zum Abschied einen Band mit Gedichten Francesco Petrarcas und schrieb ihm drei Verszeilen aus seinen *Sonetti e Canzoni in vita di Madonna Laura* in italienischer Sprache in sein Stammbuch.¹⁸ Lenz fühlte sich in einer ähnlichen Lage Cornelia gegenüber wie einst Petrarca Laura. Der Herausgeber von Lenz *Gesammelten Schriften* von 1909 spricht in seinen Anmerkungen von

¹² Goldschmidt, S. 214.

¹³ Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 1, Abbildung S. 242.

¹⁴ La Mara, *Beethoven und die Brunsviks*, Leipzig 1920, S. 45.

¹⁵ Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 1, Nr. 219, 214, 215.

¹⁶ Goldschmidt, S. 175.

¹⁷ Brief Christophs v. Stackelberg, Nachlaß Deym, Staatsarchiv Jindřichův Hradec (Neuhaus), Tschechien.

¹⁸ Sigrid Damm, *Cornelia Goethe*, Frankfurt am Main 1992, bes. S. 234 ff. Petrarca liebte und besang die verheiratete Laura de Sade.

„Cornelia-Laura“.¹⁹ Nach der Geburt von Cornelias zweiter Tochter verfaßte Lenz ein Gedicht für Mutter und Kind, in dessen letzten Versen er wohl mehr die Mutter im Sinn hat:

„Dann wirst du stehn auf deinem Wert
Und blicken wie die Sonne,
Von der ein jeder weg sich kehrt
Zu blind für ihre Wonne.

Bis das der Adler kommen wird
Aus fürchterlichen Büschen,
Der Welten ohne Trost durchirrt –
Wie wirst du ihn erfrischen!“²⁰

Die junge Frau wird mit der Sonne verglichen, von deren Strahlen sich die Menschen geblendet fühlen. Nur der Adler blickt in diese Sonne. Paul Theodor Falck, der 1908 Lenzsche Lyrik herausgab, brachte das Gedicht, das erstmals 1844 im Rahmen einer Biographie Johann Georg Schlossers veröffentlicht worden war, „ohne die 4 letzten unnützen Zeilen“, wie er kommentierte.²¹ Diese sind jedoch besonders wichtig, da sie den sensiblen, ein unstetes Wanderleben führenden Dichter selbst und seine Liebe zu Cornelia symbolisch wiedergeben, wie noch gezeigt werden wird. Lenz, der Adler, verstand Cornelia in ihrem Wert. Cornelia starb am 8. Juni 1777 an den Folgen der Geburt, ohne das Gedicht erhalten zu haben.

Das Gleichnis vom Adler ist von Petrarca übernommen, der in seinem Verhältnis zu Cornelia eine so wichtige Rolle spielt, wie wir gesehen haben. In seiner Canzone „Tacer non posso...“ spricht der Dichter nach Lauras Tod.²² Er berichtet von seiner ersten Begegnung mit ihr, fürchtend, daß seine sterblichen Worte der göttlichen Schöpfung ihrer Seele und deren schöner Hülle nicht gleichkommen könnten um auszudrücken, was sein brennendes Herz empfindet. Er beschreibt, wie er sie auf einem Balkon erblickt und über ihre Vollkommenheit sich selbst und sein Liebesleid vergißt. Dabei beobachtet ihn eine energische alte Frau mit einem ganz jungen Gesicht und fordert ihn auf, ihrem Rat zu folgen. Sie habe die Macht, in einem Augenblick die Menschen traurig oder glücklich zu machen und lenke alles, was er auf Erden sähe. Es ist die Parze Klotho, die weissagt und mit ihrem drehenden Rad unseren Lebensfaden spinnt.²³

„Tien' pur li occhi come aquila in quel sole!“²⁴ „Richte nur die Augen wie ein Adler in jene Sonne: Zugleich leihe diesen meinen Worten dein Ohr!“, spricht sie, als sie ihn so in Lauras Anblick versunken sieht. „Am Tage, an dem diese geboren wurde, standen die Sterne, die zwischen euch glückliche Wirkungen ausüben,...einer dem anderen in gegenseitiger Liebe zugewandt: Venus und Jupiter nahmen in günstigen Stellungen die herrschenden und schönen Himmelsgegenden ein...“ Sie beschreibt die segensreiche Wirkung von Lauras Wesen auf die ganze Natur und auch auf ihn:

¹⁹ Jakob Michael Reinhold Lenz, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Franz Blei, München und Leipzig 1909, Bd. 1, S. 518.

²⁰ Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. v. Sigrid Damm, München 1987, Bd. 3, S. 213 und Anm. S. 815.

²¹ Lenz, *Gesammelte Schriften*, (wie Anm. 19), S. 530 (Anm. zu S. 208 u. S. 505).

²² Francesco Petrarca, *Opere*, hrsg. v. Mario Martelli, Firenze 1975, Bd. 1, S. 162 ff., Canzone CCCXXV. In einer alten Ausgabe, Orleans 1787, ist es Canzone V des zweiten Teils.

²³ Petrarca, Z. 106 f. In manchen Kommentaren wird die alte Frau als Fortuna bezeichnet. Die Attribute der Fortuna, Füllhorn und Kugel, fehlen jedoch. Das Rad ist kein Glücksrad sondern ein Spinnrad. Die Parze aber spinnt und weissagt.

²⁴ Petrarca, Z. 59.

„Si chiaro à 'l volto di celesti rai,
Che vostra vista in lui non po' fermarse.“²⁵

„Ihr Antlitz ist so hell von himmlischen Strahlen, daß euer Blick nicht auf ihm ruhen kann.“

Ähnlich hatte Lenz gedichtet und von der jungen Frau gesagt, sie werde

„...blicken wie die Sonne
Von der ein jeder weg sich kehrt
Zu blind für ihre Wonne.
Bis das der Adler kommen wird...“

Zweifellos besteht eine gedankliche Beziehung zwischen dem Text von Lenz und der Canzone Petrarcas. Und nun Beethovens Adler, der in die Sonne sieht?

Beethoven schrieb in dem im ersten Abschnitt zitierten Brief an Therese Brunswick: „Ein Adler sah in die Sonne' so wars, ich kanns nicht vergeßen, aber glauben sie nicht, daß ich mich bey so etwas denke...“ Die Vermutung, daß er sich selbst an der Stelle des Adlers sehen könne, weist er vorsorglich zurück. Seine Versicherung scheint mir im Gegensatz zu seiner sonstigen Art jedoch nicht ganz glaubwürdig zu sein. Denn vorher hatte er geschrieben: „so wars, ich kanns nicht vergeßen“, was auf eine starke emotionale und persönliche Teilnahme an dem Gegenstand hinweist. Das „Nicht-vergessen-können“ ist typisch für Liebende und ihre Sprache. Man denke nur an Beethovens Worte über seine unglückliche Liebe im Jahre 1816: „Dennoch ist es jetzt wie den ersten Tag. Ich hab's noch nicht aus dem Gemüth bringen können“.²⁶ Das war vier Jahre nach 1812, dem Jahr des Briefes an die Unsterbliche Geliebte. Daß sich eine delikate Bedeutung hinter dieser Zeichnung Thereses verberge, hatte schon Goldschmidt vermutet.

Nach Aristoteles ist der Adler der wahrhaft himmlische und göttliche Vogel. Er schwingt sich in die nächste Nähe der Sonne hinauf und sein Auge ist stark genug, ihren Glanz ungeblendet zu ertragen. Er zwingt seine Jungen, um ihre Legitimität zu erproben, in die Sonne zu schauen. An diese naturhistorischen Behauptungen schließt sich Jahrhunderte hindurch eine religiöse Symbolik an. In vorchristlicher Zeit ist der Adler Symbol des höchsten Gottes, Zeus oder Jupiter, und sein Bote; im Christentum vor allem Symbol Christi. Der Adler, der seine Kleinen dem Sonnenlicht aussetzt und ihre Echtheit prüft, ist Christus. Auch Johannes wird mit dem Adler verglichen und „contemplator lucis internae atque aeternae“ genannt. Adler sind auch die Propheten, die mit dem Auge des prophetischen Pneumas in die Sonne der Gottheit schauen können.²⁷

Auf dem Hintergrund dieser ehrwürdigen religiösen Tradition war es kühn von Petrarca, das Gleichnis ins Irdische zu wenden und die Sonne mit der geliebten Laura gleichzusetzen. Aber gerade in diesem individualistischen Zug seines Wesens, der ihn dazu brachte, das Gleichnis sozusagen zu säkularisieren, stand er den Menschen der

²⁵ Petrarca, Z. 99 f.

²⁶ Alexander W. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, bearb. von Hermann Deiters, neu bearb. u. ergänzt von Hugo Riemann, Bd. 4, Leipzig 1907, S. 534.

²⁷ *Reallexikon für Antike und Christentum*, hrsg. v. Theodor Klauser, Bd. 1, Stuttgart 1950, s. v.

Goethezeit so nahe. Seine Beliebtheit geht aus vielen Anspielungen in Literatur und Dichtung hervor.²⁸

Es ist nicht anzunehmen, daß die jungen Frauen Therese und Josephine Beethoven in der Zeit um 1805, als dieser der Schwester Charlotte das galante Neujahrsbillett mit Amor und Psyche schickte, eine theologisch befrachtete Zeichnung geschenkt hätten. Wenn aber Petrarca's Gleichnis dahintersteht, dann ist die Deutung in seiner Weise zu verstehen. Wie für Petrarca Laura waren für Lenz Cornelia und für Beethoven Josephine die Sonne.

Daß wir mit dieser Annahme nicht fehlgehen, zeigt die folgende Tatsache. Josephine hat Beethoven auf eine damals nur ihm verständliche, der Bildungsatmosphäre ihrer Zeit entsprechende Art geantwortet. Ihrer im Oktober des Jahres 1811 geborenen Tochter gab sie den Namen Maria Laura. Sie wurde in der Familie Stackelberg in Estland zwar Marie gerufen, aber bei der Nachricht ihres Todes bricht Therese Brunswick in die Klage aus: „Der Mutter Ebenbild in den Zügen des Gesichts – Laura, kleine Laura mit den schönen Haaren und den schönen Zähnen, der schneeweißen Haut!“²⁹ In ihrem „Journal“ erwähnt Therese zwischen 1812 und 1814 „Petrarka“.³⁰ Die Schwestern kannten den Dichter also. Und Beethoven hat spätestens seit 1805 Bücher mit Josephine ausgetauscht,³¹ noch in Thereses Buchausleihnotizen findet man ihn 1817 als Entleiher.³² Die Symbolik des Namens Laura, die zudem zum allgemeinen Bildungsgut gehörte, muß ihm bekannt gewesen sein.

Auch Therese Brunswick identifizierte mit Vorliebe sich selbst und ihre Nächsten mit Gestalten aus der Weltliteratur. So schrieb sie die folgenden Worte wahrscheinlich im Gedanken an Josephine, die sie 1811 schon einmal mit Aspasia verglichen hatte: „Character-schilderung, Aspasia durch Staël und Friedrich Schlegel: August 1812...“³³ Durch den Doppelpunkt wird der August 1812 mit den darauf folgenden Betrachtungen über Aspasia, die Hetäre des Perikles, und die freie Liebe in einen Bezug gesetzt. Ob Josephine, wie sie geplant hatte, im August in Franzensbad war? Tatsachen sind für diese Zeit nicht überliefert. In ihrem Tagebuch von 1812 sind die Seiten, die etwas hätten enthalten können, schon in alter Zeit herausgeschnitten worden.³⁴ Beethoven hielt sich damals bekanntlich in Franzensbad auf.

Josephine gab ihrer am 8. April 1813 geborenen Tochter Minona (anonym ?) sechs Namen, die alle etwas über ihr eigenes Schicksal aussagen. Ein Name war Cornelia nach der vorbildlichen Mutter der Gracchen. Nach Thereses Worten hatte sie 1807 ihrer Kinder wegen auf ihr Glück verzichtet, weil sie die Vormundschaft für sie nicht verlieren wollte.³⁵ Ein weiterer Name, Selma, stammt wie Minona aus dem Kapitel des Ossian, das Werther Lotte

²⁸ Einige Beispiele: Goethe, *Torquato Tasso*, 3. Akt, 3. Szene. Leonore Sanvitale wünscht sich unvergänglichen Ruhm durch Tassos Dichtung, wie ihn Laura durch Petrarca's erlangt hat. Schiller, *Laura-Oden* von 1782. Stendhal, *Über die Liebe*, übertragen von Walter Widmer, München 1966, S. 45, spricht vom Ardennerwald und spielt damit auf Petrarca's Sonett *Traversando la selva dell' Ardenna* an.

²⁹ Am 12. Januar 1842. Beethoven-Archiv 2458.

³⁰ Beethoven-Archiv 2473/74.

³¹ Beethoven, *Dreizehn Briefe*, [wie Anm. 1], S. 19 f.

³² Tellenbach, *Beethoven und Brunswick*, S. 157 f.

³³ *Tagebücher und Aufzeichnungen der Gräfin Therese Brunswick* [wie Anm. 7], S. 403 f. Über Aspasia: Germaine de Staël, *De la littérature*, hrsg. von Gérard Gengembre, Paris 1991, Kap. IV u. V; Friedrich Schlegel, „Über die Diotima“, in: *Berlinische Monatsschrift* 26 (Juli bis Dez. 1795), zit. n. Schlegel, *Studien des klassischen Altertums*, hrsg. von Ernst Behler (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 1), Paderborn 1979, S. 78 f.

³⁴ Nachlaß Deym (wie Anm. 17).

³⁵ *Tagebücher und Aufzeichnungen der Gräfin Therese Brunswick*, S. CXXXIII.

vorliest, bevor er sich erschießt. Durch die doppelte Verankerung ist der Bezug auf diesen Text nicht zu bezweifeln. Werther liebte die an einen anderen gebundene Lotte.³⁶

Diese Beispiele verstärken die Annahme, daß auch der Name Laura in Bezug auf die Mutter von Bedeutung ist; und tatsächlich gebraucht ihn Therese 1813 sogar als Pseudonym für Josephine. Im Februar, als sie zusammen mit Josephine und Stackelberg, der für ein Vierteljahr in die Familie zurückgekehrt war, in Wien lebte, schrieb sie „über das Betragen und (die) Handlungsweise Laurens“: „ihr entehrtes Antlitz war mir immer ein fürchterlicher Spruch....um Lauren zu helfen müßten wir ihr nicht unsere Ansichten über die Geschichte aufdringen sondern ihre höheren Ansichten in Begehren und streben unterstützen aus allen Kräften... Jo(sephine)s schönste Seite auffassen und in dieser leben und gegen sie gestimmt sein... Tact zu gewinnen suchen und reines und richtiges Urtheil. Vernunft und Gelassenheit soll alles besiegen“.³⁷ Einmal vergißt Therese die Verhüllung und schreibt statt Laura Josephine. Laura steht für die verheiratete Frau, die ein großer Dichter – oder hier „Tondichter“ – liebt.

Beethoven wünschte sich im November 1810 eine Erneuerung der Zeichnung mit dem Adler Petrarca, der in die Sonne sieht, da er sie nicht vergessen könne. Josephine war es nur möglich, in verschlüsselter Form darauf einzugehen, so viel wir der Überlieferung nach wissen. Der Name Laura für ihre Tochter, die im Oktober 1811 geboren wurde, bedeutet eine Antwort, die dadurch bestätigt wird, daß Therese den Namen als Pseudonym für Josephine im Frühjahr 1813 gebraucht hat. Das Erscheinen des Namens Laura zeigt, daß die Liebe zwischen Beethoven und Josephine, die 1807 äußerlich gesehen abzubrechen schien, die trennenden Jahre bis 1812 überdauert hat. Denn der Brief an die Unsterbliche Geliebte, in dem er schrieb „da du meine Treue gegen dich kennst“,³⁸ kann nur an sie gerichtet gewesen sein.

Aus der Canzone CCCXXV von Francesco Petrarca

- | | |
|---|--|
| <p>1 Tacer non posso, et tempo non adopre
Contrario effecto la mia lingua al core,
Che vorria far honore
A la sua donna, che dal ciel n'ascolta.</p> <p>5 Come poss'io, se non m'insegni, Amore,
Con parole mortali aguagliar l'opre
Divine, et quel che copre
Alta humiltate, in se stessa raccolta?</p> <p>41 Così colei per ch'io son in pregione,
Standosi ad un balcone,
Che fu sola a' suoi di cosa perfetta,
Cominciai a mirar con tal desio
Che me stesso e il mio mal posi in oblio.</p> <p>...
46 l'era in terra, e 'l cor in paradiso,
Dolcemente obliando ogni altra cura,
Et mia viva figura
Far sentia un marmo e 'mpiér di meraviglia,</p> <p>50 Quando una donna assai pronta et sicura,
Di tempo anticha, et giovene del viso.
Vedendomi sì fiso
A l'atto de la fronte et de le ciglia:
,Meco' mi disse, ,meco ti consiglia,</p> | <p>55 Ch'i son d'altro poder che tu non credi;
Et so far lieti et tristi in un momento,
Più leggiera che 'l vento,
Et reggo et volvo quanto al mondo vedi.
Tien' pur li occhi come aquila in quel sole:</p> <p>60 Parte da' orecchi a queste mie parole.
Il di che costei nacque, eran le stelle
Che producon fra voi felici effecti
In luoghi alti et electi,
L'una ver' l'altra con amor converse:</p> <p>65 Vene e e 'l padre con benigni aspeti
Tenean le parti signorili et belle, (41–66)</p> <p>...
99 Sì chiaro à 'l volto di celesti rai,
Che vostra vista in lui non po' fermarse;
Et da quel suo bel carcere terreno
Di tal foco ài 'l cor pieno,
Ch'altro più dolcemente mai non arse:
Ma parmi che sua sùbita partita</p> <p>105 Tosto di fia cagion d'amare vita'.

Detto questo, a la sua volubil rota
Si volse, in ch'ella fila il nostro stame...</p> |
|---|--|

³⁶ Vgl. Goldschmidt, *Unsterbliche Geliebte*, S. 160.

³⁷ Beethoven-Archiv 2523.

³⁸ Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 2, Nr. 582.

KLEINE BEITRÄGE

Über das „Triumphlied“ von Johannes Brahms *

von Peter Petersen, Hamburg

Spätestens seit Max Kalbecks 1907 vorgelegter und 1921 in „dritter, vermehrter und verbesserter Auflage“ erschienener monumentaler Brahms-Biographie haftet ein chauvinistisch-nationalistischer Geruch an Brahms' *Triumphlied* von 1870/71. In durchaus affirmativer Einstellung zu Brahms' Franzosenhaß in diesen Kriegsjahren (der er mit Wagner und vielen anderen Intellektuellen teilte) schrieb Kalbeck: „Was die Engel im Himmel dereinst über den Fall Babylons als ‚Triumphlied der Auserwählten‘ sangen, das konnten nach so und so viel tausend Jahren auch die Auserwählten singen, welche den Fall des modernen ‚Seine-Babel‘ erlebten.“¹

Kalbeck stützt seine politische Deutung des *Triumphlieds* durch den Hinweis auf drei im Werk gegebene Sachverhalte: (1) der erste Satz spiele mit seinem Hauptthema auf das Preislied „Heil Dir im Siegerkranz“ an;² (2) mit der Wahl des Textes (Offenbarung 19) und dessen manipulierend geheimnistuerischer Handhabung werde Paris als die biblische „Hure Babylon“ angeprangert;³ (3) im zweiten Satz finde sich mit dem (instrumentalen) Zitat der Choralmelodie „Nun danket alle Gott“ die historische Reminiszenz an die siegreiche Schlacht bei Leuthen von 1757 und damit die Parallele zwischen Friedrich dem Großen und Kaiser Wilhelm.⁴

Die Auslegung von Kalbeck wird heute im großen und ganzen akzeptiert.⁵ Daß man seine Angaben, sofern sie die musikalischen Sachverhalte ansprechen, gleichwohl als vage hinstellt bzw. sogar als unzutreffend ablehnt, hat Kalbeck sich selbst zuzuschreiben. Seine Zuordnungen (abgesehen von dem Zitat der Choralmelodie im zweiten Satz) sind nämlich unklar, teils auch abwegig und sogar fehlerhaft. Die folgenden Anmerkungen wollen versuchen, die Sachlage aufzuklären.

1. Das Hauptthema des ersten Satzes als Variation der Hymne „Heil Dir im Siegerkranz“

Das Hauptthema des ersten Satzes wird in T. 36 vom Chor auf den Text „Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott unserm Herrn“ (Offenbarung 19,1) exponiert. In der Orchestereinleitung tritt es in einer Diminutionsvariante (Sechzehntel- statt Achtelfiguren) auf, hier (in T. 1) in Verbindung mit einem der „Halleluja“-Motive⁶ in Erscheinung. Zur Einleitung gehören auch die „Halleluja“-Rufe des Chores, die ab T. 30 das dann folgende Kopfmotiv des Hauptthemas ‚vorimitieren‘.

Kalbeck macht die Ähnlichkeit des Hauptthemas mit der Melodie der „Siegerkranz“-Hymne an dem gleichen Tonbestand sowie an den von Brahms akzentuierten ersten drei Noten fest,

* Mit Bezug auf Sabine Giesbrecht-Schutte, „Gründerzeitliche Festkultur. Die ‚Bismarckhymne‘ von Carl Reinthaler und ihre Beziehung zum ‚Triumphlied‘ von Johannes Brahms“, in *Mf* 52 (1999), S. 70–88.

¹ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 2, dritte, vermehrte und verbesserte Auflage, Berlin 1921, S. 352.

² Kalbeck, Bd. 2, S. 352.

³ Ebd., S. 348 f.

⁴ Ebd., S. 352 f.

⁵ Vgl. zuletzt Sabine Giesbrecht-Schutte; s. a. Peter Petersen, „Werke für Chor und Orchester“, in: *Johannes Brahms. Leben und Werk*, hrsg. von Christiane Jacobsen, Wiesbaden 1983, S. 170–172; Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart 1993, S. 208 f.; Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, 2 Bände, Bonn 1997, hier Bd. 2, S. 612 ff.

⁶ Daß es sich bei dem eröffnenden, auf Sechzehnteln und punktierten Achteln basierenden Oktavmotiv um einen diminuierten „Halleluja“-Ruf handelt und nicht, wie Kalbeck (Bd. 2, S. 353) meint, um ein „an einen alten Reitermarsch erinnerndes Signalmotiv“, erhellt aus T. 19, wo der Chor mit „Halleluja“ im Rhythmus von Viertel und punktierter Halbe einsetzt, imitiert von den Streichern in vierfacher Verkleinerung. Im ersten Satz kommen auch die anderen Diminutionsstufen vor.

ohne die man der Anspielung „nie auf die Spur gekommen sein“ würde.⁷ Macht man sich indessen klar, daß die dreigliedrige Melodie der Hymne (T. 1–6), die durch die Verse vorgegeben ist, mit dem dreigliedrigen Vers aus der Offenbarung korrespondiert, tritt die rhythmisch-metrische Strukturähnlichkeit der beiden Melodien offen zutage.

Heil und Preis	Heil dir im Siegerkranz
Ehre und Kraft	Herrscher des Vaterlands
sei Gott unserm Herrn	Heil, König, dir!

Die entsprechend einander zugeordneten Melodien (s. Notenbeispiel 1) zeigen denn auch die präzise Relation von sechs Halben zu sechs punktierten Halben, also die Umwandlung des ternären Taktes der Hymne ins binäre Metrum des Hauptthemas.⁸ Ambitusgrenzen, die Kontur der Melodie und ihr ideeller Umfang erweisen sich als identisch. Da Brahms auch in anderen Kompositionen binär-ternäre Variantenbildungen kennt (z. B. im dritten Satz der 2. *Symphonie*), kann kein Zweifel bestehen, daß er das Hauptthema des *Triumphlieds* als Variante der „Siegerkranz“-Hymne angelegt hat.⁹ Damit tritt aber auch dessen Text¹⁰ als ein Subtext in Brahms' Komposition auf. Dies beinhaltet zugleich die präzise Konnotation, daß der Kaiser Wilhelm, dem das *Triumphlied* gewidmet ist, auf den Preußischen König Friedrich Wilhelm II. zurückbezogen wird. Unter dessen Regentschaft wurde nämlich die „Siegerkranz“-Hymne in Berlin 1793 offiziell eingeführt.¹¹

2. Das verschwiegene Bibelzitat „daß er die große Hure verurtheilt hat“

Der von Kalbeck preisgegebene Sachverhalt, daß Brahms im ersten Satz des *Triumphlieds* sich den „Witz“ geleistet habe, die Zeile aus Offenbarung 19,2 („daß er die große Hure verurteilt [sic] hat“) zwar zu vertonen, sie nicht aber vokal hörbar werden zu lassen,¹² wurde von dem Herausgeber der Brahms-Gesamtausgabe, Eusebius Mandyczewski, bestätigt.¹³ Allerdings hat Kalbeck die Stelle in der Partitur falsch zugeordnet. Er übersieht, daß das instrumentale „Huren“-Thema in T. 70 eingeführt wird und nicht erst in T. 89, wie er angibt.¹⁴ Folglich ist es nicht zutreffend, daß dieses Thema „nur ein einziges Mal vorkommt und nicht weiter verwendet wird“¹⁵. Richtig ist vielmehr, daß das „Huren“-Thema im ganzen Mittelteil des Satzes (T. 66–116, „Denn wahrhaftig...“) vorkommt und innerhalb dieses Abschnitts regelrecht ‚besiegt‘ wird, also verschwindet.¹⁶

Friedhelm Krummacher hat in seiner umfänglichen Studie über das *Triumphlied* Kalbecks Fehler zwar erkannt, daraus aber nicht die richtigen Konsequenzen gezogen. Obwohl er den Fehler Kalbecks bemerkt, führt er seine Analyse doch an dessen Beispiel durch. Statt, was sinnvoll wäre, den ersten Auftritt des neuen Themas zu analysieren, bespricht er das Problem

⁷ Kalbeck, Bd. 2, S. 354.

⁸ Brahms notiert im 4/4-Takt, die „Siegerkranz“-Hymne ist im 3/4-Takt notiert. Siehe z. B. *Das deutsche Volkslied*, Bd. 1, hrsg. von E. L. Schellenberg, Berlin 1915, S. 2.

⁹ Vgl. dagegen Friedhelm Krummacher, „eine meiner politischen Betrachtungen über dies Jahr“. Eschatologische Visionen im ‚Triumphlied‘ von Brahms“, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. von Annerit Laubenthal, Kassel 1995, S. 634–654, hier S. 642 ff. Krummacher referiert die lange Rezeptionsgeschichte des *Triumphliedes* auch hinsichtlich der Bezugshymne „Heil dir im Siegerkranz“, bleibt aber skeptisch hinsichtlich ihrer Triftigkeit. Eine vergleichende Analyse der beiden Melodien führt Krummacher nicht durch.

¹⁰ 1790 von Heinrich Harries gedichtet, vgl. *Das deutsche Volkslied*, Bd. 1, S. 2.

¹¹ Ebd.

¹² Kalbeck, Bd. 2, S. 348 ff. Kalbeck schreibt: „Wer den Text mit der Musik vergleicht, bemerkt leicht, welche Worte hier gesungen, aber nicht gesagt werden.“ (S. 349) Auf das Problem der Orthographie des Wortes „verurteilt“ gehe ich weiter unten ein.

¹³ Johannes Brahms, *Chorwerke mit Orchester* II, hrsg. von Eusebius Mandyczewski (= *Sämtliche Werke* 18), Wiesbaden o.J. (1. Aufl. 1926, Nachdruck 1965), S. III f.

¹⁴ Kalbeck, Bd. 2, S. 349.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Eine letzte Spur findet sich in T. 103.

Brahms, Triumphlied, 1.Satz, T.36 / Carey-Harries, "Siegerkranz"-Hymne

Heil und Preis, Eh - re und Kraft sei Gott un - serm Herrn.

Heil dir im Sie - ger - kranz, Herr - scher des Va - ter - lands, Heil, Kö - nig, dir!

Brahms, Triumphlied, 1.Satz, T.66-74

[daßer die gro - ße Hu - re ver - ur - thei - let hat]

Denn wahr - haf - tig und ge - recht sind sei - ne Ge - rich - te, wahr - haf - tig, wahr - haf - tig und ge - recht,

anhand der späteren Stelle. Diese ist aber bereits durch motivische Verarbeitung gekennzeichnet. Nur deshalb kann Krummacher feststellen „daß die Unterlegung der fraglichen Textworte „Note für Note“ [Kalbeck] nicht nur gewaltsam, sondern schlicht unmöglich“ sei, um dann so zu schließen: „Die Darstellung von Kalbeck also – so folgenreich sie wurde – gehört nicht nur in das Reich der Fabel, sondern stellt eine Verfälschung dar, die ausschließlich dem Ziel diene, den pointierten nationalen Charakter des Werks zu behaupten.“¹⁷

Demgegenüber läßt sich jetzt zeigen, daß Kalbeck in der Sache (nicht aber im Beleg) recht hatte. Dazu ist vorab zu klären, welches die genaue Sprachform des Textes in der von Brahms benutzten Bibel war. Zumindest muß klar sein, wieviele Silben die zu unterlegenden Wörter und Wortteile hatten.

Textvergleich der Bibelausgaben, Offenb. 19, 2 u. 5

Wittemberg 1545	Denn warhaftig vnd gerecht sind seine Gerichte / das er die grosse Hure verurtheilet hat / welche die Erden mit jrer Hurerey verderbet [...] vnd die jn fürchten / beide klein vnd gros.
Hamburg 1833	Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte, daß er die große Hure verurtheilet hat, welche die Erde mit ihrer Hurerey verderbet [...] und die ihn fürchten, beyde klein und groß!
Cöln 1868	Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte, daß er die große Hure verurtheilet hat, welche die Erde mit ihrer Hurerei verderbet [...] und die ihn fürchten, beide <u>Kleine und Große</u> .
Berlin 1879	Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte, daß er die große Hure verurtheilet hat, welche die Erde mit ihrer Hurerei verderbet [...] und die ihn fürchten, beide Klein und Groß!
Stuttgart o. J. (heute)	Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte, daß er die große Hure verurteilt hat, welche die Erde mit ihrer Hurerei verderbt [...] und die ihn fürchten, beide, klein und groß!
Brahms 1870/71	Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte, (daß er die große — —) [...] und die ihn fürchten, beide, <u>Kleine und Große</u> .

Ein Vergleich mehrerer älterer Bibelausgaben (darunter die in Brahms' Bibliothek befindliche von 1833¹⁸) läßt schnell deutlich werden, daß seit Wittemberg 1545 bis Ende des 19. Jahrhunderts das Wort „verurteilt“ (so sämtliche Autoren von Kalbeck bis Krummacher) nicht, wie heute, dreisilbig, sondern viersilbig, also „verurt(h)eilet“, geschrieben wurde.¹⁹ Stellt man nun die richtige Textfassung und das richtige Orchesterthema zusammen (was ich in Form eines ‚analytischen Particells‘ im Notenbeispiel 2 getan habe), dann paßt der Satz „Note für Note“ sowie auch hinsichtlich der Betonungsverhältnisse genau zur Komposition.

Das Thema ist mit seinen auftaktigen Oktavsprüngen und dem weit gespreizten Oktavunisono am Anfang sowie mit den im Ambitus maßlos ausgedehnten verminderten Septnonakkorden auf die Silben „Hure“ und „verurtheilet“ geradezu monströs gestaltet. Beteiligt sind die Bläser und die Streicherbässe.²⁰ Der Sechzehntelgang in den höheren Streichern gehört der „Halleluja“- und „Heil“-Thematik an.²¹ Der Chor steigt einen Takt später in das „Huren“-Thema ein und bekundet mit seinem wiederholenden Text, daß die Verurteilung der „großen Hure“ rechtens sei. Es stehen somit (wie bei einer mehrtextigen Motette) zwei Aussagen gleichzeitig gegeneinander: der schamvoll verschwiegene, hämisch gegen die Franzosen gericht-

¹⁷ Krummacher, S. 639.

¹⁸ Vgl. Kurt Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974, S. 11. Unter den vier weiteren Bibeln in Brahms' Bibliothek sind zwei plattdeutsche und zwei fremdsprachige; sie kommen also nicht in Frage. Die in Brahms' Geburtsjahr in Hamburg erschienene Bibel hat der Komponist häufig benutzt, wie zahlreiche An- und Unterstreichungen zeigen. Unter den von Hofmann genannten Stellen findet sich die Offenbarung nicht.

¹⁹ Der Vergleich bringt nebenbei auch den Beleg, daß Brahms für die Komposition der *Triumphlieds* seine persönliche Bibel von 1833 nicht benutzt haben kann. Die von Brahms verwendete Sprach- und Schreibform „Kleine und Große“ (Offenbarung 19,5) findet sich z. B. in einer Kölner Bibelausgabe von 1868, nicht aber in der Hamburger Ausgabe von 1833.

²⁰ Die Orgel kann ad libitum eingesetzt werden.

²¹ Vgl. T. 42.

tete „Huren“-Text, und der aufrecht bekennende, dem deutschen Kaiser und seinem Kanzler huldigende „Wahrhaftigkeits“-Text.

In T. 74 beginnt die zweite Durchführung des Textes „wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte“, jetzt auf eine andere Melodie²² und imitatorisch aufgelockert sowie mit „Halleluja“-Rufen hinterlegt. Auch diesem Abschnitt folgt das instrumentale „Huren“-Thema (T. 89), das jetzt mit eben solchen Wortwiederholungen versehen ist, wie sie im Vokalsatz schon ständig gebraucht wurden. Es ergibt sich hier etwa folgende Fassung des nonverbal dargebotenen Textes: „daß er die große Hure, daß er die große, große Hure verurtheilet hat“. Wenige Takte später (T. 100 ff.) bleiben dann nur noch Stücke des „Huren“-Themas nach („daß er die gro- / daß er die gro-“, auch in vielsagender Umkehrung).

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß es nicht in Zweifel zu ziehen ist, daß sich im *Triumphlied* von Brahms „massive antifranzösische Ressentiments verstecken“²³. Mit Sabine Giesbrecht-Schutte muß man zu dem Schluß kommen, daß „das Werk insgesamt doch von Sieg, Triumph und Herrschaft“ redet und „im Zusammenhang mit dem Entstehungskontext kaum anders als im gründerzeitlichen Sinne gedeutet werden“ kann.²⁴

²² Man beachte die diminuierte Vorimitation des Baßthemas in den Holzbläsern.

²³ Giesbrecht-Schutte, S. 76.

²⁴ Ebd.

Über Anton Bruckners Klang-Kontrapunkt

von Wolfgang Hoffmann, Weiskirchen

Folgender Beitrag zielt darauf ab, Anton Bruckner unter dem Aspekt Klang-Kontrapunkt näher zu kommen. Gerade auch im Fokus von Klang und Kontrapunkt zeigt sich Bruckners spezifische Musiksprache.¹ Klang-Kontrapunkt besagt, daß ein Klang bzw. eine Klang- oder Akkordreihe kontrapunktisch derart aufgespalten wird, daß diese selbst nicht mehr unmittelbar (auch hörend) wahrgenommen wird. Deshalb bietet sich methodisch an, diese mehr oder weniger versteckte Klangreihe ausgehend von einem primären Kontrapunktgerüst synthetisch freizulegen, um so das Verhalten der einzelnen Stimmen zueinander im Klangverband genauer zu überprüfen.

Da der Rahmen nicht zu weit gespannt werden kann, machen wir nur einige Beispiele zum Gegenstand der Untersuchungen. Zudem versteht sich der Beitrag lediglich als Impuls, umfassend einmal Bruckners Werk genauer darauf hin zu untersuchen.

Betrachten wir als Einstieg den Beginn des *Graduale Christus factus est* (1884 Notenbeispiel 1). Der Satz entwickelt sich aus einer homophonen *d*-Moll-Fläche im Piano und wird zunehmend mit dynamischer Steigerung polyphonisiert. Am ausgeprägtesten ist die Linearisierung im Abstieg T. 6.4–11.1.

¹ Vgl. Winfried Kirsch, *Studien zum Vokalstil der mittleren und späten Schaffensperiode Anton Bruckners*, Frankfurt 1958, S. 74.

Moderato misterioso

Sopran
 Alt
 Tenor
 Baß

Christus factus est pro nobis obediens, o-
 be- di-ens, o-
 Christus factus est pro nobis obediens, o- be- di-ens, o-
 Christus factus est pro nobis obediens, o- be- di-ens,
 Christus factus est pro nobis obediens, o-

be-di-ens, o-be-di-ens, o-be- - di-ens usque ad mor-
 be - - di-ens usque ad mor-
 o-be-di-ens, o-be-di-ens, o-be- - di-ens usque ad mor-
 be - - di-ens usque ad mor-

7

dim. sempre *pp*

dim. sempre *pp*

dim. sempre *pp*

dim. sempre *pp*

Notenbeispiel 1²

Zugrunde liegt eine Sextakkordreihe nach Art eines Fauxbourdon-Satzes in weiter Lage (Klangreihe 1 im Schema S. 472). Bruckner spaltet diese derart auf, daß sie selbst fast unhörbar und gänzlich in den Gesamtverlauf eingebunden wird. Kompositionsgerüst ist der absteigende Sextensatz Alt-Baß mit vorgehaltener Sept. Im übrigen keimt der Stufenbaß ($d' \rightarrow c$) als Basis des Tonsatzes bereits im vorausgehenden Quintgang ($f \rightarrow b$) T. 2–3 auf.

Sopran und Tenor kontrapunktieren imitatorisch diesen Sextensatz zunächst syllabisch im Viertelgrundschlag (T. 7–9), dann melismatisch angeleglichen im Halbgrundschlag (T. 10/11). Der Sopran bildet dabei Dezimen mit dem Baß und bedingt dadurch die Sextakkordreihe in weiter Lage. Die Synkopierung im Alt (*fuga syncopata*) verhindert notwendigerweise Quintenparallelen zwischen den Oberstimmen. Diese (=fuga syncopata) sowie markante Oktavstürze (T. 7/8), die bereits motivisch in T. 5/6 in den beiden Unterstimmen vorgegeben sind, zerreißen die Pausen sowie erweiternde Sekundanstiege in den Folgetakten 9/10: $b'-c''+as'-b'+g'-as'+f'-g'$ nach Art der barocken Figur des *Accentus* bzw. der *Superjectio*, beleben den statischen Klanggrund.

Der Tenor imitiert in T. 7/8 den Sopran derart, daß er diesen dubliert und damit die Dezim bzw. Terz des pausierenden Soprans substituiert, ausgenommen T. 8.2, wo er an Stelle der regulären Terz den Baß (*b*) wiederholt. In T. 9/10 verdoppelt der Tenor nicht mehr die Kernlinie, sondern die um ein Achtel versetzten oberen Sekundnebtöne (*Accentus*-Töne) des Soprans. Deshalb ist eine Synkopierung (*fuga syncopata*) im Tenor erforderlich, um Quinten-

² Die Notenbeispiele werden mit freundlicher Genehmigung des Musikwissenschaftlichen Verlags Wien abgedruckt.

und Alt 2 ihre strenge Terz-Sextenbindung an den Sopran aufgeben und stattdessen in Gestalt der Terz *g'/b'* bewegungslos den Außenstimmenrahmen harmonisch ausfüllen.

Ähnlich verfährt Bruckner im 3. Satz seines *Te Deum* „Aeterna fac“ (T. 241 ff.). Nach einem unisonen Abstieg (T. 227–235) setzt er zum kompensierend-sequenzierenden Aufstieg zunächst im Terzenunisono ab T. 238.4, dann ab T. 241 ff. im frei-kontrapunktischen Satz an (Notenbeispiel 5, Seite 470).

Dieser besteht aus einer verminderten Septakkordrückung, die lediglich auf dem vierten Takt puls der Takte 242, 243 und 244 von abmildernden Sekundakkorden unterbrochen wird. Gerüst dieser chromatisch-expressiven Klangballung im Aufstieg ist ein fast gänzlich strenger Sextensatz zwischen Sopran (=Oboe 1, Klarinette 1, Violinen im Kern) und Alt 2 (=Klarinette 2, Fagott 1, Viola 2). Alt 1 (=Oboe 2, Viola 1) erweitert dieses Gerüst, indem er im Kern mit dem Sopran Terzen ausbildet, so daß die Frauenstimmen insgesamt, zusammen mit den *colla parte* mitspielenden Instrumenten, eine Quart-Sextklangreihe ausformulieren. Diese wird in sich durch Sekundreibungen sowie Quartvorhalte zwischen Sopran und Alt 1 aufgelockert. Auch tragen die seufzend-fallenden Violingesten zur Verschleierung bei. Eigentliche kontrapunktische Belebung schafft der um zwei Viertel später einsetzende Tenor (=Violoncello, Hörner). Dieser erweitert in Terzen zum Alt 2 den Quart-Sextklangkomplex⁵ zur verminderten Septakkordreihe, oder umgekehrt: dieser löst sich aus der verminderten Septakkordreihe heraus, wobei insbesondere die emphatischen Oktavstürze den Satz vitalisieren.⁶

Bemerkenswerterweise tritt im kompensierenden Diminuendo-Abstieg (T. 245–248) das Quart-Sextklanggerüst im Wechsel mit Terz-Sextklängen, die die eigentliche Fauxbourdon-Formation darstellen, offen zu Tage. Diese Klangreihe mündet wiederum – in Analogie zum Sequenzbeginn T. 236 ff. – in einen weiterführenden Unisonoabschnitt in *fff*.

Diese wenigen analytischen Beispiele machen deutlich, daß gerade der Klang-Kontrapunkt, das heißt das kontrapunktische Auflösen bzw. Linearisieren eines hintergründigen Klangkomplexes, ein wesentliches Element von Bruckners Personalstil ausmacht. Dieses Verfahren vollzieht sich einerseits durch Autonomisierung aller Stimmen, wobei er satztechnisch übergeordnete zweistimmige Sätze (Primärsätze in Sexten bzw. Dezimen) kontrapunktisch zur vollstimmigen Klangreihe erweitert, andererseits durch schlichte Absplitterung einer Stimme aus dem Klangverband, so daß sich – auf unsere Beispiele bezogen – dreistimmiger Klangblock, der in sich auch polyphonisiert sein kann, und herauslösende Einzelstimme dialektisch gegenüberstehen.

Die stark im Klang verwurzelte kontrapunktische Arbeit Bruckners in ihrer kompositorisch spezifischen Ausformulierung verweist im weitesten Sinne auf klanglich-kontrapunktische Kompositionsprinzipien, wie sie auch im 16. und frühen 17. Jahrhundert anzutreffen sind. Diesem historisierenden Stilmoment Bruckners im Vergleich genauer nachzugehen, sei einer eigenen Abhandlung überlassen.⁷

⁵ Im Bezug auf das Quart-Sextklangverfahren als Umkehrung der Terz-Sextklangtechnik ist anzumerken, daß Paul Hindemith bemerkenswerterweise das „Benedictus“ seiner *Messe für gemischten Chor a cappella* (1963) mit „nach Art eines Faux Bourdon“ überschreibt, in dem zu Beginn des Satzes die drei Unterstimmen die thematische Sopranstimme in parallelen Quart-Sextakkorden kontrapunktieren, vgl. Alfred Rubeli, *Paul Hindemiths A cappella-Werke* (=Frankfurter Studien 1), Mainz 1975, S. 199, und Günther Metz, *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung. Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths* (=Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 57), Baden-Baden 1976, S. 477.

⁶ Gerade diese beiden letzten Beispiele führt Peter Griesbacher, *Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre I*, Regensburg 1916, S. 260, an. Er beschreibt das *Te Deum*-Beispiel poetisierend als „Paradestellung des Chroma“, bei der „ein schimmernder Glanz von exotischer Harmonik“ vorliegt, der „uns in sonnige Höhen“ führt; wenige Zeilen später spricht er diesbezüglich von „Fremdharmonien in brausendem Schwall“. Eine Seite weiter bekennt er selbststräselnd im Bezug auf das Beispiel aus der *f-Moll-Messe*: „Man fragt sich verwundert, wie es möglich, daß nicht längst schon ein genialer Kopf diese Reihe von Sekundakkorden aufgegliedert, die sich so natürlich geben, als könnte es garnicht anders sein [...] Mit Sphärenklängen wie aus einer anderen Welt tritt uns das ‚Amen‘ verheißungsvoll entgegen [...] Großer Genius Bruckners!“

⁷ Etwa in Bezug auf Tonsätze der beiden Gabrieli, vgl. Wendelin Müller-Blattau, „Klangliche Strukturen im Satzbau des Psalmus primus aus den *Sieben Bußpsalmen* von Andrea Gabrieli“, in: *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (=Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1), Kassel 1966, S. 212-220,

Klangreihe 1

T.7 T.8 T.9 T.10 T.11

Klangreihe 2

T.33 T.34 T.35 T.36 T.37 T.38

Klangreihe 3

Orgelpunkt
T.45

T.46 T.47 T.48 T.49 T.50

Klangreihe 4

Orgelpunkt
T.67

T.68 T.69 T.70 T.71

Schema der Klangreihen

ders., *Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli* (=Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 4), Kassel 1975, bes. S. 57–100; vgl. auch Benito V. Rivera, „The Two-Voice Framework and its Harmonization in Arcadelt's First Book of Madrigals“, in: *Music analysis* 6 (1987), S. 59–88; Markus Jans, „Alle gegen Eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986), S. 101–120; ders., „Modale Harmonik. Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), S. 167–188. Jans arbeitet Satzmodelle oder „Modellprogressionen“ anhand vorwiegend homophoner Sätze des 16. und frühen 17. Jahrhunderts heraus, die auf einem zweistimmigen Terzen-Sexten- bzw. Dezimensatz als Gerüst beruhen und zum drei- oder vierstimmigen Satz nach bestimmten Regeln ergänzt werden. Diese Technik wurde Ende des 15. Jahrhunderts ausführlich von Guilielmus Monachus in *De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*, hrsg. v. A. Seay (=CSM 11), AIM 1965, beschrieben; vgl. auch in Bezug auf das 15. Jahrhundert Ernst Apfel, „Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert“, in: *AfMw* 12 (1955), S. 297 ff.; ders., *Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1982, S. 114 ff.

BERICHTE

Gmunden (Oberösterreich), 23. bis 27. Oktober 1997:

Internationaler Brahms-Kongreß

von Imogen Fellinger, München

Die zentrale Tagung Österreichs zum 100. Todestag von Brahms fand im Seeschloß Ort in Gmunden statt, veranstaltet von der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Gesellschaft der Musikfreunde und der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Dieser Kongreß, dessen Schwerpunkt „Schaffensaspekte“, „Zeitgenössische Rezeption im Ausland“, „Biographische Aspekte“ und „Forschungsprobleme“ bildeten, war mit Referenten aus 13 Staaten im Vergleich zu den anderen Brahms-Tagungen des Jahres der am stärksten international ausgerichtet.

Kompositorische Aspekte betrafen die Frühfassung des *H-Dur-Trios* op. 8 im gattungsgeschichtlichen Vergleich mit zeitgenössischen Werken (Michael Kube), die unterschiedliche Auswirkung von Waldhorn und Ventilhorn im *Horn-Trio* op. 40 (Peter Jost) und deutliche Unterschiede zwischen Original und Bearbeitung des *Streichquintetts* op. 111, so daß sie als „ Fassungen“ zu bezeichnen sind (Gernot Gruber). Das Spezifische der Liedgattung mit obligatem Instrument wurde bei den Gesängen op. 91 herausgearbeitet (Marco Uvietta), Brahms' Opernpläne und die Verwendung der von ihm erwogenen Texte im 20. Jahrhundert (J. Reiber) und die Frage von Reminiszenzen wieder aufgegriffen, so im Finale der *IV. Symphonie* op. 98, T. 105 ff. der *Ungarische Mahnruf* von Karóly Aggházy wahrgenommen (Ferenc Bónis) und allgemein im Sinne von „produktiver Anverwandlung“ gedeutet (Hartmuth Kinzler). Rezeptionsgeschichtliche Ansätze galten außerhalb Österreichs erschienenen Nachrufen (Ingrid Fuchs) sowie Berichten und Kritiken, so Brahms' späte Aufnahme in Frankreich (Marc Vignal), in Spanien vor und nach 1900 (J. Peris Lacasa) und im wallonischen Teil Belgiens (Malou Haine), hingegen in der Schweiz seit 1865 (Fund eines Autographs zu op. 65) (Sibylle Ehrismann), in den Niederlanden seit den 1870er Jahren, durch verschiedene Komponisten gefördert (Frits Zwart), in Rußland Kammermusikwerke seit den 1980er Jahren (Ekaterina Tsareva), in England zunehmendes Interesse seit 1877 (Robert Pascall) und um die gleiche Zeit in den Vereinigten Staaten (Michael Musgrac).

Bei den biographischen Aspekten ging es um die nur partielle Auswertung durch Kalbeck von an Joachim und Dietrich gesandten Fragebogen (Constantin Floros), Brahms' Konzertreisen in die Niederlande (1876–1885) (K. Brooijmans) und seine letzte Zeit anhand unbekannter Materialien (Klaus Hofmann), sowie vor allem um Brahms' Beziehungen zu Zeitgenossen, zu Marie Rückert (R. Hofmann), zur Familie von Miller zu Aichholz (I. Spitzbart, Elfriede Prillinger), zu Ignaz Brüll (Otto Biba) und zu Johann Strauß (Eberhard Würzl). Weitere Beiträge behandelten Brahms als Herausgeber und Musikforscher, neben Clara Schumann als Brahms-Interpreten, Brahms' erheblichen Anteil an der Schumann-Ausgabe (Gerd Nauhaus), als Benutzer der Stadtbibliothek (Jürgen Neubacher), Brahms' Bedeutung als Beethoven-Forscher und sein Einfluß auf Nottebohms Beethoven-Studien (Michael Ladenburger) und seine Beziehung zu Philipp Spitta, der Brahms' Urteil und wissenschaftlich-philologische Fähigkeiten hoch schätzte (Imogen Fellinger).

Schließlich wurde der Mangel an Analysen in der Brahms-Biographik betont (Siegfried Kross, Erweiterungsmöglichkeiten der Brahms-Bibliographie dargelegt (Thomas Quigley), die Herausgabe eines Brahms-Handbuches erwogen (Salome Reiser) und den Korrektursuren des Meisters in Stichvorlagen und auf Plattendruck nachgegangen (Michael Struck). – In der Schlußdiskussion wurden Desiderata der Brahms-Forschung erörtert (Fortsetzung der Briefausgabe und der Gesamtausgabe, General-Register vorhandener Briefe, Brahms-Dokumentation, Brahms' Aufführungspraxis, dessen Schubert-Rezeption) und geplante Publikationen bekanntgegeben.

Köln, 20. und 21. Februar 1998:

Kolloquium „Perspektiven und Methoden einer Systematischen Musikwissenschaft“

von Marcel Dobberstein und Bruno B. Reuer, Eichstätt

Zur Intention dieser Veranstaltung möchte man aus voller Überzeugung „ja“ sagen. Denn Friedrich Blumes Anliegen hat nach 50 Jahren an Relevanz und Dringlichkeit nicht verloren, sondern eher noch zugenommen, auch wenn heute die Spezialisierung und eine damit verbundene Isolation musikwissenschaftlicher Forschungen im Vordergrund steht. Darüber hinaus ist auf die unterschiedliche Entwicklung des Faches hinzuweisen, wie sie auf den Symposien zu den „Perspektiven der Musikethnologie – Dokumentationstechnik und Interkulturelle Beziehungen“ in Budapest und „Musik im Umbruch – Kulturelle Identität und Gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa“ in Berlin 1997 zum Ausdruck kamen (Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, München 1994 und 1999). Dabei wurde deutlich, daß ein verstärktes öffentliches Interesse an musikalischen Phänomenen – sprich dem Kulturverhalten der Gesellschaft – bestand (*Yearbook for Traditional Music* 1996). Das bedeutet, daß man sich unter Hintanstellung von werkbetrachtender Forschung, stärker sozialorientierten Themen zu widmen hätte. Außerdem hat sich gezeigt, daß die Forschung überwiegend nicht mehr als Einzelforschung absolviert werden kann. Selbst der Wissenschaftsaustausch in „kleinem Kreise“ wurde als nicht mehr ausreichend empfunden. Insofern wurde bedauert, daß zu dem Kölner Kolloquium nicht ein größerer Kreis eingeladen worden ist. Ebenso kam in Berlin schon 1997 zum Ausdruck, daß die Musik als Teil der Kultur in ihren vielfältigen Ausdrucksformen erst in einem internationalen Diskurs dem Anspruch nach dem heute geforderten Verständnis gerecht werden könnte. Wir stehen nicht am Anfang der Diskussion über „Perspektiven der Musikwissenschaft“, aber immer noch vor notwendigen Veränderungen.

Die von Jobst Fricke inaugurierte Einheit der historischen, vergleichenden und systematischen Musikwissenschaft ist aus heutiger Sicht nur zu begrüßen. Jedoch haben nur sehr wenige Universitäten und Musikhochschulen die Einheit der Disziplin vollzogen, indem sie alle drei Richtungen zum Studium anbieten. Andere sollten sich endlich öffnen und dem Kölner Vorbild folgen.

Die veränderte Aufgabenstellung, die sich allein durch die Hinwendung nach „Europa“, das Seßhaftwerden von Menschen anderer Kulturen in Deutschland und den Ferntourismus in zunehmendem Maße abzeichnen, verlangen ein Umdenken – verlangen eine gesellschaftsrelevante Wissenschaft.

Wenn darüber hinaus noch das Postulat interdisziplinärer Zusammenarbeit erhoben wird, so erfordert es nach meiner Ansicht zunächst eine Ausgewogenheit im „Dreiklang“ der musikwissenschaftlichen Fachrichtungen. Denn es ist zu erwarten, daß jede andere Disziplin bereits eine viel intensivere wissenschaftstheoretische Diskussion geführt hat und in der fachlichen Entwicklung an einem anderen Punkt als die Musikwissenschaft steht. Daraus eröffnen sich zwei Möglichkeiten: Entweder findet man Kollegen anderer Fachrichtungen auf einer Ebene gleichen oder annähernden theoretischen Stands oder man entschließt sich dazu – quasi in einem Zweitstudium –, den Stand der Diskussion in einer anderen Disziplin zu erarbeiten. Ohne den einen oder anderen mühsamen Weg der Annäherung zu beschreiten, wird es wohl kaum gelingen, die Grundlagen für eine fruchtbare Zusammenarbeit zu begründen.

Es sind fachinterne wie auch äußere Umstände, die Zweifel an der Verwirklichung der Ziele des Kölner Kolloquiums nach interdisziplinären Arbeiten aufkommen lassen. Dennoch ist es – allein um die Überlebenschance des Faches zu fördern – erforderlich, alle innovativen Kräfte für die Erneuerung der Inhalte des Faches einzusetzen. Vielleicht ist es eines Tages die erfreuliche Wirklichkeit, daß interdisziplinäres Arbeiten zumindest mit benachbarten Fachrichtungen zur Selbstverständlichkeit geworden ist.

Stendal, 24. Juli 1998:

Adam-Ileborgh-Tagung

von Klaus Aringer, Tübingen

Exakt 550 Jahre nach ihrer Niederschrift kehrte die Tabulatur des Adam Ileborgh an ihren Entstehungsort nach Stendal in der Altmark zurück. Die für die Geschichte der frühen Orgelmusik so wichtige Handschrift, ehemals im Besitz des Curtis-Institute (Philadelphia), war 1982 verkauft worden und befindet sich seither in Privatbesitz. Der Initiative des Leiters der Musik- und Kunstschule Stendal, Michael Hentschel, war es zu verdanken, daß das Manuskript vom 20. bis 29. Juli 1998 in Stendal ausgestellt werden konnte. Dies gab den Anstoß zur Durchführung eines kleinen wissenschaftlichen Symposiums zum Themenbereich der ältesten überlieferten Tastenmusik, das im Adam-Ileborgh-Haus stattfand und vom Institut für Musikwissenschaft der Universität München organisiert wurde.

Franz Körndle (München) sprach einleitend über „Usus“ und „Abusus organorum“ im 15. und 16. Jahrhundert. Anhand zahlreicher Dokumente entwarf er ein Bild vom musikalischen Einsatz der Orgel in der Liturgie und ging den fortgesetzt überlieferten Klagen über ihre mißbräuchliche Verwendung nach. Martin Staehelin (Göttingen) untersuchte die Textzusätze der deutschen Tabulaturen unter dem Aspekt der „Gebrauchszusammenhänge“ in ihrer Bedeutung für den Musiker und bezog dabei auch didaktische und sozialgeschichtliche Gesichtspunkte mit ein. Klaus Aringer (Tübingen) referierte über genuin tasteninstrumentale Formen des Beginnens und Schließens, die sich als eng aufeinander bezogene Spielvorgänge auf elementare Improvisationspraktiken zurückführen lassen. Claus Bockmaier (München) erläuterte die von der Theorie der Vokalmusik abweichenden spezifisch instrumentalen Bedeutungsebenen der Begriffe „Mensura“ und „Tactus“, für die er in seinen Ausführungen musikalische Analogien noch in der Tastenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts nachweisen konnte. Abschließend stellte Erich Tremmel (Augsburg) erst vor kurzem aufgefundene Allgäuer Tabulaturfragmente des 16. Jahrhunderts vor. An der lebhaften Diskussion beteiligten sich neben den Referenten auch Arnfried Edler (Hannover), Marie-Louise Göllner (Los Angeles) und Theodor Göllner (München).

Köln, 11. bis 14. November 1998:

Stockhausen. 70. Internationales Musikwissenschaftliches Symposion

von Lilly Fritz, Köln

Zu Ehren von Karlheinz Stockhausens siebzigstem Geburtstag veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik Köln ein Internationales Stockhausen-Symposion, dessen Zielsetzung darin bestand, möglichst viele Dimensionen im bisherigen Schaffen des Komponisten zu beleuchten. Dieser Versuch einer Gesamtschau umfaßte sechs Sektionen, in denen 23 Wissenschaftler internationaler Herkunft zahlreiche musikwissenschaftliche oder interdisziplinäre Teilaspekte erörterten. Im Anschluß an die Vorträge beteiligten sich viele der insgesamt 150 Teilnehmer an lebhaften Diskussionen mit den Referenten.

In den ersten drei thematischen Abteilungen wurden übergeordnete Aspekte behandelt, die zum Verständnis geistiger und theoretischer Prägungen Stockhausens beitrugen. Unter der Leitung von Dieter Gutknecht (Köln) wurde über das „Weltbild“ von Stockhausen reflektiert, wobei Thomas Ulrich (Berlin) aus theologischer Sicht das Katholische im musikalischen Denken herausarbeitete. In der von Dietrich Kämper (Köln) geleiteten Sektion „Rezeption“ stand bei

Jerome Kohl (Seattle) die amerikanische Sicht auf die Musik Stockhausens im Mittelpunkt, während Albrecht Riethmüller (Berlin) die Rolle des Komponisten als Rezipient darstellte. Minoru Shimizu (Kyoto) vereinte diese zwei Ansatzpunkte in seinem Vortrag „Stockhausen und Japan, Licht und Schatten“. Besonders erhellend war darüber hinaus der philosophische Ansatz von Minoru Shimizu zu dem von Rüdiger Schumacher (Köln) betreuten Leitthema „Weltmusik“, mit dem er eine Parallele zwischen Stockhausens Weltmusikkonzept und Leibniz' Monadenlehre aufzeigte.

Für die letzten drei Sektionen, die den Schwerpunkt auf die kompositorische Arbeit Stockhausens setzten, war die dem Musikwissenschaftlichen Institut zur Verfügung stehende Mehrkanalanlage besonders nützlich. Vor allem für den historischen Überblick von Imke Misch im Rahmen einer Betrachtung der „Elektronischen Musik“ (Leitung: Johannes Fritsch, Köln) zeigte sich diese technische Einrichtung zur Verdeutlichung der Entwicklung der mehrkanaligen, elektronischen Raum-Musik als unerlässlich. Die Sektion „Vokalkomposition“ war exemplarisch für den Charakter des Symposions, da durch das Aufeinandertreffen dreier zentraler Dimensionen – der internationalen, der interdisziplinären und der Kölner Stockhausen-Forschung – ein umfassendes Bild des Leitthemas vermittelt werden konnte. Während Michael Prosnjakov (Moskau) über „Vokale Entwicklungstendenzen in LICHT“ sprach und damit gleichzeitig einen Einblick in die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Werk in Rußland gab, arbeitete Georg Heike (Köln) die Bedeutung der Phonetik für Stockhausens Vokalkompositionen heraus, wobei er auf den besonderen Einfluß des gemeinsamen Lehrers Werner Meyer-Eppler hinwies. Christoph von Blumröder (Köln), Initiator des Symposions und Leiter der Sektion, vertrat die These, daß Vokalkomposition eine Schaffenskonstante Stockhausens darstellt, und bewies dies anhand einer Analyse des *DEUTSCHLAND-Liedes* aus der II. Region der HYMNEN. In der letzten, ebenfalls von Christoph von Blumröder geleiteten Abteilung „Formel-Komposition“ wurden zunächst technische Details hinsichtlich der Dauernproportionen der Superformel für *LICHT* (Dettloff Schwerdtfeger, Köln) und Prinzipien der Formel-Komposition (Markus Bandur, Freiburg i. Br.) erläutert. Auf dieser Grundlage konnte anschließend mit den Ausführungen von Ivanka Stoianova (Paris) zur Verräumlichung und von Roman Brotbeck (St-Clément) zum szenischen Aspekt der Musik gezeigt werden, wie allumfassend sich die Formeltechnik auf das Werkganze auswirkt.

Der detaillierte wissenschaftliche Teil des Symposions wurde auf einer weiteren Ebene ergänzt: Eine Ausstellung, in der Skizzen, Instrumente, Kostüme, Requisiten und Photos zu sehen waren, sowie vier Konzerte, bei denen Stockhausen die Klang- und Lichtregie führte, vervollständigten das Bild von Stockhausens Schaffen, indem sie die im Symposion erörterten Aspekte veranschaulichten. Einen besonderen Höhepunkt bildeten die Uraufführung von *BASSETSU-TRIO* sowie die vierkanalige Wiedergabe der HYMNEN, für die sich die von der Universität zu Köln zur Verfügung gestellte Aula hervorragend eignete. Außerdem wurde die Veranstaltungsreihe vom 15. bis 18. November mit Vorträgen, Filmvorführungen und Konzerten in der Hochschule für Musik Köln fortgesetzt.

Sämtliche Vorträge und die sich daran anschließenden Diskussionen werden im Tagungsbericht *Internationales Stockhausen-Symposion 1998* nachzulesen sein, der als Band 4 der Reihe *Signale aus Köln* publiziert werden wird.

Berlin, 26. und 27. November 1998:

Rundgespräch „Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit“

von Dagmar Beck, Berlin

Anlässlich der Edition Weberscher Schauspielmusiken veranstaltete die Weber-Gesamtausgabe, unterstützt von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und in Zusammenarbeit mit der Staatsbibliothek zu Berlin und der Hochschule für Musik Hanns Eisler (Berlin), unter Leitung von Gerhard Allroggen (Detmold/Paderborn) ein interdisziplinäres Kolloquium mit Musik-, Literatur- und Theaterwissenschaftlern. Schwerpunkte waren Webers eigene Schauspielmusiken, aber auch jene seiner Zeitgenossen, sowie Probleme der Edition von Schauspielmusik. Zugleich wurde in einer öffentlichen Präsentation der erste Band der Gesamtausgabe durch den Schott Verlag an den Ministerialdirigenten Reinhard Fiege (Wissenschaftsministerium NRW) und an den Generaldirektor der Berliner Staatsbibliothek, Antonius Jammers, überreicht.

In seinem Eröffnungsvortrag über Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter verwies Detlef Altenburg (Regensburg) u. a. auf die Wechselwirkungen zwischen Oper und Schauspielmusik und die Bedeutung der „Gattung“ für die Entwicklung der Musik des 19. Jahrhunderts. Mit der Ästhetik der Schauspielmusik des 18. bzw. 19. Jahrhunderts befaßten sich Klaus Ernst (Verl) und Werner Keil (Detmold/Paderborn). Bodo Plachta (Osnabrück) referierte über die deutsche Theaterlandschaft zwischen 1790 und 1830. Engere Bezugspunkte zu Weber ergaben sich aus den Ausführungen von Arne Langer (Berlin) zu Schauspiel und Musik an den Theatern in Berlin und Joachim Veit (Detmold) zu Voglers Schauspielmusiken. Beschlossen wurde diese Sektion von den beiden Herausgebern des Schauspielmusik-Bandes: Oliver Huck (München) gab einen Überblick über Webers Kompositionen für das Sprechtheater, Frank Ziegler (Berlin), widmete sich der Stellung der Schauspielmusik im Brühlschen Theaterkonzept, speziell bezogen auf Webers *Preciosa*.

Im zweiten Teil der Tagung wurden die Musiken Bernhard Anselm Webers zu Dramen Schillers (Ursula Kramer, Mainz), Beethovens zum *Egmont* (Helga Lühning, Bonn), Mendelssohns zum *Sommernachtstraum* (Christian Martin Schmidt, Berlin) und Sigismund Neukomms zur *Braut von Messina* (Till Gerrit Waidelich, Berlin) gewürdigt. Irmlind Capelle (Detmold) untersuchte das Verhältnis der Ouvertüre zu den übrigen Nummern der Schauspielmusiken bei Spohr, Marschner und Lortzing.

Am letzten Kolloquiumstag schloß sich nach Kurzreferaten zur Editionspraxis musikalischer Gesamtausgaben von Walther Dürr (Schubert-Ausgabe, Tübingen), H. Lühning (Beethoven-Gesamtausgabe, Bonn), Ch. M. Schmidt (Mendelssohn-Ausgabe, Berlin), Egon Voss (Wagner-Ausgabe, München), G. Allroggen (Hoffmann-Ausgabe) und F. Ziegler (Weber-Gesamtausgabe) sowie Bemerkungen zu den Anforderungen an eine Schauspieledition aus germanistischer Sicht von Hartmut Steinecke (Paderborn) und Hans-Gert Roloff (Berlin) eine Diskussion an, in der Methoden, Ziele und das Verhältnis von Arbeitsaufwand und Ertrag der Editionen thematisiert wurden.

Abrundung erfuhr das Kolloquium durch eine von Hellmut Hell vorbereitete Ausstellung von Schauspielmusik-Manuskripten aus den Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin sowie ein von der Hochschule für Musik Hanns Eisler veranstaltetes Gesprächskonzert mit selten zu hörenden Schauspielmusiken Carl Maria von Webers.

Die Beiträge werden in Band 6 der *Weber-Studien* veröffentlicht.

Hamburg, 23. bis 26. März 1999:

Internationales Symposium „Johann Adolf Hasse in seiner Zeit“

Von Gerhard Poppe, Dresden

Unter dem Gesamttitel „Hamburg hört Hasse“ wurde das sicher bedeutendste Musikerjubiläum des Jahres 1999 in der Stadt begangen, in die Bergedorf als Geburtsort Johann Adolf Hasses seit langem eingemeindet ist. Zu den Veranstaltungen, die in guter Tradition hanseatischen Mäzenatentums von Unternehmen der Stadt unterstützt wurden, gehörte neben einer großangelegten Konzertreihe und einer Ausstellung „Zeremoniell und Freiheit. Europa im 18. Jahrhundert – Die Welt des Johann Adolf Hasse“ im Museum für Hanseatische Geschichte auch ein von der Hochschule für Musik und Theater Hamburg ausgerichtetes internationales Symposium, dessen Konzeption und Leitung in den Händen von Reinhard Wiesend (Bayreuth) lagen. Im Ablauf dieser Konferenz, deren Rahmen durch den öffentlichen Vortrag von Klaus Hortschansky (Münster) „Johann Adolf Hasse – ein Fortschrittlicher?“, vor allem aber durch das Eröffnungsreferat von Reinhard Strohm (Oxford) „Der Tod des Autors und die Wiederbelebung der Musik: Opera seria, Moderne und Postmoderne“ abgesteckt wurde, dominierten Beiträge zu dem Opern Hasses. Das Spektrum der Referate reichte von Anja-Rosa Thöminings (Hamburg) „Die historische Opernproduktion bei Hasses *Ezio* (1730)“ (mit einer interessanten musikalischen Demonstration unter Einbeziehung historischer Gestik) über Studien „Musical and Performance Traditions“ von *Artaserse* (Dale E. Monson, Pennsylvania) bzw. „Aufführungsgeschichte und Quellenstudium von Hasses *Demetrio*“ (Roland D. Schmidt, Hamburg) bis hin zu Einzelbeiträgen zur Musik in den Werken des späten Hasse, so zu *Piramo e Tisbe* (Sieghart Döhring, Thurnau), *Ruggiero* (Sabine Henze-Döhring, Marburg) und *Alcide al bivio* (Ernest Harriss Martin, Tennessee). Alina Zórawska-Witkowska (Warschau) und Panja Mücke (Marburg) behandelten *Zenobia* bzw. *Ipermestra* vor allem mit dem Blick auf die jeweilige Aufführungssituation, während Teresa M. Gialdroni (Pesaro), Agostino Ziino (Rom), Tarcisio Balba (Enna) und Marita McClymonds (Charlottesville, Virginia) auf dem Wege von Vergleichen bzw. Gegenüberstellungen die Spezifik von Hasses Musik für die Bühne anhand einzelner Beispiele beschrieben. Silke Leopold (Heidelberg) stellte an *Metastasio*s bzw. Hasses *Achille in Sciro* die Frage nach dem Komischen in der Opera seria, Michele Calella (Marburg) sprach über „Hasse und die Tradition des metastasianischen Duetts“, und Maria Giovanna Miggiani (Venedig) wies in ihrem Referat auf Opernaufführungen durch Marionetten in Venedig als einen bisher wenig beachteten Bereich italienischen Theaterlebens im 18. Jahrhundert hin.

Angesichts der das Symposium dominierenden Fülle von Beiträgen zu den Opern wäre es schön gewesen, eines der Drammi per musica Hasses in einer szenischen Aufführung hören und sehen zu können, was aber den Veranstaltern trotz entsprechender Bemühungen und Verhandlungen mit der Hamburgischen Staatsoper nicht gelang. Bei der Kirchenmusik verhielt es sich umgekehrt: Sie wurde und wird nicht nur in Hamburg von den einschlägigen Ensembles in zunehmendem Maße aufgeführt (sofern nur das Material zur Verfügung steht), aber die entsprechende Forschung (zur Kirchenmusik Hasses und zur katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts überhaupt) hat sich längst nicht in demselben Maße etabliert wie z. B. die Opernforschung. Wolfgang Hochstein (Hamburg) sprach über „Aufgaben und Probleme bei der Erforschung von Hasses Kirchenmusik“, während in den Beiträgen von Friedrich W. Riedel (Mainz) „Kirchenmusik von Johann Adolf Hasse im Repertoire des Benediktinerstiftes Göttingen“ und Hans Joachim Marx (Hamburg) „Bemerkungen zu den Te Deum-Vertonungen Hasses“ an konkreten Beispielen einerseits die weite Verbreitung von Hasses Kirchenmusik und andererseits die Schwierigkeiten sichtbar wurden, die eine stark verzweigte Quellenüberlieferung mit sich bringt. Wolfgang Horn (Erlangen) verwies auf den Zusammenhang zwischen den beiden für das Ospedale degl'Incurabili komponierten Oratorien und den Miserere-Kompositionen, und John A. Rice (Houston, Texas) sprach über Hasses *Sant'Elena al Calvario* im Kontext der Oratorienaufführungen der Tonkünstlersozietät in Wien. Ortrun Landmann (Dres-

den) und Gerhard Poppe (Dresden) brachten mit Beiträgen über Hesses Wirkungsstätte in Dresden bzw. die Anfangssituation Hesses als Kapellmeister in Dresden Fragen zur Dresdner Hofmusik als ganzer in die Diskussion ein, und das Referat von Pavel Loutsker und Irina Soussidko (Moskau) „Johann Adolf Hasse in der russischen Musikkultur“ mit dem Verweis auf die russische Erstaufführung von Hesses *La clemenza di Tito* bereits im Jahre 1742 führte einmal mehr vor Augen, wie wenig die Verbreitung Hessescher Musik in Osteuropa gegenwärtig bekannt ist. Auch wenn die einzelnen Schaffensbereiche Hesses innerhalb der Konferenz sehr unterschiedlich vertreten waren und manche (Intermezzi, Kantaten, Instrumentalmusik) gänzlich unberücksichtigt blieben, so wurde doch einmal mehr deutlich, welche zentrale Stellung seine Musik in der europäischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts einnimmt. Zusammen mit der Präsentation des ersten Bandes (*Vesperpsalmen*, herausgegeben von Wolfgang Hochstein) einer auf fünfzig Bände geplanten Auswahlgabe im Carus-Verlag sowie dem Erscheinen eines von Ortrun Landmann vorgelegten Kataloges der Dresdner Hasse-Quellen und einer Fülle von erstmals wieder zu hörender Musik des Komponisten kann von diesem Symposium ein Impuls ausgehen, Hesses Werk nicht nur anlässlich von Jubiläen adäquater als bisher einschätzen zu können.

Ljubljana, 14. bis 16. April 1999:

Symposium „Die Idee des Gesamtkunstwerks am Ende des Millenniums“

von Detlef Gojowy, Unkel am Rhein

Seit 1986 verknüpfen sich die jährlichen „Slowenischen Musiktage“ mit einem internationalen musikwissenschaftlichen Symposium, das schon vor der politischen Selbständigkeit brückenschlagend zu allen Nachbarvölkern die kulturelle Autonomie Sloweniens betonte. Sein Leiter Primož Kuret (Ljubljana) berührte in seinem Eröffnungsreferat die millenniumsbezogene Theorie der „Vier Königreiche“ nach dem biblischen Buch Daniel; Manfred Wagner (Wien) untersuchte die „erotischen Verbindungen zwischen den Musen“ auch unter soziologischer Betrachtung des Trivialbereichs. Unter dem Thema „Kunstwerk im Kunstwerk, neue Variationen eines älteren Modells“ behandelte der Berichterstatter u. a. Werke von Josef Anton Riedl, Dieter Schönbach, Gloria Coates und Peter Bares. Darja Koter vom Instrumentenmuseum Ptuj zeichnete den Weg historischer Instrumente in die Neue Musik u. a. am Beispiel des slowenischen Komponisten Jakob Jež nach; Igor Gordnina (Ljubljana) protokollierte die Rezeption des Wagnerschen Gesamtkunstwerks in Slowenien.

Niall O'Loughlin (Loughborough) referierte mit Klang- und Bildbeispielen über „Mythen, Reisen und Zirkel“ in den Opern Harrison Birtwistles; Peter Halász (Budapest) analysierte die Oper *Drei Schwestern* nach Anton Čechov von Peter Eötvös, Niels Martin Jensen (Kopenhagen) das Werk von Rued Langgaard und Erik Christensen (Soeborg) die Oper *Nuit des hommes* von Per Noergaard.

Alois Piños (Brno) stellte multimediale Schöpfungen der Brünner Musikszene am Beispiel des Sprach- und Stimmkünstlers Petr Váša, des Schlagzeugensembles „Dama-Dama“ und des seit den 60er Jahren tätigen Brünner Kompositionsteams vor. Jana Lengová (Bratislava) gab Beispiele slowakischer Opern von Jan Cikker, Ilja Zeljenka, Eugen Suchoň und Juraj Beneš des letzten Halbjahrhunderts, Klaus Döge (München) präsentierte Hans Werner Henzes *Langwierigen Weg in die Wohnung der Natscha Ungeheuer*, Zdenka Kapko Foretić (Zagreb und Köln) Milko Kelemens *Opera bestial (Apocalyptica)* und Silvio Foretićs *Semi-Mono-Opera* unter Gesamtkunstwerkaspekt.

Dieter Kaufmann (Wien) entwickelte als Komponist seine Ideen zu einer „Deklaration der Menschenrechte“, Andrej Misson (Ljubljana) präsentierte ein statistisches Experiment zur Rezeption und Zuordnung von Sprach- und Musikstrukturen durch Hörer.

Hartmut Krones (Wien) beschäftigte sich unter Gesamtkunstwerkaspekt mit den Werken von Anestis Logothetis, Edo Skulj (Ljubljana) mit drei slowenischen Oratorien unter dem Aspekt der ursprünglichen Multimedialität des Gottesdienstes. Helmut Loos (Chemnitz) hatte „Religiosität als Voraussetzung der Totalität in Oratorienkompositionen des 20. Jahrhunderts“ im Visier. Regina Chłopicka (Krakau) hatte speziell Krzysztof Pendereckis religiöses Mysterientheater im Blick, Audrone Zuraityte (Wilna) stellte das literarisch-musikalische Stadtbild *Centones meae Urbi* von Onute Narbutaite vor.

Es gehört zu den Vorzügen des Laibacher Symposions, daß seine Beiträge in Jahresfrist gedruckt erscheinen – für 2000 (11. bis 14. April) ist das Thema „Kunst und Literatur / Ton und Wort“ vorgesehen.

Wien, 16. und 17. April 1999:

Symposion „Richard Strauss und Wien“

von Renate Bozic, Graz

Zum 50. Todestag des Komponisten veranstaltete die Österreichische Gesellschaft für Musik ein Symposion, bei dem Strauss' Aufenthalt in Wien, seine Zeit als Operndirektor (1919–1924) und die späteren Jahre, in denen er noch persönlich und künstlerisch mit Wien verbunden war, im Mittelpunkt standen. Zwölf Vortragende aus Österreich, Deutschland, Großbritannien und den USA lieferten interessante musik- und kulturwissenschaftliche Beiträge, die sich zum geschlossenen Bild rundeten.

Die Geschichtsmächtigkeit des Komponisten ist – wie zu Beginn des Symposions von Gernot Gruber hervorgehoben wurde – ein historisches Faktum, dennoch erscheint es unerlässlich, ästhetische Positionen und Wertungen aufgrund des sich wandelnden Geschichtsbewußtseins immer wieder neu zu bestimmen. Die zur Sprache gebrachten gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen, die Strauss vorfand und unter denen er arbeiten mußte (Carmen Ottner, Wilhelm Sinkovicz, Günter Brosche, Kenneth Birkin), seine vielfältigen Beziehungen zu bedeutenden Zeitgenossen, mit denen er künstlerisch in Verbindung trat (Alice Krexner), und schließlich jene Werke, die vom Ort des Wirkens beeinflusst waren, ergaben ein interessantes Zeitportrait aus bekannten Fakten und vielen hinzukommenden neuerforschten Detailkenntnissen. Besondere Aufmerksamkeit wurde der künstlerischen Zusammenarbeit von Strauss und Hugo von Hofmannsthal geschenkt. In der nuancierten Sprache des Dichters fand der Komponist jene Charakterisierung der Figuren, die er mit musikalischen Mitteln nachzuzeichnen suchte. In der differenzierten Verwendung unterschiedlicher Sprachidiome entstanden charakterisierende Milieu- und Sozialbezüge (Oswald Panagl).

Das Wienerische fand aber auch seinen Niederschlag in Eigenheiten des melodischen Duktus, in Walzer- und Tanzassoziationen (Christoph Wagner-Trenkwitz). Schließlich sind es nicht nur der *Rosenkavalier* und *Arabella*, die im Sujet eindeutig auf Wien verweisen, auch *Ariadne* und andere Werke haben ihre mehr oder weniger direkten und verborgenen Hinweise auf diese Stadt. Der besondere und vielfach unterschätzte Stellenwert der beiden Ballettkompositionen *Josephslegende* und *Schlagobers* wurde ebenfalls neu beurteilt und gewürdigt (Sylvia Kargl, Walter Werbeck).

Zur Kernthematik gesellten sich interessante Beiträge zur Leitmotivtechnik (Wolfgang Gersthofer), Tonartencharakteristik und Dramaturgie der Strauss'schen Musikdramen (Bryan Giliam), ebenso Studien zu weniger bekannten Opern wie *Die Liebe der Danae* (Martina Steiger).

Die Publikation der Referate ist in einem Sammelband der *Richard Strauss-Blätter* bei Hans Schneider in Tutzing geplant.

Wuppertal, 27. April 1999:

Symposion „Arvo Pärt – Rezeption und Wirkung seiner Musik“

von Detlef Gojowy, Unkel am Rhein

Für einen Komponisten Neuer Musik ungewohnt und unerwartet, hat der Este Arvo Pärt, *1935, nach seinem Bekanntwerden im Westen Hörerkreise weit über die engen Avantgardefreunde hinaus angesprochen, wobei man seine Musik mit der westlichen Minimal- und New-Age-Bewegung in Verbindung brachte (mit der sie tatsächlich nichts zu tun hat); entsprechend fand diese auch in der Musikpädagogik spontane Resonanz – Grund genug für die von Brunhilde Sonntag geleitete Abteilung Musikpädagogik der Bergischen Universität/Gesamthochschule Wuppertal zu einem Symposion zu Person und Werk.

Seine Einordnung in „postmoderne“ Strukturen untersuchte Lucia Sziborsky (Düsseldorf) anhand von „Adornos Konzept ästhetischer Erfahrung im Vergleich zu L. Lyotards Theorie“, der Berichterstatter zeichnete ein Bild des Komponisten und seines Aufbruchs im sowjetischen Umfeld der „Taufwettergeneration“ bis zu seiner Emigration 1980 und deren Gründen. Oliver Kautny (Wuppertal) verglich Bachs *Johannes-Passion* und Pärts *Passio* in ihren rezeptions-ästhetischen Perspektiven, d. h. einer werkunabhängigen Eigengesetzlichkeit erlangenden Rezeption. Peter W. Schatt (Essen) untersuchte „Pärts Musik aus musikpädagogischer Perspektive“ unter dem Blickwinkel von „Assimilation und Widerstand“. Eine sich daran anknüpfende Diskussion befaßte sich u. a. mit den Besonderheiten baltischer Musiktraditionen.

Berlin, 30. April bis 2. Mai 1999:

Interdisziplinäres Symposion „Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff“

von Jens Renger, Berlin

Die Frage, was die terminologische und metaphorische Sprache musikanalytischer Beschreibungen und Deutungen zu leisten vermag, eröffnet den Blick auf ein Problemfeld, das von einer einzelnen wissenschaftlichen Disziplin längst nicht mehr vollständig erfaßt wird. Musikwissenschaft und Musiktheorie, Zeichentheorie, Philosophie und Psychologie können dazu mit gleichem Recht befragt werden. Das Symposion an der Hochschule der Künste Berlin (veranstaltet von Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch und Christian Thorau) bot in einer nachahmenswerten Konzeption die Gelegenheit, den problematischen Zusammenhang von Musik und Sprache anhand verschiedener Ansätze kritisch zu beleuchten.

Am Eröffnungsnachmittag wurden theoretische und methodologische Grundlagen des Problemfeldes diskutiert. Eberhard Ortland verwies auf den „Rätselcharakter“ der Kunst (Adorno) und forderte, daß die Arbeit am begrifflichen Instrumentarium der musikalischen Analyse diesem spezifischen Kunstcharakter Rechnung tragen müsse. Michael Polth stellte die Wissenschaftlichkeit des Verfahrens der musikalischen Analyse in Frage. Oft sei gerade dort, wo Wissenschaftlichkeit im Blick auf musikalische Gegenstände groß geschrieben werde, ein gegen Null gehender Erkenntnisgewinn zu beobachten. Gunter Kreuz erklärte die Ansätze der traditionellen Musiktheorie als Prämissen der psychologischen Wirklichkeit von Musik für untauglich und forderte eine vollständige Erneuerung der Disziplin im Sinne einer „empirischen Musiktheorie“. Eckhard Tramsen schließlich diskutierte einen hermeneutischen Zugang zu Beethovens *Klaviersonate* op. 31, 2 aus der jüngsten Heidegger-Forschung.

Im ersten Kolloquium („Was Begriffe übrig lassen. Reflexionen über Schuberts *Streichquintett*“) suchte Annegret Huber, den originellen Ton des Adagios an der Spannung zwischen modellhaftem Vorbild und artifizierlicher Nachahmung festzumachen. Ein solcher Vergleich des

tatsächlichen Werkes mit einem erdachten „Referenzmodell“ könne „auf das Kunstvolle, Wunderbare und eben auch Unaussprechliche einer Komposition zumindest hinweisen.“ Andreas Bernnat erblickte in kompositorischen Details des Anfangs der Schubertschen Komposition bekannte Einzelmomente in einer rätselhaften Konstellation, „die sich mit den Begriffen der traditionellen Analysetheorie nur unzureichend beschreiben läßt.“ Michael Polth verglich in seinem Beitrag Schuberts „Vorstellung von musikalischem Zusammenhang“ mit dem Formbegriff, der sich in der Instrumentalmusik der Wiener Klassik ausgeprägt hat.

Das zweite Kolloquium beschäftigte sich mit Aspekten „musikalischer Latenzen“. Andreas Moraitis gab eine Einführung in das Phänomen aus musiktheoretischer und musikpsychologischer Sicht. Dabei handelt es sich um „musikalische Sachverhalte, die im Notentext bzw. akustischen Substrat fehlen oder lediglich in verschlüsselter Form enthalten sind, aber dennoch als konstitutiv für den musikalischen Zusammenhang angesehen werden können.“ Andreas Lisius und Oliver Schwab-Felisch konkretisierten in Analysen die ästhetische Funktion „musikalischer Latenzen“ im einzelnen Werk (Schubert, *Die schöne Müllerin*; Beethoven, *Streichquartett Es-Dur op. 74*).

Das dritte Kolloquium („Strukturmetaphern-Metaphernstrukturen: Aspekte musikanalytischer Beschreibungssprache“) war der Zeichentheorie Nelson Goodmans und ihrer Anwendung auf Musik gewidmet. Christian Thorau zeigte anhand musikanalytischer Texte von Paul Bekker, August Halm und Carl Dahlhaus, wie das kreative Erkenntnispotential der Metapher in Fixierung umschlagen kann und unter Umständen durch Zurückdrängen der metaphorischen Prädikate (z. B. bei Dahlhaus) die Ambiguität als Qualität des Kunstcharakters der Musik zurückgewonnen wird. Simone Mahrenholz veranschaulichte am Beispiel der jüngst uraufgeführten Orchesterlieder von Wolfgang Rihm (nach Gedichten von Heiner Müller) die Vorstellung verbaler und non-verbaler „Labels“. Isabel Mundry ging abschließend der Frage von metaphorischen Rückkopplungsprozessen beim eigenen Komponieren und in der Musik von Rolf Riehm nach.

Frankfurt am Main, 5. bis 7. Mai 1999:

I. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst

„...das poetischste Thema der Welt? Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Religion, Medizin und Kunst“

von Melanie Unseld, Hamburg

Diejenigen Bilder, die sich eine Gesellschaft vom Tod macht, verweisen auf grundsätzliche Sinnfragen innerhalb der Gesellschaft. Der Tod, nach Elisabeth Bronfen der „Innbegriff eines Sinnbilds“, hält - in seiner jeweils eigentümlichen Darstellung - der Gesellschaft gleichsam einen Spiegel vor, in dem sich das Individuum erblicken kann. Dabei aber bleibt der Tod selbst unsichtbar, er entzieht sich jedem empirisch Erfahrbaren. Unnahbarkeit und Projektionsmöglichkeit für das menschliche Gegenüber, aus diesem Gegensatz bezieht die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Tod häufig ihre Faszination. Zugleich ist es auch eben jenes Gegensatzpaar, das den männlichen Künstler an der Darstellung einer schönen Frau zu faszinieren scheint. Wird dabei die Bedrohlichkeit, die dem Tod als der Negation alles Seienden eigen ist, durch die Präsenz oder das Mitdenken einer schönen Frau gemildert - oder gar gesteigert? Edgar Allan Poes poetologisches Diktum, daß der Tod einer schönen Frau das „poetischste Thema der Welt“ sei, löst diese Frage kaum auf, sondern fixiert sie geradezu als verlockende Wahrheit.

Das interdisziplinäre Symposium an der Musikhochschule Frankfurt gab sich Poes bekannten Satz als Motto, schloß daran allerdings ein Fragezeichen an, um den Diskurs zu eröffnen:

Marianne Kesting (Köln) erörterte in diesem Sinne den Poeschen Text und seine poetologischen wie biographischen Hintergründe. Dietrich Wiederkehr (Luzern) stellte „Lesarten eines Theologen“ zum „weiblichen Tod bei Gottfried Keller“ vor. Wie weit der interdisziplinäre Ansatz (und Anspruch) des Symposiums gedacht war, zeigte sich anschließend in dem kontrovers diskutierten Beitrag von Nossrat Peseschkian (Wiesbaden) über den Tod einer schönen Frau im orientalischen Märchen. Die Märchen wurden nicht nur auf ihre motivischen Besonderheiten hin untersucht, sondern auch auf ihre Tragfähigkeit, Trauerhilfe im Hier und Jetzt zu bieten. Katja Schneider (München) zeigte eine Fülle von sich zu Tode tanzenden Frauen – ein beliebtes Motiv der jüngeren Ballett-Tradition. Peter Krakauer (Salzburg) nahm sich des großen Bereichs der sterbenden Frauenfiguren bei Giuseppe Verdi an. Monica Steegemann (Berlin) machte in ihrem Beitrag auf die Kompensationsfunktion des Jungfrauenopfers in Igor Strawinskys *Sacre du Printemps* aufmerksam. Vera Funk (Berlin) untersuchte die Biographie der jung verstorbenen Komponistin Lili Boulanger und deren Lesarten in der Musikwissenschaft. Mit dem Beitrag von Doris Hansmann (Köln) wurde die ansonsten nicht nur bei Poe gerne verklärte, im eigentlichen Sinne aber schreckliche Verbindung vom Tod und einer jungen Frau in ihrer ganzen Härte erkennbar. Bei jeder Idealisierung konfrontiert das umfangreiche und durch seinen autobiographischen Aspekt so eindringliche Werk von Charlotte Salomon den Betrachtenden mit der Grausamkeit und Brutalität des Todes. Gudrun Kohn-Waechter (Berlin) bot einen literaturwissenschaftlichen Blick auf den Komponisten Schönberg und dessen Schriften, wobei die Krise des Geschlechterverhältnisses im Mittelpunkt stand. Melanie Unseld (Hamburg) stellte die Melusinen- und Undinenmotivik in den frühen Werken von Arnold Schönberg und Alexander Zemlinsky unter biographischen und ästhetischen Gesichtspunkten vor. Im theologischen Kontext untersuchte schließlich Dieter Zeller (Mainz) den Persephone-Stoff als Hochzeit einer jungen Frau mit dem Tod.

Zwei Künstlerinnen, die sich mit dem Doppelmotiv Tod und Frau auseinandergesetzt haben, bildeten einen weiteren Baustein der interdisziplinären Idee des Symposiums: Antje Teschmentzen (München) präsentierte ihre Keramikarbeiten zum Thema „Salome“, Rune Miels (Köln) kommentierte ihre Arbeiten zum Thema „Der weibliche Tod“. Begleitet und abgerundet wurde das Symposium durch einen musikalischen Abend (Schubert, Gluck) sowie einen dichtbebilderten, die Grenzen von Musik, Bühnenbild, Bildender Kunst und Literatur mühelos überschreitenden Vortrag der Gastgeberin Ute Jung-Kaiser zum Orpheus-Mythos.

Prag, 28. bis 29. Mai 1999:

Internationales Kolloquium „Antonín Dvořák – Stand der Kritischen Gesamtausgabe“

von Daniela Philippi, Mainz

Die allen Dvořák-Kennern präsenten Probleme der Kritischen Gesamtausgabe der Werke Antonín Dvořáks standen im Zentrum eines nach neuen Wegen suchenden Kreises von Wissenschaftlern und Verlegern, die sich auf Initiative der Tschechischen Gesellschaft für Musikforschung (Präsidentin Dr. Jarmila Gabrielová) Ende Mai in Prag getroffen haben. Dem Ziel einer gemeinsamen Lösungsfindung Rechnung tragend, versammelten sich so neben Kolleginnen und Kollegen der Musikwissenschaftlichen Institute der Karls-Universität Prag und der Tschechischen Akademie der Wissenschaften, der Antonín Dvořák-Gesellschaft, des Antonín Dvořák-Museums und der Bohuslav Martinů-Stiftung auch Fachleute aus Deutschland, Großbritannien, Ungarn und den USA zu einem Kolloquium, das editorische und auch organisatorische Fragen thematisierte.

Nach der Eröffnung durch Aleš Březina (Prag), Leonhard Scheuch (Kassel) und Jarmila Gabrielová folgten am ersten Arbeitstag Referate, die sich der im Vordergrund stehenden

Problematik aus ganz unterschiedlichen Blickrichtungen näherten: Dietrich Berke (Kassel) gab in seinem Beitrag „Die Dvořák-Gesamtausgabe im Lichte moderner Editionsprinzipien“ eine die führenden wissenschaftlich-kritischen Ausgaben berücksichtigende Positionsbeschreibung dieses Projekts und machte so die Notwendigkeit einer Revision ihrer Editionsrichtlinien deutlich. Denis Vaughan (London) erörterte anhand zahlreicher Beispiele „The Evaluations of Errors and Omissions in Dvořák’s Manuscripts“, und Jan Dehner (Prag) berichtete unter dem Titel „Jarmil Burghauser’s Estate“ über den Umfang und die Besonderheiten des Nachlasses des renommierten Dvořák-Forschers und Komponisten.

Begrenzt auf die Thematik „Musikalische Bühnenwerke im Rahmen wissenschaftlicher Gesamtausgaben“ erörterte Robert Didion (Kassel) übereinstimmende und differierende Erwartungen der Wissenschaft und Praxis an Urtextausgaben. Konkretisiert wurde diese Problematik von Alan Houtchens (College Station, Texas), der in seinem Referat „Vavel or Havel: An Argument against modernizing the Libretto of *Vanda*“ der Frage nachging, inwieweit innerhalb der Textierung alte Schreibweisen auch in Neuausgaben beibehalten werden sollten. Daneben stand in den Beiträgen von Miklós Dolinszky (Budapest) über „Antonín Dvořáks *Silhouetten* op. 8: Verwandlung des Zyklusprinzips als editorisches Problem“ und Klaus Döge (München) über „Probleme einer Neuausgabe von Antonín Dvořáks *Violoncello-Konzert* op. 104“ der Musiktext selbst im Zentrum des Interesses. Die Offenlegung zahlreicher Differenzen zwischen Autograph und Erstausgabe machte deutlich, daß die vergleichsweise unkritische Annahme, das Autograph sei für eine kritische Neuausgabe generell als maßgeblich zu werten, nicht tragfähig ist. Zudem wäre für eine wissenschaftliche Edition – zumindest für Werke großer Besetzungen – ebenso die Mitberücksichtigung noch erhaltener Materialien der frühesten Aufführungen anzustreben. Michael Beckermans (Santa Barbara, Kalifornien) Referat „New Sources for Dvořák’s Ninth Symphony“ reflektierte dagegen die Frage nach der Herkunft jener Merkmale, die in Dvořáks späten Kompositionen als „amerikanische“ Stilistik erscheinen.

Am zweiten Arbeitstag stand, neben einem Meinungsaustausch über das anzustrebende Thema der nächstjährigen Tagung der Martinů-Stiftung, die Diskussion der Probleme der kritischen Gesamtausgabe der Werke Dvořáks im Vordergrund. Hierfür trugen Miroslav K. Černý (Prag), Markéta Hallová (Prag), Tomislav Volek (Prag) und Ivan Vojtěch (Prag) Kurzreferate bei, die sich besonders auch den speziellen äußeren Umständen der bestehenden Gesamtausgabe widmeten. In der offenen Diskussion aller Kolloquiumsteilnehmer war man sich darüber einig, daß es die Erkenntnisse der heutigen Musikwissenschaft notwendig erscheinen lassen, eine neue Konzeption der Dvořák-Gesamtausgabe zu erarbeiten. Als wichtiges Signal ist zudem zu werten, daß von seiten des Bärenreiter-Verlages bzw. der aus Supraphon hervorgegangenen Editio Praga großes Interesse an dem Projekt besteht. Und so ist es nun Aufgabe des in Prag zusammengekommenen Kreises, sich um geeignete organisatorische und konzeptionelle Voraussetzungen einer Neuausgabe zu bemühen.

Heidelberg, 3. bis 5. Juni 1999:

Internationales Kolloquium „Abbé Vogler: ein ‚Mannheimer‘ im europäischen Kontext“

von Philine Lautenschläger, Heidelberg

Nicht nur Goethes Geburtstag jährt sich in diesem Jahr zum 250. Mal, sondern auch derjenige Johann Georg Abbé Voglers. Dies nahmen Thomas Betzwieser und Silke Leopold zum Anlaß, um zum ersten Vogler-Kolloquium überhaupt einzuladen. Die Besetzung aus wenigen Vogler-Spezialisten und vielen Wissenschaftlern, deren Forschungsgebiet lediglich Berührungspunkte mit Vogler aufweist, erwies sich als besonders fruchtbringend: Die sich daraus ergebende Vielfalt der Blickwinkel kam dem „Phänomen Vogler“ insofern zugute, als er sich selbst als

Virtuose, Komponist, Musiktheoretiker und Pädagoge auf den verschiedensten musikalischen Gebieten betätigte.

In ihrem Eröffnungsreferat warf Silke Leopold (Heidelberg) die Frage auf, warum Vogler bisher so selten die Aufmerksamkeit der Forschung gefunden hat: Die Musikwissenschaft, orientiert an Meisterwerken, ausgerichtet an einem geschlossenen Werkbegriff und oft getragen von nationalen Interessen, tut sich mit einem Komponisten schwer, dessen Œuvre kaum wirklich bedeutende Werke aufweist und vielfach experimentelle Züge trägt, einem Komponisten außerdem, auf den keine Nation Anspruch erheben kann, weil er nirgends lange Fuß faßte. Voglers Wandererdasein aber ist Ausdruck eines immer wachen, neugierigen Geistes, in dessen Werk sich nicht nur die Strömungen seiner Zeit spiegeln, sondern der auch Dinge vorwegnimmt, die erst später aktuell werden sollten.

In den Referaten, die sich einzelnen Stationen in Voglers Leben widmeten (Bernhard Janz, Würzburg, und Heinrich W. Schwab, Kopenhagen), wurde deutlich, wieviele Lücken die Dokumente zu seinem Leben und Wirken aufweisen. Licht in das vielfach noch dunkle Forschungsgebiet Vogler zu bringen, verspricht das Projekt einer CD-ROM-Ausgabe der Briefe und Dokumente, das Joachim Veit (Detmold) vorstellte.

Mehrere Vorträge beschäftigten sich mit Voglers ästhetischer Position, wobei die theoretischen Schriften als Ausgangspunkt der Überlegungen dienten (Oliver Wiener, Würzburg: „Zum Begriff ‚System‘ bei Vogler“ und Hermann Jung, Mannheim: „Vogler als Lexikograph“). Während Michael Fend (London) in seinem Beitrag zu „Voglers ‚Tonwissenschaft‘“ die Bedeutung der Regel für Voglers Musikverständnis hervorhob, wies Floyd K. Grave (New Brunswick) darauf hin, daß gerade die Abweichung von der Regel in Voglers Instrumentalmusik Bedeutung konstituiere. Die kritischen Reaktionen zeitgenössischer Theoretiker, vor allem der Berliner Schule, auf Voglers naiven Ansatz einer direkten Naturimitation waren Gegenstand des Vortrags von Jürgen Heidrich (Göttingen). Vera Funks (Berlin) Beitrag zur Musikpädagogik ließ Voglers Bestreben deutlich werden, neue gesellschaftliche Schichten an Musik heranzuführen. Die auf das Werk bezogenen Vorträge beschäftigten sich mit dem Verhältnis von Voglers Produktionen zu den Gattungsnormen (Ulrich Leisinger, Leipzig) und versuchten eine stilistische Einordnung der Werke (Michael Polth, Berlin und Manfred Schuler, Mainz). In Michael Zywiets' (Münster) Beitrag zur Orgelbautechnik wurde ein weiteres Betätigungsfeld Voglers vorgestellt.

Am letzten Tag der Veranstaltung standen die musikdramatischen Werke im Mittelpunkt. Anne Ivarsdotter (Uppsala) berichtete über Voglers Beitrag zu einer schwedischen Nationaloper, der bereits Charakteristika der romantischen nationalen Oper aufweist. Im Gegensatz dazu stellte Frank Heidlberger (Würzburg) Voglers *Castor und Pollux* als Beispiel für eine stark in der Tradition verwurzelte Oper vor. Mit dem vernachlässigten Gebiet der dramatischen Musik beschäftigten sich Detlef Altenburg (Regensburg), der in Voglers Schauspielmusiken instrumentationstechnische Neuerungen von drastischer Wirkung aufwies, und Monika Schwarz-Danuser (Berlin), die eine sich vom tragischen Melodram unterscheidende Form der Gattung vorstellte, das Ballettmelodram mit glücklichem Ausgang. Den Einfluß von Voglers anti-klassizistischer Ästhetik auf Meyerbeers Opernschaffen mit dem Ziel einer bildlichen Verdeutlichung des Geschehens untersuchte Sabine Henze-Döhring (Marburg). Thomas Betzwieser (Berlin) berichtete abschließend über Voglers Mißerfolg in Paris, für den vor allem dessen fehlendes Verständnis für die Eigenheiten des französischen Musikdramas verantwortlich gemacht werden müssen.

In der Schlußdiskussion wurde noch einmal die Mittler- und Katalysatorfunktion Voglers herausgestellt. Betont wurde aber auch, daß unsere unzureichende Kenntnis der Zeit um 1800 außerhalb der Wiener Klassik eine Beurteilung der Rolle und Originalität Voglers erschwert. Als Grenzgänger im geographischen wie im stilistischen Sinne, als skurrilem Experimentator und unermüdlichem Sammler kommt ihm heute eine Funktion zu, die er schon in seiner Zeit innehatte: Fragen aufzuwerfen und kontroverse Diskussionen anzuregen, weil die Notwendigkeit sichtbar wird, Grenzen neu zu definieren oder sich ihrer überhaupt bewußt zu werden.

München, 7. bis 9. Juli 1999:

Symposium „Mozarts *Idomeneo* und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors“

Von Ulrike Aringer-Grau, Tübingen

Anlässlich des 200. Todestages des bayerischen Kurfürsten Karl Theodor veranstaltete die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zusammen mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte ein internationales Symposium, an dem sich 22 Wissenschaftler aus Deutschland, Frankreich und Amerika mit Beiträgen über Mozarts 1781 in München uraufgeführte Oper *Idomeneo* und die Musik zur Zeit Karl Theodors beteiligten.

Der einführende Vortrag von Daniel Heartz (Berkeley) galt „Karl Theodor in memoriam“. Aus der Sicht des Historikers skizzierte Ferdinand Kramer (Eichstätt) die durch Augenmaß und geschicktes Handeln bestimmten Leistungen Karl Theodors auf politischem und kulturellem Gebiet. Im ersten Themenbereich „Mozarts *Idomeneo*“ verglich Bruce Alan Brown (Los Angeles) das originale Libretto mit der deutschen Übertragung von Leopold Lenz (München 1845) und verwies auf musikalische Unterschiede zwischen Autograph und Münchner Uraufführungspartitur. Diese konnte Robert Münster (München) als Quelle für verschiedene Abschriften nachweisen. Manfred Hermann Schmid (Tübingen) erläuterte die vier Fassungen der Orakelszene und meinte, daß möglicherweise von einer anderen Entstehungsreihenfolge ausgegangen werden müsse. Claus Bockmaier (München) besprach den Chaconne-Chor und dessen französische Vorbilder. Anhand der Arie der Ilia mit konzertierenden Instrumenten arbeitete Theodor Göllner (München) die bislang wenig beachteten gegensätzlichen vokalen und instrumentalen Gestaltungselemente heraus. Paul Corneilson (Madison) berichtete über den Einfluß, den Dorothea und Elisabeth Wendling als Sängerinnen der Uraufführung auf die Komposition des *Idomeneo* hatten. Iris Winkler (Ingolstadt) widmete ihr Referat dem „schauspielenden Sänger“. James Webster (New York) beleuchtete den problematischen Status des *Idomeneo* als musikalisches Drama vor dem Hintergrund von Glucks *Alceste*.

Im zweiten Bereich „Opern- und Instrumentalmusik in München zur Zeit Karl Theodors“ gab Karl Böhmer (Mainz) einen umfassenden Überblick über die neben dem *Idomeneo* in München zwischen 1767 und 1780 aufgeführten Karnevalsopern. Bernd Edelmann (München) unternahm eine „Ehrenrettung“ der Leistungen des Münchner Hofintendanten Joseph Graf von SeEAU und bot einen Einblick in die Produktionskosten der Opern. Nicole Baker (Los Angeles) berichtete über Arien-Formen in Opern des zeitgenössischen Umfelds von Mozarts *Idomeneo*, während John Rice (Houston) Salieris *Semiramide* als Schlußpunkt einer lebendigen Münchner Aufführungstradition von Metastasio-Opern beschrieb. Über die Gegebenheiten des Münchner Theaters und die *Armida abbandonata* von Alessio Prati/Sertor berichtete Marita Petzoldt McClymonds (Charlottesville). Zu Peter von Winters Melodram *Leonardo und Blandine* zeigte Stephan Hörner (München) die in 160 Kupferstichen überlieferte Gebärdensprache der Figuren. Bislang unbekannte Quellen präsentierten Michael Noiray (Paris) mit einer Analyse des *Idomeneo* von Pierre Louis Ginguené (1748–1816) und Silke Berdux (München) mit einer „Eingabe eines Kreises von Musikliebhabern“ an den Kurfürsten von 1792. Einige Referate widmeten sich Abbé Vogler (1749–1814). Marie Louise Göllner (Los Angeles) erläuterte seine Stellung als Musiktheoretiker, Joachim Veit (Detmold) und Fred Büttner (München) referierten über *Castore e Polluce*. Eugene Wolf (Philadelphia) stellte unterschiedliche Formen von Konzertveranstaltungen im München des 18. Jahrhunderts vor.

Das Symposium wurde durch eine Quellenbesichtigung in der Bayerischen Staatsbibliothek und ein Festkonzert der Neuen Hofkapelle München unter der Leitung von Christoph Hammer abgerundet.

Durham, 8. bis 11. Juli 1999:

Second Biennial Conference of Music in Nineteenth-Century Britain

von Jürgen Schaarwächter, Bonn

Mit der zweiten Konferenz zur Musik in Großbritannien im 19. Jahrhundert etabliert sich langsam diese 1997 in Hull von Bennett Zon initiierte Tradition. In den 59 Vorträgen der fast ausschließlich britischen und amerikanischen Forscher wurde das gesamte Spektrum der britischen Musikgeschichte im 19. Jahrhundert widergespiegelt, von Frederic Chopins Besuch in Schottland 1847 (Peter Willis) und Franz Liszts Besuch in London 1886 (William Wright) über die britische Bach-Rezeption (Basil Keen, Leanne Langley, Andrew McCrae, Jürgen Schaarwächter; dieser Bereich wurde gänzlich vernachlässigt durch die kürzlich erschienene Laaber-Veröffentlichung, findet aber demnächst Würdigung durch einen bei Ashgate erscheinenden Band), die italienische Canzonetta im frühen 19. Jahrhundert (Nicholas Temperley), Isaac Albéniz' *King Arthur*-Operntrilogie (Walter A. Clark) und die Zensur von Verdis Opern im Victorianischen London (Roberta Montemorra Marvin) bis hin zu zahllosen Fragen spezifisch britischer Faktur, wobei die Kirchenmusik (Judith Blezzard, Barra Boydell, Brian Crosby, Sally Drage, Peter Holman, Peter Horton, David S. Knight, Christopher Maxim, Christopher Turner und Percy M. Young) im Zentrum des Interesses standen. Entsprechend befaßten sich John Harpers Eröffnungsrede und der Festvortrag Dick Watsons mit der Situation der britischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert; John Harper betonte die Bedeutung katholischer Klöster für die Wiederbelebung und Pflege des „Chant“ (in Großbritannien wird der Begriff „Gregorianik“ heute weitgehend vermieden), während Dick Watsons Vortrag mehr als Einstimmung auf den Evensong gedacht war.

Britische Oper und britisches Oratorium erfuhren hinreichende Behandlung (Gabriella Dideriksen, Jean Marie Hoover, Walter Tyldesley und Fredric Woodbridge Wilson bzw. Duncan Barker, Lewis Foreman und Charles E. McGuire), Instrumentalmusik kam entsprechend der bisherigen Forschungssituation deutlich zu kurz, wurde aber immerhin in Vorträgen von Gastgeber Jeremy Dibble, Stuart Campbell und Claire M. Nelson behandelt. Weitere Vorträge (Robert Bledsoe, John Cranmer, William A. Everett, Christopher Kent, E. D. Mackerness, Stan Pelkey, Christopher Smith) befaßten sich mit einzelnen Komponisten, mit verlagstechnischen Spezifika (Victoria Cooper) mit Musik und Malerei bzw. Literatur (Theresa Muir und Suzanne Fagence bzw. Nicky Losseff, Michael Allis, Christopher R. Wilson und Phyllis Weliver) und mit spezifischen Fragen an das Musikleben selbst (Christina Bashford, Catherine Dale, Dorothy de Val, Therese Ellsworth, Christopher D. S. Field, Sophie Fuller, Trevor Herbert, J. Barrie Jones, Martin Katz, Simon McVeigh, Philip Olleson und Philip L. Scowcroft).

Die Konferenz wurde umrahmt durch eine äußerst lebendige Demonstration der „concert database“, die in einer Zusammenarbeit dreier Universitäten (Oxford Brookes University, University of Huddersfield, Goldsmiths College London) zeitgenössische Periodika unter zahllosen Aspekten aufzuschlüsseln intendiert (z. B. Konzertpreis-Entwicklung, Subskribentenzahlen, Werbestrategien, Repertoireentwicklung), ein Gesprächskonzert über den „Music Hall Cockney“ (Derek B. Scott), einen „Victorianischen“ Evensong in Durham Cathedral und ein Konzert mit britischer Kammermusik aus dem 19. Jahrhundert. Daß gleichzeitig der Kongreßbericht 1997 vorgelegt wurde (ebenfalls bei Ashgate erschienen in einer Reihe, die sich ausdrücklich mit Musik in Großbritannien im 19. Jahrhundert befaßt), zeugt von der in sich gerundeten Konzeption der Kongreßreihe.

Schloß Elmau, 21. bis 23. Juli 1999:
Symposion „Wagner im Dritten Reich“

von Kurt Malisch, München

Zwar nicht als unmittelbare Fortsetzung der letztjährigen Bayreuther Tagung „Wagner und die Juden“, aber doch als daran anknüpfende, inhaltlich weiterführende Komplementärveranstaltung fand im Schloß Elmau ein internationales Symposion „Wagner im Dritten Reich“ statt, veranstaltet vom Kulturwissenschaftlichen Institut Essen, geleitet von Saul Friedländer (Tel Aviv/Los Angeles) und Jörn Rüsen (Essen). Zentrales, interdisziplinär behandeltes Untersuchungsziel von insgesamt 19 Referenten (Historikern, Musik-, Theater-, Literaturwissenschaftlern, Politologen, Soziologen, Journalisten) war die höchst komplexe Rezeption Wagnerscher Kunst durch den Nationalsozialismus, die damit verbundene Ästhetisierung des Politischen, die Rolle der Kunstreligion, die Frage nach der politischen Religion des Nationalsozialismus.

Obwohl die Zusammensetzung der Referenten eine höchst kontroverse Debatte durchaus ermöglicht hätte, stellte sich diese nur partiell ein, im wesentlichen aus zwei Gründen: Zum einen bot ein beträchtlicher Teil der Vorträge, etwa von Joachim Fest (Frankfurt am Main), David Large (Montana), Dieter Borchmeyer (Heidelberg), Paul Lawrence Rose (Pennsylvania), Hans Rudolf Vaget (Northampton/USA), Hartmut Zelinsky (München) und Saul Friedländer, kaum mehr als alten Wein in neuen Schläuchen, war als Zündstoff schon zu abgelagert, um die nötige argumentative Explosivkraft zu entwickeln, zum anderen war das wissenschaftlich-methodische Niveau der Antiwagnerianer bzw. derer, die Wagner in Werk und (antisemitischer) Wirkung als unmittelbare Wegbereiter Hitlers interpretieren (Rose, Zelinsky) zu unsolid, als daß dieser Standpunkt hätte überzeugen können. Der auftrumpfende Anspruch, mit dem sich Nike Wagner (Wien) derzeit als Nachfolgerin ihres Onkels Wolfgang für die Leitung der Bayreuther Festspiele ins öffentliche Gespräch bringt, wurde durch Niveau und Qualität des Porträts ihrer Großmutter Winifred kaum gerechtfertigt.

Als zentripetales Thema der Tagung dominierte die – am Ende unbeantwortete, weil unbeweisbare – Frage: Wollte Wagner selbst in seinem Werk antisemitisch sein oder wurde dieser Antisemitismus erst spät – vor allem dann von den Nazis – in seine Werke hineininterpretiert?

Zu den Vorträgen, die sich sowohl aus der Zone der Affektkollisionen nach dem Motto „Wagner reinwaschen versus Wagner besudeln“ heraushielten und tatsächlich das erbrachten, was man sich von solchen Veranstaltungen wünscht, nämlich inhaltlich und/oder methodisch Innovatives, zählten Jens Malte Fischers (München) Demonstration, daß die propagandistische Einverleibung von Wagners Kunst durch das Dritte Reich dennoch nicht das hohe Niveau der Wagner-Aufführungen während dieser Zeit verhinderte; Dorothea Redepennings (Heidelberg) Darstellung der Wagner-Rezeption in der Stalin-Ära als aufschlußreiche Folie für das Hauptthema des Symposions; Udo Bermbachs (Hamburg) These: Während Wagner die Politik durch Kunst überhöhen wollte, ästhetisierte und theatraalisierte das NS-System die Politik; und schließlich David Levins (Chicago) Versuch, zu zeigen, daß Wagner und die Nazis ihre Eigendefinition aus der Konzipierung von Feindbildern (Antisemitismus!) gewinnen.

BESPRECHUNGEN

CLEMENS GOLDBERG: *Das Chansonnier Laborde. Studien zur Intertextualität einer Liederhandschrift des 15. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a. Peter Lang 1997. 561 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Band 36.)*

Verblüfft liest man den Eingangssatz von Clemens Goldbergs umfangreicher Monographie über den Chansonnier Laborde: „Die Musik des 15. Jahrhunderts wartet noch immer in größeren Teilen auf erste Editionen bzw. verbesserte Neueditionen“ (S. 7). Diese Feststellung irritiert, weil sie einfach nicht stimmt: Die quellenkundlichen und editorischen Untersuchungen zum Quattrocento haben in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten eine solche Übermacht gewonnen, daß die Beschäftigung mit der Musik selbst weit dahinter zurückgetreten ist. Das gilt, cum grano salis zwar und mit gewissen Einschränkungen, auch für die Liedkunst.

Immerhin ist Goldbergs Buch einem konkreten Desiderat gewidmet, da eine detaillierte Untersuchung zu US-Wc M2.1 L25 Case, zum Chansonnier Laborde bislang nicht vorlag. Die Untersuchung gliedert sich in einen darstellenden Teil und eine Edition jener Stücke, die bisher nicht oder nur schwer bzw. unzulänglich zugänglich waren. Der darstellende Teil wiederum zerfällt in eine umfangreiche Einleitung und sukzessive Einzelanalysen der Chansons selbst. Bereits hier stutzt man jedoch, da sich das Buch ausdrücklich nicht als quellenkundliche, sondern als strukturgeschichtliche Untersuchung versteht. Das in dieser Hinsicht signifikante (und demnach auch in den Untertitel aufgenommene) Schlagwort ist das der ‚Intertextualität‘, und gerade deswegen steht eigentlich anderes zu erwarten als die Reihung von einzelnen Werkbesprechungen.

Der Verzicht auf einen systematischen Ansatz, den der Untertitel so verheißungsvoll ankündigt, bleibt bedauerlich, weil Goldberg dezidiert den ‚Textcharakter‘ des Chansonniers hervorhebt und folglich gerade die Bezüge zwischen seinen Bestandteilen nicht werk-, sondern quellenbezogen herausarbeiten müßte. Auch wenn der Autor auf die methodische

Grundlegung in „meinen zahlreichen Arbeiten zur Musik des 15. Jahrhunderts“ (S. 7) verweist, so verfestigt sich dennoch der Eindruck, es handle sich hier eher um einen umfänglich ausgebreiteten Zettelkasten denn um einen analytischen Neuansatz, der mit liebgewordenen Kategorien eines tradierten Werkbegriffs bricht. Selbstverständlich verfolgt der Autor eine Perspektive weiter, die er auch schon in seinen Arbeiten über Ockeghem und Busnois entworfen hat. Und ebenso selbstverständlich könnte ein texttheoretischer Ansatz, in dem Gedicht, Komposition, Aufführungs- und Überlieferungskontext als komplex verwobenes Geflecht begriffen werden, zum weiteren Verständnis der nach wie vor viele offene Fragen in sich bergenden Gattung der Chanson erheblich beitragen. Gleichwohl enthebt das nicht von der Verpflichtung einerseits zu einer dem Theoriehorizont angemessenen Konzeption, andererseits zu einer soliden Beweisführung. Gerade in letzter Hinsicht wird man von Goldberg jedoch immer wieder aufs Neue überrascht.

Das Kapitel zur „Entstehung und Struktur des Chansonniers“ (bei Goldberg übrigens stets im zumindest unüblichen Neutrum) umfaßt sieben (!) Seiten und gelangt über allgemeine Betrachtungen nicht hinaus. Der weitestgehende Verzicht auf Nachweise macht es überdies nicht leicht zu klären, woher der Verfasser seine Informationen bezieht. Zumindest scheint er David Fallows' gewichtige (und sichere) Zuschreibung von D-W Cod. Guelf. 287 Extrav. noch nicht gekannt zu haben. Der Versuch einer immanenten Gruppierung auf Grund textueller Bezüge wird torpediert durch die Sorglosigkeiten der Analysen selbst. Immer wieder löst der Autor äußerst heikle musikalische Probleme mit einer überraschenden Sicherheit: Fauxbourdon ist „Traueraffekt“ (S. 46). Imitation ist „Ausdrucksmittel“ (S. 53), musikalische „Ausdrucksgesten“ und sprachliche Symbole verfließen (S. 56) – stets grundiert von einer nicht begründeten Vorstellung kompositorisch-figurhafter Rhetorisierung.

Goldberg kennt sein Repertoire genau, doch seine Untersuchung kommt über den Status einer gewissen Vorläufigkeit nicht hinaus. Das

betrifft nicht nur die denkbar einfache Konzeption, sondern die Gestaltung selbst. Der Autor geizt mit Nachweisen, das ärgerliche, weil skandalös ungenaue Literaturverzeichnis umfaßt nur die allerwichtigsten Titel (wobei literarhistorische Untersuchungen ebenso fehlen wie strukturelle zur Intertextualität). Es ist daher unklar, ob manch' schiefe Deutung (etwa zu Fries *Ave regina celorum*, dessen kontextuelle Bedeutung durch Studien Gumbrechts zu klären gewesen wäre) sich mangelnder Kenntnis oder mangelnder Sorgfalt verdankt. Die Edition versteht sich als „interpretierend“ (S. 365), was vor allem bei der Textunterlegung zu erheblichen Freizügigkeiten geführt hat. Überdies hätte eine gründlichere redaktionelle Durchsicht des Typoskripts die nicht unbeträchtliche Zahl der Druckfehler minimieren können.

(Februar 1999)

Laurenz Lütteken

ROB C. WEGMAN: *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*. Oxford: Clarendon Press 1994. XXII, 406. S., Abb., Notenbeisp. (*Oxford Monographs on Music*)

Rob Wegmans Buch macht es seinem Leser nicht leicht. Es besteht kein Zweifel daran, daß die wahrhaft monumentale Amsterdamer Dissertation aus dem Jahr 1993 zum Referenzwerk werden wird – nicht nur für die Obrecht-Forschung, sondern für die Musikhistoriographie der Zeit um 1500 insgesamt. Was Wegman an An- und Einsichten bietet, ist erheblich. Die in weiten Teilen unklare Obrecht-Biographie, seit langem nähere Klärung verlangend, ist von ihm mit einer geradezu detektivischen, mit einer von offenbar durch keinerlei Widrigkeiten gebremstem Furor beseelten Recherche praktisch neu geschrieben worden. Es ist sehr vieles klarer geworden, und das vom Autor schon 1991 erstmals in musikwissenschaftlichem Kontext vorgestellte Portrait von 1496, wichtig für die Rekonstruktion des Geburtsdatums, stellt dabei nur so etwas wie die Pointe dar: neue Anschauung in schier allen Belangen.

So geht Wegman in extenso auf Obrechts Herkunft ein, auf sein Elternhaus, das mit akribischer Sorgfalt rekonstruiert wird. Die frühe Karriere erfährt ebenso ausführliche Darstel-

lung wie die (doppelte) Zeit in Ferrara. In allem weiß der Autor neues, zum Teil bemerkenswertes Material beizubringen, das neben seiner biographischen auch eine in hohem Maße sozialgeschichtliche Signifikanz aufweist. Mit dieser Biographie aufs engste verknüpft ist der werkanalytische Teil, der vornehmlich, wenn auch nicht ausschließlich der von Obrecht bevorzugten Gattung des Meßordinariums gilt. Die einzelnen analytischen Kapitel sind immer wieder in die Biographie eingebettet, und auch hier zeigt Wegman eine bemerkenswerte Vertrautheit mit der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts. Zwar beschränkt sich der Autor auf werkmographische Analysen, was allerdings der Gattung Messe in hohem Maße angemessen ist. Hier bestechen die profunde und mutige Beobachtungsgabe, die gedankliche Schärfe und das erhebliche Maß an Einsicht in die Kompositionsgeschichte.

Freilich resultieren aus dieser Anlage des Buches Probleme, die Wegmans Methodik im Grundsätzlichen berühren. Und auf dieser Ebene wird die kritische Stellungnahme geradezu provoziert. Die Studie unterscheidet sich von der traditionellen „Leben und Werk“-Monographie durch ihren dezidiert innovativen methodischen Ansatz, der offenbar nichts weniger beabsichtigt, als das Muster der „großen“ Biographie auch auf eine Zeit zu übertragen, für die es bisher, jedenfalls in dieser Form noch nicht erprobt worden ist. Daraus ergeben sich zweierlei Bedenken: Zum einen ist der Typus der emphatischen Komponistenbiographie in immer stärkerem Maße problematisch geworden. Selbst wenn in der jüngeren Zeit wieder Versuche erkennbar geworden sind, die Gattung in den wissenschaftlichen Kanon zurückzuführen – nicht zuletzt durch einen ihrer schärfsten Kritiker, Carl Dahlhaus, der in seiner Beethoven-Biographie so etwas wie einen neuen Anlauf unternommen hat: diskutierenswert bleibt das Konzept allemal. Doch Wegman verzichtet auf solche Reflexion und berührt so das zweite grundsätzliche Problem. Die „große“ Biographie verdankt sich der „heroischen“ Historiographie des 19. Jahrhunderts, und konstituierend für sie ist das klassizistische, zuerst wohl auf Beethoven applizierte Drei-Phasen-Modell (Frühwerk – Reife/Krise – Vollendung/Spätwerk), dessen Kern, die vermeintliche Kongruenz von Biographie und Œuvre, zu ei-

nem geradezu unausrottbaren Topos der Musikgeschichtsschreibung geworden ist.

Bei Wegman verbindet sich derlei erstaunlicherweise mit einer Positionierung innerhalb der postmodernen Debatte, also im „new historicism“ (S. IX), mit der zugleich das methodische Defizit des biographischen Entwurfs kompensiert werden soll. Es geht ständig um „experience“ (S. VIII), und Ausgangspunkt der wissenschaftlichen Arbeit ist folglich das persönliche Erweckungserlebnis einer eigenen Obrecht-Aufführung von 1989. Das Zauberwort des Vorgehens heißt „hindsight“ (S. 5): Das hermeneutische Problem, Erfahrung und Wissenschaft in ein ponderiertes Verhältnis zu bringen, wird aufgehoben nicht mehr im Kompromiß des Zirkels, sondern in einer – freilich quellenbezogenen – Einfühlung, die, bei hinreichender Dichte, zum Urteil führt – einem Urteil allerdings, das auf einem nicht unbedenklichen Verlust an neutralisierender Distanz beruht. Die archivalische Recherche wird zum Vehikel für ein wissenschaftlich untermauertes Erleben, das die historische Materie auch dann zu strukturieren vermag, wenn die Quellen versagen. Wegmans Versuch, aus dem vermeintlich mißverständlich so genannten Josquin-Zeitalter ein Obrecht-Zeitalter zu machen, basiert auf dieser Prämisse – und negiert beiläufig die Zufälligkeit der Überlieferung ebenso wie die Komplexität von Rezeptionsvorgängen.

Der offenbar als Befreiungsschlag empfundene „Rückfall“ in das Muster der großen Biographie resultiert aus diesem heiklen Modell einer intersubjektiven Aneignung, in der mühe-los wieder von Entwicklungen die Rede ist, von Stil, von Erleben – von Kategorien mithin, deren vage Konturen ein starkes Unbehagen verursachen. Nicht selten gerät die Argumentation in die Nähe zum Kurzschluß, weil etwa intersubjektiv gewonnene Werkdatierungen anschließend eine „objektive“ Bestätigung erfahren können. Als Klammer, die dergleichen zusammenzuhalten vermag, erweist sich die „heroische“ Biographie, die auf nur sehr indirekte Weise mit dem 15. Jahrhundert vermittelt ist und die den Mythos des Werk und Wesen verschmelzenden Individuums fast kritiklos voraussetzt. Wegman transportiert das Muster gleichsam bruchlos auf seinen Gegenstand Obrecht: Seine Biographie zerfällt in die drei Ka-

pitel von Jugend, Blüte und Vollendung, so als ob dem brutalen Tod des 47jährigen eine höhere Folgerichtigkeit innewohnen würde. In diesem Sinne macht der Autor die Biographie zu einem Gegenstand immanenter Teleologie: An die Frühzeit („born for the muses“, S. 45) schließen sich die „years of crisis“ (S. 133) an, während das Spätwerk in getreuer, mittlerweile aber schwer goutierbarer Schönberg-Diktion von „Obrecht the Progressive“ stammt (S. 313). Es stellt sich damit nicht mehr die Frage, wie sich die Konzeption legitimiert; vielmehr wird Wegman genötigt, die angenommene Übereinstimmung von Werk und Vita mir rabiater Konsequenz herzustellen – mit einer Konsequenz zudem, die in diesem Falle, in dem exakte Werkdatierungen die Ausnahme darstellen, die „Notlösung“ von Stilgeschichte und -kritik heraufbeschwört, mit deren Hilfe sich das Erleben in das Faktum und damit in das Urteil überführen läßt. Die nicht selten bis zur äußersten Pointe getriebenen Ergebnisse der zweifellos bestechenden Analysen offenbaren somit den Zirkel der Tautologie: Die innere Chronologie, die eigentlich aus ihnen gewonnen werden sollte, wird anscheinend von außen an sie herangetragen, um sie dann durch den analytischen Befund wiederum zu bestätigen.

Es sind weniger die oftmals provokanten Thesen, die Wegmans Buch problematisch machen. Es sind sicherlich auch nicht die fulminanten Recherche-Ergebnisse, die zumindest anzudeuten vermögen, wie detailliert sich das Leben eines Komponisten archivalisch erschließen läßt. Unbehagen löst vielmehr der wissenschaftliche Freiraum aus, der vom Schlagwort der „Narrativität“ mehr bloßgestellt denn bemantelt wird. Die „Biographie“ des Komponisten entsteht beileibe nicht nur, und davon legt die Archivadokumentation Zeugnis ab, in der Person des Rezipienten. Und gerade deswegen erstaunt, ja irritiert die Leichtfertigkeit, mit der Vermutungen zu Urteilen, Hypothesen zu Gewißeiten werden. Mit Wegmans Buch ist die Postmoderne auch in die ‚Renaissance‘-Forschung geschwappt, und zwar nachdrücklich. Ob die große historische Distanz zum Gegenstand auf diese Weise bewältigt werden kann, muß mindestens fragwürdig erscheinen. Aber vielleicht sind die heftigen Diskussionen, die Wegmans Buch zweifellos auslösen wird und auch schon ausgelöst hat, das

größte Kompliment, das man einer Dissertation überhaupt machen kann. Sicher ist überdies, daß man am „Wegman“ kaum vorbeikommt, wenn man sich mit der Musik der, nolens volens, „Josquin-Zeit“ beschäftigen will.

(Februar 1999) Laurenz Lütteken

JOHN KMETZ: The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts. Bern u. a.: Verlag Paul Haupt 1995. XII, 303 S., Notenbeisp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Volume 35.)

Die Arbeit von John Kmetz, eine überarbeitete Version seiner 1989 bei Stanley Boorman in New York entstandenen Dissertation, ist einem seit längerem in der Forschung vernachlässigten Gegenstand gewidmet. Denn die hier untersuchten Quellen verweisen auf eine Gattung, die, abgesehen vom Repertorium Norbert Böker-Heils, weitgehend aus dem Blickfeld verschwunden ist, nämlich das deutschsprachige (Tenor-)Lied des 15. und 16. Jahrhunderts. Was früher bevorzugtes Objekt gesinnungspatriotischer Geschichtskonstituierung war, ist seit etlichen Jahren einer durchaus der fachinternen Burckhardt- und Huizinga-Rezeption geschuldeten Konzentration auf das italienische und französische Repertoire gewichen. Die deutsche (nicht nur deutschsprachige) Musik der ‚Renaissance‘ ist inzwischen ein vielfältiges Desiderat – dem auch ein vom Autor 1994 herausgegebener, stattlicher Sammelband gewidmet ist.

Kmetz setzt hier an einem bedeutenden, bisher jedoch nicht systematisch untersuchten Quellenbestand an. Seine Arbeit gehört in die mittlerweile gewichtige Reihe amerikanischer philologischer Dissertationen aus den letzten beiden Jahrzehnten. Freilich: Die Musik steht auch hier nicht im Zentrum, aber die quellenkundliche Bestandsaufnahme ist so souverän, gründlich und perspektivenreich, daß sie alle Aussichten hat, unentbehrlich zu werden – zumal sie die Tenorlied-Überlieferung vor Oeglings Druck von 1512 (RISM 1512¹) entscheidend zu erhellen vermag.

Naturgemäß steht unter den zehn untersuchten Handschriften die Amerbach-Sammlung im Vordergrund. Der ausführlichen Familien-

geschichte (von Bonifacius Amerbach, 1495–1565, bis zu Johann Ludwig Iselin, 1637–1674) folgt eine bemerkenswerte Rekonstruktion der offenbar weitgehend auf Handschriften konzentrierten Musikaliensammlung. In umfangreichen, stets gleich strukturierten Kapiteln werden die einzelnen Manuskripte sehr genau erörtert. Die Fülle der Detailerkennnisse ist immens, und immer gelingen eindeutige Datierungen und Zuschreibungen. Die vieldiskutierten Stimmbücher CH-Bu F X 1–4 nehmen dabei einen besonderen Rang ein, gelingt es doch verblüffenderweise, ihre Nähe zum württembergischen Hof (mitsamt einer Datierung der Bindung auf um 1516) nachzuweisen.

Kmetz vermag es, den gesamten Bestand präzise zu beschreiben (CH-Bu F X 10 etwa als Teil von ursprünglich vier, kurz vor 1510 entstandenen Stimmbüchern), wobei auch die komplizierte Entstehungsgeschichte von CH-Bu F X 5–9 ausführlich rekonstruiert wird. Zu den großen Überraschungen gehört dabei sicherlich die „Entdeckung“ des Basler Sammlers Jacob Hagenbach (1535–1565), seines Zeichens Goldschmied, samt der ihm zuzuordnenden vier Manuskripte (einschließlich CH-Bu F IX 59–62 bzw. F X 17–20). Überdies gelingt es Kmetz, Hagenbach auch als Komponisten zu identifizieren. Die aus einer Textsammlung des Arztes und Gelehrten Felix Platter (1536–1614) abgeleiteten aufführungspraktischen Überlegungen vermögen es zudem, unsere Vorstellungen vom Madrigalsingen im 16. Jahrhundert gehörig durcheinander zu bringen.

Das Buch von Kmetz besticht, wiewohl nicht eben einfache Lektüre, durch seine vorbildliche Genauigkeit und Gründlichkeit. Überdies ist es mit ebenso detaillierten wie hilfreichen Inventaren, mehreren Registern und zahlreichen Abbildungen üppig ausgestattet. Bleibt zu hoffen, daß die codicologische Kärnerarbeit nun auch Früchte trägt: in einer längst überfälligen Neubeschäftigung mit dem deutschsprachigen Lied.

(Februar 1999) Laurenz Lütteken

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

Schon in den 1980er Jahren war Owens mit einer Untersuchung zu den Mailänder Stimmbüchern Cipriano de Rores hervorgetreten, in der sie dank einer tiefen Analyse des Quellenbefundes, den sie in brillanter Weise mit analytischen Erwägungen zu verbinden verstand, einen tiefen Einblick in die Werkstatt dieses Komponisten ermöglichte, vor allem aber in grundlegende Zusammenhänge und Vorgehensweisen kompositorischen Arbeitens in dieser Zeit. Vor diesem Hintergrund erscheint der vorliegende Band wie eine Ausweitung ihrer dort in konzentrierter Form vorgelegten Ergebnisse. Dabei beschränkt sie sich ausdrücklich auf die Zeit von 1450 bis 1600. Zwar ist es ausdrücklich zu begrüßen, daß sie die Einheit der Epoche von „1250 oder 1300 bis 1550 oder 1600 unter den Gesichtspunkten des Notationssystems, der Tonhöhen- und der harmonischen Organisation“ (S. 6) propagiert, gleichwohl weisen manche Formulierungen darauf hin, daß sie, wie viele Renaissance-Forscher, von der neueren Musikgeschichte herkommt. So verkennt sie etwa, daß die Partitur-Notation schon seit dem frühen Mittelalter eine Domäne der Musiktheorie war (vgl. S. 42). Andererseits ist es gerade – entgegen ihrer bescheidenen Formulierung am Ende, das weite und reiche Feld musikalischer Analyse außen vor zu lassen (S. 314) – ihre Kenntnis der satztechnischen Möglichkeiten, die weiterführenden Interpretationen ihrer Quellenfunde ermöglichen, diese erst wie bei de Rore zum Sprechen zu bringen.

Vor diesem Hintergrund erhält der erste Hauptteil des Buches, die kritische „Sichtung des Beweismaterials“, die Rolle einer Materialsammlung, die in ihrer Mischung aus Aufzählung von Tatsachen und häufig nur spekulativen Erörterungen den Leser beinahe davon abhalten könnte, die vier Fall-Studien des zweiten Teils angemessen berücksichtigen zu wollen. Die Materialsammlung muß sich mangels ausreichender Quellenfunde auf zahlreiche theoretische Aussagen stützen, deren Interpretation manchmal nicht ganz der eingangs zitierten Warnung Kermans „if you know what you are looking for, you may find it“ (S. 3) entgegen. Selbst das Komponieren im Kopf wird ausführlich abgehandelt, wobei man hier natürlich mangels überlieferter Materialien völlig auf solche Interpretationen angewiesen ist. Ge-

genüber Siegfried Hermelinks verdienstvollen Studien hat Owens den Vorteil der größeren Materialfülle (vgl. S. 76 f.). Letztlich kommt sie aber auch dabei angesichts der fehlenden unmittelbaren Zeugnisse nicht über Mutmaßungen hinaus. Im Gegenteil, die Konsequenzen, die sie aus der Sichtung ihres Materials zieht, gewinnt sie letztlich erst aus dem Zusammenspiel mit der analytischen Interpretation der Skizzen, z. T. dann eben auch im Vergleich mit den fertigen Werken. Aber auch dieses Ergebnis ist beeindruckend, insbesondere jene Konsequenz, die sie mit großer Sicherheit aufzeigen kann: Die Partitur-Notation diene nicht dem Komponisten, sondern war und blieb ein Relikt der Theorie. Egal ob auf Wachs, auf Stein, im Kopf, auf Pergament oder Papier, ein Komponist des 15. und 16. Jahrhunderts – und wie Daniel Leech-Wilkinson es mit Recht vermutet auch der des 14. Jahrhunderts – arbeitete nicht klangschrittweise, sondern linear, fügte in kleinen überschaubaren und durchhörbaren Abschnitten Linien zusammen, selbst im kompliziertesten kontrapunktischen Gewebe von fünf oder gar sechs Stimmen. Zwar gibt es dafür keine Zeugnisse, aber aus den Quellen zu den drei- und vierstimmigen Werken läßt sich diese Arbeitsweise klar und eindrucksvoll belegen. Aus der linearen Anlage heraus, und dies rechtfertigt heute noch die Untersuchung etwa nach Klauseltechniken, wurden dann die Zusammenklänge konzipiert und gegebenenfalls auch korrigiert. Den Blick für diese Arbeitsweise geschärft zu haben, ist das nicht zu überschätzende Verdienst dieser Arbeit, die es uns ermöglicht, klarer die satztechnischen Perspektiven für die Analyse der Musik dieses Zeitabschnittes zu überdenken.

(November 1998)

Christian Berger

PIETER DIRKSEN: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nedelandse Muziekgeschiedenis 1997. 713 S., Notenbeisp.*

Mit dem Abschluß der *Opera omnia I* im Jahr 1968 sowie der revidierten Version von Alan Curtis' Abhandlung über Sweelincks Klaviermusik schien die Zeit der großen Ereignisse und Revisionen in der Einschätzung des Am-

sterdamers als Komponisten und Lehrers der Musik für Tasteninstrumente um 1600 vorüber zu sein. Dabei hatte Curtis sein Buch nicht als erschöpfende Monographie verstanden, sondern ihm ging es vordringlich um den Aufweis der starken Einwirkung des virginalistischen Elements auf die niederländische Klaviermusik; insofern diente ihm die Musik Sweelincks prinzipiell zu nicht mehr als einem repräsentativen Paradigma. Die große, umfassende Monographie, die immer noch ausstand, legt Pieter Dirksen nun vor. Man muß sie in mehrfacher Hinsicht als mustergültig bezeichnen: Die Gliederung des umfangreichen Werkes ist ebenso einfach wie überzeugend, die Beherrschung des Stoffes gleichermaßen souverän im Überblick wie im Detail, die sprachliche Diktion verbindet Klarheit mit hochgradiger Differenzierung.

Dirksen legt die Darstellung in sechs Großkapiteln an: Im ersten beschreibt, vergleicht und bewertet er sämtliche Quellen, in den Kapiteln II–IV erfolgt die Einzelbetrachtung von Sweelincks Musik für Tasteninstrumente unter dem Aspekt der drei Gattungen, denen sie zugeordnet ist, und die Kapitel V und VI behandeln das Gesamtcorpus unter chronologischen und stilistischen Gesichtspunkten. – Die Behandlung der Quellenproblematik, die die Sweelinck-Forschung seit ihren Anfängen vorzugsweise beschäftigte und zu nicht weniger als drei Gesamtausgaben zwischen 1894 und 1968 führte, konzentriert sich im relativ knapp gehaltenen Einleitungskapitel auf die auffallenden Unterschiede zur Überlieferung von Sweelincks Vokalmusik, auf Gesichtspunkte der Provenienz, der funktionalen Bestimmung nach Sammel-, Gebrauchs- und retrospektiven Handschriften und des Gewichts der Werke Sweelincks innerhalb des jeweiligen Gesamtinhalts. Nach Dirksens Feststellungen ist es nachgerade verwunderlich, daß sich angesichts der stilistisch scharf umrissenen und vergleichsweise nicht übermäßig problematisch (wenn auch nicht autograph oder durch Drucke) überlieferten Klaviermusik Sweelincks die Forschung über einen derart langen Zeitraum vorwiegend mit Authentizitätsfragen aufhielt. Problematisch erscheint allerdings die vorgeschlagene Zuordnung der gesamten Gruppe der „Sammelhandschriften“ zur süddeutschen Provenienz, konstatiert doch Dirksen selbst die

Nähe der Lübbenauer Hs. LyA1 zum *Fitzwilliam Virginal Book*; auch leuchtet es wenig ein, daß ausgerechnet die am meisten autoritative Handschrift, deren Notationsweise wahrscheinlich unmittelbar an den verlorenen Autographen orientiert war, aus dem am weitesten entfernten Verbreitungsgebiet der Sweelinckschen Tastenmusik stammen soll.

Für den Aufbau des zentralen Teils des Buches – die Betrachtung der Klaviermusik nach Gattungsaspekten in den Kapiteln II bis VI vermag der Rezensent kein anderes Motiv zu erkennen als die Vorliebe für symmetrische Anordnungen. Die Plazierung der Toccaten vor und der Fantasien nach den Variationen überrascht nicht nur, weil Toccata und Fantasie eng miteinander verwandt sind, gelegentlich sogar ein und dasselbe Werk in verschiedenen Quellen unter der einen wie mit der anderen Bezeichnung figuriert (S. 101), und weil diese Abfolge auch keineswegs durch chronologische Aspekte nahegelegt wird. Gerade im Hinblick auf die diskutierte Möglichkeit, Toccata und Fantasia im Sinn eines rhetorischen Gattungsbegriffs als zwei verschiedene Ausprägungen des Exordiums aufzufassen, deren Unterscheidung in „principium“ und „insinuatio“ auf Cicero zurückgehe (S. 342 f.), erschiene eine unmittelbare Gegenüberstellung beider Gattungen sinnvoll. Dafür spricht weiterhin die Tatsache, daß der Terminus Toccata eindeutig auf Italien, speziell auf Venedig verweist, wo er im späten 16. Jahrhundert das Aufkommen eines neuen Typus von Tastenmusik signalisiert (S. 35 ff.), mit dem sich Sweelinck offenbar bewußt auseinandersetzte. Im übrigen gibt vorzugsweise die Provenienz der Quellen den Ausschlag für die Bezeichnungsweise. Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Hinweis auf Spuren der Rezeption venezianischer Toccaten ebenso wie ihres zentralen theoretischen Dokuments – Dirutas *Transilvano* – in den nördlichen Niederlanden (S. 39 f.). Zu Recht wird die isolierte Stellung Sweelincks als Toccatakomponist in seiner Umgebung hervorgehoben, wobei hinzuzufügen wäre, daß er und sein einundzwanzig Jahre jüngerer südlicher Antipode Girolamo Frescobaldi die ersten waren, in deren tastenmusikalischen Œuvres sowohl Fantasien als auch Toccaten – wenn auch in völlig unterschiedlicher Ausprägung – figurieren. Nachdrücklich zu unterstreichen ist die Formulie-

zung von Sweelincks Begriff der Fantasie als „combination of the ‚Southern‘ idea of pure counterpoint with the ‚Northern‘ idea of an encyclopedic virtuosic keyboard piece“ (S. 336). Jedes einzelne Werk wird einer ausführlichen Analyse unterzogen und in seinen gattungsgeschichtlichen Kontext eingeordnet, wodurch der vergleichsweise hohe Grad an individueller Profilierung, den Sweelinck in vielen seiner Werke erreicht, angemessen zur Geltung gebracht wird.

Eine größere Bedeutung als bisher angenommen kommt aufgrund der Erkenntnisse Dirksens dem Genfer Psalter als Vorlage von Variationen zu. Zwar trat Sweelinck – wenn die in den 1631 erschienenen Poëmata von Cornelis G. Plemp angegebene Zahl von 44 Dienstjahren stimmt – 1577 sein Amt an der Oude Kerk noch unter dem Zeichen des vorreformatorischen Ritus an. Doch bereits ein Jahr danach wurde das calvinistische Bekenntnis eingeführt, und Sweelinck hatte fortan nicht mehr im Gottesdienst selbst, sondern in den anschließenden konzertartigen Veranstaltungen zu spielen. Als zentrale Quelle für diesen Gattungstyp nimmt Dirksen das Ms. Ly B 2 in Anspruch, dessen vier Psalmvariationen enge Beziehungen zueinander aufweisen; besonders wird ihr Profil durch die Bizinien geprägt, in denen der Autor einen Rekurs auf den englischen Tudor-Stil erblickt. Die Unterscheidung der Termini „versus/verset“ und „variatio“ wird zwar zutreffend dargestellt, wäre jedoch noch konsequenter aus der gänzlich unterschiedlichen Genese und Funktionalität zu erklären (S. 126, 315). – Die lutherischen Variationen-Vorlagen nehmen nach Auffassung Dirksens insofern eine vergleichsweise isolierte Position ein, als ihnen – im Gegensatz zu den calvinistischen, katholischen und weltlichen Melodien – Gegenstücke im Bereich der vokalen Liedbearbeitungen Sweelincks fehlen. Plausibel erscheint die These, daß Sweelinck sie seinen deutschen Schülern als Modelle für die Tätigkeit in der Sphäre ihrer Herkunft auf den Weg gegeben habe. Bei den weltlichen Variationen beobachtet Dirksen eine auffallend geringere Verbreitung in den Quellen und zugleich ein nicht weniger auffallendes Interesse Samuel Scheidts für diesen Gattungstyp seines Lehrers.

Hinsichtlich der Chronologie von Sweelincks

Tastenmusik greift Dirksen den von Werner Breig 1971 geäußerten Gedanken auf, Sweelinck selbst habe möglicherweise seine Choralbearbeitungstechnik erst zu der Zeit entwickelt, als Samuel Scheidt bei ihm studierte, und dies könne die Erklärung dafür liefern, daß die in der Celler Tabulatur aufgezeichneten Werke des frühesten Hamburger Sweelinck-Schülers Jacob Praetorius „noch keinen Einfluß der Formklarheit des Sweelinckschen Orgelchors“ erkennen ließen, wohl aber dessen in den Zellerfeld-Tabulaturen überlieferten Stücke, was auf eine nachträgliche Adaption des erst nach seiner Lehrzeit entwickelten Stils seines Lehrers hindeute. Dirksen radikalisiert diesen Gedanken zu der Hypothese, die gesamte schriftlich überlieferte Tastenmusik Sweelincks sei erst in der Zeit der Unterrichtung seiner deutschen Schüler, also in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens, entstanden, und die Kenntnisnahme der Werke John Bulls, die erst nach 1600 auf dem Kontinent Fuß faßten, habe dabei eine entscheidende Rolle gespielt, wie sich wiederum am Interesse Scheidts für diesen Komponisten ablesen lasse. Sollte also Peter Philips, der laut zeitgenössischer Auskunft 1593 von Antwerpen nach Amsterdam reiste „only to see and heare an excellent man of his faculties“, tatsächlich ausschließlich an dem Vokal-Komponisten Sweelinck interessiert gewesen sein (S. 297)? Schwer nachvollziehbar erscheint die Idee, der Amsterdamer Organist habe sich über Jahrzehnte – bis etwa zu seinem 45. Lebensjahr – damit begnügt, lediglich brillant zu improvisieren und erfolgreich zu konzertieren, als Komponist sich jedoch ausschließlich der Vokalmusik (in nicht unbedeutendem Umfang) gewidmet und sei dann plötzlich von außen zu der Idee angeregt worden, in relativ kurzer Zeit Kompositionen in großer Zahl und großem Stil – viele unter ihnen von überwältigender Groß- und Neuartigkeit – für sein Instrument zu schreiben.

Wie immer man diese Frage beantworten mag, sie regt jedenfalls in hohem Maß dazu an, die Gestalt Sweelincks von Grund auf neu zu bedenken und dabei die Rolle seiner Schüler mehr als eine solche von Partnern auf künstlerisch hohem Niveau zu erblicken, zumal wenn man den nicht unplausiblen Gedanken Dirksens erwägt, der ursprüngliche Zweck, den die deutschen Städte mit dem „Stipendium“ für

ihre jungen Musiker verfolgten, sei möglicherweise das Studium der Vokalkomposition gewesen, und erst die wachsende Faszination der Schüler durch die klavieristischen Aktivitäten habe diese ebenso wie den Meister selbst nach und nach immer mehr in die instrumentale Richtung gelenkt. In diesen Argumentationszug gehört die überaus subtile Beschreibung der durch Sweelinck im Gegensatz zu Italien ausgebildeten „Keyboard Polyphony“ (Kap. 6.1.), die eine Verbindung von vokal-polyphoner und instrumental-figurativer Strukturierung darstellt.

Das letzte Kapitel (6.2.) ist der Frage der instrumentalen Zuordnung und damit der klavieristischen Idiomatik gewidmet. Auch sie muß – trotz scharfsinniger Interpretationen der spärlich überlieferten Informationen zu Tonumfang und Bauweise der Orgeln in der Oude Kerk und des niederländischen Cembalobaus der Epoche – weitgehend hypothetisch bleiben. Die Frage, ob angesichts der in den vorausgegangenen Kapiteln herausgearbeiteten hohen Differenzierung der einzelnen Werke die Einteilung in der Orgel zuzuordnende „F-orientet“ und zum Cembalo tendierenden „C-orientet music“ nicht allzu pauschal ausfällt, bedarf weiterer intensiver Diskussion.

Die vorliegende Monographie, die auf längere Sicht ein autoritatives Standardwerk zu werden verspricht, könnte, indem sie neben akribischer Genauigkeit und zuverlässig resümierender Faktenfülle einen durchgängig offenen Diskurs darstellt, der noch mehr Fragen aufwirft als er beantwortet, in die Erforschung der älteren Tastenmusik ein erhebliches Maß an produktiver Beunruhigung einbringen.

(November 1998)

Arnfried Edler

CHRISTOPH KRUMMACHER: Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1994). 157 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung. Band 27.)

Diese Arbeit wurde 1991/92 der Theologischen Fakultät der Universität Rostock als Dissertation vorgelegt. Sie gehört auch zur Musikwissenschaft, ohne sich mit deren Anliegen völlig zu decken. Unter dem Titel, der auf das

berühmte Gesangbuch von Johann Crüger (*Praxis pietatis melica*, 1644) anspielt, erfolgt hier ein „Nachdenken über die evangelische Kirchenmusik“, das von großem Ernst und Engagement geprägt ist. Das Ganze versteht sich „als ein Angebot zu dem notwendigen, in Wahrheit aber nur zögerlich geführten Gespräch zwischen Musik und Theologie...“ Keine Frage – hier klaffen große Lücken. Auf der Seite der Kirchenmusiker ist seit einigen Jahren ein Umbruch im Gange, der u. a. durch die Verabschiedung jener Vaterfiguren gekennzeichnet ist, die vor und erst recht nach dem 2. Weltkrieg die „Erneuerung“ repräsentierten, ideologisch absicherten und managten; zugleich hat sich eine gründliche Verschiebung der Wertmaßstäbe ergeben, die sich sowohl in der Rehabilitierung des 19. Jahrhunderts als auch in der Offenheit gegenüber dem ganz Neuen, Avantgardistischen dokumentiert. Auf Seiten der Theologen – aber ach, das ist ein zu weites Feld. Und die Gesprächsbereitschaft, zu der Krummacher beitragen möchte, geht in der rauhen Wirklichkeit gegen Null...

Die mit kapitelweise wechselnder Optik geschriebene Dissertation, beim ersten Hinsehen etwas sprunghaft anmutend, orientiert sich (nicht ohne kritische Distanz) an Überzeugungen und repräsentativen Komponisten der Evangelischen Kirchenmusik, wie sie sich um die Mitte dieses Jahrhunderts selbst verstand und darstellte. Krummacher befaßt sich zunächst mit der Musikanschauung Luthers und Melanchthons: So unverzichtbar ein Anknüpfen bei diesen beiden Reformatoren ist, so wenig läßt sich aus der Bibel und aus Luthers Musikanschauung (nicht: Kirchenmusikanschauung!) so etwas wie ein normativer Forderungskatalog herleiten. Hier werden Fehlinterpretationen korrigiert, mit denen die „Theologie der Kirchenmusik“ (Söhnngen u. a.) sich allzu bequem eingerichtet hatte.

Kapitel 2 widmet sich „Rhetorik und Figuren bei Heinrich Schütz“. Der Autor warnt vor allzu griffiger Zusammenfassung einschlägiger Traktate von Burmeister bis Mattheson, die „doch keine gerade aufsteigende Linie mit akkumulatischem Erkenntniszuwachs“ darstellten; nicht wegen des Figurenreichtums sei Schützens Musik so bedeutsam, sondern „weil sie eine vom Komponisten frei verantwortete, kunstvoll gemachte Musik ist“ – und damit

„Paradigma für das Verständnis dessen, was evangelische Kirchenmusik sein kann“. – Kapitel 3 dieser Dissertation ist die Überarbeitung eines Referates über „Autonomie und Funktionalität / Überlegungen zum ästhetischen Problem der Kirchenmusik“. Der Praktiker Krummacher weiß um die Spannung, in der ein verantwortungsbewußter Kirchenmusiker steht: „Wenn ich schlichte Musik mache, brauche ich mich nicht damit zu quälen, ob ich denn noch ‚künstlerische Arbeit‘ mache, wenn ich konzertiere, so falle ich nicht aus der Kirchenmusik heraus.“ Im 4. Kapitel setzt Krummacher sich mit „Theologischen Perspektiven für ein Selbstverständnis“ auseinander und bewegt sich damit vorwiegend auf nicht-musikwissenschaftlichem Terrain; ebenfalls ist das 5. Kapitel – „Musik in der Erfahrung und Praxis des Glaubens“ – primär für praktische Theologen von Nutzen. – Insgesamt ein Buch, das für Pfarrer und Kirchenmusiker gleichermaßen nützlich ist – nicht, indem man es einmal liest, sondern indem man anhand einzelner Kapitel eben jenes „Nachdenken über Kirchenmusik“ übt, das dem Verfasser so trefflich gelungen ist. (April 1999) Martin Weyer

REGINE KLINGSPORN: *Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit. Opernkomposition, Musikanschauung und Opernpublikum in Paris 1733–1753. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996. 371 S., Notenbeisp.*

Die französische Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ist wesentlich durch die diversen *Querelles* über den Vorrang der französischen oder italienischen Musik bzw. Oper geprägt. Während jedoch der Buffonisten- und der Gluckisten-Piccinnisten-Streit durch Dokumentensammlungen und Sekundärliteratur gut erforscht sind, waren die weniger berühmten Auseinandersetzungen bislang kaum aufgearbeitet, obwohl sie ebenso wichtig wie interessant sind. So ist es Regine Klingsporns Verdienst, daß sie die *Querelle des Lullistes* erstmals ausführlich erforscht und gedeutet hat. Dieser Streit zwischen Anhängern Jean-Baptiste Lullys und denjenigen Jean-Philippe Rameaus nimmt eine wichtige Stellung zwischen den Auseinandersetzungen um italienische

und französische Musik zu Beginn des Jahrhunderts und dem Buffonistenstreit der Jahrhundertmitte ein. Klingsporn hat die wechselnden Positionen in den einzelnen Phasen des Streits differenziert dargestellt und im Fazit das Verhältnis der Ramisten im Buffonistenstreit auf der Grundlage der Forschungen neu beleuchtet. Hervorzuheben ist die Akribie, mit der sie die verschiedenen Stellungnahmen herausgearbeitet hat, insbesondere die Darstellung, wie die gleichen Argumente in verschiedenen Phasen der Streitigkeiten für gegensätzliche Positionen angeführt wurden: Lully galt zunächst als der eigentliche Vertreter der französischen Oper im Sinne einer eng am Drama komponierten rezitativen Musik mit der ästhetischen Forderung der Nachahmung der Natur in einfacher musikalischer Gestaltung; Rameaus Musik wurde hingegen als gelehrt angesehen und näherte sich durch eine primär musikalische Gestaltung der italienischen Oper. Mit der endgültigen Etablierung von Rameaus Opern in den 40er Jahren wurde das Epitheton des Gelehrten jedoch für die französische Oper übernommen und im Buffonistenstreit gegen die einfachere, „natürlichere“ italienische Oper ausgespielt. Die erste Argumentationsweise gründet im Streit des Jahrhundertbeginns, als an der italienischen Musik die Gelehrsamkeit gerügt wurde, vor deren Aneignung die französischen Komponisten gewarnt wurden; die Verkehrung ins Gegenteil im Buffonistenstreit ist durch die *Querelle des Lullistes* vermittelt.

Auch die übersichtliche Darstellung des über 20 Jahre währenden Streits in drei Phasen ist hervorzuheben: In der ersten Phase, die mit der Aufführung von Rameaus erster Oper *Hippolyte et Aricie* 1733 beginnt, werden die kontroversen ästhetischen Überzeugungen gegeneinander ausgespielt. Die zweite Phase des Streits beginnt vor der Uraufführung von *Castor et Pollux* 1737, der die Lullisten bereits im Vorfeld mit Kritik entgegentraten. Rameaus Werke, darunter vor allem die Opéra-ballet *Les Indes galantes* hatten inzwischen zunehmend Erfolg und traten in eine direkte Konkurrenz zu dem klassischen Repertoire Lullys. Die dritte Phase ist durch eine endgültige Etablierung der Opern Rameaus im Spielplan ab 1742/43 und eine allgemeine Zustimmung zu seiner Musik geprägt.

Hervorzuheben ist aber auch, daß Klingsporn es nicht bei der Darstellung der Musikanschauung bewenden läßt, sondern in einem ausführlichen Kapitel den ästhetischen Überbau und die Kompositionsweise Rameaus aufeinander bezieht. Durch ihre Analysen wird deutlich, wie wenig der heute immer noch vertretene Vorwurf einer musikbetonten Oper bei Rameau greift und wie sehr hingegen differenzierte und reflektierte Kompositionstechnik im Sinne des Dramas eingesetzt werden. Regine Klingsporn hat somit in mehrfacher Hinsicht Forschungslücken geschlossen.

(Juni 1999)

Elisabeth Schmierer

Göttinger Händel-Beiträge. Band VI. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim MARX. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996. VIII, 307 S. Notenbeisp.

In neuer Aufmachung mit einem neuen Verlag, in Konzeption und Inhalt aber unverändert präsentiert sich der sechste Band der *Göttinger Händel-Beiträge*, der die Festvorträge der Göttinger Händel-Festspiele 1993 und 1994, die Beiträge eines Symposiums zum Thema „Europäische Traditionen im Spätwerk Händels“ aus dem Jahre 1995, eine Reihe thematisch nicht gebündelter Aufsätze sowie die üblichen Anhänge enthält – d. h. Rezensionen, Bibliographie und Diskographie. Der Vortrag des Anglisten Theodor Wolpers zum Thema „Händel und die englische Kultur seiner Zeit. Aspekte einer Begegnung, vornehmlich aus literarischer Sicht“ gehört, besonders im Hinblick auf John Milton, zum Anregernden, was man zu diesem Thema in der Händel-Literatur lesen kann. Andreas Holschneider beschäftigt sich in seinem Vortrag „Händels Arkadien“ mit Werken wie *Apollo e Dafne* und *Aci, Galatea e Polifemo*.

Daß die Kategorie des Spätwerks generell eine problematische ist, bemerkt der Organisator des Symposiums, Hans Joachim Marx, im einleitenden Referat selbst. Daß sie im Falle Händels offenbar noch weniger funktioniert als bei anderen Komponisten, machen die Beiträge dann ihrerseits deutlich: Marx bezeichnet das Jahr 1738 „als eine Scheidegrenze“ (S. 53), Klaus Hortschansky beginnt sein Referat „Vom Chordrama zum Oratorium“ mit dem Satz: „Die weitgehende Einigkeit darüber, daß *Atha-*

lia die Phase des Spätwerks ... einleitet...“ (d. h. 1733). Albrecht Gier beschäftigt sich mit „Liebe, Komik und der Ernst des Lebens. Antike Stoffe in Händels späten Opern“, die zeitlich mit den frühen Oratorien zusammenfallen, und Christoph Wolff legt vier kurze Skizzen zum Thema Spätwerk bei Bach, Händel, C.P.E. Bach und Mozart vor, die von der Erkenntnis zusammengehalten werden, daß es „keine absoluten Kriterien für die Definition von Spätwerk“ (S. 116) gibt. Zwei Autoren wenden sich mit erfreulicher Direktheit den Werken unmittelbar zu: Terence Best in „Handel's Op. 6 and the European concerto tradition“ sowie Dorothea Schröder in ihrem ebenso informativen wie mit leichter Hand geschriebenen Beitrag über „Händels Oratorium *Theodora* und der Methodismus“.

Bei den freien Aufsätzen reicht die Bandbreite der Themen von „Rastra Types in Handel's Conducting Scores“ (Donald Burrowes) über Untersuchungen zu Händels Tanzmusik (Sarah McCleave), zu Händels *Admeto* und Bononcini's *Astianatte* (Hans-Dieter Clausen), zu „These Labours Past“ aus *Jephtha* (Thomas Goleeke) und zu Fragen der Händel-Rezeption (Gudrun Busch und Rainer Heyink) bis hin zu zwei Beiträgen, die einmal mehr aufs Schönste deutlich machen, wie eng Untersuchungen zur Aufführungspraxis mit Erkenntnissen über die Musik selbst zusammenhängen: Bernhard Stockmanns „Beobachtungen am Generalbaß in den Chorsätzen Georg Friedrich Händels“ und Mark Lindleys „Handelian Keyboard Fingerings“.

Welchen Sinn es hat, die Überschriften zu den einzelnen Aufsatzgruppen zweisprachig zu gestalten (z. B. „Vorwort/Foreword“ oder „Symposium/Symposion“), ist mir nicht klar geworden. Wollte man der betrüblichen Tatsache Rechnung tragen, daß unter Musikwissenschaftlern nicht einmal mehr die Sprachen Deutsch und Englisch vorausgesetzt werden können, so wäre es sicher hilfreicher, den Beiträgen einen abstract (Zusammenfassung) in der jeweils anderen Sprache hinzuzufügen. Nur am Rande sei vermerkt, daß sich auf S. 118 ein Wort findet, das es wert ist, unter die „100 schönsten Druckfehler der Musikgeschichtsschreibung“ aufgenommen zu werden. Oder sollte es sich bei der „Barockes Passion“ um ein bisher unbekanntes Werk Händels halten?

(April 1999)

Silke Leopold

Telemanns Auftrags- und Gelegenheitswerke – Funktion, Wert und Bedeutung. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 10. Magdeburger Telemann-Festtage, Magdeburg, 14. bis 16. März 1990. Hrsg. von Wolf HOBÖHM, Carsten LANGE, Brit REIPSCHE unter Mitarbeit von Bernd BASELT (†). Oschersleben: Dr. Zietzen Verlag 1997. (Telemann-Konferenzberichte X.)

Die 23, meist knappen Beiträge des Telemann-Konferenzberichtes, der erst mit erheblicher Verspätung im Druck erschienen ist, behandeln ein breites Spektrum von Fragestellungen zu dem vornehmlich in der älteren Musikgeschichte nahezu omnipräsenten Thema der Auftrags- und sogenannten Gelegenheitswerke. Der mit etlichen Illustrationen und Notenbeispielen sowie einem separaten Orts- und Namensregister ausgestattete Band (271 Seiten) wird mit einer Einleitung von Bernd Baselt eröffnet, in der eine Reihe von definitorischen Klärungen der zu erörternden funktionalen Kategorien zur Diskussion gestellt werden. In Abgrenzung zu älteren Forschungstendenzen bemühen sich die Autorinnen und Autoren, dem Schlagwort „Gelegenheitswerk“ seine pejorativen Konnotationen zu nehmen und gerade die Zweckorientierung bestimmter Gattungen und Modelle als kompositorisches und ästhetisches Spezifikum zu begreifen. Dieser Perspektivenwechsel, obwohl an sich keineswegs ein Novum, ist im Fall des musikalischen „Polyhistor“ Telemann ein besonders dringliches Desiderat, da hier – sieht man von der Spezialforschung und der „Alte Musik“-Szene ab – noch immer erhebliches an Aufklärungs- und Wiedergutmachungsarbeit zu leisten ist. Nahezu sämtliche Bereiche von Telemanns Œuvre werden berücksichtigt, angefangen von allgemeinen Aspekten des Komponierens „von Amts wegen“, über Telemanns osteuropäische Beziehungen, seine Werkrezeption in der Musikhistoriographie, zwei seiner bisher wenig belichteten „Gelegenheitsdichter“ (Johann Georg Hamann d. Ä., Elias Caspar Reichard), bis zur kontextuellen Behandlung einzelner Gattungen und Werkgruppen sowie – als quantitativem Schwerpunkt der Konferenz – konkreter Opera und ihrer stil- und personalgeschichtlichen Quellen.

Die durch die Konzeption der Tagung vorgegebene konzise Fassung der Beiträge führt in

den meisten Fällen zu angenehm klaren, kompakten und informativen Resultaten, die die Linien für intensivere und detailliertere Forschungen vorzeichnen. Beispielhaft für das Niveau des Bandes sei auf den Beitrag Annemarie Clostermanns, einer intimen Kennerin von Telemanns Hamburger Zeit, hingewiesen, der kritisch-terminologisches Bewußtsein mit inhaltlicher Dichte verbindet, ein greifbares Ergebnis erzielt und einen Ausblick für die Gattungsforschung der Zukunft liefert („Cantata – Serenata – Passion – Oratorium. Gattungsspezifika und ihre Funktion im Hamburgischen Musikleben zur Amtszeit Telemanns“, S. 17-22). Wenn Clostermann konstatiert, daß die von ihr eruierten Definitionskriterien „sich weniger aus musikalischen, als aus gesellschaftlich-funktionalen Zusammenhängen“ ergeben, so läßt sich dies auch von den meisten weiteren Aufsätzen des Konferenzberichtes sagen: Zahlreiche Einzelwerke und Werkgruppen scheinen sich in ihrer kompositorischen Substanz einer strikt funktionalen Analyse zu entziehen, sie sind oft nur in ihren eher äußerlichen oder akzidentiellen Bezügen wie Besetzung, Umfang, spieltechnischer Schwierigkeitsgrad oder Art und Ausmaß der ausgeschriebenen Ornamentierung als Gelegenheits- und Gebrauchsmusik zu dechiffrieren. Es sind eher die großdimensionierten vokalen Gattungen wie die Oper oder die Fest- und Repräsentationsmusiken für Hamburger Konviven, denen ihr „Sitz im Leben“ deutlich einkomponiert ist. Daher kommt der mit in das Motto der Tagung aufgenommene, etwas altertümlich formulierte Faktor „Wert“ – ignoriert man die sattsam bekannten apologetischen Klimmzüge mancher Telemannianer (vgl. etwa S. 106 und 108) – kaum ins Blickfeld der Untersuchungen. Es ist auch mehr als fraglich, ob eine Forschergeneration, die rund zweieinhalb Jahrhunderte von ihrem „Gegenstand“ entfernt ist, eine historisch angemessene wertästhetische Bestimmung zu treffen vermag, ob und in welchem Grad die Bedeutung, das heißt der immanente „Gehalt“ oder „Inhalt“ einer Komposition, sofern sich ein solcher über die in der modernen musikwissenschaftlichen Analysemethode focussierten formalen Strukturen hinaus ausweisen läßt, ihrem „Auftrag“ gerecht geworden ist.

(Juli 1999)

Herbert Lölkes

Was dieser Geldmangel uns vor tägl. Kummer machet. Briefe, Johann Friedrich Fasch betreffend, aus dem St. Bartholomäi-Stift zu Zerbst (1752–1757). Hrsg. von Konstanze MUSKETA unter Mitarbeit von Dietrich-Karl BISCHOFF. Oschersleben: Dr. Ziethen Verlag 1997. 168 S., Abb. (Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. Serie I: Quellenschriften, Band 3.)

Die im dritten Band der Quellenschriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte veröffentlichten Dokumente, welche heute im Archiv der St. Bartholomäi-Kirche in Zerbst aufbewahrt werden, enthalten den Schriftwechsel um Darlehensgesuche Johann Friedrich Faschs (1688–1758). Insgesamt 29 Archivalien aus der Zeit von 1752 bis 1757, darunter zwölf von Fasch eigenhändig verfaßte Schriftstücke an die Fürstin Johanna Elisabeth, den ihr nachfolgenden Regenten Friedrich August und an das Consistorium des Bartholomäi-Stifts sowie eine Bittschrift seiner Tochter aus zweiter Ehe, Johanna Friedericka, bekunden eindringlich die pekuniäre Not des ehemaligen Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters in seinen letzten Lebensjahren. Schon in der Leipziger Studienzeit muß sich Fasch größere Geldbeträge geliehen haben, deren Rückzahlung ihn offenbar Zeit seines Lebens belasteten. So erwähnt er in der von 1731 bis 1737 geführten Korrespondenz mit Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf die Schuldenlast, die er noch in einem Bittschreiben an seinen Dienstherrn vom 22. Mai 1755 als „Leipziger Wechselschuld“ bezeichnet. Immer wieder muß der durch altersbedingte Krankheiten in seiner Arbeit stark beeinträchtigte Hofkapellmeister devot und flehentlich um Aufschub für die Rückzahlung des erhaltenen Kredits bitten, so daß angesichts seiner kompositorischen Leistungen und seines guten Rufs auch bei bedeutenden zeitgenössischen Musikschriftstellern (Johann Adolph Scheibe, Friedrich Wilhelm Marpurg) die erhaltenen Dokumente ungeachtet ihrer weitgehend dem Kanzleistil verpflichteten Sprache um so bedrückender wirken.

Außer den Informationen zu Faschs finanzieller Notlage weisen die Briefe auch andere wichtige biographische Details auf, so z. B. den Kuraufenthalt in Magdeburg im Sommer 1754. Da die Autobiographie (u.a. in: Marpurg, *Historisch=Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, III. Band*) mit der Anstellung in Zerbst

1722 abrupt endet, und Hinweise zu den persönlichen Lebensumständen oft nur sporadisch sekundären Quellen zu entnehmen sind, leiten sich aus der Publikation des Schriftverkehrs um die Darlehensgesuche neue Anhaltspunkte für die Vita Faschs ab.

Die Faksimile-Ausgabe, die neben der Reproduktion auch eine sorgfältige, in originaler Orthographie belassene Übertragung bringt, ist zusätzlich mit einem instruktiven Vorwort sowie einem für die Lektüre der Schriftstücke äußerst hilfreichen Glossar versehen und stellt somit eine allen wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werdende Dokumentation dar. Dem Fachmann wie auch dem interessierten Liebhaber wird dadurch ein kleiner Einblick in persönliche Verhältnisse des zu seiner Zeit angesehenen und verehrten Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters gewährt.

(Juli 1999)

Stephan Blaut

JURIJ CHOCHLOV: Das Strophenlied und seine Entwicklung von Gluck bis Schubert, Moskau 1997, 402 S. (in russischer Sprache)

Jurij Chochlov (geb. 1922) ist der Altmeister der russischen Schubert-Forschung. Er publizierte mehrere Bücher über diesen Komponisten und vertrat die Sowjetunion auf dem Wiener Schubert-Kongreß von 1978. Der Druck seiner russischen *Geschichte des Strophenliedes von Gluck bis Schubert* (gemeint ist ausschließlich das deutsche und österreichische Lied) wurde von der österreichischen Bundesregierung finanziell unterstützt (Vermerk auf S. 2). Ohne derartige Zuschüsse sind größere wissenschaftliche Publikationen in Rußland leider kaum mehr realisierbar.

Chochlovs Buch gliedert sich in vier Kapitel. In Kapitel I „Eine Theorie der Liedtypen“ beleuchtet der Autor zunächst das Verhältnis von Musik, Text und „emotionalem Subtext“ (emocional’nyj podtekst, S. 21) und erörtert dann den traditionellen Begriff der „Liedformen“, um ihn letztlich abzulehnen und durch den Begriff „Liedtypen“ (pesennye tipy) zu ersetzen (S. 27 ff.). Nach dieser sehr abstrakten Abhandlung bildet Kapitel II „Das deutsche und österreichische Lied am Ende des 18. / Beginn des 19. Jahrhunderts“ einen gut lesbaren

geschichtlichen Abriss. Die Kapitel III und IV, betitelt „Das einfache Strophenlied“ bzw. „Das variierte Strophenlied“, sind jeweils länger als die ersten beiden Kapitel zusammen. Bestehend sind Chochlovs umfassende Repertoirekenntnisse. Auf der anderen Seite befremdet die Unvollständigkeit seiner Literaturliste. Vermutlich ist Chochlovs Buch im Kern schon einige Jahre alt, aber man fragt sich doch, weshalb u. a. die Monographien zur Geschichte des deutschen Liedes von Walter Wiora (1971) und Siegfried Kross (1989) ignoriert werden.

Das deutsche Wort „Lied“ existiert im Russischen nicht als Lehnwort. Chochlov gebraucht durchweg „pesnja“, obwohl er einräumt, daß „romans“ eher russischem Usus entspräche (S. 8). Hin und wieder, zum Glück eher selten, stößt man auf typisch sowjetische Formulierungen. So schreibt Chochlov über die Ende des 18. Jahrhunderts erfolgte Aufteilung von Gesang und Begleitung auf zwei Personen und die damit verbundene Beschränkung der Aufführungsmöglichkeiten, sie habe eine „Verringerung des Demokratismus (demokratizm) des Liedes“ nach sich gezogen (S. 82).

Der Index läßt zu wünschen übrig. Es gibt lediglich ein Register der im Text erwähnten Lieder (S. 372–402). Diese sind zunächst nach Komponisten geordnet, dann alphabetisch nach Titel bzw. Textanfang. Zwar sind die deutschen Originaltitel bzw. Textanfänge in Klammern hinzugefügt, aber die Reihenfolge richtet sich nach der (z. T. fehlerhaften) russischen Übersetzung. Querverweise wären kein Luxus gewesen.

Schlichtweg eine Zumutung sind die zahllosen orthographischen Fehler. Die Errata-Liste auf S. 403 berücksichtigt keine 5% davon; das Rezensionsexemplar enthielt zusätzlich eine Reihe handschriftlicher Korrekturen, doch waren auch sie alles andere als vollständig. Insbesondere die Einsprengsel in lateinischer Schrift, wie sie im bibliographischen Teil gehäuft auftreten, spotten jeder Beschreibung; Lieblingsstellen des Rezensenten sind „Lieder im Volkstun“ (S. 369) und „Jägers Leibeslied“ (S. 395). Auch Eigennamen sind häufig falsch geschrieben.

Schwerer als all diese Mängel wiegt freilich ein anderes Problem: *Rossica non leguntur*. Russische Literatur über nicht-russische Musik wurde im Westen immer nur dann zur Kennt-

nis genommen, wenn sie in eine westliche Sprache übersetzt wurde. Die elf Zeilen in (fehlerhafter) deutscher Sprache, die Chochlov seinem Buch als Klappentext voranstellt (S. 2), sagen über den Inhalt herzlich wenig aus. Sinnvoller wäre es gewesen, das dreiseitige Resümee (S. 356–358), in dem Chochlovs Thesen exemplarisch zusammengefaßt sind, zusätzlich als deutsches Abstract wiederzugeben. Interessenten, die über gewisse Russischkenntnisse verfügen, aber vor der Lektüre eines 400 Seiten starken Buches zurückschrecken, sollten zumindest diese drei Seiten lesen. Damit Chochlovs Buch seinen Adressatenkreis erreicht, sei dringend eine Übersetzung ins Deutsche empfohlen. Dabei wäre das Buch mit ordentlichen Registern auszustatten, und die z. T. handgeschriebenen Notenbeispiele sollte man neu setzen. In dieser Form würde das Buch dem Westen nicht nur ein Bild vom russischen Forschungsstand vermitteln, sondern auch neue Impulse geben.

(April 1999)

Albrecht Gaub

PETRA FISCHER: Vormärz und Zeitbürgertum. Gustav Albert Lortzings Operntexte. Stuttgart: M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997. 315 S.

Es ist schon erstaunlich: In den letzten 80 Jahren wurden vier germanistische Dissertationen geschrieben, die sich mit Albert Lortzing als Librettisten beschäftigen und dabei seine sämtlichen Opern berücksichtigen, aber nur eine Dissertation (Schirmag 1978), die sich von musikwissenschaftlicher Seite den Opern des populärsten deutschen Opern-Komponisten nähert. Ist das Vorurteil über Lortzing als Komponist von Werken zur harmlosen Unterhaltung in der Musikwissenschaft stärker verankert als in der Germanistik? Oder wird mit dem Text das wichtigste Element dieser Opern behandelt?

Petra Fischer betrachtet Lortzings Libretto-schaffen unter dem „Gesichtspunkt des ‚Zeitbürgertums‘ im deutschen Vormärz [wie ihn u. a. Griepenkerl 1847 formuliert hat], also des bewußten Miterlebens und Umsetzens aktueller Ereignisse der Zeitgeschichte in die Kunst“. Sie behandelt dabei nach einer Betrachtung der theoretischen Grundlagen zu Lort-

zings Texten alle Libretti einschließlich der frühen Vaudevilles und der nur im Entwurf erhaltenen Texte, gliedert ihre Untersuchung thematisch in „Frühe Sing- und Liederspiele – Vaudevilles“, „Die Komische Oper“ und „Die ‚romantische Oper‘“ und untersucht zu Recht einzeln die Opern *Hans Sachs*, *Regina* und *Die Opernprobe*.

Ein wichtiges Verdienst dieser Arbeit ist die nüchterne Betrachtung von Lortzings angeblichem theoretischem Manifest, dem vielzitierten Gespräch mit Johann Christian Lobe, dem erstmals Lortzings wenige authentische Äußerungen gegenübergestellt werden.

Es folgen kluge Analysen der Libretti, u. a. im Vergleich zu ihren Vorlagen, die immer wieder deutlich werden lassen, wie stark die Ideen des „Zeitbürgertums“ die scheinbar harmlosen Komödien prägen. Aber auch bzw. gerade bei den Libretti, die durch ihre Parallelen zu großen Werken anderer Komponisten oder Dichter, wie besonders *Undine* und *Hans Sachs*, bereits ausführlich in der Literatur behandelt worden sind, gelangen Fischer neue Einsichten und Interpretationen. Besonders gelungen scheint ferner die Einordnung des Librettos zu Lortzings 1848er-Oper *Regina*, bei der Fischer nicht nur die Bezüge zur Tagespolitik, sondern auch zur Gattungstradition der Grand opéra herstellt.

Petra Fischer hat mit ihrer Dissertation die Texte der Opern Lortzings fundiert und anregend analysiert. Musikwissenschaftler sollten sich dadurch anregen lassen, endlich mit gleicher Liebe zum Detail auch deren Musik zu betrachten.

Die Arbeit erschien in schlichter, aber qualitativvoller Ausstattung im M&P-Verlag Stuttgart. Etliche Tippfehler sowie Mängel im Layout (kurze Zeilen, Hurensöhne) fallen auf mangelndes Verlagslektorat zurück, das leider bei Dissertationsdrucken zur Regel geworden ist. Bedauerlich ist auch, daß der Anhang zur maschinenschriftlichen Fassung der Dissertation, der in drei Bänden eine Edition sämtlicher Libretti von Lortzings Opern enthält, nicht mit veröffentlicht werden konnte. So bleiben die Libretti nach wie vor für die Forschung schwer zugänglich.

(Mai 1999)

Irmlind Capelle

Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996, hrsg. von Hermann DANUSER, Basel 1996, 341 S., Notenbeisp. (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Band 5.)

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

Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935. Hrsg. von Gottfried BOEHM, Ulrich MOSCH, Katharina SCHMIDT. Ausstellungskatalog. Basel: Öffentliche Kunstsammlung/Kunstmuseum, Paul Sacher Stiftung 1996. 532 S.

Die drei Bände über die klassizistische Moderne dokumentieren ein besonders gelungenes Unternehmen über einen immer noch vernachlässigten, jedoch zunehmend an Aktualität gewinnenden Gegenstand. Ein wissenschaftliches Symposium, eine kommentierte Konzertreihe und eine Ausstellung mit musikalischen Autographen und Werken der Bildenden Kunst ergänzen sich auf äußerst glückliche Weise zu einer aspektreichen und disziplinübergreifenden Darstellung. Während das wissenschaftliche Symposium die Problematik um den Gegenstand vertieft, gibt die Begleitpublikation zur Konzertreihe sowohl in einzelnen Essays allgemeine Überblicke über Strömungen der klassizistischen Moderne als auch fundierte Werkeinführungen zu den jeweils gesendeten Kompositionen. Positiv zu erwähnen sind auch die im Symposionsband enthaltenen Stellungnahmen heutiger Komponisten zu dem Themenkreis, dessen Bedeutung für die Neue Musik vor allem seit den 70er Jahren nicht zu unterschätzen ist. Der Ausstellungsband bringt nicht nur eine Bereicherung des Sujets um Themen der Bildenden Kunst, sondern weitere musikwissenschaftliche Essays in bezug auf die ausgestellten Autographen. Daß mehrere gleiche oder ähnliche Themenbereiche in allen drei Publikationen behandelt werden, stört keineswegs, da sie von verschiedenen Autoren verfaßt wurden und somit jeweils neue Einsichten in den dargestellten Sachverhalt vermitteln.

Der Symposionsband besticht besonders durch die breite internationale Behandlung des

Themas. Er enthält Aufsätze über die klassizistische Moderne in Italien (Fiamma Nivolidi), Amerika (Felix Meyer) und Rußland (Andreas Wehrmeyer). Frankreich, dessen Neoklassizismus-Geschichte durch Scott Messing bereits aufgearbeitet wurde, wird in einer Fallstudie gestreift (Theo Hirsbrunner: „Die *Sept pièces brèves* [1920] von Arthur Honegger in ihrem musikhistorischen Umfeld“), und in bezug auf Deutschland wurde die Vorgeschichte des Neoklassizismus in differenzierter Weise dargestellt (Giselher Schubert). Methodisch und terminologisch reflektiert wird die Problematik in Hermann Danusers Aufsatz („Nationaler und universaler Klassizismus. Zum Verhältnis zweier musikhistorischer Paradigmen“). In welcher Verbindung Ästhetik und Kompositionsgeschichte betrachtet werden müssen, zeigt die Tatsache, daß die Mehrzahl der Artikel kaum durch die Rubriken des Inhaltsverzeichnis zu gliedern sind („Ästhetische Entwürfe, Fallstudien, Kompositions- und Wirkungsgeschichte, Die klassizistische Moderne in der Kunst und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts“): Die Fallstudien über Igor Strawinsky/Alfredo Casella (Ulrich Mosch), Arthur Honegger, Kurt Weill (Stephen Hinton), Béla Bartók (László Somfai), Peter Maxwell Davies (Arnold Whittall) werden ergänzt durch den Aufsatz von Volker Scherliess über Arnold Schönberg („Klassizismus in der Wiener Schule“), der unter Kompositions- und Wirkungsgeschichte steht; Paul Hindemith, den man (wie auch manche anderen Komponisten) in den Fallstudien vermißt, wird in Schuberts Aufsatz behandelt. Etwas abseits von der allgemeinen Thematik steht der Aufsatz Anne C. Shrefflers („Classicing Jazz: Concert Jazz in Paris and New York in the 1920s“). Nur wenige Autoren verfolgen rein ästhetische oder wirkungsgeschichtliche Fragestellungen wie Robert Piencikowski („Paul Valéry et la musique de la pensée“), Gianfranco Vinay („Le néoclassicisme et l'ubiquité culturelle de la *Poétique musicale* strawinskienne“) und Ernst Lichtenhahn („Das ‚Gesunde‘ und das ‚Kranke‘. Ideologische Pervertierungen des Klassizismus-Ideals in deutschen Musikzeitschriften um 1930“). Wird an Peter Gülkes Aufsatz („Neoklassizismus – Überlegungen zu einem legitimationsbedürftigen Stilbegriff“) deutlich, daß Neoklassizismus in der älteren Generation immer noch als pejor-

rativer Begriff erscheint, so ist dennoch zu fragen, ob es denn sinnvoll ist, ihn durch klassizistische Moderne zu ersetzen. Zwar sollen – so Hermann Danuser in seiner Einleitung – durch die begriffliche Paarung ‚klassizistisch‘ und ‚Moderne‘ eben jene Gegensätze zusammengebracht werden, die lange Zeit als unvereinbar schienen: der Klassizismus als traditionsgebundene und die Moderne als avantgardeorientierte Richtung. Die Aufrechterhaltung einer solchen Dichotomie ist jedoch inzwischen in dem Maße gewichen, wie die Theorien Adornos, auf welche sie zum großen Teil zurückgeht, mit zunehmender Distanz betrachtet werden. Daß eine neue Begriffsbildung nicht nur zur vorurteilsfreien Erfassung, sondern auch zur Betonung des fortschrittlichen Aspekts des dementsprechenden Repertoires hilfreich ist, soll nicht bestritten werden. Problematisch ist jedoch, wenn man in einer terminologischen oder kompositionstechnischen Erörterung den alten Begriff einfach gegen den neuen ersetzen will: Dadurch wird nicht nur der historische Kontext preisgegeben, sondern auch eine gewisse Selbstverständlichkeit im Gebrauch des Terminus aufgegeben. Zudem treten unweigerlich terminologische Schwierigkeiten auf, wenn man sich auf bereits vorhandene Abhandlungen über den Neoklassizismus bezieht; man müßte in diesem Falle mit zwei Begriffen operieren, was zu unnötigen Komplikationen führt. Und so ist zu fragen, ob es nicht sinnvoller wäre, statt eines neuen Begriffs den ehemaligen beizubehalten und ihn in seiner ganzen Breite zu erfassen. Denn wie auch der Terminus Klassizismus eine positive Umdeutung erfahren hat im Hinblick darauf, daß „wohl erstmals Probleme erfaßt wurden, die im Verhältnis zwischen historischer und aktueller Präsenz von Kunst liegen“ (Friedhelm Krummacher, Artikel „Klassizismus“, in der neuen *MGG*), so könnte genauso der Begriff Neoklassizismus in dieser Hinsicht erweitert und problematisiert werden.

Die äußerst aspektreiche Begleitpublikation zu einer Konzertsreihe bietet einen Überblick über zahlreiche Kompositionen, die zum Teil bislang eher am Rande der Musikgeschichte standen. Die kurzen Werkeinführungen werden begleitet durch längere Essays, welche zu verschiedenen Problemen des Neoklassizismus Stellung nehmen. Hervorzuheben ist der

Essay von Wolfgang Rathert, der einen hervorragenden Überblick auch über die Vorgeschichte (den Historismus) und ‚Nachgeschichte‘ bis in die Postmoderne bietet, sowie der Essay von Wolfgang Dömling, der einen kritischen Blick auf die inhaltlichen Implikationen des Neoklassizismus wirft und verschiedene Arten des Wiederaufgriffs von Traditionen aufzeigt. Im Unterschied zum Symposionsband, der manche Problematik differenziert und vertieft, ist die Begleitpublikation eine anspruchsvolle Einführung in Musik und Problemstellung der klassizistischen Moderne. Durch die Ausschnitte aus Quellentexten und deren Interpretation bekommt der Leser zudem einen kurzgefaßten Überblick über die wichtigsten ästhetischen Positionen.

Der Ausstellungskatalog ist ein vorbildlich konzipierter Band, der hervorragende Aufsätze zu den einzelnen Themen der Ausstellung enthält. Freilich ist er mehr an den Wissenschaftler als an ein breites Publikum gerichtet, zumal neueste Forschungen über die klassizistische Moderne Eingang gefunden haben. Auf die Abhandlungen über Bildende Kunst und Musik, die den Hauptteil einnehmen, folgen einige Aufsätze über Architektur (Wolf Tegethoff) und Literatur (Robert Kopp, Norbert Miller, Markus Bernauer), so daß die Thematik auch nach diesen Disziplinen hin erweitert wird. Die zwei ersten Aufsätze über Bildende Kunst (Gottfried Boehm) und Musik (Volker Scherliess) geben nicht nur einen Überblick, sondern eine differenzierte Einführung in die Problematik der klassizistischen Moderne in den jeweiligen Künsten. Ergänzend dazu stehen drei weitere Artikel, die das Sujet aus jeweils anderer Perspektive vertiefen (Ludwig Finscher, Pierre Daix, Yves Bonnefoy). Daran schließen sich zahlreiche kürzere Beiträge über einzelne Werke bzw. Maler oder Komponisten an. Wenn auch die meisten Abhandlungen jeweils nur eine Disziplin behandeln, so ist der Band doch außerordentlich anregend für komparatistische Untersuchungen, die das Thema eines weiteren Symposions sein könnten. Dem Musikwissenschaftler jedenfalls vermitteln die Beiträge aus Bildender Kunst und Literatur zahlreiche Aspekte, die auch für die Musikhistoriographie zu bedenken sind. Dies betrifft die Betonung von Kontinuitäten, hier das Bewußtsein für eine Orientierung an Tradition

auch in explizit avantgardistischer Kunst; dies betrifft auch das Verhältnis des Künstlers zu seiner akademischen Ausbildung, die in der Bildenden Kunst an der Antike orientiert war; und dies betrifft insbesondere den differenzierten analytischen Zugang, den besonders Boehm in dem einleitenden Aufsatz zu den Werken von Pablo Picasso und Henri Matisse demonstriert hat. Auf jeden Fall enthält der Band alle Voraussetzungen, um zu einer engeren Diskussion zwischen Musik und Malerei beizutragen.

Hervorzuheben ist außerdem die Qualität der Reproduktionen und die ausführliche Bibliographie, welche die neuesten Titel zu dem Thema der klassizistischen Moderne umfaßt. (Juni 1999) Elisabeth Schmierer

UDO RADEMACHER: Vokales Schaffen an der Schwelle zur Neuen Musik. Studien zum Klavierlied Alexander Zemlinskys. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1996. 335 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 194.)

Zemlinsky gehört – über 20 Jahre nach seiner Wiederentdeckung – inzwischen zu den arrierten Komponisten. Dennoch wird die Problematik, die ihn zunächst aus der Musikgeschichtsschreibung verbannte, immer wieder thematisiert: Die Frage nach Zemlinskys Stellung zur Avantgarde steht im Mittelpunkt fast jeder Abhandlung über den Komponisten. Der Legitimationszwang, seinem Œuvre eine Bedeutung in einer progressive Tendenzen betonenden Musikgeschichte beizumessen, ist – trotz der seit den 1970er Jahren offenen Einstellung gegenüber Werken außerhalb der Wiener Schule – in fast allen Werturteilen spürbar. Auch Udo Rademacher betont in seinen Schlußbetrachtungen, was der Titel des Buchs bereits vorwegnimmt: In Zemlinskys Klavierliedern fänden sich „neue‘ musikalische Idiome“, „die für die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert bedeutsam sind“ (S. 273): Die Abwendung von traditionellen Idiomen in rhythmisch-metrischer, harmonischer und formaler Gestaltung im frühen 20. Jahrhundert kennzeichnen sein musikalisches Schaffen als fortschrittlich. Rademacher detaillierte musikalische, vor allem harmonische Analysen fundieren seine These, die für das erste und zweite

Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auch plausibel erscheint. Fraglich ist allerdings, ob Zemlinskys Schaffen der 20er und 30er Jahre im Sinne einer Vertiefung der genannten Komponisten zu sehen sind; denn hier sind seit seinem *Streichquartett* von 1924 deutlich neoklassizistische Tendenzen spürbar. Was Rademacher faszinierend und plausibel an den Liedern aufzeigt, sind Merkmale des Jahrhundertbeginns: die auf harmonischen Spannungen basierende kompositorische Umsetzung zweier kontroverser Ebenen – der Realität und des Traums –, die auf Tritonus-Verhältnissen oder auf traditioneller Semantik der Tonarten beruht. Eine solche, „als Metapher des Dichotomischen auf die Spaltung der harmonischen Identität“ (S. 225) verweisende Spannung, die bei Zemlinsky ein immer wiederkehrendes Idiom bildet, ist eigentlich kennzeichnend für die Jahrhundertwende. In den späten Liedern ist diese Spannung zwar immer noch vorhanden, wird jedoch im Bewußtsein der Distanz kompositorisch umgesetzt.

Einige Mängel sind an der generell verdienstvollen Arbeit Rademachers zu bemerken. Im Werkverzeichnis der Lieder fehlen in der Übersicht Quellenangaben der Autographen sowie Aufführungsdaten. Im Detail wäre interessant zu wissen, weshalb Zemlinsky in op. 22 ausgerechnet das letzte Lied von Morgenstern gegen „Das bucklichte Männlein“ ausgetauscht hat, ein Lied, das eigentlich nicht in den Zyklus paßt. Es fehlt auch die Angabe über die Lieder aus dem Nachlaß, die 1995 veröffentlicht wurden (möglicherweise konnten sie aus editionstechnischen Gründen nicht mehr aufgenommen werden).

(Juni 1999)

Elisabeth Schmierer

RAINER SIEVERS: Igor Strawinsky: Trois pièces pour quatuor à cordes. Analyse und Deutung. Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel 1996. 241 S., Notenbeisp.

Die *Trois pièces pour quatuor à cordes* (1914) gehören zum Eigenartigsten, was Strawinsky komponiert hat und nehmen selbst in der Gattungsgeschichte (die offensichtlich bei der Konzeption gar nicht mitgedacht wurde) wegen ihrer Konzentration und Radikalität, die in jener Zeit in vergleichbarer Weise wohl nur noch von

Webern erreicht wurde, eine Sonderstellung ein. Um so mehr steigt auch der Anspruch an eine Studie, die sich mit diesem Werk auseinandersetzt. Dessen war sich auch Rainer Sievers bewußt — nur, daß er genau jene Momente ausklammert, die der Leser von einer bewußt „monographisch“ angelegten Arbeit erwartet. Denn seine „Methode“ ist eine rein immanente, mit dem Ziel, die Werke „aus sich selbst heraus“ zu verstehen. „[...] die Analyse geht vor, ohne etwa einen Zusammenhang mit anderen Werken herzustellen und ohne etwa präsumtiv die *Trois pièces* [...] einer wodurch auch immer sich auszeichnenden Kompositionsphase Strawinskys zuzuordnen und sie ästhetisch dementsprechend zu werten und ohne äußere Umstände der Kompositionsentstehung in die Betrachtung miteinzubeziehen und auch ohne etwa Strawinskys eigene Äußerungen zur Komposition zu berücksichtigen“ (S. 11).

Das Ergebnis befriedigt denn auch nicht. So muß sich der Autor die Frage gefallen lassen, welches Ziel er denn überhaupt mit seiner aufwendigen, zweifellos an Detailbeobachtungen reichen, bisweilen aber auch nicht allzu lesefreundlich aufbereiteten und terminologisch verunglückten (etwa „Melodie“, S. 85 und „Thema“, S. 131) Analyse verfolgt. Die Erläuterungen zum „Gehalt, Sinn“ der einzelnen Sätze kommen zum ersten über eine Beschreibung allgemeiner Ausdruckscharaktere nicht hinaus, bleiben zum zweiten zu unbestimmt oder nehmen zum dritten eine für den Leser vollkommen überraschende Wendung, indem sich der Autor ausgehend vom unzweifelhaft choralartigen Duktus des Satzes zu einer metaphysisch-christologischen Ausdeutung versteigt (S. 209 ff.) und daraus gar einen sich in den drei Stücken vollziehenden „Aufstieg von Sphäre zu Sphäre“ ableitet (S. 220). Wenn schließlich auf den letzten sieben Seiten die „Bedeutung der *Trois pièces*“ diskutiert wird, so kommt selbst Sievers nicht umhin, weiterführende Aspekte zumindest anzudeuten, ohne sie freilich auch nur ansatzweise durchzuführen.

Daß durchweg Hinweise auf die erste (ungedruckte) Fassung der Stücke und die mitunter für den Kompositionsprozeß aufschlußreichen Skizzen in die Fußnoten verbannt wurden, mag man noch hinnehmen (Notenbeispiele wären gleichwohl anschaulicher gewesen als eine umständliche, nur mühsam sich zu vergegenwärti-

gende Bescheidung), daß der Autor aber bei der Analyse des ersten und dritten Stücks ohne (gelegentlich notwendige) Verweise auf Sekundärliteratur auskommt, sie auch nur in einem knappen einleitenden Überblick rudimentär wie summarisch bespricht, muß als handwerklicher Mangel aufgefaßt werden.

Diese 1994 in Mainz als Dissertation angenommene Studie, deren Seitenzahl zudem nicht den im großzügigen Satzspiegel aufgehobenen wahren Umfang des Textes widerspiegelt, dürfte jedem ernsthaft mit seinem ihm auferlegten Gegenstand ringenden Magistranden die Motivation nehmen.

(Juli 1999)

Michael Kube

Aspekte der Orgelbewegung. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Kassel: Merseburger 1995. 548 S., Abb.

In den letzten Jahren sind die Ideale der Orgelbewegung mitsamt den von ihr favorisierten Komponisten nicht nur verblaßt, sondern oft rigoros abgeurteilt worden. Und manche Repräsentanten dieser Orgelepoche – es war eine Epoche, ohne Frage! – gerieten nicht selten in das Sperrfeuer einer politisch-moralisch motivierten Kritik, die vor allem mit den Verstrickungen der Vaterfiguren in die Jahre 1933–1945 so unbarmherzig abrechnete, als seien die Kritiker selbst gegen Irrtümer und Fehlritte völlig immun: Arroganz der späten Geburt?!

Von alledem findet sich in dem vorliegenden Buch – nichts. Und das nimmt man mittlerweile wieder mit einem gewissen Aufatmen zur Kenntnis. Denn es geht ja auch und nicht zuletzt darum, sine ira et studio festzustellen, was die Orgelbewegung im Hinblick auf den Instrumentenbau anstrebte und vollbrachte. Die in dieser Publikation versammelten 21 Aufsätze sind da überaus hilfreich. Alfred Reichling, der langjährige Präsident der Gesellschaft der Orgelfreunde (GdO), dem dies Buch in memoriam gewidmet ist, hatte in seinem posthum veröffentlichten Aufsatz die teils theoretischen, teils polemisch-ideologischen Auseinandersetzungen um die Orgelbewegung in ihren ersten beiden Jahrzehnten dargestellt, soweit sie in den damaligen Kirchenmusikzeitschriften ablesbar

waren. Die Entwicklung in Österreich wird von Hans Haselböck, die der Schweiz von Friedrich Jakob und die in den Niederlanden von Paul Peeters geschildert. Ein erheblicher Teil der Aufsätze widmet sich orgelbautechnischen und historischen Fragen, so etwa Uwe Papes Beitrag über Paul Ott oder der von Thomas Lipski über Hans Henny Jahnn. Die Orgelmonographien, die sich vor allem der Geschichte (und Leidensgeschichte) einiger älterer Instrumente widmen, die durch Umdisponierung „barockisiert“ wurden, gibt oft detaillierte Einblicke in das Procedere: Wie gründlich durchdacht solche – gleichwohl immer noch fragwürdigen – Veränderungen manchmal waren, läßt sich am Beitrag von Hans Martin Balz („Hans Klotz und der Umbau der Sauer-Orgel in Bad Homburg... 1939“) eindrucksvoll studieren. – Überaus lohnend, auch wenn oder weil über das eigentliche „organologische“ Themenfeld hinausgehend, sind jene Beiträge, die sich den Klangvorstellungen einzelner der Orgelbewegung nahestehender Komponisten widmen: Wolfgang Dallmann schreibt diesbezüglich über Johann Nepomuk David, Armin Schoof über Hugo Distler, Rudolf Walter über Joseph Ahrens, Günter Berger über Leif Kayser und Bernhard Billeter über Willy Burkhard. – Ausführliche Register machen das Buch praktikabel – eine lohnende Veröffentlichung.

(April 1999)

Martin Weyer

La Musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception. Hrsg. von Hugues DUFORT und Joël-Marie FAUQUET. Sprimont: Mardaga 1996. 318 S.

Dem Vorhaben, eine halbwegs vollständige Musikgeschichte der zweiten Hälfte des ausgehenden Jahrhunderts zu schreiben, scheinen sich ob der noch zu geschehenden historischen Selektion, sowie der damit verbundenen Vielfalt divergierender Aspekte, beinahe unüberwindliche Hindernisse entgegenzustellen. Zwar vertritt die vorliegende Publikation nicht ganz diesen Anspruch, doch wird durch das editorische Prinzip der Aufsatzsammlung tatsächlich eine Abdeckung zahlreicher Themen gewährleistet. In fünf Kapiteln treten die Autoren einen teils historisch, teils philosophisch und

teils analytisch bestimmten Gang durch die jüngere Musikgeschichte an. Obwohl dabei kaum eine umfassende Sicht zu erwarten ist, erhält man doch einen erfreulich umfangreichen Querschnitt und anregende Beiträge zu zahlreichen Fragen. Nur manchmal ergeben sich durch die den Autoren anscheinend weitgehend freigestellte Themenwahl Doppelungen, die allerdings durch die differenzierte Behandlung des jeweiligen Themas meist wieder ausgeglichen werden.

Durch die Vielseitigkeit der Ansätze ragt das erste Kapitel „Sociologie du son“ hervor. Jean-Yves Bosseur beschäftigt sich mit Problemen formal offener, indeterminierter Werke; allerdings weniger in bezug auf kompositionstechnische Probleme, sondern vielmehr auf die gewandelte Aufführungssituation. Es wird die Frage gestellt, wie der Hörer Musik begreift, die zwar in Aspekten streng determiniert ist, deren Form sich jedoch erst in der Darbietung entwickelt. Dabei formuliert der Autor einige einleuchtende Thesen zum damit einhergehenden Wandel des zeitgenössischen Konzertlebens. Die beiden folgenden Artikel beschäftigen sich vor allem mit populärmusikalischen Themen: Pierre-Albert Castanet versucht, vergleichbare Wechselwirkungen von artifizieller und populärer Musik verbunden mit entsprechenden gesellschaftlichen Phänomenen herauszustellen. Dabei ergeben sich vor allem einige interessante musiksoziologische Ansätze. Äußerst anregend ist der Aufsatz von Jean-Marie Jacono, einer musikalisch-historischen, gleichwie soziologischen Studie des französischen Rap, die einen hervorragenden Überblick der Thematik schafft. Ganz allgemein bringt die Eröffnung dieses in traditionellen musikwissenschaftlichen Publikationen leider noch relativ wenig beachteten Bereichs erhellende Einsichten in die jüngste Musikgeschichte.

Im Kapitel „Réflexions esthétiques“ präsentiert Marie-Anne Lescourret eine weitgehende Übersicht verschiedener Musikauffassungen, um so zu einer Betrachtung der „éléments du génie“ (S. 78) zu gelangen. Gianmario Borios Aufsatz über musikalische Analyse und Hermeneutik stellt eine ausführliche Reflexion der Stellung heutiger Musikwissenschaft dar. Der recht kurze Artikel von Enrico Fubini konstatiert einen Verfall der Musikphilosophie nach Theodor W. Adorno, da die Pluralität der zeit-

genössischen Musik die Bildung neuer ästhetischer Theorien ungemein erschwere.

Das dritte Kapitel „Analyse historique et critique de l'esthétique musical depuis 1945“ wird eröffnet durch Helga de la Mottes Aufsatz über die Neue Musik in Deutschland seit 1945. Ihr historischer Abriss ist vor allem wegen der eingehenden Betrachtung der spezifisch ostdeutschen Entwicklung hervorzuheben, wobei sie durchaus einige Wechselwirkungen zwischen diesen zwei musikalisch recht verschiedenen Welten aufzudecken vermag. Makis Solomos Artikel handelt wiederum über Adorno und dessen kritisches Verhältnis zur Darmstädter Komponistengeneration. Anhand eines genauen Studiums der Schriften wird mit raumgreifenden Zitaten Adornos Position vor dem Hintergrund seiner soziomusikalischen Denkweise erklärt. Mit dem dritten Aufsatz über den Philosophen bringt Anne Boissière eine neue Perspektive in die Diskussion. Sie betrachtet vorerst den wissenschaftstheoretischen Streit zwischen Adorno und Popper bezüglich des Positivismus, auf dessen Grundlage die ästhetische Position Adornos im Konflikt u. a. mit Heinz-Klaus Metzger untersucht wird. Dabei gelingt ihr zudem eine differenzierte Darstellung von Adornos Sicht der Komponistengeneration nach 1945. Einen weiteren Rahmen überblickt der glänzende musikästhetische Artikel von Célestin Deliège, der eine Vielfalt philosophischer Strömungen des 20. Jahrhunderts in den Diskurs einbezieht. Jacques Donguys Artikel über Fluxus und Musik erschöpft sich in der Aufzählung einiger für diesen Bereich wichtigen Persönlichkeiten, eine Reflexion der Thematik fehlt dabei fast völlig. Einen interessanten Ansatz vertritt Pierre Michel mit seinem Versuch der Formulierung einer spezifisch deutschen Musikästhetik, die er in der kompositorischen Verbindung unterschiedlichster Materialien zu sehen glaubt. Als einziger der Autoren führt er zur Belegung seiner These Notenbeispiele an.

Das vierte Kapitel „Histoire du matériel musical“ enthält zwei Beiträge zu den beiden großen Komponistenpersönlichkeiten des frühen 20. Jahrhunderts. Gianfranco Vinay beschäftigt sich laut Titel seines Aufsatzes mit der Rezeption von Igor Strawinskys musikalischer Poetik, tatsächlich handelt er aber über die wechselnde Akzeptanz Strawinskys überhaupt unter den

jungen Komponisten der Nachkriegszeit im Spannungsfeld von Neoklassizismus und Serialismus. Christian Hauers Artikel über Arnold Schönbergs Spätwerk paßt rein zeitlich eigentlich kaum noch zum Gesamtkonzept des Buches. Sein Versuch, in Schönbergs letzten Kompositionen die Erfüllung des Lebenswerks zu finden, stützt sich vor allem auf knappe Analysen des Spätwerks im Vergleich mit früheren Stücken. Claudy Malherbe unternimmt in seinem Aufsatz den scheinbar unmöglichen Versuch, die divergierenden musikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Dabei schafft er es, nahezu alle kompositorischen Tendenzen des Zeitraums einzubeziehen, ohne den Eindruck von Überladenheit zu erwecken.

Das letzte Kapitel „Rationalité scientifique. Rationalité musicale“ handelt vor allem von dem Einsatz des Computers im zeitgenössischen Musikschaffen. Jean-Claude Risset trägt dazu eine anschauliche einführende Darstellung der Möglichkeiten und Schwierigkeiten von Musikproduktion durch den Computer bei. Max V. Mathews Artikel über die computergestützte Live-Musikaufführung bleibt dagegen sehr auf technische Aspekte beschränkt, die wenigen ästhetischen Reflexionen bleiben eher im Allgemeinen. Sehr tief dringt in diese Thematik der hervorragende Aufsatz des Mitherausgebers Hugues Dufourt ein (im Kapitel „Histoire du matériau musical“), der auf fundierter philosophischer wie psychologischer Grundlage Betrachtungen über die Bedeutung von Computermusik anstellt. Der abschließende Beitrag von Gérald Benett versucht, bedingt durch die theoretisch-analytisch problematische Vermittlung der neueren Musik, das Aufkommen einer neuen oralen Kultur nachzuweisen. Dabei beruht Benetts Ansatz weitgehend auf persönlicher Erfahrung, auf konkrete Analysen verzichtet er weitgehend.

Im Ganzen liegt mit *La Musique depuis 1945* eine sehr gelungene Publikation vor, die einen breiten Überblick der Materie liefert. Dank der teilweise sehr unterschiedlichen Ausrichtung der Autoren ergibt sich ein aspektreiches Bild der Musik nach 1945.

(Juli 1999)

Eike Feß

HB: Aspects of Havergal Brian. Hrsg. von Jürgen SCHAARWÄCHTER. Aldershot u. a.: Ashgate 1997. 424 S., Abb., Notenbeisp.

Der englische Komponist Havergal Brian (1876–1972) ist in Deutschland weitgehend unbekannt. Literatur über Brian erscheint bisher ausschließlich auf englisch; hervorgehoben seien Malcolm MacDonalds drei Bände *The Symphonies of Havergal Brian*, die Monographien von Reginald Nettel (*Ordeal by Music*) und Kenneth Eastaugh (*Havergal Brian – the making of a composer*) sowie die Sammlung Brians eigener Schriften über Musik (*Havergal Brian on music*). Das vorliegende Buch enthält eine Reihe von Aufsätzen (teilweise von den Autoren überarbeitet) aus dem *Newsletter* der Havergal Brian Society (im Titel irrtümlich: „Edited from the Havergal Brian Newsletters“). Ausgewählt wurden „articles of substantial interest“, mit Ausnahme von unvollendeten Aufsätzen und MacDonalds Arbeiten über Brians Schriften, die in *Havergal Brian on music* Band 2–6 veröffentlicht werden. Die Aufsätze sind in drei Themengruppen unterteilt: „Life and Personality“, „Symphonies“ und „Miscellany“. Besonders die letzte Gruppe mit Aufsätzen über *The Tigers* und andere Vokalwerke stellt eine wichtige Erweiterung der Untersuchung von Brians Werk über die Symphonien hinaus dar. Die Zuordnung der Aufsätze überzeugt jedoch nicht immer: John Pickards „Havergal Brian’s productive discontinuity“ z. B. paßt mit seinem analytischen Ansatz nicht recht in die Gruppe von Aufsätzen zum ersten Thema.

Die Ansätze der einzelnen Artikel sind sehr unterschiedlich und reichen von anekdotischer (Harold Truscott: „Havergal Brian – as I knew him“) oder spekulativer (Nettel: „Aspects of Brian“) bis zu wissenschaftlicher (MacDonald: „Dear Crusoe ... Always your Freitag‘: the Brian letters at McMaster University“) und analytischer Ausrichtung (Martin O’Leary: „Havergal Brian’s *Sinfonia Tragica*“). So spiegeln sich die unterschiedlichen Bezugspunkte, die die einzelnen Autoren zu Brian hatten, in ihren Aufsätzen: Einige kannten ihn persönlich (Bertram B. Walker, Walter Allum); MacDonald, Nettel sowie O’Leary und Neil Starling (letztere tragen Auszüge ihrer Magisterarbeiten bei) kamen über die Musikwissenschaften zu Brian, Rodney Stephen Newton und Robert Simpson über Aufführungen bzw. die BBC.

Einigen Aufsätzen sind Stellungnahmen zugeordnet, die in den folgenden Ausgaben des *Newsletter* als Leserbriefe erschienen. Der Leser kann so Diskussionen innerhalb der Society verfolgen. Andere Aufsätze wiederum kommentieren MacDonalds *The Symphonies* und erweitern die bisher recht einseitige Untersuchung der Symphonien (Newton: „Havergal Brian's Fourteenth Symphony – an alternative view“).

Die Zusammenstellung von Aufsätzen aus dem *Newsletter* einer Society ist immer auch eine Herausforderung: So überschneidet sich z. B. die Thematik mancher Aufsätze (Starlings und Nettels Ausführungen zur Entstehungsgeschichte von *The Vision of Cleopatra*) und die Quellenangabe von Zitaten ist nicht einheitlich geregelt. Nicht zuletzt zeigen sich die Autoren des *Newsletter* als überzeugte Brian-Anhänger, denen es teilweise am kritischen Abstand zu seinem Werk fehlt. Aber gerade durch die persönliche Bekanntschaft mancher Autoren mit Brian erfährt der Leser wertvolles ‚Insider‘-Wissen über das Leben und Werkverständnis des Komponisten. Wie ein roter Faden zieht sich durch die ganze Sammlung die Frage nach der englischen Musik im Zusammenhang mit Brians sehr persönlichem und eher kontinental orientiertem Kompositionsstil.

Da etliche in den Briefen Brians erwähnte Kompositionen bisher verschollen oder/und nicht identifiziert waren, ergänzt ein revidiertes Werkeverzeichnis mit Hinweis auf eine Diskographie im Internet (leider ohne Adresse) die Aufsatzsammlung. Nicht nur aufgrund der (relativen) Unzugänglichkeit des *Newsletter* sondern vielmehr durch die Ausweitung des Blicks auf Brians Werk über die Symphonien hinaus stellt HB: *Aspects of Havergal Brian* eine wichtige Bereicherung der Literatur über den bisher weitgehend unbekanntesten Komponisten dar.

(Juli 1999)

Rebekka Fritz

KATJA MESSWARB: *Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1997. XI, 356 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 171.)

Katja Meßwarbs Frankfurter Dissertation

stößt in eine Forschungslücke. Ihrer Veröffentlichung liegen Instrumentationslehren von acht Autoren zugrunde: Neben den bekannten Standardwerken von Hector Berlioz und Nikolaj Rimskij-Korsakov, die den zeitlichen Rahmen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abstecken, berücksichtigte die Verfasserin Lehrwerke von Johann Christian Lobe, Franz Louis Schubert, François Auguste Gevaert, Henri Kling, Ebenezer Prout und Salomon Jadassohn. Das Auswahlkriterium, ausschließlich Instrumentationslehren von Autoren heranzuziehen, die auch komponierten, zielt methodisch auf einen Vergleich zwischen Lehrwerk und Komposition. Dieser im Prinzip schlüssige Ansatz wird von der nachfolgenden Darstellung leider nur unzureichend eingelöst. Eine vertiefte Untersuchung des Verhältnisses zwischen Theorie und Praxis scheitert bereits an der Vielzahl der von der Verfasserin zugrunde gelegten Quellen. Überdies basiert eine kompetente Beurteilung der Instrumentation immer auch auf konkreter klanglicher Erfahrung; angesichts von heute völlig unbekanntem, weder auf Tonträgern verfügbarem, noch in Konzerten aufgeführten Orchesterwerken wäre hier eine überaus heikle und anspruchsvolle Aufgabe zu lösen.

Meßwarb nähert sich der komplizierten und vielschichtigen Thematik auf einem einfacheren Weg: Nach einem einleitenden Kapitel zu Fragen der Terminologie und (nicht immer stichhaltigen) Ausführungen zur historischen Entwicklung des Verhältnisses zwischen Instrumentation und Komposition, bietet sie im Hauptteil ihrer Arbeit („Parameter der Instrumentation“) eine reich gegliederte und sinnvoll strukturierte Quellenkompilation, die eine immense Fülle an Informationen ausbreitet. Dabei entsteht ein detailliertes und differenziertes Bild über die miteinander verglichenen Instrumentationslehren im Hinblick auf Klang, Spieltechnik, Bau, Geschichte und dem Einsatz der Instrumente im Orchester, das die Verfasserin durch ausgewählte, zu sehr zwischen die Textabschnitte gezwängte, Notenbeispiele abzustützen vermag. Text und Anhang enthalten zahlreiche Tabellen und Graphiken von unterschiedlicher Aussagekraft (wertvoll die Zusammenstellung der Paukenstimmungen und -funktionen auf den Seiten 171–178; pauschal formulierte und deshalb überflüssige Tafeln zur Entwicklung des Orchesters zwischen 1700

und 1900 auf den Seiten 284–306). Ein abschließendes Kapitel widmet sich den Kombinationsmöglichkeiten der verschiedenen Instrumente und Instrumentengruppen im Orchester. Es ist schade, daß die Verfasserin den Leser mit einem weitgehend unkommentierten Quellenvergleich allein läßt. Die Auseinandersetzung mit dem schwierigen Thema hätte, unter welchem Aspekt auch immer, mehr Mut und methodische Konsequenz erfordert.
(März 1999) Klaus Aringer

JOSEF PÖSCHL: Jagdmusik. Kontinuität und Entwicklung in der europäischen Geschichte. Tutzing: Hans Schneider 1997. 364 S., Abb., Notenbeisp. (Alta musica. Band 19.)

Alexander L. Ringer konstatierte 1955 in seiner Dissertation *The Chasse. Historical and Analytical Bibliography of a Musical Genre* einen Niedergang des Jagdgenres in der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts. Nicht voraussehen konnte er, daß die Jagdmusik im engeren Sinne seit den 1970er Jahren einen ungeahnten Aufschwung erleben würde. Während die Zahl der aktiven Jäger im Abnehmen begriffen ist, hat sich die der Jagdhornbläser in der letzten Zeit erheblich vergrößert. Josef Pöschl, als Verleger von Jagdmusik mit der Szene bestens vertraut, hat sich durch dieses Phänomen offenbar bestärkt gefühlt, ein Kompendium der Jagdmusik vorzulegen. Obwohl als Grazer Dissertation ausgewiesen, richtet sich das Buch weniger an ein musikwissenschaftliches Fachpublikum. Der gebotene Überblick über die Geschichte der Jagdmusik in ihren verschiedensten Aspekten speist sich aus der bekannten Literatur und bietet im Detail wenig Neues, ist aber geeignet, dem jagdinteressierten Laien ein mit Fleiß gesammeltes Anschauungsmaterial an die Hand zu geben. Verzeichnisse nicht nur der Sekundärliteratur und der besprochenen Werke, sondern auch von Tonträgern und Jagdmusikverlagen veranschaulichen den Praxisbezug des Buches. In Anbetracht dieser Tatsache brauchen die zahlreichen methodologischen Schwächen der rein additiven Darstellung, die ohne spezifische Fragestellung auskommt, nicht im einzelnen erörtert zu werden. Bereits an den Kapitelüberschriften lassen sich die Mängel aufzeigen: So unterscheidet das erste Kapitel

„Forschungsgeschichte der Jagdhörner“ nicht zwischen Forschungsüberblick und eigentlicher Geschichte des Instruments. Im zweiten Kapitel „Stilisierung in der Kunstmusik“ versteht der Autor offenbar unter „Stilisierung“ die Zuweisung der behandelten Werke zu den „Stilen“ der Renaissance, des Barock, der Klassik, Romantik und schließlich des 20. Jahrhunderts, ohne sich weiter Gedanken über seine problematische Terminologie zu machen. Daß sich Pöschl bei seinem Parcours durch die Musikgeschichte notgedrungen Blößen gibt – die Definition des Hoquetus als „eine Kompositionstechnik der Notre Dame-Zeit, die in der Ars antiqua als zweistimmige Klausel und in der Ars nova als dreistimmiges Organum bezeichnet wird“ (S. 52) ist hier der mit Abstand gravierendste Schnitzer – erscheint da noch eher verzeihlich. Am originellsten wirkt trotz seines befremdlichen Titels „Jagdmusik in Europa aus ethnischer Sicht“ das vierte Kapitel, das über die neueren Entwicklungen des Jagdhornblasens berichtet, wie es sich nach dem Einbruch der feudalen Bläsertradition seit dem späten 19. Jahrhundert herausgebildet hat. Ausgehend von dem präsentierten Material insbesondere über die bestehenden Jagdmusikgesellschaften, das von ihnen getragene Wettbewerbssystem und die offenbar erst in den letzten Jahren überwundenen nationalen Grenzen ließen sich in einer soziologisch fundierten Studie Stellenwert und Existenzformen des jagdlichen Musizierens in der modernen Gesellschaft untersuchen. Ein musikethnologisch bemerkenswertes Revier, so scheint es, harrt hier noch seiner Entdeckung.

(März 1999)

Lucinde Braun

ANDREA PACH: Die Orgel für Komponisten. Eine Einführung. München–Salzburg: Musikverlag Katzbichler 1997. 78 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe Orgel Modern. Band 1.)

Es geht der Autorin in diesem Büchlein darum, (angehende) Komponisten an die Orgel heranzuführen, sie zum Schreiben für dies rätselhaft Instrument zu animieren und andererseits die Interpreten zu ermutigen, zeitgenössische Werke einzustudieren. Dabei stützt sie sich auf die Erfahrung ihrer Lehrtätigkeit an der Wiener Musikhochschule; ihr 1993 ge-

gründetes Projekt *Orgel modern* versucht, den allzu engen Kreis von Orgelkomponisten, die meist zugleich komponierende Organisten sind, aufzubrechen und Auftragskompositionen „ganz bewußt an Komponisten völlig anderer Stilrichtung“ zu vergeben, in der Hoffnung, so „die Palette des Möglichen“ zu erweitern. Diese Intentionen sind fraglos zu loben. „Daß das Publikum zeitgenössische Orgelwerke nicht hören will“, ist indessen keine bloße „Ausrede“ der Komponisten und ihrer Interpreten, sondern ein bedauerliches Faktum. Aber lassen wir das Publikum einmal beiseite und widmen wir uns dem Buch selbst. Auf zwei Seiten wird über die Funktionsweise und die Entwicklungsgeschichte der Orgel berichtet – unvermeidlich extrem knapp, für diese Zielsetzung indessen ausreichend. Merkwürdig wird es ab Seite 8, wo über Einteilung und Einsatzmöglichkeiten der Register referiert wird: Neunmal aus der Partita *O Gott, du frommer Gott* BWV 767 ausführliche Notenbeispiele zu geben und bei den Registrierhinweisen (der Autorin! Bach gab keine) den vielleicht unbeabsichtigten Eindruck zu erwecken, diese seien authentisch – das ist schon verwegen. Beispiele aus der französischen Orgelmusik des 17. bis 20. Jahrhunderts (wo die Komponisten präzise Registrierungen angaben und -geben), wären einleuchtender und hilfreicher gewesen. Und wie überraschend, dann (S. 14) vier (einstimmige) Takte aus der *Anti War Suite* von Roland Baumgartner faksimiliert zu sehen, die in zweierlei Registrierung zu spielen sind. Wer ist R. B.? Wir hätten es gerne gewußt. Und wäre es nicht bei der anschließenden Kurzbeschreibung gängiger Register wichtig gewesen, ihren Platz im Gefüge der Orgel zu vermerken?

Desgleichen fehlt ein Hinweis auf stilistische Zusammengehörigkeiten, einige typische Dispositionen mit Angaben dazugehöriger Literatur wären nützlich gewesen. – Kapitel IV, die Spielmöglichkeiten betreffend: Auf zehn Seiten finden sich Notenbeispiele, die noch zweimal die o. g. Bach-Partita, drei weitere Bach-Werke, je ein Beispiel von Franz Schmidt und Olivier Messiaen sowie je dreimal Gottfried von Einem und Roland Baumgartner sowie einige Takte aus einer Orgelschule zitieren. Diese eigenwillige Auswahl setzt sich fort mit Mozart (KV 594, für eine Orgeluhr geschrieben), Schmidt, Franz Xaver Frenzel, dann wieder mit

etlichen Mozart-Beispielen und immer wieder von Einem und Baumgartner, gegen die wir weiß Gott nichts einzuwenden haben, die aber, in dieser Einseitigkeit zitiert, für die Erleuchtung angehender Orgelkomponisten zu wenig hergeben. Das VI. Kapitel („Neuerungen in der traditionellen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts“) ist von ärgerlicher Ungenauigkeit, al fresco dahergeredet; Teil B („Neuerungen in der Besetzung“) bringt je ein Beispiel von Baumgartner, Viktor Fortin und –? Jawohl: zwölfmal von Einem. Klangliche Verfremdungseffekte werden an György Ligetis *Volume* befriedigend demonstriert (Kapitel VII); als rettenden Ausblick ins 21. Jahrhundert präsentiert die Autorin eine transportable Orgel, die Pfeifenklänge mit elektronischen Komponenten verbindet und so ermöglicht, was der traditionellen – also stationären, ungünstig platzierten, sehr teuren etc. – Orgel fehlt. Die Autorin bezeichnet sich als „Geistige Mutter“ dieses neuen, auch von Gottfried von Einem gelobten und „Symbiose“ getauften Instruments; ihr Vater, Dir. Ing. Pach, hat mit mehreren Erfindungen bis hin zum luftgefederten Anhänger zum Transport desselben mitgeholfen, daß Leonard Bernsteins Wort Erfüllung finde: „Nur Künstler können das ‚Noch/nicht‘ Wirklichkeit werden lassen“. Na denn!

(November 1998)

Martin Weyer

KLAUS PETER RICHTER: Soviel Musik war nie. Von Mozart zum digitalen Sound. Eine musikalische Kulturgeschichte. München: Luchterhand, 1997. 237 S.

In einem ersten Teil unternimmt Klaus Peter Richter den Versuch einer „Bestandsaufnahme“ des gegenwärtigen Musiklebens, deren Entstehung er im zweiten Teil mit einem Gang durch die Musikkultur der letzten 200 Jahre aufzeigt. So konstatiert er etwa zunächst die Isolation der musikalischen Avantgarde nach 1945 gegenüber der weitreichenden Akzeptanz der Musik von Bach bis Brahms, um dann darzulegen, wie die im 19. Jahrhundert einsetzende Aufspaltung in „Moderne“ und „Historismus“ zu ihr geführt habe. Weitere von Richter berücksichtigte Aspekte, die er für die gegenwärtige, „schwer durchschaubare Gemein-

gelage der Ton-Künste“ (S. 10) verantwortlich macht, sind: die Trennung zwischen E- und U-Musik, die Rolle der elektronischen Medien sowie die Kommerzialisierung des Musiklebens.

Einem Überblick, wie ihn Richter versucht, würde man sicherlich einige allzu grobe Vereinfachungen oder Ungenauigkeiten im Detail verzeihen, wenn dieser Überblick originelle Perspektiven eröffnen würde. Doch im vorliegenden Fall werden allein althergebrachte Unterscheidungen und Einschätzungen wiederholt. Die damit einhergehenden Gedankengänge erweisen sich zudem als nicht allzu differenziert. Ein Beispiel: Unterscheidungen in „Hoch- und Subkultur“ verteidigt Richter gegenüber einem „bedenklichen Absolutismus des Relativen“. Folglich lehnt er es ab, Mozart und Techno einfach „als verschiedene Musiken wahrzunehmen. Wer den Unterschied überspielt, beraubt sich einer Unterscheidungsfähigkeit, die für die Kunst so wesentlich ist wie die Mathematik für die Physik. Allerdings muß es nicht gleich um ‚Wertung‘ gehen, sondern nur um die Beschreibung sehr verschiedener Phänomene in der Topographie des Musiklebens“ (S. 31). Die inhaltliche Substanz eines derartigen Gedankengangs ist also eher bescheiden: Mozart und Techno seien nicht verschieden, sondern sehr verschieden. Darüber hinaus verschleiert Richter mit der scheinbaren Hintanstellung von Wertungen, daß seine Darstellung im wesentlichen gerade darauf beruht. So spricht er anderer Stelle (S. 144) davon, daß sich beim Anhören der Musik Bachs, Mozarts oder Beethovens „ein fester Komplex von Eindrücken und Empfindungen“ erbeuge, „der aktiv als Wirkungsgröße auf das Bewußtsein wirkt. Sie klingt nach, verlangt Aneignungsmühe, beschäftigt Ratio und Gemüt, setzt Prozesse in Gang.“ Ganz anders scheint es sich beim Umgang mit der populären Musik zu verhalten. Der Schlager werde „als bloße Projektionsfläche unserer Stimmungen und Befindlichkeiten zum Resonanz- und Verstärkungsmedium eines oberflächlichen Seelenambientes“. Als ob ein derartiges Rezeptionsverhalten bei klassischer Musik ausgeschlossen sei bzw. Popmusik nicht ebenso herausfordernd sein kann. Gleichfalls eindeutig negativ wie die Popmusik beurteilt Richter auch die Bedeutung der elektronischen, insbesondere der digitalen Medien so-

wie die kommerziellen Ausprägungen des Musiklebens.

So ergibt sich insgesamt ein von einer kulturpessimistischen Einstellung geprägtes Panorama, aus dem am Ende mehr ein verzweifelter, statt konsequent aus den vorangegangenen Darlegungen entwickelter Appell steht: Es gelte „jenen musikalischen Sinn zu bewahren, durch den sich der Mensch als Seelenwesen definiert, darauf wird es ankommen“ (S. 226). (April 1999) Jürgen Arndt

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

Für die Geschichte der Musikerziehung interessant sein kann auch eine für den Unterricht völlig unbrauchbare Edition. Kontrapunkt, Kanon, Fuge, Formenlehre und Instrumentation lehrte Haas von einem musikgeschichtlich nicht präzisierten strengen Satz ausgehend, obwohl es sich doch längst durchgesetzt hatte, von präzisen Musiksprachen und ihrem Wandel auszugehen (z. B. Riemann: „Es kommt aber auch häufig vor...“, „... so hat doch die neue Zeit...“, „... unter Nachweis der Praxis der Meister“). So gibt Haas im zweistimmigen Kontrapunkt aufgaben wie 3:4, 5:2 und im dreistimmigen gar 1:3:5, 1:4:5. Ist hier Johann Sebastian György Debussy gemeint? In der Formenlehre hingegen wird Beethovens Vollen- dung der Sonate gepriesen und an ihr alles gemessen. („Die schüchternen Anfänge... findet man bei Domenico Scarlatti“; Haydn: „Die Durchführung wird... zu dem, was sie sein soll.“) Nach der Instrumentenkunde beschränkt sich die Instrumentationslehre auf Choralsätze für Bläser. – Unterricht dieser Art wurde also an einer namhaften deutschen Musikhochschule um 1935 erteilt!

(Januar 1998)

Diether de la Motte

GABRIELE BRAUNE: *Küstenmusik in Süd-arabien. Die Lieder und Tänze an den jemenitischen Küsten des Arabischen Meeres*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997, 614 S., Abb., Notenbeisp.

This book constitutes an important contribution to the study of a major and special Yemenite tradition – the rich coastal repertory of music and dance. The study distinguishes itself by a well-conceived method, the comprehensiveness of its approach, and the meticulous treatment of the investigated musical corpus. Braune's holistic vision is expressed in the broad examination of the subject which enlightens the matter treated with historical, social, sociological, ethnographic and poetical information and viewpoints.

The book begins with a general survey (p. 11–39) on Arabic music as subject of research in European musicology divided into three periods: 1) Up to 1900; 2) 1900–1959; 3) From 1960 up to our present days. Almost all the numerous leading scholars and their major contributions are included in this survey. However, it is somehow regrettable that from the great scholar A. Z. Idelsohn, Braune mentions only his two articles in German on the *maqam* (p. 26, n. 60). My critical remark concerns the fact that Idelsohn was the first scholar who explored on a large scale the Jewish Yemenite musical tradition which presumably is an integral part of Yemenite music at large. The achievements of this erudite who, at the beginning of the century, devotedly collected his material from the lips of the people who recently left Yemen, then transcribed, classified analyzed, and published it in the first volume of his: *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz* (Vienna 1908), should be not only recognized but also seriously consulted. Indeed, although his yemenite contributions concern exclusively the Jewish Yemenite musical tradition, one can find in them not a few parallels including even samples in direct relation with the material analyzed by Braune; this is particularly true in the case of aspects in performance practice and the relation between text and melody.

The second large sequence of the book deals with the scope of the research, the typology of Arabic coastal music including Egypt, Western approaches to Yemeni music, sources for south Arabian music yemeni institutions for educati-

on and research and even international sources for the research in sea music. The sequence that follows is devoted to the description of the field work, the method used in the classification of the material and an attempt to single out the particularities of the group defined music in view of justifying her claim concerning the social and musical distinctiveness of the group investigated. The argumentation used by Braune in this respect is as a whole plausible and could eventually be acceptable had she given more assessing comparative examples to prove this distinctiveness in relation to the other Yemenite musical traditions. The emphasis in this case should be put more on the musical dialect and the choreographic language of the dances. The same holds true, to some extent, for the influence exerted on at least part of the repertory as a result of evident cultural contacts. This point needs further assess and development.

The essential part of the book (p.143–614) concerns, however, the concrete study of the well-chosen corpus of a more than fifty songs and dances. This corpus is certainly representative of the group's repertory; its proficient classification, transcription, musical and textual analyses made the whole work a successful achievement.

(Juli 1998)

Amnon Shiloah

Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters II. Hrsg. von Michael BERNHARD München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. 1997. 133 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 13.)

Erneut hat Michael Bernhard einen vorzüglichen Band der von ihm betreuten Reihe vorgelegt. Christian Meyer und Zsuzsa Czagány präsentieren kurze musiktheoretische Quellentexte zur Boethius-Rezeption im 11. und zur mitteleuropäischen Tradition im 14./15. Jahrhundert von Henricus de Zeelandia, deren historische Verankerung zugleich deutlich gemacht wird. Allein der Sz. 59 (S. 117) des Henricus („[...] cantatur per quadrum .#. specialiter“) wäre weiter zu verfolgen, da er gegen eine Tradition der Tritonus-Vermeidung steht (vgl. *Quatuor principalia*, CS 4, 223: „...sed si a praedicta fa ad quartam vocem vellet ascendere, necesse haberet fa in ut mature, qui improprie

sumere.“ Anon. Berkeley, hrsg. v. O. Ellsworth, S. 44: „[...] debet cantari fa in b-fa-#-mi per b [...]“ zu überprüfen. Schon Coussemaker hatte hier ein „per b-molle?“ vorgeschlagen (CS 3, 115). Michael Bernhard selbst zeigt in einem eindrucksvollen und mit zahlreichen Faksimile-Abbildungen unterfütterten Beitrag, daß die Neumennamen ein Phänomen der Zeit nach dem 11. Jahrhundert waren, als eine Verständigung über die genauen Details eines Notentextes im Zusammenhang mit den Folgen einer zunehmenden Verschriftlichung notwendig wurde. Sehr hilfreich sind die kenntnisreichen Bemerkungen zu einigen wichtigen unklaren Textstellen bei Johannes de Grocheo, die auf beeindruckende Weise philologische mit historischen Kenntnissen verbinden. Allerdings setzt sich das sechsstufige Hexachordsystem deutlich vom vielzitierten siebenstufigen Aspekt des Vergilschen Ausdrucks „septem discrimina vocum“ ab (S. 97, Anm. 18). Auch wäre die Behauptung, die Kenntnis der Modusregel des *Dialogus de musica* sei im 13. Jahrhundert ungewöhnlich, angesichts der Überlieferung des Textes (vgl. Michel Huglo, in: *RM* 55 [1969], S. 119–171) genauer zu begründen. Der Band schließt mit einer Studie zu den doppelten Tonbuchstaben der Guidonischen Terminologie, deren zentrales Ergebnis, die Verankerung in der „tetrachordalen Struktur“ (S. 125) des Tonsystems zu weiteren Schlußfolgerungen geradezu herausfordert (vgl. meine Arbeit *Hexachord, Mensur und Textstruktur*, Stuttgart 1992, S. 101 ff.). Alle Beiträge beschäftigen sich in subtiler und kenntnisreicher Weise mit Quellen zur mittelalterlichen Musiktheorie, wobei es ihnen gelingt, die mitunter weitreichenden Konsequenzen für die weitere Entwicklung der Musiktheorie wie auch für die Praxis herauszuarbeiten.
(Juni 1999)

Christian Berger

Two Offices for St. Elizabeth of Hungary: Gaudeat Hungaria and Letare Germania. Introduction and Edition by Barbara HAGGH. Ottawa: Institute of Mediaeval Music 1995. XXV, 48 S. (Musicological Studies. Volume LXV/1.)

Dieser Band eröffnet die neue *Historiae*-Reihe der Forschungsgruppe *Cantus planus* der Internationalen Gesellschaft für Musikwissen-

schaft. Er ist den beiden ältesten Offizien für die Hl. Elisabeth von Ungarn (bzw. Thüringen) – *Gaudeat Hungaria* und *Letare Germania* – gewidmet.

Wie die Herausgeber der Reihe im Vorwort zu Recht betonen, besteht im Bereich der späteren mittelalterlichen Offiziumscompositionen großer Forschungsbedarf. Zwar sind die Texte dieser Neuschöpfungen (allerdings nur die Reimoffizien) zum größten Teil über die *Analecta hymnica* zugänglich und existieren einzelne Publikationen spezieller Offizien mit ihrer Musik, ein Zugriff auf ein entsprechend großes Repertoire, das Aussagen zu stilistischen Entwicklungslinien erlauben würde, ist bisher jedoch kaum oder nur unter großen Mühen möglich.

Der von Barbara Haggh herausgegebene erste Band enthält neben der eigentlichen Edition Informationen zu den zugrundegelegten Quellen und zur Vita der Hl. Elisabeth sowie Überlegungen zur Herkunft, zur musikalischen und poetischen Form und zu möglichen Verfassern der Offizien.

Als Grundlage für beide Offizien dient eine Handschrift aus Cambrai (spätes 13. Jahrhundert), die *Letare Germania* als Nachtrag des 15. Jahrhunderts enthält. Um dem (sinnvollen) Anspruch der Reihe gerecht zu werden, die Offizien möglichst in ihrer Ganzheit wiederzugeben, wurden die fehlenden Hymnen, Lektionen, Psalm- und Rezitationstöne teilweise aus verwandten Cambraier und Brüsseler Handschriften ergänzt.

Die Überlegungen Barbara Hagghs zu den Entstehungsumständen beider Offizien sind detail- und kenntnisreich: So scheint für *Gaudeat Hungaria* eine Zusammenarbeit zwischen Peter von Cambrai und Gerard von St. Quentin-en-Isle ebenso wahrscheinlich wie als Entstehungsanlaß das Gedächtnis von Elisabeths Todestag; gleiches gilt für die Reliquien-Überführung in die Marburger Elisabeth-Kirche in Bezug auf *Letare Germania*.

Ob allerdings das Fehlen von „neumas“ im engeren Sinne in diesem letztgenannten Offizium die Autorschaft Peters von Cambrai von vorne herein ausschließt (S. XXIII), ist bei der Bedeutungsvielfalt dieses Terminus eher fraglich.

Hagghs Argumentation zu den sprachlichen und musikalischen Unterschieden und Stil-

schichten der beiden Offizien und der Hinweis auf die Beziehungen zum franziskanischen Umfeld sowie zu den Offizienkompositionen Julians von Speyer sind jedoch zwingend. Ebenso naheliegend ist die Zuschreibung einer französischen Motette an Peter von Cambrai, deren Tenor als Melisma aus *Gaudeat Hungaria* von Hagg identifiziert wurde; zu bedenken ist hier die große Verehrung der Hl. Elisabeth in Cambrai auf Grund ihrer Stiftung für die dortige Kathedrale und des dort aufbewahrten Herz-Reliquiars.

Bei der Edition selbst befremdet die Übertragung im oktavierten Violinschlüssel, was bei transponierten Modi zu einem irritierenden und geradezu grotesken Notenbild führt (S. 36, Resp. VI). Auch die ohne jede Gliederung abgedruckten Lektionstexte erleichtern nicht gerade den Umgang mit der Edition (S. 40).

Schließlich haben sich noch folgende Fehler eingeschlichen: Beim Hymnus *Lantgravia Thuringie* (S. 2) muß es sich um einen achten (nicht um einen zweiten) Ton, beim Responsorium *Ista regis filia* (S. 32) um das zweite (nicht dritte) der Matutin im dritten (nicht im zweiten) Modus handeln.

Insgesamt stellt die Edition jedoch mit den beigefügten Faksimiles und Tabellen zu Versformen und Vergleich von monastischer und weltklerikaler Überlieferungstradition eine wertvolle Bereicherung dar, auf deren Grundlage nun weitere Forschung möglich wird.

(Juni 1999) Stefan Morent

SAVERIO FRANCHI: *Drammaturgia Romana II (1701–1750). Ricerca, storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta SARTORI. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1997. CXXVI, 410 S.*

Das Buch von Franchi ist eine „drammaturgia“ im alten Wortsinn. Wie der Untertitel verdeutlicht, handelt es sich um „Annalen der zwischen 1701 und 1750 in Rom und Latium veröffentlichten dramatischen Texte und Opernlibretti“. Der erste Band dieser Dramaturgie, dem 17. Jahrhundert gewidmet, ist bereits 1988 erschienen. Doch haben sich die konzeptionellen sowie redaktionellen Kriterien, wie der Autor selbst im Vorwort erklärt, im zweiten Band völlig verändert. Der erste Band war pri-

mär ein Librettokatalog. Dies entsprang den hauptsächlich bibliographischen Interessen des Verfassers, welche sich in der späteren Zusammenstellung eines Lexikons niedergeschlagen haben (S. Franchi: *Le Impressioni sceniche. Dizionario biobibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Rom 1994). Durch die Veröffentlichung des Sartori-Kataloges lag eine annalistische Konzeption nahe, da die genauere Beschreibung der Libretti überflüssig geworden war. Statt dessen bietet der zweite Band dieser *Drammaturgia Romana* chronologische Jahrestafeln, in welchen man für jedes Werk über den Titel, den Autor des Textes, gegebenenfalls den Komponisten, Ort und Datum der mit dem gedruckten Text verbundenen Aufführung, Widmungsträger und Uraufführung informiert wird. Hinzu kommen die entsprechenden Katalogzahlen aus Sartori und aus Franchis oben erwähntem *Dizionario biobibliografico*.

Der Akzent liegt nicht wie im ersten Band auf den Texten, sondern auf der Theaterpraxis, was jedoch nicht verhindert, daß auch Drucke aufgelistet werden, die für die private Lektüre gedacht waren. Diese Konzeption hat den Vorteil, daß man schnell einen Überblick über das ganze Repertoire des römischen Bereichs gewinnt. Wenn man sich in das etwas umständliche Abkürzungssystem eingearbeitet hat, erschließen sich auch dem flüchtigen Leser zahlreiche, interessante Informationen. Selbst bei einem kursorischen Blick über die Tafeln fällt auf, daß man in den vierziger Jahren in Rom weniger Schauspiele als im frühen 18. Jahrhundert aufführte. Die zu sehr auf ihre Libretti konzentrierten Opernforscher werden hier deutlich sehen, daß das Phänomen „Oper“ nur in einem allgemeinen Kontext der Theaterpraxis zu verstehen ist, der von den „Azoni sacre“ bis zum Puppentheater reichte.

Franchi beschränkt sich aber nicht auf die nicht selten spärlichen, von den gedruckten Texten gegebenen Informationen, sondern ergänzt und korrigiert sie durch eine Fülle von neuen Daten, die er meistens aus Archivquellen entnimmt. Das ermöglicht ihm, u. a. die Autorschaft vieler anonymer Libretti zu bestimmen.

Ein großes Problem kann jedoch für den Forscher das Fehlen von Angaben über den Aufbewahrungsort der Textexemplare werden. Das

ist besonders bedauerlich im Fall derjenigen Texte, welche nicht in anderen Bibliographien aufgelistet werden. Es ist z. B. sehr interessant zum ersten Mal zu erfahren, daß Hasses *Siroe* 1733 in Viterbo „contra la consueta proibizione“ mit drei Frauen aufgeführt wurde (S. 279–280). Wo der Forscher das Libretto finden kann, wird aber nicht gesagt.

Dies ist jedoch das einzige Manko in einem Buch, welches ansonsten auf einer erstaunlich faktenreichen Grundlage basiert. Auch die historisch-kritischen Kommentare für die Jahre 1701–1730 sind für den Forscher sehr hilfreich und bieten auch dem Einsteiger eine schnelle Orientierung in der politischen und kulturellen Situation der Zeit, ein für den Musik- sowie für den Theaterhistoriker wichtiges Nachschlagewerk, das durch eine umfangreiche, reich dokumentierte Einleitung zu den römischen Theatern abgerundet wird.

(Mai 1999) Michele Calella

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia, série I, volume 2, Pièces de clavecin en concerts. Hrsg. von Denis HERLIN und Davitt MORONEY. Paris: Gérard Billaudot 1996. LI, 137 S.

Eine neue, auf insgesamt 44 Bände angelegte Gesamtausgabe der Kompositionen von Jean-Philippe Rameau unternimmt es erstmals, das vollständige Œuvre des Komponisten einschließlich der Fragmente, unvollständig erhaltenen und zweifelhaften Werke in seiner Gesamtheit zu edieren; darüber hinaus sollen u. a. ein thematischer Katalog sowie die Veröffentlichung archivalischer und ikonographischer Quellen Bestandteil der Ausgabe werden. Während die theoretischen Schriften Rameaus seit einiger Zeit in einer Gesamtedition vorliegen, stellt die nun initiierte Neuauflage des kompositorischen Schaffens ein seit langem bestehendes Desiderat für Forschung und Praxis gleichermaßen dar. Damit sollen nicht nur die bislang nicht neu edierten experimentellen Spätwerke (*Les Paladins* und *Les Boréades* liegen zumindest im Faksimile vor) wie auch die unterschiedlichen Fassungen einiger der bedeutendsten Bühnenwerke (etwa *Castor et Polux*, *Dardanus* oder *Zoroastre*) zugänglich gemacht, sondern zugleich die unter ganz anderen historischen Bedingungen unternomme-

nen, unvollendet gebliebenen *Œuvres Complètes* von Camille Saint-Saëns und Charles Malherbe ersetzt werden, die zum Zwecke einer Ehrenrettung Rameaus – nicht zuletzt unter nationalem Blickwinkel – ungezählte stillschweigende Eingriffe etwa in Dramaturgie, Tonsatz und Instrumentation vorgenommen hatten; trotzdem besteht deren kaum hoch genug einzuschätzendes Verdienst darin, fast ein Jahrhundert lang eine wissenschaftliche Neubeschäftigung mit dem Werk Rameaus wie auch dessen aufführungspraktische Renaissance überhaupt ermöglicht zu haben.

Als einer der ersten Bände der aufwendig ausgestatteten neuen *Opera Omnia* sind genau 100 Jahre nach der Edition bei Saint-Saëns von 1896 (seit 1926 auch als separate Einzelausgabe daraus zugänglich) die *Pièces de clavecin en concerts* erschienen, die zwischenzeitlich auch von Erwin R. Jacobi (Kassel 1961, ²1970/1976) neu ediert und von Jean Marie Fuzeau im Faksimile herausgegeben worden waren (Courlay, 1989) – keine der genannten Ausgaben findet unverständlicherweise an irgendeiner Stelle der Neuedition von Herlin und Moroney auch nur Erwähnung. Diese nun vorliegende Ausgabe ist nicht ausschließlich als eine derzeitigen wissenschaftlichen und editorischen Standards genügende Denkmälerausgabe gedacht, sondern beabsichtigt, durch übersichtliches Layout, großzügigen Satz und die Mitlieferung des Stimmenmaterials (inklusive einer Stimme mit der schon bei Rameau vorgeschlagenen Besetzungsvariante für eine zweite Violine anstelle der Viola da Gamba) auch direkt für die musikalische Praxis verwendbar zu sein. Verzierungen sind – wie mittlerweile üblich – mit den im Original anzutreffenden Symbolen notiert und nicht ausgeschrieben, auch auf interpretierende Hinweise spieltechnischer Art wie Kreuzung der Hände oder Schlüsselwechsel im Cembalo, um Stimmführung durch Verteilung auf getrennte Systeme verdeutlichen zu können, wurde im Unterschied zur Ausgabe von 1896 verzichtet. Da mit dem insgesamt sehr zuverlässigen Erstdruck von 1741 im Falle der *Pièces de clavecin en concerts* eine konsistente, von Rameau selbst in Druck gegebene Hauptquelle vorliegt und zudem frühere handschriftliche Fassungen oder Skizzen fehlen, ist die Quellenlage für diesen Band vergleichsweise unproblematisch, nur vereinzelt geben spätere

Nachdrucke Anlaß zu Korrekturen, die in dem im Anhang gegebenen ausführlichen kritischen Bericht nachgewiesen sind. Ein mehrteiliger, zweisprachiger Einführungsteil sucht die Edition auch für ein nicht französischsprachiges Publikum leichter zugänglich zu machen; hierin wird für eine Entstehungszeit des Werkes zwischen 1739 und 1741 plädiert, in einer Übersicht die Wiederverwendung von insgesamt acht Sätzen aus der Sammlung in Rameaus Bühnenwerken nachgewiesen, eine gattungswie rezeptionsgeschichtliche Einordnung der Sammlung vorgenommen und schließlich eine ausführliche Erläuterung zu den Titeln der einzelnen Sätze gegeben; geradezu ärgerlich ist allerdings, daß dabei Sekundärliteratur in einem anderen als dem französischen Idiom nur in Ausnahmefällen angeführt und wohl auch rezipiert wurde, so fehlt Girdlestones in diesem Kontext zentraler Aufsatz über *Rameau's Self Borrowings* (ML 29, 1958, S. 52ff.) ebenso wie ein Hinweis auf das wichtige Vorwort zur erwähnten Ausgabe der gleichen Sammlung durch Jacobi, ganz zu schweigen von neuerer Sekundärliteratur in englischer, deutscher, polnischer und russischer Sprache. Diverse faksimilierte Seiten – u. a. mit der Verzierungstabelle aus den *Pièces de clavecin* von 1724, einigen der Vergleichssätze aus den Bühnenwerken sowie den Vorworten zur zweiten französischen Ausgabe von 1752 und zur englischen Ausgabe von 1750 runden eine Ausgabe ab, die auf jene Bände gespannt sein läßt, in denen ungleich größere editorische Probleme zu bewältigen sein werden.

(Juni 1999)

Joachim Steinheuer

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXX: Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem. Geistliche Kantate nach Worten von Karl Wilhelm Ramler TWV 1:797. Hrsg. von Wolf HOBOHM. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XXI, 104 S.*

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXII: Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu TWV 6:6. Hrsg. von Ralph-Jürgen REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XXXVII, 168 S.*

Unter den Textdichtern der späten Vokalwerke Georg Philipp Telemanns nimmt der

von seinen Zeitgenossen oft als „deutscher Horaz“ apostrophierte Berliner Dichter, Übersetzer und Herausgeber Karl Wilhelm Ramler quantitativ wie qualitativ einen herausragenden Platz ein. Mit der Vertonung je einer Weihnachts-, Passions- und Osterkantate sowie zwei weltlichen Kantaten Ramlers (*Der May* TWV 20:40 und *Ino* TWV 20:41) wählt Telemann Texte, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zentrale und nahezu durchgehend positiv bewertete Paradigma in der intensiv gepflegten musik- und dichtungsästhetischen Diskussion über die Kriterien einer „musikalischen Poesie“ darstellen. Die Grundzüge der musikalischen Dichtungen Ramlers – ihre aufklärerische Modernität, ihre subjektiv-„empfindsamen“ Momente, ihre vokalreiche Klanglichkeit und nicht zuletzt ihre musikale Metaphorik – fanden bei den deutschen Komponisten eine starke, teilweise bis weit in das 19. Jahrhundert reichende Resonanz, – ein Rezeptionsphänomen, das in der Musikwissenschaft noch keineswegs hinreichend aufgearbeitet worden ist und auch in der neueren, interdisziplinären Literaturwissenschaft bislang kaum Interesse gefunden hat. Mit den Bänden 30 und 32 der historisch-kritischen Telemann-Auswahlausgabe liegen zwei der von Ramler als „geistliche Kantaten“ bezeichneten Stücke vor: die 1759 komponierten *Hirten bey der Krippe zu Bethlehem* (ursprünglich [1757] für Johann Friedrich Agricola bestimmt und von diesem auch vertont) und die *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, deren Libretto sich Telemann im Entstehungsjahr 1760 eigens vom Dichter erbat. Die dritte der geistlichen Kantaten Ramlers, die in Carl Heinrich Grauns Vertonung epochemachende Passion *Der Tod Jesu* von 1755, wurde ebenfalls von Telemann nahezu zeitgleich mit seinem Berliner Briefpartner Graun und offenbar mit gegenseitigem Wissen vertont (eine Edition des *Tod Jesu* TWV 5:6 steht im Rahmen der Telemann-Ausgabe noch aus). Damit ist Telemann, soweit bekannt, neben Johann Christoph Friedrich Bach der einzige Komponist, der alle drei geistlichen Kantaten Ramlers, die dieser 1760 bei C. F. Voß in Berlin gesammelt herausgab, vertonte.

Die vorliegenden Editionen sind jeweils nach dem Partiturautograph erstellt, jedoch – besonders in Band 32 – mit etlichen Referenzen zu weiteren, nichtautographen Abschriften.

Selbstverständlich orientieren sich die Herausgeber an den Editionsrichtlinien der Telemann-Ausgabe, deren Spielraum, etwa bei diakritischen Zeichen und deren Kenntlich- bzw. Nichtkenntlichmachung, weniger streng reglementiert ist als bei manchen anderen wissenschaftlichen (Gesamt-)Ausgaben. Auf dieser Grundlage präsentieren sich die Editionen als quellenkritisch solide und konsequent bearbeitet, mit durchsichtigem und nachvollziehbarem *Procedere* der Herausgeber. Daß bei aller Sorgfalt dennoch Druckfehler stehegeblieben sind (vgl. die ins Auge fallende harmonische Kuriosität in den beiden letzten Basso-continuo-Takten des Eingangschorals der Weihnachtskantate) dürfte wohl auch – und vielleicht gerade – im Computerzeitalter das Schicksal vieler Notenausgaben bleiben. Die Bände enthalten, wie in modernen wissenschaftlichen Editionen üblich, mehrere Faksimiles von Text- und Notenbeispielen sowie im Fall des Hirtenstücks, in das der Komponist nachträglich fünf, von Ramler nicht vorgesehene Choräle einfügte, zwei Anhänge mit einem von Telemann später eliminierten Choralsatz sowie mit Kirchenlieddichtungen und einer weltlich-höfischen Textparodie von Christian Wilhelm Alers auf den Geburtstag des dänischen Königs Christian VII.

Weniger befriedigend und konsensfähig erscheinen dagegen manche Ausführungen der Herausgeber in ihren Vorworten, obwohl diese *Desiderata* den Wert der eigentlichen Edition und ihres quellenkritischen Apparates nicht oder nur am Rand tangieren. Zunächst wirkt befremdlich, daß Wolf Hobohm in seinem Einleitungstext bei der Aufzählung von Telemanns Ramler-Vertonungen (vgl. S. VIII, Sp. b) die *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* unerwähnt läßt (auch ebda. Fußnote 6 fehlt die Angabe des Librettisten Ramler). Weiterhin vermißt man den Hinweis, daß der Komponist sowohl in der Weihnachts- wie später in der Osterkantate – Unterschied zu seiner ersten Ramler-Vertonung, dem *Tod Jesu* – die Rezitative verschiedenen Stimmlagen zuweist, mithin wieder ein traditionelles dramatisch-oratorisches Element berücksichtigt, das Ramler offenbar nicht intendierte. Ebenfalls mitteilenswert wäre die in einem Brief Ramlers dokumentierte Information gewesen, daß der Dichter erst im nachhinein (zu Weihnachten 1758)

und offensichtlich auf Agricolas Wunsch das einzige Duett der Kantate hinzufügte. Wäre Ramlers Text tatsächlich „voller dunkler Bilder und Anspielungen“ (S. X b), wie Hobohm im Kontext seiner (ohne jegliche Literaturhinweise gegebenen) Namen- und Begriffserklärungen zum Libretto pauschal behauptet, so hätte gerade die idyllisch-arkadische Weihnachtskantate mit 15 bisher nachweisbaren Vertonungen aus dem 18. Jahrhundert schwerlich ein solches Echo gefunden. Wie verhält sich der Widerspruch, daß Telemanns Komposition einmal als ‚herbe Musik‘ (S. IX b) bezeichnet wird, „die in mancher Hinsicht von konventionellen [welchen?] Hörerwartungen“ abweiche (S. X a), mit dem zweifellos vorhandenen pastoralen Grundcharakter des Werkes, der auch in der von Hobohm zustimmend zitierten Charakterisierung des Hamburger Telemann-Zeitgenossen Christoph Daniel Ebeling – „eine der besten Telemannischen Musiken, worin ein sanfter zärtlicher Ton herrscht“ (S. X b) – zum Ausdruck kommt? Schließlich wäre wohl eine Konkretisierung angebracht gewesen, worin die angeblich „lustige (polnische) Volksmelodik“ (S. X a) in der Baßarie „Hirten aus den gold’nen Zeiten“ besteht.

In ähnlicher Weise wie bei Wolf Hobohm sind auch in Ralph-Jürgen Reipschs ausführlichem Vorwort zur Auferstehungskantate hinsichtlich der musikalischen, poetischen und theologiegeschichtlichen Analyse einige Unschärfen und Lücken zu konstatieren. Die plakative Gegenüberstellung einer älteren „irrationalen“ Dogmatik und einer neuen „rationalen“ Vernunftreligion, als deren Exponenten Reipsch (in enger Anlehnung an Ingeborg Königs Dissertation zum *Tod Jesu*-Libretto von 1972) den mit Ramler befreundeten Berliner Hofprediger und frühen Neologen August Friedrich Wilhelm Sack anführt (vgl. S. IX b), übersieht – um nur bei diesem einen Beispiel zu bleiben – die theologische Herkunft Sacks aus der reformierten Orthodoxie sowie die Tatsache, daß es sich bei Sacks Hauptwerk *Vertheidigter Glaube der Christen* (2 Bde., Berlin 1748/51) noch immer um eine Dogmatik, mit Sünden- und Versöhnungslehre, handelt. Wiederholt spricht der Autor von der „Dramaturgie“ des Textes wie der Musik, – so, als habe er eine Oper des späteren 18. Jahrhunderts vorliegen; selbst zu Ramlers Arientexten mit ihrem

gleichbleibenden Bauprinzip heißt es, sie entsprächen „ihrer inneren Dramaturgie nach der Da-capo-Form“ (S. XI a). Als ästhetischen Kronzeugen zitiert Reipsch mehrfach Johann Georg Sulzer (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Teile, zuerst Leipzig 1771/74), ohne die von Sulzer und seinem Mitautor Johann Philipp Kirnberger geprägten Vorstellungen vom „lyrischen Oratorium“, die primär Postulate einer neuen, normativen Gattungstheorie und weniger eine Beschreibung der zeitgenössischen kompositorischen Praxis darstellen, in ihrer Relevanz und Tragfähigkeit zu erörtern (vgl. S. X). Welchen Sinn hat es, (nur) den Mittelteil des Sopran-Duetts „Vater deiner schwachen Kinder“ als „Vokalkonzert“ zu etikettieren (S. XI b), wo doch auch im A-Teil die beiden Soprane das Thema nacheinander und jeweils identisch vortragen, bevor sie sich in einem homophonen Satz vereinigen? Auch einen bibliographischen Hinweis auf einen eigenen CD-Booklet-Text sollte man in einer wissenschaftlichen Ausgabe schicklicherweise unterdrücken (vgl. S. VIII, Fußnote 7).

Hinzugefügt sei noch, daß in beiden Bänden der Bearbeiter der Continuoaussetzung nicht erwähnt wird. Auch wäre es aus Gründen der Einheitlichkeit angebracht gewesen, auf der Titelseite der Auferstehungskantate den Textdichter Ramler in gleicher Weise (eventuell unter Hinzufügung einer Gattungsbezeichnung) zu nennen wie im Titel der Weihnachtsmusik.

(Oktober 1998)

Herbert Lölkes

Orgelwerke der Familie Düben. Hrsg. von Pieter DIRKSEN. Stockholm: Runa Nototext 1996. XXVI, 45 S., Abb. (Bibliotheca Organi Sueciae. Volume I.)

Mit diesem Band wird eine höchst erfreuliche Reihe eröffnet: Orgelmusik schwedischer oder in Schweden wirkender Meister vom 17. bis 20. Jahrhundert soll präsentiert werden, bisher liegen drei Bände vor. – Sechs Generationen aus der Düben-Dynastie sind nachgewiesen; in diesem Band sind die Brüder Martin und Andreas sowie Gustav, der Sohn des Letzteren, vertreten. Damit ist in vorbildlicher Edition das zusammengetragen, was als offensichtlich kleiner Rest einer reicheren Produktivität

von dieser bedeutenden Musikerfamilie an Orgelwerken noch greifbar ist. (Der Stammvater, Andreas Düben d. Ä., war von 1595 bis zu seinem Tode 1625 Thomasorganist in Leipzig; seine Söhne, von denen Andreas d. J. 1614 bis 1620 bei Sweelinck in Amsterdam studierte, machten Karriere in Stockholm. Der vor allem als Musikaliensammler bekannte Gustav Düben, Sohn des jüngeren Andreas, knüpfte 1645 bis 1648 bei seinem Deutschlandaufenthalt wohl die meisten Kontakte zu jenen Meistern, deren Werke heute in der berühmten Düben-Sammlung Uppsala liegen.) Quelle sind die Lynar B-Tabulaturen (B1 für die c.-f.-Bearbeitungen, B 3 für die freien Stücke). Neben den insgesamt sieben Orgelwerken sowie zwei Incerta im Anhang ist auch eine Cembalo-Suite von Gustav Düben veröffentlicht, die wegen der authentischen Fingersätze besonderes Interesse verdient. Ein ausführliches Vorwort sowie informatives Bildmaterial runden die lobenswerte Edition ab.

(April 1999)

Martin Weyer

Eingegangene Schriften

PETER ALLSOP: Arcangelo Corelli. *New Orpheus of our Time*. Oxford: Oxford University Press 1999. VIII, 260 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts. Hrsg. von Wolfram STEUDE. Laaber: Laaber-Verlag 1998. 254 S., Abb., Notenbeisp. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. Band 1.)

Bach und die Nachwelt. Band 2: 1850–1900. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans-Joachim HINRICHSSEN. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 464 S., Abb., Notenbeisp.

KLAUS BECKMANN: Repertorium Orgelmusik. Komponisten – Werke – Editionen 1150–1998. 41 Länder. Eine Auswahl. Mainz u. a.: Schott 1999. 995 S.

MARKUS BUCHMANN: Personalstil in der Jazzimprovisation. Studien zu Oscar Peterson. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1999. 181 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 204.)

WALTER AARON CLARK: Issac Albéniz. *Portrait of a Romantic*. Oxford: Oxford University Press 1999. XV, 321 S., Abb., Notenbeisp.

SUSANNE CRAMER: Die Musikalien des Düsseldorfer Musikvereins (1801–1929). Katalog. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 1996. 384 S. (Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. Archiv, Bibliothek, Museum. Band 6.)

„Denn in jenen Tönen lebt es“. Wolfgang Marggraf zum 65. Hrsg. von Helen GEYER, Michael BERG, Matthias TISCHER. Weimar: Hochschule für Musik Franz Liszt 1999. 582 S., Notenbeisp.

Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Matthias HERRMANN. Laaber: Laaber-Verlag 1998. 632 S., Abb., Notenbeisp. (Musik in Dresden. Band 3.)

DAVID FALLOWS: A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480. Oxford: Oxford University Press 1999. XI, 777 S., Notenbeisp.

CESARE FERTONANI: La musica strumentale di Antonio Vivaldi. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1998. VI, 621 S., Notenbeisp. (Studi di Musica Veneta. Quaderni Vivaldiani 9.)

Frau und Musik im Zeitalter der Aufklärung. Hrsg. von Sigrid DÜLL und Walter Pass. Sankt Augustin: Academia Verlag 1998. 280 S., Notenbeisp., Abb. (Zwischen Nähkästchen und Pianoforte. Musikkultur im Wirkungskreis der Frau. Band 3.)

KARIN GERMERDONK: Sinfonie und Poème. Philosophische Grundlagen einer gattungsgeschichtlichen Wechselbeziehung im Werk Skrjabin. Aachen: Shaker Verlag 1997. 239 S., Notenbeisp.

NILS GROSCH: Die Musik der Neuen Sachlichkeit. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. 288 S., Notenbeisp.

UWE GRYZAN: Der Melanchtonschüler Hermann Wilken (Witekind) und die Neuenrader Kirchenordnung von 1564. Bielefeld: Luther-Verlag 1999. 420 S. (Beiträge zur Westfälischen Kirchengeschichte. Band 17.)

Händel-Jahrbuch. 45. Jahrgang 1999. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale). Schriftleitung: Siegfried FLESCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 282 S., Abb., Notenbeisp.

GEORG HEIKE: Musiksprache und Sprachmusik. Texte zur Musik 1956–1998. Hrsg. von Stefan FRICKE. Mit einem Brief von Karlheinz Stockhausen. Saarbrücken: Pfau 1999. X, 127 S., Notenbeisp. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 4.1.)

Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Gesellschaftsideal und romantischer Musikästhetik. Hrsg. von Beatrix BORCHARD und Monika SCHWARZ-DANUSER. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. XXV, 341 S., Notenbeisp.

Hans Werner Henze. Politisch-humanitäres Engagement als künstlerische Perspektive. Festschrift zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Osnabrück an den Komponisten. Hrsg. von Sabine GIESBRECHT und Stefan HANHEIDE. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 1998. 154 S., Abb., Notenbeisp.

PAUL HEUSER: Das Clavierspiel der Bachzeit. Ein aufführungspraktisches Handbuch nach den Quellen. Klavier, Cembalo, Orgel. Mainz u. a.: Schott 1999. 178 S., Notenbeisp. (Studienbuch Musik.)

Hindemith-Jahrbuch 1998/XXVII. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz u. a.: Schott 1998. 248 S., Notenbeisp.

DAVID HUNTER: Opera and Song Books published in England 1703–1726. A descriptive bibliography. London: Bibliographical Society 1997. XLIX, 521 S., Abb.

SUZANNE JOSEK: The New York School. Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff. Saarbrücken: Pfau 1998. 110 S., Notenbeisp.

All Kinds of Music. In Honour of Andrew D. McCredie. Edited by Graham STRAHLE and David SWALE. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 1998. 272 S., Abb., Notenbeisp.

Die Klauseln der Handschrift „Saint-Victor“ (Paris, BN, lat. 15139). Hrsg. von Fred BÜTTNER. Mit Beiträgen von Klaus ARINGER, Christian BERKTOLD, Claus BOCKMAIER, Fred BÜTTNER, Franz KÖRNDLE, Birgit LODES, Jürgen PATZELT, Michael RAAB, Berthold SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 1999. 334 S., Abb.

KLOTZ/E. KRAUS/H. SCHMIDT-MANNHEIM/R. W. STERL: Gertraud Kaltenecker. Tutzing: Hans Schneider 1999. 121 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 37.)

DANIELA KOHNEN: Rebecca Clarke. Komponistin und Bratschistin. Biographie. Egelsbach u. a.: Verlag Dr. Hänsel-Hohenhausen 1999. 142 S., Abb. (Deutsche Hochschulschriften 1157.)

MICHAEL KUNKEL: „Wandlungen der musikalischen Form“. Über György Ligetis Formartikulation. Saarbrücken: Pfau 1998. 86 S., Notenbeisp.

WOLFGANG LESSING: Die Hindemith-Rezeption Theodor W. Adornos. Mainz u. a.: Schott 1999. 311 S., Notenbeisp.

ANDREAS LINDNER: Die kaiserlichen Hoftrumpeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 1999. 846 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 36.)

The Mahler Companion. Edited by Donald MITCHELL und Andrew NICHOLSON. Oxford: Oxford

University Press 1999. XVIII, 633 S., Abb., Notenbeisp.

Messe und Motette. Hrsg. von Horst LEUCHTMANN und Siegfried MAUSER unter Mitarbeit von Thomas HOCHRADNER, Franz KÖRNDLE, Birgit LODES und Bernhold SCHMID. Laaber: Laaber-Verlag 1998. 400 S., Abb., Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 9.)

KRZYSZTOF MEYER: Ein Komponistenportrait. Hrsg. von Maciej JABŁOŃSKI und Martina HOMMA. Poznań: Ars Nova/Köln: Bela Verlag 1998. 183 S., Notenbeisp.

Meyerbeer und das europäische Musiktheater. Hrsg. von Sieghart DÖHRING und Arnold JACOBSHAGEN. Laaber: Laaber-Verlag 1998. X, 514 S., Abb., Notenbeisp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 16.)

Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 53: Tempo, Rhythmik, Metrik, Artikulation in der Musik des 18. Jahrhunderts. XXIII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Michaelstein, 16. bis 18. Juni 1995. Redaktion: Bert SIEGMUND, Susanne BASELT. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 1998. 168 S., Abb., Notenbeisp.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Seire II, Werkgruppe 5, Band 13: L'oca del Cairo. Vorgelegt von Andreas HOLSCHNEIDER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 106 S., Abb.

Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Bericht über die Tagung Salzburg 1996. Hrsg. von Gernot GRUBER und Siegfried MAUSER. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 194 S., Notenbeisp. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 6.)

Musica in Scena. Volume VI: Dalla Musica di Scena allo Spettacolo Rock. Diretta da Alberto BASSO. Torino: UTET 1997. VIII, 751 S., Abb.

Musik im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin (22.–27. April 1997). Hrsg. von Bruno B. REUER unter Mitarbeit von Lujza TARI und Krista ZACH. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1999. 408 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks. Reihe B Wissenschaftliche Arbeiten. Band 85.)

Der musikalische Futurismus. Hrsg. von DIETRICH KÄMPER. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 271 S., Abb., Notenbeisp.

SIGRID NIEBERLE: FrauMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert.

Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. 267 S., Abb. (Ergebnisse der Frauenforschung. Band 51.)

Norme con ironie. Scritti per i settant' anni di Ennio Morricone. A cura di Sergio MICELI. Redazione di Laura GALLENGA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1998. 346 S., Abb., Notenbeisp.

Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik. Hrsg. von Walter BERSCHIN und David HILEY. Tutzing: Hans Schneider 1999. VII, 187 S., Abb., Notenbeisp. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 1.)

MICHAEL POLTH: Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik. Studie zu Arnold Schönbergs drittem Streichquartett. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1999. 128 S., 23 S. Anhang. (musicologica berlinensia. Band 6.)

ANTONIN PREOBRAŽENSKIJ: Die Kirchenmusik in Rußland. Von den Anfängen bis zum Anbruch des 20. Jahrhunderts. Hrsg. und mit Essay eingeleitet von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1999. XV, 206 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 14.)

Hans Rott. Der Begründer der neuen Symphonie. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text+kritik 1999. 171 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte 103/104.)

SABINE SANIO: Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel. Saarbrücken: Pfau 1998. 275 S.

MARION SAXER: between categories. Studien zum Komponieren Morton Feldmans von 1951 bis 1977. Saarbrücken: Pfau 1998. 270 S., Notenbeisp.

MANFRED HERMANN SCHMID: Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart. Tutzing: Hans Schneider 1999. 384 S., Notenbeisp. (Mozart Studien. Band 9.)

CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT: Brahms Symphonien. Ein musikalischer Werkführer. München: Verlag C. H. Beck 1999. 114 S., Notenbeisp.

KLAUS SCHNEIDER: Lexikon Programmusik. Stoffe und Motive. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 420 S.

Schnittpunkte. Altes im Neuen – Neues im Alten. Hrsg. von Stefan LITWIN und Klaus VELTEN. Saarbrücken: Pfau 1999. 96 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater. Band 4.)

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

Sull'improvvisazione. A cura di Claudio TOSCANI. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1998. 150 S., Notenbeisp. (Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio „Giuseppe Verdi“ di Milano 4.)

DAVID SYMONS: Egon Wellesz. Composer. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Edition 1996. 196 S., Notenbeisp. (Paperbacks on Musicology 13.)

ULRICH TADDAY: Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. 335 S., Abb., Notenbeisp.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Supplement. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV), Instrumentalwerke, Band 3. Hrsg. von Martin RUHNKE. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XII, 282 S.

Mieczysław Tomaczewski: Frédéric Chopin und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 358 S., Abb., Notenbeisp.

JOHANN PETER VOGEL: Hans Pfitzner. Leben, Werke, Dokumente. Zürich-Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1999. 356 S., Abb., Notenbeisp.

HANS-JOACHIM WAGNER: Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. IX, 452 S., Abb.

Wagner Briefe Verzeichnis. Chronologisches Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner. Hrsg. von Werner BREIG, Martin DÜRRER und Andreas MIELKE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1998. 845 S. (in Zusammenarbeit mit der Richard Wagner-Gesamtausgabe.)

Weber-Studien. Band 4: Die Schriften des Harmonischen Vereins. Teil 1: 1810–1812. Texte von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber. Hrsg. von Oliver HUCK und Joachim VEIT. Mainz u. a.: Schott 1998. XI, 466 S.

Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hrsg. von Christoph MÄRZ. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999. X, 569 S., Abb., Notenbeisp. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. Band 114.)

MAGALI ZIBASO: Franz Schrekers Bühnenwerke. Eine Biographie in Selbstzeugnissen und Analyse seiner Opern. Saarbrücken: Pfau 1999. 157 S., Notenbeisp.

UDO ZILKENS: Béla Bartók spielt Bartók. Allegro barbaro, Volkstänze und Bauernlieder, Für Kinder, Mikrokosmos und anderes. Mit einer Diskographie zum gesamten Klavierwerk Bartóks. Köln-Rodenkirchen: P. J. Tonger Musikverlag 1999. 89 S., Notenbeisp.

Mitteilungen

Es verstarben

am 30. August 1999 in Freiburg Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Hans Heinrich EGGBRECHT (ein ausführlicher Nachruf folgt).

am 10. September 1999 Dr. EMMY-HILDEGARD SCHMIDT, Neuwied.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Wolfgang REHM am 3. September zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Friedhelm ONKELBACH am 5. Oktober zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Gerd SANNEMÜLLER am 19. Oktober zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Friedrich Wilhelm RIEDEL am 24. Oktober zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Martin BLINDOW am 29. Oktober zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Reinhard GERLACH am 14. November zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Theodor GÖLLNER am 25. November zum 70. Geburtstag,

Dr. Harald HECKMANN am 6. Dezember zum 75. Geburtstag.

*

Prof. Dr. Klaus W. NIEMÖLLER, Köln, hat am 27. Mai 1999 das Bundesverdienstkreuz am Bande erhalten.

Auch Prof. Dr. Joachim SCHULZE, Leipzig, erhielt das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse.

PD Dr. Walter WERBECK hat einen Ruf auf die C 3-Professur für Musikwissenschaft mit einem Schwerpunkt in der Kirchenmusik an der Universität Greifswald zum Sommersemester 1999 angenommen.

Prof. Dr. Detlef ALTENBURG hat den Ruf auf die C4-Professur für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz abgelehnt.

PD Dr. Frank HEIDLBERGER (Universität Würzburg) vertritt im Wintersemester 1999/2000 eine Professur für Musikwissenschaft (zur Hälfte) an der Musikhochschule Würzburg.

Prof. Dr. Rudolf FLOTZINGER wurde am 20. April 1999 zum Obmann der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaft gewählt. Er wird mit dem 1. Oktober 1999 an

der Universität Graz in den vorzeitigen Ruhestand treten.

Dr. Egon VOSS 1999 wurde von der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich zum Ehrenmitglied ernannt.

Die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky zeigt vom 10. November 1999 bis zum 8. Januar 2000 eine Ausstellung: Der Kantor mit dem Wolkenkragen. Thomas Selle und die Glanzzeit des Hamburger Musiklebens im 17. Jahrhundert. Pressekontakt und Informationen: Dr. Jürgen Neubacher, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Von-Melle-Park 3, D-20146 Hamburg, Tel.: (040) 42838-5856, Fax: (040) 42838-3352, E-Mail: neubach@sub.uni-hamburg.de

Die nächste Konferenz der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung von Blasmusik (IGEB) findet vom 17 bis 23. Juli 2000 in Bad Waltersdorf, Steiermark, statt. Information: Institut für Musikethnologie der Kunstuniversität Graz, Expositur Oberschützen, Dr. Bernhard Habla, Pannonische Forschungsstelle, A-7432 Oberschützen, E-Mail: bernhard.habla@mhs.ac.at, Fax: +43/3353/669 325.

„Simon Mayr, Wien und die Wiener Klassik“ lautet das Thema des kommenden internationalen wissenschaftlichen Simon-Mayr-Symposiums, das vom 4. bis 7. Oktober 2001 in Ingolstadt stattfinden wird. Information: Kulturamt, Unterer Graben 2, 85049 Ingolstadt, Tel.: 0841/305-1817, Fax: 0841/305-1805, E-Mail: iris.winkler@ingolstadt.de.

Am Musikwissenschaftlichen Institut der Philipps-Universität Marburg sind Arbeiten an einem umfangreicheren Erschließungsprojekt „Musikalisches Schrifttum im Diskurs der Aufklärung: Die Musik in Zeitschriften des 18. Jahrhunderts“ aufgenommen worden; das Vorhaben wird von der DFG gefördert und in Zusammenarbeit mit der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel durchgeführt (Leitung: Prof. Dr. Laurenz LÜTTEKEN). Ziel ist die Erfassung und Auswertung musikalischer Beiträge in deutschsprachigen Periodika des 18. Jahrhunderts. Die Mitarbeiter des Projekts stehen für Informationen und Austausch gerne zur Verfügung, außerdem sind Hinweise auf laufende Forschungsarbeiten erbeten an: Musikwissenschaftliches Institut der Philipps-Universität Marburg, Biegenstraße 11, D-35037 Marburg, Tel.: (06421) 28-2267, Fax: (06421) 28-28930, E-Mail: luetteke@mail.uni-marburg.de.

Am 8. September 1999 wurde das neue Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen neu eröffnet. Bibliothek und Archiv des Instituts stehen Musikern, Wissenschaftlern und Studenten zur Beschäftigung mit Leben und Werk des Komponisten zur Verfügung. Anschrift: Schnitzschulgasse 19,

82467 Garmisch-Partenkirchen, Tel. (0 88 21) 9 10-950, Fax (0 88 21) 9 10-960, E-Mail: rsi@garmischpartenkirchen.de, Internet: <http://www.richard.strauss-institut.de>.

Das Bayerische Nationalmuseum in München stellt zum ersten Mal seit dem zweiten Weltkrieg wieder einen Teil seiner Musikinstrumentensammlung aus. Anschrift: Prinzregentenstr. 3, 80538 München, Tel. (0 89) 2 11 24-216, Fax (0 89) 2 11 24-201.

MITTEILUNGEN DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung fand in Verbindung mit der Société française de musicologie vom 29. September bis 2. Oktober 1999 auf Einladung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität des Saarlandes in Saarbrücken statt. Es wurden zwei Symposien mit den Themen „Die Musikbeziehungen zwischen Frankreich und Deutschland“ und „Die deutsch-französischen Beziehungen in der Musik nach 1945“ durchgeführt. Außerdem war die Möglichkeit zum Vortrag von Referaten mit freien Themen gegeben.

Im Rahmen der Jahrestagung fand am 1. Oktober 1999 die Mitgliederversammlung der Gesellschaft statt. Nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters wurde dem Vorstand auf Antrag des Beirates einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 1998 erteilt. Die Mitglieder des Beirates hatten sich in ihrer Sitzung am 29. September von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt.

Die Mitglieder des Vorstandes und des Beirates haben in ihrer Sitzung Professor Dr. Ludwig Finscher und Professor Dr. Klaus W. Niemöller zu Ehrenmitgliedern der Gesellschaft ernannt.

Als Rechnungsprüfer für das Geschäftsjahr 1999 wurden vom Plenum der Gesellschaft Dr. Jürgen Heidrich und Dr. Jürgen Veit gewählt.

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2000 findet vom 4. bis 7. Oktober 2000 in Würzburg statt. Sie steht unter dem Leitwort „Komponieren“. Dazu sind zwei Symposien geplant: „Komponieren in der einstimmigen Musik des Mittelalters“ und „Der Komponist Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft“. Kongresssprachen sind Deutsch und Englisch. Beiträge zu den genannten Themen können bis zum 31. März 2000 mit Angabe des Themas und einem Abstract angemeldet werden. Die Auswahl der wissenschaftlichen Referate erfolgt bis Ende Juni 2000. Auskünfte und Anmeldung bei Prof. Dr. Ulrich Konrad, Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg, Residenzplatz 2 A, 87070 Würzburg, E-Mail: muwi003@mail.uni-wuerzburg.de.

Die Gesellschaft für Musikforschung schreibt erneut den *Hermann Abert-Preis* aus.

Der Hermann Abert-Preis dient der Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses und wird in Anerkennung hervorragender Leistungen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft vergeben. Die Preisträger sollen nicht älter als 40 Jahre sein. Sie sollen sich durch herausragende Forschungsleistungen als wissenschaftlicher Nachwuchs hervorragen haben. Der Preis kann in Anerkennung einer einzelnen Arbeit (Dissertation, Habilitationsschrift) oder in Würdigung einer insgesamt erbrachten wissenschaftlichen Leistung zuerkannt werden. Die Benennung der Preisträgerin/des Preisträgers erfolgt durch ein vom Vorstand der Gesellschaft für jede Preisverleihung ad

hoc berufenes Gremium von drei Kolleginnen bzw. Kollegen, das seine Entscheidung in eigener Verantwortung trifft. Den Vorsitz in diesem Gremium führt ein Mitglied des Vorstandes der Gesellschaft für Musikforschung, das nicht stimmberechtigt ist. Der Preis wird im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft 2000 in Würzburg vergeben. Vorschläge für die Preisvergabe können bis zum 1. März 1999 an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel, gerichtet werden.

Dem Gremium für die Preisverleihung gehören unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Silke Leopold Prof. Dr. Marianne Danckwardt, Prof. Dr. Karl Heller und Prof. Dr. Horst Weber an.

Die Autoren der Beiträge

MANFRED EGER, geb. 1927, nach der Promotion in Kunstgeschichte Feuilletonredakteur, Musik-, Theater- und Literaturkritiker. 1973 bis 1993 Direktor der Richard-Wagner-Gedenkstätte und des Richard-Wagner-Museums sowie des Jean-Paul-Museums in Bayreuth; verantwortlich für die Konzeption dieser beiden Museen und des Franz-Liszt-Museums. Wissenschaftlicher Leiter des Nationalarchivs der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth. Veröffentlichungen in Zeitschriften, Vorträge und Rundfunkbeiträge vorwiegend über Wagner und sein Umfeld, Jean Paul und Robert Schumann. *Bayreuther Profile*, Bayreuth 1984; *Wagner und die Juden*, Bayreuth 1985; *Königsfreundschaft. Ludwig II. und Richard Wagner. Legende und Wirklichkeit*, Bayreuth 1987; *Wenn ich Wagnern den Krieg mache. Nietzsche und das Menschliche, Allzumenschliche*, Wien 1988; *Nietzsches Bayreuther Passion* (in Vorb.).

PETER GIESL, geb. 1972 in Hamburg; Studium an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Manfred Stahnke (Komposition) und Volkhardt Preuß (Musiktheorie) sowie am Conservatoire in Paris bei Gérard Grisey; Studium der Mathematik an der Universität Hamburg sowie an der Université de Paris-Sud. 1996 Maitrise de Mathématiques; 1997 Diplom (Mathematik); 1998 Diplom (Komposition) sowie Diplommusiklehrer für Musiktheorie. Seit 1997 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Mathematik an der TU München. Im Oktober 1999 übernimmt er zusätzlich einen Lehrauftrag für Gehörbildung und Tonsatz am Städtischen Schul- und Jugendmusikwerk Ulm.

WOLFGANG HOFFMANN, geb. 1954, Studium der Musikwissenschaft, Katholischen Theologie, Geschichte und Pädagogik an der Universität Saarbrücken, daneben Studium der Kirchenmusik an der Musikhochschule Saarbrücken und Dirigieren an der Musikhochschule Heidelberg-Mannheim; 1988 Promotion, seitdem Tätigkeit als Kirchenmusiker, Dirigent und freischaffender Musikwissenschaftler, seit 1990 Lehrbeauftragter für Kirchenmusik an der Theologischen Fakultät Trier, seit 1995 Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft und Musikgeschichte am Kirchenmusik-Seminar in Essen.

PETER PETERSEN, geb. 1940, 1964 Staatsexamen in Schulmusik, 1971 Promotion (*Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók*), 1981 Habilitation (*Alban Berg: Wozzeck. Eine semantische Analyse*), seit 1985 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Hamburg, dort Mitherausgeber des *Hamburger Jahrbuches für Musikwissenschaft* (seit 1974) und der Schriftenreihe *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil* (seit 1996), Leiter der „Arbeitsgruppe Exilmusik“. Zuletzt erschienen: *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984–93*, Mainz 1995.

MARIE-ELISABETH TELLENBACH, geb. 1923, studierte Klassische Philologie, Deutsche Literatur und Musikwissenschaft bei Rudolf Gerber in Gießen. 1945 Heirat mit dem Historiker Gerd Tellenbach, lebt seit 1946 in Freiburg, mit Unterbrechung der Jahre 1963–1972, in denen Tellenbach Direktor des Deutschen Historischen Instituts in Rom war. Publikationen: *Beethoven und seine ‚Unsterbliche Geliebte‘ Josephine Brunswick*, Zürich 1983; „Künstler und Ständegesellschaft um 1800, in: *Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 75 (1988); „Psychoanalyse und historisch-philologische Methode. Zu Maynard Solomons Beethoven- und Schubert-Deutungen“, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, hrsg. von F. Lippmann (= *Analecta Musicologica* 30), Laaber 1998.