

Willi Apel (1893 – 1988)

von George J. Buelow, Bloomington/Indiana

In seinem Heim in Bloomington/Indiana starb in Frieden am 14. März nach einem Vormittag der Arbeit an seiner Schreibmaschine Willi Apel, sechs Monate vor Vollendung des 95. Lebensjahres. Es war seine Gewohnheit, an jedem Tag etwas an wissenschaftlicher Arbeit zu leisten. Diese disziplinierte Routine war ein halbes Jahrhundert lang charakteristisch für seinen wachen, fragenden Geist; sie ermöglichte es ihm, eine außerordentlich große Zahl eigenschöpferischer musikwissenschaftlicher Ausgaben von bemerkenswerter Beständigkeit und Einfluß zu schaffen.

Apel wurde in Konitz/Westpreußen (heute Chojnice, Polen) geboren. Zunächst studierte er Mathematik in Bonn, München und Berlin und wurde ein vorzüglicher Pianist (er studierte bei Edwin Fischer u. a.). Um 1925 begann ihn das Studium der Musikwissenschaft zu interessieren, das er zum großen Teil autodidaktisch betrieb. 1936 – im Jahr seiner Emigration in die Vereinigten Staaten – promovierte er in Berlin zum Dr. phil., wobei er seine Dissertation *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts* verteidigte.

Nach einer Reihe von Jahren des Lehrens in den Vereinigten Staaten – vorübergehend und z. T. nebenamtlich in Harvard, am Radcliffe College und an anderen Colleges des Gebietes um Boston – wurde Apel 1950 als Professor für Musikwissenschaft an die Indiana University berufen. Dort lehrte er bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1970. Für Generationen amerikanischer Musikwissenschaftler war der Name Apels legendär. Drei seiner zahlreichen Bücher gehören zu den wichtigsten Grundlagenwerken der Musikwissenschaft und sind Hauptbestandteil bei der Ausbildung amerikanischer Studenten: *Notation of Polyphonic Music, 900–1600* (Cambridge 1942, rev. 1981); *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge 1944, 2. erw. Ausg. 1969); und zusammen mit Archibald T. Davison die unschätzbare *Historical Anthology of Music*, 2. Bde. (Cambridge 1946–1950), von den meisten Studenten liebevoll „HAM“ genannt. Diese Arbeiten waren das Ergebnis von Apels Lehrtätigkeit. Seine spezielleren musikwissenschaftlichen Interessen schlugen sich nieder in einer enorm hohen Zahl von Büchern und Artikeln. Diese legen Zeugnis ab von seiner Leistung auf dem Gebiet des gregorianischen Chorals – *Gregorian Chant* (Bloomington 1958) –, von seinen Studien zur Musik des 14. und 15. Jahrhunderts – *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, 3 Bde. (Cambridge 1950) – und ganz besonders von seiner Kenntnis der Tastenmusik – *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* (Kassel 1967; engl. Übersetzung von Hans Tischler, Bloomington 1972). Weiterhin veröffentlichte er zehn Bände aus der Reihe *Corpus of Early Keyboard Music* (1963–1975), bei der er auch als verantwortlicher Herausgeber tätig war.





Später wandte er sich einer vergleichenden Geschichte der Violinmusik zu; sie blieb unvollendet, wurde aber teilweise veröffentlicht als *Die Italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert* (Wiesbaden 1983). Eine Bibliographie der Veröffentlichungen Apels bis zum Jahre 1968 enthält die Festschrift *Essays in Musicology: A Birthday Offering for Willi Apel*, hrsg. von Hans Tischler (Bloomington 1968).

Apels Leben als Lehrer und Forscher mit seiner reichen Produktivität war von ganz wesentlicher Wirkung auf die amerikanische Musikwissenschaft und unterstützte in entscheidender Weise die Entwicklung dieser Disziplin im Land. Sein Einfluß lebt weiter, so wie es sich dieser bemerkenswerte Mann gewünscht hätte: durch eine lange Reihe seiner Studenten an der Indiana University und durch die Lebendigkeit seiner Schriften. Seine vielen Studenten und Kollegen können voll Dankbarkeit sagen: *Ars longa, vita longa!* (Übersetzung: Marianne Damm)

Liszt, Schönberg und die große Form Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit

von Carl Dahlhaus, Berlin

1

Wenn einfache Tatsachen beredt sind, mag es erlaubt sein, die Rhetorik des Anfangs dadurch zu ersetzen, daß man sie ohne Umstände beim Namen nennt. Franz Liszts *h-moll-Sonate*, zwischen 1851 und 1853 entstanden und 1854 gedruckt, ist, obwohl sie aus einem einzigen Satz besteht, nicht weniger als 770 Takte lang. Die beiden Hauptmotive aber, mit denen fast das gesamte Werk bestritten wird, umfassen, abgesehen von Sequenzierungen, drei und zwei Takte. Sekundäre musikalische Gedanken von geringerer formaler Bedeutung sind die Einleitungsphrase („Lento assai“), das Seitenthema („Grandioso“) und die Melodie des langsamen Satzes („Andante sostenuto“). Vier der fünf Motive – das zweite Hauptmotiv bildet eine Ausnahme – sind durch einen gemeinsamen Rhythmus, dessen Merkmal die Punktierung der zweiten Note ist, aufeinander bezogen: „Lento assai“ , „Allegro energico“ , „Grandioso“ , „Andante sostenuto“ .

Die motivische Einheit, die den inneren Zusammenhang der Form verbürgen soll, ist demnach in ein Extrem getrieben, über das hinaus, angesichts der Länge des Werkes, eine Steigerung kaum möglich erscheint. Einen Widerpart zur thematischen Konzentration aber bildet, als Mittel, um Monotonie zu vermeiden, die Methode der „Thementransformation“ – eigentlich handelt es sich um eine Motivtransformation –, die zuerst von Alfred Heuß in einer Studie über die *Bergsymphonie*, die Symphonische Dichtung *Ce qu' on entend sur la montagne*, beschrieben worden ist¹. Von der thematisch-motivischen Arbeit und der entwickelnden Variation läßt sich die Thementransformation – falls man sie nicht als Spezifikation einer der beiden Techniken auffassen will – dadurch abgrenzen, daß man die Beziehung zwischen Diastematik und Rhythmus, die für sie charakteristisch ist, hervorhebt: Bei einer Thementransformation bleibt die diastematische Substanz, oder zumindest der melodische Umriß, in der Regel erhalten, während die rhythmische Gestalt modifiziert wird, und zwar manchmal so tiefgreifend, daß es schwer fällt, bei unmittelbarer, nicht durch Lektüre des Notentextes gestützter Wahrnehmung die Herkunft eines Motivs zu erkennen.

Resultiert demnach aus der Thementransformation eine Charaktervariation – aber nicht im Umfang eines Variationensatzes, der Teil eines Zyklus ist, sondern in dem eines bloßen Motivs –, so müssen die Veränderungen, um nicht willkürlich und richtungslos zu erscheinen, in formalen Funktionen begründet sein, die sie erfüllen und durch die sie sich legitimieren. Die Idee, daß sich musikalische Gedanken ausschließlich aus sich heraus, ohne die Stütze einer Form, entwickeln oder miteinander verketteten, ist, obwohl Arnold Schönberg sie, wenigstens einen Augenblick lang, für realisierbar hielt, eine Utopie. „Ich möchte“, schrieb Schönberg in der Abhandlung *Brahms, der Fortschrittliche*, „Gedanken mit Gedanken verbinden. Was auch die Funktion oder Bedeutung eines Gedankens aufs Ganze gesehen sein mag, ganz gleich, ob seine Funktion einlei-

¹ A. Heuß, *Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung „Ce qu' on entend sur la montagne“*, in: *ZIMG* 13 (1911/12), S. 10–21.

tend, befestigend, variierend, vorbereitend, durchführend, abweichend, entwickelnd, abschließend, unterteilend, untergeordnet oder grundlegend ist, es muß ein Gedanke sein, der diesen Platz in jedem Fall einnehmen muß, auch wenn er nicht diesem Zweck, dieser Bedeutung oder dieser Funktion dienen sollte. Und dieser Gedanke muß von der Konstruktion und vom thematischen Inhalt her so aussehen, als ob er nicht dazu da sei, eine strukturelle Aufgabe zu erfüllen“². Der Platz, den eine bestimmte Ausprägung eines musikalischen Gedankens in einer Reihe von Veränderungen einnimmt, ist jedoch niemals unabhängig von der formalen Funktion, die an der Stelle, an der er steht, erfüllt werden muß. Eine musikalische Logik, die ohne Rückhalt an einem formalen Grundriß wirksam werden kann, ist kaum vorstellbar. Die entwickelnde Variation – oder die Transformation – eines Motivs kann in jedem Augenblick eines Formprozesses verschiedene Richtungen einschlagen, und wenn divergierende Möglichkeiten offen sind, liegt es nahe, sich an Formvorstellungen – die allerdings nicht konventionell zu sein brauchen – zu orientieren, um die Wahl einer bestimmten Möglichkeit und die Ausschließung aller anderen zu begründen.

Liszts Absicht, ein Werk, das sich über Hunderte von Taktten erstreckt, aus zwei Hauptmotiven abzuleiten, die sich zu einem in sich kontrastierenden Thema ergänzen, war ohne einen über das gewohnte Maß hinausgehenden Reichtum an formalen Funktionen, einen Reichtum, wie er in dem überlieferten Arsenal formaler Schemata nirgends zur Verfügung stand, nicht realisierbar. Die thematischen Charaktere, die aus dem Transformationsprozeß hervorgingen, brauchten zu ihrer ästhetischen Rechtfertigung eine große Anzahl verschiedener und dennoch zwingend aufeinander bezogener formaler Positionen, aus deren Zusammenhang die große Form resultieren sollte, die Liszt als Ergebnis der in Transformationen begründeten ‚Geschichte des Themas‘ vor Augen stand. Und es scheint, als sei das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit oder der Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit, das Liszt in den Instrumentalwerken der Weimarer Zeit in immer wieder anderen Ausprägungen realisierte, als Lösung des Problems gemeint gewesen, zwischen rudimentärer Thematik und ausgedehnter Form zu vermitteln, und zwar dadurch, daß die Thematik einem Transformationsprozeß unterworfen wurde, der sich auf einen verwickelten formalen Grundriß bezog. Die Thementransformation, die Alfred Heuß entdeckte, und die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, die von William S. Newman „double-function-form“ genannt wurde³, sind zwei Seiten derselben Formkonzeption.

Friedrich Wilhelm Nietzsche bezeichnete Richard Wagner, trotz der Monumentalität der Musikdramen, einmal als musikalischen „Miniaturisten“. Und dasselbe kann man, ohne daß der Ausdruck geringschätzig gemeint wäre, von Johannes Brahms sagen, der aus einer melodischen Substanz von wenigen Tönen durch thematisch-motivische Arbeit musikalische Formen entwickelte, die sich ins Unendliche zu verzweigen scheinen. Wenn also Liszt, gestützt auf die Methode der Thementransformation und das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, aus unscheinbaren Voraussetzungen Formen von ungewohnten, über das klassische Maß weit hinausgehenden Dimensionen ableitete, so löste er, mit anderen Mitteln, dasselbe Problem wie Wagner und Brahms. In der Ähnlichkeit der Probleme aber, denen gleichzeitig lebende Komponisten gegenüberstehen, zeigt sich, so verschieden die Lösungen sein mögen, zu denen sie finden, die innere Einheit einer Epoche. Und es ist keine Übertreibung, wenn man in der Paradoxie, daß musikali-

² A. Schönberg, *Brahms, der Fortschrittliche*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von I. Vojtěch, Frankfurt am Main 1976 (= *Gesammelte Schriften* 1), S. 43.

³ W. S. Newman, *The Sonata since Beethoven*, Chapel Hill 1969, S. 376.

sche ‚Miniaturisten‘ zur Monumentalität der Symphonie und des Musikdramas tendierten, die Signatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sieht.

2

Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, das Liszt – angeregt durch Franz Schuberts *Wanderer-Fantasie*, die er für Klavier und Orchester bearbeitete – der *h-moll-Sonate* zugrundelegte, ist in den letzten Jahren, nachdem es seit seiner Entdeckung durch Eugen Schmitz 1904 einige Jahrzehnte lang unangefochten geblieben war⁴, in ein Zwielicht von Kontroversen und Zweifeln geraten⁵. Bei dem Versuch, die Teile des Sonatensatzes – Exposition, Durchführung, Reprise und Coda – in der einen oder anderen Weise mit den Sätzen des Sonatenzyklus zu identifizieren, verwickelte man sich in Unstimmigkeiten, so daß schließlich, wie es schien, nichts anderes übrig blieb, als das Prinzip des doppelten Formsinns zu leugnen, wodurch man allerdings in Widerspruch zu der Tatsache geriet, daß die „double-function-form“ um 1900 – in einer Zeit, aus der man die Wirkungen Liszts nicht wegdenken kann – geradezu ein Topos der Formbildung war. Daß Newman den langsamen Satz (T. 331–459) und das Fugato (T. 460–522), das er als Scherzo interpretierte, zu einem Komplex zusammenfaßte, der insgesamt als ‚Durchführung im Großen‘ gelten sollte⁶, war zweifellos gewaltsam; denn es läßt sich kaum leugnen, daß spätestens in Takt 205 mit dem Einsatz des Hauptthemas in einem C-dur, das wie ein auskomponierter neapolitanischer Akkord wirkt, und der Sequenzierung nach H-dur eine Durchführung beginnt und daß man andererseits das Fugato, das in eine Wiederkehr von Takt 25 der Exposition mündet (T. 523), als vergrößertes Analogon zum Anfang der Exposition auffassen kann. (Daß die Tonart b-moll einer Interpretation als Reprise entgegensteht, ist allerdings nicht zu leugnen.) Andererseits leuchtet es nicht ein, wenn Rey M. Longyear in einer Kritik an Newmans Schema die Durchführung bereits in Takt 179 beginnen läßt⁷. Die Zäsur, die Longyear setzen möchte, fällt mitten in eine Wiederholung der Takte 153–164 in den Takten 171–182. Zwar beginnt in Takt 183 ein Sequenzierungs- und Abspaltungsprozeß mit Durchführungscharakter; aber es handelt sich, wie später gezeigt werden soll, um eine ‚Durchführung im Kleinen‘, die lediglich einen Übergang zur ‚Durchführung im Großen‘ (T. 205) und nicht deren Beginn bildet.

Um die Schwierigkeiten zu lösen, muß man sie, nach einem Vorschlag Walter Benjamins, häufen. Die These vom doppelten Formsinn, der in der *h-moll-Sonate* realisiert werde, läßt sich erst plausibel machen, wenn man sie zu der Behauptung zuspitzt, daß es sich in Wahrheit um einen dreifachen Formsinn handelt. Mit anderen Worten: Man muß drei Größenordnungen unterscheiden, in denen, wenn auch nicht systematisch, die Formen des Sonatenzyklus, des Sonatensatzes und des Sonatensatzteils ausgeprägt werden. Lückenlose Konsequenz zu erwarten, wäre verfehlt; denn die Bedeutung der Formidee, die Liszt verwirklichte, lag weniger in ihr selbst als in der Funktion, die sie bei der Begründung der Transformationen des Doppelthemas erfüllen sollte.

Daß der Hauptsatz (T. 8–31) das verkleinerte Abbild eines Sonatensatzes darstellt – mit Exposition eines Doppelthemas (T. 8–17), Durchführung in der Gestalt eines Sequenzierungs- und

⁴ E. Schmitz, *Liszts H-Moll-Sonate*, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 31 (1904), S. 451.

⁵ D. Kämper, *Die Klaviersonate nach Beethoven*, Darmstadt 1987, S. 145ff.

⁶ W. S. Newman, a. a. O.

⁷ R. M. Longyear, *Liszt's B minor Sonata*, in: *MR* 34 (1973), S. 206ff.

Abspaltungsprozesses (T. 18–24) und Reprise (T. 25–31) –, ist unverkennbar. Aber es fiel offenbar schwer, sich das darin liegende Prinzip: die Idee eines dreifachen Formsinns, bewußt zu machen.

Die Überleitung (T. 32–104) ist nicht nur technisch, sondern auch durch den Umfang, den sie erreicht – sie erstreckt sich über nicht weniger als 73 Takte –, eine Durchführung. Man erwartet also eine Reprise. Dennoch wäre es prekär, den Sachverhalt, daß innerhalb des Seitensatzes sowohl das erste (T. 120) als auch das zweite Motiv (T. 141) des Hauptsatzes wiederkehrt, als Reprise zu deuten: als Konsequenz aus dem Durchführungscharakter der Überleitung. Für das Formgefühl ist es vielmehr entscheidend, daß die Durchführung zu einem Ziel führt, das als Ergebnis empfunden werden kann: zu dem triumphalen, sich im Fortissimo präsentierenden „Grandioso“, das als Seitenthema fungiert. Die langsame Einleitung (T. 1–7), deren Motiv am Schluß der Überleitung aufgegriffen wird (T. 82–104), ist in ihrer erweiterten Fassung doppeldeutig: Einerseits erscheint der Septimensprung mit Auflösung in die Sexte (T. 2, vgl. auch T. 84) als Voraussetzung des ersten Hauptmotivs (T. 9) in der Umkehrung; andererseits zeichnet sich in den Takten 90–104 in der latenten, durch die Melodie der linken Hand überlagerten Oberstimme der rechten Hand ($a-b-d'-e'-g'-a'$) der Umriß der Melodie des Seitenthemas ab.

Ist der Hauptsatz eine Sonatenform im Kleinen und die Überleitung eine Durchführung, so erscheint der Seitensatz, der einen analogen Umfang erreicht (T. 105–204), als mehrteiliger Komplex, den man, obwohl er keines der überlieferten Schemata ausprägt, als in sich konsequente Form begreifen kann. Der Exposition des eigentlichen Seitenthemas in einem langsameren Zeitmaß folgt ein Rückgriff auf die beiden Motive des Hauptthemas, die zunächst, gleichsam zur Erinnerung, in ihrer ursprünglichen Gestalt zitiert (T. 120 und T. 141) und dann in eine kantable Fassung transformiert (T. 125 und T. 153) werden, sich also dem Charakter eines Seitensatzes angleichen. Die Transformierung, die eine Station in der Geschichte des Doppelthemas darstellt, wird durch die formale Funktion ästhetisch begründet.

Bildet die Assimilierung der Hauptmotive an die Kantabilität, die von der Stellung im Formganzen gefordert wird, die eine Seite des Entwicklungsprozesses, der den Seitensatz von innen heraus zusammenhält, so besteht die andere in den Konsequenzen, die aus dem internen Kontrast des Doppelthemas gezogen werden. In der Fortsetzung der kantablen Fassung des zweiten Motivs (T. 161) ist eine vage Andeutung des ersten Motivs enthalten, die später (T. 179) präzisiert wird. Und daraus, daß das erste Motiv in der syntaktischen Funktion einer Fortspinnung des zweiten erscheint, entwickelt sich ein Sequenzierungs- und Abspaltungsprozeß, der als Durchführung im Kleinen, wie erwähnt, einen Übergang zur Durchführung im Großen bildet, die in Takt 205 beginnt.

Die Teile, aus denen sich die Exposition (T. 1–204) zusammensetzt, können aufgrund der Merkmale, die der musikalische Sachverhalt von sich aus zu erkennen gibt, ohne interpretatorische Gewalttätigkeit doppelt charakterisiert werden: als Hauptsatz in Sonatenform, als Überleitung mit dem Umfang und der Struktur einer Durchführung und als Seitensatz, dessen interne Mehrteiligkeit eine zwingende Logik der Aufeinanderfolge erkennen läßt. In dem doppelten Formsinn aber, den die Teile der Exposition ausprägen, sind Kriterien aus drei formalen Größenordnungen enthalten: Das Hauptthema ist ein Expositionsabschnitt und ein Satz, die Überleitung ein Expositionsabschnitt und ein Satzteil, das Seitenthema wiederum ein Expositionsabschnitt und ein Satz. Die Exposition im Ganzen ist in dem Maße, in dem man das Hauptthema als Allegro in Sonatenform und das Seitenthema als langsamen Satz auffassen kann, als Zyklus interpre-

tierbar. Und die Auslegung läßt sich, wenn man eine gewisse Beimischung von Spekulation nicht scheut, dadurch ergänzen, daß man den zweiten Abschnitt der Durchführung, der von Takt 239 bis Takt 276 reicht, als Scherzando interpretiert, das in eine Stretta übergeht, so daß es kaum eine Übertreibung ist, von einem Finale zu sprechen, das zugleich eine Schlußgruppe darstellt, von einem Formteil also, der in der Größenordnung der Exposition ebenso eine Funktion erfüllt wie in der des Satzzyklus. Das Scherzando steht in *D*-dur, die Stretta in *h*-moll, und in der melodischen Substanz handelt es sich, nicht anders als im Seitensatz, um Transformationen des ersten und des zweiten Hauptmotivs, die der wieder einmal anderen formalen Stellung angepaßt sind. Sowohl nach tonalen als auch nach thematischen Kriterien spricht also nichts dagegen, einen Einschub des Schlußteils der Exposition in die Durchführung anzunehmen: eines Schlußteils, der zugleich ein Finale in dem Sonatenzyklus ist, als dessen verkleinertes Abbild die Exposition erscheint. (Daß die Stretta T. 255 als – in die Durchführung interpolierter – Expositionsteil gemeint ist, zeigt sich auch daran, daß sie in der Reprise T. 660 als unmittelbare Fortsetzung des Seitensatzes wiederkehrt.)

Interpretiert man den Transformationsprozeß, durch den die beiden Motive des Doppelthemas, nachdem sie als Hauptsatz exponiert worden sind, zunächst in der Charaktermaske eines kantablen Seitensatzes und dann in der einer virtuoson Schlußgruppe erscheinen, als Themengeschichte, in der gleichsam die ‚innere Handlung‘ der Sonate besteht, so liegt es nahe, nicht die Differenz, sondern den Zusammenhang zwischen Exposition und Durchführung zu betonen. Und nach der Interpolation der Schlußgruppe wird denn auch die Durchführung mit einem Themenkomplex fortgesetzt (T. 277), der mit der Aufeinanderfolge von Einleitung, Hauptthema und Seitenthema ein modifiziertes Abbild der Exposition auf engerem Raum darstellt. (Das Rezitativ in den Takten 301 und 306 soll, wie es scheint, als entfernte Variante des ersten Hauptmotivs verstanden werden.)

Das „Andante sostenuto“ (T. 331–459) als Teil der Durchführung aufzufassen, wie es Newman vorschlug, ist ein interpretatorischer Gewaltstreich, den man allerdings, auch wenn er sich nicht rechtfertigen läßt, immerhin begreifen kann. Denn wenn man von der Vorstellung ausgeht, daß es der Sinn der „double-function-form“ sei, die Teile des Sonatensatzes und die Sätze des Sonatenzyklus einander gleichzusetzen, so bleibt nichts anderes übrig, als einen langsamen Satz, der zwischen einer Exposition als erstem Satz und einer Reprise als Finale steht, in den Begriff der Durchführung zu pressen. Die Formidee, die der *h*-moll-Sonate zugrunde liegt, wird aber erst verständlich, wenn man sich bewußt macht, daß Kategorien, die verschiedenen formalen Ordnungen angehören, sowohl nebeneinander gestellt als auch miteinander verschmolzen werden können. Der Anfang des Satzes ist zugleich und in eins Hauptthema und Sonatenform. Der langsame Satz aber steht neben der Durchführung als zweite Ausprägung einer formalen Funktion, die er mit der Durchführung teilt: der Funktion eines kontrastierenden Mittelteils (der sich, ohne daß dadurch seine Bedeutung aufgehoben würde, verdoppeln läßt). Andererseits soll nicht gelehnet werden, daß der langsame Satz einzelne Momente einer Durchführung enthält. Die Andante-Melodie als Hauptthema – das im Wesentlichen neu ist, obwohl der melodische Gestus der Takte 340 und 342 an Takt 2 der Einleitung erinnert – und die kantable Variante des zweiten Hauptmotivs als Seitenthema bilden zusammen einen Rahmen, der einen Mittelteil mit Durchführungscharakter (T. 363–394) umgibt: Das Grandioso-Thema erscheint auf verschiedenen Stufen, und die zweite Taktgruppe des Themas – deren erster Takt den Rhythmus des Anfangs um eine Zählzeit verschiebt – wird abgespalten und für sich sequenziert; mit den Abspaltungen aber kombi-

niert Liszt eine Variante des ersten Hauptmotivs. Die These, daß der Durchführungsteil innerhalb des langsamen Satzes genüge, um das „Andante sostenuto“ in die Durchführung im Großen zu integrieren, wäre allerdings eine Übertreibung. Immerhin läßt sich nicht leugnen, daß auch im langsamen Satz die Geschichte des Doppelthemas, das der Sonate insgesamt zugrunde liegt, eine Fortsetzung findet.

Die Fugentechnik, in der sich das Hauptthema – mit beiden Motiven – zu Beginn der Reprise präsentiert (T. 460), ist ein Mittel, um die Wiederkehr der Exposition als selbständigen Satz, als Finale, erscheinen zu lassen. Andererseits ist es unverkennbar, daß das Fugato, obwohl es nicht weniger als 63 Takte umfaßt, ein Analogon zu den 24 Takten der Exposition des Hauptsatzes darstellt. Der Hauptsatz ist, wie erwähnt, eine Sonatenform im Kleinen; und deren Grundriß wird im Fugato insofern reproduziert, als sich die Fugentechnik nach der Exposition des Themas in drei Stimmen in einen Abspaltungs- und Sequenzierungsprozeß auflöst, der nichts anderes als eine Durchführung im Sinne der Sonatenform ist. Der Takt aber, in dem die Reprise erreicht ist (T. 523), ein Takt, der mit dem Repriseneinsatz in der Sonatenform ein miniature des Hauptthemas (T. 25) identisch ist, markiert den Punkt, an dem das Fugato-Finale in eine einfache Reproduktion des ersten Teils der Sonate übergeht. Das Finale beruht also, im Unterschied zu dem Nebeneinander von Durchführung und langsamem Satz, auf der Identifikation eines Teils der Sonatenform mit einem Satz des Sonatenzyklus: In dem Maße, in dem das Fugato einerseits einen besonderen Satzcharakter ausprägt, andererseits aber den Grundriß der Exposition des Hauptthemas reproduziert, ist der Schlußteil der Sonate zugleich und in eins Reprise und Finale.

3

Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit war um 1900 eine Formidee, die nicht mehr, wie in den Anfängen ihrer Entwicklung, paradox wirkte, andererseits aber noch nicht zur Trivialität abgeschliffen war. In einer Analyse seines *d-moll-Quartetts* op. 7, die Arnold Schönberg 1949 aus der Entfernung eines halben Jahrhunderts schrieb, bemerkte er: „In Anpassung an den Glauben der Zeit sollte diese große Form alle vier Charaktere des Sonatentyps in einem einzigen ununterbrochenen Satz enthalten“⁸. Außer im *Ersten Streichquartett* verwendete Schönberg die „double-function-form“ – in verschiedenen Ausprägungen – auch in der Symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5 sowie in der *Ersten Kammerinfonie* op. 9.

Von einem Einfluß Liszts ist nirgends die Rede. Und in einem Aufsatz, den Schönberg 1911 zur Zentenarfeier von Liszts Geburtstag schrieb, polemisierte er gegen das, was er als Liszts „Formalismus“ empfand.

„Liszts Form aber ist Erweiterung, Kombinierung, Verschweißung, eine mathematisch-mechanische Weiterentwicklung der alten Formbestandteile. Die Mathematik und die Mechanik können keine Lebewesen erzeugen. Von einem richtigen Gefühl angeregt, hat ein richtig funktionierender Verstand diese Form angefertigt. Ein richtig funktionierender Verstand jedoch tut fast immer das Gegenteil von dem, was einem richtigen Gefühl angemessen ist. Ein richtiges Gefühl darf sich nicht abhalten lassen, immer wieder von neuem ins dunkle Reich des Unbewußten hinabzusteigen, um Inhalt und Form als Einheit heraufzubringen. Liszt ersetzte eine alte Form durch eine neue. Was er damit tat, ist gewiß ein ärgerer Formalismus als der jener Meister, die in den alten Formen gelebt hatten“⁹.

⁸ A. Schönberg, *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, a. a. O., S. 410.

⁹ A. Schönberg, *Franz Liszts Werk und Wesen*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, a. a. O., S. 171.

Schönbergs Polemik, die Liszt die konstruktive Energie, mit der er in den Weimarer Jahren seinen Hang zum Improvisatorischen auszugleichen versuchte, zum Vorwurf macht, sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß einige Formideen, denen Schönberg um 1900 nachging, von Liszt angeregt waren und daß umgekehrt von den Konsequenzen, die Schönberg aus Lisztschen Voraussetzungen zog, Licht zurückfällt auf Momente, die in der *h-moll-Sonate* noch halb unentwickelt blieben.

Die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit oder die Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit kann verschieden akzentuiert werden, und die Differenz der Gesichtspunkte ist keineswegs gleichgültig. Schönberg hob in seinen drei Analysen des *d-moll-Quartetts* – zwei abstrakt-formalen¹⁰ und einer programmatischen¹¹ – die Mehrsätzigkeit hervor, indem er die vier Teile, aus denen das Werk besteht, mit der Exposition (T. 1), dem Scherzo (T. 399), dem langsamen Satz (T. 952) und dem Rondo (T. 1122) beginnen ließ. (In der programmatischen Skizze, die der Komposition vorausging, so daß nicht feststeht, in welchem Maße sie die endgültige Form spiegelt, sind die Teile III und IV zusammengefaßt.) Anton Webern dagegen ging in einem Aufsatz, den er 1912 für einen Sammelband der Schüler und Freunde schrieb, von der Sonatenform aus. „Im Grunde ist die Form dieses Quartetts die eines einzigen großen Sonatensatzes. Zwischen der ersten Durchführung und der Reprise sind das Scherzo und die große Durchführung eingeschoben, und die Reprise ist durch das zwischen Hauptthema und Seitensatz stehende Adagio ausgedehnt. Das Rondo-Finale könnte man in diesem Falle als eine weitausgebaute Coda auffassen“¹². Die Teile, die Webern unterscheidet – und seine Analyse ist triftiger als die ‚authentische‘ von Schönberg selbst –, umfassen also die Takte 1–300, 301–908, 909–1121 und 1122–1320. Daß Webern einerseits von einer Interpolation des Scherzos in die Durchführung und des langsamen Satzes in die Reprise spricht, andererseits aber dazu neigt, das Rondo-Finale insgesamt als Coda zu interpretieren, obwohl die eigentliche Coda (T. 1274–1320) ebenso neben dem Rondo steht, wie das Scherzo in die Durchführung und das Adagio in die Reprise eingefügt sind, ist ein wenig verwirrend: Die Prinzipien der Doppeldeutigkeit und der Ineinanderschachtelung, die beide in der „double-function-form“ eine Rolle spielen, aber auseinandergehalten werden müßten, werden miteinander vertauscht. (Das *Quid pro quo* ist, wie sich später zeigen wird, nicht unmotiviert, kann jedoch, wenn es nicht irritierend wirken soll, nicht ohne Rechtfertigung bleiben.)

Das Prinzip des dreifachen Formsinns, das dem Quartett zugrunde liegt, bleibt in Schönbergs Analysen unerwähnt. Es liegt nahe, den Grund des Mangels darin zu sehen, daß die Analysen, die Schönberg für Programmhefte schrieb, skizzenhaft sind, weil sie populär sein sollten. Doch ist es andererseits nicht ausgeschlossen, daß Schönberg den Vorwurf des ‚Formalismus‘ fürchtete, den er selbst gegen Liszt erhob: gegen den Komponisten, von dem die Anregung zu der im *d-moll-Quartett* realisierten Formidee stammte.

Die Formkategorien, mit denen Schönberg gleichzeitig oder nebeneinander operiert, gehören verschiedenen Ordnungen an: der des Satzteils, des Satzes oder des Satzzyklus. Die Ordnungen aber erscheinen – und darin besteht der Grundgedanke, den Schönberg von Liszt übernahm –

¹⁰ A. Schönberg, *Streichquartett op. 7*, in: Schönberg, Berg, Webern. *Die Streichquartette*, hrsg. von U. v. Rauchhaupt, Hamburg 1971, S. 11ff; A. Schönberg, *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*, a. a. O., S. 410ff.

¹¹ Chr. M. Schmidt, Schönbergs „*Very definite – but private*“ Programm zum *Streichquartett opus 7*, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Wien 1986, S. 233f.

¹² A. Webern, *Schönbergs Musik*, in: *Arnold Schönberg*, München 1912, S. 30f.

in wechselnden Dimensionen: Der Zyklus ist nicht immer ein übergeordnetes, sondern kann auch ein untergeordnetes Schema sein. Außerdem muß – was eine gewisse Zumutung an die Hörer einschließt – zwischen einer greifbar realisierten und einer bloß abstrakten, aus dem Nebeneinander von Teilen gleicher Größenordnung resultierenden formalen Bedeutung unterschieden werden: Die Exposition (T. 1–300) ist einerseits Teil des Sonatensatzes, den das Werk im Ganzen darstellt; andererseits besteht sie aus vier Abschnitten – Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz und Schlußgruppe –, die man zugleich als Sätze eines Zyklus – Allegro in Sonatenform, Fuge in langsamem Zeitmaß, Variationensatz mit Scherzocharakter und fugiertes Finale – interpretieren kann (T. 1–96, 97–153, 153–234, 234–300). Die Exposition, sowohl Satzteil als auch Zyklus, ist jedoch kein Satz, der als solcher eine bestimmte Form ausprägt; die mittlere Ordnung fällt gewissermaßen aus. Dennoch legt der Sachverhalt, daß die Exposition als Formteil gleicher Größenordnung neben dem Scherzo, dem langsamen Satz und dem Rondo steht, es nahe, von einem Allegro als erstem Satz des Zyklus zu sprechen, den das Werk im Ganzen bildet. Ein abstraktes Moment, die analoge Größenordnung, genügt, um der Exposition die Bedeutung eines Satzes zu geben, ohne daß sich eine Form bestimmen ließe, die sie als Satz ausprägt. Man kann also von einem dreifachen Formsinn sprechen, der in ihr enthalten ist.

Das Hauptthema (T. 1–29) besteht aus drei musikalischen Gedanken, deren zweiter im Baß (T. 14–15) die ersten fünf Töne des Themenanfangs in anderer rhythmischer Fassung reproduziert und deren dritter, nach Schönbergs eigener Analyse, eine Variante des ersten ist. Wesentlicher als die motivischen Beziehungen – an denen das Werk insgesamt so reich ist, daß eine detaillierte Darstellung ins Uferlose geraten würde – ist jedoch die Tatsache, daß die Fortsetzung des Hauptthemas in Takt 30 es nahelegt, die drei Gedanken, aus denen der Anfang besteht, als Hauptthema (*d*-moll), Seitenthema (*b*-moll) und Schlußgruppe (*e*-moll) einer Sonatenform im Kleinen zu interpretieren. Denn die Takte 30–64 tragen – mit dem Stimmtausch zwischen Hauptthema und Baß (T. 30), der Verselbständigung des Baßmotivs (T. 44) und der Kombination von Haupt- und Seitenthema (T. 54) unverkennbar die Züge einer Durchführung, und nach den Exkursen in entlegene Tonarten erscheint die Wiederkehr der Grundtonart (T. 65), obwohl sie thematisch auf den Hauptgedanken beschränkt bleibt, als Reprise. (Die Potenzierung formaler Prinzipien – die in anderer Weise von Alfred Lorenz in seinen Wagner-Analysen praktiziert wurde – mag ungewöhnlich erscheinen, unterscheidet sich wahrnehmungspsychologisch aber nur geringfügig von der Potenzierung syntaktischer oder tonaler Strukturen.)

Die Fuge in langsamem Zeitmaß (T. 97–153) ist von Schönberg, trotz ihrer Länge und ihrer thematischen Prägnanz und Selbständigkeit, als „Überleitung“ bezeichnet worden. Der hervorstechende Eindruck aber ist der einer in sich geschlossenen Form. Es handelt sich um eine Doppelfuge, deren erstes Thema durch eine Diminution seiner selbst fortgesetzt wird, so daß man es als konsequent empfindet, wenn auch das zweite Thema später (T. 118) in diminuerter Gestalt erscheint. Der Anfang des ersten Themas wird am Schluß des Hauptsatzes vorausgenommen, und umgekehrt antizipiert der Schluß den Anfang des Seitenthemas (T. 153).

Der Seitensatz (T. 153–234), der bei flüchtigem Hören amorph erscheint, wird in seiner Struktur verständlich, wenn man ihn als Variationenzyklus interpretiert. Das Thema (T. 153–166) umfaßt drei Motive, deren drittes als Kontrapunkt zu einer Wiederholung der ersten beiden exponiert wird. In den Variationen benutzt Schönberg wechselndes Material in verschiedenen Graden der Modifizierung. Die erste beruht auf einer rhythmischen Variante des zweiten Motivs, die zweite auf dem ersten Motiv in kontrapunktischen Verwicklungen mit einer Umkehrung und ei-

ner Diminution des zweiten; die dritte nähert sich der Originalgestalt des Themas; die vierte versetzt die ersten beiden Motive, das zweite auch in Umkehrung, in ein rasches Tempo; die fünfte besteht aus einer expressiven Variante des ersten Motivs und vermittelt andererseits durch eine Gegenstimme den Übergang zum Fugato. Daß man angesichts des Seitensatzes von Durchführungstechnik oder entwickelnder Variation sprechen kann, ist selbstverständlich; die thematisch-motivische Arbeit erstreckt sich jedoch fast gleichmäßig über das ganze Werk, und entscheidend ist nicht, sie zu konstatieren, sondern die spezifischen Strukturierungsprinzipien zu erkennen, denen sie in den verschiedenen Teilen unterworfen ist.

Dem Fugato (T. 234–300), das als Schlußgruppe und zugleich – in einer anderen formalen Ordnung – als Finale zu verstehen ist, liegen drei Themen zugrunde: der rhythmisch modifizierte Kontrapunkt zum Hauptthema (T. 1–2), das zweite Thema der von Schönberg als „Überleitung“ rubrizierten Doppelfuge und das erste Motiv des Seitenthemas. Das Fugato bildet einerseits technisch einen Übergang zur Durchführung, und außerdem wird die Zäsur durch einen punktierten Rhythmus, der den Teilen gemeinsam ist, überbrückt. Andererseits ist das Thema, das aus der ersten Fuge stammt, insofern grundlegend für den Formprozeß im Ganzen, als später aus ihm das Scherzothema hervorgeht (T. 399) und außerdem dem Scherzo eine dritte Fuge folgt (T. 706), die noch einmal dasselbe Thema verarbeitet. Man kann also, wenn man das Fugato innerhalb des Rondos, des vierten Satzes, hinzunimmt (T. 1181), von einem Ritornell sprechen, dessen variierte Wiederkehr ein Rondo im Großen bildet und innerhalb der Gesamtform als Verklammerung wirkt.

In die Durchführung, die von Takt 301 bis Takt 908 reicht, ist ein Scherzo eingefügt, ohne daß man sagen kann, das Scherzo sei in die Durchführung integriert oder die Durchführung erscheine in der Form eines Scherzos. (Es fehlt im Scherzo nicht an Durchführungsmomenten; sie einer Interpretation des Satzes zugrunde zu legen, wäre jedoch eine Übertreibung, weil solche Momente das ganze Werk durchziehen.) Durchführung und Scherzo stehen vielmehr als Teil eines Sonatensatzes und als Satz eines Sonatenzyklus nebeneinander. Der Versuch, einen inneren Zusammenhang herzustellen, ist allerdings bei einem Komponisten, der Unvermitteltes und Beziehungsloses nicht ertrug, nahezu selbstverständlich: Zwischen dem Scherzo und der zweiten Durchführung, die Webern als „große Durchführung“ bezeichnete, nimmt das Scherzothema die Form eines Fugato an (T. 706–784), das insofern eine Überbrückung bildet, als es thematisch mit dem Vorausgegangenen und satztechnisch mit dem Folgenden zusammenhängt. Außerdem kann man die Tatsache, daß die zweite Durchführung im $\frac{3}{4}$ -Takt des Scherzos steht und am Schluß das Hauptthema des ganzen Werkes mit Engführungen des Scherzothemas kontrapunktisch verknüpft, als abschließende Vermittlung zwischen Formteilen verstehen, die zunächst, als erste Durchführung und Scherzo, unverbunden nebeneinanderstanden.

Die erste Durchführung (T. 301–398) spiegelt den Verlauf der Exposition in zusammengedrängter und modifizierter Form, stellt also, in Anlehnung an Vorbilder bei Brahms, eine Variation im Großen dar. Das Scherzo (T. 399–705) ist ein Reflex der traditionellen Form, allerdings ohne die einfachen Wiederholungen, die Schönberg, für den der Begriff des Komponierens fast mit dem der entwickelnden Variation zusammenfiel, als unerträglich empfunden hätte. Einerseits verknüpft Schönberg sämtliche Themen, vom Haupt- und Seitenthema des Hauptteils (T. 299 und 449) über das Trio (T. 532) bis zur modifizierten Reprise (T. 576), dadurch miteinander, daß er ihnen ein gemeinsames rhythmisches Muster, den Hemiolenrhythmus $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$, zugrunde legt. Andererseits weicht die Reprise nach dem Trio vom Hauptteil, als dessen – sei es

auch modifizierte – Wiederkehr sie gelten soll, so entschieden ab, daß es zunächst zweifelhaft erscheint, ob es sich überhaupt um eine Reprise handelt. Bei einer genaueren Analyse aber zeigt sich, daß nicht nur der Rhythmus der Themen übereinstimmt, sondern außerdem die Töne 1–4 der ursprünglichen Gestalt als die Töne 2–5 der Variante, und zwar in der Umkehrung, wiederkehren. Die diastematische und die rhythmische Assoziation sind also gegeneinander verschoben. Man könnte einwenden, daß erstens der Zusammenhang ästhetisch kaum noch real sei und daß zweitens die formale Funktion der ‚Reprise‘ vor allem darin bestehe, durch Anspielungen auf frühere Themen – den Kontrapunkt des Hauptthemas, die Fortsetzung des Hauptthemas, das Seitenthema und dessen Kontrapunkt – das Scherzo in die Durchführung, in die es formal eingefügt ist, auch strukturell hineinzuziehen. Man braucht sich jedoch den Gegenargumenten nicht zu verschließen und kann dennoch darauf beharren, daß in Schönbergs Vorstellung dem Teil, den er selbst in seinen Analysen als „Trio“ bezeichnete, eine – transformierte – ‚Reprise‘ folgte.

Der Zusammenhang zwischen Reprise und langsamem Satz ist ähnlich zwiespältig wie der zwischen Durchführung und Scherzo. Wiederum ist ein Satz des Sonatenzyklus in einen Teil der Sonatenform eingefügt: Der langsame Satz (T. 952–1067) steht zwischen der Reprise des Hauptthemas einerseits (T. 909–951), der Überleitung (T. 1068–1081) und des Seitenthemas (T. 1082–1121) andererseits. Sind demnach Satz und Satzteil ineinandergeschachtelt – und nicht, im Sinne der „double-function-form“, miteinander identifiziert –, so bestehen dennoch thematische und strukturelle Zusammenhänge, die unverkennbar sind. Das Haupt- und das Seitenthema des langsamen Satzes (T. 952 und T. 1003) werden zunächst getrennt voneinander exponiert und dann in einer Art Durchführung kontrapunktisch miteinander verknüpft (T. 1031). Daneben aber spielt das Seitenthema der Sonatenform im Großen (T. 153) eine Rolle, der man kaum anders als dadurch, daß man von einem dritten Thema des langsamen Satzes spricht, gerecht werden kann. Das interpolierte Seitenthema aber ist der musikalische Gedanke, dessen Reprise durch die Einfügung eines langsamen Satzes verzögert wird. Anders gewendet: Der langsame Satz enthält als hervorstechendes Moment die Antizipation einer Wiederkehr, die er einstweilen verhindert. So wenig man also behaupten kann, daß Reprise und langsamer Satz zusammenfallen, so unleugbar ist es andererseits, daß sie nicht nur nebeneinanderstehen, sondern von innen heraus aufeinander bezogen sind.

Das Rondo-Finale, der vierte Teil des Zyklus (T. 1122–1273), ist mit einer Coda verbunden (T. 1274–1320), die durch Transformation des Hauptthemas nach *D*-dur, durch ein ruhiges Zeitmaß und durch ein *Espressivo*, das Schönberg ausdrücklich fordert, als Apotheose wirkt. Aber auch das Rondo ist nicht allein ein Finale des Sonatenzyklus, sondern außerdem ein Schlußteil der Sonatenform, also, wie Webern erkannte, ‚eine Art Coda‘ vor der ‚eigentlichen Coda‘. Besteht das Problem einer Coda seit Beethoven generell darin, die Durchführung gewissermaßen zu ‚überbieten‘ und dennoch eine Schlußwirkung zu erzielen, so löst Schönberg die Schwierigkeit dadurch, daß einerseits die Ritornellstruktur des Rondos einen Eindruck von Geschlossenheit vermittelt, andererseits aber in den Episoden die Themenkombinatorik ein Extrem erreicht, das über die Technik der Durchführungsteile noch hinausgeht. Musikalische Gedanken, zwischen denen ursprünglich nicht der geringste Zusammenhang bestand, wie das Hauptthema des ganzen Werkes und das Seitenthema des langsamen Satzes oder das Seitenthema der Gesamtform und das Scherzothema, werden überraschend in kontrapunktische Beziehungen zueinander gebracht. Das Rondo steht nicht für sich: Das Ritornell ist eine Transformation des Hauptthemas aus dem langsamen Satz, und man kann, wenn man ein gewisses Maß an Spekulation nicht scheut, von ei-

ner verspäteten, nachgeholt Reprise des Hauptthemas – als Ergänzung zur Reprise des Seitenthemas am Ende des langsamen Satzes (T. 1048) – sprechen. Vor allem ist die Struktur der Episoden, in denen frühere Themen rekapituliert und anders gruppiert werden, nicht im Schema des Rondos, sondern in der Gesamtform des Quartetts begründet.

4

Bezeichnet man, um der sprachlichen Präzisierung willen, die Differenz zwischen Satzteil, Satz und Satzzyklus als Unterschied der ‚Ordnungen‘, dagegen die Differenz zwischen über- und untergeordneten Formen oder Formteilen als Unterschied der ‚Dimensionen‘, so sind die Prinzipien, die Liszt in der *h-moll-Sonate* und Schönberg – in Anlehnung an Liszt – im *d-moll-Quartett* realisierten, insofern irritierend, als ‚Ordnung‘ und ‚Dimension‘, die in der Regel zusammenfallen, in der ‚großen Form‘ der beiden Ausnahmewerke, von denen das eine 770 und das andere 1320 Takte umfaßt, nicht selten auseinandertreten. Die Norm, daß der Satzteil dem Satz und der Satz dem Satzzyklus untergeordnet ist und einen geringeren Raum einnimmt, ist aufgehoben. Der eingeschliffene Begriff der „double-function-form“ aber genügt nicht, um die Mehrdimensionalität, wie sie Liszt und Schönberg vor Augen stand, zu beschreiben. Denn er besagt lediglich, daß ein Formteil, der ein und derselben Dimension angehört, verschiedene Ordnungen repräsentiert: Ein Abschnitt ist zugleich und in eins Durchführung und langsamer Satz oder Reprise und Finale. Liszt und Schönberg gingen jedoch über das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit insofern hinaus, als sie einerseits mit der Gleichzeitigkeit verschiedener Ordnungen in mehreren Dimensionen – statt in einer einzigen – operierten und andererseits die Hierarchie der Ordnungen manchmal ins Gegenteil verkehrten: Ein Sonatensatz im Kleinen kann Hauptthema, also Teil einer Exposition und die Exposition wiederum Teil eines Sonatensatzes im Großen sein; oder eine Exposition erscheint in der Form eines Sonatenzyklus und ist andererseits erster Satz eines Sonatenzyklus höherer Dimension.

‚Dimension‘ ist, ebenso wie ‚Ordnung‘, eine qualitative Kategorie, obwohl sich quantitative Assoziationen nicht vermeiden lassen; und zu erwarten, daß die ‚Dimension‘ eines Formteils in einer festen Relation zu dessen Ausdehnung steht, wird manchmal enttäuscht. Im langsamen Satz des *d-moll-Quartetts* ist das Hauptthema eine Sonatenform im Kleinen mit 17 Takten Exposition, 28 Takten Durchführung und drei Takten Reprise. (Der erste und der zweite Gedanke erscheinen in der Reprise simultan; von der kontrapunktischen Kombinatorik der Durchführung aber unterscheidet sich die Reprise durch die Wiederkehr der Grundtonart.) Das Seitenthema des langsamen Satzes umfaßt, nach drei Takten Überleitung, 28 Takte, die Durchführung 17 Takte. Die Durchführung der übergeordneten Sonatenform bildet also in ihrer äußeren Ausdehnung eine Entsprechung zur Durchführung der untergeordneten Sonatenform, ohne daß dadurch der Unterschied der ‚Dimensionen‘, der, wie gesagt, ein qualitatives Moment einschließt, aufgehoben würde.

Das prekäre Verhältnis zwischen Dimension und Ausdehnung hängt mit der Funktion zusammen, die das Prinzip der Mehrdimensionalität in Schönbergs Quartett erfüllt. Webern ging, als er das Werk analysierte, nicht ohne Grund von der zentralen Bedeutung der Durchführung aus: „Im ersten Streichquartett verschmilzt Schönberg die einzelnen Satzformen des klassischen Quartetts zu einem einzigen großen Satze, dessen Mitte eine große Durchführung einnimmt“¹³. Mit dem

¹³ A. Webern, a. a. O., S. 30.

Maß von Übertreibung, das die wahre Bedeutung eines Sachverhalts überhaupt erst zutage treten läßt, kann man behaupten, daß das Quartett eine einzige immense Durchführung sei, in der Schönberg aus dem Prinzip der entwickelnden Variation extreme Konsequenzen zog. Selbst scheinbar sekundäre Stimmen, wie der Kontrapunkt zum Hauptthema und der zum Seitenthema, werden als Themen behandelt und einem Gestaltwandel unterworfen, den man als ‚Geschichte eines Themas‘, als Entwicklung, deren Stationen in wechselnden formalen Rollen bestehen, beschreiben kann. Das Problem, das Schönberg lösen mußte, bestand also primär darin, eine Durchführung, die sich über 1320 Takte erstreckte, so zu gliedern, daß sich Teile mit deutlich unterschiedenen Funktionen voneinander abhoben. Dazu brauchte er eine Vielzahl von Formen und Formteilen in wechselnden Ordnungen und Dimensionen. Und die Ambiguität, die daraus resultierte, war kein Mangel, sondern ein technisch grundlegendes und außerdem ästhetisch avanciertes Moment, ohne das die Realisierung der Idee einer nahezu grenzenlosen und dennoch artikulierten Durchführung nicht möglich gewesen wäre. Dadurch etwa, daß ein musikalischer Gedanke zunächst eines der Themen in einem langsamen Satz ist, der zugleich eine Überleitung darstellt, dann als Hauptthema eines Scherzosatzes fungiert und sich schließlich als melodische Substanz eines Ritornells mit Fugatostruktur erweist, das der Verklammerung der Gesamtform dient, wird einerseits das Prinzip universaler Durchführung durch sämtliche Teilformen hindurch beharrlich festgehalten und andererseits die Transformation des Gedankens durch die wechselnden formalen Funktionen begründet, die er im Verlauf seiner Geschichte erfüllt. Die Methode der entwickelnden Variation, die das Lisztsche Transformationsverfahren einschließt, und das Prinzip der Mehrdimensionalität, durch das Schönberg einen Ansatz, den er bei Liszt fand, zu Ende führte, erweisen sich als zwei Seiten derselben Formidee.

Polyphonie mit zwölf Tönen Johann Nepomuk Davids 2. Violinkonzert

von Gerd Sievers, Wiesbaden

Als Johann Nepomuk David – nach einem ersten, tastenden Versuch mit einem zwölfstimmigen Thema in seinem *Violin-Konzert Nr. 1* (Werk 45) im Jahre 1952 – mit seinem *Violin-Konzert Nr. 2* (Werk 50) von 1957 den endgültigen Schritt zur Zwölfklangschnik getan zu haben schien, dürfte dies zunächst allgemein Verwunderung ausgelöst haben. Denn es konnte zu jener Zeit nur wenigen, den mit dem Schaffen des Komponisten eng Vertrauten, gegenwärtig gewesen sein, daß David schon viel früher – in den Jahren 1921/22, als er in Wien Musik studierte und dort auch mit dem Kreis derer um Schönberg in Kontakt gekommen war – neben traditionsverpflichteten Kompositionen auch zwölfstimmige geschrieben hatte.

Wenn David später – nach zunächst zurückgewonnener, gewissermaßen neu erobertener Tonalität – in einem langen Entwicklungsprozeß von zuerst strenger Tonalität allmählich über eine zunehmend freier gehandhabte schließlich zu einer Art Panchromatik und von dieser dann eben auch zur Zwölfklangschnik gelangte, so war dies im Grunde gar so abwegig, wie es im ersten Augenblick geschienen haben mag, doch wohl nicht gewesen, dies um so weniger, als die melodische

Linie eh und je im geistigen Zentrum seines kompositorischen Schaffens gestanden hatte. Hier, in der Zwölftonkomposition, hatte sie nun Ausgangspunkt schlechthin zu sein.

Die so in sein Schaffen einbezogene Kompositionstechnik „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ stand, von allem anderen abgesehen, zudem völlig im Einklang mit seinem jahrzehntelang geübten Verfahren, das musikalische Material – dem biogenetischen Prozeß des Werdens aus einem Urkeim entsprechend – aus einem einzigen Gedanken heraus zu entfalten, war sie doch geradezu ein Garant für die Verwirklichung seines Ideals, in dem zwei seiner hervorstechenden Charakterzüge sich objektivierten: ‚Disziplin‘, die er von sich selbst verlangte – und die er von anderen erwartete –, und ‚Askese‘ in des Wortes eigentlicher Bedeutung des Übens: ἀσκήειν.

So gesehen war David gewissermaßen ein später Repräsentant des mittelalterlichen Quadriviums, des Kanons der höheren Fächer, der Disziplinen Arithmetik, Geometrie, Astronomie und, als gleichberechtigter Schwesterdisziplin, Musik. Hier, in diesem Fächerkanon, hat die Musik demnach ihre Stellung in einer von Zahlen bestimmten, Abstraktes und Konkretes verbindenden geistigen Welt, die sich auch auf das Gebiet der Künste anwenden ließ, etwa als Maß der die Malerei und die Architektur beeinflussenden oder auch bestimmenden Proportionen (z. B. der nach der *sectio aurea*, dem ‚Goldenen Schnitt‘).

Liegt in Davids Verbundenheit mit der Zahl eine der Wurzeln seiner Denk- und Schaffensweise, so wird diese zeitweilig durch Einwirkungen auch von außen verstärkt und bestärkt worden sein. Bei seiner Übersiedlung von Salzburg nach Stuttgart im Jahre 1948 stieß er nämlich auf einen Kreis von Musikern, die in ihrer Auffassung von Musik zahlenspekulativen Anschauungen in Theorie und Ästhetik anhingen. Hinzu kommt, daß David das Musikgeschehen seiner Tage interessiert zu verfolgen pflegte. So wird ihm die 1955 erfolgte Uraufführung von Igor Strawinskys zwölftönig geschriebenem *Canticum sacrum* nicht entgangen sein. Vielleicht hat dieses Werk ihm den Anstoß gegeben, sich auf diese Kompositionsrichtung einzulassen.

Der tiefste Grund für die Hinwendung zum Zwölftonsystem dürfte indes woanders liegen: in Davids religiöser Veranlagung, in einer eschatologisch gerichteten Gläubigkeit mit einem Hang zum Mystischen, das – in nur scheinbarem Widerspruch – der Zahl verbunden ist, einer spekulativen Zahlenwelt, wie sie bereits in der Antike in der Vorstellung der Pythagoreer von der Bewegung der Himmelsphäre bestanden hatte, und in der aus diesem Urbild der Zahl resultierenden Sphärenharmonie (von deren wirklichem Erklingen noch Platon – nicht aber mehr Aristoteles – überzeugt gewesen war). Von dieser pythagoreischen Vorstellung ausgehend, definierte Aristoteles die Harmonie (ἁρμονία) als das Zählen der Seele und des „Nous“ der Seele (ἀριθμεῖν ἢ ψυχῆ καὶ ψυχῆς νοῦς, *Physik* 223a 25–28)¹. Hierauf beruht die bekannte Definition der Musik durch Gottfried Wilhelm Leibniz: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“ (Brief an Goldbach vom 17. April 1712), und auf dieser wiederum die noch stärker ins Philosophische gewendete von Arthur Schopenhauer: „Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi“ (*Die Welt als Wille und Vorstellung* I § 52).

Spielt die Zahl als ein Faszinosum im Denken Davids eine bedeutende Rolle (man denke etwa an die *Magischen Quadrate* von 1959 und das *Spiegelkabinett* von 1960), so muß für David der Gedanke einer kompositorischen Auseinandersetzung mit einem System, für das die Zahl das Prinzip schlechthin ist, naheliegend gewesen sein. Nur stand dem etwas entgegen: seine Verwurzelung in der Tonalität.

¹ Zitiert nach Thrasybulos G. Georgiades, *Nennen und Erklingen*, Göttingen 1985, S. 245.

Ist die Tonalität – mit ihrem Überteiligkeitsprinzip und der die Grenzen setzenden ‚Zwei‘, der $\delta\upsilon\acute{\alpha}\varsigma$ (Platon), im Sinne der griechischen Bedeutung von $\phi\acute{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$ – ein Naturgegebenes, so ist die Dodekaphonie – mit ihrer Äquidistanz der Töne, dem Tonabstand von $1:\sqrt[12]{2}$ oder, bei Logarithmen auf der Basis 2, 100 Cent – ein Artifizielles. So minimal die Abweichungen voneinander in praxi auch immer sein mögen: theoretisch schließen in letzter Konsequenz beide Systeme einander aus. Denn die zwölfstufig gleichschwebende Temperatur ist für die Tonalität ein praxisbedingter Behelf, für die Dodekaphonie dagegen das unabdingbare Grunderfordernis. Bleibt bei der tonal konzipierten Komposition auch bei Ausführung in temperierter Stimmung die ‚natürliche‘ Stimmung als – eine die harmonische Auffassung überhaupt erst ermöglichende – Fiktion bestehen, so bleibt, umgekehrt, bei der zwölfstufig angelegten Komposition auch bei Ausführung in ‚natürlicher‘ Stimmung die ‚temperierte‘ Stimmung als – die theoretische Voraussetzung erfüllende – Fiktion bestehen.

Wie verhalten sich diese beiden konzeptionell einander ausschließenden Systeme in Davids 2. Violinkonzert zueinander? Impliziert die Komposition mit zwölf Tönen bei David eine ‚Bekehrung‘ von der Tonalität panchromatischer Extension zu einer die tonale Gravitation leugnenden, atonalen Kompositionsbasis? Eine Analyse unter diesem Aspekt soll anhand einiger weniger, paradigmatischer Notenbeispiele über diese Frage Aufschluß zu geben versuchen.

*

Notenbeispiel 1

Für Lukas David

VIOLIN-KONZERT Nr. 2

Joh. Nep. David, Werk 50
(1957)

3/4 Allegro moderato I

The image shows a page of a musical score for the first movement of Johann Nepomuk David's Violin Concerto No. 2. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro moderato'. It features six staves: Solo-Violine, Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The Solo-Violine part begins with a 'piaz' (pizzicato) instruction and includes dynamic markings like 'f' and 'p'. The Violine I and II parts have 'arco' (arco) and 'piaz ungeteilt' (pizzicato undivided) markings. The Viola part includes fingering numbers 1-12. The Violoncello part has 'legatissimo crescendo' and 'piaz' markings. The Kontrabaß part includes 'piaz', 'p', 'ff', and 'arco' markings. The score is titled 'VIOLIN-KONZERT Nr. 2' and is by 'Joh. Nep. David, Werk 50 (1957)'. The tempo is 'Allegro moderato' and the movement is 'I'.

Das Werk hebt mit dem durch seine Tondauer hervorgehobenen Ton *d*(1) an; diesem gesellen sich hinzu ein kurzes *e* (2) und ein gehaltenes *h* (3); über *c* (4) werden flüchtig *b* (5) und *ges* (6) berührt; darauf folgen zu ausgehaltenem *f*(7) nacheinander sechs Töne, die durch den punktierten Rhythmus zu drei Intervallen gefügt werden: *g – es / gis – a / cis – d*. Diese Intervalle weisen eine auffallende harmonische Affinität zum Anfangston auf: Setzt man nämlich dieses *d* hypothetisch als Tonikaton, so würde das erste Intervall als unvollständiger ‚neapolitanischer Sextakkord‘ (Mollsubdominantgegenparallele) *g–(b)–es* aufzufassen sein, das zweite Intervall als Andeutung von Doppeldominante und Dominante und das dritte als Andeutung von Dominante und Tonika. Damit aber läge eine geradezu ‚klassische‘ Kadenz vor: Subdominante – Dominante – Tonika. Bezieht man den exponierten Ton *h* in diese Hypothese ein, so würde er als große Sexte zu gelten haben und auf *d*-dorisch als Tonart hinweisen. Zu dieser würden sowohl das flüchtige *e* und die grundierenden Töne *c* und *f* wie auch die abgespaltenen Baßlinientöne *f – g – a* passen, wie schließlich die durch nur flüchtiges Erklingen bewirkte ‚Unterdrückung‘ der Töne *b* und *ges* diese harmonische Deutung bekräftigen würde. Mit anderen Worten: Der gesamte Linienzug des Anfangs (die ersten beiden Takte bis zum ersten Achtel des 3. Taktes) scheint in *d*-dorisch zu stehen und ein ‚Thema‘ in diesem Modus zu verkörpern.

Wie aber steht es um die ‚Reihe‘? Der im Sinne der Hypothese zu Beginn des dritten Taktes erreichte ‚Tonikaton‘ ist bereits eine Wiederholung des Ausgangstones; er bildet – nach den vorausgegangenen 12 verschiedenen Tönen – den 13. Ton. Damit scheidet er als Bestandteil einer Zwölftonreihe aus. Die Tonfolge, als ‚Reihe‘ aufgefaßt, würde demnach genau zwei Takte umfassen, also mit dem letzten Taktsechzehntel, dem *cis*, enden.

Das aber bedeutet: falls diese ersten Töne eine zwölfstimmige Reihe darstellen sollten, wäre diese mit dem tonalen Thema nicht identisch. Im Falle der Gültigkeit der Dodekaphonie hätte das ‚Motivthema‘ als solches nicht zu gelten, im Falle der Tonalität das ‚Reihenthema‘ als solches nicht. Zwischen beiden besteht eine – vom Urheber offensichtlich ganz gezielt verfolgte – Diskrepanz.

Verfolgt man als Alternative die Hypothese, es handle sich um eine Zwölftonreihe, so wird diese in den ersten zwei Takten (Violen und Violoncelli) vorgestellt:

Notenbeispiel 2

R I / 1

Die Darbietung der Reihe – Flüchtigkeit des Ablaufs und Strukturkomplikationen durch liegbleibende und repetierte Töne – erweckt den Eindruck gewollter Camouflage. Erst im weiteren Verlauf (T. 15–16, T. 17–23) schält sich die Reihe als solche klarer heraus:

Notenbeispiel 3

The image shows a page of a musical score for the second violin concerto by G. Sievers, titled 'Johann Nepomuk Davids'. The page is numbered 217. It contains two systems of music, labeled 'Notenbeispiel 3'.
 The first system covers measures 12 to 17. It includes parts for Solo Violin, Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Kb.). The Solo Violin part has a measure number '12' at the beginning. The Violin I part has a measure number '1-12' above a bracketed section. Dynamic markings include *pp*, *f*, *p*, *mf*, *pizz.*, and *sempre piano dolce*.
 The second system covers measures 18 to 23. It includes parts for Solo Violin, Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Kb.). The Solo Violin part has a measure number '18' at the beginning. The Violin II part has a measure number '4' above a bracketed section. The Viola part has a measure number '1-12' above a bracketed section. The Violoncello part has measure numbers '3', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', and '12' above individual notes. Dynamic markings include *pp*, *mf*, *p*, *sf*, and *arco*. The instruction 'D-Seite arco' is written above the Violin II part.

Aber auch hier ist – infolge Abspaltung eines Reihentones, zuerst des mehrfach wiederholten 5. (b) (T. 15), dann des in eine fast rein chromatische Tetrachordausfüllung hineingeheimnißten 4. (c) (T. 18) – für Kaschierung gesorgt. Demgegenüber freilich bewirken andere Veränderungen

– wie die rhythmische Nivellierung zu fast ebennemäßigem Ablauf bei gleichzeitiger Vergrößerung der Notenwerte (T. 17–23) – eine Verdeutlichung der Reihe.

Nach der Wiederkehr des Anfangs (T. 25–26) trägt die Solo-Violine (T. 33–36) eine getragene Kantilene vor:

Notenbeispiel 4

Notensbeispiel 4 zeigt die musikalische Darstellung von Takt 33 bis 36. Die Solo-Violine (Solo Viol.) spielt eine Kantilene, die als Zwölftönig bezeichnet wird. Die Besetzung umfasst Solo Viol., Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.) und Kontrabaß (Kb.). Die Solo-Violine beginnt mit einer Dreifachgruppierung (3' x 4') und führt eine Reihe von Noten auf, die als 1', 2', 3', 4', 5', 6', 7', 8', 9', 10', 11', 12' beschriftet sind. Die Violinen II spielen eine rhythmische Begleitung, die als 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 3° beschriftet ist. Die Viola, das Violoncello und der Kontrabaß spielen ebenfalls eine rhythmische Begleitung, wobei das Violoncello und der Kontrabaß mit *arco* und *pizz.* (pizzicato) beschriftet sind.

Diese entpuppt sich bei genauer Betrachtung als ebenfalls zwölftönig, als neue Zwölftonreihe, als die 2. Reihe:

Notensbeispiel 5

Notensbeispiel 5 zeigt die 12-tönige Reihe R I/2 in der Tonart des B-Dur (zwei flache Noten). Die Reihe ist als 1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12' beschriftet. Ein 'x' über dem 3. Ton (3') deutet auf eine Besonderheit hin.

Dazu erklingt (Violinen II) die 1. Reihe – demnach quasi als Kontrapunkt zur 2. Reihe. Bei der Wiederholung der 2. Reihe in Kleinterz-Aufwärtstransposition (T. 36–40) wird eine Irregularität der Aufstellung vermieden, nämlich die reihenwidrige zweifache Verwendung des Tones *b* (T. 33 und T. 35/36), indem die ursprünglichen drei Triolenachtel (*as – b – ges*) durch ein Viertel und ein Achtel (*ces – heses*) ersetzt sind²:

Notensbeispiel 6

Notensbeispiel 6 zeigt die Solo-Violine (Solo Viol.) in Takt 33 bis 36. Die Noten sind als 1', 2', 3', 4', 5', 6', 7', 8', 9', 10', 11', 12' beschriftet.

² Rudolf Klein (*Joh. Nep. David*, Wien 1964) ignoriert bei seiner Reihenkonstatering das erste Vorkommen des *b*, läßt diesen Ton also als

Zu Beginn der ‚Durchführung‘⁴³ spielt die Solo-Violine exponierend zunächst völlig regulär die 1. Reihe (T. 60–62):

Notenbeispiel 7

The image shows a musical score for measures 60-66 of the second violin concerto by Johann Nepomuk David. The score is arranged in systems for Solo Violin, Violin I and II, Violoncello (Vcl), and Kontrabaß (Kb).
 - **Musical Notation:** The Solo Violin part features a melodic line with fingerings (1-5, 1-8) and dynamics such as *p espressivo*, *con sordino*, and *am Steg*. The Violin I and II parts provide harmonic support with dynamics like *pp* and *ppp*. The Cello and Bass parts also contribute with *pp* dynamics.
 - **Performance Instructions:** The score includes specific instructions like *sensu vibrato*, *(senza vibrato)*, and *Con molto espressione*.
 - **Measure Numbers:** The score is divided into two systems. The first system covers measures 60-62, and the second system covers measures 63-66. Measure numbers are indicated at the beginning of each line and above the notes.

10. Reihenton fungieren – vermutlich, indem er sich an der (transponierten) Repetition orientiert. – Aus gelegentlichen Anfragen beim Komponisten zur Klärung ähnlich fragwürdiger Stellen in anderen Werken weiß der Verfasser, daß für David innere Kriterien wie etwa die Folgerichtigkeit nicht ausnahmslos maßgebend waren, daß vielmehr manchmal – ohne nähere Begründung – Abweichungen als beabsichtigt gefordert wurden. Dennoch neigt der Verfasser im vorliegenden Falle zu der Annahme eines Versehens, weil es sich um die Aufstellung einer Zwölftonreihe handelt – eines Versehens, das der Komponist bei der Transposition bemerkte, dessen Korrektur in der Aufstellung er aber versäumte. – Merkwürdig allerdings ist, daß das zweite Triolenachtel in der Originalhandschrift wie nachträglich eingefügt, wie geradezu hineingequetscht aussieht. Aber der Triolenbogen mit Triolenziffer „3“ ist eindeutig.

⁴³ So – auch bei den späteren Angaben zur formalen Gliederung – Hans Georg Bertram in *Material – Struktur – Form: Studien zur musikalischen Ordnung bei Johann Nepomuk David*, Wiesbaden 1965.

sodann, unmittelbar anschließend, Teilreihen, diese nun aber in ‚Spiegelung‘⁴: die Reihentöne 1–8 (T. 63–64) und die Reihentöne 1–9 (T. 66–67), wobei der Ablauf vielfach durch Oktavversetzung, eingeschobene und simultan-intervallische ‚Fremdtöne‘ verunklart ist.

Begleitet wird der Solopart von vierstimmigen Zusammenklängen, deren Intervalle die Umsetzung von jeweils vier Tönen der 2. Reihe in die Gleichzeitigkeit sind: die Horizontale ist in die Vertikale⁵ projiziert:

T.60	a	as	e	b	} entspricht	g	ges	d	as	2'	4'	1'	3'
T.61	g	cis	h	d		f	h	a	c	5'	7'	6'	8'
T.62	es	fis	c	f		f	as	d	g	5'	3'	1'	2'
T.64	as	ges	d	g						3'	4'	1'	2'
T.65	c	f	b	es						8'	5'	10'	9'
T.66	b	es	des	fes						10'	9'	11'	12'

Nachdem dann die Solo-Violine die 1. Reihe regulär, aber wiederum mit Oktavversetzungen erneut aufgenommen hat (T. 92–94),

Notenbeispiel 8

lassen es wenig später (T. 104–107) die Reihentöne 1–4 bzw. 1–5, indem sie alle Stimmen durchschreiten, zu einer Art ‚Engführung‘ kommen:

⁴ Der für diesen Vorgang übliche Terminus ‚Umkehrung‘ ist hier zur Vermeidung einer Verwechslung mit der ‚Umkehrung‘ als der eine andere ‚Stellung‘ und ‚Lage‘ bewirkenden Versetzung des unteren Intervall- bzw. Akkordtones in die höhere Oktave durch den Terminus ‚Spiegelung‘ ersetzt, der eine Richtungs- umkehrung um eine gedachte (fiktive) Tonachse unter Wahrung der Intervallgröße bezeichnet. (So entfaltet sich von *d* aus die Tonreihe nach oben und nach unten – Ganz-, Halb-, Ganz-, Ganzstufe – spiegelbildlich, und so verhalten sich Violin- und Baßschlüsselsystem für *c* auf der mittleren Notenlinie in einem elflinigen System [Orgeltabulatur!] spiegelbildlich.) Hans Heinz Stuckenschmidt (*Johann Nepomuk David*, Wiesbaden 1965) spricht, sehr anschaulich, von „Umstülpung“ (S. 18).

⁵ H. G. Bertram, a. a. O., S. 51, spricht hier von Harmonisierung oder auch – in Anlehnung an George Perle (*Serial Composition and Atonality*, London 1962, S. 42) – von Vertikalisierung.

Notenbeispiel 9

Musical score for Notensbeispiel 9, measures 104-113. The score includes parts for Solo Violin, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The Solo Violin part features a complex rhythmic pattern with fingerings 1-2-3, 1-2-3, and 4-5. The other instruments provide accompaniment with various dynamics like *ff*, *f*, and *marcato*.

Diese kontrapunktische Verdichtung führt darauf – les extrêmes se touchent – zu einem (stellenweise lombardisch rhythmisierten) homophonen Ausbruch in Oktaven im Solopart (T. 109–113).

Anfangs (T. 160ff.) nur spärlich unterstützt, später (T. 189ff.) von synkopisch einfallenden, scharf rhythmisierten Tonballungen begleitet, greift die Solo-Violine in einer ‚Kadenz‘ die 1. Reihe wieder auf, wobei manche Töne sich wiederum in Simultanintervallen verbergen und der letzte Ton anstelle des zu erwartenden *fis* hier unvermutet ein *f* ist⁶ (T. 160–162):

Notenbeispiel 10

Musical score for Notensbeispiel 10, measures 160-162. The Solo Violin part shows a sequence of notes with fingerings 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9, 10, 11, and (12).

⁶ Damit taucht wieder die Frage auf, ob hier ein Versehen vorliege oder aber künstlerische Freiheit walte (vgl. Anm. 2).

Nachdem die Solo-Violine die 1. Reihe – vollständig, aber wiederum einige Töne vertikal verbrämend und die Reihentöne 1–9 eine kleine Terz abwärts transponierend – erneut aufgegriffen hat (T. 174–175),

Notenbeispiel 11

Musical notation for Solo-Viol. showing a sequence of notes with fingerings 1-12 and a bracket indicating a 1-12 sequence.

kommt es zu einer Verkettung der Reihentöne 1–3, indem jeweils der Endton (3) mit einem Anfangston (1) verklammert wird (T. 201–202):

Notenbeispiel 12

Musical notation for Solo-Viol. showing a sequence of notes with fingerings 1-3 and 2-3, illustrating the linking of tones 1-3.

Eine – mit nur acht Takten (T. 203–210) ungewöhnlich kurze – ‚Reprise‘ ignoriert die 2. Reihe total, läßt indes die 1. Reihe noch einmal expositionsgetreu auftauchen (T. 203–204). Darauf beschließt eine ‚Coda‘ (T. 210–216) den Satz.

*

Anders als der erste hebt der zweite Satz mit vertikalen Tonkonstellationen an. So erklingen in Takt 1–2 in einer solchen (von unten nach oben gelesen) die Töne *as dg*, dagegen in Takt 2–3 als Linie die Töne *ges f a b des e*. Da zu Beginn des 4. Taktes erneut ein *g* auftaucht, müßte mit ihm – eine Zwölftonreihe vorausgesetzt – das Ende markiert sein. Es würden mithin für eine vollständige Reihe noch drei Töne fehlen. Diese sind konstitutiv für die erste vertikale Tonkonstellation zu Anfang des 3. Taktes als *ch dis*.

Notenbeispiel 13

Die so ermittelten zwölf verschiedenen Töne weisen in ihren Unterteilungen zu je drei Tönen eine unverkennbare Ähnlichkeit mit entsprechenden Dreiergruppen der 2. Reihe des ersten Satzes auf. Nimmt man innerhalb der Vertikalkonstellationen bei den Einzeltönen Umstellungen⁷ vor, schiebt man die zweite Vertikalkonstellation als dritte Dreiergruppe in die Mitte des Horizontalverlaufs und setzt schließlich das *dis* enharmonisch mit *es* gleich, so ergibt sich eine Reihe, die mit der 2. Reihe des ersten Satzes tatsächlich identisch ist (vgl. Notenbeispiel 5):

1	2	3		4	5	6		7	8	9		10	11	12
<i>d</i>	<i>g</i>	<i>as</i>		<i>ges</i>	<i>f</i>	<i>a</i>		<i>h</i>	<i>c</i>	<i>es</i>		<i>b</i>	<i>des</i>	<i>e</i>

Für die Großanlage der Komposition bedeutet dies zunächst einmal: Die Reihe des zweiten Satzes rekurriert auf eine Reihe des ersten Satzes oder, umgekehrt: der erste Satz antizipiert mit einer Reihe den zweiten Satz. Beide Sätze stehen somit in struktureller Korrelation zueinander.

Hinzu kommt – eine Entdeckung wohl Rudolf Kleins – als weitere Überraschung, daß die 1. Reihe des ersten Satzes, rückläufig gelesen und um eine Halbstufe abwärts transponiert, eine Permutationsform ergibt, die nahezu identisch mit der Reihe des zweiten Satzes ist:

⁷ Sowohl das Verfahren der Aufgliederung einer Zwölftonreihe in vier Gruppen zu je drei Tönen wie auch das der Umstellung von Tönen innerhalb der Gruppen, das sogenannte Rotieren, steuerte Ernst Krenek dem Kompositionsverfahren der Zwölftontechnik bei.

	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
RI/1 Krebs	<i>cis</i>	<i>a</i>	<i>as</i>	<i>es</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>ges</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>h</i>	<i>e</i>	<i>d</i>
transponiert	<i>c</i>	<i>as</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>ges</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>b</i>	<i>es</i>	<i>des</i>

Vergleicht man die Ordnungsziffern bzw. -zahlen der auf diese Weise ermittelten transponierten Krebsreihe (R I/1 Krebs transponiert) mit denen der Reihe des zweiten Satzes (R II), so wird bei den Dreiergruppen die Verwandtschaft beider Reihen deutlich, wobei allerdings zwei Töne – *c* als 8. und *e* als 12. Reihenton – gewissermaßen ‚aus der Reihe‘ tanzen:

RI/1	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
Krebs transp.	<i>c</i>	<i>as</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>ges</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>b</i>	<i>es</i>	<i>des</i>
R II	8	3	2	1	4	12	5	6	7	10	9	11

Im weiteren Verlauf des Satzes kommen Permutationen aller drei Arten vor:

- T. 12–14 Spiegelung von R I/1 mit den Reihentönen 1–12 (Violinen I)
- T. 16 Krebs von R I/1 mit den Reihentönen 12–9 (Solo-Violine)
- T. 17 Intervallumkehrungen zu Takt 16: 12–11 (große Terz – kleine Sexte), 10–9 (Quinte-Quarte)

Notenbeispiel 14

The image shows a musical score for Example 14. It consists of five staves: Solo Violin (Viol. I), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Kb.).

- Viol. I (Solo Violin):** Measures 12-14. Measure 12 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is a sequence of notes: *c* (12), *a* (11), *as* (10), *es* (9), *g* (8), *f* (7), *ges* (6), *b* (5), *c* (4), *h* (3), *e* (2), *d* (1). There are dynamic markings *ppp* and *pp*.
- VI. I:** Measures 16-17. Measure 16 shows a sequence of notes: *c* (12), *as* (11), *g* (10), *d* (9), *ges* (8), *e* (7), *f* (6), *a* (5), *h* (4), *b* (3), *es* (2), *des* (1). Dynamic markings include *ppp*, *pp*, and *mf*.
- VI. II:** Measures 16-17. Shows a sequence of notes: *c* (12), *as* (11), *g* (10), *d* (9), *ges* (8), *e* (7), *f* (6), *a* (5), *h* (4), *b* (3), *es* (2), *des* (1). Dynamic markings include *mf*.
- Vcl.:** Measures 16-17. Shows a sequence of notes: *c* (12), *as* (11), *g* (10), *d* (9), *ges* (8), *e* (7), *f* (6), *a* (5), *h* (4), *b* (3), *es* (2), *des* (1). Dynamic markings include *p*.
- Kb.:** Measures 16-17. Shows a sequence of notes: *c* (12), *as* (11), *g* (10), *d* (9), *ges* (8), *e* (7), *f* (6), *a* (5), *h* (4), *b* (3), *es* (2), *des* (1). Dynamic markings include *p*.

17

Solo Viol.

12 11 10 9

sf

VI. I

pp

VI. II

mf

Vla

p

Vcl.

p

ffff

pp

tenuto

Kb.

p

ffff

pp

*

Unter der Voraussetzung, daß auch im dritten Satz wieder die Reihe an den Anfang gestellt ist, müßte sie sich in den gigueartigen $\frac{6}{8}$ -Begleitfiguren der ersten vier Takte repräsentieren, und zwar – wenn man Tonwiederholungen ignoriert – eindeutig, indem sie sich linear darstellt: *d as g des ces ges f cis dis e a b*. Auch diese Tonfolge ist als Reihe nicht problemlos, weil auch sie regelwidrig einen Ton – nämlich *des* (4) und *cis* (8) – doppelt aufweist. Da aber hier in der Begleitfigur im ganzen zwölf Töne vorkommen und im übrigen kein anderer auftaucht, fehlt zwangsläufig ein Ton, nämlich *c*. Falls einer der beiden enharmonisch gleichsetzbaren Töne dieses fehlende *c* zu vertreten hätte, bliebe die Frage, um welchen der beiden Töne es sich handelt. Sollte auch hier wieder der Fortgang des musikalischen Verlaufs einen Hinweis bieten?

Notenbeispiel 15

III

Allegro assai

Solo-Violine

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

Kontrabaß

1''-12''

Mit Beginn des 5. Taktes setzt die Solo-Violine ein, und zwar mit zwei Intervallen, die eklatant zu den beiden ersten Intervallen der Begleitfigur in spiegelbildlichem Verhältnis (zu der Achse

Notenbeispiel 16

Solo-Viol.

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

f

f/fis, der Mitte der Quinte *d/a*) stehen. Verfolgt man diese Linie weiter, indem man auch hier wieder die unmittelbar repetierten und die wiederkehrenden Töne unbeachtet läßt, so erhält man folgende Tonreihe: *a dis e c ais eis fis h as g d cis*. Unterlegt man dieser Spiegelung die Grundgestalt der Reihe R III, so ergibt sich folgendes Bild:

1'	2'	3'	4'	5'	6'	7'	8'	9'	10'	11'	12'
a	dis	e	c	ais	eis	fis	h	as	g	d	cis
d	as	g	des	ces	ges	f	cis	dis	e	a	b
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Man erkennt, daß – abgesehen von der Vertauschung der Plätze bei den Tönen 4 und 5 – der fragliche Ton 8 der Spiegelung zufolge in der Grundgestalt statt *cis* eigentlich *c* lauten müßte⁸. Somit ist diese Spiegelungsreihe – im Gegensatz zu der Grundgestalt bei der Aufstellung – zwölftönig korrekt⁹. Auch diese Zwölftonreihe weist auffallend auf eine vorausgegangene zurück. Ihre erste Dreiergruppe und die der 2. Reihe stehen mit ihren gleichen Tönen (*d as g* bzw. *d g as*) in so enger Beziehung, daß sie nahezu identisch sind¹⁰.

Im Verlaufe des Satzes wird nun unaufhörlich mit Teilreihen aller drei Sätze operiert. Dabei wird der Reihenablauf meistens durch Absonderung von Bestandteilen und durch ‚Fremdtöne‘ zerrissen. Als ein Beispiel dieser Art von ‚Verarbeitung‘ stehe, *pars pro toto*, am Schluß ein Ausschnitt für die Verkettung einer Teilreihe (T. 264–265):

3'	1'	2'				3'	1'	2'				3'	1'	2'
									5''	7''	6''	5''	7''	6''

Notenbeispiel 17

The musical score for measures 264-265 shows the following fingerings:

- Solo Violin:** No notes are present in these measures.
- Violin I (VI. I.):** No notes are present.
- Violin II (VI. II.):** Notes with fingerings 3', 1', 2' and 3', 1', 2'.
- Viola (Vla.):** Notes with fingerings 3', 1', 2' and 3', 1', 2'.
- Violoncello (Vcl.):** No notes are present.
- Kontrabaß (Kb.):** Notes with fingerings 5'', 7'', 6'' and 5'', 7'', 6''.

⁸ Vgl. Anm. 6.

⁹ Rudolf Klein, a. a. O., S. 75, korrigiert zwar in dem hier erläuterten Sinne, gibt indes weder für den Tonersatz noch für die Placierung eine Begründung.

¹⁰ Rudolf Klein, a. a. O., S. 75, leitet aus der korrigierten (*c* für *des / cis* einsetzenden) Reihe R III mit einem doppelten Kunstgriff (Versetzung des vierten Tones an die erste Stelle und Vertauschung der Reihentöne 2 und 3) folgende Reihe ab:

Es versteht sich von selbst, daß infolge der inneren Verflechtung der vier verschiedenen, aber doch untereinander verwandten Reihen an dieser Stelle auch andere Ordnungsziffern stehen könnten.

*

Die getroffene Auswahl an Beispielen möge genügen zur Veranschaulichung von Davids Handhabung ‚zwölftöniger Themen‘ innerhalb der ihm eigenen Satztechnik, d. h. im Rahmen der sein Schaffen prägenden Polyphonie. Es stellt sich nunmehr, auf den Ausgangspunkt zurückkehrend, die Frage, ob Davids 2. *Violinkonzert* eine Zwölftonkomposition im eigentlichen Sinne ist oder ob es stilistisch seinen anderen polyphonen Werken zuzurechnen sei. Will man in dieser Alternative – so man dies als solche ansieht – zu einer Entscheidung gelangen, so stellt man wohl am zweckmäßigsten die pro und contra sprechenden Gesichtspunkte zusammen.

Für eine Zuordnung zur Zwölftonmusik sprechen:

die Nivellierung enharmonischer Differenzen zu prinzipieller Gleichsetzung der Töne (wie z. B. des *cis* der Reihe I/1 mit dem *des* der Reihe I/2)¹¹;

das spezifische Kompositionsverfahren der Zwölftontechnik, die Permutationstechnik, das Ableiten von Spiegelungs-, Krebs- und Krebspiegelungsformen aus der Grundgestalt (wie es in totaler und in rudimentärer Weise durchgehend angewandt ist);

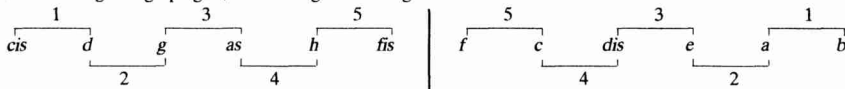
die in die Permutation der Reihen einbezogene Modifikation der Reihen durch Vertikalisierung (wie sie sich als Viertonkonstellationen etwa im ersten Satz, T. 60–66, ausgeprägt findet);

das Rotieren, das Aufspalten der kompletten Reihe und ihrer Permutationen in Teilreihen mit beliebig austauschbaren Tönen¹² (wovon ebenfalls ausgiebig Gebrauch gemacht worden ist).

Gegen eine Zuordnung zur Zwölftonmusik sprechen: Zunächst einmal widerspricht ganz allgemein die 1. Reihe ab ovo einer Äquivalenz der Töne: Der erste Ton erzeugt infolge seiner überaus prononcierten Voranstellung die Vorstellung von Gravitation und läßt auf diese Weise zwangsläufig so etwas wie die Klangerwartung von Grundton aufkommen, damit aber auch zugleich die Erwartung einer auf diesem basierenden Tonalität. Die ihm folgenden elf Töne bilden mit diesem ersten Ton zusammen zwar eine Reihe von zwölf verschiedenen Tönen, eine Reihe aber, die so angelegt ist, daß rhythmisch zu Intervallen gepaarte Töne tonale Bezüge (Subdominante, Doppeldominante und Dominante, diese sogar mit leittönigem Anschluß an den Ausgangston, bei Reihen-

R III	{	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	}
		<i>d</i>	<i>as</i>	<i>g</i>	<i>des</i>	<i>ces</i>	<i>ges</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	
Modifikation	{				<i>cis</i>	<i>h</i>	<i>fis</i>							}
R. Klein	{	2	4	3	1	5	6	7	8	9	10	11	12	}

Die durch diese Modifikation erzielte Reihe besitzt eine bemerkenswerte Eigenschaft, nämlich die, axial symmetrisch zu sein, das heißt: rückläufig gelesen und zugleich gespiegelt, die Grundgestalt zu ergeben:



Klein bezeichnet diese Reihe als *d i e* Reihe des dritten Satzes. Von der Komposition her läßt sich diese Behauptung nicht stützen. So weiß man nicht einmal, ob David selbst diese Reihenmanipulation gedanklich ausgeführt – und eine Realisierung absichtlich unausgeführt gelassen – hat. Unabhängig hiervon aber ist diese Spekulation zweifellos bemerkenswert.

¹¹ Eine der Zwölftonmusik adäquate Notenschrift müßte die geforderte Äquidistanz – und damit auch die systemimmanente Äquivalenz – der zwölf Töne spiegeln.

¹² Vgl. Anm. 7.

konzeption den 13. und somit ersten neuen) nicht nur andeuten, sondern mit Nachdruck in Richtung auf eine Tonartfixierung evozieren, die es als sinnvoll, vielfach sogar als geboten erscheinen läßt, bei einer Analyse statt von einer Zwölftonreihe von einem Thema auszugehen. – Schließlich wird die Tonart *d*-dorisch am Ende des Satzes ausdrücklich bestätigt durch die Terz *f/a* über dem Fundament *d–g/a–e*, das Tonika, Subdominante und Dominante andeutet, wobei der verfremdende Ton *h* explizite auf dorisch weist.

Dazu ist der erste Satz mit Exposition (T. 1–59), Durchführung (T. 60–203) und Reprise (T. 203–211) sowie zusätzlicher Coda (T. 211–216) streng nach dem überlieferten Schema des Sonatenhauptsatzes angelegt, einem Strukturkonzept, das seinen Sinn und seine Berechtigung allein aus den unterschiedlichen harmonischen Funktionen herleitet, die ihrerseits die Tonalität konstituieren. In echter Zwölftonmusik aber kann es keine auf harmonischen Funktionen beruhenden Abschnitte geben; vielmehr ist genuine Zwölftonmusik, gemessen an tonaler Musik, gewissermaßen eine einzige ‚Durchführung‘, ein einziges, ununterbrochenes ‚Verarbeiten‘ des ‚thematischen‘ Materials, d. h. der zwölf Töne der Reihe.

Der zweite Satz deutet mit seinen Anfangsintervallen *as–d–g* in dieselbe Tonartrichtung, mit seinem Ausklang auf *a–d / e–cis* und der hineinklingenden Quarte *c–f* der Solo-Violine ebenfalls. – Auch dieser Satz ist nach einem traditionellen Schema, der dreiteiligen Liedform – mit zusätzlicher Coda auch hier –, angelegt: A (T. 1–15) – B (T. 16–27) – A' (T. 28–40) – Coda (T. 41–48). Dieses Formschema setzt gleichermaßen diskrete, abgesonderte Abschnitte voraus.

Der dritte Satz weist zu Anfang mit seiner Figur *d–as–g* stärker noch als der Beginn des vorangegangenen Satzes auf *d*-dorisch, die verklingende Quinte *a–e* am Ende des Satzes mit dem nachschlagenden unisono *a* deutet die Dominante an. – Schließlich weist auch dieser Satz (mit Partien, in denen Orchester und Solo einander annähernd gleichwertig beteiligt sind, in denen das Soloinstrument dominiert, und solchen, in denen das Orchester allein spielt) deutlich unterscheidbare, gegeneinander abgrenzbare Abschnitte auf¹³: eine Exposition (T. 1–51) und eine Reprise (T. 148–204), dazu, konzertmäßig, eine Kadenz (T. 205–255) und schließlich auch hier wieder eine Coda (T. 256–279).

Somit repräsentiert Davids 2. Violinkonzert über die weitgehend tonale Innenstruktur hinaus auch eine durchaus solokonzertmäßige Großform. All diese Fakten wiegen so schwer, daß man von dem Violinkonzert nicht als von einer Zwölftonkomposition im eigentlichen Sinne sprechen kann¹⁴. Vielmehr liegt eher eine Konzession an die damals ‚zeitgemäße‘ Zwölftontechnik vor, ein Kompromiß zwischen der dem Komponisten wohl eher wesensgemäßen Tonalität und der Atonalität im Sinne des Fehlens einer Tonart, eine souverän gehandhabte Verflechtung traditioneller Themenverarbeitung mit der Technik der Permutation zwölftöniger Reihen, ein Experimentieren mit zwölf verfügbaren Tönen bei frei schweifender Phantasie, ohne Festlegung in der einen oder der anderen Richtung, ohne Einengung, aber doch mit unverkennbarer Bindung an überliefertes funktional-tonales Harmonikverständnis¹⁵.

¹³ Vgl. H. G. Bertram, a. a. O., S. 155, zu der formalen Gliederung. Der III. Satz ist hier als „Rondo alla Gigue“ gekennzeichnet.

¹⁴ Davids Violinkonzert ist ebensowenig eine Zwölftonkomposition wie etwa das Finale aus Mozarts *Jupiter-Sinfonie* (C-dur, KV 551) eine Fuge ist, wenngleich in ihm fugenartige Partien wie Fugati und Fugeneinsätze vorkommen. Vgl. Gerd Sievers, *Analyse des Finale aus Mozarts Jupiter-Symphonie*, in: *Mf 7* (1954), S. 318ff., Nachdruck in: *Zur musikalischen Analyse*, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt 1974.

¹⁵ Daß Davids Werk damit nicht vereinzelt dasteht, bedarf kaum der ausdrücklichen Erwähnung. Man braucht nur an die Zeit des Experimentierens bis zur Herauskristallisierung der Zwölftontechnik (im Jahre 1923) zu denken. Ganz kraß und prononciert ausdrücklich ist die

*

Zur Werkentstehung: Das Geheimnis um einen als endgültig konzipierten (und erklungenen), dann aber verworfenen und schließlich restituierten Schluß

Die Originalpartitur weist auf Seite 76 die letzten sieben Takte (273–279) auf. Diese sind diagonal durchstrichen. Unter dem Schlußtaktstrich, also von unten nach oben verlaufend, steht: „Stuttgart, 10. July 1957 / JND“. – Daneben, auf Seite 77, steht ein neuer, ebenfalls siebentaktiger Schluß. Unter diesem steht: „Das rettet die Situation auch nicht mehr. / 20. XII. 58 JND“. – Demgemäß ist auch diese Seite, und zwar mehrfach kreuzweise in diagonalen Richtungen, durchstrichen. Dafür steht auf Seite 76 unten, unter dem untersten System: „bleibt wie steht“. – Dementsprechend sind die Diagonalstriche ihrerseits durch mehrere Querstriche annulliert. Man rätselt, was zu der Änderung des ursprünglichen Schlusses und zu dessen Wiedereinsetzung geführt haben mag. Die Gründe sind desillusionierend banal. In einem Brief Johann Nepomuk Davids an den Seniorinhaber des Musikverlages Breitkopf & Härtel, Dr. jur. Hellmuth von Hase, vom 26. April 1958 heißt es über die Uraufführung des Violinkonzertes am 22. April 1958 in München:

„Bezüglich des Violinkonzertes möchte ich folgend berichten:

Acht Tage vor der Aufführung fuhr ich nach München, um die Proben anzuhören. Die Probe war so vielversprechend und überzeugend, daß ich mich weiter nicht mehr um die Sache kümmerte.

Das Konzert aber fand im Herkulesaal statt, ein unverhältnismäßig großer Raum für ein paar Männeken – und verschluckte den ganzen Klang. Es war eigentlich gar kein Erfolg – und ich habe mich entschlossen, die Coda des letzten Satzes noch einmal umzuarbeiten. Der gegenwärtige Schluß geht pp aus; nun will ich einen noch breiteren Schluß machen, der im ff mündet. Werden sehen, wie dann die Sache wird.“

Diese ‚Umarbeitung‘ zeigt in T. 275 eine wohl crescendoend gemeinte Passage der Solo-Violine; der letzte Takt endet dann aber doch wieder im pp. Die Ähnlichkeit der Neufassung mit der Ursprungsfassung beweist, daß dem Komponisten der ursprüngliche, der verhauchende Ausklang als der einzig passende, als der alleinig adäquate erschienen sein muß.

In einer Aktennotiz vom 18. Oktober 1957 hielt Dr. Hellmuth von Hase fest, daß geplant sei, das Werk am 28. April 1958 von Lukas David, Johann Nepomuk Davids jüngerem Sohne, als Geiger und von Hans Stadlmaier als Dirigent in München aufführen zu lassen; die weitläufig geschriebene Partitur umfasse 76 Seiten; der Autor wolle dem Verlag das Werk „im Januar entweder anbieten oder davon abraten“.

Eine höchst sonderbare Formulierung! Sie muß den Verlagsinhaber seltsam berührt haben, wie man daraus ersehen kann, daß er diese Redewendung in einem späteren Brief (vom 24. Januar 1958) an den Komponisten noch einmal wortwörtlich aufgriff, damit die Zuversicht verbindend, daß der Meister von dem Werk doch wohl – wie man annehme – nicht abraten, sondern es anbieten werde. Ob David mit dieser seltsamen Redewendung eine ‚Stilwandlung‘ hatte andeuten wollen oder gar vielleicht Zweifel äußern, ob der Verlag ihm hierin folgen werde – wer weiß?

Verquickung von Tonalität und Zwölftontechnik bekanntlich in Alban Bergs *Violinkonzert* mit einer Zwölftonreihe, die aus vier alternierenden Moll- und Durdreiklängen ($g - D - a - E$) und angehängten drei Ganztonstufen ($cis - dis - f$) besteht (wobei die letzten vier Töne [$h - cis - dis - f$] den Anfang des Chorales *Es ist genug* bilden, Anspielung auf die Dedizierung „Dem Andenken eines Engels“, der Tochter Manon aus der Ehe Alma Mahlers mit Walter Gropius).

KLEINE BEITRÄGE

Mozarts Violinkonzert G-dur KV 216

von Günther Metz, Freiburg

Das tonartliche Verhältnis der drei letzten, im Spätjahr 1775 entstandenen Violinkonzerte Mozarts (G-dur KV 216; D-dur KV 218; A-dur KV 219) läßt vermuten, daß er einen (größeren) ‚Zyklus‘ von Konzerten plante, dessen Komplettierung – etwa durch Werke in C-dur, F-dur und B-dur – wohl anderer, dringenderer Aufgaben wegen schließlich unterblieben ist; als dann später ‚neue‘ Violinkompositionen benötigt wurden, hat er (oder sein Vater) kurzerhand die Entstehungszeit aller seiner fünf Konzerte auf 1780 umdatiert¹.

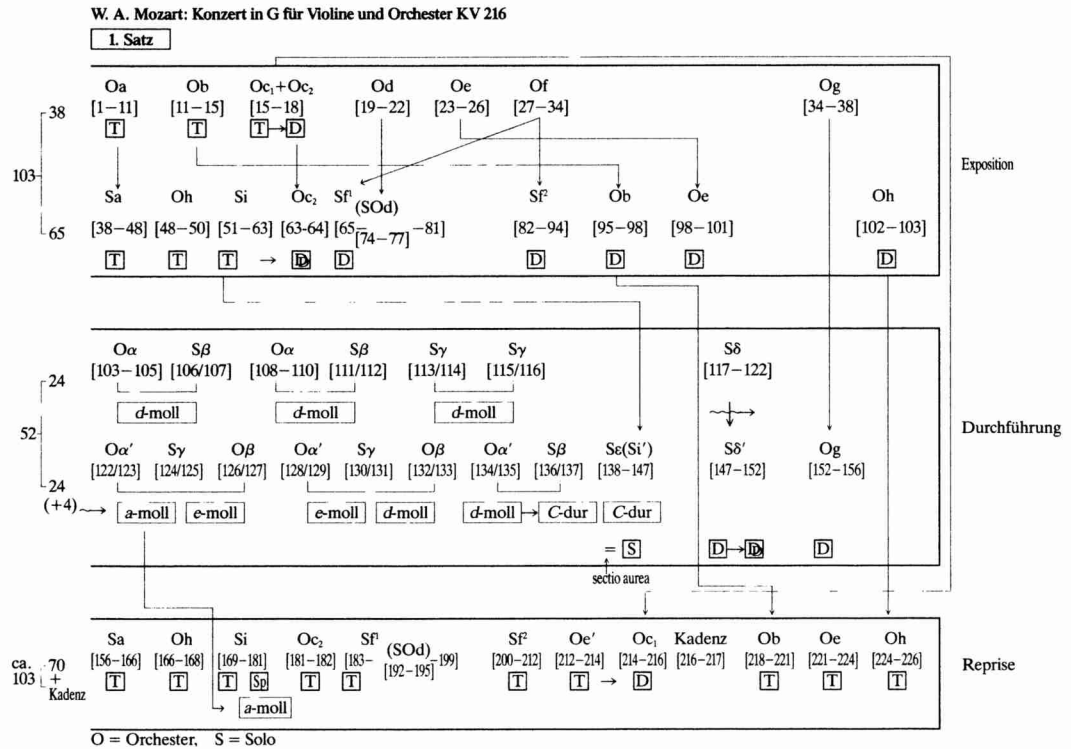
Das G-dur-Konzert markiert aber nicht nur den Beginn einer neuen Werkreihe, sondern bezeichnet in der mit ihm plötzlich erreichten Souveränität der Verfügung über instrumental-spieltechnische (wenn auch nicht virtuose) wie harmonisch-formale Mittel einen Schaffenshöhepunkt, dem gegenüber die vorausgehenden Konzerte KV 209 und KV 211 wie Vorarbeiten anmuten. Ja, es darf die Behauptung gewagt werden, daß sich in und mit diesem und den beiden anderen Konzerten ein entscheidender kompositorischer Reifungsprozeß des 19jährigen vollzogen hat: Sie sind, neben der – allerdings etwas früheren – A-dur-Symphonie KV 201, die ersten – auch als solche im Bewußtsein des Konzertpublikums verankerten – ‚gültigen‘ Werke Mozarts.

Mit dem G-dur-Konzert entwickelt Mozart keinen neuen Konzerttypus: In der Aufeinanderfolge von schnellem, langsamem und wieder schnellem Satz unterscheidet es sich nicht vom im gleichen Jahr entstandenen Konzert KV 211; auch hinsichtlich der Form des ersten (Sonatensatzform) und des dritten Satzes (*Rondeau*) scheinen beide übereinzustimmen, doch prägt die insbesondere im (die ABA-Form durch die Sonatensatzform ersetzenden) zweiten Satz merkliche formale Differenzierung auch die Ecksätze: Der durch recht einfachen Formaufbau bestimmten Gestaltung des früheren Werks steht nun die komplexe, an inneren Beziehungen reiche, dabei subtil ausgewogene des späteren gegenüber.

Schon die die Exposition des *K o p f s a t z e s*² eröffnende Taktgruppe (Oa) stellt einem viertaktigen Vordersatz einen siebentaktigen Nachsatz entgegen, der die (trotz der die synkopischen Wirkungen des dreifach – absinkend – erklingenden Tonikadreiklangs nahezu aufhebenden ‚anti-dynamischen‘ *forte-piano*-Anweisungen) in der im 4. Takt *piano* und durch einen Vorhalt erreichten Dominante sich stauende harmonische Kraft in unterschiedlich gearteten Bewegungsimpulsen ausschwingen läßt. Im ersten Abschnitt (T. 11–15 = Ob) des folgenden, stärker die Bläser einbeziehenden Zusammenhangs werden diese vorwiegend auftaktigen Impulse ausgewertet, der zweite Abschnitt (T. 15–18 = Oc) greift hingegen noch einmal auf die Synkopierungen des Anfangs zurück. Auch die Folge der Takte 19–26 erweist sich als zweigeteilt: Doch sowohl im ersten Teil (T. 19–22 = Od) – ein Bewegungsauslauf und -weiterführung verschmelzender ‚Auftakt‘ der Violinen geht dem Bläserinsatz dabei voraus – als auch im (wieder synkopischen) zweiten (T. 23–26 = Oe) überwiegt nun Volltaktigkeit. Die anschließenden, gleichsam eine Vorform des Seitenthemas darstellenden Takte 27–34 (Of) stehen zwar in deutlichem Kontrast zum Vorausgegangenen (ausgeprägte Auftaktigkeit, Periodizität, reiner Streichersatz), sind mit diesem aber in ihren hier durch dynamische Akzentuierung (*p–f*) erzeugten synkopischen Wirkungen sowie durch die Beibehaltung der Anfangs-

¹ Vgl. W. A. Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* V/14, Bd. 1: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, vorgelegt von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel u. a. 1983, S. XI.

² Wertvolle aufführungstechnische Hinweise zu diesem Satz vermittelt Igor Ozim in: *Üben und Musizieren*, Herbst 1983, S. 27–30. Vgl. zu diesem Konzert auch Heinrich Rietsch, *Mozarts G-Dur-Konzert für Geige*, in: *ZfMw* 10 (1927/28), S. 198–205, und Klaus Weising, *Die Sonatensatzform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, Hamburg 1970 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 3), S. 15ff. Diese Untersuchungen zeitigen z. T. ähnliche, die Vielfalt und den Beziehungsreichtum der Werkphänomene herausarbeitende, im einzelnen allerdings von der vorliegenden Analyse abweichende Ergebnisse: Weising setzt die beiden ersten Sätze in Vergleich zu denen anderer Konzerte Mozarts. Um den Fluß der Darstellung nicht zu stören, wurde darauf verzichtet, ständig auf die Abweichungen in den beiden genannten (vorzüglichen) Arbeiten zu rekurrieren.



tonalität verzahnt; eine Weiterentfaltung wird überdies durch die sich – in eindeutig rückleitender Funktion – anschließenden Takte 34–38 (Og) unterbunden.

In der nun einsetzenden Solo-Exposition wird nach der genauen Wiederholung der ersten Taktfolge (T. 38–48 = Sa) ein weiterer Orchestertutti-Teil (T. 48–50 = Oh) ‚nachgereicht‘, bevor das Soloinstrument mit einem neuen, dem Typus des ‚singenden Allegros‘ zugehörigen, durch einen auf Oc zurückgreifenden Schlußtakt beschlossenen Formteil die Modulation zur Dominanttonart vollzieht (T. 51–64 = Si + Oc₂). Auch das Seitenthema (T. 65–81 = Sf¹) tritt zunächst in einer neuen, auf einen Vordersatz reduzierten Gestalt auf, während der Nachsatz das ‚singende Allegro‘ fortzuführen scheint und, nach einem Einschub der auf die Takte 19–22 zurückweisenden Episode T. 74–77 (SOd), in T. 79 die in T. 33 nur eben angedeutete Schlußformel variiierend und komplettierend wieder aufgreift. In den Takten 82–94 erscheint sodann das Seitenthema – nun ohne Einschub, doch gedehnt – in einer der ursprünglichen Gestalt ähnlicheren zweiten Abwandlung (Sf²); die Exposition wird mit den bisher ‚aufgesparten‘ Abschnitten Ob (T. 95–98) und Oe (T. 98–101) der Tutti-Exposition sowie dem nochmals auftretenden Abschnitt Oh (T. 102–103) abgeschlossen.

Obwohl sich die meisten der in der Durchführung verarbeiteten thematischen Motive als assoziativ-variiierende Abwandlungen der bereits exponierten deuten lassen, ist doch ihr Neuigkeitsgehalt dominierend. Neu ist auch das nun (bis zu T. 134 hin) vorherrschende Moll, ist die Anordnung der (kleinliedrigen) Zusammenhänge, ist ihr scheinbar im Kreis herumführender Modulationsprozeß (der, von d-moll ausgehend, über a-moll und e-moll wieder nach d-moll zurückleitet, das jedoch nun als Subdominantvertreter des in T. 138 endgültig erreichten C-dur fungiert, welches seinerseits Subdominante der in der Reprise restituierten Haupttonart ist), ist schließlich das zweimalige ‚Münden‘ in rezitativische Bildungen, mit deren erster (T. 117ff.) der eigentliche modulatorische Gang erst seinen Anfang nimmt, während die zweite (T. 147ff.) das gleichsam vokal-dramatische Ergebnis jenes auf das ‚singende Allegro‘ der Exposition zurückgreifenden

‚Solo-Gesangs‘ (T. 138ff.) ist, der den inneren Höhepunkt der Durchführung bezeichnet: Nur mittels der wiederauftretenden Rückleitung von Tutti- zu Solo-Exposition (Og; T. 152–156) vermag Mozart die zentrifugalen Kräfte zu bändigen und bruchlos zur Reprise zurückzulenken.

Diese, obgleich nur an zwei Stellen (im vom Haupt- zum Seitensatz überleitenden Teil wie in der Vorbereitung der Kadenz) zur Abweichung von der (Solo-)Exposition genötigt, differiert nichtsdestoweniger an zahlreichen weiteren Stellen (durch melodische Varianten, vor allem in der Solo-Stimme) jener gegenüber, so daß die Kadenz, üblicherweise der auffälligste Garant der ‚Abweichung‘ der Reprise von der Exposition, sich eher als integrativer Teil der Entwicklung, denn als eigener Formteil darstellt, was ihre (vom Komponisten nicht fixierte) Ausführung besonders heikel erscheinen läßt: Durch die spezifische Gestaltung der Reprise verschiebt sich die Sonatensatzform deutlicher als bisher in Mozarts Werk von der Gleichgewichts- zur Entfaltungsform. Andererseits liegt es nahe, die zeitliche Ausdehnung der Kadenz nach der der Reprise zur Gesamtdauer der Exposition (103 Takte) fehlenden äquivalenten Dauer von 33 Takten zu bemessen, so daß – nun wieder im Sinne einer Gleichgewichtsform – die Teile dieses Satzes im Größenverhältnis 2:1:2 angelegt wären. Und daß Mozart in der Tat Proportionalität im Auge hatte, erhellt daraus, daß die auf T. 138 fallende *sectio aurea* (der gezählten Takte des Satzes) ebenso wie in den Violinkonzerten Bachs und Beethovens durch das – mit einem neuen thematischen Gedanken verbundene – explizite Auftreten der Subdominanttonart bezeichnet ist. Aber auch in einer anderen, nun wieder die Idee der Entfaltungsform berücksichtigenden Hinsicht erweist sich der Satz als ‚wohl-disponiert‘: Überwiegen in der Exposition die Tutti-Teile, so halten sich in der Durchführung Tutti und Soli (bei leichtem Überwiegen der letzteren) annähernd die Waage, während in der Reprise der Solo-Anteil deutlich dominiert. Im wohl-abgewogenen Wechsel von Tutti und Soli ist überdies nicht nur das alte Concerto-grosso-Prinzip ‚erinnernd aufbewahrt‘, sondern die Idee des (neuen) Solokonzerts auf eine überzeugende, für Mozarts Reifestil bezeichnende Weise entfaltet.

Daß Mozart den (in *D*-dur stehenden) *z w e i t e n* *S a t z* ebenfalls in Sonatensatzform angelegt hat, belegt einerseits die Gegenüberstellung zweier tonaler Ebenen (T. 1ff.: Tonika; T. 13ff.: Dominante) im ersten Teil, die im dritten Teil (auf der Tonika) nivelliert werden, andererseits die durchführungsartige Verarbeitung der Anfangsphrase im Mittelteil des Satzes. Dennoch zeigt dessen Gestalt einige Eigentümlichkeiten, die jene Form zum mindesten modifizieren, wenn nicht gar der ABA-Form, ihrem Urbild, wieder annähern.

Diese formale ‚Anomalie‘ wurzelt in der komplexen Anlage des ersten geschlossenen thematischen (nicht nur die tonikale harmonische Ebene ausprägenden, sondern auch zur Dominanttonart modulierenden) Zusammenhangs: Indem Mozart die Tutti-Exposition als zweigliedrigen, halbschlüssig endenden Vordersatz (ab) anlegt (T. 1–4), dessen Nachsatz (ac; T. 5–8) dem Soloinstrument zugewiesen ist, diesen aber seinerseits um vier weitere, die Modulation vollziehende Takte (T. 9–12) einer wiederum zweigliedrigen Phrase (db) erweitert, erscheinen, da deren letztes Glied (b) auf das zweite der Tutti-Exposition zurückgreift, trotz dessen Modulierens (zur Doppeldominante) nun die Takte 7–10 gleichsam ‚eingeschoben‘.

Doch erst die Reprise enthüllt Mozarts ‚Absicht‘: Indem hier der Anfangs-Tutti-Teil wegfällt, erweisen sich die ehemaligen Takte 5–12 (hier 28–35) als das ‚eigentliche‘ erste Thema, dessen Mittelzone (T. 7–10 = 30–33) sich hinwiederum als ‚Auffüllung‘ der Kurzfassung des Themas in der Tutti-Exposition darstellt, wobei die Modulation zur Dominanttonart dadurch vermieden wird, daß der Nachsatz statt auf der Tonika auf der Subdominante ansetzt (deren Auftreten, weil sie hier nichts ‚Neues‘ einführt, sondern eine ‚utopische Lösung‘ verwirklicht, nicht mit der *sectio aurea* zusammenfällt).

Die auf diese Weise um vier Takte verkürzte Reprise erweitert Mozart wiederum, indem er zunächst vor der Fortführung des getreu wiederkehrenden, zwischen Orchester und Solist dialogisierenden zweiten Themas einen Takt (40) einschaltet, an jene sodann einen weiteren, die ‚Kadenz‘ vorbereitenden Takt (43) anfügt und schließlich der der Kadenz – erwartungsgemäß – nachgestellten Schlußgruppe (T. 45–46) epiloghaft zwei Takte des (nun variierten) Satzanfangs folgen läßt: Die Reprise erreicht so, bei gleichzeitiger Reduzierung der Kadenz auf einen Takt, annähernd die Ausdehnung der Exposition – in der im Verhältnis 5:2:5 proportionierten Anlage verbindet sich derart die Idee der Gleichgewichtsform (ABA‘) mit derjenigen der Entfaltungsform (des Sonatensatzes).

Hebt sich dieser Satz dadurch, daß Flöten an die Stelle der Oboen treten³, aus dem Gesamt der fünf Violin-

³ Die Eulenburg-Taschenpartitur beläßt kurzerhand die Oboen.

konzerte heraus (die gleiche Besetzung findet sich nur noch in einem Einzelsatz, dem *Adagio* KV 261, wieder), so hat er den unisonen Anfang der 1. Violinen mit dem Mittelsatz des A-dur-Konzerts KV 219 gemeinsam. Es mag nun – begünstigt durch das Fehlen dynamischer Angaben zu dieser Stelle in den meisten Ausgaben – diese Gemeinsamkeit gewesen sein, die zur Übertragung der dort gegebenen dynamischen Verhältnisse auf das Schwesterkonzert geführt und dazu verleitet hat, den unisonen Eingang, allenfalls leicht crescendoierend, *piano* zu spielen; diese ‚Tradition‘ steht gleichwohl im Widerspruch zu Mozarts Intention, der für alle Stimmen *forte* vorgeschrieben hat, wodurch nicht nur ein hier – im Gegensatz zu der (synkopischen) Stelle in KV 219 – plump wirkender *forte*-Einsatz der Bläser, sondern vor allem jene unschöne, die Einheitlichkeit der Melodieentwicklung störende, leider fast allgemein übliche Verzögerung (vor dem Hinzutreten der übrigen Instrumente) vermieden wird. Denn es ist vor allem das – nur durch die Schlußgruppentakte unterbrochene – unablässige Strömen dieser Melodie vor dem Hintergrund kaum je aussetzender triolischer Sechzehntelbewegung, ihre zwischen konfliktrhythmischer Spannung zu dieser und gelegentlichem Eintauchen in deren gleichmäßigen Fluß nuanciert auswägende Kantabilität, die den besonderen Reiz dieses Satzes ausmacht.

Im dritten Satz (*Rondeau*) greift Mozart auf die französische Form einer reihenden Refrainkomposition zurück; das Refrainthema (a_1a_1'), das man als im 3/8-Takt notiertes ‚schnelles Menuett‘ charakterisieren könnte, tritt immer auf derselben Stufe, der Tonika G-dur, auf. Die strenge Periodizität seiner Anlage (8/8 Takte) bestimmt auch seine Fortführung (a_2 : 8 Takte; die letzten vier Takte in Sechzehntelbewegung) sowie den ausgedehnten Schlußteil (a_3a_4 : 8/8 Takte) des ersten, dem Tutti vorbehaltenen Abschnitts (T. 1–40).

Das nun durch das Soloinstrument bestimmte erste Couplet scheint gleichermaßen periodisch angelegt zu sein; der Nachsatz seines ersten Teils (b_1b_1' : 8/8 Takte = T. 41ff.) kehrt allerdings nicht zur Tonika zurück, sondern moduliert zur Dominanttonart, in der der zweite, in seiner durchlaufenden Sechzehntelbewegung und durch seine Dreigliedrigkeit kontrastierende, quasi gegenthematische Teil ($b_2b_3b_3$: 8/8 Takte = T. 73ff.) steht: Eine fast unmerkliche rhythmische Verschiebung von der Voll- zur Auftaktigkeit in seinem ersten Takt bewirkt zudem eine Überlappung seines letzten Taktes mit dem ersten des – erneut auftretenden – Schlußabschnitts des ‚Refrain-Teiles‘ (a_3a_4 = T. 97ff.). Die dadurch scheinbar wieder gebändigten zentrifugalen – a-periodischen – Kräfte treten dann aber unverhüllt in der den beiden Schlußtaktfolgen folgenden doppelten Echowirkung zutage. Aus dieser erwächst eine (nun wieder achttaktige) Rückleitung (x = T. 117ff.) zum Refrainthema, dessen Vordersatz (a_1) noch dem Soloinstrument überlassen bleibt, während die Übernahme des Nachsatzes (a_1') durch das Tutti die Voraussetzung für einen erneuten solistischen ‚Auftritt‘ im zweiten Couplet schafft.

Auch das nun auf der Tonikaparallele (e-moll) angesiedelte, in seinem Mittelteil ebenfalls durch Sechzehntelbewegung kontrastierende zweite Couplet (T. 141ff.) ist im Grunde periodisch angelegt (c_1c_1' : 8/8 Takte; c_2c_2' : 8/8 Takte; $c_1c_1''c_1''var$: 8/8 Takte); doch beeinträchtigen sowohl die durch Trugschlußbildung bedingte Wiederholung von c_1' im letzten Teil ($c_1''var$) als auch die Echobildungen nach c_1' , nach c_1'' und sogar – mit ‚neapolitanischer‘ Wirkung – inmitten von $c_1''var$ diese Periodizität, zumal der letzte Teil des Couplets durch Verzahnung mit der (hier 16taktigen) Rückleitung (y = T. 202ff.) um einen Takt verkürzt erscheint. Das nun zur Gänze vom Soloinstrument vorgetragene, in seinem Nachsatz variierte Refrainthema (a_1a_1'') mündet in eine ebenfalls 16taktige Schlußgruppe (z = T. 234ff.), die dadurch, daß sie an ihrem Schluß auf der Dominante verharrt und, um zwei Takte verlängert, auf einer Pause (mit Fermate) endet, Erwartung weckend wirkt.

Im folgenden zweiteiligen „Andante“ (aa') bricht (minore) gavottenähnlich und *alla breve*, mit Streicherpizzikato als Quasi-Gitarren-Begleitung, Serenaden- bzw. Divertimentohaftes ein, das sich im „Allegretto“ (maggiore) in einer Art Bourrée (mit Musetten-Einlagen) etabliert, deren äußerst plastische melodische und formale ($\beta\beta'$ $\gamma\beta'$ $\gamma\beta'$, hierin mit T. 73ff. korrespondierende) Bildungen wie auch einfache Harmonik und auffällige Bordunwirkungen ‚Volkstümliches‘⁴ assoziieren, wobei Ossia-Stimmen der Solovioline auf Improvisatorisches anspielen. Erst eine am Schluß auftretende Echowirkung ruft die Erinnerung an das *Rondeau* zurück.

⁴ Daß sich Mozart im „Allegretto“ offenbar auf eine weit verbreitete Melodie, genannt der „Straßburger“, gestützt hat, weist Dénes Bartha (*Zur Identifikation des „Straßburger Konzerts“ bei Mozart*, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel u. a. 1963, S. 30–33) überzeugend nach; vgl. hierzu jedoch bereits Rietsch, a. a. O., S. 202.

An einen (8taktigen) rückleitenden Teil (x') schließt sich aber nun nicht etwa wieder das Refrainthema an, sondern eine variierte Form von b' , wonach zwar der Kopf des Refrainthemas, zunächst in Moll, dann in Dur, wieder auftritt, doch unmittelbar gefolgt vom nun auf der Tonika stehenden ‚gegenthematischen Teil‘ (b_2, b_3, b_3) sowie dem zugehörigen Schlußteil, dessen erster Abschnitt (a_3) jedoch – sequenzierend – zur Dominantebene geführt wird, auf der dann der abschließende zweite (a_4) steht. Wiederum doppelte Echobildung löst (wie in T. 113ff.) die Rückleitung (x) zum nun vollständig auftretenden, solistisch vorgetragenen, allerdings deutlich variierten Refrainthema aus, an das Mozart aber nicht dessen (erwartete) Fortführung (a_2), sondern das gesamte 40taktige Orchestertutti anschließt, wodurch – für den Hörer überraschend – das Refrainthema zweimal hintereinander erklingt. Dieser merkwürdige, wenn nicht unverständlich erscheinende Sachverhalt läßt sich denn auch nicht mehr aus dem linearen Satzverlauf, sondern nur aus der eigentümlichen, formal außerordentlich komplexen Satzanlage erklären.

Mußte es schon verwundern, daß nach dem (im Sinne der späteren Rondo-Form ausgeprägten) gegensätzlichen Mittelteil des Satzes nicht sogleich wieder das *Rondeau*-Thema, und zwar in seiner vollständigen Gestalt, als Refrain auftrat, sondern der ursprüngliche Reihungsvorgang gleichsam ‚aus dem Tritt geraten‘ zu sein schien, indem nur noch kleinere oder größere Bruchstücke, zudem teilweise in umgekehrter Reihenfolge, aneinandergesetzt waren, so offenbaren ‚überraschende‘ Stellen wie die Takte 315–322 (Auftreten des Refrainthema-Kopfes, zuerst in Moll, dann in Dur) und T. 351ff. (Fortführung der Reihung der – zusammengehörigen – Schlußabschnitte nach zwischenzeitlicher sequenzierender Modulation) die verborgene kompositorische Absicht: Diese Stellen zeigen – völlig unerwartet – durchführungsartigen Charakter; zugleich enthüllt sich in der Transposition des (im ersten Teil des Satzes auf der Dominante stehenden) ‚gegenthematischen Teils‘ auf die Tonika (T. 323ff.) und ihm nachgesetztem ersten Thema (Schlußtutti) eine sich mit der ‚Durchführung‘ teilweise überschneidende ‚Reprise‘. Das eigentliche *Rondeau*, das mit T. 250 formal (wenn auch nicht tonal) als abgeschlossen gelten kann, erweist sich demnach als Exposition einer Sonatensatzform, deren Durchführung und Reprise, sich im dritten Teil des Satzes ineinander verschränkend, den zweiten als Mittelteil einer ABA'-Form ‚aussparen‘; die ‚unlogische‘ Wiederholung des Refrainthemas im dritten Teil schließlich ergibt sich aus der Notwendigkeit, dem *Rondeau* ein Äquivalent entgegenzusetzen: Mittelteil und dritter Teil zeigen nun – auf Achtelwerte umgerechnet – die gleiche Ausdehnung wie jenes.

Die traumwandlerische Sicherheit, mit der Mozart insbesondere in diesem Satz Divergierendes ineinanderfließt, verbürgt jene vom Hörer erfahrene eigentümliche ‚Richtigkeit‘ der Komposition und verbirgt zugleich, vollends durch den *piano* in den Bläsern ‚entschwebenden‘ Schluß, daß es gelungen ist, in diesem Werk komplexeste Formprobleme zu lösen: „Wenn es ein Wunder in Mozarts Schaffen gibt, so ist es die Entstehung dieses Konzerts“⁵.

Revisionsbedürftig: Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann

Auswirkungen irrtümlicher oder lückenhafter Überlieferung auf werkgenetische Bestimmungen (mit einem unausgewerteten Brahms-Brief zur Violinsonate op. 78)

von Michael Struck, Kiel

Die überlieferte Korrespondenz von Komponisten gehört zu den Grundlagen, die gemeinsam von so unterschiedlichen Bereichen im Umgang mit Musik in Anspruch genommen werden wie der populären biographischen Schilderung, der wissenschaftlichen Quellenforschung und Edition sowie von Untersuchungen mit ästhetischen, philosophischen oder soziologischen Fragestellungen. Daß die Korrespondenz sich – gegenüber publizistischen Äußerungen – oft primär persönlichen Schreibenanlässen verdankte, daß Informationen

⁵ A. Einstein, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Neue Ausgabe, Frankfurt a. M. 1968, S. 296.

zur Ästhetik, Werkgeschichte oder Werkrezeption hier möglicherweise eher beiläufig und unsystematisch erscheinen, kann geradezu als charakteristisch gelten. Dennoch ist in der musikwissenschaftlichen Praxis die Auswertung der Korrespondenz insbesondere für Komponisten des 19. Jahrhunderts von Bedeutung; zwar ist bei ihnen ein Zugang zu Informationen durch Zeitgenossen nicht mehr gegeben, doch sind – trotz mancher Kriegsverluste – handschriftliche Dokumente wie auch gedruckte Zeugnisse im allgemeinen zahlreicher und kontinuierlicher überliefert als bei Musikern früherer Zeit.

Über Johannes Brahms hat sich das Vorurteil vom unwilligen Briefschreiber lange gehalten, obgleich längst ein bedeutender Teil seiner umfangreichen Korrespondenz im Druck erschienen ist. Kernstück ist die sechzehnbandige Reihe, die die Deutsche Brahms-Gesellschaft zwischen 1906 und 1922 herausgab; wesentliche Ergänzungen folgten seit etwa der gleichen Zeit in separaten Editionen¹. Daß Brahms in der Häufigkeit, Intensität und im Tonfall seiner brieflichen Äußerungen je nach Empfänger stark differenzierte, wurde bei jenem Vorurteil weithin außer acht gelassen.

Auch in den letzten dreißig Jahren erschien eine Anzahl weiterer neuer oder die bisherigen Ausgaben ergänzender Veröffentlichungen mit Briefen von und an Brahms von durchaus wechselnder wissenschaftlicher Ergiebigkeit². Nach der seit Anfang 1988 vorliegenden Korrespondenz mit dem Cellisten Robert Hausmann ist in nächster Zeit u. a. die Publikation der bisher nicht einmal zur Hälfte gedruckten verfügbaren Korrespondenz mit Julius Stockhausen sowie von Briefen an den Lektor des Simrock-Verlages, Robert Keller, zu erwarten³. Gleichwohl steht nach wie vor ein beträchtlicher Teil der tatsächlichen Brahms-Korrespondenz wissenschaftlicher Auswertung noch nicht oder nicht mehr zur Verfügung.

In der Brahms-Forschung gilt die gedruckte Korrespondenz insgesamt als verhältnismäßig zuverlässig, wenn auch Christian Martin Schmidt unlängst Bedenken anmeldete⁴. Daß – beispielsweise im Briefwechsel von Brahms und Clara Schumann – Briefe vernichtet wurden oder unpubliziert blieben, war bekannt; hinter einzelnen in den gedruckten Ausgaben unterdrückten Briefpassagen vermutete man vor allem Details, die damals aus persönlichen Gründen nicht veröffentlicht werden sollten⁵.

1984 wurde nun ein umfassendes Brahms-Werkverzeichnis vorgelegt⁶, und seit 1985 klärt ein Pilotprojekt in Kiel Voraussetzungen und Möglichkeiten einer neuen wissenschaftlichen Brahms-Gesamtausgabe⁷. Dabei war in gravierenden Einzelfällen zu erkennen, daß die Zuverlässigkeit der gedruckten Korrespondenz offenbar stärker schwankt, als vielfach angenommen wurde. So erscheint es zu einem Zeitpunkt, zu dem das Werkverzeichnis der Forschung bereits zur Verfügung steht und eine beträchtlich erweiterte, heutigen wissenschaftlich-editorischen Kriterien entsprechende Gesamtausgabe vorzubereiten ist, dringend erforderlich, daß die Brahms-Korrespondenz kritisch auf die Qualität ihrer Informationen hin überprüft wird.

Der vorliegende Bericht versteht sich hier als Impuls und Begründung für weitere, umfassendere Forschungen. Nachdem sich die bisherigen Erkenntnisse am Rande der Arbeiten innerhalb des erwähnten Projektes ergaben, müßten vor einer möglichen Gesamtausgabe zumindest in exemplarischen Fällen weitere systematische Überprüfungen vorgenommen werden. Dabei wäre vor allem die künstlerisch wie menschlich bedeutsame Korrespondenz mit Clara Schumann ins Auge zu fassen, die den Anstoß für erste kritische Studien gegeben hatte und auch im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen steht. Trotz der genannten Verluste ist ein erheblicher Teil der Brahms'schen Briefmanuskripte, soweit sie gedruckt wurden, erhalten (siehe unten, S. 241). Daß die Auswirkungen solch gravierender Übertragungsirrtümer und Korrespondenzlücken anhand des neuen Brahms-Werkverzeichnisses (BraWV) demonstriert werden, bedeutet keine ‚verlagerte‘ Rezension und schmälert nicht die Verdienste dieses weithin zuverlässigen neuen Fundaments der Brahms-

¹ Siehe vor allem die Korrespondenz mit Clara Schumann (1927) und Theodor Billroth (1935).

² Siehe dazu die Nachweise in zwei Literaturberichten Imogen Fellingens, *Zum Stand der Brahms-Forschung*, in: *AMI* 55 (1983), S. 131–201, hier S. 142–146; *Das Brahms-Jahr 1983*, in: *AMI* 56 (1984), S. 145–210, hier S. 159f. Vgl. außerdem Nachweise in Siegfried Kross' *Brahms-Bibliographie*, Tutzing 1983.

³ Friedrich Bernhard Hausmann, *Brahms und Hausmann*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 7, Hamburg 1987 (erschienen 1988). – Die Korrespondenz Brahms – Stockhausen wird von Renate und Kurt Hofmann herausgegeben werden, für Brahms' Briefe an Robert Keller, die sich jetzt in der Library of Congress, Washington DC befinden, ist eine Publikation durch George S. Bozarth vorgesehen.

⁴ Christian Martin Schmidt, *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 175f.

⁵ Schmidt 1983, a. a. O.

⁶ Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984 (= BraWV).

⁷ Siehe *Mf* 39 (1986), S. 104.

Quellenforschung, das indes – schon aus arbeitstechnischen Gründen – fast zwangsläufig von der Zuverlässigkeit der intensiv ausgewerteten gedruckten Briefe ausgehen mußte⁸.

Auswirkungen von Übertragungsirrtümern auf werkgenetische Bestimmungen

Im Zusammenhang mit der Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte der sieben *Fantasien* für Klavier op. 116 sorgten Übertragungsirrtümer gleich in mehrfacher Hinsicht für Fehlinterpretationen – auch im Hinblick auf Fragen stilistischer Wandlungen und Konstanten bei Brahms. In Berthold Litzmanns grundlegender Clara-Schumann-Biographie und in der von ihm edierten Korrespondenz von Clara Schumann und Brahms wird ein Brief von Anfang Oktober 1892 mitgeteilt, den Brahms einem Manuskript-„Heft“ von Klavierstücken beilegte⁹. Dort liest man von einem „kleinen C Moll=Stück“, das in der gedruckten Gestalt des Werkes ebensowenig enthalten ist wie im überlieferten Autograph (siehe unten, S. 238). Mit Verweis auf diesen Brief wurde im BraWV geschlossen, daß Brahms aus den Clara Schumann übersandten Stücken jenes in c-moll nachträglich wieder ausgesondert habe; es fand daraufhin nicht nur im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte von Opus 116 Erwähnung, sondern wurde zudem gesondert in die Abteilung nachweisbarer, doch „verlorengegangener Werke“ (Anhang IIa, 12) aufgenommen¹⁰. Dies konnte durchaus als plausibel gelten: Aus einem von Litzmann auf den 4. Januar 1892 datierten Brahmschen Brief schien hervorzugehen, daß dieser Clara Schumann schon zur Jahreswende 1891/92 Klavierstücke zugesandt hatte¹¹; beim Vergleich mit späteren Briefen Clara Schumanns wurde im BraWV gefolgert, Brahms habe auch die damals mitgeteilten Stücke offenbar „zum größeren Teil [wieder] verworfen“¹². Andererseits hatte es Max Kalbeck in seiner Brahms Biographie als wahrscheinlich dargestellt, daß der Komponist in seinen letzten Klavierwerken (op. 116–119) auf mehrere weit früher entstandene, vielleicht sogar bis in die Düsseldorfer Frühzeit reichende Stücke zurückgegriffen und sie überarbeitet in die Sammlungen aufgenommen habe¹³. Innerhalb seiner Argumentation verwies Kalbeck auf ein Schreiben vom 20. Oktober 1892, das auch in seiner Ausgabe der Brahms-Briefe an den Verleger Fritz Simrock enthalten ist. Es scheint in Kalbecks Übertragung zu belegen, daß Opus 116 bei Übersendung der Stichvorlage zunächst nur fünf Stücke umfaßte, da Brahms dem Verleger gegenüber scheinbar angab, bei einer Ausgabe der Sammlung in zwei Heften gehörten „die ersten drei und die letzten zwei“ Stücke zusammen¹⁴. Daß der Komponist schließlich sieben Stücke veröffentlichte, ließ Kalbeck folgern, er habe „mehrere Stücke in der Reserve“ gehabt¹⁵.

Diese bis ins BraWV gelangten Informationen zur Genese und Veröffentlichung von Opus 116 beruhen auf einem grotesken Konglomerat von Übertragungsirrtümern. Als der zuletzt erwähnte Brahms-Brief an Simrock 1985 im Autographenhandel auftauchte, wurde publik, daß Kalbeck bei der Wiedergabe des Briefes ein Irrtum unterlaufen war: Brahms hatte tatsächlich eine eventuelle Aufteilung in „die ersten drei und die letzten vier“ Stücke angeboten, von vornherein also sieben Stücke an Simrock gesandt¹⁶. Darüber hinaus ergab eine Überprüfung des von Litzmann dem 4. Januar 1892 zugeordneten Briefes (s. o.) anhand des in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin befindlichen Manuskriptes, daß der Herausgeber den Poststempel des von Brahms nicht datierten Schreibens falsch entziffert und daraufhin den Brief in der gedruckten Korrespondenz fehlplaziert hatte: Stempeldatum ist der 14. Oktober 1892 (der Übertragungsirrtum ist also leicht zu rekonstruieren). Somit fügt sich der Brief zeitlich wie inhaltlich in die Reihe aufeinanderfolgender Schreiben vom Herbst 1892 ein, die sich auf die Klavierstücke op. 116 und 117 beziehen¹⁷.

⁸ Die Auswertung von Brief- und Notenmanuskripten ermöglichten dankenswerterweise: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky Hamburg, Österreichische Nationalbibliothek Wien sowie Frau Marguerite Manley, Scarsdale NY.

⁹ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 3, Leipzig 1908, S. 560f. – *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. v. B. Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927, S. 478f. (= BrW CS/JB 2).

¹⁰ BraWV, S. 466, 660, 779.

¹¹ BrW CS/JB 2, S. 470.

¹² BraWV, S. 466.

¹³ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 4/2, Berlin 1915, S. 277–279.

¹⁴ Op. cit., S. 282; *Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock*, hrsg. v. M. Kalbeck, 4. Bd. (= *Brahms-BrW12*), Berlin 1919, S. 79.

¹⁵ Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 4/2, S. 282.

¹⁶ *Katalog 634 zur Auktion 26./27. 11. 1985*, J. A. Stargardt/Marburg, Nr. 727. Eine Kopie des Briefmanuskriptes konnte eingesehen werden.

¹⁷ Siehe BrW CS/JB 2, S. 478–489. Der von Litzmann als Nr. 614 gezählte Brief (S. 470) ist nach Nr. 623 (S. 480) einzuschieben.

Daß schließlich das im BraWV eingehend beschriebene Klavierstück in *c*-moll nie komponiert wurde, ist gleich mehrfach zu belegen. Wenn dabei der Weg vom ‚logischen‘ zum ‚faktischen‘ Nachweis gewählt wird, soll auf die Möglichkeit von Revisionen auch in solchen Fällen verwiesen werden, in denen die Briefmanuskripte nicht mehr verfügbar sind. Schon ein Vergleich des Brahms'schen Briefes von Anfang Oktober 1892 mit Clara Schumanns Antwortschreiben legt die Vermutung nahe, daß Brahms sich auf das Klavierstück op. 116, 5 in *e*-moll bezogen haben muß, auf das Clara Schumann im folgenden Brief unstreitig einging. Die Gegenüberstellung beider Briefpassagen macht deutlich, daß auch in Brahms' Schreiben Litzmanns Lesart „C Moll“ durch die Tonartangabe *e*-moll zu ersetzen ist:

Brahms an Clara Schumann (Anfang Oktober 1892):

„In dem kleinen E [Litzmann: C] Moll=Stück nimmst Du wohl besser das 6. Achtel immer so, wie es im Auftakt in Klammer angegeben ist. Es geht freilich der eigene Reiz verloren, den eine Schwierigkeit immer hat, so hier die starke geschmeidige Biegung der Hände – der g r o ß e n Hände!“

Clara Schumann an Brahms (13. Oktober 1892):

„Das [Stück] in E Moll würde ich aber nie mit den kleinen Noten hören mögen, gerade die Lage der Hände ineinander hat so einen besonderen Reiz, klingt eben ganz anders! Man wiegt sich förmlich darin“¹⁸.

Tatsächlich ist das *e*-moll-*Intermezzo* das weitaus kürzeste Stück der Sammlung und wird durch ‚wiegenden‘ $\frac{6}{8}$ -Takt sowie beim sechsten (letzten), auftaktigen Achtel durch das Ineinandergreifen und die „starke geschmeidige Biegung“ der Hände gekennzeichnet. Daß zu den Stücken ursprünglich ein weiteres mit gleichen Charakteristika hätte zählen können, erscheint kaum vorstellbar.

Zwei Manuskripte liefern zudem ‚faktische‘ Beweise. Das Autograph von Opus 116 (möglicherweise die Clara Schumann zeitweise überlassene Handschrift) wurde im BraWV zwar beschrieben, doch nicht im Hinblick auf das Zuordnungsproblem ausgewertet. Es zeigt für den eröffnenden Auftakt des fünften Stückes die von Brahms beschriebene grifftechnische Alternative, die durch eingeklammerte kleine Noten dargestellt ist (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg). Angesichts der bisherigen Argumentation grenzt es an Redundanz, daß auch Brahms' Brief an Clara Schumann im Manuskript erhalten ist (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz). Seine Prüfung erweist, daß Litzmann das von Brahms mit Kleinbuchstaben notierte *e* irrtümlich für ein geschnörkeltes *c* hielt (der Irrtum in zwei Publikationen spricht gegen einen Druckfehler). Das verlorengegangene geglaubte *c*-moll-Klavierstück ist ein Phantom; zugleich gibt es keinen stichhaltigen Beleg dafür, daß Brahms die Sammlungen op. 116 und 117 je in veränderter Anzahl komponierte¹⁹ oder auf früher komponierte Stücke zurückgriff.

Ein ähnlicher, wenngleich weniger gravierender Fall ist im Zusammenhang mit der Genese des 1891 entstandenen *Klarinettenquintetts h*-moll op. 115 zu beobachten. Zwei Brahms-Briefe von Ende 1888 wurden vom BraWV zu Recht aufeinander bezogen, gaben dort indes Anlaß zur Vermutung, möglicherweise sei ein Vorstadium zu Opus 115 angesprochen²⁰: Litzmanns Übertragung zufolge wurde in den Briefen ein „grausames Klarinetten=Quintett“ bzw. ein „E moll=Quintett“ erwähnt²¹. Die Überprüfung der Manuskripte (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz) ergab jedoch, daß beide Briefpassagen sich auf das *Klavierquintett f*-moll op. 34 bezogen, wobei Brahms in dem einen Manuskript vom „Cl: 5^{te}“ (zweifelloso zu lesen als „Clavier-Quintett“), im anderen vom „f moll 5^{te}“ schrieb. Entsprechend sind beide Angaben für die gedruckte Korrespondenz zu korrigieren. Die reizvolle Vorstellung, Brahms habe drei Jahre vor Vollendung des Klarinettenquintetts eine nahezu aufführungsreife ‚Vorstufe‘ in einer anderen Tonart oder ein ganz unabhängiges Vorgängerwerk parat gehabt, resultierte lediglich aus Übertragungsirrtümern in der gedruckten Korrespondenz.

¹⁸ Op. cit., S. 479 bzw. 480.

¹⁹ Dagegen scheint zu sprechen, daß Litzmann eine Tagebuchnotiz Clara Schumanns vom November 1892 mitteilte, in der im Zusammenhang mit den übersandten Stücken von Opus 116/117 von „11 seiner Stücke“ die Rede ist (Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. 3, S. 562f.). Aufgrund der bisherigen Darlegungen ist auch hier eher an einen Lesefehler Litzmanns oder einen Irrtum Clara Schumanns zu denken als an das einzige Indiz für ein verworfenes Stück.

²⁰ BraWV, S. 463.

²¹ BrW CS/JB 2, S. 370 bzw. 372.

Präzisierungen zur Genese der Violinsonate op. 78 durch einen in der gedruckten Korrespondenz fehlenden Brahms-Brief

Daß im Entstehungshintergrund der *Violinsonate G-dur op. 78* Clara Schumann eine bedeutende Position zukam, ist in der Brahms-Literatur bekannt. Dem bisherigen Wissensstand zufolge, den das BraWV resümiert, lernten Theodor Billroth und Clara Schumann das Werk kurz nacheinander im Frühsommer 1879 kennen, ehe Brahms es im August mit Joseph Joachim probte und bei dieser Gelegenheit auch dem Ehepaar von Herzogenberg zugänglich machte; entstanden war die Sonate Brahms' eigenhändigem Kompositionsverzeichnis zufolge im Sommer 1878 und 1879²². Als eine Keimzelle der Sonate gilt die Punktierungsrhythmik; als ihr Ausgangspunkt wird gemeinhin der dritte Satz mit der Anspielung auf die 1873 komponierten ‚Regenlieder‘ op. 59,3 und 4 angesehen²³. Dabei bezog Kalbeck in seinem eng an Brahms' Biographie orientierten hermeneutischen Interpretationsansatz die trauermarschartige Ausprägung des Punktierungsrhythmus im zweiten Satz auf Brahms' Anteilnahme am Tode des Komponisten Franz von Holstein (Mai 1878) und auf seine „Gewißheit von der nahe bevorstehenden Auflösung seines Patenkindes Felix Schumann“²⁴. Vertieft und zugespitzt wurde diese Interpretation 1966 von Jürgen Beythien, der Entstehung und „menschlichen Hintergrund“ sowie die Relation zur kompositorischen Konzeption der Sonate ausdrücklich und ausschließlich in engen Bezug zu Clara Schumann und der tödlichen Krankheit ihres jüngsten Sohnes stellte²⁵.

Man mag Beythiens konkretisierende Ausführungen für problematisch halten, wenn sie der „Verwirklichung eines sich auch im Musikdramaturgischen ausdrückenden gedanklichen Anliegens“ nachzuspüren trachten²⁶. Ein bisher nicht ausgewertetes Brief- und Notenmanuskript von Brahms für Clara Schumann bestätigt und präzisiert jedoch ausdrücklich die Bedeutung, die Brahms' Gedenken an Clara und Felix Schumann im Entstehungshintergrund der Sonate zukam. In Abweichung vom bisherigen Kenntnisstand weist das Dokument dem langsamen Satz eine besondere Funktion zu, während im allgemeinen der Schlußsatz mit seiner direkten Verbindung zu den ‚Regenliedern‘ stärkste interpretatorische Beachtung fand. Das Manuskript wurde im BraWV zwar nach den üblichen formalen Kriterien beschrieben²⁷, doch weder hier noch zuvor in der Brahms-Literatur ausgewertet. Eine Ablichtung der Handschrift, deren Besitzer und Standort unbekannt sind, befindet sich im Photogrammarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Es handelt sich um ein nicht datiertes Noten-Schmuckblatt, auf dessen einer Seite Brahms die Takte 1–24 aus dem langsamen Satz der *Sonate op. 78* notierte. Leicht abweichend von der Druckfassung, trägt er die Bezeichnung *Adagio espressivo*. Zusätzliche Bedeutung erhält das Dokument durch Brahms' Brief an Clara Schumann auf der Gegenseite des Blattes. Er fehlt im gedruckten Briefwechsel – wahrscheinlich, weil die Handschrift unter Clara Schumanns *Noten* dokumenten aufbewahrt wurde, ehe sie erstmals 1931 bei einer Auktion angeboten wurde²⁸. Der Briefinhalt, vor allem sein unverkennbarer Bezug zu Clara Schumanns voraufgehendem, in der gedruckten Korrespondenz enthaltenem Schreiben vom 2. Februar 1879²⁹ erlaubt eine recht genaue Datierung auf den Zeitraum zwischen dem 3. und ca. 18. Februar 1879³⁰.

²² BraWV, S. 329.

²³ Siehe etwa Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 3/1, Berlin ²1912, S. 191f., Hans Hollander, *Der melodische Aufbau in Brahms' „Regenlied“ - Sonate*, in: *NZfM* 125 (1964), H. 1, S. 5–7 Vgl. auch Anm. 25.

²⁴ Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 3/1, S. 192.

²⁵ Jürgen Beythien, *Die Violinsonate in G-Dur, op. 78, von Johannes Brahms – Ein Beitrag zum Verhältnis zwischen formaler und inhaltlicher Gestaltung*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966*, Kassel, Leipzig u. a. 1970, S. 325–332.

²⁶ Op. cit., S. 328.

²⁷ BraWV, S. 330.

²⁸ *Katalog 61 zur Auktion Mai 1931*, Liepmannsohn/Berlin, Nr. 13.

²⁹ BrWCS/JB 2, S. 165f.

³⁰ Folgende Details des Schreibens bedürfen einer Erläuterung: „Umstehendes“ ist das beschriebene Notenaugraph mit dem Beginn des zweiten Satzes aus Opus 78. – „Für Deinen Brief [...]“ Clara Schumanns Brief vom 2. Februar 1879 (BrWCS/JB 2, S. 165f.). – Joseph Joachim konzertierte im Januar 1879 u. a. in Wien, wo er auch Brahms' *Violinkonzert op. 77* spielte, das er kurz zuvor (1. Januar 1879) in Leipzig uraufgeführt hatte. – Um den Klavierauszug hatte Clara Schumann Brahms im Brief vom 2. Februar 1879 (s. o.) gebeten. – Julius Stockhausen lebte damals wie Clara Schumann in Frankfurt/Main. – Felix Schumann starb bereits am 16. Februar 1879.

[Wien, zwischen dem 3. und ca. 18. Februar 1879]

„Liebe Clara,

Wenn Du Umstehendes recht langsam spielst sagt es Dir vielleicht deutlicher als ich es sonst könnte wie herzlich ich an Dich u. Felix denke – selbst an seine Geige, die aber wohl ruht.

Für Deinen Brief danke ich von Herzen; ich mochte u. mag nur nicht darum bitten aber es drängt mich immer sehr von Felix zu hören.

Hier in Joachims Concerten habe ich nicht gespielt – weil ich eben nicht mochte. Diese schlechte Gastfreundschaft etwas gut zu machen war auch der Grund weshalb ich ihm mein Concert gab, das ich sonst wohl einstweilen hätte liegen lassen. Jetzt hat es mir u. Andern aber ganz wohl gefallen u. ich wünschte nur J.[oachim] würde zum Frühling darauf nach Frankfurt oder Wiesbaden eingeladen damit Du es hörtest. Vielleicht kannst Du irgend einer Prinzess einen Wink geben? J. spielte aber die Zeit herrlich; so frisch u. ganz vorzüglich daß Du außer Dir gewesen wärest! Falls u. wenn ich einen Clavierauszug mache sollst Du ihn gleich haben.

Inliegenden Zeitungswisch gib doch gelegentlich an Stockhausen. Was denkst Du u. wohin den Sommer? Oder läßt Felix wohl weiter nicht denken? Euch Alle ganz von Herzen grüßend
Dein Johannes.

Wenn Dir der inlieg.[ende] kleine Stich nicht ganz besonderes Plaisir macht bitte ich ihn gelegentlich zurückzuschicken oder mir aufzubewahren.“

Das Manuskript erweist, daß Brahms zumindest den langsamen Satz der *Violinsonate* op. 78 als ausdrückliches Zeichen seiner Anteilnahme an Felix (der früher recht intensiv Geige gespielt hatte³¹) und zugleich Clara Schumann *verwende* und möglicherweise auch so *verstand*, wie der Briefbeginn nahelegt. Ist somit unbestritten, daß der langsame Satz im Februar 1879, kurz vor Felix Schumanns Tod, zumindest partiell existierte, so bleibt offen, ob die gedanklich-emotionale Auseinandersetzung mit Felix Schumanns zu befürchtendem Tod Brahms zur Komposition des *Adagio espressivo* angeregt haben könnte. (Daß die *Vier ersten Gesänge* 1896 in Erwartung von Clara Schumanns Tod entstanden, wurde von Brahms dagegen selbst konzediert, bedeutete dort jedoch einen eher schaffenspsychologisch als ästhetisch relevanten Impuls.) Ob die (Trauer-)Marsch-Elemente und -Auswirkungen, die in der Kernrhythmik der *Sonate* wurzeln, zu jener Zeit schon ins Satzkonzept integriert waren, ist weiterhin ungeklärt. Der letzte Satz wurde allerdings erst im Frühjahr/Sommer 1879 ausgeführt³², wenn auch seit dem Vorjahr festgestanden haben könnte, daß die Sonate sich ‚zunehmend‘ auf die ‚Regenlieder‘ beziehen sollte.

Für Brahms ist es durchaus ungewöhnlich, in diesem Fall aber sehr bezeichnend im Hinblick auf den Entstehungshintergrund der Komposition, daß Clara Schumann im Februar ein Satzfragment des noch unvollendeten Werkes erhielt. Wenn später nicht allein sie, sondern beispielsweise auch Elisabeth von Herzogenberg von der Sonate – insbesondere allerdings von der ‚Regenlied‘-Reminiszenz – stark berührt war und sich Elisabeth von Herzogenberg sogar Hoffnungen auf eine Zueignung des Werkes gemacht zu haben scheint³³, wirkt es angesichts dieses Dokumentes geradezu symptomatisch, daß Brahms eine offizielle Widmung schließlich vermied, das Verlagshonorar für die Komposition jedoch einem Clara-Schumann-Fonds zukommen ließ, so daß wohl von einer latenten Zueignung gesprochen werden kann³⁴.

Das Manuskript belegt somit, daß Clara Schumann offenbar als erste mit dem neuen Werk in Berührung kam, in dessen Entstehungshintergrund sie eine bedeutende Stellung einnahm. Möglicherweise war ihr das gar nicht deutlich bewußt. Eine Reaktion auf den Werkausschnitt ist nicht überliefert; sie hätte höchstens in dem verschollenen Schreiben enthalten sein können, durch das sie Brahms Felix Schumanns Tod anzeigte³⁵. Brahms könnte ihr jedoch bei seinem Besuch vom März/April 1879 in Frankfurt Näheres über die Sonate mitgeteilt haben; denn als er ihr Ende Juni ein vollständiges Werkmanuskript sandte, verwendete er Formulierungen, die vermuten lassen, daß sie von der Existenz der Komposition bereits wußte („[...] ich schicke

³¹ Siehe Litzmann. *Clara Schumann*, Bd. 3, S. 204f. u. 233, Anm.

³² Siehe Johannes Brahms im Briefwechsel mit Otto Dessoff, hrsg. v. Carl Krebs (= *Brahms-BrW16/2*), S. 218.

³³ Siehe das Resümee im BraWV, S. 329.

³⁴ Siehe Johannes Brahms. *Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, hrsg. v. Max Kalbeck, Bd. 2 (= *Brahms-BrW10*), Berlin 1917, S. 130–134. – Vgl. Beythien, a. a. O., S. 329f.

³⁵ Siehe Brahms' Antwortbrief vom Februar 1879 (BrWCS/JB 2, S. 166f.).

hier außer der Sonate [...]. Die Sonate – ja, die liegt auch bei, und da siehe nur zu“), und ihre enthusiastische Reaktion scheint ebenfalls zu bestätigen, daß ihr zumindest der Mittelsatz, den sie nicht (mehr) näher charakterisierte, bekannt war³⁶. Keine Kenntnis hatte sie dagegen zuvor davon gehabt, daß der letzte Satz direkt auf die ‚Regenlieder‘ zurückgreifen würde; dies steht im Einklang mit Brahms’ eigenen Angaben zur Werkgenese.

Zur Bedeutung von Revisionen und Ergänzungen der Korrespondenz für die Brahms- und Schumann-Forschung

In der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin befindet sich ein umfangreiches Konvolut von Brahms-Briefen an Clara Schumann, das den Brahms’schen Anteil der gedruckten Korrespondenz fast vollständig umfaßt und daneben einige noch ungedruckte Briefe und Karten enthält³⁷. Eine erste Durchsicht ergab, daß es sich – neben zwei Briefen aus Brahms’ ‚Werther-Zeit‘ von 1855 – teilweise um Schreiben handelt, die Detailfragen der von Brahms maßgeblich mitbetreuten, zwischen 1879 und 1893 erschienenen Schumann-Gesamtausgabe ansprechen. Auch manche vom Herausgeber kenntlich gemachte Auslassungen in den gedruckten Briefen enthalten Diskussionen editorischer Details oder grundsätzlicher Probleme der Gesamtausgabe. Man kann vermuten, daß solche Auslassungen vor allem im Hinblick auf einen Leserkreis vorgenommen wurden, der mehr an biographisch-künstlerisch aussagekräftigen Informationen als an wissenschaftlich-editorisch nutzbaren Details interessiert war. Allerdings dokumentiert der gedruckte Briefwechsel ja noch eine Reihe editorischer Erwägungen; andererseits entfielen mit unterdrückten Briefen oder Briefpassagen auch Äußerungen, die durchaus von allgemeinerem Interesse gewesen wären: So ging Brahms auf einer unveröffentlichten Postkarte vom 19. Juli 1881 (Poststempel) auf ein strittiges Detail im Schlußstück von Schumanns Klavierzyklus *Gesänge der Frühe* op. 133 ein und fügte die Bemerkung hinzu: „Rührt Dich das Stück nicht sehr, wenn Du es in der Dämmerung u. recht langsam spielst?“

Die dargestellten Ergebnisse bisheriger stichprobenartiger Überprüfungen deuten darauf hin, daß eine erneute Untersuchung, Revision und Auswertung der überlieferten Brahms’schen Korrespondenz mit Clara Schumann gerade zum jetzigen Zeitpunkt in der Brahms- und Schumann-Forschung unumgänglich erscheint – also vor oder zu Beginn neuer wissenschaftlicher Gesamtausgaben. Sind in bezug auf Brahms außer biographischer sowie werkgenetischer Vervollständigung und Korrektur auch seine editorischen Aktivitäten für die alte Schumann-Gesamtausgabe genauer zu erfassen, so dürfte der letztgenannte Aspekt zugleich für die kürzlich in Angriff genommene neue Schumann-Ausgabe von Bedeutung sein, bei deren editorischen Erwägungen und Entscheidungen auch die Detaildiskussionen zum definitiven Notentext der alten Ausgabe als Grundlage heranzuziehen sind, zumal dort Revisionsberichte fehlen.

Zwar bezogen sich die vorgelegten Ausführungen nur auf einen der zahlreichen Brahms-Briefwechsel, doch wäre grundsätzlich die gesamte Korrespondenz kritisch zu prüfen, sofern sie Informationen enthält bzw. erwarten läßt, die biographisch-ästhetisch wesentlich sind oder Aufschlüsse über die Genese und Publikation von Werken geben. Nicht in allen Fällen ist mit vergleichbar gravierenden Irrtümern oder Lücken zu rechnen; indes erweist etwa eine Gegenüberstellung der gedruckten Brahms’schen Briefe an Simrock und der Edition erhaltener Gegenbriefe Simrocks, daß zumindest eine Reihe von Datierungskorrekturen vorzunehmen ist, deren Auswirkungen noch zu prüfen sind.

Auch im Falle der Brahms’schen Korrespondenz hat also nach einer ersten Phase von Brief-Publikationen, die sich eher an den erwarteten Interessen breiterer Leserkreise orientierten und teilweise offenbar unter zeitlichen und persönlichen Einschränkungen zustande kamen, eine Überprüfung und Revision mit primär wissenschaftlicher Zielrichtung einzusetzen – je nach Quellenlage auf die bestmögliche Weise.

³⁶ Op. cit., S. 174 bzw. 177ff.

³⁷ Siehe dazu Rudolf Elvers, *Die Brahms-Autographen in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 2, Hamburg 1977, S. 79–83, hier S. 82f. – Folgende fünf Schreiben wurden dabei versehentlich zu den „bei Litzmann nicht gedruckten“ gerechnet (Kennzeichnung lt. Elvers 1977, S. 83): Brief c (recte: 26. 3. 1859, BrWCS/JB 1, S. 250f.); Brief e (BrWCS/JB 2, S. 177, datiert „Juli 1879?“ betrifft offenbar Opus 79); Brief h (op. cit., S. 437f., datiert „Februar 1891“); Brief i (op. cit., S. 470, falsch datiert, recte: 14. 10. 1892, zu plazieren nach Nr. 623, S. 480); Brief k (op. cit., S. 471f.). Aus Brief a wurde eine die verschollene *Violinsonate a-moll* betreffende Passage zitiert im BraWV, S. 659.

Zur Biographie Hugo Wolfs

von Dragotin Cvetko, Ljubljana

Was die Mutter Hugo Wolfs, Katharina geb. Nußbaumer, anbelangt, so ist bereits bekannt, daß ihr Großvater Orehovnik hieß und später seinen Zunamen als Nußbaumer verdeutschte¹. Seitdem führte die Familie ihren Namen in dieser Form. Die Behauptung, daß bei den Vorfahren der Mutter „auch ein italienischer Einschlag anzunehmen“ sei², scheint aber fraglich. Allem Anschein nach sah sich der Verfasser des Artikels *Hugo Wolf*³ zu dieser Vermutung durch die Tatsache bewogen, daß einige ihrer Vorfahren in Kanalska dolina (Kanaltal), einem Gebiet mit italienischer, deutscher und slowenischer Bevölkerung, gelebt haben.

Hingegen ist Wolfs nationale Abstammung väterlicherseits noch nicht endgültig aufgeklärt worden. Offensichtlich hat Rauschenberger den Stammbaum des Komponisten nicht im Ganzen erforscht⁴. Diesen beginnt er erst mit dem Urgroßvater, den er Joseph Wolff nennt, wobei er als dessen Geburtsort Šentjur pri Rifniku (St. Georgen bei Reichenegg, Slowenien) angibt. Er hat aber keine Einsicht in die Taufbücher der Pfarre Šentjur (St. Georgen) genommen, wo dieser Wolff mit dem slowenischen Zunamen als Joseph Vouk (Vouk), geb. den 12. März 1707 im Ort Grobelno (Slowenien), eingetragen steht. In derselben Quelle konnte J. Leskovar diese Familie noch bis auf das Jahr 1667 zurückverfolgen, doch hatte sie offenbar schon früher bestanden. Sie kam mit dem Zunamen Vouk, Vok, Volk, Voukh, Vouk vor, der dem deutschen Namen Wolf bzw. Wolff entspricht. Der genannte Joseph Vouk (Vouk) war der Vater von Maximilian, des am 28. April 1739 in Šentjur (St. Georgen) geborenen Sohns von Joseph Vouk und dessen Gattin Ursula. Diesen Sohn trug der taufende Priester als Wolff ein, wobei also sein Zuname verdeutscht wurde. Dies war im national gemischten Raum nichts Ungewöhnliches. Maximilian Vouk (Vouk)-Wolff, der Gerber und Lederhändler war, zog von Šentjur nach Slovenj Gradec (Windischgraz, Windischgrätz) um. Hier wurde am 1. Dezember 1778 sein Sohn Franz Nikolaus geboren, der auch Wolf hieß, aber seinen Zunamen nur mit einem ‚f‘ schrieb. Seitdem blieb der Familienname in dieser Form bestehen. Franz Nikolaus war der Vater von Philipp Jacob Wolf, der daselbst am 1. Mai 1828 geboren wurde und ebenfalls Gerber und Lederhändler von Beruf war. Dessen Sohn war Hugo Wolf, der als Tonschöpfer seinem Stil und seiner Ausdrucksweise nach dem deutsch-österreichischen Komponistenkreis angehört⁵.

Im Hinblick auf die oben angeführten und quellenmäßig nachgewiesenen Angaben ist es demnach nicht umstritten, daß die Vorfahren Hugo Wolfs nicht nur von der Mutter, sondern auch von des Vaters Seite her slowenischer Abstammung waren⁶.

¹ MGG Bd. 14, Kassel 1968, Sp. 776.

² Ebda.

³ Ebda.

⁴ W. Rauschenberger, *Ahnentafeln berühmter Deutscher* V/8 HW, Leipzig 1940.

⁵ Vgl. G. Krek, *Hugo Wolf in Slovenci* (H. W. und die Slowenen), Ljubljana 1910 (*Novi akordi* 9), S. 18–20.

⁶ Vgl. den Stammbaum, der aufgrund des dokumentarischen Materials von J. Leskovar erstellt wurde.

BERICHTE

Rom, 11. und 12. Mai 1987: Bruckner-Symposion

von Peter Gülke, Wuppertal

Gegenstand des vom Österreichischen Kulturinstitut Rom und der Italienischen Anton Bruckner-Gesellschaft/Sektion Rom veranstalteten Symposions war der jüngste, von Nicola Samale und Giuseppe Mazzuca unternommene Versuch, eine spielbare Fassung des Finales der *Neunten Sinfonie* herzustellen. In Deutschland ist er durch Aufführungen unter Eliahu Inbal (Frankfurt) und dem Berichtenden (Berlin) bekanntgeworden. Glücklicherweise konnten auch die Fassungen von Neill/Gastaldi und Carraghan verglichen werden, wobei sich die italienische einerseits als die umfangreichste, zugleich als die dem überlieferten Material getreueste erwies; nirgendwo haben deren Autoren, wo die Maßgaben der Skizzen verschwimmen, vage „drauflosgebrucknert“. Es liegt in der Natur des Gegenstandes, daß er neben Detailfragen, die hier nicht referiert werden können, zu grundsätzlichen Erwägungen einläßt. Dies wurde in Rom auch dadurch nahegelegt, daß prominente Vertreter der Brucknerforschung kurzfristig absagten.

In den 1934 von Alfred Orel veröffentlichten Skizzen finden sich 172 vollständig und 268 teilweise orchestrierte Takte, um kleinere Skizzierungen vermehrt insgesamt ein 580 Takte umfassendes Material; dieses ausschließlich als ein durch das *factum brutum* von Bruckners Tod tabuisiertes Trümmerfeld anzusehen und nicht als Aufforderung zu intensiver Beschäftigung, erfordert ein gehöriges Maß von orthodoxer Verstocktheit. Zwangsläufig gerät derlei Beschäftigung rasch an die Frage, wie sich das Material etwa im Sinne Bruckners zu einem Ganzen ordnen oder wenigstens den Plan eines solchen durchschimmern lasse. Das erfährt man am genauesten unter dem Druck eines praktischen Anliegens, eben einer hypothetischen Orchestrierung. Sehr Wesentliches einer Musik begreift sich erst dann, wenn man sie in der Dimension erlebt, in die sie hineingedacht war.

Schon der Erkenntnisgewinn, den Samale/Mazzucas Arbeit erbringt, ist so gewaltig, daß prinzipieller Einspruch hiergegen sich desavouiert als Denkfaulheit im Gewande von Demut. Allemal besteht die Crux solcher Vervollständigungen darin, daß diejenigen, die sie unternehmen, wohl der Maßgabe verpflichtet sind, was der Meister getan hätte, und zugleich genauer als jeder andere wissen, inwiefern sie dieser nicht genügen können. Ihnen vorzurechnen, inwiefern sie hinter jenem zurückbleiben, erscheint u. a. insoweit unredlich, als dabei unterstellt ist, sie hätten unter gleichem Anspruch zu Ende zu komponieren beansprucht; noch unredlicher freilich die Annahme, über Wert und Unwert werde entschieden anhand der Tatsache, ob sich das Ergebnis im Musikleben durchsetzen werde. Fraglos hat Bruckner mit dem Adagio der *Neunten* und ganz und gar mit dessen Ausklang in kaum überbietbarer Weise Ende und Abschluß komponiert. Ähnliches freilich ließe sich auch von den langsamen Sätzen der vorangehenden Sinfonien sagen – manche Sicherheit der Beurteilung verdankt sich vornehmlich dem Wissen darum, wie es um die Stellung oder Authentizität der betreffenden Passage bestellt ist. Am Kriterium „brucknerisch“ hängt allemal viel subjektives Ermessen: Das gesamte Trio der *Neunten* etwa klingt viel weniger im Normalverständnis „brucknerisch“ als lange Passagen der Rekonstruktionen.

Die überlegtesten, am schwersten wiegenden Einwände in dem lebhaften, mit viel Detailkenntnis geführten Disput in Rom kamen von Robert Simpson (Irland), der sehr genau zwischen Erkenntniswert des Unternehmens und musikalischen Defiziten unterschied, zumal einer eher „zitierten“ als aus dem Material neu herausgeschaffenen großen Dimension. Mit guten Gründen wurde und wird die Diskussion in derlei Fragen immer fragwürdig, wenn sie aufs alternative Ja oder Nein hindrängt. Selbst wenn wir Fragmente (ganz und gar nach den Maßgaben eindeutiger Authentizität) verlorengeden müssen, bleibt das unschätzbare Verdienst von Versuchen wie demjenigen von Samale/Mazzuca, daß sie uns einen deutlichen Begriff davon geben, was da verlorenging.

Bologna, 27. August bis 1. September 1987:
 „Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale“
 XIV. Kongreß der Internationalen Gesellschaft
 für Musikwissenschaft

von Gunther Morche, Rom

Zum ersten Mal auf italienischem Boden, bestätigte der jüngste IMS-Kongreß den fabelhaften Aufschwung der Musikforschung in diesem Lande seit 20 Jahren. Jene italienische Tradition, die Musik als Partikel der Kulturgeschichte zu begreifen, ist dabei nicht verloren gegangen; sie überlebt etwa im Bewußtsein, daß ‚new findings‘ nicht als solche belangvoll sind oder daß die Kompositionsgeschichte als Hilfsdisziplin gebraucht wird, ohne mit der Sache selber verwechselt zu werden. Die unbefangene Applikation von Methoden der kunstwissenschaftlichen Nachbarn gehört zu diesem Programm.

Nicht zufällig kamen daher bei der Eröffnungsveranstaltung im Palazzo comunale (unter einem Türsturz mit dem Namen des Papstes Marcello II.) zwei Redner zu Wort, die keine Musikologen sind: Als Spezialist nicht nur für rätselhafte Romantitel sprach Umberto Eco über *Il codice del mondo* und behandelte Sprache und Musik als autonome, aber auch austauschbare und verwechselbare Informationsträger. Hans Robert Jauß (Konstanz) unternahm *Ad usum musicae scientiae* eine nützliche, keineswegs als Abgesang gemeinte *Rückschau auf die Rezeptionstheorie* und plädierte, als Überbau zur musikalischen Hermeneutik, auch für eine musikalische Rezeptionstheorie, der, wenn man ihm glaubt, scheinbar nichts entgegensteht als der Werkbegriff. Als Modell für die ästhetische Präsenz von Kunstwerken wurde die vermeintlich nur im klingenden Vollzug (in ihrer „exécution“) existierende Komposition genannt. Doch gilt die Aufmerksamkeit der Musikhistoriker, neben anderen Quellen, eben der Lektüre von Partituren und nicht nur dem Anhören von Aufführungen und Schallplatten. Darüber mag es freilich vorkommen, daß sie Rezeptions- und Wirkungsgeschichte im theoriefreien Raum betreiben, ohne es zu merken.

„Recezione“ war nach „trasmissione“ ein Stichwort des Kongreßthemas, und der Formulierung des Comitato scientifico unter Leitung von Lorenzo Bianconi (Bologna) fehlte weder eine gewisse Präzision, wenn man es genau nimmt, noch die erforderliche Weiträumigkeit, um etwa 700 Musikologen zu beschäftigen. Obwohl die aktuelle Musikwissenschaft, soweit sie die Kongreßsprachen redet und schreibt (italienisch, englisch, französisch, deutsch und spanisch), nicht im fünfjährigen Turnus auf einen einzigen Gegenstand festzulegen ist, so ließen sich doch mehr oder weniger zwanglos die Verhandlungen der acht Tavole rotonde dem Thema einfügen und nicht selten auch die Angebote der vierzehn Free-papers-Sitzungen, obwohl hier keine Kleinlichkeit an den Tag gelegt worden war und systematische Kategorien sowie historische Raster erfolgreich der Evakuierung widerstanden.

Wie zu hören war, lagen bereits im Juli ca. 90 Prozent der Texte schriftlich vor, so daß mit einem baldigen Erscheinen der Kongreßakten gerechnet werden darf. Um so mehr kann sich unser Bericht auf einen summarischen Überblick beschränken: Die erste Tavola rotonda war die einzige Sitzung ohne vier oder fünf Parallelveranstaltungen. Sie galt der *Musica nella storia delle università* und replizierte nicht die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Heidelberg; dafür pflegte sie eine etwas lockerere Beziehung zum Thema. Behandelt wurde die mittelalterliche Musiktheorie in ihren gelehrten und didaktischen Aspekten, G. B. Vitalis Kantaten für die Accademia dei Dissonanti in Modena, pietistische Restriktionen in Halle an der Saale und die erstaunlich zählebige Institution der „mâitres de danse“ an deutschen Universitäten, wo sie den Studenten auch ordentliche Manieren beizubringen hatten (was heute in der Tat überflüssig wäre). Weitere Tavole rotonde galten der Repertoirebildung polyphoner Musik im 14. und 15. Jahrhundert, Produktion und Markt im 16. und 17. Jahrhundert (als Tavola rotonda speciale *Stampa e editoria nell'Europa rinascimentale* in Ferrara fortgesetzt), Theorie und Praxis der außerabendländischen Traditionen sowie den nichtschriftlichen Überlieferungsformen der Musik, Momenten ihrer Popularisierung im 19. Jahrhundert und der Folk-, Pop- und Kunstmusik im 20. Jahrhundert, zuletzt analytischen und hermeneutischen Problemen der Musikkritik, ein Terminus, der in mehreren Sprachen dieselbe Wortsubstanz verwendet, ohne identische Bedeutungen zu transportieren. Sprachprobleme, die in Wirklichkeit aber inhaltliche Divergen-

zen erkennen ließen, gab es auch bei der Tavola rotonda speciale *La drammaturgia musicale nel XIX secolo* unter Leitung von Carl Dahlhaus (Berlin). Auf sicherem Fundament bewegte sich dort immerhin das Referat einer Teilnehmerin, das weite Passagen aus einem Handbuch des Vorsitzenden wiedergab: unbestreitbar ein Gewinn für alle, die es noch nicht gelesen hatten.

Die Gruppe der Free papers akzentuierte das Kongreßthema unter diversen nationalen Gesichtspunkten (russischen, spanischen, japanischen sowie polnisch-russischen und türkisch-europäischen), unter geläufigen oder weniger vertrauten Fragestellungen (*American Indian melodies transmitted by Ferruccio Busoni*, Albrecht Riethmüller/Frankfurt) und sammelte schließlich Beiträge vom 13. bis zum 19. Jahrhundert: Epochenbezeichnungen haben ersichtlich keine Konjunktur mehr, abgesehen vom Fin-de-siècle und den Renaissance studies.

Bei den 13 Study sessions versammelten sich Spezialisten [oder solche, die es werden wollen]. Der Berichterstatter nahm an dem Gespräch über *The Latin concertato motet in the 17th century* teil; hier wurden zwei konkrete Forschungsvorhaben zur italienischen und französischen Motette sowie mehrere Katalogisierungsprogramme vorgestellt. Dabei und anderswo rückte ein Gegenstand in den Mittelpunkt des Interesses, der unglaubliche Energien freisetzt und dem folgerichtig eine selbständige Sitzung gewidmet wurde: *Databases and the practice of musicology*. Erstaunlich breiten Zuspruch fand auch *The History of the Sixtine Chapel*. [Das langfristig angelegte Projekt unter Leitung von Helmut Hucke (Frankfurt a. M.) und Ludwig Finscher (Heidelberg) hat mit umfangreichen Recherchen in den vatikanischen Archiven und mit liturgiegeschichtlichen Arbeiten begonnen, dort also, wo Profanhistorie und Theologie ihre Funktionen als Hilfsdisziplinen der Musikwissenschaft kaum wahrnehmen. Als einziger deutschsprachiger Programmpunkt (außer *Breitkopf*) wurde das *Parodieproblem bei Händel* verhandelt (sicher nicht das einzige deutsche Problem; von Bach war auf diesem Kongreß originellerweise nicht die Rede).]

Als letzte Kategorie bleiben die Meetings zu erwähnen: Neben Treffen von RISM, RILM, RIDIM und RIPM konnte man sich dort über einige neue Formen der Wissenschaftsorganisation informieren, eine Datenbank der europäischen Musikzeitschriften, RenArc: A data base of archival references concerning music and musicians in the renaissance, den italienischen Sitz des Centre International de recherche sur la presse musicale, und noch einmal: ein Informationsaustausch über *Computer-based approaches to musical data and analysis*.

Wer bei alledem noch Zeit fand, konnte zur Quellen-Rezeption das Civico Museo bibliografico musicale besuchen, das während des Kongresses und noch einen Tag darüber hinaus seine Türen von 9 – 19 Uhr aufhielt und so mit dem wissenschaftlichen Programm sehr erfolgreich konkurrierte. Ein „Bravo“ Giorgio Piombini und der freundlichen Effizienz seines Personals!

Zum Besuch eines etablierten und eines neuen Forschungsinstituts verteilte sich der Kongreß am Sonntag nach Parma (wo Pierluigi Petrobelli/Rom auch die Oper Verdis als „caso di trasmissione e recezione di cultura musicale“ untersuchte) und nach Ferrara („Presentazione dell'Istituto di Studi Rinascimentali“ durch Thomas Walker/Ferrara).

Zu vielen Kongreßthemen gab es nicht nur Reflexion, sondern auch direkte Exempel. Giuseppina La Face Bianconi (Bologna) hatte eine so opulente wie vielseitige Konzertreihe vorbereitet, und das ganze Fest kulminierte in einer Geburtstagsfeier für die 60jährige IMS. Die Società Italiana di Musicologia besuchte ihrer großen Schwester aus diesem Anlaß eine neue Musik, die Luciano Berio hergestellt hatte (*Ecce, per voci di donne e di uomini: musica per musicologi*). Zur Uraufführung unter Leitung des Komponisten verwandelten sich nahezu sämtliche Musikologen in Musiker und hoben damit – vorübergehend – jenen nicht ganz neuen Gegensatz auf, von dem die Musikwissenschaft lebt: „Musicorum et cantorum magna est distantia ...“.

Münster, 30. September bis 2. Oktober 1987: „Gottfried von Einem-Tage“

von Karl Hörmann, Münster

Vom 30. September bis 2. Oktober 1987 fanden unter der Schirmherrschaft des nordrhein-westfälischen Ministerpräsidenten Johannes Rau in der Musikhochschule Münster *Gottfried von Einem-Tage* statt, die vom Lehrstuhl für Musikpädagogik (Prof. Dr. Helmuth Hopf) mit Unterstützung des Landes Nordrhein-Westfalen, der Stadt Münster, der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, der Musikhochschule Westfalen-Lippe, des WDR-Landesstudios Münster und der Krupp-Stiftung, Essen, veranstaltet wurden.

Zur offiziellen Eröffnung im Theater der Stadt Münster führte das Sinfonieorchester der Stadt Münster unter Leitung des Generalmusikdirektors Lutz Herbig die Orchestersuite *Dantons Tod* op. 6a auf. Der Initiator der festlichen Tage, Prof. Dr. Helmuth Hopf, der Oberbürgermeister der Stadt Münster, Dr. Jörg Twenhöven, der Prorektor der Universität, Prof. Dr. Volkmar Leute, und Ministerialrat Keßler von der Landesregierung begrüßten den Gast und würdigten sein Schaffen und seine Bedeutung. Nach der Aufführung des *Capriccios* op. 2 von Einems hob Prof. Dr. Kurt Blaukopf, Wien, in seinem Festvortrag zum Thema *Komponieren als soziales Engagement* die künstlerische Persönlichkeit des Komponisten unter Berücksichtigung der Problematik des Komponierens heute hervor.

Während die den nächsten Tag einleitenden Bemerkungen Dr. Wulf Konolds, Hannover, zur Werkgestalt und Gattungstradition der Streichquartette Gottfried von Einems zu wünschen übrig ließen, wurde der vom Mannheimer Streichquartett gestaltete Abend im Erbdrostenhof als besonderes Ereignis gerühmt. Der bestechende Vortrag von Prof. Dr. Rudolf Stephan, Berlin, über *Die Musik zur Zeit des jungen Gottfried von Einem* war hierzu die denkbar geeignetste Einführung.

In Vorträgen zum Verhältnis von Sprache und Musik im Werk Gottfried von Einems sprachen Prof. Dr. Walter Gieseler, Köln, Prof. Dr. Brunhilde Sonntag, Duisburg, und Prof. Dr. Maria Elisabeth Brockhoff, Münster. In seiner bekannten plastischen Art führte Gieseler *Nachdenkliches über „Sophokleische Dichtung und Musik“* anlässlich Gottfried von Einems „Kantate an die Nachgeborenen“ aus. In *Leb wohl, Frau Welt* gelang es Brunhilde Sonntag, das Besondere in von Einems Vertonungen von Gedichten Hermann Hesses aufzuzeigen. Die ebenfalls auf zeitgenössische Musik spezialisierte Expertin Maria Elisabeth Brockhoff sprach über *Das Operschaffen Gottfried von Einems und seine Stellung in der Opernentwicklung im 20. Jahrhundert*. Mit einem geistlichen Konzert des Universitätsorganisten Prof. Dr. Martin Blindow und einem Liederabend mit Robert Holl gingen die ereignisreichen Festtage zu Ende.

Dresden, 5. und 6. Oktober 1987: Kolloquium „Avantgarde kontra Popularität?“

von Detlef Gojowy, Köln

Schon die Fragestellung ist unter sozialistischen Verhältnissen brisant: Wo immer in den 1930er Jahren die Neue Musik Gegenstand von Reglementierungen oder Repressionen war, war ihre mangelnde „Volkstümlichkeit“, ihr ungenügendes Akzeptiertwerden durch die „breiten Massen“ das zumindest vorgegebene Argument. Dieses kritisch und analytisch zu untersuchen, signalisiert die Bereitschaft, Fehlentwicklungen zu korrigieren, und unter diesem Zeichen standen ohnehin die *1. Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik*, die das neugegründete Dresdner Zentrum für Zeitgenössische Musik unter Leitung des Komponisten Udo Zimmermann in der ersten Oktoberdekade veranstaltete. Der Nachholbedarf ist groß – sowohl in Fragen klingender Musik, was in der DDR ja oft eine Devisenfrage ist, als auch im Sinne ihrer ästhetischen Aufar-

beitung. Kulturpolitische Schranken gab es in den letzten Jahren für die Neue Musik kaum noch, und selbst der lange mißtrauisch betrachtete Mauricio Kagel gab bei den Dresdner Musikfestspielen im Mai 1987 sein bejubeltes DDR-Debut mit seinem hochbrisanten *Mare nostrum*. Aber was die offene Diskussion ästhetischer Fragen betrifft, bildete eigentlich d i e s e s Kolloquium im Rahmen des ersten Oktoberfestivals den Anfang.

Frank Schneider, in der DDR als einer der führenden Theoretiker der Neuen Musik angesehen, referierte über *Avantgarde und Popularität – das Erbe eines historischen Widerspruchs* und ging dabei z. B. kritisch auf jenen 2. Internationalen Kongreß der Komponisten und Musikkritiker 1948 in Prag ein, der u. a. unter Teilnahme von Hanns Eisler (der aber liberalere Positionen bezog!) die Musikbeschlüsse des ZK der KPdSU feierte. Ein Tabu wurde gebrochen. Unter dem Stichwort „Popularität“ wurde aber auch a priori die gegenwärtige Popmusik einbezogen, so von Peter Wicke, der an der Berliner Humboldt-Universität dafür ein Forschungszentrum leitet, in seinem Referat *Popularität kontra Avantgardismus – Punk und Postmodernismus*, in dem Sätze wie „Der Erfolg von gestern wird zum Kriterium, der Erfolg von morgen verdächtig“ fielen. Gisela Wicke, Berlin, analysierte die Situation *Junger Komponisten zwischen kompositorischem Müssen und populärem Wollen*, und der Komponist Ernst Helmut Flammer, Freiburg, reflektierte die des *Komponisten in der Mediengesellschaft – Tendenzen zur U-Musik in der Bundesrepublik Deutschland*. Monika Bloß, Berlin, stellte in ihrem Referat *Ästhetische Dimensionen von Popularität* fest, daß kalkulierter Redundanz oftmals der Erfolg versagt bleibt, und Susanne Lehmann, Berlin, untersuchte die *Populäre Präsentation im Gestus des Rock* als soziales Phänomen. Gerd Rienäcker, Berlin, bemühte in seinem Referat *Komplexität und Einfachheit, Avanciertheit und Popularität – einander ausschließend?* Bachs Kantate *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* als Gleichnis; Hans Grüß, Leipzig, untersuchte *Esoterische und kommunikative Elemente in der europäischen Musikgeschichte*, beginnend bei Dufay, Tinctoris und Machault. Spürbar ist in solchen Entwürfen das Bestreben, hinsichtlich der lange diffamierten Avantgarde unseres Jahrhunderts Voraussetzungslosigkeit neu zu gewinnen, unbefangene Musikgeschichte statt Ideologie zu betreiben und den Anschluß an die gemeinsame Kultur neu zu finden. Erstaunlich ist dabei immer, wie genau und gründlich Forscher der DDR trotz der Isolierung durch Reisebeschränkungen, Bibliothekssperrvermerke und Einfuhrverbote für Druckschriften und Tonträger über westliche Phänomene und Entwicklungen informiert sind – zu nennen wäre das Referat zu Avantgardismus und Populismus in der amerikanischen Avantgarde von Eberhard Klemm, Leipzig, oder zur gegenwärtigen Rockmusik von Ingolf Haedicke, Berlin.

Rockmusik in das Spektrum der Betrachtung einzubeziehen, war das begründete Bestreben der Diskussionsleiterin Felicitas Nicolai vom Dresdner Zentrum auch im Gespräch mit Ausübenden und Praktikern dieses Genres sowie des Jazz (Bernfried Höhne), wo sich ähnliche Probleme zwischen Avantgarde und Popularität auftun. Inwieweit die Neue Musik selbst Züge des Populären haben könnte, belegte aus Erfahrungen der Schulpraxis Ulrike Liedtke, Berlin, am Werk von Ruth Zechlin und Siegfried Matthus. Da an der Schlußdiskussion Stefan Anzoll als Vertreter von Radio DDR teilnahm, konzentrierte sich das Gespräch bald auf die gegenwärtige Situation der Neuen Musik in den Rundfunkprogrammen, bei der sich verblüffende und bedrückende ost-westliche Parallelen herausstellten.

Brno/ČSSR, 5. bis 7. Oktober 1987: Internationales Kolloquium „Romantik und Musik“

von Edelgard Spaude, Freiburg i. Br.

Einer guten Tradition folgend, hatten die Verantwortlichen der Musikwissenschaftlichen Kommission unter dem Vorsitz von Jiří Vysloužil auch 1987 die Themenstellung des Kolloquiums der des Musikfestivals (*Romantismus – Realismus*) angeglichen. Unter dem Motto *Romantik und Musik* diskutierten Wissenschaftler aus vielen europäischen Ländern ein Thema, das sich in seiner Vielschichtigkeit und Komplexität als schwer faßbar erwies. Dies belegte u. a. ein Round-table-Gespräch, das souverän und kompetent von Christoph-

Hellmut Mahling (Mainz) geleitet wurde, sowie die Generaldiskussion, die eine überraschend hohe Beteiligung von Seiten der Öffentlichkeit verzeichnen konnte.

In seiner Eröffnungsrede stellte Jiří Vysloužil (Brno/ČSSR) die These zur Diskussion, daß die Musik mehr als jede andere Kunst den Begriff des Romantismus, der im slawischen Bereich dem der Romantik entspricht, für sich in Anspruch nehmen dürfe. Das sich daran anschließende Referat von Niels Martin Jensen (Kopenhagen) beschäftigte sich fast entsprechend mit der Frage, inwieweit es legitim ist, die Musik des 19. Jahrhunderts als universalromantisch zu betrachten. Manfred Wagner (Wien) lehnte die Romantik als Stilbegriff ab, vielmehr bezeichnete er sie als eine Empfindungs- und Geisteshaltung, die sich von der Ars Nova bis zur Gegenwart beobachten läßt. Einer ähnlichen These folgte Nadežda Mosusova (Beograd) bezüglich der russischen Musik des 19. Jahrhunderts. Jiří Fukač (Brno) warnte davor, den Terminus „Romantik“ mit seinen teilweise rigiden Kategorisierungen fraglos zu akzeptieren, und Klaus Mehnerts (Berlin/DDR) Plädoyer für den Begriff des musikalischen Biedermeiers schloß sich dieser Auffassung weitgehend an, indem es deutlich machte, daß Romantik als Klassifizierung nicht ausreichend ist.

Ansatzpunkte des musikalischen Realismus zeigte Jürgen Mainka (Berlin/DDR) auf. Hartmut Krones (Wien) machte darauf aufmerksam, wie wenig man den Komponisten des 19. Jahrhunderts gerecht wird, wenn man die romantischen Empfindungen der Rezipienten in gleicher Weise von ihnen geteilt glaubt; den Beweis für diese These führte er durch die Betrachtung der romantischen Musikästhetik im Lichte der Figurenlehre. Robert Schumanns Verhältnis zur romantischen Musik, seine Affinität zur Poetik und seine Beschäftigung mit kunsttheoretischen Fragen der Zeit waren der Gegenstand des Vortrages von Günther Müller (Zwickau). Mit der häufig anzutreffenden Neigung, Beethoven als Romantiker zu sehen, setzte sich Rudolf Pečman (Brno) auseinander, und Wolfgang Ruf (Mainz) verdeutlichte, in welcher Weise die Mozart-Rezeption des 19. Jahrhunderts von romantischen Idealen beeinflusst wurde. Die unterschiedliche Auffassung und Bewertung des Prometheus-Mythos in der Romantik wies Peter Andraschke (Freiburg i. Br.) insbesondere an den Kompositionen von Franz Liszt, Franz Schubert und Hugo Wolf nach und belegte damit in charakteristischer Weise die Komplexität der Musikauffassungen im 19. Jahrhundert, welche eine einheitliche Definition des Romantikbegriffes unmöglich macht.

Auch Aspekte der romantischen Oper des 19. Jahrhunderts wurden in einigen Referaten erörtert. So widmete sich etwa Thomas Steiert (Thurnau) der Betrachtung der magischen Sphäre und ihrer Bedeutung als Klangcharakter in diesem Genre, und Manfred Hermann Schmid (Tübingen) analysierte in diesem Zusammenhang das Lohengrinvorspiel von Richard Wagner.

Formale und ästhetische Probleme diskutierte Jurij N. Cholopov (Moskau), als er romantische Harmonie in Verbindung brachte mit einer Krise der klassischen Harmonielehre. Eine eigene Sektion bildeten die Vorträge, die spezifisch nationale Ausprägungen der Romantik thematisierten. So kam etwa ihr Bedeutungsumfang in der tschechischen Musikästhetik zur Sprache (Miloslav Blahynka, Bratislava), wie auch die musikalisch-romantischen Tendenzen in der Slowakei (Nada Hrková, Jana Lengová, Bratislava).

Insgesamt belegten die Beiträge dieses Kolloquiums, daß mit der Thematik *Romantik und Musik* ein Diskussionsgegenstand aufgegriffen worden ist, der in seiner Aktualität noch immer nicht nachgelassen hat, der im Gegenteil zwischenzeitlich zahlreiche neue Fragen aufgeworfen hat. Die vielfach zu konstatierende Vorsicht der Referenten, sich nicht mittels Schlagworten, Stilbegriffen etc. festzulegen, ist dafür ein Indiz.

Münster, 7. bis 10. Oktober 1987: Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung

von Peter Tenhaef, Regensburg

Erstmals seit ihrem Bestehen tagte die Gesellschaft für Musikforschung in der westfälischen Metropole. Zwei Themenkomplexe kamen zur Sprache. Symposion I, geleitet von Ludwig Finscher (Heidelberg) und Klaus Hortschansky (Münster), beschäftigte sich mit *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*,

Symposion II, unter Leitung von Winfried Schlepphorst (Münster), mit *Europäischen Verflechtungen in Orgelbau und Orgelspiel*.

Zur Eröffnung der ganzen Tagung, insbesondere aber von Symposion I, sprach der Germanist Friedrich Ohly (Münster), der durch seine mittelalterliche Bedeutungsforschung über die Grenzen seines Faches hinaus bekannt ist. Ohlys *Bemerkungen zur Signaturenlehre in der frühen Neuzeit*, obwohl überwiegend an Bildern exemplifiziert, enthielten wertvolle Anregungen für die Musikwissenschaft, soweit sie sich mit den semantischen Hintergründen der Renaissancemusik auseinandersetzt. Deren Einordnung in das alle Weltbereiche umspannende Verweissystem der Signaturen ist bislang nur ansatzweise untersucht, ja kaum thematisiert worden.

So wies denn auch Klaus Hortschansky in seinem einführenden Referat über *Bedeutungsforschung und Musikwissenschaft* auf das mangelnde Begriffsinstrumentarium für die Erforschung der Renaissancemusik hin. Vielversprechend sei vor allem die weitere Beschäftigung mit Zahlenproportionen als Bindeglied zwischen Malerei und Musik. Auf diesen Punkt kam Willem Elders (Utrecht) mit seinem Referat über *Struktur, Symbol und Zeichen in der altniederländischen Totenklage* zurück, in dem er die Semiotik von Charles S. Peirce und ihre Unterscheidung zwischen Ikon, Index und Symbol für die Musik der Renaissance fruchtbar machte. Clemens Goldberg (Paris) wagte sich weiter vor und versuchte die Bedeutungsdimensionen in der Musik Johannes Ockegheims als eine Art kaleidoskopischen Raum von Zeichen, Motiv, Gestus und Figur zu interpretieren. Sein Referat dürfte eins der spektakulärsten, auch umstrittensten des Symposions gewesen sein. Weniger hypothetisch erschien Rafael Köhlers (Heidelberg) Beitrag über die *Spiritus-et-alme-Tropusvertonungen als liturgische Zeichen*. An tropierten Marienmessen des 16. Jahrhunderts stellte er heraus, daß die Polyvalenz der Zeichen im Spektrum zwischen formal-architektonischen und symbolischen Strukturen vom Kontext abhängig ist. Martin Just (Würzburg) wählte aus *Josquins Vertonungen neuteamentlicher Texte* die beiden Genealogien Jesu, um an dieser inhaltlich gesehen „sterilis materia“ die im engeren Sinne musikalische Gestaltung herauszuschälen. Freilich blieb hier fraglich, ob in diesen Werken, über die aufgezeigten Symmetriestrukturen hinaus, nicht auch Zahlensymbole eine Rolle spielen. Nicht weniger geheimnisvoll erschienen in der Darstellung Dietrich Kämpers (Köln) *Vincenzo Ruffos Capricci (1564)*, die er, entgegen dem unmittelbaren Anschein, nicht als praxisnahe, willkürliche Sammlung, sondern als quasi enzyklopädische „ars contrapuncti“ deutete und in die Vorgeschichte des musikalischen Kunstbuchs einordnete, was eine Neuinterpretation des Begriffs „Capriccio“ voraussetzt.

Auf etwas gesicherterem Boden als die Interpretieren der praktischen Musik, die sich nur zu oft dem sprachlichen Zugriff des Forschers entzieht, bewegten sich Peter Cahn (Frankfurt a. M.) und Klaus-Jürgen Sachs (Erlangen) mit ihren Theoretiker-Referaten: *Zur Vorgeschichte des Opus perfectum et absolutum in der Musikauffassung um 1500* und *Musikalische „Struktur“ im Spiegel der Kompositionslehre von Pietro Pontius „Ragionamento di musica“ (1588)*. Hier liegt das Problem eher in der weitgehenden Isolierung der Theoretiker, d. h. ihrer Folgenlosigkeit für die Praxis.

Hauptsächlich für „Insider“ der Orgelkunde gestaltete sich das als Intermezzo angelegte Symposion II. Friedrich W. Riedel (Mainz), Winfried Schlepphorst und Karl Schütz (Wien) umrissen jeweils aus dem Blickwinkel ihrer Forschungsbereiche, den Orgellandschaften Kur-Mainz, Westfalen und Österreich, sowohl die spezifischen Traditionen als auch die weitreichenden Verflechtungen im Orgelbau. Das offenkundig unermeßliche Material mitsamt den vielfältigen historischen und geographischen Bedingungen konnte dabei natürlich nur im Groben ausgebreitet werden und steht noch fortgesetzter Erforschung offen. – Mit einer Gattung der Orgelmusik, der *Choralfantasie im 17. Jahrhundert*, setzte sich Armfried Edler (Kiel) auseinander, indem er vor allem die verwickelte Geschichte des Begriffs „Fantasie“ im 16. und 17. Jahrhundert in verschiedenen Ländern analysierte. Dabei wurde deutlich, daß der erst um 1930 gebildete Begriff „Choralfantasie“ einen Widerspruch in sich selbst darstellt – freilich einen historisch gewachsenen.

Insgesamt hat die Jahrestagung, auf der die Diskussionen leider, wie üblich, zu kurz kamen, weit mehr Fragen offengelassen oder erst geöffnet als beantwortet. Aber das ist vielleicht das Beste, was Wissenschaft überhaupt zu leisten vermag.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

Nachtrag Sommersemester 1988

Bayreuth. Prof. Dr. R. Wiesend: Glucks Werke in ihrer musik- und operngeschichtlichen Stellung – S: Einführung in die Musiksoziologie – S: Händels „Messiah“: Vorlagen und Bearbeitungen (mit Werkanalysen) (3) – Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit H. Bieler). □ Prof. Dr. S. Strasser-Vill: Haupt-S: Mozarts Opern – Dramaturgie der Oper – Pros: Einführung in die Aufführungsanalyse.

Hamburg. Prof. Dr. M. Mäckelmann: Haupt-S: Arnold Schönberg: Moses und Aron (3) – Pros: Die Symphonien von Johannes Brahms (3) – S: Ausgewählte Analysen und Lektüre theoretischer Schriften zu dem Begriff „entwickelnde Variation“

Mainz. Prof. Dr. F. W. Riedel: Geschichte der italienischen Oper – S: Musikalisches Schultheater im 17. und 18. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. M. Schuler und Dr. W. Michel) – Ober-S: Musikalische Stilkunde (für Examenskandidaten, Magistranden und Doktoranden) (14-tgl.) – Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Chr.-H. Mahling, Prof. Dr. W. Ruf u. a.) (14-tgl.) – Ü: Orgelbau im mainfränkischen Raum (14-tgl.).

München. Prof. Dr. J. B. Göschl OSB: Ü: Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals. □ W. Brunner: Ü: Arbeau „Orchesographie“ (1588).

Wintersemester 1988/89

Augsburg. N. N.: Monteverdi (1) – Haupt-S: Die Musik des 14. Jahrhunderts in Frankreich und Italien – S: Chopin (Analyse) – Pros: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. F. Krautwurst: Doktorandenseminar. □ E. Tremmel M. A.: Pros: Die Kontrapunktlehren des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftragt. Dr. W. Plath: Mozart: Typus und Modell. □ Lehrbeauftragt. Dr. F. Brusniak: Alban Berg.

Basel. Prof. Dr. W. Arlt: Forschungsfreiemester □ Prof. Dr. H. Oesch: Anton Webern (1) – Haupt-S: Übungen zur Musik Anton Weberns (in Verbindung mit der Paul Sacher Stiftung) – Die Musik Ozeaniens (1) – Übungen zur Musik schriftloser Kulturen. □ Prof. Dr. M. Haas: Musikgeschichte im ersten Jahrtausend (mit Übungen) – Grund-S: Übungen zur Musik des Mittelalters. □ Prof. Dr. V. Scherliess: „Das Zeitalter Rossinis“ – S: Das Solokonzert im 19. Jahrhundert. □ Dr. D. Müller: Grundfragen des Satzes im 15. und 16. Jahrhundert. □ G. Bennett: Amerikanische Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr. V. Gutmann: Funktion und Bau der europäischen Musikinstrumente.

Bayreuth. Prof. Dr. R. Wiesend: Musikgeschichte im Überblick: Von den Anfängen bis um 1550 – S: Lektüre ausgewählter mittelalterlicher Musiktheoretiker – S: Musikanalyse: Ouvertüren von Mozart (3) – Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit H. Bieler). □ Prof. Dr. S. Döhning: Haupt-S: Giuseppe Verdi – Kurs: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke (gem. mit Kollegen). □ Prof. Dr. S. Strasser-Vill: Haupt-S: Richard Wagners „Parsifal“ und die Probleme seiner Inszenierung. □ Dr. H.-J. Bauer: S: Franz Liszts kirchenmusikalische Werke. □ Dr. G. Brandstetter: Pros: Exotismus in Tanz und Theater der Avantgarde. □ Dr. R. Franke: S: Die Symphonien Gustav Mahlers. □ K. Kieser: Pros: Die zeitgenössische Ballettszene in Deutschland: Ein Überblick. □ Frau Dr. J. Liebscher: S: Komponistinnen und ihre Werke. □ Dr. M. Mäckelmann: S: Außenseiter der Moderne: Sibelius, Busoni und Ives. □ Dr. G. Oberzaucher-Schüller: Pros: Die Moderne im Tanz □ Th. Steiert M. A.: S: Der Komponist Claude Debussy.

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

Berlin. *Abteilung Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. R. Stephan: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. T. Kneif: Brahms und seine Zeit – Pros: Beethoven: Fidelio – Haupt-S: Ravel – Kolloquium: Semiotik der Musik. □ Dr. A. Traub: Pros.: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Frau D. S. Oschmann: Pros: Musik in England im 16. und 17. Jahrhundert – Pros: Das deutsche Sololied.

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. Kuckertz: Die Musikinstrumente Zentral- und Ost-Asiens – Haupt-S: Das europäische Volkslied – Pros: Literatur zur Musik der nordamerikanischen Indianer – Ü: Tonsysteme. □ Frau Dr. R. Allgayer-Kaufmann: Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft – Wirth: Grund-Kurs: Einführung in die musikalische Akustik.

Berlin. *Technische Universität.* Dr. J. Stenzl: Die „Entdeckung“ und Verbreitung der „Alten Musik“ im 19. und 20. Jahrhundert am Beispiel von Palestrina, Monteverdi und Händel – Haupt-S: Musik im Zeitalter ihrer „technischen Reproduzierbarkeit“ – Pros: Musik des Mittelalters. Ein- und mehrstimmige Gesänge zur Ostermesse. □ Frau Prof. Dr. H. de la Motte: Doktorandenkolloquium. □ Dr. S. Hinton: Pros: Heinrich Schenker I – Pros: Die Dreigroschenoper: Entstehung und Rezeption. □ Frau Dr. S. Leopold: Haupt-S: Die Musik der Bach-Söhne. □ Dr. R. Elvers: Haupt-S: Mozarts Kammermusik. □ Krause: Pros: Einführung in die Kommunikationswissenschaft (Akustik der Musikinstrumente).

Berlin. *Hochschule der Künste. Fachbereich 8 KWE 1.* Prof. Dr. W. Burde: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. P. Rummenhöller: Die Wiener Klassik – Haupt-S: Geschichte der U-Musik (gem. mit Dr. Ott) – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Wiss. Mitarb. Frau B. Barthelmes: Pros: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – Pros: Musikalische Analyse. □ Lehrbeauftragt. K. Angermann: Pros: Höranalyse II. □ Dr. M. Baumann: Pros: Vergleichende/Außereuropäische Musik. □ H. Eichhorn: S: Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts. □ Dr. J. Kloppenburg: Pros: Präsentation von Musik im Fernsehen. □ Prof. Dr. N. Liao: S: Die Variation.

Fachbereich 8 KWE 2. Prof. Dr. E. Budde: Geschichte der Vokalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts – Formen der Vokalmusik – Ü: Methoden der musikalischen Analyse – Haupt-S: Claudio Monteverdi (gem. mit G. Schröder) – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. G. Neuwirth: Die Symphonien Mahlers. □ Prof. Dr. D. Schnebel: Ludwig van Beethoven – Ü: Analyse ausgewählter Beispiele aus Wagners Ring des Nibelungen. □ Dr. R. Cadenbach: S: Kammermusik des frühen 19. Jahrhunderts – Haupt-S: Beethoven, „Fidelio“ – Skizzenforschung. Probleme und Resultate – Kompositionsskizzen und musikalische Praxis. □ Dr. A. Simon: Pros: Klangstrukturen und Klangkonzeptionen in (außereuropäischen) Musikkulturen. Eine kulturanthropologische Betrachtung. □ Wiss. Mitarb. Frau E. Schmierer: Pros: Parodieverfahren bei Johann Sebastian Bach. □ Lehrbeauftragt. Dr. G. Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister. □ H. Eichhorn: Gattungen der Ensemblemusik von 1550–1650 im Spiegel ihrer Ausführungsweise – Concert Musik um Monteverdi und Schütz für Sänger, Streicher, Bläser und Continuospieler (mit Ü). □ Dr. R. Elvers: Pros: Musik am Hofe Friedrichs des Großen. □ Frau Dr. E. Fladt: Pros: Requiem-Kompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts.

Bern. Prof. Dr. St. Kunze: Neue Formen des musikalischen Theaters im 20. Jahrhundert (II) – S: Sprachvertonung in der Musik von J. S. Bach – Pros: Die Anfänge der instrumentalen Ensemblemusik um 1600 – Kolloquium: Thema noch ausstehend. □ Prof. Dr. V. Ravizza: S: Der Charakter der Tonarten in der Musik der Klassik und Romantik – Arbeitsgemeinschaft: Die Musik von Othmar Schoeck. □ Frau Dr. D. Baumann: Ü: Die weltliche Musik des Trecento. □ Dr. J. Maehder: Olivier Messiaen und die französische Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. P. Ross: Theorien zum Gegenstand und Aufbau der Musikwissenschaft.

Bochum. Prof. Dr. Chr. Ahrens: Pros: Volksmusik Skandinaviens – Haupt-S: Gustav Mahler – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. W. Breig: Das Streichquartett in der Wiener Klassik – Die Opern von Alban Berg – Pros: Übungen zur Liedanalyse – Haupt-S: Beethovens Streichquartette. □ Dr. W. Winterhager: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Die Kunstmusik Skandinaviens im 19. Jahrhundert.

Bonn. Prof. Dr. S. Kross: Grund-S: Musikwissenschaftliche Methodik und Bibliographie – Haupt-S: Seminar zur Edition von Werken des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. G. Massenkeil: Haupt-S: Zur Bonner Musikgeschichte – Haupt-S: Anton Bruckners Kirchenmusik (1) – Musikgeschichte II (1450–1700) – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. E. Platen: Grund-S: Grundfragen der musikalischen Form. □ Prof. Dr. W. Steinbeck: Haupt-S: Die Symphonien Anton Bruckners – Forschungskolloquium – Heinrich Schütz (für Hörer aller Fakultäten) – Grund-S: Methoden der musikalischen Analyse. □ Prof. Dr. M. Vogel: Haupt-S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Priv.-Doz. Dr. R. Cadenbach: Haupt-S: Streichquartettkomposition zwischen Beethoven und Schumann. □ Frau I. Forst: Grund-S: Elementare Musiklehre. □ Dr. G. Hartmann: Grund-S: Zur Harmonik von Wagners „Tristan“. □ Priv.-Doz. Dr. M. Zenck: Forschungsfreiemester.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. G. Allroggen: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Gattungs- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte von Webers „Euryanthe“ (gem. mit Joachim Veit M. A.) – Pros: Balladenvertonungen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert – Ü: Thomas Morleys „A Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke“. □ Prof. Dr. D. Altenburg: Allgemeine Musikgeschichte I – Geschichte der Programmmusik II (19. Jahrhundert) – S: Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit – Pros: Frühgeschichte der italienischen Oper. □ Prof. Dr. A. Forchert: Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – S: Das Spätwerk Robert Schumanns als Forschungsproblem – Pros: Zur Musikästhetik Eduard Hanslicks. □ W. Werbeck M. A.: Ü: Musiklehre im 16. Jahrhundert – Ü: Methoden der Werkanalyse.

Düsseldorf. Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Geschichte der Deutschen Musikzeitschriften ab 1750 (2. Teil).

Eichstätt. Prof. Dr. H. Unverricht: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. A. Gerstmeier: Geschichte der Musik I. Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis 1600 – Haupt-S: Heinrich Schütz.

Erlangen/Nürnberg. Prof. Dr. F. Reckow: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. K.-J. Sachs: Probleme der Musikgeschichte von Renaissance und Humanismus – Haupt-S: Übungen zur Musikgeschichte von Renaissance und Humanismus – Kolloquium für Hauptfachstudierende ab Zwischenprüfung – Musikgeschichte II (15. bis 17. Jahrhundert) – Analyse (1) (mit Ü). □ Dr. K.-H. Schlager: Repetitorium: Musikgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Die Variation. Techniken – Definitionen – Beispiele – Ü: Dokumente zur Geschichte des mittelalterlichen Choral. □ Dr. Th. Röder: Pros: Notationskunde: Schwarze Mensuralnotation – Ü: Methodenprobleme in der Populärmusikforschung. □ Dr. G. Splitt: Pros: Claudio Monteverdis VIII. Madrigalbuch – Ü: Texte zur Musikästhetik des frühen 17. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftragt. Dr. D. Krickeberg: Ü: Einführung in die historische Instrumentenkunde (1). □ Dr. W. Hirschmann: Ü: Analytische Übungen an ausgewählten Werken von Darius Milhaud.

Essen. Cl. Brinkmann: Musikgeschichte VII – S: Musikanalyse – S: Hören von Musikstrukturen. □ J. Hein: S: Wendepunkte. Musikgeschichte zwischen den Epochen – S: Begegnung mit Musik. Hören und Besprechungen von Werken. □ Prof. Dr. H. J. Irmen: Ü: Musikgeschichte der Romantik – Ü: Musikhistorische Forschungsprojekte – Ü: Rheinische Musikgeschichte – Ü: Musikalisches Biedermeier in Wien. □ U. Migdal: S: Musik in der Diktatur. □ Frau Dr. B. Münkelhaus: S: Joh. S. Bach: Messe in h-moll – S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (1). □ W. Pütz: S: Robert Schumann und seine Zeit. □ H. Schaffrath: S: Musik in Ostasien – S: Musikalische Tests.

Frankfurt. Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Winfried Kirsch: S: Übungen zur Dramaturgie der deutschen Oper im 19. Jahrhundert – S: Cäcilianische Kirchenmusik im 19. Jahrhundert: Theorie und kompositorische Praxis – Projektgruppen Palestrina-Rezeption/Operneinakter – Pros: Hugo Distlers „Mörke-Chorliederbuch“ □ Prof. Dr. A. Riethmüller: Musikgeschichte im Überblick III: 17. und 18. Jahrhundert – S: Die wissenschaftlichen Grundlagen der Musik – Ober-S: Beethovens späte Streichquartette – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Sprechen und Schreiben über Musik. □ C. Baecker M. A.: Pros: Einführung in die Analyse: Felix Mendelssohn-Bartholdy. □ Dr. A. Ballstaedt: Pros: Zur „Geschichte“ des musikalischen Hörens – Pros: Anton Webers. Werkanalysen. □ Prof. Dr. H. Hucke: S: Die Da Capo-Arie. □ Lehrbeauftragt. Dr. P. Ackermann: Pros: Übungen zu Kontrapunktlehren des 19. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftragt. Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: S: Orchestertypen in Asien.

Freiburg. Prof. Dr. R. Dammann: Musik im Mittelalter – Pros: Chr. Gottfried Krause „Von der musikalischen Poesie“, Berlin 1753 (Lektüre-S.) – Pros: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke. □ Prof. Dr. H. Danuser: Die Entwicklung der amerikanischen Moderne – Gustav Mahler und seine Zeit – Haupt-S: Gustav Mahler und seine Zeit (zur Vorlesung) – Pros: Quellentexte zur musikalischen Vortragslehre im 18. und 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Chr. Wolff: Haupt-S: W. A. Mozarts „Haydn-Quartette“ □ Lehrbeauftragt. Dr. Chr. v. Blumröder: Pros: Webers Weg zur neuen Musik. □ Lehrbeauftragt. Dr. M. Beiche: Pros: Die Darstellung des Krieges in der Musik. □ Lehrbeauftragt. Dr. W. Frobenius: Pros: Mensuralnotation im 15. und 16. Jahrhundert. □ Dr. H. Möller: Pros: Alban Bergs „Lulu“ – Musikwissenschaftliches Arbeiten (Einführung). □ Th. Seedorf: Pros: Oper und Literatur im späten 19. Jahrhundert.

Gießen. Prof. Dr. P. Andraschke: Musik im Mittelalter – Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Pros/S: Lyrik in ihren zeitgenössischen Vertonungen – S: Der Ariadne-Stoff in der Musik seit dem Barock. □ Prof. Dr. E. Jost: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. E. Kötter: Pros: Einführung in die Neue Musik: Wiener Schule, Neoklassizismus, Folklorismus – S/Pros: Kognitive Musikpsychologie. □ Prof. Dr. P. Nitsche: Pros: Die Symphonie seit Beethoven – Pros: Einführung in die Musiktheorie – S: Lieder des Jugendstils – S: Musikalische Avantgarde seit 1970. □ Prof. Dr.

W. Pape: S: Geschichte des Ensemblespiels. □ Frau Dr. M. L. Schulten: S: Grundlagen und Positionen der Musiktherapie. □ Wiss. Mitarb. D. Krahl: Pros: Grundlagen der Analyse II/Jazz und Populärmusik.

Göttingen. Prof. Dr. R. Brandl: Einführung in die arabisch-persische Musik – Pros: Musikethnologische Transkription – Ü: Materialien zur chinesischen Lokaloper – S: Musikalische Analysen zur chinesischen Lokaloper. □ Frau Prof. Dr. U. Günther: S: Claude Debussys „Pelléas et Mélisande“ – S: Probleme der Aufführung mittelalterlicher Musik (mit praktischer Anwendung) – S: Tempofragen der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Priv.-Doz. Dr. E. Reimer: Ü: Analyse von Werken aus der jüngeren Musikgeschichte – Haupt-S: Die Kammermusik von Johannes Brahms – Geschichte des Oratoriums – S: Musik und Musikkultur in Deutschland 1900 bis 1933. □ Prof. Dr. W. Boetticher: Der musikalische Impressionismus und Expressionismus – Doktoranden-Kolloquium. □ Frau Prof. Dr. M. Bröcker: Pros: Bewegungsanalyse in der chinesischen Lokaloper. □ Prof. Dr. R. Fanselau: Ü: Olivier Messiaen: „Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité“. □ Dr. B. Suchla: Ü: Theoretikerlektüre: Musiktheorie des 12. Jahrhunderts.

Graz. Prof. Dr. R. Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft – S – Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten. □ Prof. Dr. W. Suppan: Vergleichende Musikwissenschaft im Kontext geistes- und naturwissenschaftlicher Disziplinen vom Menschen (1) – Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten (1). □ Univ.-Doz. Dr. J.-H. Lederer: Musikgeschichte III – Übungen an Tonbeispielen (1). □ Lehrbeauftr. Dr. A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft II – Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Dr. W. Jauk: Systematische Musikwissenschaft I – Systematisch-musikwissenschaftliches Seminar □ Dr. I. Schubert: Musikwissenschaftliches Pros I: Bibliographie.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. W. Dömling: Musik und Malerei (1) – S: Liszt. □ Prof. Dr. C. Floros: Haupt-S: Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner (3) – Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft (3) – Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. H. J. Marx: Haupt-S: Geschichte der Symphonie vor Beethoven (3) – S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. P. Petersen: Pros: Musikalische Rhythmik und Metrik – S: Seminar zur Ausstellung: Musik im NS-Staat Hamburg – S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. J. Jürgens: Ü: Geschichte der Chormusik in Deutschland VII. 20. Jahrhundert (2. Teil).

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. Karbusicky: Haupt-S: Die „Transzendenz“ in der Musik (3) – Pros: Grundlagen der musikalischen Semiotik (3) – S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. A. Schneider: Haupt-S: Musiktheoretische Konzepte im 20. Jahrhundert (3) – S: Seminar zu aktuellen Fragen der Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft – Ü: Einführung in die Musikpsychologie (3). □ Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Die Geschichte von Staatsräson und Musikleben in Preußen – Kolloquium über ausgewählte Kapitel der Musikwissenschaft.

Hannover. Prof. Dr. K.-E. Behne: Pros: Musikalität und Entwicklung – S: Filmmusik-Musikfilme (mit Projekt Film-musik). □ Frau Prof. Dr. R. Groth: S: Stilprobleme des 18. Jahrhunderts im Spiegel der Musiktheorie. □ Prof. Dr. R. Jakoby: Die Wende zur Neuen Musik um 1900 (gem. mit Prof. Dr. G. Katzenberger). □ Prof. Dr. G. Katzenberger: S: Einführung in musikwissenschaftliche Arbeit: Ausgewählte Formen der Instrumentalmusik – S: Zur Theorie und Praxis der musikalischen Analyse – Musikgeschichte im Überblick III: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – Literaturkunde: Das Oratorium I. □ Dr. W. Konold: Hector Berlioz (1) – S: Sinfonische Dichtung im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. P. Schnaus: S: Das Streichquartett nach Beethoven – S: Musik und Renaissance. Aspekte der europäischen Musikentwicklung vom frühen 15. bis zum frühen 17. Jahrhundert. □ Dr. R. Schumacher: Spielformen und Repertoire des javanischen Gamelan (mit praktischen Übungen) – Pros: Musikinstrumente und Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts – Haupt-S: Tonsysteme, Tonleitern, Tonarten. □ Prof. G. Schumann: Vokalmusik des 18. Jahrhunderts – S: Das Kunstlied von Schumann bis Wolf. □ Prof. Dr. R. Jakoby u. a.: Kolloquium für Teilnehmer am Aufbaustudiengang Musikwissenschaft/Musikpädagogik.

Heidelberg. Prof. Dr. L. Finscher: Die Grand Opéra – S: Bachs Passionen und ihr Umkreis – S: St. Martial und Notre Dame – Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. J. Hunkemöller: Pros: Klaviermusik von Béla Bartók. □ Frau Dr. A. Laubenthal: Pros: Notationskunde – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Englische Spätromantik. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: Einführung in die japanische Musik (mit Ü) (4; 14-tgl.). □ Prof. Dr. R. Walter: S: Das Formproblem der Sonaten für Einzelinstrumente von Paul Hindemith (1935–1955). □ Prof. Dr. H. Schneider: Akademien-Stipendium. □ Priv.-Doz. Dr. M. Bielietz: Urlaubssemester.

Hildesheim. Lehrbeauftr. Dr. G. Batel: Pros: Musikpsychologie – S: Musik in den Massenmedien. □ Akad. Rätin Frau Dr. F. Hoffmann: Pros: Musikalische Sozialisation – S: Hanns Eisler. □ Priv.-Doz. Dr. W. Keil: Musikgeschichte I – S: Musikethnologie II – Pros: Musikalische Analyse und Werkbetrachtung im 20. Jahrhundert – S: Examenskolloquium (1).

□ Prof. Dr. W. Löffler: Pros: Einführung in die musikalische Instrumentation. □ Prof. Dr. R. Weber: S: Ästhetische Erziehung in der Grundschule (gem. mit Prof. Dr. W. Menzel) – Examenskolloquium (1).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Salmen: Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts – S: Bildquellen zur älteren Musikgeschichte – S: Musik in der Reformation – Konversatorium. □ Fink: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Staubmann: Pros: Musiksoziologie. □ Frau Dr. G. Busch-Salmen: Pros: Liedpraxis im 18. Jahrhundert. □ Waibl: Der Geist der Moderne. □ Winkler: Avantgarde in Polen.

Karlsruhe. Dr. E. Reimer: Geschichte des Oratoriums – S: Die Kammermusik von Johannes Brahms. □ Prof. Dr. U. Michels: Johann Sebastian Bach und seine Zeit – Die Musik des 20. Jahrhunderts – S: Béla Bartók – Haupt-S: Musikpsychologie. □ Prof. Dr. S. Schmalzriedt. Ü: Einführung in den Gregorianischen Choral – S: Das italienische Madrigal. □ Prof. Dr. K. Schweizer: Mozarts Klavierkonzerte – S: Olivier Messiaen.

Kassel. Prof. Dr. K. Kropfinger: Geschichte des Streichquartetts III: Ludwig van Beethoven – S zur Vorlesung – S: Kompositionen und ihre Rezeption: G. Mahlers IV. Symphonie – S: Luigi Nonos Hörtragödie „Prometeo“ □ Prof. Dr. A. Nowak: Geschichte der Variation – Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – S: Das Lied im frühen 20. Jahrhundert – Übungen zur Geschichte der Variation. □ Dr. Th. Phleps: S: Musik im Umbruch II: Die 20er Jahre unseres Jahrhunderts. □ Prof. Dr. H. Rösing: Forschungsfreiemester. □ Prof. W. Sons: S: Neue Musik im Kaleidoskop.

Kiel. Dr. Chr. Berger: S: Das Tonsystem im Spätmittelalter. □ Prof. Dr. W. Dömling: Entwicklung der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (1) – Übung zur Vorlesung (Veranstaltungen am Institut für Schulmusik Lübeck) – Ü: Die Motette der ars antiqua – Ü: Katholische Liturgie und Gregorianischer Choral (1) – S: Franz Liszt – Transkriptionen, Paraphrasen. □ Prof. Dr. A. Edler: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (1) – Seminar zur Vorlesung (1) – S: Grundprobleme der Musiksoziologie – Kolloquium für Schulmusik (1) (Veranstaltungen am Institut für Schulmusik Lübeck) – Die Musik für Tasteninstrumente von den Anfängen bis um 1600 (1) – Übung zur Vorlesung (1). □ Wiss. Dir. Prof. Dr. W. Pfannkuch: S: Wolfgang Amadeus Mozart: Die da-Ponte-Opern (3) – S: Zum Streichquartett im 19. Jahrhundert II. □ Prof. Dr. H. W. Schwab: Geschichte des „Kunstliedes“ (1) – S: Analyse ausgewählter Lieder des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Hanns Eisler oder Über einige Schwierigkeiten des Komponierens im 20. Jahrhundert – S: Trivialität und Kunstcharakter im Lyrischen Klavierstück. □ Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacher, Prof. Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.) □ Dr. Chr. Berger, Prof. Dr. W. Dömling, Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacher, S. Oechsle M. A., Wiss. Dir. Prof. Dr. Pfannkuch, Prof. Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

Köln. Prof. Dr. K. W. Niemöller: Das atonale und dodekaphone Werk Arnold Schönbergs – Pros: Die Suite von der Renaissance bis zur Moderne – Haupt-S: Musik und Öffentlichkeit. Probleme ihrer Wechselwirkungen seit der Zeit um 1800. □ Prof. Dr. D. Kämper: Haupt-S: Die Komödien von Beaumarchais und ihre Rezeption in der Oper um 1800 (gem. mit Prof. Dr. P.-E. Knabe). □ Prof. Dr. H. Schmidt: Einführung in die Gregorianik – Haupt-S: Beethovens Symphonien. □ Dr. D. Gutknecht: Pros: J. S. Bachs Kantatenwerk. Aufführungspraxis und Klanggestaltung. □ Prof. Dr. R. Günther: Die Musik der Indianerkulturen Nord- und Südamerikas – Haupt-S: Das Individuum in der Musikpflege Außereuropas – Pros: M. Hood, The Ethnomusicologist. □ Prof. Dr. J. Fricke: Grundlagen der musikalischen Hörwahrnehmung – Haupt-S: Musik-Kommunikation – Pros: Raumakustik – Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Dr. M. Gervink: Pros: Die russische Nationalmusik – Pros: Die französische Musik des Barock. □ M. Struck-Schloen M. A.. Pros: Musikgeschichte im Überblick I. □ H. D. Reese M. A.: Pros: Musik und Darstellende Kunst in Asien – Pros: Geschichte der Musikethnologie (Forscherpersönlichkeiten und ihre Hauptwerke seit 1885).

Mainz. Prof. Dr. Chr.-H. Mahling: Die Opern von Richard Strauss – Pros: Zum musikalischen Schaffen C. Ph. E. Bachs – Haupt-S: Zum kompositorischen und schriftstellerischen Schaffen Robert Schumanns – Ober-S: Doktorandenkolloquium: Eduard Hanslick als Musikästhetiker und Musikkritiker (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf, Prof. Dr. M. Schuler) (14-tgl.). □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Geschichte der Kirchenmusik von Gregor dem Großen bis zum Augsburger Religionsfrieden (1555) – Pros: Konzertante Motetten des 18. Jahrhunderts (mit praktischen Übungen) – Haupt-S: Untersuchungen zur burgundisch-niederländischen Musik von 1430 bis 1556 – Ober-S: Beziehungen zwischen Musik und Literatur in der Romantik (interdisziplinär, gem. mit Prof. M. Dick). □ Prof. Dr. W. Ruf: Mehrstimmige Musik im Mittelalter – Pros: Einführung in die Instrumentenkunde – Haupt-S: Mozarts „Zauberflöte“. □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: Pros: Die Verbreitung der Mundorgel in Südost- und Ostasien. □ Dr. J. Neubacher: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und die mu-

sikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ H. Pöllmann, M. A.: Ü: Musik und Medien I: Grundlagen des Musikhörens. □ Dr. G. Wagner: Ü: Übungen zur musikalischen Landesgeschichte im 19. Jahrhundert, insbesondere zur Musikgeschichte der Stadt Mainz.

Marburg. Prof. Dr. H. Heussner: Musikgeschichte im Überblick I. Anfänge und Frühzeit der Oper und der Instrumentalmusik (für Hörer aller Fachbereiche) – Pros: Einführung ins Studium. Praxis und Geschichte der Musikwissenschaft – S: Antonio Vivaldi und Johann Sebastian Bach. □ Dr. F. Reinisch: S: Musikverlage – gestern und heute (3) (14-tgl.). □ Prof. Dr. M. Weyer: Von der Pastorale zur Alpensinfonie. Zur Sinfonie des 19. Jahrhunderts – Pros: Die Variation.

München. Prof. Dr. Th. Göllner: Der Chor bei Beethoven – Haupt-S: Mozarts Münchner Opern: „La finta giardiniera“ und „Idomeneo“ (3) – Pros: Zum Thema der Vorlesung – Oberseminar. □ Prof. Dr. R. Bockholdt: Fuge und Choral bei Johann Sebastian Bach – Haupt-S: Johann Sebastian Bach: Achtzehn Choräle von verschiedener Art (BWV 651–668) (3) – Kolloquium für Magistranden und Doktoranden – Ü: Hegel über Musik. Lektüre einschlägiger Abschnitte aus G. W. F. Hegels „Aesthetik“. □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Musik im 17. Jahrhundert – Absolventenseminar – Ü: Heinrich Schütz, Psalmen Davids (1619): Komposition und Aufführung (3) – Ü: Musikalische Schriften Richard Wagners (Lektüre). □ Dr. R. Schlötterer: Ü: Musik der Antike: Texte und Bilder aus der Sicht der Musikethnologie – Ü: Rossini, Il Barbiere di Siviglia. Text, Komposition, Szene – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3). □ Dr. R. Nowotny: Ü: Die Passionskompositionen von Heinrich Schütz. □ Dr. B. Edelmann: Ü: Spanische Musik des 16.–18. Jahrhunderts – Ü: Hans Werner Henze. □ F. Körndle M. A.: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft – Ü: Musik in den deutschen Klöstern und Stiften des späten Mittelalters (gem. mit Dr. F. Büttner) (4). □ Prof. Dr. J. B. Göschl OSB: Ü: Gregorianischer Choral: Grundlagen und Interpretation. □ Prof. Dr. H. Leuchtman: Ü: Symbolik in der Musik des 16. Jahrhunderts. □ Dr. I. El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Dr. R. Schulz: Ü: Bernd Alois Zimmermann. □ Dr. N. Dubowy: Ü: Die venezianische Oper im 17. Jahrhundert – Entwicklung, Verbreitung, Überlieferung (mit Aufführungsversuchen). □ W. Brunner: Ü: Tänze der Barockzeit.

Münster. Frau Prof. Dr. M. E. Brockhoff: Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Haupt-S: Die Bach-Söhne – Haupt-S: Leoš Janaček und die Musik um 1900 – Haupt-S: Semiotik der Musik. □ Dr. A. Beer: Pros: Das deutschsprachige Musikschrifttum im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert – Pros: Die Bachrezeption in Kompositionen des 18. bis 20. Jahrhunderts – Pros: Das italienische Madrigal im 16. Jahrhundert – Pros: Besprechung ausgewählter Texte und Fragestellungen zur Musiktherapie. □ Dr. A. Gerhard: Pros: Das klavierbegleitete Lied in Wien um 1900. □ Frau Dr. U. Götzte: Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen. □ Dr. D. Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick I – Haupt-S: Bestimmungsübungen. □ Dr. W. Voigt: Dissonanzbehandlungen und Dissonanztheorien in der abendländischen Musikgeschichte – Pros: Musikpsychologische Grundlagen zur Musiktherapie – Pros: Analytisches Hören und Interpretationsvergleiche – Musikpsychologische Grundlagen und ausgewählte Methoden der Musiktherapie – Haupt-S: Stilgeschichte des Jazz. □ Dr. M. Witte: Pros: Joseph Haydns Klaviersonaten: Einführung in die Analyse.

Oldenburg. Prof. Dr. G. Becerra-Schmidt: S: Musik in Kuba – Ü: Aleatorik. □ Beckerhoff: Ü: Stilanalysen: Vom Beop bis Jazzrock. □ Brinkmann: Ü: Szenische Interpretation von „Figaros Hochzeit“ (gem. mit Nebhuth). □ F. Hoffmann: S: Geschichte des Kinderliedes. □ Knolle: S: Radiotheorie: Historische Ansätze zu einer Kritik technisch vermittelter Musikproduktion und -rezeption. □ Prof. Dr. F. Ritzel: S: Geschichte der Operette – S: Musik und Krieg (gem. mit Hoffmann). □ Dr. P. Schleuning: S: Die Kunst der Fuge – S: Musik der „Befreiungskriege“ (gem. mit Lucas-Busemann). □ Stroh: S: Theorie und Praxis elektronischer Musik für Fortgeschrittene – Ü: Alban Bergs Wozzeck – szenische Interpretation – S: Die Musik im „New Age“. □ Teeling: Ü: Orchesterkompositionen von Schostakowitsch und Prokofiew. □ Weidenfeld: S: Kompositionen A. Schönbergs in den Texten von W. Adorno.

Osnabrück. Prof. Dr. W. Heise: S: Neue musikpädagogische Literatur – S: Musikunterricht in der Grundschule – S: Kolloquium – S: Zwischermaschinen. Zur Kompatibilität der Künste. □ Priv.-Doz. B. Enders: S: Rock- und Popmusik im Unterricht. □ Prof. Dr. H. Kinzler: S: Die Technik der musikalischen Sprache Olivier Messiaens – S: Analyseprobleme älterer Musik. □ Prof. Dr. H.-Ch. Schmidt: S: Zur „Bedeutung“ von Musik. Einführung in die musikalische Semiotik – S: Forschungsseminar „Audiovisuelle Wahrnehmung“. □ Frau Prof. Dr. S. Schutte: Freisemester.

Regensburg. Prof. Dr. Dr. W. Kirkendale: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. D. Hiley: Henry Purcell (1659–95) (3). □ Dr. S. Gmeinwieser: Heinrich Schütz (1585–1672). □ N. N.: Claudio Monteverdi (1567–1643) (3) – S: Deutsche Musik für Tasteninstrumente aus dem 17. Jahrhundert (3) – Kolloquium: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. P. Tenhaef: Ü: Das mehrstimmige Offertorium im 17. Jahrhundert.

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Braun: Josquin Desprez – Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 – S: Musik im barocken Rom. □ Dr. H. Bruhn: Geschichte der Kammermusik – Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft – Allgemeine Musiklehre – Geschichte der Orchestermusik. □ A. Schneider: Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (gem. mit Dr. D. Strauß). □ Dr. D. Strauß: Musikwissenschaft und Rundfunk III (gem. mit W. Korb). □ G. Loida: Musiktheater aktuell. □ N. N.: Doktorandenseminar (gem. mit Prof. Dr. W. Braun).

Salzburg. Prof. Dr. G. Croll: Claudio Monteverdi und seine Zeit – S: Editionstechnik – Privattissimo für Doktoranden und Diplomanden. □ Prof. Dr. F. Fördermayr: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft III – Musik der chinesischen Hochkulturen I. □ Prof. Dr. G. Gruber: S: Mozarts „Zauberflöte“ □ Prof. Dr. S. Mauser: Pros: Musikanalyse. □ Prof. Dr. A. M. Dauer: Pros: Einführung in die Geschichte des Jazz – Konversatorium zum Thema der Vorlesung. □ Dr. P. R. Frieberger OPraem.: Anton Bruckner als Kirchenkomponist – Pros: Gregorianik III: Formenlehre. □ Dr. G. Winkler: Pros: Musikalische Satzlehre I. □ Dr. E. Hintermaier: Konversatorium: Die mehrhörige Musik des 17. Jahrhunderts. □ Mag. A. Lindmayr: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. N. Nagler: Pros: Studien zur unterhaltenden und trivialen Musik – Pros: Zur Problemgeschichte der Komponistinnen im 19. und 20. Jahrhundert. □ A. Spiri: Pros: Das deutsche Lied in Rokoko und Vorromantik. □ M. Amaral: Historischer Tanz mit Praxis.

Salzburg. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. W. Roscher: Wissenschaftliche Perspektiven, Tendenzen und Projekte der Musikpädagogik – Theorie der musikalischen Bildung (1) – Pros: Ästhetische Aspekte der Klangszengestaltung – S: Dissertantenseminar – S: Produktionsverfahren der Musiktheaterimprovisation. □ H. Ass. Dr. P. M. Krakauer: Ü: Probleme der Musiktheater-Didaktik (gem. mit LB Mag. E. Lachinger) – Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlicher Arbeiten – Pädagogische Aspekte, didaktische Systeme, methodische Modelle (1).

Siegen. Prof. Dr. H. J. Busch: S: Einführung in das Studium der Musik und ihrer Didaktik (gem. mit Prof. Dr. J. Heinrich) – S: Schulen und Etuden für Tasteninstrumente vom 15. bis 20. Jahrhundert (gem. mit Werner). □ Prof. Dr. J. Heinrich: S: Musikunterricht in der Primarstufe. □ Prof. Dr. W. Klüppelholz: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts im Überblick (mit Ü) – S: Musikpraxis im Musikunterricht der Sekundarstufe I – S: Wissenschaftliches Arbeiten im Fach Musik. □ Dr. O. Schumann: S: Bruckners Sinfonik.

Tübingen. Dr. W. Horn: S: Grundbegriffe älterer Musiktheorie. □ Lehrbeauftragt. Dr. V. Kalisch: S: Die Anfänge der Musikwissenschaft als kunsthistorische Disziplin. □ Priv.-Doz. Dr. Th. Kohlhas: S: Musikalische Kinderszenen bei Musorgskij und Cajkovskij. □ Prof. Dr. M. H. Schmid: Wolfgang Amadeus Mozart: Die Salzburger Jahre – S: Mozarts Messen – S: Guidos Epistola ad fratrem Michaellem – S: Heinrich Schütz. □ Prof. Dr. U. Siegele: Musikgeschichte III (1600–1750) (3) – S: Haydns Streichquartette – S: Doktorandenkolloquium. □ Dr. A. Sumski: S: Rundfunk als Medium für Musik, Konzeption, Planung, Produktion, Sendung.

Wien. Prof. Dr. O. Wessely: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Giovanni Pierluigi da Palestrina (4) – Dissertantenseminar. □ Prof. Dr. F. Fördermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar – Die Musik Südasiens I – S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Pass: Musikwissenschaftliches Einführungspros I (1) – Historisch-musikwissenschaftliches Pros: Spieltechnik und Orgelbau im 16. und 17. Jahrhundert – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Byzantinische Musik (gem. mit Prof. Dr. Hannick und Dr. G. Wolfram) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Wiener Tanzkompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (gem. mit Dr. Würzl) – Mozart III: Die Reisen vor 1781 (1) – S: Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Prof. Doz. DDr. J. Angerer: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Doz. Dr. Th. Antonicek: Musikwissenschaftliches Einführungspros I (1) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Ü: Übungen zur Musik des Barockzeitalters – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Doz. Dr. Seifert: Historisch-musikwissenschaftliches Pros – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Einführung in die Methoden der Analyse I (mit Ü) S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium (1). □ Doz. Dr. Kantner: G. Rossini: Leben und Werk – Kirchenmusik der Schubertzeit – Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Doz. Dr. Haselauer: Einführung in die Musiksoziologie I – Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Doz. Dr. Tschulik: Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik. □ Dr. Knaus: Musikgeschichte III (mit Ü). □ Dr. Deutsch: Psychoakustik I – Psychoakustik III. □ Dr. Handlos: Musikwissenschaftliches Einführungspros. □ Dr. M. Angerer: Historisch-musikwissenschaftliches Pros: J. S. Bach: Geistliche Kantaten. □ Dr. Kowar: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Lektor Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts I. □ Mag. Béres: Ü: Semiologia Gregoriana I. □ Dr. Wasserberger: Einführung in die Populärmusik I: 1950–1970. □ Dr. Thiel: Ethnomusikologische Übungen: Feldforschung.

Wien. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. G. Scholz: Einführung in die Musikanalyse – S: Musikanalytische Problemstellungen in den AHS-Schulbüchern der letzten Jahrzehnte (gem. mit Dr. G. W. Gruber) – S: Zur Musik der frühen Romantik (Schubert, Schumann, Mendelssohn) (gem. mit Dr. M. Saary) – S: Kompositionstechniken im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts (gem. mit Dr. G. W. Gruber) – Pros: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Dr. G. W. Gruber: S: Musikanalyse und Interpretation. □ Prof. Dr. F. C. Heller: Historische Analyse von Musik – Musik und Sprache (gem. mit Dr. C. Knotik) – Musik nach 1945 (gem. mit Mag. M. Permoser) – Musikwissenschaftliches Seminar – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Frau Prof. Dr. I. Bontinck: Probleme der Musiksoziologie – S: Musiksoziologie (1 und 3) (gem. mit Mag. E. Ostleitner) – Diplomanden und Dissertantenseminar (gem. mit Prof. em. K. Blaukopf). □ Prof. Dr. D. Mark: Musikrezeption und elektronische Medien. □ Prof. Mag. Dr. H. Krones: Allgemeine Stilkunde und Aufführungspraxis – Aufführungspraxis der Vokalmusik – S: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 15. bis 19. Jahrhundert – Diplomanden- und Dissertantenseminar.

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) – Haupt-S: Klavier- und Orchesterfassung vom späten 18. bis frühen 20. Jahrhundert – Die Musik im Italien des 15. Jahrhunderts – Ü: Mozarts deutsche Opern. □ Prof. Dr. M. Just: Zur Geschichte der Kammermusik: W. A. Mozart – Ü: Haydns Londoner Sinfonien – Ü: Instrumentation um 1900. □ F. Heidelberger M. A.: Ü: Orchester und Besetzung bei Haydn und Mozart – Musikhistorischer Kurs: Die Zeit Haydns und Mozarts. □ Lehrbeauftr. Dr. I. El Mallah: Ü: Arabische Musik II.

Zürich. Prof. Dr. M. Lütolf: Musik und Musikauffassung im 17. Jahrhundert (1) – Pros: Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit (2) – S: Alessandro Scarlatti und seine Zeit (2) – Kolloquium für Fortgeschrittene (1). □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Die Musik der Renaissance und ihre Erforschung im 19. Jahrhundert (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I (2); Einführung in die Musikästhetik (2) – S: Übungen zu einer Geschichte des Singens im 18. und 19. Jahrhundert (gem. mit R. Schenda) (2). □ Dr. Dorothea Baumann: Ü: Musikalische Akustik (2); Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1). □ P. Wettstein: Ü: Analytisches Musikhören I (1). □ H. U. Lehmann: Pros: Analyse ausgewählter Beispiele aus der Neueren Musik (2). □ Prof. Dr. W. Laade: Musikgeschichte Ozeaniens (2) – Ü: Musikethnologische Literatur für Schulen und für Laien (2). □ Prof. Dr. A. Mayeda: Einführung in die japanische Musik (1).

BESPRECHUNGEN

Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 8. bis 12. September 1980. Hrsg. von Ursula GÜNTHER und Ludwig FINSCHER. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1984. 488 S., Notenbeisp. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 10.)

Verwunderlich ist die jahrzehntelange Vernachlässigung des Themas „Musik und Text“ – ist doch die Auseinandersetzung der Komponisten mit literarischen (oder auch weniger literarischen) Vorlagen das zentrale Thema der Musikgeschichte schlechthin (und dies nicht erst seit des leidigen Streites zwischen Monteverdi und Artusi). Am Umgang mit Sprache läßt sich vieles ablesen, vieles, das weit über den Horizont musikwissenschaftlicher Ergebnisse und Interessen hinausweist. Sagte doch der französische Kulturosoziologe Pierre Bourdieu bereits 1977: „La culture est ce qui se comprend.“ Was könnte bei der Rekonstruktion eines Kulturbegriffs hilfreicher sein als das genaue Verständnis des Umgangs der jeweiligen Zeit mit Sprache und mit dem „Warum“ und „Wozu“ musikalischer Produktion?

Speziell die Bedeutung der Frage nach dem Verhältnis von *materia* und *cantus* im 14. und 15. Jahrhundert ist für lange Zeit unterschätzt worden. Meistens begannen zaghafte Untersuchungen dieses Aspektes musikalischer Produktion erst mit der Musik Josquins („Musikalischer Humanismus“) – eine Tatsache, die zu Fehleinschätzungen der älteren Musik gegenüber führen mußte wie z. B. Helmuth Osthoffs These von der „Autonomie des Musikalischen gegenüber dem Text“ für die Musik „vor Josquin“. Und auch Paul Henry Langs Diktum – „text and music in the 15th century did not stand vis à vis each other as independent though connected entities; rather they were in no relationship at all ...“ – blieb solange im Raum, bis sich zu Beginn der achtziger Jahre vereinzelt Stimmen meldeten, einem scheinbar unergiebigem Forschungsobjekt gegenüber ausdauernder zu sein. Wulf Arlts und Fritz Reckows Aufsätze und Vorträge mögen dafür als Beispiel gelten. Das 1984 in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel abgehaltene Symposium schließlich ebnete den Zugang zu diesem Thema auf breiterer Basis.

Das Ergebnis ist ein umfangreicher Band mit

sechzehn Aufsätzen – die durch die Diskussionen auf dem Symposium revidierte Fassungen der Einzelreferate darstellen. Zahlreiche Notenbeispiele, ein Werkregister, ein Verzeichnis der angesprochenen Dichter, Komponisten und Theoretiker und ein Register der Autoren der Forschungsliteratur machen den Band zu einem lesenswerten (bis auf die Computerschrift die wahrlich nicht lesenswert ist!) und äußerst gebrauchsfreundlichen Buch für jeden, der sich von diesem Thema faszinieren läßt.

Die ganze Vielfalt der möglichen Blickwinkel (Untersuchung der theoretischen Quellen, Frage nach den literarischen Traditionen, Frage nach der Beurteilung eines möglichen Niederschlages textlicher Besonderheiten in musikalischer Struktur, Untersuchung verschiedener Vertonungstechniken, Untersuchung unterschiedlicher Implikationen und der damit verbundenen unterschiedlichen Ausformung ästhetischer Ideale in weltlicher und geistlicher Musik etc.) wurde anhand verschiedener Forschungsobjekte vorgestellt: U. a. italienisches Trecento (Kurt von Fischer, Dorothea Baumann, Agostino Ziino, Franco Alberto Gallo), italienische Lauden (Giulio Cattin), Ars nova und Ars subtilior (Nigel Wilkins, Ursula Günther, Virginia Newes), Meßkompositionen des 15. Jahrhunderts (Peter Gülke), Geistliche Musik des frühen 15. Jahrhunderts (Margaret Bent), Bewertung polnischer (Miroslaw Perz), französischer (Fernand Leclercq, Nanie Bridgman) und italienischer (Giulio Cattin) Quellen mit Kompositionen des 15. Jahrhunderts. Die damit verbundenen Forschungsprobleme (siehe hierzu besonders Margaret Bents Referat) wurden ebenfalls ausführlich beschrieben und diskutiert.

In drei Referaten (Fritz Reckow, Don Harràn und Gilbert Reaney) wurden grundlegende, theoretische Überlegungen zum Wort-Ton-Problem ange stellt, aber besonders gefreut hat es mich, daß in fast allen Referaten theoretische Grundsatzfragen reichlich Raum beanspruchen konnten und daß die Lösung von Detailproblemen stets Anlaß bot, Ergebnisse in eine Perspektive zu bringen. So vermittelt dieser Band zunächst Anregungen für das Fach, aber auch Anregungen für eine Forschung, die in zukünftigen Jahren zu leisten sein wird. Und er gibt

Anregungen, die Relevanz für die Geschichtsschreibung überhaupt haben (für die klarere Zeichnung unseres Bildes vom Mittelalter). So ist hiermit ein Niveau der Erkenntnis markiert, das in Zukunft nur schwerlich unterschritten werden kann.

(Oktober 1987)

Annette Kreuziger-Herr

Jacobus Gallus and his time. Symposium 23. – 25. Oktober 1985. Ljubljana: Slovenska Akademija 1985. 168 S., Notenbeisp.

Das internationale Symposium über *Jacobus Gallus und seine Zeit* zählte als zentrale jugoslawische Veranstaltung zu den rund dreißig ausgewählten Projekten, die vom Europäischen Organisationskomitee für das Europäische Jahr der Musik eine finanzielle Unterstützung erhielten. Damit wurde, wie Walter Scheel, Primož Kuret und Dragotin Cvetko in ihren Geleitworten zum vorliegenden Symposiumsbericht mit Recht hervorheben, Leben und Schaffen eines Komponisten gewürdigt, der beispielhaft für ein gemeinsames Erbe steht. In fünfzehn Beiträgen sind Aspekte der Persönlichkeit von „Jacobus Handl, Gallus dictus, Carniolanus“ (1550–1591), der Entstehung, des Umfangs und der Schwerpunkte seines Œuvres, seiner Kompositionsweise und stilistischen Eigenarten, der Werkverbreitung sowie des kulturellen und musikalischen Umfeldes behandelt. Der Ertrag dieses Symposiums kann sich sehen lassen; die Gallus-Forschung hat zweifellos einen entscheidenden Impuls erhalten. Darüber hinaus werden die z. T. weit gefaßten Themen und erstaunlichen Hypothesen auch der Forschung zur Renaissancemusik neue Anregungen geben. Die Informationsfülle kann im folgenden nur angedeutet werden.

In seinem Eröffnungsbeitrag *The Personality of Jacobus Gallus* kommentiert Dragotin Cvetko die bisher bekannten biographischen Daten (S. 11–25). Handls Stellung innerhalb der europäischen Musikgeschichte, der Einfluß Willaerts, die Beziehungen zu den Zeitgenossen, insbesondere zu Orlando di Lasso, die Rezeption der Werke und die Frage der Originalität des Meisters werden umfassend gewürdigt. Maria Bergamo charakterisiert die südslawische Musiklandschaft zur Zeit von Gallus durch Auswertung bekannter Vorarbeiten, namentlich von D. Cvetko, J. Sivec und S. Tuksar (S. 26–33). In seiner Studie *Zur Satztechnik von Jacobus Gallus* befaßt sich Hellmut Federhofer mit einem wichtigen, nach den Arbeiten von Paul A. Pisk kaum noch behandelten Thema (S. 34–49). Anhand von Notenbeispielen

werden Besonderheiten der Satztechnik, der Stimmführung und der Dissonanzbehandlung beschrieben. Allen B. Skei untersucht *A Problem of Triple Meter in the Music of Jacobus Gallus* (S. 50–58) und diskutiert Fragen der Identifizierung und der Aufführungspraxis bei *proportio tripla* und *proportio sesquialtera*. Bei seinem Vergleich der vier bisher bekannten *Ave-Maria*-Kompositionen kommt Rudolf Flotzinger zu dem Ergebnis, daß sie als Werkpaare in verschiedener Umgebung entstanden sind (S. 59–69). „Mit einiger Wahrscheinlichkeit“ kann nach Flotzinger angenommen werden, daß Gallus ein Jahrzehnt in Melk zugebracht hat (S. 66). „*Peccantem me quotidie*“ – *Gallus's Homage to Josquin?* fragt Bejan Buijić (S. 70–81). Aufgrund der weiten Verbreitung von Josquins Motette *Miserere mei Deus* schließt der Verfasser nicht aus, daß Gallus das Werk kannte, und untermauert seine Hypothese mit einer Gegenüberstellung der textgleichen Abschnitte „*Miserere mei Deus*“. Die aufschlußreichen *Stilistischen Beobachtungen an textgleichen Kompositionen von Jacobus Gallus und Orlando di Lasso* von Wolfgang Boetticher (Abstract S. 82f.) sind in *Musicological Annual XXII* (1986), S. 5–13, veröffentlicht. In einer glänzenden Studie über „*Ecce, quomodo moritur iustus*“ von *Jacobus Gallus und einigen seiner Zeitgenossen* (S. 84–102) analysiert Jože Sivec gleichnamige Motetten von Gallus, Ingegneri, Viadana, Lasso, Victoria und Gesualdo, charakterisiert die Schöpfungen von Jacobus Gallus und Carlo Gesualdo als herausragende Leistungen und bezeichnet Gallus' Komposition als „ein Musterbeispiel jener außerordentlichen Kunst, die mit einem Minimum an Mitteln das Maximale im Ausdruck erreicht“ (S. 100). Mit *Word Painting in the First Volume of Jacobus Gallus's Opus musicum* befaßt sich Edo Skulj (S. 103–117), während Danilo Pokorn, ebenfalls anhand zahlreicher Notenbeispiele, *Animal Pictures in Gallus' „Moralia“* vorstellt (S. 118–133). Jitka Snížková behandelt *Jacobus Handl Gallus und Prag in drei Dokumenten* (S. 134–141): die singuläre Überlieferung der fünfstimmigen *Missa super Levavi oculos meos* im *Graduale latino-bohemicum* von 1578 aus der UB Prag, den in tschechischer Sprache geschriebenen Nachlaß Handls und das Druckblatt mit dem Porträt des Komponisten aus dem Sammelband von Václav Dobřenský (1550–1599). Eine erste Übersicht über die Verbreitung und die Rezeption der Werke von Jacobus Gallus in Polen bietet Elżbieta Zwolińska (S. 142–148). Von den handschriftlichen und gedruckten Quellen verdienen die Tabulaturen von Pelpin

und die weniger bekannte von Toruń besondere Aufmerksamkeit.

In den beiden letzten Beiträgen werden zwei andere Themenbereiche vorgestellt. Renate Federhofer-Königs wendet sich der Frage der Überlieferung von 39 Motetten Georg Prenners zu (S. 149–161) und listet die Werke dieses Anfang des 16. Jahrhunderts in Ljubljana, der Hauptstadt des damaligen Herzogtums Krain, geborenen Komponisten unter Angabe des Sammeldrucks und der nachweisbaren handschriftlichen Kopien (auch Sparten des 18. und 19. Jahrhunderts) auf. In ihrer Studie *Die Renaissance-Idee in der Musik der Südslawen im 19. und 20. Jahrhundert* (S. 162–168) stellt Nadežda Mosusova nachdenkenswerte Überlegungen zu einer „typologischen Einteilung der musikalischen Romantik in eine Romantik der mitteleuropäischen Völker und der Westslawen (Tschechen und Polen), die auf Renaissance, Barock und Klassik folgte, und eine Romantik der Völker ohne musikalische Vergangenheit als Kunstmusik, wie das Ost- und Südslawen sind“, an (S. 165). Mit der aktuellen Frage nach einem „Nationalstil“ in der Musik der Slawen (S. 167) schließt der Symposionsbericht, der einen beachtenswerten Beitrag zum Europäischen Jahr der Musik darstellt.

(September 1987)

Friedhelm Brusniak

Actes du colloque international de musicologie sur Le Grand Motet Français (1663–1792), réunis et présentés par Jean MONGRÉDIEN et Yves FERATON. Paris: Presses de l'Université de Paris – Sorbonne (1986). 301 S., Abb., Notenbeisp.

Schlägt man in Werner Brauns *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (1981) nach (und beileibe nicht nur dort), so gibt es den Grand Motet eigentlich gar nicht; den Namen von Lalande sucht man auch im Band übers 18. Jahrhundert (1985) desselben *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* vergebens. Nur Lorenzo Bianconi – nicht nur in dieser Hinsicht – ungewöhnliches Buch *Il Seicento* (Torino 1982) bildet hier, im Kapitel 18 (S. 147–153), eine Ausnahme, bezeichnet gar den „raggio amplissimo dell'escursione emozionale“ in den Grands Motets von Lully bis Charpentier als „stupendo“ (S. 152).

Einiges ist allerdings in jüngster Zeit in Bewegung geraten: 1984 erschien der von Jean Mongrédien herausgegebene *Catalogue thématique des sources du Grand Motet Français (1663–1792)* (München etc. 1984), Herbert Schneider hat Lullys und H. Wiley Hitchcock Marc-Antoine Charpentiers Schaffen er-

schlossen, im Konzertleben und auf Schallplatten französischer Herkunft wurden – übers Eurovisionssignet hinaus – immer wieder Grands Motets von DuMont bis Mondonville zu Gehör gebracht. Allerdings fehlten seit jeher zuverlässige Neueditionen größeren Umfangs. Immerhin sind sehr viele Werke in Partiturform überliefert und wären dem wissenschaftlichen Studium ohne jahrelange Spartierungsfrohn zugänglich. In James R. Anthonys *French Baroque Music* (London 1974, 1978, erweitert französisch Paris 1981) liegt sogar ein fünfzigseitiger Überblick vor.

Das vorliegende Buch geht auf ein 1984 veranstaltetes Pariser Kolloquium zurück, das in fünf Sektionen das Wissen zusammenfassen und weiterführen wollte: Die Entstehung der Gattung, deren zentrale Komponisten, die Gattung außerhalb von Paris und Versailles und außerhalb Frankreichs, schließlich die Spätzeit, in welcher die Grands Motets zur Konzertsaalmusik (insbesondere im Concert Spirituel) geworden waren.

Bevor man sich an die Lektüre macht, setze man die schärfste Lesebrille auf und zünde das hellste Licht an. Der enge Druck auf sehr langen Zeilen nebst den zahlreichen Druckfehlern bilden einen eigenartigen Kontrast zum großen Stil des Grand Siècle ...

Nach Aufsätzen zur Rolle des Psalms und der Psalmversifizierungen im katholischen Frankreich (Jean de Viguerie) und den königlichen Kapellen in Versailles (Hélène Himelfarb) untersuchen Denise Launay, Hélène Charnassé und Herbert Schneider die Entstehung der Gattung bei Pierre Robert und – besonders wichtig – bei Lully. Eigenartigerweise fehlt eine detaillierte Darstellung der Hofliturgie und dadurch eine Untersuchung der Funktionalität der Werke seit Lully.

Die Zeit der großen Meister wird anhand von André Campra (Anne Baker), der Tempi bei Lalande (Lionel Sawkins) sowie der „récits“ bei Lalande (James R. Anthony) dargestellt. Der umfangreichste und gewichtigste Text des ganzen Buches gilt der „structure-fugue“ im Grand Motet bis Rameau, welche Jean Duron mit Hilfe zahlreicher Formdiagramme analysiert. Hier wird greifbar, wie selbständig die Komponisten ein satztechnisches Verfahren für dieses bestimmte Genre entwickelten und adaptierten, und wie flexibel die formalen Möglichkeiten innerhalb einer Gattung waren, die doch der höfischen „bienséance“ zutiefst verpflichtet bleibt. (Der Name von Norbert Elias fällt allerdings nirgends.)

Vier kurze Vorträge beschäftigen sich mit dem Grand Motet außerhalb von Paris: in Lyon (Yves Ferraton), in Albi (Norbert Dufourcq) und in der Provence (Irma Boghossian und Joseph Scherpe-reel), letztere mit kräftigen lokalpatriotischen Tönen.

Philippe Oboussier unternimmt einen rein formalen Vergleich des englischen Verse Anthem mit dem Grand Motet, ohne auf die Frage nach dem Warum eines solchen Vergleichs und den völlig andersartigen Kontexten (unterschiedliches Verständnis des Alten Testaments in Frankreich und England) einzugehen. Reizvoll ist Erich Schwandts Bericht über die Rezeption in Kanada. Dort wurden in Frauenklöstern Québecks diese großbesetzten Werke für eine Solostimme (ohne Begleitung, da die Instrumente fehlten!) arrangiert ...

Jean Mongrédien hat zur Anzahl und Aufstellung der Versailler Musiker unmittelbar vor der Revolution aufschlußreiches neues Material aufgefunden. Jérôme de la Gorce bespricht die Quellen (und kaum die Musik) von Mondonvilles *Dominus regnavit* (um 1737 für Lille komponiert), ein Werk, das bis 1772 in Pariser Konzerten erfolgreich war und das von den starken italienischen Einflüssen in dieser Zeit zeugt. Weiter gerät der Grand Motet in dieser Spätzeit immer mehr unter den Einfluß der Pariser Sinfonik und einer neuen Ästhetik. Bernadette Lepinard zeigt dies einerseits an Blanchards modernisierter Schreibweise in seinem *Misericordias Domini* von 1762 und dann besonders an den erhaltenen *Super Flumina*-Vertonungen, die für einen Wettbewerb des Concert Spirituel 1768 entstanden sind. Die aufschlußreiche vergleichende Stiluntersuchung läßt Charakteristika einer zunehmend „entsakralisierten“ Gattung erkennen, die von einer von Rousseau beeinflussten Religiosität bestimmt wird. Aus der Mitte des Jahrhunderts stammen die von Barry S. Brook untersuchten Werke von François Martin, und John D. Ebys Text gilt dem Komponisten der zwischen 1765 und 1775 erfolgreichsten Werke, François Giroust.

Carl de Nys abschließender Text stellt grundsätzliche Fragen im Zusammenhang mit dieser spezifisch französischen Gattung zur Diskussion: Das Paradox einer „liturgischen“ Musik zur „stillen“, d. h. gelesenen Messe, die dann im Konzert zu einer religiösen Erbauungsmusik wurde. Hier wird auch die politische Funktion dieser „Königsgesänge“ aus dem Psalter angesprochen. Der vom König gewollten Selbstständigkeit der französischen Kirche entsprach – wie im Theater die Tragédie lyrique – eine eigen-

ständige kirchenmusikalische Gattung. In dieser verbanden sich Hofzeremoniell, kirchliche Tradition, musikalische Innovation und ein Religionsverständnis, das sich „als beinahe ‚cartesianisch‘“ (S. 297) bezeichnen läßt. Eine neue Form der Religiosität, wie sie sich etwa in Gossecs *Grande Messe des Morts* (1760) und den ersten neuen, oratorienartigen Werken eines Gossec, Mondonville und später Le Sueur ablesen läßt, sprengte die Gattung des Grand Motet. Für diese blieb die „alttestamentarische Theokratie der Psalmen“, wie sie der Sonnenkönig las, bis zum Schluß bestimmend. Die Gattung starb so brutal wie der letzte absolutistische König Frankreichs.

(November 1987)

Jürg Stenzl

Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Gesellschaft 1983/84. Hrsg. von Wolfgang SAWODNY. Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1986). 148 S., Notenbeisp.

Trotz ihrer unbestreitbar wichtigen Rolle in der Musik der vergangenen Jahrhunderte wie auch der Gegenwart stand und steht die Bratsche im Schatten der Violine, nicht zuletzt hinsichtlich des Augenmerks, das Musikforschung wie Instrumentalpädagogik auf sie richten. Dieser nicht nur für Bratschisten unbefriedigenden Situation abzuhelpen, dient das Jahrbuch *Die Viola*. Es ist das offizielle, jährlich erscheinende Publikationsorgan der Internationalen Viola Gesellschaft (IVG), welche sich unter anderem das „Sammeln, Erfassen, Sichten und Erforschen der Literatur für und über die Viola, ihre Entwicklungsgeschichte, ihre Spieltechnik und ihre Spieler“ sowie die Publikation der Ergebnisse zur Aufgabe macht, wie in einer kurzen Selbstdarstellung der IVG am Anfang des Bandes erläutert wird. Dementsprechend ist *Die Viola* kein rein musikwissenschaftliches Jahrbuch; es soll auch den professionellen Musiker und den Amateur-Bratschisten erreichen.

Die für Beiträge in diesem Jahrbuch zulässigen Sprachen sind Englisch, Deutsch und Französisch. Befremdlich ist die Tatsache, daß sämtliche Beiträge in deutscher und in englischer Sprache in voller Länge(!) abgedruckt sind, hinzu kommt eine Kurzzusammenfassung in französischer Sprache. In einer Anmerkung des Herausgebers wird allerdings angekündigt, daß diese in ihrer Aufwendigkeit unsinnige Regelung mit dem vorliegenden Jahrgang auslaufen soll; es wird dazu übergangen werden, Beiträge in

der Originalsprache des Autors zu veröffentlichen (sofern diese englisch, deutsch oder französisch ist) und nuremehr Summaries in den beiden anderen Sprachen anzufügen.

Die Bandbreite der Aufsätze reicht von pädagogischen (Franz Zeyringer: *Die Organisation des elementaren Viola-Unterrichts*) über spieltechnische Erörterungen (Roland Bierwald: *Der Lagenwechsel auf der Bratsche*) bis zu musikwissenschaftlichen Untersuchungen von Kompositionen für die Bratsche (Wolfgang Sawodny: *Die Viola-Sonaten J. B. Vanhals*). Auch Komponisten haben Gelegenheit, zu Wort zu kommen, so Josef Rut (Prag), der die musiktheoretischen Grundlagen seiner Kompositionsweise und die von ihm entwickelte zwölftonige Tonart am Beispiel zweier Kompositionen für die Bratsche erläutert.

Breiten Raum nehmen Aufsätze über Bratschisten ein (Tully Potter: *Tschechische Viola-Virtuosen*; Heinz Freudenthal: *Henning Schröder, ein Meister der Viola*; Luigi Inzaghi: *Alessandro Rolla – Bratschist, Komponist, Dirigent*), daneben finden Erinnerungen (David Dalton: *William Primrose zum Gedenken*) und Würdigungen (John White: *York Bowens Bratschenwerke – Eine Centenar-Würdigung*) ihren Platz, wie es für Periodika dieser Art üblich ist.

Auffallend ist das Fehlen von Abhandlungen über organologische, aufführungs- und besetzungspraktische Fragen sowie über die Frühzeit von Streichinstrumenten der mittleren Stimmlage. Für die kommenden Jahrgänge ist jedoch diese Unausgewogenheit hinsichtlich der behandelten Themen nicht mehr zu erwarten, darauf lassen die am Internationalen Viola-Symposium 1987 in Innsbruck gehaltenen Referate schließen, welche in den kommenden Jahrgängen in *Die Viola* publiziert werden. Insgesamt ist *Die Viola* als notwendige und wichtige Bereicherung des Angebotes an instrumentenspezifischen Fachzeitschriften wärmstens zu begrüßen. (Dezember 1987)

Rainer Gstrein

Musikalische Begabung finden und fördern. Materialien und Dokumente Kieler-Woche-Kongreß 1985. Für den Deutschen Musikrat hrsg. von Eckart ROHLFS unter Mitarbeit von Edgar AUER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. 319 S. (Materialien und Dokumente aus der Musikpädagogik. Band 14.)

Arbeiten zur vergleichenden Musikpädagogik sind immer noch relativ rar, während inzwischen

eine Fülle von Berichten über den Zustand der Musikpädagogik in einzelnen Ländern erschienen ist. Der vorliegende Sammelband stellt einen wesentlichen Beitrag zur vergleichenden Musikpädagogik dar, wenngleich nur ein Teil der 25 Texte länderübergreifende Aspekte berücksichtigt. Der Leser aber stellt unwillkürlich Vergleiche an.

Die zweisprachige (deutsch/englisch) Veröffentlichung des Deutschen Musikrates enthält Vorträge und Texte – Empfehlungen und Berichte – eines im Jahr der Musik 1985 in Kiel durchgeführten Kongresses. Kompetente Autoren aus den Ländern Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Polen, Sowjetunion, Finnland, Schweden, Norwegen und Dänemark berichten über musikpädagogische Bestrebungen und Institutionen in ihren Ländern, über Projekte zur Begabtenfindung und -förderung. Mit dem Thema „Musikalische Hochbegabung und Hochbegabtenförderung“ befassen sich Richard Jakoby und Hanna Renate Laurien (*Ist Begabung obszön? Über die Diffamierung von Begabung*). Fragen der musikalischen Begabung, der Begabungsmessung, des Musiklernens und der biographischen Forschung wenden sich mit inhaltsreichen und fundierten Beiträgen Günter Kleinen, Klaus E. Behne, Maria Manturzewska und Halina Kotarska zu.

In den meisten Beiträgen werden die musikpädagogischen Institutionen und Fördermaßnahmen einzelner Länder beschrieben, besonders übersichtlich und präzise von Eckart Rohlf's (Bundesrepublik Deutschland), Helmut Schulze (Deutsche Demokratische Republik) und Boris Dimentman (Sowjetunion). Der Bericht von Kurt-Jürgen Maaß über die Ausbildung an deutschen Musikhochschulen enthält leider zahlreiche falsche bzw. überholte Daten. Weitere Beiträge stammen von Karlheinz Kämmerling, Werner Krützfeldt, Dirk Hewig, Henning Bro Rasmussen (Dänemark), Veiko Helsvuo (Finnland), Rolf Baekkelund (Norwegen), Malgorzata Komorowska (Polen), Lech Puchnowski (Polen), Tadeusz Wronski (Polen), Lennart Reimers (Schweden) und Hans Astrand (Schweden). Das zusammenfassende Resümee Diethard Wuchers stellt leider weniger eine Bilanz der Kieler Tagung dar als eine Bilanz der Erfahrungen mit dem Wettbewerb „Jugend musiziert“.

Insgesamt kann dieser Band dazu beitragen, eigene Probleme deutlicher zu erkennen, neue Forschungs- und Planungsperspektiven zu eröffnen und der internationalen Verständigung zu dienen. Inter-systemare Vergleiche treten an die Stelle von früher

gelegentlich pauschal angestellten Ost-West-Vergleichen. In der Bundesrepublik Deutschland hat sich – nicht zuletzt durch die Beschäftigung mit musikpädagogischen Konzeptionen anderer Länder in den letzten Jahrzehnten – schon einiges geändert. Weitere positive Anregungen wären dem vorliegenden Band zu entnehmen. Vergleichende Musikpädagogik kann Argumentationshilfen für Gespräche mit Bildungs- und Kulturpolitikern bieten.

Seit Jahren schon veranstalten musikpädagogische Verbände der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz Deutsch-Österreichisch-Schweizerische Studententagungen (D-A-CH), Musikpädagogen der skandinavischen Länder gründeten bereits in den 60er Jahren eine Nordische Musikpädagogische Union. Wünschenswert wäre es, wenn sich im Zeichen des Wiederauflebens hanseatischer Ideen im Anschluß an die Kieler Tagung eine ständige Arbeitsgemeinschaft von Musikpädagogen, Musikwissenschaftlern, Bildungs- und Kulturpolitikern bilden würde. Und wie wäre es, wenn über die relativ wenigen persönlichen Kontakte hinaus, die es selbstverständlich gibt, endlich einmal Fachleute aus der Bundesrepublik Deutschland, aus Frankreich und den Benelux-Ländern sich zu einem ähnlichen Kongreß oder einer Arbeitsgemeinschaft zusammenfinden würden?

(November 1987)

Siegmond Helms

Historische Volksmusikforschung. Tagungsbericht Limassol 1982. Referate der 7. Tagung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen des International Council for Traditional Music/UNESCO. Hrsg. von Alois MAUERHOFER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1985. 208 S., Abb., Notenbeisp. (Musikethnologische Sammelbände. Band 7.)

Der Bericht über die in der Zeit vom 22. bis 27. Juli 1982 im Rahmen des International Art Festivals in Limassol auf Zypern durchgeführte Tagung spiegelt einerseits die Breite und Vielfalt historischer Volksmusik in der Gegenwart, andererseits aber auch die Detailfülle in den einzelnen Forschungsfeldern wider. Die Studiengruppe, die sich im Kern aus Ethnomusikologen, Ethnologen und Germanisten zusammensetzt und um eine möglichst umfassende geschichtliche Rekonstruktion traditioneller Musik bemüht ist, war diesmal um zypriotische Musikologen und Musiker sowie um eine Vertreterin der Musikpädagogik aus der Bundesrepublik Deutschland

erweitert. Mit dreizehn Referaten schon ein umfangreicher Band, konnte er nicht sämtliche Referate der Tagung dokumentieren, was jedoch für einen der nächsten Sammelbände vorgesehen ist. Vom Tagungsort her boten sich zwei Themenschwerpunkte an: 1. Die Beziehungen zwischen Orient und Okzident anhand von historischen Quellen zur traditionellen ethnischen Musik und 2. Die ethnische Musik des östlichen Mittelmeeres, vor allem Zyperns. Der vorgelegte Bericht enthält Beiträge zum erstgenannten Themenbereich.

Die in alphabetischer Reihenfolge der Autorennamen abgedruckten Beiträge beruhen auf umfangreichen und angesichts der Quellenlage mühsamen Recherchen, so daß die Anerkennung der wissenschaftlichen Bedeutung dieser Arbeiten durch den Herausgeber nur unterstrichen werden kann. Ost-westliche Beziehung im direkten Sinne untersucht Albrecht Schneider in seinem umfangreichen und tiefgründigen linguistischen Beitrag zum Charivari-Phänomen, dem interkulturell verbreiteten volksgerichtlichen Brauch des Lärmaufzuges. Mit Charivari (oder auch Chalivali), einem orientalischen Lehnwort, das schon im 14. Jahrhundert belegt ist, wird ein Rügebrauch bezeichnet, der sich über viele Jahrhunderte hinweg bis in das 19. Jahrhundert und teilweise auch noch in unsere Zeit hinein als „Katzenmusik“, „Eselsritt“, „Eselshochzeit“ und „Eselsmesse“ bei Verstößen gegen die dörfliche Moral erhalten hat. Anhand zahlreicher komparativer Begriffsanalysen, die auch Instrumente sehr stark mit einbeziehen, werden die vielfältigen Bezüge zwischen beiden Kulturkreisen dargelegt. Interkulturelle Bezüge sieht Zoltán Falvy zwischen der Musik der Troubadours und der europäischen Volksmusik. Vergleichende Melodieanalysen ergaben frappierende Analogien, z. B. auch zu früher ungarischer Volksmusik, in abwärtsfallenden Melodieformeln, Terrassen-Lied-Strukturen und syllabischen melodischen Abschnitten, wengleich direkte Parallelen zwischen Troubadour-Musik und ungarischer Volksmusik zu ziehen vom Autor verneint wird. Es handelt sich vielmehr um Archetypen, die in der Musik vieler Völker zu finden sind.

Mehrere Beiträge widmen sich der Analyse früherer Quellen, in deren Kontext auch Aussagen zur Volksmusik ihrer Zeit zu finden sind. Ihnen kommt deswegen besondere Aufmerksamkeit zu, weil es aufgrund der Quellenlage der ethnomusikologischen Forschung häufig nur auf indirektem Wege möglich ist, Mosaikstein zu Mosaikstein fügend, ein Bild über die historische Situation zu gewinnen. Benjamin Ra-

jeczky findet in den Schriften des im Frankenreich des 6. Jahrhunderts lebenden Dichters Venantius Fortunatus zahlreiche Bezüge zum Volksmusikleben, z. B. zu den Nationalinstrumenten der Völker, zu den Psalmodien, an denen sich auch das Volk und damit Frauen beteiligten, zur Wallfahrtsmusik, zu Klageliedern und religiösen Tänzen. Doris Stockmann legt aufgrund gründlicher Quellenanalysen neue Erkenntnisse zum Begriff der *Musica vulgaris* bei Johannes De Grocheio vor. Die von ihr erarbeitete – auch in einer Beilage als zusammenfassende Übersicht vorgelegte – Systematik der *Vulgaris*-Gattungen verdeutlicht, daß bisherige Übertragungen, wie „volkstümliche ...“, „umgangsmäßige ...“, „populäre ...“ etc. Musik allein nicht ausreichen, um der Komplexität gerecht werden zu können. Die von Grocheio unter „*musica simplex vel civilis, quam musicam vulgarem appellamus*“ zusammengefaßten Gattungen beinhalten sowohl „einfache“ als auch „einheimische“ und „volkssprachliche“ Musik. Der von der Verfasserin vorgeschlagene Kurzterminus „einheimisch“ ist plausibel. Raina Katzarova wertet eine 1792 von Pater Spiridon verfaßte Geschichte des bulgarischen Volkes aus, in der er über den bis heute noch lebendigen, auf mythische Zeiten zurückgeführten Wahrsagebrauch des „Ring-Singens“ berichtet. Selbst unter den Partisanen des Zweiten Weltkrieges wurde er gepflegt: In einem Kupferkessel eingesammelte Ringe werden herausgefischt, und dem jeweiligen Besitzer wird die Zukunft in festgelegten Singformen vorausgesagt.

Einen anderen Quellentypus bilden frühe Reiseberichte. So findet Ernst Emsheimer in den Berichten der beiden Franziskaner-Mönche Giovanni Pian di Carpini und Wilhelm von Rubruck, die in der Mitte des 13. Jahrhunderts das Mongolenreich mit unterschiedlichen Aufträgen bereisten, eine Fülle von Informationen über die Musik der Mongolen. Die breite Skala der Aktivitäten reicht vom Schamanismus über den Wetterzauber, zahlreiche Liedgattungen, Musikinstrumente (auch ihren Einsatz bei Kampfhandlungen) bis zu Tanzformen und Trinkzeremonien. Sein Impuls, die in dieser geographischen Region heute noch lebendigen oralen Traditionen zu untersuchen, wäre sehr zu fördern. Dies gilt auch für die Aufforderung Hartmut Brauns, der analoge Untersuchungen, wie er sie anhand der Auswertung einer Reisebeschreibung von Adam Olearius (17. Jahrhundert) über Rußland und Persien vornimmt, empfiehlt. Olearius' Bericht über vielfältige Brauch-, Sing- und Tanztraditionen verdeutlicht einmal mehr die interkulturellen Analogien in den

Bereichen der Volksmusik, auch wenn Inhalte und Formen ihre nationalen Eigenprägungen erfahren.

Deutsche Städtechroniken des 14. bis 16. Jahrhunderts bilden einen dritten Quellentypus, den Christoph Petzsch, nun schon in dritter Fortsetzung, auf volkskundliche Informationen hin untersucht. Der Beitrag wertet sechs Bände aus: Köln I und III, Braunschweig III, Soest und Duisburg, Lüneburg sowie Bremen. Vielfältige Hinweise, z. B. zum Singen und Tanzen in mannigfachen Brauchformen, belegen nicht nur die vitale Fülle volksmusikalischer Traditionen in jener Zeit, sondern auch Konstanten in den Verhaltensformen, die im Grunde bis in unser Jahrhundert andauerten. Es sei nur an die ständigen Sing- und Tanzverbote und die ebenso ständige Ignorierung durch die Jahrhunderte hindurch erinnert.

Studentische Traditionen gehören nicht zu den bevorzugten musikwissenschaftlichen Forschungsgebieten. Um so verdienstvoller sind daher die Beiträge von Gabriele Busch-Salmen zum Studententanz vor 1650 und von Walter Salmen zum Studenten als Spieler und Bewahrer von Volksmusik in Deutschland zu werten. Mit Recht kritisiert Gabriele Busch-Salmen, daß der Student als Träger kulturgeschichtlicher Wandlungen und Tanzgewohnheiten bisher in der Tanzgeschichte kein Gegenstand der Betrachtung war, was angesichts vielfältiger eigenständiger Traditionen im Universitätsleben, die z. B. auch einen eigenen Instrumentaltypus, den „Studententanz“, hervorbrachten, verwundert. Dies gilt auch für die Sachverhalte, die Walter Salmen in einem dichtgedrängten historischen Abriss studentischer Lied- und Spieltraditionen vermittelt. Abgesehen von der Bewahrung und Entfaltung eigentypischer Gattungen waren Studenten in erheblichem Maße z. B. auch an der Verbreitung von Volksgesängen beteiligt. Die Untersuchung eröffnet zugleich tiefere Einblicke in die sozialen Probleme und Nöte der Studenten, z. B. der Bettelsänger oder der fahrenden Spieler (etwa als Lautenschlager).

In langwieriger Kleinarbeit zusammengetragene historische Dokumente der Zigeunermusiker und ihrer Musik in Ungarn wurden von Bálint Sárosi ausgewertet. Angesichts der bis heute andauernden oralen Tradition ist der größte Teil der Information über ihre Spielpraxis, Instrumente, soziale Stellung etc. durch die Jahrhunderte hindurch nur über Aussagen von Zeitzeugen zu gewinnen. Die Strukturen der Musizierpraxis erschließen sich detailliert erst, seitdem moderne Aufzeichnungsmethoden verfügbar sind. Der Verfasser teilt daher auch zwei Transkriptionen von Aufzeichnungen aus den Jahren 1970 und

1971 mit. Der Beitrag stellt insgesamt einen historischen Abriss von den frühesten Zeugnissen (1489) bis zur Gegenwart dar. Interkulturelle Bezüge spricht Ghizela Suliteanu in ihrem den Band abschließenden Beitrag zu antiken südosteuropäischen Elementen in der rumänischen und griechischen zeitgenössischen Musikfolklore an. An zahlreichen Beispielen, wobei „Gegenwart“ durchaus einen Zeitraum von etwa fünfzig Jahren umfaßt, belegt sie überzeugend die in ihrem Beitrag thematisierte These. An Wiegenliedern, Klagegesängen, Erzähl- liedern/-Balladen, Kleftischen Liedern (aus Griechenland) weist sie z. B. Strukturen nach, die auf Skalenfolgen in der antiken hellenistischen Epoche zurückzuführen sind.

Den einzigen musikpädagogischen Beitrag dieses Bandes thematisiert Sigrid Abel-Struth zur Geschichte der Beziehungen zwischen Schulmusik und Volkslied. Sie wählt dazu die Periode der musikalischen Volksbildung aus, die mit Namen wie Pestalozzi, Nägeli, Pfeiffer, Hientzsch, Natorp, Zeller, Horstig, Schulz, Reichardt u. a. verknüpft ist und unterzieht sie einer dezidierten Analyse. Mit einer Reihe von Fragen wird der Brückenschlag zur Gegenwart versucht. Das Thema ist in der Tat höchst aktuell. Das Verhältnis zum Volkslied und zur Volksmusik wird in der Musikpädagogik der Gegenwart unterschiedlich und kontrovers definiert. Allerdings liegt inzwischen eine Reihe von Forschungsarbeiten vor, die die Diskussion versachlicht haben. Mit seiner Informationsfülle und seinem Anspruchsniveau wird dieser Band für zukünftige Untersuchungen eine unverzichtbare Quelle sein.

(Dezember 1987)

Günther Noll

Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580. Hrsg. vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel und vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Zusammengestellt und bearbeitet von Norbert BÖKER-HEIL, Harald HECKMANN und Ilse KINDERMANN. Band 2: Handschriften. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1982. XII, 355 S. (Catalogus Musicus X. RISM-Sonderband.) – Band 3: Register. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1986. VIII, 567 S. (Catalogus musicus XI. RISM-Sonderband.)

Mit dem vorliegenden zweiten und dritten Band ist der Quellenkatalog *Deutsches Tenorlied* zum Abschluß gebracht. Der erste Band erschien 1979 und

wurde bereits besprochen (vgl. *Mf* 34, 1981, S. 490f.). Die grundsätzlichen Anmerkungen dazu müssen an dieser Stelle nicht im einzelnen wiederholt werden. Nur soviel sei festgehalten: Das Besondere des Katalogs liegt darin, daß hier erstmals ein Projekt „computergestützter Musikdokumentation“ großen Ausmaßes realisiert werden konnte, wobei sich das Material für die Anwendung herkömmlicher Methoden als viel zu umfangreich und für den Computereinsatz zugleich doch als genügend homogen erweist.

Der Katalog enthält die (jeweils rund ein Dutzend Notenzeichen umfassenden) Incipits sämtlicher Stimmen des verfügbaren Tenorlied-Bestandes aus deutschen Quellen, das sind 107 Drucke (Band 1, in chronologischer Reihenfolge) sowie 157 Manuskripte (Band 2 und Nachtrag in Band 3, alphabetisch nach Standorten geordnet). Neben Quellenhinweisen, Komponistennamen, Textanfängen (in originaler Schreibweise) und Stimmenangaben verzeichnen die Katalogbände, dreispaltig gegliedert, nunmehr über 30000 Melodien-Incipits in weißer Mensuralnotation.

Ausstattung, Übersichtlichkeit und vor allem Text- und Noten-, ‚Satz‘ sind derart gut und klar, daß man sie ‚wie gestochen‘ nennen möchte, wenn hier überhaupt noch etwas gestochen wäre. Der gesamte Druck des computergespeicherten Materials ist nämlich mittels einer programmgesteuerten Lichtsetzmaschine hergestellt. Dieses mittlerweile zwar etablierte Verfahren wurde während der Laufzeit des Projektes aber überhaupt erst weltweit entwickelt und mußte zudem den Bedingungen des Materials entsprechend erweitert werden. Die Maschine mußte sozusagen zunächst Mensuralnotation ‚lernen‘, eine selbst für so vielseitige Apparate ziemlich exotische und daher besonders schwierige Aufgabe.

Vor allem am dritten Band jedoch wird der Sinn des „verhältnismäßig aufwendigen Experiments“ (Band 1 und 2, S. VI) evident. Er enthält nämlich jene Register, die den Katalog überhaupt erst nutzbar machen: ein Verzeichnis der Drucker/Verleger, Herausgeber und Widmungsträger der Sammlungen bzw. der Komponisten mit den Textanfängen ihrer Sätze; ferner ein Textverzeichnis mit Komponistenangaben sowie – als Kernstück – das Register sämtlicher Stimmen-Incipits. Vor allem an diesem systematischen Melodien-Katalog hat sich das ganze Unternehmen zu bewähren. Die reine Inhaltsangabe der Quellen hätte trotz – oder gerade wegen – der Notincipits den Aufwand wohl kaum gerechtfertigt. Die eigentliche Leistung, die maschinelle des

Computers ebenso wie die geistige seines Betreibers, allen voran Norbert Böker-Heils, liegt in der systematischen Aufschlüsselung des Materials, der programmierten und daher automatisierten Herstellung tiefgestaffelter Register. Für Namen- und Textverzeichnisse ist dies mittlerweile ein geringeres Problem (vgl. z. B. die *RILM*-Reihe); nicht aber für ein Melodien-Register. Wie nämlich ordnet man Melodien? Von den zahlreichen bekannten Möglichkeiten hat Böker-Heil die für das Material gewiß zweckmäßigste ausgewählt: die Intervallindizierung. Die Reihenfolge bestimmt sich numerisch nach Richtung (+/-) und Größe (1, 2, 3 ...) der (ersten fünf) Intervalle einer jeden Stimme, und zwar (unter Auslassung von Tonrepetitionen) fortlaufend vom größten Aufwärtsintervall als erstem zum größten Abwärtsintervall als letztem Ordnungskriterium. Da solcherart „diastematische Grundmuster“ (Band 3, S. VI) unabhängig von Tonart und Lage im Liniensystem sind und folglich nicht auf eine gemeinsame Stufe transponiert werden müssen (was beim Tenorlied-Satz ohnehin kaum möglich wäre), werden sie ohne weiters zu „melodischen Schlagwörtern“ (ebda.), deren Reihenfolge in der Tat die lokale Zuordnung in diesem Sinne gleicher oder ähnlicher Melodien gewährleistet. Hinzu kommt die Tiefenstaffelung mehrfach (z. T. über zweihundertfach) besetzter diastematischer Grundmuster nach der Hierarchie der Dauern. Jedem der in Mensuralnotation wiedergegebenen Incipits ist neben dem Quellenkürzel Textanfang und Komponistennamen beigelegt. Als Suchhilfe dienen zudem die Spaltentitel mit der notenschriftlichen und numerischen Angabe des jeweils zugehörigen Grundmusters. Das Register ermöglicht also nicht nur die (schnelle) Identifikation eines gesuchten Stimmen-Incipits, sondern tatsächlich auch „die gezielte Feststellung, ob zu einem irgendwoher genommenen Melodie-Anfang in dem hier verzeichneten Material eine Konkordanz vorliegt“ (ebda., S. Vf.).

Daß ein solches Ordnungsverfahren einschließlich des komplizierten Notendrucks ohne den Computer schlechterdings ausgeschlossen ist, liegt auf der Hand. Hierin aber liegt zugleich die Rechtfertigung des aufwendigen Unternehmens, und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen wird ein für die ältere Musikgeschichte zweifellos bedeutsames Quellenmaterial in beispielhafter Form dokumentarisch zugänglich gemacht. Zum andern ist – im Sinne des Experimentcharakters, der zur Konzeption des Projektes gehört – ein grundsätzlich neues methodisches Terrain erschlossen, das nicht zuletzt im Blick

auf den unaufhaltsamen Einzug des Computers auch in die Bereiche der Geisteswissenschaften zukunftsweisend sein dürfte. Man möchte wünschen, daß die hier gesammelten Erfahrungen auch anderen Forschungsgebieten zugute kommen. Vor allem natürlich ist zu wünschen, daß der Katalog nun auch benutzt und seine Möglichkeiten genutzt werden. (August 1987) Wolfram Steinbeck

MÁRIA ECKHARDT: Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library. Budapest: Akadémiai Kiadó 1986. 252 S., Abb., Notenbeisp. (Studies in Central and Eastern European Music 2.)

Der kompositorische Nachlaß Franz Liszts ist ebenso wie sein literarisches Œuvre und seine Korrespondenz über Bibliotheken und Privatsammlungen in aller Welt verstreut; einzelne Fassungen, selbst Teile eines Werkes (Varianten, Korrektur- und Ergänzungsblätter) werden an verschiedenen Stellen aufbewahrt. Dieser Sachverhalt verdeutlicht nicht nur die immensen Schwierigkeiten einer wissenschaftlichen Werkausgabe – bislang noch ein Desideratum –, sondern erklärt auch, warum die beiden einschlägigen Werkverzeichnisse von Peter Raabe und Humphrey Searle nicht vollständig sind und in zahlreichen Angaben nicht als zuverlässig angesehen werden können.

Die Széchényi-National-Bibliothek in Budapest gehört neben der Bibliothèque Nationale, Paris, der Library of Congress, Washington, und vor allem dem Weimarer Goethe-Schiller-Archiv zu den Institutionen, die über umfangreiche Liszt-Bestände verfügen. Mária Eckhardt hat nun eine detaillierte Beschreibung der Budapester Lisztiana vorgelegt. Ihr Buch gliedert sich in drei Gruppen: I. Autographe, Abschriften und Drucke mit Eintragungen des Komponisten; II. Drucke und Abschriften, die handschriftliche Widmungen Liszts tragen; III. Werke anderer Komponisten mit Anmerkungen und Korrekturvorschlägen von Liszts Hand. Die Reihenfolge der Titel richtet sich nach der Numerierung in Searles überarbeitetem Werkverzeichnis (*The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 1980); Werke, die in verschiedenen Besetzungen vorliegen und bei Searle in getrennten Rubriken erscheinen, werden jedoch gemeinsam behandelt. Die Verfasserin bespricht alle Titel einheitlich nach folgenden Kriterien: 1. Nummer im Searle- und Raabe-Verzeichnis, Signatur, Titel; 2. philologische Daten; 3. Daten zur Entstehungs- und Publikationsge-

schichte, Bewertung des Dokuments (in den Gruppen II und III Liszts Beziehung zum Widmungsträger bzw. zum Komponisten des kommentierten Werks); 4. Beschreibung des Dokuments (signifikante Korrekturen, Differenzen zu anderen handschriftlichen Versionen und zu Druckfassungen). Ergänzt werden die Informationen durch einen vorangestellten tabellarischen Überblick und einen umfassenden Anmerkungsapparat. Dieses Buch ist als eine Detailstudie zu einem späteren Werkverzeichnis aufzufassen – die Autorin arbeitet an der Erstellung eines neuen thematischen Katalogs von Liszts Werken –; der Wert ihrer Publikation besteht in zahlreichen neuen Erkenntnissen zur Genese und Datierung der Budapester Lisztiana. Dies betrifft vor allem die in der ersten Gruppe besprochenen 47 autographen Handschriften. So konnte beispielsweise die Datierung der Orchesterfassung des *Rákóczi-Marsches* auf 1863 korrigiert werden; die Version des *129. Psalms*, die in den Werkverzeichnissen als die spätere ausgewiesen wird, stellt de facto die erste Fassung dar. Differenzen zwischen den Manuskripten und Drucken bzw. Druckvorlagen der Orchesterfassung des *2. Mephisto-Waltzers* und der Kammermusikfassung der *Romance oubliée* verdeutlichen, wie Liszt sich stufenweise in einzelnen Korrekturabschnitten von herkömmlichen harmonischen Modellen löst. Die Besprechung der *Hymne de l'enfant*, der *18. Rhapsodie*, der Werkgruppe des *Rákóczi-Marsches* und der *Faust-Symphonie* hat Eckhardt zu Recht knapp gehalten, da zu diesen Handschriften bereits von István Kecskeméti, László Somfai und der Verfasserin selbst ausführliche Untersuchungen vorliegen.

Die Entscheidung, auch Drucke mit handschriftlichen Eintragungen in einer Gruppe mit Autographen und Manuskriptabschriften zusammenzufassen, ist insofern gerechtfertigt, als Liszt in den meisten Fällen nicht nur Druckfehler anmerkt, sondern beim Korrigieren nochmals verändernd in die Werksubstanz selbst eingreift. Dies belegen etwa die Varianten und Ergänzungen, die Liszt am Erstdruck der ersten Klavierfassung des *Petrarca-Sonetts Nr. 47* vorgenommen hat, Veränderungen, die in der *Alten Gesamtausgabe* unberücksichtigt geblieben sind.

Während die zweite Gruppe (zehn Titel) Einzelaspekte zur Rezeptionsgeschichte liefert und Liszts Beziehungen zur ungarischen Intelligenz in den 1870er und 1880er Jahren erhellt, zeigen die Anmerkungen in Werken anderer Komponisten (dritte Gruppe, sechs Titel) Liszt nicht nur als Berater, sondern auch als Arrangeur. Seine vielfältigen Zusätze

und Erweiterungen im Erstdruck von Kornél Ábrányis Klavierstück *Virág-dal (Chant des fleurs)* geben einen Eindruck davon, wie er beim Transkribieren fremder Werke vorgegangen ist. Darüber hinaus verdeutlichen diese Eingriffe eines der Grundsatzprobleme eines Liszt-Werkverzeichnisses: wo die Grenze zu ziehen ist zwischen einer Komposition/Transkription von Liszts Hand und bloßen Empfehlungen für andere Komponisten – in der überarbeiteten Fassung von Searles Werkverzeichnis rangiert Ábrányis Klavierstück als eine bislang nicht publizierte Transkription.

(Dezember 1987)

Dorothea Redepenning

Song on Record. Volume 1: Lieder. Edited by Alan BLYTH. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1986). VI, 357 S.

Nach den drei zwischen 1979 und 1984 erschienenen diskographischen Sammelbänden *Opera on Record* hat ihr Herausgeber den ersten Band einer parallelen Anthologie über die Schallplatteneinspielungen von Liedern zusammengestellt. Zwölf angelsächsische Kritiker, darunter so renommierte wie Will Crutchfield, David Hamilton und John Steane, versuchen, eine wertende Übersicht zu Aufnahmen des „klassischen“ Liedrepertoires von Joseph Haydn bis zu Arnold Schönberg und Alban Berg, also der Komponisten des deutschen Sprachraumes, zu geben. Das sind immerhin nicht weniger als anderthalb Dutzend Liederzyklen und außerdem noch etliche ausgewählte Einzellieder. Aus diesem fast uferlosen Unterfangen entstanden 24 Kapitel, die unter den einzelnen Kritikern aufgeteilt worden sind. Dies hat zur Folge, daß meist ein Zyklus oder eine Serie von Einzelliedern, manchmal aber auch das gesamte Liedschaffen eines oder zweier Komponisten zusammen behandelt wird. Problematisch wird dieses Vorgehen bei dem durchgängig zu beobachtenden Ehrgeiz, möglichst viele Interpretationen beurteilen zu wollen. Allein 453 Sänger und Sängerinnen werden auf den 349 Textseiten genannt. Es sind nicht nur die gängigen LP-Versionen besprochen, sondern auch viele Schellackplatten, von denen eine ganze Reihe übrigens nicht in LP-Überspielungen erhältlich sind.

Sicherlich kommt die Konzeption der Anthologie dem Informationsbedürfnis des Schallplattenkäufers entgegen und erleichtert seine Entscheidung, welche Einspielung er sich zulegen könnte. Und tat-

sächlich tragen die Beiträge von Alan Blyth dieser Benutzungsöglichkeit in besonderem Maße Rechnung, indem sie mit gezielten pragmatischen Kaufempfehlungen operieren. Auf der Strecke bleibt bei dieser Zergliederung in Detailbeurteilungen aber eine theoretisch zu formulierende Synthese zur Stilkritik der Liedinterpretation, die ja dank der Schallplatte seit der zweiten Dekade unseres Jahrhunderts dokumentarisch als Klanggeschehen festgehalten worden ist.

(Oktober 1987)

Martin Elste

ZOLTÁN FALVY: Mediterranean Culture and Troubadour Music. Budapest: Akadémiai Kiadó 1986. 217 S., Abb., Notenbeisp. (Studies in Central and Eastern European Music 1.)

Diese Sammlung von Aufsätzen zu diversen Fragen der Troubadourmusik ist ein im wesentlichen auf Ungarn, das Heimatland des Autors, bezogenes Buch. Den Hauptteil füllen Analysen der Gesänge von Peire Vidal und Gaucelm Faidit, die sich kurzzeitig in diesem Königreich aufgehalten haben. Anstelle des – ob dieses Schwerpunkts der Darstellung – möglich gewesenen Titels „The Troubadours in Hungary“ wird allerdings das Problem der Verbindung der „Mediterranean Culture“ mit dieser höfischen Kunst herausgestellt, das freilich auf den ersten 55 Seiten mehr angeschnitten als sachlich zureichend mit neuem Material erhellt wird. Falvy bemüht sich abermals um die Herkunftsfrage der hochmittelalterlichen, außerkirchlichen Monodie; er geht den Refrainformen nach; er konstatiert, das Melisma „itself is a Near Eastern phenomenon transmitted by the Arabs“. Der Autor stellt Bezüge zur ungeschriebenen Volksmusik und zur kaum erschließbaren Tanzpraxis fest und vermeint, man könne die mittelalterliche Vortragsweise monodischer Gesänge mit (und ohne) Instrumentalbegleitung „through living musical practice“ rekonstruieren, ausgehend von der Annahme, daß das Spielen einiger Instrumente „remained unchanged down the ages“. Die in den letzten Jahren von Autoren wie z. B. Albrecht Schneider vorgebrachten prinzipiellen Einsprüche gegen dieses Verfahren, rezente Praktiken zu nutzen zwecks Wiederbelebung verklungener, in Notaten nicht greifbarer historischer Darbietungsweisen, werden in diesem Zusammenhang nicht geprüft. Im Bereiche des Minnesangs ist längst gewiß, daß es keine Möglichkeit gibt, dessen einstige Realisierung nachzustellen; diese Grenze

des Erforschbaren dürfte auch für die Musik der Troubadours deutlich gezogen sein; ergänzend sei hingewiesen auf Ch. Page, *Voice and Instruments of the Middle Ages*, London 1987. Auch fehlt eine Auseinandersetzung mit Melodiesynopsen, wie diese u. a. von Walter Wiora, *Europäischer Volks Gesang*, Köln 1952, S. 62 betreffs des Melodietyps $a - a^5 - b$... oder der die Oktave ausfüllenden Deszendenzmelodik vorgelegt worden sind.

Als einen gewichtigen Platz der Begegnung und des Austauschs für die Entwicklung des monodischen Kunstgesanges wird der Hof von König Alfons dem Weisen beschrieben. Es werden 36 Miniaturen abgedruckt, die der berühmten Sammlung der *Cantigas* beigegeben sind, mit dem Ziele, hiermit sichere anschauliche Quellen für die Art der Geangsbegleitung zu gewinnen. Ein Vergleich etwa mit dem Bildmaterial, das in dem Buch des Rezensenten *Der Spielmann im Mittelalter* (1983) zu finden ist, unterblieb leider ebenfalls, so daß dessen Skepsis nicht behoben werden konnte, inwieweit diese Miniaturen tatsächlich ein Abbild vermitteln von Ensemblebildungen, Spielweisen etc. Topoi und singuläre Darstellungen lassen sich mangels zeitgenössischen Vergleichsmaterials kaum mehr feststellen, die Ikonologie der Musik befindet sich noch in den Anfängen.

So wie es Ausläufer des Minnesangs in Nordosteuropa gegeben hat, ebenso fand um 1200 die Kunst der Troubadours eine Verbreitung, die bis an den Hof des ungarischen Königs Imre reichte, der sich 1198 mit Constanza von Aragon vermählt hatte. Falvy nimmt dies zum Anlaß, das Werk jener zwei reisenden Troubadours detailliert zu beschreiben, die wahrscheinlich kurz an der Donau gewieilt haben. Er teilt deren Melodien dankenswerterweise im Faksimile mit und transkribiert diese neu, wobei er von einer Einzwängung in modale Rhythmen absieht. Falvy belegt mit seinen Darlegungen eindrucklich, daß die Metrik der Texte und die Form der Melodien sowohl gesondert als auch als ein Zusammengehörendes zu betrachten sind, es somit nicht angeht, nur etwa von einem vom Text her bestimmten Schema auszugehen. Es sind ihm überzeugende Transkriptionen gelungen, auch Feststellungen über stilistische Konstitutiva, die gewiß bei der weiterführenden Forschung Beachtung verdienen. Etliche Druckfehler in der Bibliographie sollten bei einer allfälligen Überarbeitung getilgt werden.

(November 1987)

Walter Salmen

Über das Klassische. Hrsg. von Rudolf BOCKHOLDT. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch-Verlag 1987. 308 S., Abb., Notenbeisp. (Suhrkamp Taschenbuch 2077.)

Dieses interdisziplinäre Klassik-Buch, aus einem Kolloquium erwachsen, ist nicht das erste seiner Art und Thematik. 1983 erschien in der Oxford University Press als Ergebnis eines geisteswissenschaftlichen Symposiums in Sydney ein Sammelband unter dem Thema *The Classical Temper in Western Europe* mit Beiträgen aus der Kunstgeschichte, Romanistik, Anglistik, Germanistik, Historie und Musikwissenschaft (hrsg. von John Hardy und Andrew McCredie). Das Buch vereinigt Beiträge aus Philosophie, Literaturgeschichte, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, einige mit weiterführenden Literaturangaben, mit deren Hilfe ein guter Überblick über den Stand der Klassik-Diskussion zu gewinnen ist.

Die überwiegende Zahl der Beiträge relativiert den Klassikbegriff oder distanziert sich von ihm. Gunter Scholtz setzt die Klassikerverehrung mit der religiösen Verehrung und die Geschichte der Philologie mit der Religionsgeschichte in Parallele, um dann auf Hegels Klassikbegriff einzugehen. Annemarie Pieper stellt die Frage, ob heute in der Philosophie klassisches Denken möglich ist, und kommt für die Begründung ästhetischer Urteile auf Kant zurück. Annemarie Gethmann-Siefert behandelt ausführlich, aber in befremdlicher Sprache *Das Klassische als das Utopische*. Rainer Warning zeigt in seinen Überlegungen *Zur Hermeneutik des Klassischen* wenig Sympathie für die „Klassik-Legende“ (S. 81) und tut einschlägige Begriffsbestimmungen anderer Autoren als „Leerformeln“ ab (S. 80). Jürgen Wertheimer wählt sich die Nestroy-Worte „dumm, aber klassisch“ zum Motto seines Vergleichs von Goethes *Iphigenie* und Kleists *Penthesilea*. Bei der *Iphigenie* fand seiner Meinung nach eine „nobilitierende Prozedur der ‚Klassischsprechung‘“ statt (S. 102); „Klassiker-Bibliotheken“, wie sie von Verlagen herausgebracht werden, hält er für „nutzlos“ (S. 108). Wolfgang Preisendanz hat sich im Zuge der „Entepochalisierung“ des Klassikbegriffs (S. 124) mit Wilhelm Busch einen Klassiker eigener Art ausgesucht. Sein Aufsatz, der wieder unter einem Motto von Nestroy steht, zeigt hauptsächlich, daß die Bilder und Verse Buschs gern zu Werbezwecken benutzt und parodiert werden. Einen bedeutenden Aufschwung nimmt das Buch erst mit dem großen Beitrag von Rudolf Kuhn über das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance. Kuhn knüpft an den von Thrasylbulos Georgiades zur Erklärung des

Klassischen in der Musik eingeführten Begriff der „Diskontinuität“ an und gebraucht ihn zusammen mit dem der „Fundamentalüberraschung“ zur Erläuterung großer Darstellungen von Raffael. Seine Kerngedanken spricht er am bündigsten in einem *Nachtrag* (S. 163ff.) aus, der Antworten auf Fragen enthält, die ihm in der Diskussion gestellt wurden. Der kleine Aufsatz von Norbert Knopp über *Das Problem der Klassik als Norm* bleibt demgegenüber abstrakt. Gottfried Boehm ordnet alle Kunstwerke in André Malraux's „musée imaginaire“ ein und meint, in dem imaginären Museum sei alles klassisch, „was unsere Erfahrung völlig einnimmt“: das Idol, die Ikone (jede?), Piero della Francescas *Madonna del Parto*, „usf.“ (S. 215). Marcell Restle setzt sich mit den gängigen Auffassungen von der byzantinischen Kunstgeschichte als dekadenter Nachahmung der Klassik auseinander.

Die letzten fünf Beiträge stammen von Musikwissenschaftlern. Rudolf Bockholdt definiert in wohlwend klarer Sprache drei klassische Momente: Reife, Allgemeinverständlichkeit und Anspruch. Die Reife entspricht der Blüte in dem Bilde von Wachstum, Blüte und Abnahme, für das Bockholdt ein Herder-Wort anführt; Allgemeinverständlichkeit und Anspruch entsprechen dem klassischen Begriffspaar „Natur und Kunst“, das Ernst Ludwig Gerber 1790 in seinem Lexikonartikel über Haydn in dem gleichen Sinne verwendet wie – ebenfalls in bezug auf Haydn – J. K. F. Triest die Begriffe „kunstvolle Popularität, oder populäre (faßliche, eindringende) Kunstfülle“ in seiner wichtigen Abhandlung in der *AMZ* 1801 (Nr. 24, Sp. 407). Insofern bestätigt der Verfasser klassische Einsichten. Neues bringen seine Analysen dreier langsamer Streichquartettsätze von Haydn, Mozart und Beethoven. Die Analyse des Variationsatzes im *d-moll-Quartett* aus Opus 76 dringt überaus feinfühlig in Haydns Kompositionsweise ein. Auch die sehr lesenswerten beiden anderen Analysen (KV 465, 2. Satz, und Opus 135, 3. Satz) erschließen entscheidende ästhetische Gehalte. Dann folgen Ausführungen von Petra Weber-Bockholdt über frühe Haydn-Menuette, von Marius Flothuis über Mozarts *c-moll-Phantasie* als „Wendepunkt“ zwischen den Phantasien C. Ph. E. Bachs und Schuberts sowie von August Gerstmeier über das Finale von Beethovens 2. *Symphonie*, bevor Peter Gülke abschließend *Fragen zum ‚plagierenden‘ Schubert* stellt. Insgesamt hinterläßt das Buch einen zwiespältigen Eindruck. Es erfüllt nur teilweise die Erwartungen, die der lapidare Titel weckt. (November 1987)

Georg Feder

BORIS SCHWARZ: French Instrumental Music Between the Revolutions (1789–1830). New York: Da Capo Press 1987. XI, 303 S., Notenbeisp.

Mit der vorliegenden Studie, die eine überarbeitete Fassung der Dissertation darstellt, die der Autor 1950 an der Faculty of Philosophy der Columbia University eingereicht hat, wird einer breiteren Leserschaft endlich eine Arbeit zugänglich gemacht, die auf ihrem Gebiet zu einem Standardwerk avancierte. Die Edition wäre allerdings beinahe nicht zur Ausführung gekommen, da Boris Schwarz unerwartet kurz vor Abschluß seiner Revision starb. Hauptsächlich seinem Sohn Robert ist es zu danken, daß das hier vorzustellende Buch dennoch den ursprünglichen Intentionen gemäß erscheinen konnte.

In dieser Abhandlung hat Schwarz einen stark vernachlässigten Gegenstand aufgegriffen. Während sich einerseits zahlreiche Publikationen mit der Instrumentalmusik des Ancien Régime befassen und andererseits die Fülle der über Berlioz erschienenen Literatur nahezu uferlos anmutet, fehlte lange Zeit ein fundierter Beitrag, der die zwischen den Revolutionen von 1789 und 1830 in Frankreich entstandene Instrumentalmusik behandelt. In auffälliger Beschränkung konzentrierte sich das musikhistorische Interesse weitgehend auf den anwachsenden französischen Opernbetrieb jener Zeit, der zweifelsohne viele bedeutende musikalische Kräfte absorbierte. So verkennt der Autor keineswegs, daß, im Unterschied zu den deutschsprachigen Ländern, der selbständigen französischen Instrumentalmusik jener Periode eine eher untergeordnete Rolle zukommt. Auch an vergleichbaren Repräsentanten fehlt es, denen Persönlichkeiten wie beispielsweise Beethoven oder Schubert an die Seite gestellt werden könnten. Aber mit Hilfe einer Fülle an informativen Details, die große Sachkenntnis verraten, sowie einer stets klaren, sprachlich auf einem hohen Niveau gehaltenen Darstellung gelingt es dem Autor dennoch überzeugend darzulegen, daß die Bedeutung französischer Instrumentalmusik innerhalb der fraglichen Periode bisher erheblich unterschätzt oder infolge einer Überbewertung österreichisch-deutscher Musikgeschichtsschreibung sogar übersehen wurde. Wesentliches Resultat ist, daß bislang eher isoliert anmutende Phänomene, wie beispielsweise die große Beliebtheit des sog. französischen Violinkonzerts oder die über Frankreich hinausreichende Anerkennung, die das Pariser Conservatoire bald nach seiner Gründung im Jahre 1795 genoß, dabei in begreifbare Zusammenhänge rücken. Auch das vermeintlich plötzliche Erscheinen eines Komponisten

wie Berlioz erscheint somit in einem anderen Licht.

Im ersten Teil des Buches befaßt sich der Autor zunächst mit dem Pariser Musikleben, das den politischen Verhältnissen entsprechend in eine napoleonische und eine restaurative Periode unterteilt wurde. Ausführlich wird hier der prozessuale Übergang von der überwiegend aristokratisch geprägten Musikkultur des Ancien Régime zur bürgerlich bestimmten Salon- und Konzertmusik dargestellt. Neben Vorgängen, die zum Untergang alter (Concert spirituel) und zum Aufstieg neuer Institutionen (Conservatoire) geführt haben und an denen die Veränderungen ablesbar sind, beleuchtet Schwarz auch Gründe, die eine Erklärung für die ab 1789 plötzlich einsetzende Stagnation auf dem Gebiet der Instrumentalmusik liefern. Interessant ist, daß davon bestimmte Gattungen in starkem (Sinfonie), andere in geringem Maße (Symphonie concertante) betroffen gewesen zu sein scheinen. Eingegangen wird aber auch auf den hohen Anteil ausländischer Musiker, die, wie die Beispiele eines Cherubini, Spontini, Reicha, Kalkbrenner oder Rossini belegen, nicht selten innerhalb des französischen Musiklebens jener Zeit führende Positionen einnahmen.

Im Anschluß an derartige Überlegungen wendet sich der Autor im umfangreicheren zweiten Teil seines Buches nun der Entwicklung der französischen Instrumentalmusik zwischen 1789 und 1830 selbst zu, deren Betrachtung er getrennt nach Gattungen vornimmt. In einem der „Orchestral Music“ gewidmeten Kapitel befaßt sich Schwarz neben den Sinfonien von Méhul, Ferdinand Herold, Catel, Boieldieu u. a. auch mit einer Reihe von Ouvertüren dieser und anderer Komponisten, wie Cherubini, Berton oder Spontini, die als selbständige Orchesterstücke einen beträchtlichen Anteil des damaligen Konzertrepertoires stellten. Aufmerksamkeit verdient das Kapitel „The French Violin Concerto (1780–1830)“, das sich ausgiebig mit den seinerzeit vielgespielten Konzerten von Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot, Lafont und de Bériot beschäftigt. Schwarz liefert hier nicht nur schlüssige Erklärungen für die außerordentliche Wirkung des französischen Konzerttyps, sondern versteht es auch, dessen Ausstrahlung in Werken von Beethoven bis Brahms nachzuweisen.

Zwei weitere Kapitel befassen sich schließlich mit französischer Klavier- und Kammermusik der fraglichen Epoche. Im Vergleich mit der führenden Stellung, die die französische Violinmusik in jener Zeit einnahm, hebt Schwarz hervor, daß Frankreich – zwischen Rameau und Franck – annähernd einhun-

dert Jahre keinen eigenen Klavierkomponisten von internationaler Bedeutung hervorgebracht hat. Zwar wurde diese Lücke hinlänglich mit einer reichen Produktion auswärtiger Künstler ausgefüllt, doch ist evident, daß es der französischen Klaviermusik an einer Persönlichkeit fehlte, die der Bedeutung Viottis auf dem Gebiet der Violinmusik gleichzusetzen wäre.

Der inzwischen annähernd vierzigjährigen Dissertation, die durchaus als ein Handbuch zu verwenden ist, sind als nützliche Hilfsmittel eine aktualisierte Bibliographie sowie ein detailliertes Register beigegeben. Abgesehen von einigen Druckfehlern, von denen hier nur die Jahreszahl im Notenbeispiel auf S. 173 in „ca. 1788“ verbessert sei, entspricht der übersichtlichen Darstellung der Materie überdies eine ansprechende Aufmachung.

(Dezember 1987) Hans-Jürgen Rydzky

WALTER LUTZ: *Zur Geschichte der Kirchenmusik am Dom zu Limburg. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 244 S., Abb. (Beiträge zur mitteleuropäischen Musikgeschichte. Nr. 27.)*

Die Anfänge reichen nicht sehr weit zurück: Erst mit der Errichtung des nassauischen Landesbistums 1827 wurde die Stiftskirche St. Georg in Limburg zum Dom. Von der Kirchenmusik an der 1235 geweihten Stiftskirche konnte der Autor nicht mehr ermitteln als das wenige, das schon verstreut veröffentlicht worden ist. Das Buch erzählt die Geschichte der Kirchenmusik von 1827 bis heute an einer katholischen Domkirche in einer kleinen deutschen Stadt. Und das Bild, das sich dabei von katholischer Kirchenmusik ergibt, ist ganz anders als das der kirchenmusikalischen und musikhistorischen Handbücher.

Als sich die Kunde von der bevorstehenden Ernennung eines Limburger Bischofs verbreitet, bewerben sich zwei Lehrer und ein Rentmeister um die Stelle eines Domorganisten, aber die ist in der landesherrlichen Dotation des Bistums gar nicht vorgesehen. Erst 1831 wird der Elementarlehrer Franz Schmidt zum Domorganisten ernannt; der Schulinspektor gutachtet: „Seine Entfernung vom Schulfache ist kein Verlust, hoffentlich wird seine Anstellung als Organist mehr Gewinn bringen“. Das erste Zeugnis für Chormusik am Limburger Dom ist eine Rechnung über „Eine große musikalische Messe mit vollständiger Orchesterbegleitung“, die der Limburger Musikverein 1827 „für Rechnung der hiesigen

Kirche“ angeschafft hat. Von 1847 datieren die ersten Statuten eines Domchors, der sich als bürgerlicher Verein konstituiert hat. Vereinszweck sind die „Aufführung mehrstimmiger Gesänge an etlichen hohen Festen“ und „Angenehme Unterhaltungen durch die Production passender Gesangsstücke“.

1851 empfiehlt das Domkapitel den Priestern des Bistums, Proskes *Musica divina* zu subskribieren. 1856 gründet der Pfarrer von Eibingen eine Männerchola zum Vortrag des Gregorianischen Gesangs: Die kirchenmusikalische Restaurationsbewegung wird über den Klerus in die Kirche getragen. Das führt zu Konflikten. 1863 kündigt der Domchor seinen Dienst auf, nimmt das Mobiliar des Probenlokals mit und schließt sich im Gasthaus Johannes Hilf mit dem Männergesangsverein „Concordia“ zum neuen Gesangsverein „Eintracht“ zusammen.

1888 gründet der Bischof einen neuen Domchor und stattet ihn mit einer Stiftung aus. Zum Chorleiter wird ein Gymnasiallehrer bestellt, der bis dahin mehrere Gesangsvereine und den evangelischen Kirchenchor dirigiert hatte. Es werden Bedenken laut gegen die Mitwirkung von Protestanten im Domchor. Sie werden damit beschwichtigt, daß dem Vernehmen nach Mendelssohn mehrfach in der Sixtinischen Kapelle mitgesungen habe. Als nachhaltigeres Problem erweist sich die Mitwirkung von Frauen. 1894 müssen sie schließlich den Domchor verlassen, seit 1902 dürfen sie (zunächst dreimal jährlich) wieder mitsingen. 1903 dekretiert Papst Pius X. in seinem *Motu proprio* über die Kirchenmusik ausdrücklich, daß die Mitwirkung von Frauen im Kirchenchor verboten sei, weil der Chor ein liturgisches Amt habe. Aber in Limburg hat das keine Konsequenzen mehr gehabt. Erst viel später und unter neuen Aspekten wird 1966 ein Knabenchor und 1969 ein Internat für die Chorknaben gegründet.

Der größere Teil des Buchs ist dem Wirken und den Verdiensten der Domkapellmeister Hans Pabst (seit 1920) und Hans Bernhard (seit 1966) gewidmet, und die Darstellung wird zur oral history. Pabst übernahm den Chor als Domkaplan, studierte 1926/28 Musik in Köln und wurde 1928 erster hauptamtlicher Domkapellmeister. 1922 führte er Bruckners *e-moll-Messe* auf, 1935 zum ersten Mal eine Messe von Palestrina. Sein Nachfolger führte sich 1966 mit der *Missa Papae Marcelli* und im darauffolgenden Jahr mit Bruckners *e-moll-Messe* und Bachs *Weihnachtsoratorium* ein. Von jetzt an gibt es jährlich etwa drei bis sechs große Neueinstudierungen aus der Messen- und Oratorienliteratur. Die Liturgiereform des 2. Vatikanischen Konzils erscheint wie ein

Ereignis in der Ferne. „Bernhards kirchenmusikalische Konzeption“ sieht sich „mit dem Willen der Konzilsväter ... durchaus im Einklang“.
(Oktober 1987) Helmut Hucke

BEATRIX BORCHARD: Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weinheim–Basel: Beltz Verlag 1985. 351 S. (Ergebnisse der Frauenforschung. Band 4.)

Die Autorin ist bemüht, unter der Perspektive einer materialistischen Geschichtsschreibung „exemplarisch Bedingungen künstlerischer Arbeit“ (S. 11) im 19. Jahrhundert zu erforschen. Zwei Leitideen, unter denen das Leben des Künstlerpaares stehen soll, beruhen – so die These Borchards – auf einer gemeinsamen materialistischen Basis, zu der sie aber als Gegenentwürfe entwickelt sein sollen: „Die Idee einer autonomen Kunst wie die Idee der Ehe als Liebesgemeinschaft sind beide als Gegenentwurf zur drohenden Reduktion des Menschen auf seine Verwendbarkeit im kapitalistischen Arbeitsprozeß literarisch entwickelt worden“ (S. 8). Abgesehen davon, daß diese beiden ideengeschichtlichen Momente kaum monokausal hergeleitet werden können, überzeugt deren Verknüpfung ungefähr ebenso schlagend wie die Korrelation der bundesdeutschen Geburtenrate mit der Schwarzstorch-Population. Sich mit sozialgeschichtlichen Implikationen der autonomen Musik beschäftigen und sich dabei gleichzeitig einer „ästhetische(n) Bewertung der künstlerischen Entwicklung der beiden Ehepartner“ (S. 11) enthalten zu wollen, ist ein Widerspruch in sich. Im übrigen entpuppt sich diese als methodische Tugend maskierte Enthaltensamkeit als Ignoranz: die Autorin kennt offenbar das musikalische Schaffen ihrer Protagonisten nur oberflächlich, sonst könnte sie kaum das Œuvre beider Komponisten pauschal unter der Etikette „autonomer Musik“ rubrizieren (z. B. S. 42).

In Robert Schumanns Schaffen und Denken lassen sich Veränderungen ästhetischer Grundpositionen beobachten. Sie reichen von der Virtuosenästhetik über latent oder offenkundig programmatische Konzepte, über populistisch funktionale Tendenzen bis hin zum autonomen Standpunkt. Teilweise sind diese ästhetischen Grundhaltungen spezifisch an Gattungen gekoppelt. Die Aussage, Clara Wieck „wächst mit autonomer Musik auf“ (S. 150), ist nicht nur eine Stilblüte, sondern auch sachlich falsch. Ein

Blick in Litzmanns Repertoireverzeichnis genügt, um diese Behauptung angemessen zu relativieren. Wie sehr die Konflikte zwischen beiden Künstlern durch unterschiedliche, anfangs sogar konträre Kunstauffassungen gezeichnet waren, ließe sich an mehreren Beispielen demonstrieren. Claras mehrmals wiederholte Aufforderung, Schumann solle einfach und verständlich schreiben, zeugt von erheblichen Verstehensproblemen, die sie mit dem zeitgenössischen Publikum teilt. Als die kaum 18jährige Künstlerin in Wien den von Friedrich Wieck heiß ersehnten und hart erkämpften Titel einer k. u. k. Kammervirtuosin verliehen bekommt, komponiert sie das, was man von ihr erwartet: *Souvenir de Vienne* op. 9, eine Phantasie über das Kaiserlied, die sämtliche Virtuoseneffekte anzuwenden weiß. Etwa zur gleichen Zeit schreibt Schumann die *Kinderszenen*...

Bei der ohnehin schwierigen Beurteilung der Partnerbeziehung zwischen Clara und Robert Schumann geht Borchard mit gleichen Quellentypen merkwürdig vorurteilig um: Während die Briefe Roberts als von selbstgewisser Hoffnung auf ihre spätere Publikation getragene „geformte Mitteilungen“ (S. 13) zu betrachten seien, sind Claras Brautbriefe „auf Schumann als Adressaten zugeschnitten und dürfen nicht als unmittelbare Selbstäußerung gelesen werden“ (S. 149). So lassen sich natürlich die Dokumente der entmündigten Briefpartner bequem in jede gewünschte Richtung hin interpretieren. Weitere Beispiele für das erkenntnisverleitete Interesse der Autorin ließen sich hier anfügen.

Akribisch recherchiert Borchard die Einkommensverhältnisse des Künstlerpaares, wobei sie auch neues Quellenmaterial heranzieht. Daß Clara die erheblich Besserverdienende war, wird niemanden überraschen. Und daß Schumann, zu krankhafter Eifersucht neigend und besetzt von der bürgerlichen Vorstellung, der Hausvater habe für das finanzielle Wohl der Familie zu sorgen, Claras künstlerische Entfaltungsmöglichkeiten erheblich blockiert und beschnitten hat, dürfte spätestens seit Erscheinen der Schumannschen Haushaltsbücher bekannt sein.

Das sechsköpfige Herausbergremium, das für dieses „Ergebnis der Frauenforschung“ verantwortlich zeichnet und dem auch eine Germanistik-Professorin angehört, scheint das Buch nicht gelesen zu haben. Die sprachlichen Mängel und die epidemisch anzutreffenden Druckfehler und Namensentstellungen sind erschreckend. Daß „zwecklos“ eine andere semantische Bedeutung hat als das im Textzusam-

menhang gemeinte „zweckfrei“, ist der Verfasserin nicht geläufig (S. 28). Zahlreich sind die Sätze, die jeder Sprachlogik entbehren, z. B.: „Demzufolge ist die Entscheidung ‚Philister oder Künstler‘ gleichbedeutend mit der Entscheidung für ein Leben als freier Komponist, der seine Kunst nicht als Ware begreift, sondern als Stück göttlicher Offenbarung“ (S. 35). Köstlich sind die zahlreichen Stilblüten: „Ziel der bürgerlichen Familie ist Akkumulation des Kapitals und Aufzucht wohlgeratener Kinder“ (S. 242). „Nur der gedruckte Teil dessen, was unter den Tisch gefallen ist, läßt sich wieder hervorholen“ (S. 128). Bei vorliegender Publikation rate ich davon ab.
(Oktober 1987) Bernhard R. Appel

WERNER NOTTER: Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1983. 125 S., Notenbeisp. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 14.)

Die eingehende Beschäftigung mit Person und Werk Anton Bruckners dürfte den Eindruck immer mehr verstärken, daß sich hinter dem scheinbar unentschlossenen, orientierungslosen, ewig Rat und Hilfe suchenden Gebaren des Provinzlers in Wirklichkeit eine äußerst richtungsbewußte, mit unglaublich zäher und von allen Rückschlägen unbeirrbarer Beharrlichkeit ihren Weg gehende Persönlichkeit verbirgt, die auch auf allen – womöglich selbst gesuchten – Umwegen das Ziel nicht aus den Augen verlor. Die Überspanntheit der selbstgestellten Anforderungen mußte zu äußeren und inneren Konflikten führen. Was aber im Leben bei dem Aufeinandertreffen mit der realen Situation zwangsläufig immer wieder zu Enttäuschungen führte, fand im Schaffen in einem steten, konsequenten und dort, wo es ums Wesentliche ging, auch keine Kompromisse kennenden Weiterbauen an jenem „Werk“ seinen Niederschlag, dessen Erfüllung Bruckner offenbar schon vorschwebte, als er den Entschluß zur Symphonie gefaßt hatte.

Werner Notter stellt den Weg des Symphonikers Bruckner als die beständige Arbeit an einem „Modell“ der Symphonie dar, in dem letztlich jedes einzelne Werk und jede Fassung zur Station dieser Entwicklung wird. So wird Baustein auf Baustein erarbeitet, das Gewonnene an seine Stelle im Gesamtkonzept des Satzes bzw. der Symphonie gestellt, werden die Leerstellen der früheren Werke in den nachfolgenden nach und nach aufgefüllt, so daß sich der

„Schematismus“ in fortschreitender „Evolution“ nach und nach zu seiner vollständigen Gestalt entwickelt.

So bestechend diese Hypothese auch erscheinen mag, so läßt sie sich in dieser Ausschließlichkeit doch wohl kaum halten, und das Durchziehen des Untersuchungskonzeptes gerät in Schwierigkeiten, wenn der Befund der Partituren damit nicht im Einklang steht. Dies führt mehrfach zu der merkwürdigen Situation, daß die fehlende Übereinstimmung nicht etwa dem zu engmaschigen Netz der Methode, sondern dem (noch) fehlenden Vermögen des Komponisten zugeschrieben wird – während der Leser doch eher zum Schluß kommen dürfte, daß dem Autor ziemlich genau das widerfährt, was er an Bruckner diagnostiziert, nämlich das Verfangen im eigenen Schema. Immerhin ist aber zu sagen, daß der Versuch selbst auf diese Gefahr hin der Unternehmung wert ist. Was jedoch dem Leser des Buches wohl weitgehend jede Lust nimmt, sich mit diesem an sich bemerkenswerten Experiment auseinanderzusetzen, ist die Befrachtung mit einer gesucht tief-sinnigen Ausdrucksweise, die den ja durchaus auch verständlich darzustellenden Sachverhalt (wie dies etwa in dem das gleiche Problem behandelnden Abschnitt „Bruckners Sinfonie“ in Manfred Wagners *Bruckner*, Mainz 1983, S. 344ff. geschieht) ins Dämmerlicht verbaler Randbedeutungen versenkt, in dem früher oder später alle Kühe grau werden. Was hätte Bruckner vielleicht dazu gesagt? „Dös versteri net“.

(Oktober 1987)

Theophil Antonicek

THEODOR SCHMITT: Der langsame Sinfoniesatz Gustav Mahlers. Historisch-vergleichende Studien zu Mahlers Kompositionstechnik. München: Wilhelm Fink Verlag (1983). 205 S. (Studien zur Musik. Band 3.)

Zwar sind die langsamen Sinfoniesätze Gustav Mahlers in zahlreichen Gesamtanalysen der einzelnen Sinfonien nach verschiedenen Gesichtspunkten bereits vielfach abgehandelt worden, doch gibt es nach übergreifenden Gesichtspunkten (und darin liegt auch eines der Hauptverdienste dieser Arbeit) noch keine zusammenfassende Studie der langsamen Sinfoniesätze Mahlers, die sich – wie der Autor feststellt – vielfach aufgrund der Diskrepanz zwischen Liedhaftem und Monumentalem vom jeweiligen übrigen sinfonischen Duktus in besonderer Weise abheben. Als historisch-vergleichende Arbeit

verstanden, setzt sich Schmitt – ein Schüler Rudolf Bockholds – mit Weitblick und profunder Literaturkenntnis in zahlreichen formalen und strukturellen Analysen mit Mahlers Satztechnik auseinander und versucht dessen historische Voraussetzungen bzw. Wurzeln unter Rückgriff auf die sinfonische Tradition des 19. Jahrhunderts (von Haydn bis Bruckner) zu erhellen. Und es bleibt auch nicht bei einem bloßen Versuch, denn dem Autor geht es dabei nicht nur um ein bloßes Konstatieren von musikalischen Parallelen oder auch mehr oder weniger zweifelsfreier Vorlagen, sondern um eine Verdeutlichung dessen, wie Mahler bei Verwendung ähnlichen oder verwandten thematischen Materials aufgrund seiner spezifischen Kompositionstechnik zu gänzlich andersgeartetem Ausdruck, Stimmung oder „Ton“ gelangte, was durch die Gegenüberstellung von Analysen ganzer Satzkomplexe aus den jeweiligen historischen „Vorbildern“ ermöglicht wird.

Bei der vorgenommenen, sich aus der Satzstruktur zwangsläufig ergebenden Einteilung in zwei große Gruppen, die „langsamen Intermezzo-Sätze“ (*Sinfonien Nr. 1, 2, 3, 5, 7*) und die „großen langsamen Sätze“ (*Nr. 3, 4, 6, 9, 10*), fragt man sich allerdings, warum die *Sinfonie Nr. 8* ausgeklammert wird (die Aussparung wird zwar in einer Fußnote erwähnt, jedoch nicht begründet) und des weiteren, warum von der ersten Gruppe (abgesehen von einigen Querverweisen) praktisch nur die zweite Sinfonie herangezogen wird, deren Untersuchung nicht weniger als die Hälfte des Umfangs der ganzen Abhandlung einnimmt. Denn: Hätte nicht auch z. B. der 3. Satz der 1. *Sinfonie*, das Adagietto aus der *Fünften*, auch wenn dieses äußerlich noch so einfach erscheint (oder ein „Vorbild“ fehlt?) oder die „Nachtmusik“ aus der *Siebenten* eine Analyse lohnenswert erscheinen lassen und das Gesamtergebnis um einige Aspekte bereichern können?

Was die methodische Vorgangsweise betrifft, so werden bei den oben genannten zwei Gruppen vorerst „Hauptthema A“ und „Kontrastthema B“, sodann einerseits die „Variante als Prinzip der Themenverarbeitung und Formbildung“ sowie „der Satz als Ganzes“, andererseits (die zweite Gruppe betreffend) „freie Formbildungen“ behandelt. Beim „langsamen Intermezzo-Satz“, der (wie erwähnt) sich auf das Andante der 2. *Sinfonie* beschränkt, wird als Charakteristikum hervorgehoben, daß es sich beim Hauptthema um ein liedartiges, geschlossenes Thema mit einfachem periodischem Aufbau handelt (als historisches Vergleichsmaterial werden u. a. Beethovens op. 26 und Volkmanns *Streicherse-*

renade op. 63 herangezogen), während sich das Kontrastthema als formal offen erweist, kein eigentliches Thema darstellt, ja aphoristisch ist (sehr einleuchtend die Parallele zu Beethovens op. 54). Im Rahmen der Variantenbildung unterscheidet der Autor zwischen einer „akzessorischen Variante“ (zu verstehen als nicht entwickelnde Variation) und demonstriert dieses Verfahren u. a. an Doppelkantilentechnik, Scheinkontrapunktik, Stimmtauschverfahren etc., und zwischen einer „strukturellen“ Variante, verdeutlicht an Techniken wie Wandel der Metrik, Neukombination thematischer Substanzen, Montageverfahren etc. Als wesentliche Faktoren für das Zustandekommen der Gesamtform und der Satzeinheit werden *Dur-moll*-Tonalität, Achsenharmonik oder motivische Substanzgemeinschaft namhaft gemacht sowie Mahlers Kunst, Übergänge und Schlußbildungen zu gestalten – auch hier wiederum sehr überzeugend (und schon rein optisch ins Auge springend), die Affinität der entsprechenden Partiturstellen des vorgelegten Vergleichsmaterials (Wagners *Tristan* und Beethovens *Siebente*) zur Setzweise Mahlers.

Bei den „großen langsamen Sätzen“, der zweiten Gruppe, kommt Schmitt zum Ergebnis, daß der formale Aufbau ähnlich dem der „Intermezzo-Sätze“ ist, jedoch erhebliche Unterschiede in der satztechnisch-strukturellen Anlage bestehen: So ist hier für das Hauptmotiv bei den untersuchten Sinfonien (s. oben) bei metrischer Gleichförmigkeit die primär harmonisch-klangliche Konzeption kennzeichnend, während das Motivisch-Melodische weniger stark ausgeprägt erscheint – beispielhaft dargestellt anhand der 10. *Sinfonie*. Weitere konstatierte Charakteristika, wie das Wiederkehren ausdrucksveränderter Varianten des Hauptthemas oder Doppel- und Mehrkantilenenprinzip, werden an der 6. und 3. *Sinfonie* im Vergleich mit Bruckners *Achter* bzw. *Fünfter* erläutert.

Für das Kontrastthema gilt gleichfalls, daß es zu keiner spezifisch ausgeprägten Themengestalt kommt – besonders auffallend in diesem Zusammenhang die dünne, kammermusikalische Besetzung mit nahezu aphoristischer Thematik in der 3. *Sinfonie* (ein Vorbild für Schönbergs spätere *Kammersinfonien*, wie der Autor vermutet), sowie der „Sonderfall“ 9. *Sinfonie*, in der die Thematik des Kontrastthemas bereits in Verbindung mit dem Hauptthema auftritt, das Kontrastthema selbst jedoch eine variantenartige Verarbeitung einiger weniger Grundfiguren darstellt.

Bei den „freien Formbildungen“ ist von besonde-

rem Interesse die Unterscheidung zwischen Episodenteilen und freiem Entwicklungsstil. Für erstere kennzeichnend, daß sie nicht nur mit Haupt- und Kontrastthema motivisch nicht verwandt sind, sondern auch eine gänzlich neue Atmosphäre erzeugen, wie am Beispiel der 6. *Sinfonie* demonstriert wird (als historische Vorläufer von Naturepisoden werden Mendelssohns *Schottische* und Wagners *Waldweben* sowie *Siegfriedidyll* angeführt), für letztere ein nicht kontemplativer Charakter, sondern Zielstrebigkeit und Leidenschaft, die zum Höhepunkt führen, wiederum am Beispiel der 6. *Sinfonie* gezeigt – diesmal in Analogie zum Adagio aus Bruckners *Siebenter*.

Die im Rahmen der Zusammenfassung nochmals verstärkt hervorgehobene synkretistische Vielfalt und Zerrissenheit von Mahlers Kompositionsstil, die ja (wie diese Arbeit einmal mehr zeigt) letztlich ganz wesentlich auch aus des Komponisten Verständnis von Motivik als „frei verfügbares Baumaterial“ oder „elementarer Bewegungsstoff“ resultieren, lassen den Autor schließlich auch zwangsläufig auf die damit verbundene Frage nach deren ästhetischer Bewertung zu sprechen kommen. Eine Antwort darauf, ob „die synkretistischen Erscheinungen in Mahlers Musik ... auch ästhetisch zwingend sind, ob ihr Sinn ästhetisch zwingend erfahrbar ist“, war dabei wohl nicht beabsichtigt und hätte auch einer eigenen, das gesamte sinfonische Werk Mahlers betreffenden Studie bedurft, doch gelingt es Schmitt in seinen „ästhetischen Aspekten“ (so der Untertitel der Zusammenfassung), die diesbezügliche, in der Mahlerforschung schon seit langem diskutierte Problematik und Schwierigkeit, das Phänomen Mahler (trotz eingehender Analyse) in den Griff zu bekommen, sehr anschaulich zu verdeutlichen. Im ganzen gesehen eine wertvolle und äußerst informative Arbeit, nicht nur für den Wissenschaftler, sondern auch für den interessierten gebildeten Laien, dem nicht zuletzt auch aufgrund einer verständlichen und lesbaren Darstellung dieser doch sehr komplizierten Materie ermöglicht wird, in die musikalische Welt Mahlerscher Sinfonik tiefer einzudringen.

(Oktober 1987)

Josef-Horst Lederer

Bruno Maderna documenti. Raccolti e illustrati da Mario BARONI e Rossana DALMONTE con la collaborazione di Francesca MAGNANI, Giordano MONTECCHI, Tiziano POPOLI, Maurizio ROMITO. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1985). 355 S., Abb.

Anders als viele seiner Kollegen hat der 1973 verstorbene Bruno Maderna es nie recht verstanden, seinem Werk publizistische Schützenhilfe zu geben und es so in den Vordergrund der Diskussion zu rücken. Während ein Stockhausen oder ein Boulez – hierin gelehrige Adepten Richard Wagners – auch an der Schreibmaschine Eindrucksvolles oder doch zumindest Umfangreiches vollbrachten, übte Maderna Zurückhaltung und hüllte sich in fast schon auffälliges Schweigen. Ob es ihm, dem gesuchten Dirigenten, schlicht an Zeit zur Eigen-Exegese mangelte oder ob wir es mit bewußter Verweigerung zu tun haben, mit Kritik am ausufernden Theoretisieren der *Musica nova*, bleibe dahingestellt. Fest steht, daß hier einer der Gründe für die Vernachlässigung des Italiens seitens der Musikwissenschaft liegt, denn wer wollte leugnen, daß sich Essays über Aufsätze leichter schreiben als solche über Musik, über „Neue“ zumal.

Kein Wunder also, daß sich die Maderna-Bibliographie bescheiden ausnimmt. Neben dem (mit Vorsicht) lesenswerten, aber schwächtigen Bändchen Massimo Milas über den „musicista europeo“ (Turin 1976, entstanden aus einer Vortragsreihe für den italienischen Rundfunk) existierte bislang lediglich eine Handvoll Aufsätze unterschiedlicher Qualität. Unter ihnen sticht Horst Webers Analyse des *Streichquartetts* heraus, da er den Wißbegierigen als einziger einen erkenntnisreichen Blick in die Werkstatt des Komponisten tun läßt (*Form und Satztechnik in Bruno Madernas Streichquartett*, in: *Miscellanea del Cinquantenario*, Milano 1978, S. 206–215). Die übrigen zeichnen sich mitunter durch einen ausgeprägten Hang zum Anekdotischen aus.

Typisch in dieser Hinsicht Ulrich Dibelius' Porträt aus der NMZ-Serie „Zeitzeugen“ (*Zwischen Serien, Strukturen und Sinneslust*, in: NMZ, August-September 1984, S. 3f.): Gefördert von der Prinzessin von Polignac, habe das Wunderkind Maderna im Alter von sieben Jahren Bruchs *Violinkonzert* in der Scala gespielt, nach dem Krieg sei er eine Zeitlang kommunistischer Bürgermeister von Verona gewesen – Legenden, wie Rossana Dalmonde und Mario Baroni im ersten Teil („Notizie sulla vita di Bruno Maderna“) der von ihnen herausgegebenen *Bruno Maderna documenti* unter Anführung überzeugender Belege nachweisen. Von Mme. de Polignac findet sich in Madernas Biographie keine Spur (S. 13); die Violine hat er wohl in der väterlichen Tanzkapelle gespielt, seine „offizielle“ Karriere als Wunderkind jedoch mit allergrößter Wahrscheinlichkeit aus-

schließlich als Dirigent gemacht (S. 39); nicht Bürgermeister („sindaco“) von Verona war er, sondern „Syndikus“ der „Società Musicale Pietro Marconi“, die sich dem Wiederaufbau des Musiklebens der Stadt verschrieben hatte (S. 58).

Mario Baroni und Rossana Dalmonte sind Leiter des mehrköpfigen Teams an der Universität Bologna, das in jahrelanger Arbeit den „Fondo Maderna“ zusammengetragen hat. Dort befinden sich Kopien des gesamten musikalischen Nachlasses (die Originale gingen vor einiger Zeit an die Paul-Sacher-Stiftung nach Basel, sehr zur Enttäuschung der Bologneser) sowie Tondokumente, Briefe, Programme, Zeitungsausschnitte, Fotografien und Filme. Die mit gut gewählten Fotos ausgestatteten *documenti* bieten eine erste Auswertung des reichen Materials.

Die Verfasser/Herausgeber führen ihre Teilbiographie nur bis zu Madernas ersten Darmstädter Jahren um 1950, wobei die zu Tage tretenden, bislang unbekanntes Tatsachen dieser ungewöhnlichen Jugend zwischen Faschismus und Krieg die lieb gewordenen Anekdoten in den Schatten stellen. Bausteine zu einer Fortführung, die freilich noch zu schreiben ist, sind die gleichfalls in den *documenti* veröffentlichten Referate des 1983 in Bologna abgehaltenen Maderna-Kongresses, dem es um die Sicherung der Spuren ging, die der unermüdlich Reisende in den verschiedenen europäischen Musikländern hinterlassen hat. Weiter finden sich die im Druck bisher nicht veröffentlichten Vorträge und Interviews, in denen Maderna sich, selten genug, äußerte. Echten Werkstattcharakter haben sie allerdings kaum. In der Überzahl entstanden als Einführung zu Konzerten oder Pausenfüller von Rundfunkübertragungen, sind sie knappe, lebenswürdige, meist allgemein gehaltene „conversazioni“, in denen das künstlerische Credo des Komponisten nur gelegentlich durchscheint.

Kern- und Glanzstück der *documenti* ist das Werkverzeichnis, das mehr als die Hälfte des Umfangs in Anspruch nimmt, ein Umstand, der sich nicht allein Madernas kompositorischer Fruchtbarkeit verdankt, sondern auch den peniblen Angaben der Herausgeber zu Entstehung, Quellenlage, Besetzung, Uraufführung und Einspielungen der diskutierten Werke. Die Akribie, mit der die Forscher aus Bologna den Querverbindungen der Werke untereinander nachgehen, macht das Verzeichnis zu einer für den Interessierten spannenden Lektüre. Denn Maderna hat kein säuberlich mit Opuszahlen versehenes Œuvre hinterlassen: Besonders seit ca. 1960 hat

er viele seiner Stücke immer wieder umgearbeitet, ergänzt, gekürzt, neu zusammengestellt und kombiniert – eine Arbeitsweise, die ebensowohl unbändiger Lust am Experiment entsprang wie purer Zeitnot. Vor allem in bezug auf den eine zentrale Rolle einnehmenden „Hyperion“-Zyklus hat Maderna selbst durch widersprüchliche Angaben (nach Formeln wie „*Hyperion I + Hyperion II = Hyperion III*“) heillose Verwirrung gestiftet. Es ist das Verdienst der *documenti*, hier weitgehend Klarheit geschaffen und eine tragfähige Plattform für die weitere Diskussion errichtet zu haben – auch wenn das Ergebnis manchem negativ scheinen mag: daß nämlich eine endgültige Werkgestalt, etwa des *Hyperion*, weder zu rekonstruieren ist, noch je beabsichtigt war.

Daß das Verzeichnis, in das auch Bearbeitungen Alter Musik und Gebrauchsmusik aufgenommen wurden, gleichwohl nicht ohne Makel im Detail ist – man vermißt einige kleine Stücke, die Maderna für seine Kinder schrieb, vereinzelt fehlen Hinweise auf alternative Ausgaben oder Einspielungen, die Besetzungslisten sind nicht in allen Fällen hundertprozentig verlässlich –, ist den Herausgebern angesichts der überaus komplizierten Quellenlage kaum ernsthaft zur Last zu legen: Die Grenzen zwischen Überarbeitung, Neufassung und eigenständigem Werk sind, es sei noch einmal betont, bei Maderna fließend.

Die *documenti* bleiben eine Pionierleistung, ein erster Schritt auf dem noch langen und beschwerlichen Weg zu einer fundierten Würdigung von Madernas Leben und Werk.

(November 1987)

Manfred Joh. Böhlen

EVA KÜLLMER: *Mitschwingende Saiten. Musikinstrumente mit Resonanzsaiten*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1986. 407 S., Abb., Notenbeisp. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 46.)

Eine vergleichbare Darstellung über Musikinstrumente mit Resonanzsaiten gab es in dieser Ausführlichkeit bislang nicht. So wird im ersten Teil („Resonanzsaiten“) zunächst „Das Phänomen der Resonanz“ (Kap. 1) grundsätzlich behandelt, eine Definition und Darstellung des physikalischen Vorgangs gegeben, um sich sogleich den Begriffen „Resonanzsaite“ und „Bordunsaite“ zuzuwenden und sie gegeneinander abzugrenzen. Unter der Überschrift

„Musikinstrumente mit Resonanzsaiten – Ein Überblick“ (Kap. 2) werden dann diesbezügliche europäische und außereuropäische Instrumente katalogmäßig aufgeführt. Das besonders wichtige und gut gelungene dritte Kapitel („Zur Akustik der Resonanzsaiten“) beschreibt nach Darstellung der akustischen Grundlagen die mit naturwissenschaftlicher Methodik durchgeführten Versuche an Resonanzsaiten. Das Saitenmaterial wird auf Substanz und Eigenschaft untersucht, die physikalischen Voraussetzungen, die zum Mitschwingen einer Saite gegeben sein müssen, werden erläutert sowie der Einschwing- und Ausklingvorgang exakt beschrieben. Anhand von Laborversuchen werden die Frequenzgänge von europäischen Instrumenten mit und ohne Resonanzsaiten miteinander verglichen und der Anregungsbereich einer Resonanzsaite dargestellt, ferner Klanganalysen mittels Sonograph und Microcomputer durchgeführt. Als Ergebnis wird festgestellt, daß Resonanzsaiten zwar keinen Einfluß auf die Gesamtlautstärke (S. 88), wohl aber auf die Klangfarbe haben: „Resonanzsaiten beeinflussen durch ihr Mitschwingen im Sinne der Obertonreihe den Obertongehalt. Sie verstärken bestimmte Teiltöne im Klang“ (S. 89). Die größte Wirkung zeigen die Resonanzsaiten allerdings beim Nachklingen. Nach einem Exkurs „Resonanz und Obertöne / Geschichtlicher Teil“ (Kap. 4) wird zum Abschluß des ersten Teils zu „Herkunft und Namensgebung“ (Kap. 5) der Instrumente mit Resonanzsaiten Stellung genommen. Zu diesem Problemkreis, der seit Curt Sachs' Vermutungen und Martin Vogels etymologischen Lösungsvorschlägen beständig in der Diskussion ist, werden allerdings keine wesentlich neuen Erkenntnisse geliefert, in welcher Kultursphäre zum erstenmal Instrumente mit Resonanzsaiten verwendet wurden oder woher die Zusatznamen der europäischen Instrumente stammen und was sie bedeuten. Als gelungene Zusammenfassung des bisher Erlangten kann dieser Abschnitt aber allemal Grundlage für weitere Forschungen werden.

Der zweite Teil behandelt unter der Überschrift „Die europäischen Streichinstrumente mit Resonanzsaiten“ in jeweils eigenen Kapiteln die Viola bastarda, das Baryton, die Viola d'amore, die Hardangerfiedel, das Trumscheit, Sonderentwicklungen, z. B. Pochette d'amour, Violon d'amour, Zoellergeige und last but not least Chrotta-Instrumente. Diese Kapitel sind nun allerdings nicht sonderlich gehaltvoll ausgefallen. Auch hier wird im wesentlichen nur schon Bekanntes dargestellt. Es fehlt aber einerseits ein Eingehen auf die Probleme, die sich in

der Musikpraxis mit diesen Instrumenten, teils durch die intonatorische Festlegung der Resonanzsaiten, teils durch das häufig auftretende Flageolett-Spiel im Ensemble, notgedrungen einstellen; andererseits mangelt es an einer typenmäßigen Erfassung der im Aussehen beträchtlich variierenden Instrumente. Dies gilt vor allem für die Viola d'amore-Familie. Hängt das Erstgenannte eng mit den Resonanzphänomenen zusammen und hätte also behandelt werden müssen, so hätte man die „Typengeschichte“ getrost Spezialstudien überlassen können.

Einige Richtigstellungen: Das in Kassel aufbewahrte Manuskript in Lautentabulatur enthält keinerlei Angaben, für welches mit Resonanzsaiten ausgestattete Instrument die Tänze geschrieben sind, noch läßt sich dies aus den Kompositionen selbst erschließen (S. 188, 195). Die Entzifferung des Gesamttextes ist bislang auch nicht befriedigend gelungen, auch wenn Efrim Fruchtman in einem Aufsatz eine kleinstellige Übertragung liefert, die eine Gesamtlösung suggeriert (S. 196). (Die Verfasserin zitiert den Namen „Fruchtman“ im übrigen immer falsch; bei ihr heißt es stets „Fruchtmann“. Auf S. 196 muß es in der Quellenangabe zum Notenbeispiel heißen: „E. Fruchtman“, nicht „E. Fuhrmann“; zum anderen ist Fruchtman's Dissertation unvollständig – ohne Ort – zitiert.) Ein wichtiger Frühdruck, J. Georg Krauses *IX Partien ...*, o. O. (ca. 1704), wird stets mit dem falschen Erscheinungsort „Nürnberg“ zitiert. Der Fehler rührt vermutlich von dem nicht besonders exakt gearbeiteten Artikel Janos Liebners her, den die Verfasserin, auch was die Angaben zum Kasseler Manuskript anbelangt, zur Vorlage nahm. Exakte Angaben, vor allem zur neuesten Literatur, hätte die Verfasserin im Artikel „Baryton“ im *The Instrumental Grove*, Bd. 1, S. 163ff., finden können.

Diese Nachlässigkeiten, zu denen gelegentlich auch unglückliche Formulierungen gehören („Die Beobachtung von Resonanzvorgängen in der Natur hängt mit der praktischen Anwendung dieser Erkenntnisse im Instrumentenbau, dem Anbringen von Resonanzsaiten, zusammen“, S. 91), können die Bedeutung der Schrift jedoch nicht nachhaltig schmälern, zumal die Fülle des gegebenen Materials die Grundlage für weitere Forschungen bilden kann. Als sehr nützlich in diesem Sinne werden sich auch die im Anhang gebotenen Verzeichnisse erweisen.

(Mai 1987)

Dieter Gutknecht

PETER FALTIN: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Hrsg. von Christa NAUCK-BÖRNER. Aachen: Rader-Verlag (1985). 207 S. (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung. Band 1.)

Als ich meinen *Grundriß der musikalischen Semantik* (1986) zum Andenken dem frühgestorbenen Freund Peter Faltin (12.7.1939–4.4.1981) gewidmet habe, schrieb ich: „Seine Arbeit an diesem Thema hat im Vorbereitungsstadium der Tod unterbrochen“. Während der Drucklegung erschien das Werk doch, obwohl es von Fachleuten, die das Manuskript begutachteten, für nicht rekonstruierbar gehalten wurde. Die Herausgeberin stand vor der – bei Einhaltung der editorischen Akribie unlösbaren – Aufgabe, ein geschlossenes Werk aus einer Vielzahl von Denkansätzen, gedanklichen Korrekturen und wieder verworfenen Aussagen zu gestalten. Das Vorgehen ist vergleichbar mit der Partitursetzung einer durchgehend mehrdeutigen oder lückenhaften Particella. Ein Beispiel:

Faltin, Original-MS:

„Dennoch muß es auch auf dieser äußerst dynamischen Ebene der Bedeutungsbildung bestimmte (gewisse) konstante Mechanismen geben, die als unveränderbare (feste) Voraussetzungen (Eigenschaften, Merkmale, Dispositionen) des wahrnehmenden (konstitutiven) Subjekts, trotz aller Variabilität der äußeren Bedingungen, (bei jedem Akt ästhetischer Bedeutungsgebung) wirksam sind (werden müssen), soll ästhetische Bedeutung generiert werden (und nur für die Bedeutungskonstitution im Bereich des Ästhetischen typisch sind). Die Prozessualität und Aktivierung (Aktivierung) gehören zu den Merkmalen (Dispositionen) dieser Art.“

Nauck-Börner, S. 60:

„Dennoch muß es auch auf dieser äußerst dynamischen Ebene der Bedeutungsbildung einige konstante Mechanismen geben, die als überdauernde Dispositionen des wahrnehmenden Subjekts bei jedem Akt ästhetischer Bedeutungsgebung wirksam sind, soll ästhetische Bedeutung generiert werden. Prozessualität und Aktivierung gehören zu den Merkmalen dieser Art.“

Auf diese Weise machte die Herausgeberin den Text fließender. Einige Partien sind schon ihre eigenen, erklärend-vermittelnden Formulierungen, wie der Absatz 3.2.4 auf S. 43 über Umberto Eco's Begriff „kulturelle Einheit“, wo es im Original zwei Fassungen gibt; sie zog sie, vieles weglassend, zu-

sammen. Da Faltin in diesen ersten Textentwurf mehrere seiner früheren Aufsätze zur Semiotik eingearbeitet hat, in denen manche Gedanken wiederkehren, ergaben sich einige redundante Passagen. Ein Beispiel dafür, wie sie die Herausgeberin bereinigt hat:

Faltin, Original-MS:

„Zunächst gibt es eine ästhetische Idee, eine Intention bzw. Vorstellung, die in enger Verbindung und im Zusammenwirken mit dem Material entsteht, sich auf das Material richtet, ja durch das Material herausgefordert wird. Die einzige Möglichkeit, diese Intention interindividuell wahrnehmbar zu machen, besteht in der Formung des Materials im Sinne der Intention (FN). Die ästhetische Idee ist also immer eine syntaktische Idee, d.h. eine solche, die bestimmt, wie das Material zusammengesetzt wird, welche Zusammenhänge es bildet. So entsteht aus dem amorphen Material das ästhetische Zeichen, das nichts anderes ist als die materialisierte Intention.“

Nauck-Börner, S. 55/56:

„Zuerst muß es eine ästhetische Idee, Intention bzw. Vorstellung geben, die durch das Material geprägt wird. Diese Idee bestimmt, wie das Material geformt wird, d. h. wie die immaterielle Idee interindividuell wahrnehmbar wird. So entsteht aus dem amorphen Material das ästhetische Zeichen, das nichts anderes ist als die materialisierte Idee.“

Man kann sehen, daß bei solchen Bereinigungen auch die lebendige Kraft des alternativen und abwägenden Denkens verlorengeht. In Teil I/1–3 und III waren noch 54 Fußnoten vorgesehen („FN“ im Manuskript); da sie bei Faltin ergänzenden Charakter haben, waren sie nicht rekonstruierbar.

Der Torsoscharakter des Textes ergibt sich aus seiner Entstehungsgeschichte, die nicht ohne Tragik ist. Bereits gegen Ende seiner Preßburger Jahre befaßte sich Faltin mit der Anthropologie der Künste und speziell der Musik (*Die philosophische Anthropologie als methodischer Ausgangspunkt der Ästhetik*, in: *Musica Slovaca* II, 1970, S. 3–15). Dieses Thema wollte er 1979/80 systematisch in Angriff nehmen. Da die Anthropologie der Musik untrennbar von der semiotischen Problematik erschien, entschied er sich, zunächst seine diesbezüglichen Aufsätze in einem umfassenderen Konzept zu verwenden. Die Arbeit mußte im Frühjahr 1980 durch eine psychisch schockierende Operation unterbrochen werden (nach der Entfernung eines Teiles der Zunge

mußte Faltin wieder sprechen lernen). Mit großer Energie und Freude über seine Rettung nahm er die Arbeit im Spätsommer erneut auf, und im Januar 1981 vollendete er die Skizze. Nach Semesterabschluß wollte er zum erstenmal nach langen Jahren seine Eltern in Preßburg wiedersehen – die Einreiseerlaubnis hielt er schon in der Hand – und in der Slowakei einen verdienten Urlaub genießen; danach sollte die Endfassung des Buches folgen. Statt der Abreise mußte er von neuem ins Krankenhaus, wo ihn keine Operation mehr retten konnte. Ich erörtere solche gewöhnlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Daten, weil der Leser des nun rekonstruierten Werkes sie sich vor Augen halten muß, wenn er auf fehlende Literaturangaben, nur kursorisch gestreifte Problemkomplexe, zu apodiktische Urteile und Verallgemeinerungen (z. B. über „die“ Strukturalisten, „die“ Rezeptionsästhetik, die einseitig schlecht abschneidet usw.) stößt. Ich war mit Peter Faltin in brieflicher und telephonischer Verbindung; auffällig war seine geradezu fiebrhafte Arbeitsanstrengung – als ob er ahnen würde, daß ihm nicht mehr viel Zeit übrigbliebe. Das Manuskript, das ich in einer Kopie bewahre, trägt Spuren des Zusammenwurfs von ungleichmäßig ausgereiften Abschnitten. Da es dem Leser unzugänglich ist, verweise ich auf einige Texte, die man mit der nun edierten Fassung vergleichen kann (im Literaturverzeichnis gab sie die Herausgeberin nicht an): *Zur Psychologie des ästhetischen Urteils* (Mf 31, 1978, S. 135–160; hier sind die Notenbeispiele zu finden, die auf S. 116 der Edition fehlen); *Semiotik ästhetischer Phänomene* (in: *Angewandte Semiotik*, hrsg. von T. Borbé und M. Krampen, Wien 1978, S. 9–20; dies findet sich oft wörtlich im Abschnitt I/3 wieder, aber aus zehn Thesen sind 29 Abschnitte mit neuen Einschüben geworden); *Musikalische Bedeutung. Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik* (*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* IX, 1978, S. 5–33). Besonders der letztzitierte Aufsatz ist für die Art der Übernahme in das Buchkonzept aufschlußreich; als meist ausgereifter Text macht er im wesentlichen das Kap. II/1 (S. 69–91) aus.

Jetzt ist es notwendig, einen Vergleich einzubringen, der zeigt, wie Faltin bei apodiktisch klingenden Sätzen gezögert hat:

Musikalische Bedeutung ..., IRASM 1978, S. 13:
„Ist die Semiotik die einzige Theorie der Bezeichnung, so ist sie doch nicht die einzige Theorie der Bedeutung. (...) Musik hat – so tautologisch es auch

zunächst empfunden sein mag – primär nur eine musikalische Bedeutung. Sie, die Musik, bedeutet immer etwas, auch wenn sie fast nie etwas bezeichnet.“

Original-MS, erste Fassung, S. 10 von II/1:

„Die bisherige Untersuchung ergab, daß (die) Musik keine Bedeutung hat und haben kann, die semantischen Ursprungs (semantisch generiert, gegeben) wäre. Das heißt aber nicht, daß sie keine Bedeutung habe; es heißt nur, daß sie nicht semantisch ist (sie ist nur nicht semantisch). Und das in der Tat widersprüchliche und schwierige Wesen der Musik (des Phänomens Musik) liegt eben darin, daß sie mit Sicherheit nie etwas bezeichnet und dennoch immer etwas bedeutet.“

Original-MS, zweite Fassung, S. 11 von II/1:

„Ist die Semantik die einzige Theorie der durch Bezeichnung generierten Bedeutungen (der Bezeichnung), so ist sie doch nicht die einzige Theorie der Bedeutung (die Theorie der Bedeutung schlecht hin). Gerade Musik ist jenes Phänomen, das mit Sicherheit nichts bezeichnet, doch kaum ohne Bedeutung ist.“

(Gerade Musik ist ein solches Phänomen, das immer etwas bedeutet, auch wenn sie fast nie etwas bezeichnet)

(Gerade Musik ist ein solches Phänomen, das nie etwas bezeichnet und dennoch immer Bedeutung hat)

Nauck-Börner, S. 74:

„Die bisherige Untersuchung ergab, daß Musik keine Bedeutung hat und haben kann, die semantischen Ursprungs wäre. Das heißt aber nicht, daß sie keine Bedeutung hat; sie ist nur nicht semantisch. Und das in der Tat widersprüchliche und schwierige Wesen der Musik liegt eben darin, daß sie mit Sicherheit nie etwas bezeichnet und dennoch immer etwas bedeutet.“

Wie wir sehen, ist durch die Übernahme der ersten MS-Fassung auch das meist apodiktisch wirkende Urteil (mit: „nie“, „immer“) ediert, obwohl Faltin auch die Schwächung von 1978 („fast nie“) in Überlegung gezogen hat. Die gewählte Alternative betont aber den Sinn des vorher Gesagten entschiedener.

Die drängende Zeit zum Entwurf der Anlage verursachte, daß einige Abschnitte aus der Reihe fallen, auch wenn dem Ganzen durch die Dreiteiligkeit ein übergeordneter Sinn gegeben wurde: I. Das Problem der Bedeutung (in vier Abschnitten, in denen die Logik der Zeichenbildung, die semiotische Inter-

pretation des Ästhetischen und – wie in einem Sprung – geschichtliche und institutionelle Momente der Semiotik berührt werden). II. Bedeutung in der Musik (dieser grenzlose Komplex wird in drei gezielt gewählten Themen abgehandelt: Musikalische Bedeutung; Bedeutungskonstitution und der soziokulturelle Kontext; Musikalische Syntax). III. Die Sprache und das Sprechen (mit zwei Abschnitten: 1. Wittgensteins Vorlesungen zur Ästhetik oder von der Unmöglichkeit über die Künste zu sprechen; 2. „Sprachähnlichkeit“ oder: Ist Musik eine Sprache?). Das meist geschlossene Kapitel über Wittgenstein schöpft aus Faltins ganzsemestrigem Kursus an der Musikhochschule Frankfurt im WS 1979/80.

Der Vergleich Musik ↔ Sprache ist der gedankliche rote Faden der gesamten Skizze. (Der ursprüngliche Titel heißt auch: „Bedeutung ästhetischer Zeichen. Dargestellt am Beispiel Musik und Sprache“.) Der Stoff sollte aber noch in einen Rahmen von jeweils zwölf Thesen gesetzt werden, die im Inhaltsverzeichnis vorgesehen sind, vor I: „An Stelle einer Einleitung: Zwölf Thesen zur Bedeutung ästhetischer Zeichen“; nach III: „An Stelle einer Zusammenfassung: Zwölf Thesen zur Bedeutungsanalyse ästhetischer Zeichen“. Zur Formulierung dieser Thesen, die das Ganze abrunden würden, ist Faltin nicht mehr gekommen.

Was den Einbau seiner früher publizierten Aufsätze betrifft, erörtert Faltin selbst das Problem im Vorwort: Die „wesentlichen konzeptuellen Unterschiede“ zeigen „die Wandlungen, die jemand durchmacht (und zu denen er sich bekennt), wenn er sich jahrelang mit einem Problem befaßt. Dabei muß man sich nicht wie ein Chamäleon vorkommen. Und dort, wo die kritische Überwindung eigener Ansichten noch nicht vorgenommen wurde, wo also Argumente übernommen worden sind, habe ich so gehandelt, weil ich mir nicht sicher war, ob sich die Lösungen von heute morgen nicht ebenfalls als Irrtümer erweisen, die noch größer sind als die Lösungen von gestern, die man heute für Irrtümer hält“. Kein anderer als ein Mensch, der akut über die ihm noch vergrößerte Lebenszeit nachdenken mußte und aufrichtig zu sich selbst war, konnte so dringend die ewige Unabgeschlossenheit der Erkenntnis ausdrücken. Was so oft vorgefaßt klingt – sei es das Urteil über „die“ Rezeptionsästhetik oder die zu strikte Verneinung der Semantizität der Musik –, ist in der Gewißheit formuliert, daß eine syllogische Überspanntheit der Thesen fruchtbar zur Gegenposition anregen wird. Sympathisch wirkt der Mut, mit dem Faltin mit anerkannten Autoritäten ins Gericht geht (vgl. das

Kapitel über den „Fetisch des Denotats“ im Bereich des Ästhetischen, S. 98–101, oder Faltins Destruktion der dilettantisch-„kommunikativen“ Musikauffassungen, in demselben Abschnitt II/2).

Die künftigen Korrekturen seiner eigenen Auffassungen spürte er offenbar gerade bei den logisch sich ergebenden Konsequenzen, die er bis zu jenen einseitigen Urteilen (mit: „nie“, „immer“) gezogen hat. Sie sind den zwei Zugangswegen, die er 1972 eingeschlagen hat, inhärent. Faltins erster Schlüssel zur Semiotik der Musik war die Phänomenologie des Zeichens, der zweite die Logik. Dies macht die Paradoxie des „nicht bezeichnenden Zeichens“ und die Auseinandersetzung mit dem Strukturalismus und der polnischen Logik (Tarski) verständlich. Da die beiden Komplexe vorwiegend auf dem Sprachmaterial basieren, machte er sich den Weg zum Spezifisch-Musikalischen umständlich; oft benutzt Faltin Exempla aus dem Umgang mit der gegenständlichen Welt, wo sich Trefflicheres direkt aus dem Musikbereich aufdrängt. Hierzu kommt, daß die Phänomenologie des Zeichens logisch vor allem anhand der symbolischen Verweisungsrelation erarbeitet worden ist, und diese ist in der Musik schwach ausgeprägt. Charles S. Peirce zog Faltin nur flüchtig heran, so daß seine viel reichere Zeichentypologie unausgenutzt geblieben ist. Die für die Musik überaus wichtige, aber in der Logik störende indexikale Zeichenqualität (zu ihr gehört in der Sprache das musikalische Prinzip der Intonation, Rhythmisierung und Verfärbung der Stimme, das ein Nein in eine Bejahung verwandeln kann) ist bei Faltin so gut wie ausgeschaltet. Der Zugang über die Logik führte ihn dazu, daß er den Hauptakzent der musikalischen „Bedeutung ohne Bezeichnung“ auf die Syntax legte: „Weil die Musik die tönende syntaktische Idee ist, bedürfen musikalische Bedeutungen – im Unterschied zur Sprache – keiner semantischen Basis. Das ästhetische Zeichen ist ein genuin syntaktisches Gebilde, dessen Bedeutung seine wahrgenommene Syntax ist“ (S. 187). Um die logische Basis dieser Lösung nicht verlassen zu müssen, entschied er sich, die seit Gottlob Frege auseinandergehaltenen Begriffe „Sinn“ und „Bedeutung“ als Synonyma zu behandeln. (Sie sind indes für die Skalierung des semantischen Appells unwertbar: Eine Tonkonstruktion wie die Fuge hat mehr ‚Sinn‘ als ‚Bedeutung‘, bei einem tonmalerischen Programmstück verlagert sich diese Polarität.) Immerhin ist die „syntaktische“ Lösung Faltins viel qualifizierter als bei Autoren, die bedenkenlos die linguistischen tree structures grammatikalisch geregelter Sätze auf musikalische Perio-

den übertragen und nicht bemerken, daß Haydn und die klassisch-,instrumentale' Schicht des Volksliedes – herauskristallisiert in einigen europäischen Regionen hauptsächlich im 18. Jh. – eine sehr begrenzte Stilbasis für die gefundenen „Gesetze“ bilden, die allgemein gelten sollen. (Faltin spricht eher von „Regeln“, dem wurde bei der Edition nicht immer gefolgt.) Durch diese Gewichtung wird die tatsächlich bestehende symbolische Zeichenqualität unterdrückt. Sie ist zwar in der Musik schwach ausgeprägt, weil ihre Hauptfunktion nicht die begrifflich gefestigte Kommunikation ist, aber sie existiert. (Vgl. Beethovens sog. Schicksalsymbol; das Dies-Irae-Thema; das B-a-c-h-Motiv, aber auch die in Musikwerke integrierten Jagdsignale mit ausgesprochen ‚vereinbarter‘ Bedeutung; Mendelssohns und Wagners *Hochzeitsmarsch* usw.; Themen von verschiedenen Hymnen werden sogar in der Werbung als allgemein verständliche Symbolmittel eingesetzt.) Unzureichend ist noch die bestehende musiksemiotische Literatur eingearbeitet. Gerade ihre Einseitigkeiten – und „Irrtümer“ – könnten zur Erweiterung der Zugangswege führen, z. B. die zwar umstrittene Konzeption der Cassirer-Schülerin Susanne K. Langer, deren Hauptkategorie „Symptom“ aber als wahrgenommene Indexikalität umdeutbar ist. Viele Möglichkeiten gerade in bezug auf die „Syntax“ bieten Leonard B. Meyers Typologie der „Patterns“ und überhaupt die Gestalttheorie an, deren anregende Abart Assafjews Konzept der „Intonation“ ist (bei ihm 1930 und nicht erst bei Lissa 1949 ist zum erstenmal der Begriff „musikalische Semantik“ zu finden). Auch vergleichende musiksemiotische Arbeiten anhand des ethnologischen Materials bieten andere als nur logisch-syntaktische Lösungen an (vgl. die Magie der Tongestaltung in den östlichen Hochkulturen – der Klang allein lebt schon semantisch, bevor er in einen ‚syntaktischen‘ Bezug gestellt wird; ähnlich hat eine ‚unbestimmt-semantische‘ Ladung der einzige Ton *a*, der am Anfang des *Rienzi* Wagners in einer crescendo-decrescendo-Gestaltung erklingt).

Peter Faltin würde an seiner Skizze noch sehr intensiv arbeiten und sie reifen lassen, wie man nach der Sorgfalt beurteilen kann, mit der er 1979 seine *Phänomenologie der musikalischen Form* hervorgebracht hat. Es ist bedauerlich, daß der Leser auf einen Editionsbericht verzichten muß, der ihm einen Einblick in den in dem Manuskript dokumentierten Denkprozeß Faltins ermöglichen hätte.

(Oktober 1987)

Vladimir Karbusicky

HANS RUDOLF PICARD: *Die Darstellung von Affekten in der Musik des Barock als semantischer Prozeß. Veranschaulicht und nachgewiesen an Beispielen aus den „Pièces de clavecin“ von François Couperin. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1986. 60 S., Notenbeisp. (Konstanzer Universitätsreden 157.)*

Der Verfasser ist Romanist, und von diesem Blickwinkel aus analysiert er semiotisch François Couperins *Les Folies françaises, ou les Dominos*. Er nutzt die verbalen Schlüssel der Couplets in drei Reihen: 1. Die psychomentale Einstellung (*La Virginité, La Pudeur, L'Ardeur, L'Espérance ...*). 2. Die symbolische Farbe an den Domino-Kostümen des venezianischen Karnevals (*Couleur d'invisible, couleur de Rose, incarnat, vert ...*). 3. Die Tempus- und/oder Affektbestimmung (*Gracieusement, Tendrement, Animé, Gayement ...*). Auf diese Weise läßt sich die Deutung der von Couperin benutzten Bewegungstypen in Analogie zu psychophysischen Befindlichkeiten dechiffrieren: Sie bilden ein System von „imitatorischen Zeichen“ (S. 29). Der Verfasser ist vorsichtig genug, um daraus Kurzschlüsse etwa auf ein kommunikatives Zeichenrepertoire zu ziehen. Mit einer überzeugenden Kultur der Argumentation zeigt er, wie zeitbedingt wir solche semantischen Appelle sehen müssen. Es ist vor allem der Stil jener Zeit, der die Grenzen der Mimesis angesichts der „ästhetischen Eigenständigkeit der Musik“ absteckt. So bleiben die Titel, die Couperin seinen Stücken gibt, hinter der Musik zurück; die Musik ist „zugleich mehr“, nämlich ein „ästhetisches Gebilde sui generis, das seinen eigenen Gesetzen gehorcht“; zu diesen gehören vornehmlich die „ästhetischen und soziokulturellen Bedingungen eines epochalen Stils“ (S. 31). Somit eröffnet die Musik „ein Feld, das diffuser und weit umfassender ist als der angeblich jeweilig intendierte Affekt“, sie befreit den Musiker „von logischen Erkenntniszwängen“ (S. 31). „Je raffinierter das Verständigungsmedium organisiert war, desto subtiler konnten die zum Wahrnehmungsobjekt gemachten Affekte nuanciert werden“ (S. 33).

Das Büchlein ist eine gelungene analytische Miniatur, sehr empfehlenswert für alle Interessierten für neue, semiotisch-begriffliche Zugangswege zur historischen Affektenlehre. Alle Stücke Couperins sind als Anlage abgedruckt; das Genre einer Universitätsrede verhinderte die erwarteten Literaturhinweise, die Kenner der Materie können sie jedoch leicht dechiffrieren.

(November 1987)

Vladimir Karbusicky

JOHN NEUBAUER: *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics. New Haven-London: Yale University Press (1986). IX, 249 S.*

John Neubauer, Literaturwissenschaftler, Philosoph und musikalischer Connoisseur, erzählt noch einmal – mit interpretatorischer Eindringlichkeit und souveränem Überblick über das Netz oder das Gewirr sich durchkreuzender Gedankenmotive – die Geschichte der Musikästhetik im 18. Jahrhundert, und zwar unter dem Gesichtspunkt, daß eine adäquate Theorie der selbständig gewordenen Instrumentalmusik aus der pythagoreischen Tradition hervorgegangen sei (deren Spuren Neubauer sogar bei Rousseau entdeckt, wo man sie am wenigsten erwartet). Neubauers Version ist zweifellos nicht die einzig mögliche – die Rolle der Ästhetik des Erhabenen in der Entwicklung einer Theorie der Symphonie wird ebensowenig berücksichtigt wie die Umdeutung des Prinzips der Naturnachahmung zu einer Chiffre der Genieästhetik, auf die Walter Serauky so großes Gewicht legte –, aber sie ist plausibel und in sich konsistent.

Um zu zeigen, was der Paradigmenwechsel von einer Orientierung der Musiktheorie an der Sprache zu einer Autonomieästhetik bedeutete, greift Neubauer tief in die Geschichte zurück. Er skizziert die Entwicklung der pythagoreischen Tradition von der Antike und dem Mittelalter bis zu Johann Mattheson, dessen Polemik gegen die Mathematik wichtiger sei als die Apologie der Affektenlehre. Zentraler Gegenstand des Kapitels über Musik und Sprache ist die musikalische Rhetorik, der Neubauer allerdings, im Anschluß an einen Artikel von Brian Vickers in der Zeitschrift *Rhetorica* 1984, nicht ohne Skepsis gegenübersteht. Der Zweifel, ob die Komponisten sich bewußt auf die Rhetorik stützten (S. 40), ist insofern berechtigt, als die Phänomene, um die es sich handelt, aus Italien stammten, eine rhetorische Theorie aber ausschließlich in Deutschland formuliert wurde.

Die Nachahmungslehre des frühen 18. Jahrhunderts drängte die pythagoreische Tradition in den Hintergrund und förderte andererseits die Integration der Musik in das „moderne System der Künste“, wie es von Paul Oskar Kristeller genannt wurde (S. 60). Das Prinzip, daß die Kunst die Natur nachahme – sei es die unmittelbar gegebene oder die „belle nature“ –, war von der Dichtung, der Malerei und der Skulptur abstrahiert und ließ sich auf die Musik oder die Architektur nicht ohne Gewalttätigkeit übertragen, erschien aber im 18. Jahrhundert

als die einzige Möglichkeit, das Wesen „der“ Kunst – in dem eigentümlichen Kollektivsingular, der damals gebräuchlich wurde – zu bestimmen.

Die zentralen Kapitel des Buches, deren Argumentation so differenziert ist, daß es unmöglich erscheint, sie mit wenigen Worten zu skizzieren, sind den Enzyklopädisten, der Auseinandersetzung zwischen Rameau und Rousseau und den Problemen, in die man sich bei der Interpretation von Diderots Dialog *Rameaus Neffe* verwickelt, gewidmet. Neubauer konnte der Versuchung nicht widerstehen, den Gedankengang dadurch zu komplizieren, daß er sich auf die Auseinandersetzungen der Dekonstruktivisten, die durch Derridas Rousseau-Exegese ausgelöst wurden, einließ. Der Einwand gegen Paul de Man, daß es prekär sei, einerseits in Rousseaus Theorien eine fundamentale Ambiguität zu entdecken, andererseits aber den Historikern Interpretationsfehler vorzuwerfen – die es doch nur geben kann, wenn man eine eindeutige Intention des Autors unterstellt –, ist zweifellos berechtigt (S. 88). Die Dekonstruktivisten fordern zur Diskussion heraus, versperren aber zugleich deren Möglichkeit.

In dem Kapitel über musikalischen Ausdruck polemisiert Neubauer gegen Scruton, der, gestützt auf Wittgenstein, die musikalische Expressivität als gegenstandslos interpretiert. Der Vorwurf, Scrutons Auffassung sei historisch substanzlos, ist jedoch unberechtigt, denn sie entspricht genau dem Sinn der Vortragsanweisung „espressivo“ (S. 149). In dem Abschnitt über Herder gelingt Neubauer eine Vermittlung der Widersprüche zwischen dem Früh- und dem Spätwerk; bei Heinse betont er, daß die literarisch-formalen Implikationen der musikästhetischen Passagen in *Hildegard von Hohenthal* – die Romanhandlung und die Dialogstruktur – bisher nicht genügend berücksichtigt wurden.

Der Sensualismus Chabanons erhält ein Gewicht, das ihm in der Literatur gewöhnlich nicht zugebilligt wird, und bildet zusammen mit Eulers mathematischem Formalismus – der, wie Neubauer zeigt (S. 176), einen Augenblick lang zur Erkenntnis musikalischer Form im Sinne der Formenlehre vordringt – und der spezifischen Ausprägung, die Malcolm dem Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit gab, die Vorgeschichte der klassischen Autonomieästhetik, als deren erster Repräsentant Karl Philipp Moritz gelten kann (S. 180).

Bei der Interpretation von Kants *Kritik der Urteilskraft* betont Neubauer mit Recht einerseits den Unterschied zwischen ästhetischem Urteil und Kunsturteil (S. 187) – die Vernachlässigung der Dif-

ferenz hat allerdings in der Entwicklung der Musikästhetik Geschichte gemacht und Kants Theorie zu einer Stütze des Formalismus werden lassen –, andererseits die zentrale Bedeutung des Begriffs der ästhetischen Idee (S. 185).

Der „Epilog“ über die Frühromantik konzentriert sich – nach einem seltsam schiefen Urteil über Körner (S. 196) – auf Spuren der pythagoreischen Tradition bei Wackenroder und Novalis. Die Exkurse über musikalische Mathematik und der Entwurf einer Ästhetik der Symphonie scheinen aber eher nebeneinander zu stehen, als daß, wie es Neubauers tragende Hypothese impliziert, das eine die Grundlage des anderen wäre. Man kann, wie gesagt, die Geschichte auch anders erzählen als Neubauer; aber er erzählt sie so, daß so etwas wie ein ideengeschichtlicher Detektivroman dabei entsteht, womit natürlich nicht gelehrt, sondern betont werden soll, daß Neubauer ein ausgezeichnete Philologe ist. (November 1987) Carl Dahlhaus

BERND SPONHEUER: Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987. VII, 247 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXX.)

Das Buch von Bernd Sponheuer, eine Kieler Habilitationsschrift, ist eine der Abhandlungen, in denen der Verarbeitung eines immensen Materials – ein Indiz dafür sind die mehr als 1500 Fußnoten auf 200 Seiten – eine einzige tragende These zugrundeliegt. Die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst ist nach Sponheuer in der Musikästhetik des frühen 19. Jahrhunderts dadurch entstanden, daß man, um dem klassischen Kunstbegriff gerecht zu werden, von der Musik die zu dem Anspruch nicht passenden Teilmomente abtrennte und zur Nicht-Kunst deklarierte. Einerseits wurden „die als geistlos und unmoralisch inkriminierten Momente von der eigenen Identität abgespalten und ineins damit die ‚Abwehr‘ gegen die von der Autonomieästhetik verpönte Sinnlichkeit in ‚Aggression‘ gegen die abgespaltene niedere Musik umgedeutet, während auf der anderen Seite alle Anstrengungen auf eine komplementäre, kompensatorische Spiritualisierung der Tonkunst konzentriert“ wurden (S. 135). Die These ist unverkennbar psychoanalytisch inspiriert; auf eine Diskussion der Psychoanalyse als Mo-

dell einer historischen Hermeneutik läßt sich Sponheuer allerdings nicht ein.

Er beginnt den Versuch einer Rekonstruktion der musikästhetischen „Tiefenstruktur“ mit einer Analyse der Kategorien, die der Gegenüberstellung von Beethoven und Rossini – Raphael Kiesewetter sprach 1834 von einer „Epoche Beethoven und Rossini“ – zugrundelagen. Er entdeckt dabei eine lange Reihe von Dichotomien, die gewissermaßen zwei Kolumnen bilden, wobei jeder Begriff mit jedem anderen Begriff derselben Seite geradezu automatisch assoziiert und zu sämtlichen Kategorien der Gegenseite in einen Kontrast gebracht werden kann. Die Verknüpfung Rossinis mit dem „Sublim-Poetischen“ bei Schumann (S. 13) leuchtet nicht ein, denn es liegt näher, mit Beethovens Symphonien die Kategorie des Erhabenen und mit Rossinis Opern die des Anmutigen zu verbinden. Die Serie der Dualismen könnte durch den Gegensatz zwischen aktivem und passivem Hören ergänzt werden; ein frühes Zeugnis für eine Wahrnehmung, die mit bewußter Anstrengung die Teile eines musikalischen Werkes zu einem Ganzen zusammenfügt, ist ein Brief von Christian Gottfried Körner an Goethe vom 17. Dezember 1796. (Besslers Versuch, aus einer Stelle bei Wackenroder ein „aktiv-synthetisches Hören“ herauszulesen, war ein Mißverständnis.)

Am „klassischen Autonomiemodell“, wie er es nennt, akzentuiert Sponheuer außer der formalen Geschlossenheit die Vermittlung zwischen dem sinnlichen und dem geistigen Moment, die sich in Kants „Spiel der Erkenntniskräfte“ ebenso manifestiert wie in Schillers Postulat einer Einheit von „Stofftrieb“ und „Formtrieb“ oder in Hegels Bestimmung des Schönen als „sinnliches Scheinen der Idee“. Der Ausgleich der Gegensätze ist für Sponheuer insofern der entscheidende Zug der Autonomieästhetik, als er in der Abspaltung des sinnlichen Moments den „Sündenfall“ sieht, durch den die „universalistische“ Konzeption der Klassik in eine „dualistische“ verwandelt wurde, aus der die Dichotomie von Kunst und Nicht-Kunst resultierte. Sponheuers „Versuch einer Rekonstruktion des Entstehungszusammenhanges der ästhetischen Dichotomie in der systematischen Absicht einer Analyse des Legitimationshintergrundes gegenwärtig wirksamer Strukturen des ästhetischen Urteils“ (S. 5) ist also – und die Feststellung enthält nicht die geringste Spur eines wissenschaftstheoretischen Vorwurfs – in letzter Instanz normativ: Die Dichotomie war ein Unglück, das daraus resultierte, daß man unter dem Druck eines aus anderen Künsten auf die Musik übertragenen Kunst-

anspruchs Teilmomente abspaltete – jedenfalls in der ästhetischen Reflexion –, die durchaus zum Wesen der Musik gehören.

Zu den Momenten, die den Kunstanspruch der Musik gefährdeten, zählte man in der Musikästhetik des frühen 19. Jahrhunderts die „elementare Gewalt“, die von Kleist geradezu als „Schrecken der Tonkunst“ bezeichnet wurde, ferner eine Ekstase, über deren moralische Bedenklichkeit der Versuch, sie religiös zu verklären, kaum hinwegtäuschen konnte, und schließlich den „Fluch der Inhaltsleere“, der bei Hegel Zweifel provozierte, ob die Musik überhaupt „zur Kunst zu rechnen“ sei. Sponheuer zitiert – mit erstaunlichem Kombinationsgeschick – eine Unmenge von Stellen aus der philosophischen und der literarischen Musikästhetik, gerät allerdings durch die Häufung in Gefahr, daß die Interpretation im allzu Allgemeinen als dem gemeinsamen Nenner der gebündelten Zitate stecken bleibt. Manchmal scheint es, als würden weiterführende Reflexionen abgebrochen unter dem Zwang, die gesammelten Belegstellen zur Geltung kommen zu lassen.

Das abschließende Kapitel interpretiert die Dichotomie von Kunst und Nicht-Kunst als „Verteidigungsstrategie“. Die zentrale Kategorie bildet der einerseits erhabene, andererseits wegen des Mangels an festen Umrissen ungewöhnlich geräumige Begriff des Geistes. Als „musikalisch Geistiges“ wurden, wie Sponheuer eindringlich zeigt, im frühen 19. Jahrhundert sowohl das „Idealschöne“ als auch das „Charakteristisch-Schöne“ und das „Formalschöne“ interpretiert. Die Metaphysik der Instrumentalmusik und die Ästhetik des Charakteristischen tendieren allerdings nach Sponheuer dazu, die Grenzen des Autonomieprinzips zu überschreiten und durch die Mittel, zu denen sie greifen, den Zweck aufzuheben, für den sie bestimmt sind: Die „Vergeistigung“ gefährdet den Kunstcharakter, den sie begründen soll, indem sie das Gleichgewicht stört, das dem „sinnlichen Scheinen der Idee“ zugrundeliegt.

Auf das Problem, das im Begriff der schönen Kunst steckt: das Problem, daß es das Schöne auch außerhalb der Kunst und die Kunst auch außerhalb des Schönen gibt, läßt sich Sponheuer nicht ein.

(November 1987)

Carl Dahlhaus

RAINER DOLLASE / MICHAEL RÜSENBERG / HANS J. STOLLENWERK: Demoskopie im Konzertsaal. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 247 S., Abb.

Rezensenten haben es schwer; manchmal ganz besonders, nämlich dann, wenn sie zu sehr hofiert werden. In dem vorliegenden Buch diskutieren die drei Autoren doch tatsächlich gleich zu Beginn mit dem fiktiven Kritiker Z. W. Eifel und lenken dessen Zweifel in die (in ihrem Sinne) richtigen Gedankenbahnen; und die Epilog-Seiten gar werden unverblümt als Hinweise für den „eiligen Rezensenten“ deklariert. Soviel Entgegenkommen (wo hat denn da überhaupt das eigene Urteil noch eine Chance?) fordert ja nun geradezu dazu heraus, das ganze Buch aufmerksam und kritisch durchzulesen. Um es gleich vorweg zu sagen: mit großem Gewinn und vielen lohnenden Einblicken in Entstehung und Prozeß von musikbezogenen politischen, kulturellen und sozialen Einstellungen.

Die Arbeit läßt sich durchaus verstehen als Fortsetzung von *Rock People* und *Jazzpublikum*. Hier geht es nun aber nicht mehr um spezielle Hörschaften, sondern um den Vergleich von Hörschaften der verschiedensten Musikbereiche. In den Jahren 1979 und 1980 wurden dreizehn Kölner Konzertpublika direkt vor dem bzw. im Konzertsaal um das Ausfüllen eines sorgfältig vorbereiteten Fragebogens gebeten. Insgesamt 2011 Personen aus einer Gesamtzahl von knapp 30000 Konzertgängern kamen dieser Bitte offenbar sehr gewissenhaft nach. Damit lag umfangreiches Datenmaterial zu den folgenden Musikbereichen vor: volkstümliche Musik (Maria Hellwig), Deutscher Schlager (Peter Alexander), Pop/Disco (Boney M.), Rock (Jethro Tull), kritisches Lied (Wolf Biermann, Klaus Hoffmann), moderner Jazz (Jazzhaus-Festival), sinfonische Musik (Gürzenich-Orchester, Londoner Symphoniker), Oper (*Fidelio*, Premiere und Abonnementsvorstellung), Kammermusik (Orlando Quartett) und zeitgenössische E-Musik („Musik der Zeit“ im WDR). Es wäre müßig, sich über die Repräsentativität der Datensätze allzu viele Gedanken zu machen; repräsentativ im herkömmlichen Sinn sind die Daten wohl nicht. Sie werden aber abgesichert durch eine Vielzahl von Vergleichspublika, und vor allem handelt es sich um Daten von aktiv am Musikleben Teilnehmenden, nicht (wie sonst meist üblich) von Schülern oder Studenten, die – mit den Worten der Autoren – in der Regel mehr „Opfer“ denn direkt Beteiligte sind.

In der Tat, die Konzertbesucher haben einiges für die Validierung ihrer musikalischen Präferenzen getan. Die Autoren belohnen sie (und damit jeden Leser des Buches), indem sie die Daten nach allen Regeln der Kunst zum Sprechen bringen. Die Auswer-

tungen sind ein Musterbeispiel für souveränen Umgang mit dem Material, gerade weil man den Mut aufbrachte, „ungehemmt im Datensatz herum(zu-)korrelieren“, gerade weil man immer wieder von den „ermittelten Koeffizienten zu Einfällen, Spekulationen und Theorien“ sich stimulieren ließ (S. 155). Dahinter steckt natürlich die Erkenntnis von der Begrenztheit der Erklärungsreichweite. An die Stelle von fragwürdigem Datenpositivismus tritt der kritische Umgang mit ihnen nach dem Grundsatz, daß „ein und dasselbe Faktum sich auf verschiedene Arten erklären läßt“ (S. 154), und daß sich mit der Erklärung eines Phänomens in der Regel viele andere wieder verdunkeln. Trotz, genauer, gerade wegen dieser Einschränkungen wird wiederholt und in aller Schärfe auf „peinliche Inkonsistenzen“ der bisherigen musikalischen Rezeptionsforschung hingewiesen: Sie sind fast immer die Folge einer allzu einseitigen Interpretation eines Datensatzes.

Von den eigentlichen Inhalten des Buches kann hier nur stichwortartig berichtet werden. Dargestellt werden 1. demographische Strukturen der Publika, 2. Funktionen des Musikhörens (hier wird die immer wieder geäußerte Befürchtung hinsichtlich einer Verdummungswirkung von Schlagern und Popmusik als Fehlurteil einiger „Experten“ entlarvt), 3. Hitparaden der verschiedenen Konzertpublika (die Namen Mozart, Bach und Beethoven tauchen in nahezu allen Hitlisten auf), 4. Formen des ästhetischen Urteilsverhaltens (mit der Erkenntnis, daß ästhetische Toleranz mit dem Ausbildungsgrad zunimmt), 5. Fragen zum Prestigewert der einzelnen Musikbereiche, 6. Assoziationen zur Musik sowie kulturelle und politische Einstellungen der Konzertpublika, 7. Aspekte der Unterhaltungs- und Trostfunktion von Musik (mit der für viele sicherlich provokanten Aussage, daß Musik eine Fluchtdroge für die Betrübten ist: beim Liedermacher-Publikum, beim modernen Jazz, bei den Rockkonzert-Besuchern und bei einem guten Teil der Klassik-Konzertgänger; also gerade bei den anspruchsvollen Publika, weil hier die Zahl der Probleme mit der Höhe des Ausbildungsniveaus zunimmt).

Alle diese hochinteressanten und zum eigenen Überdenken herausfordernden Interpretationen der Daten werden in einem abschließenden Kapitel in ein Theoriekonzept eingebunden, das zur Zeit den meiner Kenntnis nach besten und aktuellsten Überblick über empirische Rezeptionsforschung in deutscher Sprache bietet. Die multiple Determiniertheit der Entstehung musikalischer Präferenzen wird in einem Erklärungsmodell der musikalischen

Sozialisation zusammengefaßt, das vor allem wegen der expliziten Berücksichtigung der objektiven Lebensbedingungen und ihrer musik-sozialisatorisch relevanten Kennzeichen überzeugt. Die Darstellung der Datenauswertung mit ihren komplexen Zusammenhängen erfolgt übrigens immer auf gut verständliche, durch Graphiken veranschaulichte Weise; keinesfalls auf dem Drahtseil artistischer Formulierungen, sondern eher in den „Niederungen“ der Umgangssprache. Ob man das mag oder nicht, ist eine Geschmacksfrage. Doch sollten sich diejenigen, die das stört, nicht darüber hinwegtäuschen lassen, daß hier eine der intelligentesten und derzeit umfassendsten Studien zur Erforschung der musikalischen Sozialisation vorgelegt wurde.

(November 1987)

Helmut Rösing

ELISABETH ELSTNER: Hörerpostanalyse von zwei Rundfunkanstalten. Zuschriften zu Unterhaltungsmusiksendungen. Landau: Pfälzische Verlagsanstalt (1984). 251 S.

In der vorliegenden Dissertation, die 1984 an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität Köln eingereicht wurde, stellt sich Elisabeth Elstner die Aufgabe, anhand von Hörerzuschriften zu Unterhaltungssendungen des Westdeutschen Rundfunks und des Radio-Télé-Luxembourg „Kommunikationsprozesse deskriptiv zu erfassen, um in der Folge Hypothesen bilden zu können“.

Der Untersuchung voraus geht eine umfangreiche Einführung in die Rezipientenforschung, wobei auch der musikpädagogische Aspekt miteinbezogen wird. Wie die Verfasserin in diesem Zusammenhang zu der pauschalen Feststellung kommt, der Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen werde z. T. überhaupt nicht oder sehr sporadisch erteilt (S. 63), bleibt ihr Geheimnis. Eine wissenschaftlich fundierte, kritische Auseinandersetzung mit der herangezogenen Literatur findet weder in diesem noch in dem folgenden Kapitel, das sich mit der Untersuchung der Hörerpost befaßt, statt. Sie wäre um so notwendiger, als statistisches Zahlenmaterial und empirische Untersuchungsergebnisse ohne kritisches Hinterfragen leicht zu überholten Schlußfolgerungen oder unzulässigen Pauschalierungen führen.

Weitere Kapitel sind der Auswertung und der Interpretation von Hörerpost gewidmet. Dabei ergeben sich verschiedene Einsichten in die Sender-Hörer-Beziehungen. So kann belegt werden, daß Reaktionen auf Unterhaltungsmusiksendungen in Form von Meinungsaustausch und sachlicher Auseinan-

dersetzung selten sind. Auch läßt sich eine wachsende Kritikfähigkeit des Hörers nicht erkennen. Somit wird jene Auffassung bestätigt, die den Rundfunk mehr als Dienstleistungsbetrieb denn als Kommunikationsmedium sieht. Die Vorstellung, daß die Musikpädagogik daran etwas zu ändern vermöge, heißt das Gewicht der Musikpädagogik in der Realität der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse überschätzen. Hingegen erscheint, um die Distanz zwischen Rundfunk und Hörer zu verringern, die Forderung nach einer Verknüpfung von Medienpädagogik und Musikpädagogik im schulischen Bereich durchaus begründet.

Im Anhang findet der Leser die Gespräche mit Mitarbeitern des Westdeutschen Rundfunks und des Radio-Télé-Luxembourg über die Themenbereiche „Konzeption einer Sendung“, „Untersuchungen über Hörer“, „Rückmeldung“ und „Kommunikation“, ferner einige faksimilierte Hörerzuschriften.

Ermüdend sind die häufigen Wiederholungen ein und desselben Sachverhalts, ärgerlich aber Platitüden wie: „Musik, insbesondere Unterhaltungsmusik, ist kein Produkt unserer heutigen Zeit“ (S. 194). Man wird der Verfasserin nur beipflichten können, wenn sie am Ende zu dem Resümee gelangt: „Es bleibt nach Abschluß dieser Arbeit ein Unbehagen“ (S. 196).

(Dezember 1987)

Manfred Schuler

NORBERT JÜRGEN SCHNEIDER: *Handbuch Filmmusik. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film.* München: Verlag Ölschläger 1986. 361 S. (Kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München. Band 13.)

„Das Buch wurde mit Liebe geschrieben. Es will mit Liebe gelesen werden“ (S. 17). Norbert Jürgen Schneider hat eine unübliche und interessante Schrift vorgelegt. Unüblich, weil Engagement an erster Stelle steht und nicht sachliche Distanz, interessant durch die unmittelbare Berührung des Autors mit der Praxis.

25 Jahre deutsche Filmmusikgeschichte werden hier vorgestellt, und zwar aus der Perspektive eines Münchener. Dies ist so gewollt, denn die Orientierung an einer anderen Filmszene hätte anderen Gegenständen Raum geboten. Der Autor gesteht ein: „der Text wäre von Hamburg oder Berlin aus sicherlich anders geschrieben worden“ (S. 15). In diesen 25 Jahren Filmmusikgeschichte (1960–1985) stehen

Filme von Achternbusch, Fassbinder, Kluge, Wenders – um nur einige der berühmteren Regisseure zu nennen – im Mittelpunkt mit ausführlichen Beschreibungen der dramaturgischen Rolle, die in diesen Filmen die Musik spielt.

Schneider hat die gängige Filmmusikliteratur summarisch aufgearbeitet. Sein Buch sticht durch interessante Materialien davon ab. Denn Quellen sind zahlreiche Gespräche und Interviews mit Komponisten und Regisseuren, wobei Schneider sich hütet, Akzente zu setzen durch deren unterschiedliche Bedeutsamkeit. Darüber hinaus bietet dieses Buch mehr als andere Abhandlungen Einblicke in die Praxis bis hin zu aufnahmetechnischen Problemen, die auch die Einrichtung von Studios betreffen. Ein Buch, das – wie der Klappentext ankündigt – sich an den Praktiker wendet und auch an Filmfreunde, die einmal hinter den Vorhang blicken möchten. Notwendige Voraussetzung dazu scheint mir eine Neigung zum Neuen Deutschen Film zu sein, der bekanntermaßen in der internationalen Filmbranche eine untergeordnete Rolle spielt.

Da hinreichend allgemeine Literatur zur Filmmusik existiert, ist eine solche Spezialstudie zu begrüßen. Unerfindlich bleibt aber der Titel *Handbuch Filmmusik*.

(September 1987)

Helga de la Motte-Haber

JOSEF KLOPPENBURG: *Die dramaturgische Funktion der Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks.* München: Wilhelm Fink Verlag (1986). 297 S.

Daß Filmmusik über dramaturgische Qualitäten verfügen kann, wird niemand bestreiten wollen. Um aber für eine solche Funktion der Musik, die über das bloß Untermalende, stimmungshaft Nachzeichnende hinausführt, Beurteilungskriterien bereitzustellen, ist es unabdingbar, die komplexen Bezüge, die sie mit der Filmhandlung verbindet, in die Untersuchung mit einzubeziehen. Diesen Weg schlägt Kloppenburgs Arbeit ein, indem sie sich auf das Genre Thriller und den Regisseur beschränkt, der es entwickelt und bis zu oft nachgeahmten, aber selten erreichten filmgeschichtlichen Höhepunkten geführt hat: Alfred Hitchcock. Dem Thriller eignet das psychologische Spiel mit der Verunsicherung des Zuschauers, seiner Identifikation mit dem Geschehen in besonderem Maße, und Filmmusik kann hier Funktionen erfüllen, die ihr ansonsten häufig verwehrt bleiben.

Kloppenburg entwickelt einen Analyseansatz,

der die aufzuzeigende filmmusikalische Dramaturgie in eine unmittelbare Wechselbeziehung mit dem Handlungsverlauf setzt. Daß er dabei zunächst eine Dramaturgie des Spielfilms entwickeln muß, kündigt er in der Einleitung zwar an, ordnet dann aber dem Œuvre Hitchcocks das Schema des fünftaktigen Dramas zu, eine Vorgehensweise, die nur bedingt den eingangs gestellten Erfordernissen Rechnung trägt.

Mit seinem Ansatz gerät Kloppenburg auch in Konflikt mit der gängigen Filmmusikforschung. So erfahren etwa die Systematisierungsversuche von Pauli und Lissa eine glatte Abfuhr, weil sie sich zwar am Zusammenhang von Handlung und Musik orientieren – eine hiervon losgelöste, rein musikalisch-formal angelegte Analyse von Filmmusik lehnt Kloppenburg zu Recht ab –, jedoch die Gesamtdramaturgie des jeweiligen Films unberücksichtigt lassen. Kloppenburg übersieht bei diesem Vorwurf aber, daß ihm sein eigener Untersuchungsgegenstand Musik zu Filmen eines sehr speziellen Genres, eben den Thrillern Alfred Hitchcocks, vorgibt. Dieses Genre stellt aber an die dramaturgischen Funktionen von Filmmusik eigene Ansprüche, die sich nur bedingt als Forderung für die Analyse jeglicher Filmmusik generalisieren lassen.

Kloppenburgs Arbeit erweist ihre Stärken in dem Moment, wo die Diskussion der allgemeinen Grundlagen abgeschlossen und das Kernstück erreicht wird – die exemplarische Analyse des Films *Spellbound*, dem deutschen Kinopublikum unter dem Titel *Ich kämpfe um dich* bekannt. Durch ein im Anhang wiedergegebenes Filmprotokoll, in dem er Handlungsablauf, Dialog, Einstellungsbeschreibung und Musikeinsätze (mitsamt melodischer Transkriptionen der kompletten Filmmusik Miklós Rószas) wiedergibt, ist er in der Lage, seinen analytischen Ansatz auszuführen, und die Ergebnisse rechtfertigen die immense Mühe, die die Protokollierung bereitet haben muß (eine Partitur der Filmmusik existiert nicht mehr). Kloppenburg kann nun nachweisen, daß sich die Musik als zusätzlich vermittelndes Element zu Bild und Sprache an den Zuschauer wendet und durch den planvollen Einsatz und die variative Veränderung verschiedener Motive Informationen zu geben vermag, die über die Bild- und Wortebene hinausgehen. Mit dieser Erkenntnis kann er nun auch in einem weiteren Schritt die Musiken zu anderen Filmen Hitchcocks auf ihren Informationsgehalt hin untersuchen, ohne sich hierbei der Mühe weiterer Filmprotokolle unterziehen zu müssen.

Das Genre Thriller ist eine filmgeschichtliche Gat-

tung mit eigener Prägung, und das gilt in gleicher Weise für seine Filmmusik. Die Bereitstellung von Analysekr Kriterien muß sich dieser Tatsache in jedem Moment ihres Vorgehens bewußt bleiben, und hier offenbart Kloppenburgs Arbeit einige Schwächen, etwa die mitunter verschwommene Abgrenzung zum Spielfilm. Hierunter leidet auch die notwendige Auseinandersetzung mit anderen filmmusikalischen Analyserichtungen. Für die Musik zu Hitchcocks Thrillern sind die gewonnenen Erkenntnisse aber von nicht zu unterschätzendem Wert.

(August 1987)

Manuel Gervink

SLAVKO TOPIĆ: Kirchenlieder der bosnischen Katholiken. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. 335 S., Notenteil. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 147.)

In Bosnien, dessen Bevölkerung aus Kroaten, Serben und der Volksgruppe der Moslems besteht – wobei die letztere den größten Anteil stellt (39,5 Prozent) –, gibt es drei entsprechende Gruppen von Gläubigen: Katholiken, Orthodoxe und Moslems. Die Kroaten sind vorwiegend katholisch, die Serben orthodox, und die Moslems gehören der islamischen Religion an, wobei festzuhalten ist, daß die katholischen Kroaten in Bosnien eine Minderheit bilden.

Vor dieser ethnischen und konfessionellen Situation ist die Studie von Slavko Topić zu sehen, die den überhaupt ersten Versuch unternimmt, „die echten Kirchenlieder der bosnischen Katholiken festzustellen und ihre Herkunft zu untersuchen“. So erfährt man nach einem gedrängten Überblick über die politische, ethnische, sprachliche und konfessionelle Entwicklung in Bosnien (Kap. A) in dem zweiten Kapitel der Arbeit, daß die echten bosnischen Kirchenweisen in ihrer Struktur eng mit den bosnischen Volksweisen verwandt sind bzw. es in einigen Fällen einen parallelen profanen Typus des katholischen Kirchenliedes gibt. Darüber hinaus stellt der Autor fest, daß es bei den bosnischen Kirchenweisen zwei typische Varianten gibt – eine nordöstliche und eine südwestliche –, die sich durch eine andere Begleitung voneinander unterscheiden (S. 28). Es muß hier hinzugefügt werden, daß die Kirchengesänge der bosnischen Katholiken generell zweistimmig sind.

Besondere Aufmerksamkeit widmet der Autor dem Kirchenlied *Zdravo tijelo Isusovo* (S. 29–64), das, wie man erfährt, das wichtigste Kirchenlied innerhalb des bosnischen Volksgottesdienstes („pučka

missa“) ist. Nicht ganz korrekt ist die Behauptung auf S. 62, wo es heißt, daß „es sich um zwei ‚Lydische‘ Tetrachorde [handelt], die miteinander über den Ton F verbunden sind, in der Weise, wie es der griechische Theoretiker Terpander (um 676 v. Chr.) gemacht hat“. Kann man zunächst einmal im Falle von Terpander überhaupt von einem „Theoretiker“ sprechen? Darüber hinaus geht der Autor m. E. zu weit, wenn er hier überhaupt eine direkte Verbindung zu der Zeit Terpanders herstellt. Unklar ist in diesem Zusammenhang auch die Gegenüberstellung der Begriffe „tonal“ und „modal“, wobei die „tonale Klärung“ auf die gregorianischen Kirchen-tonarten bezogen wird, während die „modale Klärung“ mit den griechischen Modi in Beziehung gebracht wird (die erst auf S. 238, Anm. 115, angebrachte Warnung des Autors vor einem Mißverständnis seiner „tonalen Klärung“ bosnischer Melodien vermag diese Unklarheit nicht aufzuheben).

In Zusammenhang mit der bosnischen Volksmesse *Missa Quotidiana*, die in der Studie ebenfalls ausführlich besprochen wird (S. 234–239 und Transkriptionen 38–40), möchte ich anmerken, daß ihr harmonischer Satz (Transkription 40) mich an die vierstimmigen homophonen Harmonisierungen der griechisch-orthodoxen Liturgie erinnert, die man in mancher Kirchenmusiktradition vor allem auf den jonischen Inseln findet. Denn auch bei der Harmonisierung dieser bosnischen Volksmesse liegt eine analoge Mischung modaler Kirchenmelodik bzw. Volksliedweise mit funktionaler Harmonik vor. Allerdings bildet die Herkunftsfrage der bosnischen Volksmesse ein spezifisches Problem, mit dem sich der Autor auseinanderzusetzen versucht.

Im letzten Kapitel mit dem Titel „Bosnische Kirchenlieder und profane Weisen im Vergleich“ (Kap. C, S. 297–331) werden bosnische Volkslieder besprochen, die auf Kirchenlieder zurückgehen. Dies löst Verwunderung aus, denn im Vorwort (S. I) schreibt der Autor: „Das anfängliche Vorhaben, die kirchlichen und profanen ‚bosnischen‘ Lieder zu vergleichen und dadurch ihre gegenseitige Abhängigkeit herauszustellen, mußte geändert werden. Im Laufe der Untersuchungen ergab es sich, daß ich glaubte, mich auf den Kirchengesang der bosnischen Katholiken ... beschränken zu sollen.“ Dies steht m. E. mit Kapitel C im Widerspruch und ist deswegen irreführend.

Abschließend sei betont, daß abgesehen von den beanstandeten Stellen in der Studie eine Fülle von Material ausgebreitet und in methodisch überzeugender Weise bis ins Detail untersucht wird. In die-

ser Beziehung erreicht die Studie das vom Autor angestrebte Ziel, eine sichere Basis für weitere Untersuchungen über die Kirchenlieder der bosnischen Katholiken zu begründen.

(Dezember 1987)

Dimitris Themelis

Greek Musical Writings. Volume I: The Musician and his Art. Edited by Andrew BARKER. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1984). 332 S., Abb.

Barkers Textsammlung zur griechischen Musik ist auf 2 Bände geplant. Zu Beginn der Einleitung gibt Barker eine Klassifikation der Zeugnisse nach den Aspekten, unter denen sie die Musik thematisieren: Sie betreffen teils das praktische Musikleben, teils die Wirkung der Musik auf den Hörer und ihre Stellung in der Bildung (beurteilt nach soziologischen und ethischen Gesichtspunkten), teils die Musiktheorie. Der vorliegende erste Band bietet Texte der ersten beiden Klassen in neuen englischen Übersetzungen; der zweite Band wird ganz den Musiktheoretikern gelten. Der Zeitraum, der dargestellt werden soll, umfaßt die produktiven Jahrhunderte der griechischen Kultur vom 8. bis 4. Jahrhundert v. Chr.; Hellenismus und Kaiserzeit bleiben ganz außer Betracht, was Barker nicht ganz überzeugend damit begründet, daß auch die spätantiken griechischen Autoren ihr Augenmerk vornehmlich auf diese Zeit richteten und unter „neuer Musik“ meist die stilistischen Wandlungen an der Wende vom 5. zum 4. Jahrhundert verstanden (Introduction, S. 3).

Zwei dieser späteren Autoren sind denn auch wegen ihres Quellenwertes für die archaische und klassische Zeit ausführlich berücksichtigt: die pseudoplatarchische Schrift *De musica* (die vollständig übersetzt ist: S. 205–257) und umfangreiche Exzerpte aus Athenaios (S. 258–303) machen zusammen ein Drittel der Sammlung aus.

Die Einleitung (S. 1–17) gibt, nach einigen Vorbemerkungen über Plan und Verfahrensweise des Werkes, einen Überblick über die von den Griechen verwendeten Instrumente. Die beigegebenen Illustrationen sind überwiegend wohlbekannte Vasenbilder, ergänzt durch die archaische Statuette eines Phorminx-Spielers aus Kreta (Museum Heraklion), das sog. Orpheus-Fresco vom Palast von Pylos aus mykenischer Zeit sowie durch zwei schematische Zeichnungen, die die Konstruktion von Lyra und Aulos verdeutlichen (es hätte nichts geschadet,

wenn alle Instrumente, auch die Schlaginstrumente der orgiastischen Kulte, in dieser Weise dargestellt worden wären; vgl. den Überblick im *Lexikon der Alten Welt*, Zürich 1965, s. v. Musikinstrumente).

Die unterschiedlich langen Textauszüge (insgesamt 196) sind chronologisch angeordnet und in Kapiteln zusammengefaßt: von Homer geht es über Hesiod, die Homerischen Hymnen, Pindar, die Tragiker (zusammen ein Kapitel [Kap. 6, S. 62–92], das, abweichend vom sonstigen Schema, nach sachlichen Rubriken wie „Lamentation“ oder „Music and magic“ statt nach Autoren und Werken gegliedert ist), über Aristophanes, Xenophon (sieben längere Passagen aus dem *Symposion*), Platon, Aristoteles, den Hibeh-Papyrus (in dem ein unbekannter Autor den Einfluß der Musik auf die Charakterbildung bestreitet) und Theophrast (*Historia plantarum* 4.11.1–7 über die Herstellung des Aulos) bis zu den aristotelischen *Problemata* und zu Pseudo-Plutarch und Athenaios (s. o.)

Zwei Kapitel fallen gänzlich aus dem Rahmen: Die Entwicklung von Archilochos bis zum späten 6. Jahrhundert (Kap. 4, S. 47–53) und die musikalische „Revolution“ am Ende des 5. Jahrhunderts (Kap. 7, S. 93–98) werden in zusammenhängender musikgeschichtlicher Rekonstruktion mit nur geringen Textauszügen dargestellt. Der Grund ist natürlich einmal der Mangel an längeren Originaltexten, sodann wohl der Umstand, daß viel von dem, was wir über diese Epochen wissen, aus Pseudo-Plutarch und Athenaios stammt, deren Nachrichten Barker offenbar lieber in geschlossener Form darbieten wollte. Die daraus resultierende Unebenmäßigkeit der Präsentation wird man in Kauf nehmen.

Barkers Übersetzungen zeichnen sich durch Lesbarkeit und Präzision aus. Sie sind, wie das ganze Buch, primär für den „Greekless reader“ gedacht, aber gleichwohl auch für den Kenner der Antike nicht nutzlos, insofern bei allen Begriffen, die von terminologischem Interesse sind, auch die griechische Form (in lateinischer Umschrift) genannt ist.

Eine befriedigende Textauswahl zu treffen war, da genug Raum zur Verfügung stand, vielleicht nicht allzu schwer, zumal es auch an Vorarbeiten nicht fehlte (man vergleiche etwa den „Überblick über die literarischen Quellen in chronologischer Ordnung“ bei Annemarie Jeanette Neubecker, *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt 1977, S. 5–38). Nicht ganz gelungen ist die Sammlung von 97 kurzen und sehr kurzen Zitaten aus den Tragikern: der Informationswert mancher Stellen ist gering (z. B. Nr. 92: In Euripides' *Kyklops* singt der be-

trunkene Polyphem falsch – ist das ein Zuwachs für unsere Kenntnis der griechischen Musik?). Daß zu Euripides' *Orestes* v. 338–344 in einem Papyrus des 3./2. Jahrhunderts v. Chr. Noten erhalten sind, die möglicherweise vom Dichter selbst stammen, erfährt der Leser weder hier noch im Kapitel über die musikalische „Revolution“.

Die nötigen Verständnishilfen gibt Barker in dreierlei Form: (1) Kurze Einleitungen zu den einzelnen Autoren charakterisieren ihre literarische Eigenart und die Bedeutung ihrer Äußerungen zur Musik. (2) Die Texte sind mit Anmerkungen versehen, die sich bei den philosophischen Stellen (etwa den Auszügen aus Platons *Nomoi*, S. 141–163) auf das Notwendigste beschränken, bei mehr ‚technischen‘ Texten aber erheblich anwachsen können (die 260 Anmerkungen zu Pseudo-Plutarch, *De musica*, ergeben einen Kommentar, der demjenigen von François Lasserre (1954) nur an Umfang, nicht an Wert nachsteht). (3) Einige Kapitel sind mit Appendices versehen, die so wichtige Einzelprobleme behandeln wie die „harmoniai“ bei Platon und in der späteren Musiktheorie (S. 163–168) oder Begriff und Geschichte des „nomos“ (S. 249–255). Überall erweist sich Barker als scharfsinniger und zugleich vorsichtiger Interpret; die Behandlung kontroverser Fragen wird allerdings gemieden (außer in den Appendices), was freilich auch bedeutet, daß der Leser kaum Hinweise auf weiterführende Literatur erhält. Die etwas knapp geratene Bibliographie enthält befremdlicherweise nur Werke in englischer Sprache. Von hohem Gebrauchswert ist jedoch der mehr als zwanzigseitige Index, ohne den das Werk nur halb so nützlich wäre: Die chronologische Anordnung der Texte bringt es mit sich, daß wichtige Begriffe, die systematisch zusammengehören, weit verstreut erscheinen; mit Hilfe des ausführlichen Index läßt sich das chronologische Lesebuch zugleich als systematisches Begriffswörterbuch der griechischen Musikkunde benützen.

Natürlich gibt es Einzelnes, das nicht überzeugt. Daß die homerische Epik auf die mykenische Zeit zurückgeht (S. 18), ist wohl zu pauschal gesagt: Gewiß hat es Vorstufen im 2. Jahrtausend gegeben, aber die literarische Formung der griechischen Epik vermutet man heute vielfach erst in den sog. dunklen Jahrhunderten. Die Vortragsweise des Hexameters durch die epischen Sänger – gewiß nichts Nebensächliches für die frühe Musikgeschichte – scheint nirgends erwähnt zu werden (vgl. dazu Martin L. West im *Journal of Hellenic Studies* 101, 1981, S. 113–129). Die den Musikstellen der ältesten Literatur immanente Poetik wird ignoriert (mit Aus-

nahme einer völlig unzureichenden Anmerkung zu Hesiod: S. 34, Anm. 2). – Das bekannte Pratinas-Fragment über die dem Aulos zukommende Rolle (PMG 708) weist Barker wie üblich der Zeit um 500 v. Chr. zu (S. 52); inzwischen hat Bernhard Zimmermann im *Museum Helveticum* 43, 1986, S. 145–154 m. E. überzeugend dargelegt, daß es in eine spätere Zeit gehört. Ob Theophrast wirklich noch Schüler Platons war (S. 186), ist ganz unsicher. Eine kleine Ungenauigkeit begegnet S. 39: Das Proklos-Zitat ohne Werktitel meint die „Chrestomathie“, überliefert in Photios' *Bibliothèque*. Doch das sind Kleinigkeiten, die den Wert der Sammlung nicht mindern. Die Fülle der abgedruckten Texte und vor allem die Qualität der dreifachen exegetischen Beigaben werden dem Buch einen festen Platz in der Fachliteratur sichern.

(Oktober 1987)

Thomas A. Szlezák

CHRISTINE FRÖDE: *Texte zu den Kantaten, Motetten, Messen, Passionen und Oratorien von Johann Sebastian Bach. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1986. 506 S.*

In Anknüpfung an Werner Neumanns *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte* soll dieses Taschenbuch nach Vorstellung des Verlages der explosionsartig vermehrten Popularität Bachs Rechnung tragen und für jeden auch minderbemittelten Musikfreund eine Handreichung sein. Die Autorin, selbst im Leipziger Bach-Archiv tätig, hat sich freilich nicht damit begnügt, vorhandene Textpublikationen auszuwerten, sondern ist den dort vorhandenen Quellen, Bachs Originalpartituren und -stimmen, nochmals auf den Grund gegangen. So ist der hier wiedergegebene Text nicht immer der des Dichters, aber auf jeden Fall der von Bach komponierte, und zwar in der Textversion und Lautung jener Zeit, wengleich in modernisierter Schreibweise.

Detailprobleme ergaben sich dabei bei der Zeichensetzung oder bei Fragen wie der Ausschrift eines komponierten Da capo. Der beschränkte Raum eines Taschenbuchs erzwingt natürlich auch den Verzicht auf alle weitschweifigen Fußnoten, und so wird die Identifizierung von Textsorten sehr elegant auf drucktechnische Weise geleistet: Choräle und Da-capo-Arien werden durch Einzug, Bibeltext durch fortlaufenden Druck kenntlich gemacht.

Die Sammlung umfaßt im Unterschied zu Neumanns Publikation nicht nur die Kantaten, sondern auch Motetten, Messen, Passionen und Oratorien, und das nicht in der Ordnung des Kirchenjahres (die

dann ein Register im Anhang aufschlüsselt), sondern nach BWV-Nummern geordnet, beschränkt sich aber auf die tatsächlich musikalisch erhaltenen Werke, verzichtet also auf die nur erschlossenen Parodie-Dubletten wie z. B. die *Schäferkantate* und *Die Feier des Genius* BWV 249a und b zum *Osteroratorium* BWV 249. Register weisen ferner die (nach bisherigem Stand der Bachforschung bekannten) Textdichter aus, ordnen die Werke nochmals alphabetisch nach Textanfängen und geben ihren Standort in der *Neuen Bach-Ausgabe* an.

(Oktober 1987)

Detlef Gojowy

FRIEDRICH VON HAUSEGGER: *Frühe Schriften und Essays. Ausgewählt und hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1986. 132 S. (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 7.)*

In der Form-Ausdruck-Diskussion der Musikästhetik im 19. Jahrhundert bezog Friedrich von Hausegger (1837–1899) eine eindeutige Position: Für ihn war der Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit der oberste ästhetische Wertmaßstab. Hausegger unternahm in seiner *Ästhetik von Innen* (*Bayreuther Blätter* 16, 1893, S. 327) den Versuch, den seit Aristoteles oftmals wiederholten Topos, daß Musik die Kunst des Gefühlsausdrucks sei, sowohl mit den empirischen Methoden der Physiologie und Psychologie als auch mit den deduktiven der Philosophie wissenschaftlich zu fundieren. Hier liegt sein eigentliches Verdienst, und Flotzinger weist zu recht darauf hin, daß die einseitige Charakterisierung Hauseggers als „Gegenpol zu Hanslick“ oder „Ästhetiker Bayreuths“ historisch zu kurz greift.

Hausegger veröffentlichte seine Hauptschrift unter dem Titel *Die Musik als Ausdruck* im Jahre 1884 in den *Bayreuther Blättern*, dann ein Jahr später als Buch, das schon 1887 in zweiter Auflage erschien. Dieses Werk ist der Brennpunkt seines musikschriftstellerischen Vermächnisses, einzelne Strahlen weisen jedoch unzweifelhaft auf seine früheren wie auch auf seine späteren Schriften, so daß Hauseggers musikwissenschaftliches Euvre eine erstaunliche Geschlossenheit aufweist. Die Gesamtausgabe seiner Bücher, unzähligen Essays und Rezensionen bleibt auch in dieser Hinsicht ein offener Wunsch.

Um so dankenswerter ist die vorliegende Arbeit Rudolf Flotzingers, der einige der teilweise schwer zugänglichen frühen Schriften und Essays Hauseggers neu ediert. Sie umfassen den Zeitraum von 1865

bis 1874, also die ersten zehn Jahre Hauseggers in Graz, wo er im übrigen hauptberuflich als Rechtsanwalt tätig war, was der Fülle seiner Veröffentlichungen über Musik allein schon quantitativ gesehen Respekt abverlangt. Unter der Überschrift „Musikalisch-historische Skizzen“ faßt Flotzinger eine Reihe kleinerer Essays aus den Jahren 1865 bis 1868 zusammen, in denen Hausegger sich u. a. zum Ziel setzt, dem Musikhörer jeweils einen Komponisten in der Form kurzer Monographien ebenso einfühlsam wie engagiert nahezubringen. Erfreulich ist hier Flotzingers Auswahl insofern, als er auf Aufsätze über Bach, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Liszt und Berlioz zurückgreift, die in der von Hauseggers Sohn Siegmund herausgegebenen Aufsatzsammlung *Gedanken eines Schauenden* (München, 1903) nicht enthalten sind und so ein Gegengewicht zu der dort überstarken Akzentuierung des Komponisten Wagner und der Gattung Oper bilden. Den überwiegend monographischen Essays schließt Flotzinger die beiden ästhetischen Schriften *Die Instrumentalmusik und das Programm* von 1868 und *Musik und Sprache* aus dem Jahre 1871 an. Die letztgenannte war Hauseggers Habilitationsschrift, der jedoch nicht die gewünschte Stellung an der Universität Graz folgte und ihrem Autor nur den Titel des Privatdozenten einbrachte. Dem historischen Abriß *Ueber die Anlage der germanischen Völker zur Musik* folgt schließlich ein fünfteiliger Essay über Richard Wagner, dessen polemischer und ironischer Stil deutlich macht, wie sehr sich Hausegger in der Rolle des Verteidigers für künstlerischen Fortschritt und speziell für die Neuerungen des Musikdramatikers sah.

Flotzinger setzt seiner Arbeit das Ziel, „die auf die ‚Musik als Ausdruck‘ zuführende Entwicklungslinie sichtbar zu machen“. In der Tat leuchten in nahezu allen Schriften und Essays Gedanken auf, deren Ausformulierung und Integration in Hauseggers Hauptschrift wiederzufinden ist, dies gilt insbesondere für seine Abhandlung *Musik und Sprache*. Die gedanklichen Keime der frühen Jahre kommen in *Die Musik als Ausdruck* als ein musikästhetisches System zur Blüte. Entwicklungslinien werden in Hauseggers Veröffentlichungen über Jahrzehnte hinweg sichtbar, was natürlich die Kenntnis der betreffenden Schriften voraussetzt. Gerade hier hätte Flotzinger seinen Lesern eine Hilfestellung leisten können, indem er zumindest einige Grundzüge dieser Entwicklungslinie benennt und skizziert. Die gemeinsame, mehr oder weniger allen Aufsätzen des Bandes zugrundeliegende ästhetische Idee Hauseggers wäre durch eine retrospektive Betrachtung aus

dem Blickwinkel der gereiften Anschauungen des Autors, wie wir sie in seiner Hauptschrift antreffen, deutlicher zutage getreten.

Hauseggers geistige Entwicklung – soweit sich dies an seinen Schriften ablesen läßt – besticht durch ihre Konsequenz. Dennoch gibt es auch in seinem Gedankensystem Anschauungen, die er in späteren Jahren relativierte oder anders akzentuierte. Insbesondere gilt dies für seine Abhandlung über *Die Instrumentalmusik und das Programm* aus dem Jahre 1868. 21 Jahre später schreibt Hausegger in einem Brief an Arthur Seidl vom 4. Oktober 1889 über diesen Aufsatz: „Derselbe ist ein ganz unreifes Produkt und entspricht auch meinen heutigen Anschauungen durchaus nicht mehr.“ Der Grund dieser harten Selbstkritik ist in der geänderten Auffassung Hauseggers zur Programmmusik zu finden, die er zunächst mit glühender Feder zum musikalischen Paradigma erhebt, später aber als „ein Ungeheuer, halb Mensch und halb Thier“ ansieht (*Unmusikalische Betrachtungen*, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Oktober 1877, S. 563). Hier also wird eine Entwicklungslinie in Hauseggers Ästhetik gebrochen. Der genannte Aufsatz nimmt somit – was Flotzinger leider nicht erwähnt – eine Sonderstellung ein.

In seinem Vorwort kündigt Flotzinger weitere Bände mit Neueditionen Hauseggerscher Schriften an. Unter der Voraussetzung der fortgeführten Chronologie dürfen wir dann so bedeutsame Abhandlungen wie *Unmusikalische Betrachtungen* und *Richard Wagner und Schopenhauer* erwarten. Ein weiterer Schritt zur Gesamtausgabe der Schriften Hauseggers wäre damit erreicht.
(November 1987) Ernst-J. Danz

LEOŠ JANÁČEK: *Kritische Gesamtausgabe. Reihe D / Volume 6: Des Spielmanns Kind. Ballade für Orchester (1912–1914). Partitur. Hrsg. von Jarmil BURGHAUSER und Radomil ELIŠKA. Praha: Supraphon / Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1984. XIX, 97 S.*

„Märchen // Es starb der alte Spielmann // die Gemeinde erbt alles: // die Geige auf einem Pflock // und ein Kind in der Wiege // (Sv. [topluk] Čech) // Für Orchester // komponiert // von Leoš Janáček.“ So umreißt (im Original tschechisch) Janáček im Autograph als erste Fassung einer Titelseite die Fabel seiner Orchester-Ballade. Ein Faksimile dieses Autographs, einer „zusammenhängenden Orchester-Skizze“, ist in den Anhängen abgedruckt; ebenso,

auf jeweils gegenüberliegenden Seiten, die erste Partitur-Abschrift von Janáčeks Prager Kopisten. Trotz einer leichten Unschärfe in der Reproduktion sind die Faksimilia leicht zu entziffern. Diese beiden Quellen zeigen die entscheidenden Stationen des Schaffensprozesses. Grundlage für die kritische Ausgabe ist dann die zweite autorisierte Druckausgabe von 1924, eine Art „Fassung letzter Hand“; sie enthält die nicht unerheblichen Revisionen, denen Janáček das Werk im Lauf der hindernisreichen Auführungsgeschichte unterzog.

Die bereits 1914 geplante Uraufführung kam u. a. wegen mangelnder Probenzeiten – schon damals also! – nicht zustande. Seit der Uraufführung dann im September 1917 wurde das Werk, so Jiří Vysloužil in einer detaillierten Darstellung der Entstehungsgeschichte als Einleitung des Bandes, „in den Programmen der Tschechischen Philharmonie zur meistgespielten Komposition Janáčeks“. Vysloužil ordnet die Orchester-Ballade chronologisch, stilistisch und konzeptionell in eine sozial betonte Werkgruppe ein, „die mit der Oper *Jenufa* (1894–1903) begann und zu der auch die Chortrilogie *Kantor Halfar*, *Maryčka Magdonova* und *Siebzigttausend* (1906–1909) nach Texten von Bezruc gehört“.

Dieser Einführungstext, ausführlich und mit mehreren Briefzitate, erscheint auch in tschechischer, englischer, französischer und russischer Version, ebenso die Prosafassung des dem Werk zugrundeliegenden Gedichts – 19 Strophen aus je vier Kurzzeilen, wobei ein Hinweis auf die metrische Struktur der Verse für Nicht-Kenner des Tschechischen hilfreich gewesen wäre. Nur in der Originalsprache und in deutscher Übersetzung erscheint der Kritische Bericht mit Beschreibung der Quellen, Editionsgrundsätzen, Zeichenerklärung und Anmerkungen zu einzelnen Stellen. Die Richtlinien sehen enharmonische Umschriften entsprechend der (üblichen) Orthographie ebenso vor wie vor allem Eingriffe und Veränderungen bei Angaben zu Tempo und Ausdruckscharakter, letzteres unter Berufung auf „Aufführungstraditionen“ wie „musikalischen Charakter“ der respektiven Stellen – wogegen, da ausgewiesen, im Prinzip nichts spricht.

In einer Werkeinführung (*Einige Worte zur Instrumentierung anlässlich der Erstaufführung bei dem Konzert der Tschechischen Philharmonie*), 1914 zu der – nicht zustande gekommenen – Aufführung in der Musikzeitschrift *Hudební revue* veröffentlicht, hebt Janáček die enge Bindung der thematischen Erfindung an Farbe und Instrumenten-Charakteristik hervor: „Wenn das menschliche Ohr nur imstande

ist, Töne bestimmter Klangfarben wahrzunehmen, dann bringt sie eben auch das schöpferische Denken nur in Klangfarben hervor; das Thema ist im Ausdruck an ein bestimmtes Instrument gebunden.“ Seine Notenbeispiele zeigen, wie weit er die motivische Verwandtschaft bei allen Metamorphosen, Verwandlungen und Varianten des Motivs faßt. – Der Druck verwendet konsequent, entsprechend Janáčeks Vorgaben, italienische Instrumenten- und Vortragsbezeichnungen. Das Druckbild der sehr sorgfältig und aufwendig erarbeiteten Edition ist übersichtlich und ausgesprochen schön.

(Dezember 1987)

Hanns-Werner Heister

JOHN METZ: The fables of La Fontaine. A critical edition of the eighteenth-century vocal settings. New York: Pendragon Press (1986). VII, 184 S. (Julliard performance guides. No. 2.)

Die Fabeln von La Fontaine, so anspruchsvoll sie uns auch erscheinen mögen, gehörten im 18. Jahrhundert zur beliebten Lektüre von jung und alt sowie zum Grundstock der Schullektüre. Ihr erzieherischer Wert wurde als sehr hoch angesehen, und selbst nach Rousseaus Verdikt im *Emile*, wo er den Bewunderern La Fontaines entgegenhielt, die Immoralität der Fabeln könne Kinder im gleichen Maße zum Laster wie zur Tugend führen, blieben sie in und außerhalb Frankreichs eine populäre Kinder- und Jugendliteratur. Während diese Fabeln heute wenigstens der älteren Generation noch bekannt sind, kann man dies von den Vertonungen kaum behaupten. Das Singen von Fabeln gehörte im 18. Jahrhundert zur Unterhaltungskunst, der auch in der Pädagogik eine wichtige Funktion zukam. Gesungene Fabeln gab es in großer Zahl, überwiegend – wenn auch nicht ausschließlich – in französisch sprechenden Ländern. Neben den wohl frühesten Ausgaben von J. Dessertz (seit 1730 *Fables sur de petits airs et de vaudevilles* und *Fables dans le goût de M. de la Fontaine* in *Nouvelles poésies spirituelles et morales*, seit 1730 mehrere Lieferungen) sind z. B. die *Vingt cinq Fables dans le goût de M. de La Fontaine en Musique pour le Chant et Clavecin* von Christian Ernst Graf (La Haye 1768) sowie die *Trois cent Fables* von F. J. Desoer (La Haye 1770) bekannt.

John Metz' Titel (*The Fables ... of the eighteenth-century*) ist in zweifacher Hinsicht irreführend: Die Titelformulierung suggeriert eine Vertonung aller Fabeln La Fontaines sowie eine Sammlung aller dies-

bezüglicher Vertonungen des 18. Jahrhunderts. In Wirklichkeit beschränkt sich die Ausgabe jedoch auf die von J. Dessertz (in den *Nouvelles poésies spirituelles* heißt der Autor J. Desessartz) und G. Desprez seit 1730 edierten 124 Fabellieder. Von vielen Fabeln ist entgegen dem Titel von Metz kein Modell bei La Fontaine auszumachen. Im Vorwort der Lottin-Ausgabe von 1752, in der die Fabeln aller Lieferungen noch einmal zusammen publiziert wurden, heißt es denn auch schlicht *Fables sur de petits airs et sur des vaudevilles choisis*. Im *Mercur* von 1730 betont der anonyme Kritiker, es handle sich um „Fables choisis, dans le goût de La Fontaine“, eine Formulierung, die bei Graf 1768 noch wiederkehrt. Zwar stellt Metz im Zusammenhang mit der kurzen literarischen Erörterung der Fabeln die gesungene Version zu *Die Grille und die Ameise* den Versionen Aesops und La Fontaines gegenüber, erörtert aber die Relation zwischen den gesungenen und La Fontaines Fabeln allgemein nicht. Der Versuch, die Fabellieder mit den Vorlagen La Fontaines zu identifizieren, wird nicht unternommen. Für zahlreiche problematische Fälle, z. B. *L'Aigle et le Renard*, *Les Bâtons flottants*, *La Bélette et le Lapin*, *Le Blé*, *Les Moutons*, *Les Loups et les Hommes*, *Les Pigeons et le Milan* und viele andere ist eine Fabel bei La Fontaine nicht auszumachen. In den Beispielen, für die eine Fabel La Fontaines Vorbild war, entfernt sich die gesungene Version wegen der äußerst gekürzten und auf eine vorhandene Melodie getexteten Version erheblich vom Original. Die Fabeln wurden im übrigen nicht vertont, sondern eine bereits populäre Melodie wurde parodiert, der Text mußte also immer neu gedichtet werden.

Die Edition von Metz enthält den Notentext aller Fabeln der Desessartz-Ausgabe, eine aufführungspraktische Einleitung und eine englische Zusammenfassung der Texte. Druckfehler gibt es in hoher Zahl, beginnend mit dem Titelblatt und dem für die Bibliotheken bestimmten Kurztitel. Nach Fertigstellung des Index' scheint sich die Paginierung geändert zu haben, denn zahlreiche Seitenangaben stimmen nicht. Die Kenner der Vaudevilles und populären Melodien hätten sich natürlich die Identifizierung der Melodien sowie eine Konkordanzliste bei Mehrfachverwendung der gleichen Melodie gewünscht. Trotz der bedauerlicherweise so zahlreichen Mängel ist diese Publikation, die äußerlich einen guten Eindruck macht, zu begrüßen.

(Oktober 1987)

Herbert Schneider

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 8a, 8b: La damnation de Faust. Edited by Julian RUSHTON. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1979, 1986. 566 S.

In der *New Edition* der Werke Hector Berlioz' liegt nach sechs Jahren wieder ein Band vor. Die jetzt komplette Neuausgabe von *La damnation de Faust* bringt, soviel ich sehe, keine bemerkenswerten Emendationen des Notentextes zutage. Die Quellenlage ist wenig kompliziert: Die 1854 erschienene Partitur, offenbar so gut wie fehlerfrei, repräsentiert die maßgebliche Fassung letzter Hand. (Warum die Neuausgabe den – für das Verständnis wichtigen – Untertitel *Légende dramatique en quatre parties* unterschlägt, den das Werk im Partiturdruk und im gleichzeitig publizierten Klavierauszug hat, ist unbegreiflich.)

Im Appendix IV teilt der Herausgeber die abweichenden Versionen einer ganzen Anzahl von Passagen mit, wie sie die 1845/46 niedergeschriebene autographe Partitur – ein Kompositionsautograph, wie bei Berlioz die Regel – enthält. Fast durchweg hat Berlioz dann gekürzt; am rigorosesten – und im Hinblick auf die finalgerichtete dramatische Gesamtwirkung zweifellos sehr ökonomisch – in der Scène 19, dem *Pandaemonium*, wo nicht weniger als 99 Takte gestrichen wurden. In Scène 15 – Marguerites *Romance* mit dem Soldatenchor „derrière la scène“ – kann man die Umformung der Konzeption aus der siebten der 1828/29 entstandenen *Huit scènes de Faust* studieren: Berlioz übernimmt aus der früheren Komposition zunächst die polymetrische Überlappung von *Romance* und Chor, montiert aber in den Schluß des Chors Marguerites resignierten Kommentar bereits ein; dann streicht er den Chor und kombiniert Marguerites Partie mit dem – nur in Zeichenfunktion verwendeten – Marschrhythmus „derrière la scène“; endlich entfernt er die Anfangsüberschneidung der beiden Musikstücke, führt den Chor wieder ein, aber gekürzt – denn er erscheint ja bereits in Scène 8 –, und ersetzt ihn am Schluß, mit der Wirkung dramatischer Ironie (*per urbem quaerentes puellas eamus* grölen die Studenten, Faust aber, Marguerite weiß es, *ne vient pas*), durch Phrasen aus dem ebenfalls aus Scène 8 bekannten *Gaudeamus-Chor*. Aus einer Konzertnummer ist so schließlich die komplexe Szene einer „Opéra de concert“ – so nannte Berlioz *La damnation* von Anfang an – geworden. Geradezu rührend ist die – dann doch gestrichene – Anmerkung im Autograph zu Branders *Ratten-Lied* (Scène 6): Man möge das Folgende, das ironische *requiescat in pace* nämlich und

die groteske *Amen-Fuge*, falls dies die Gefühle „einer frommen Zuhörerschaft oder von Bewunderern gelehrter Fugen verletzen könnte“, weglassen.

In einem ausführlichen Vorwort informiert der Herausgeber über alles Wissenswerte zum Werk. Dank der Mitteilung (S. 501) der detaillierten Angaben im 1846 gedruckten Libretto (das allerdings von der definitiven Textgestalt etwas abweicht) dürfte endlich feststehen, welche Partien des Librettos – abgesehen vom Goethe-Nerval-Text der sämtlich wiederverwendeten *Huit scènes de Faust* – Almire Gandonnière schrieb und welche der Komponist. (Dezember 1987) Wolfgang Dömling

Janáček–Newmarch Correspondence. Edited by Zdenka E. FISCHMANN. Rockville/Maryland: Kabel Publishers (1986). XI, 184 S., Abb.

Der Band enthält den Briefwechsel zwischen Janáček und Rosa Newmarch (1857–1940), die seit 1887 mehrere Monographien, vor allem über slawische Komponisten und Musik, publizierte und die slawische Musik in den 20ern als Publizistin wie als Organisatorin von Janáčeks London-Aufenthalt (1926) in Großbritannien bis zu einem gewissen Grade bekannt machte, ohne damit aber schon ein genuines und spezifisches Verständnis zu erreichen. (1924, als *Jenufa* in Berlin und bald auch an andern Bühnen triumphierte, wurde die Oper an der Metropolitan Opera als Teil des „German“ Repertoire aufgeführt.)

Die Editions-geschichte der Ausgabe ist verwickelter als der Briefwechsel selber, der im wesentlichen technisch-organisatorische Fragen behandelt. (Newmarch neigte zu einer idyllisierenden Sicht auf Janáčeks Lebensbedingungen.) 1948 erhielt der Musikwissenschaftler Leoš Firkušný, der ältere Bruder des Pianisten Rudolf Firkušný, der als Kind Unterrichtsstunden bei Janáček hatte (1905–1950), von Newmarchs Tochter Elsie das Konvolut mit den Briefen. Leoš Firkušný starb 1950 in Argentinien, nachdem er den Briefwechsel bereits chronologisch geordnet hatte. Seine Witwe übergab die Briefe 1963 Zdenka E. Fischmann. Diese verzögerte die Publikation zunächst durch ausgiebiges Materialsammeln, dann aus beruflichen Gründen.

Der Briefwechsel besteht aus 21 Briefen von Janáček; der erste als englisches Typoskript (Janáček, der selbst kein Englisch sprach, hatte ihn anfertigen lassen), die anderen 20 handschriftlich auf Tschechisch. (Diese sind im Anhang in mäßiger Qualität

als Faksimilia reproduziert.) Dazu kommen 22 Briefe von Rosa Newmarch. Janáčeks erster Brief datiert vom 12. April 1922, der letzte vom 2. Juni 1928, neun Wochen vor seinem Tod. Die Herausgeberin hat alle Briefe ins Englische übersetzt; nach der Idiomatik wie nach einer Probe-Übersetzung aus dem Deutschen ins Englische zu schließen, sprach- und sachverständig. (Janáčeks Wort-Sprache ist mindestens so eigenwillig wie seine Musik-Sprache.) Demgegenüber ist die schon vor dem 2. Weltkrieg begonnene Brief-Edition des Janáček-Archivs in Brno (wie eine 1955 begonnene zweite Reihe, mit seinen theoretischen Schriften) ganz in Tschechisch gehalten und daher für uns kaum zugänglich – eine Ausnahme macht der bislang letzte, 9. Band (1986), in dem Max Brods Briefe im deutschen Original publiziert sind.

Bedeutsam und nützlich wird Fischmanns Edition vor allem durch die Fülle von Fußnoten und zusätzlichem Material. Ihre Einleitung etwa entwickelt nicht weniger als eine Rezeptionsgeschichte in nuce von Janáčeks Werk. Zwischen die Briefe eingebaut sind ergänzende Texte, hauptsächlich aus Schriften von Janáček oder Rosa Newmarch. Zeittafel, Auswahlbibliographie, Register von Janáčeks Werken sowie Gesamtregister runden den Band ab.

Über das vor allem durch die Anmerkungen sich bildende dichte biographische und rezeptionsgeschichtliche Informationsnetz hinaus bieten die Briefe fast nichts für übergreifende Fragestellungen nach Weltbild, Ästhetik, kompositorischen Problemen – verständlich angesichts des Zwecks wie auch der Briefpartnerin. Dem ergänzenden Material ist aber immerhin zu entnehmen, daß Janáček im Londoner Zoo, auf der Suche nach „Sprechmotiven“, der Stimme der Natur lauschte, hier dem Affengebrüll und dem Walroß-Schrei. Und im Brief an Kamila Stössl vom 13. Mai 1926, nach der Londoner Reise aus Prag geschrieben, kommt der verbissene Rechtfertiger des eigenen Werks zu einem desparat-depressiven, sozial aber nicht unrealistischen Resümee: „... Whether London, or better said that little sector of London, heard those trifles of mine or not – will not change in the least either the course of events or the life of even one of those 8 million inhabitants. In short, I am conscious of the insignificance of [my] work. It is better not to talk much about it. On the other hand, for some people it is too important! I do not belong among them. That's it!“

(Dezember 1987)

Hanns-Werner Heister

CLAUDE DEBUSSY: *L'Isle joyeuse*. Nach dem Autograph und der Originalausgabe hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. München: G. Henle Verlag (1986). V, 14 S.

Solange der Verlag Durand (Paris) das Monopol auf Ausgaben der Werke Debussys besaß, wurden viele anstehende philologische Probleme nicht gelöst. Von einem so zentralen und überall aufgeführten Werke wie *La Mer* gab es in nicht zu überhörenden Details der Partitur viele Varianten und Abweichungen, die der Verlag selbst weder erklären noch rechtfertigen wollte und konnte. Erstaunlich mutet an, wie während dieser unerfreulichen Situation gerade der Peters Verlag (Leipzig) in die Lücke sprang und philologisch zuverlässige Ausgaben von Werken Debussys präsentierte, und zwar nicht nur von Standardwerken, sondern z. B. auch von Liedern aus der Jugendzeit.

Unterdessen ist aber bei Durand unter der Leitung von François Lesure von der Bibliothèque Nationale (Paris) die historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Debussys angelaufen, doch erheischt die Tatsache, daß diese Werke immer häufiger in Konzertprogrammen auftauchen – Maurizio Pollini z. B. spielte die *Zwölf Etüden* Debussys bei den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1987 und anderswo zusammen mit Werken Chopins –, daß zuverlässige Urtexte schon jetzt vorhanden sind und nicht erst in Jahrzehnten, wie bei dem schleppenden Gang der Gesamtausgabe zu befürchten ist. Deshalb ist die Tatsache zu begrüßen, daß der Henle Verlag *L'Isle joyeuse* in einer tadellosern, aber vor allem auch für den praktischen Gebrauch tauglichen Form publiziert hat.

(Oktober 1987)

Theo Hirsbrunner

CLAUDE DEBUSSY: *Trio in G für Klavier, Violine und Violoncello*. Erstausgabe. Nach den Autographen hrsg. von Ellwood DERR. München: G. Henle Verlag (1986). VIII, 11 S.

Im Debussy-Werkverzeichnis von François Lesure (Edition Minkoff, Genève 1977) kann man noch lesen, daß das Autograph nicht lokalisiert werden konnte und früher zu der Sammlung R. Legoux gehörte, in der auch Skizzen zu *Pellás et Mélisande* waren, die heute auch unauffindbar sind. Diesen unerfreulichen Zustand konnte Ellwood Derr beheben, da er die Quellen, die drei letzten Sätze des *Trios*, in der School of Music von Michigan in Ann

Arbor im Jahre 1982 fand, nachdem schon 1979 den ersten Satz Robert Owen Lehman bei einem Pariser Auktionshaus hatte kaufen können. Derr mußte aber die Takte 210 bis 234 im Finale ergänzen, da ein Blatt des Manuskripts fehlte. Diese immer etwas zweifelhaften Eingriffe werden sich auch in der bei Durand und Costallat nach und nach erscheinenden Gesamtausgabe fortsetzen, da Debussy einerseits viele Werke unvollendet gelassen hat – vor allem Jugendwerke –, während andererseits die Nachfrage nach Werken dieses Komponisten ansteigt und eine allgemeine Aufwertung der Spätromantik, zu der das Stück gehört, stattfindet. Lesure gibt als Entstehungsjahr 1879, Derr aber 1880 an. Die offizielle Uraufführung fand am 12. November 1985 zur Einweihung der Galerie Mazarine der Bibliothèque Nationale (Paris) vor einer breiten Öffentlichkeit statt, nachdem das *Trio* schon an der Universität von Michigan in Ann Arbor gespielt worden war. Die deutsche Erstaufführung bestritten Monika Leonhard (Klavier), Rainer Kussmaul (Violine) und Claus Kanngiesser (Violoncello) am 11. Dezember 1985 in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste zu München.

(Oktober 1987)

Theo Hirsbrunner

Eingegangene Schriften

ad marginem. Randbemerkungen zur Musikalischen Volkskunde. Mitteilungen des Instituts für Musikalische Volkskunde an der Universität zu Köln, Nr. 60. Köln 1987. 8 S.

A. M. I. S. Antiquae Musicae Italicae Studiosi. Bollettino dell'Associazione. Anno III, Ottobre 1987, No. 7. Como (1987). 39 S.

ERNST APFEL: Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes 1987. 409 S.

Auseinandersetzung mit Othmar Schoeck. Ein Symposium. Hrsg. von Stefan KUNZE und Hans Jürg LÜTHI. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag (1987). 187 S., Notenbeisp.

MILTON BABBITT: Words about Music. Edited by Stephen DEMBSKI and Joseph N. STRAUSS. Madison: The

University of Wisconsin Press (1987). IX, 205 S., Notenbeisp.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Klaviersonaten. Auswahl, Band II. Nach Autographen, Abschriften und den frühesten Drucken hrsg. von Darrell M. BERG. München: G. Henle Verlag (1988). VIII, 101 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 22: Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis. Hrsg. von Matthias WENDT. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987 XI, 109 S.

DENE BARNETT: The Art of Gesture: The practices and principles of 18th-century acting. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1987. 503 S., zahlreiche Abb. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft. Band 64.)

BÉLA BARTÓK. Skizzenbuch 1907–1922. Faksimile-Ausgabe der Handschrift mit einem Nachwort von Laszlo SOMFAI. Budapest: Editio Musica (1987). XXXI, 68 S.

Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis X/1986. Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER. Winterthur: Amadeus Verlag (1987). 389 S., Abb., Notenbeisp.

Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984. Hrsg. von Sieghard BRANDENBURG und Helmut LOOS. München: G. Henle Verlag (1987). 352 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung X.)

KAROL BERGER. Musica ficta. Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino. Cambridge–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1987). XVII, 266 S., Notenbeisp.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 25: Catalogue of the Works of Hector Berlioz by D. Kern HOLOMAN. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987 XLV, 527 S.

LORENZO BIANCONI: Music in the seventeenth century. Cambridge–New York–New Rochelle–Mel-

bourne–Sydney: Cambridge University Press (1987). XII, 346 S.

MARIA BIESOLD: Domenico Scarlatti. Die Geburtsstunde des modernen Klavierspiels. Wittmund: Edition Musica et Claves 1987. 77 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Klaviermusik. Band 2.)

BASTIAAN BLOMHERT: The Harmoniemusik of Die Entführung aus dem Serail by Wolfgang Amadeus Mozart. Study about its authenticity and critical edition. Den Haag: Martinus Nijhoff International Book Division (1987). 432 S., Abb., Notenbeisp.

JÜRGEN BÖHME: Arnold Mendelssohn und seine Klavier- und Kammermusik. Frankfurt–Bern–New York–Paris: Verlag Peter Lang (1987). 362 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Band 30.)

VERA BOJIĆ: Vuks Musikalische Erben. Neue Materialien zur Rezeption serbischer Volkslieder in der europäischen Musik. Texte und Noten. Beograd: Serbische Akademie der Wissenschaften und Künste/München: Verlag Otto Sagner 1987 476 S. (Sagners Slavistische Sammlung. Band 13.)

JOHANNES BRAHMS: Variationen über ein Thema von Schumann Opus 9. Nach dem Autograph und den Handexemplaren des Komponisten hrsg. von Margit L. Mc CORKLE. München: G. Henle Verlag (1987). X, 22 S.

JOHANNES BRAHMS: Werke für Orgel. Nach Autographen, Abschriften und Erstausgaben hrsg. von George S. BOZARTH. München: G. Henle Verlag (1988). X, 61 S.

WERNER BRAUN: Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697). Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag (1987). 207 S., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge. Band 1.)

Brüder Grimm Volkslieder. Melodien erarbeitet von Wiegand STIEF. Marburg: N. G. Elwert Verlag (1987). XIV, 328 S. (Aus der Handschriftensammlung der Universitätsbibliothek Marburg. Band 3.)

WOLF BURBAT: Die Harmonik des Jazz. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag/Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter Verlag (1988). 177 S., Notenbeisp.

The Byrd Edition. Volume 14: Psalms, Songs and Sonnets (1611). Edited by John MOREHEN. London: Stainer & Bell (1987). XXV, 189 S., Abb.

Antonio Caldara. Essays on his life and times. Edited by Brian W. PRITCHARD. Aldershot: Scolar Press (1987). 424 S., Notenbeisp.

MARY A. CICORA. Parsifal Reception in the Bayreuther Blätter. New York—Bern—Frankfurt—Paris: Peter Lang Verlag (1987). IX, 179 S. (American University Studies. Series I, Vol. 55.)

Paolo Cirani. L'Organo del Duomo di Santo Stefano in Casel maggiore. Presentazione di Oscar MISCHIATI. Cremona: Editrice Turrus 1987. 90 S.

ARCANGELO CORELLI: Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke. Band I: Sonate da chiesa, Opus I und III mit Francesco Geminiani's Concerto grosso-Bearbeitungen von sechs Sonate aus Opus I und III. Hrsg. von Max LÜTOLF. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 315 S.

CARL DAHLHAUS: Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Neuauflage zum 60. Geburtstag des Autors am 10. Juni 1988. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter (1988). 298 S., Notenbeisp.

Deutsch-polnische Musikbeziehungen. Bericht über das wissenschaftliche Symposium im Rahmen der Internationalen Orgelwoche Nürnberg 1982 vom 21. bis 23. Juni im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Hrsg. von WULF KONOLD. München—Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1987. 179 S., Abb., Notenbeisp.

DAVID P. De VENNEY: Nineteenth-Century American Choral Music: An Annotated Guide. Berkeley: Fallen Leaf Press (1987). XXI, 182 S.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie. Volume quinto ME-PIA. Diretto da Alberto BASSO. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (1988). XIII, 705 S.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie. Volume sesto PIC-SCHL. Diretto da Alberto BASSO. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (1988). XIII, 702 S.

ERICH DOFLEIN: Gestalt und Stil in der Musik. Hrsg. von Hariolf OBERER. Bad Honnef: Gudrun Schröder Verlag 1987. 255 S. (Musikästhetische Schriften nach Kant. Band 3.)

30 Jahre Tutzingener Musiktage. Ein Bericht. Hrsg. von der GEMEINDE TUTZING. Tutzing: Hans Schneider 1987. 94 S.

KLAUS EBBECKE/PIT LÜSCHPER: Rockmusiker-Szene intern. Fakten und Anmerkungen zum Musikleben einer industriellen Großstadt. Befragung Dortmunder Musiker. Stuttgart—Witten: Bertold Marohl Musikverlag (1987). 280 S., Abb., Notenbeisp. (Musik im Ruhrgebiet. Band 4.)

„Eben komme ich von Haydn...“. Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819. Hrsg. und kommentiert von Otto BIBA. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag (1987). 281 S.

Effetto Wagner dalla struttura alla ricezione. A cura di Lia SECCI. Perugia: Università di Perugia (1986). 162 S. (Collana di studi e ricerche del dipartimento di scienze linguistiche e filologico-letterarie dell'area anglo-germanica. Vol. I.)

ANDERS EKENBERG: Cur Cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit. Stockholm: Almquist & Wiksell International (1987). XXVI, 194 S. (Bibliotheca Theologiae Practicae 41.)

MARKUS ENGELHARDT: Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis. Tutzing: Hans Schneider 1988. 374 S., Notenbeisp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 11.)

Entgrenzungen in der Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien—Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst 1987. 328 S.

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e.V., Band 62, Abteilung Mehrstimmiges Lied, Band 7: GEORG FORSTER: Frische Teutsche Liedlein (1539–1556). Vierter Teil (1556). Hrsg. von Kurt GUDEWILL und Horst BRUNNER. Wolfenbüttel—Zürich: Möseler-Verlag 1987. XIV, 108 S.

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e.V., Band 80, Abteilung Mittelalter, Band 17: Der Kodex des Magisters Nicolaus Leopold. Staatsbibliothek München Mus.ms. 3154. Erster Teil: Nr. 1–59. Hrsg. von Thomas L. NOBLITT. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter 1987. XLIV, 284 S.

Es war einmal ein König ... Goethes Flohlied in der Vertonung von Franz Liszt. Faksimile-Ausgabe mit Anmerkungen zum Goethe-Verständnis und zu einigen Goethe-Kompositionen Liszts von Hans Rudolf JUNG. Weimar: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur (1986). 14 S.

FRANÇOIS FERLAN: Le thème d'Ondine dans la littérature et l'opéra allemands au XIX^{ème} siècle. Bern–Frankfurt–New York–Paris: Peter Lang Verlag (1987). 334 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Serie I, Band 992.)

Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985 Hrsg. von Gerhard ALLROGGEN und Detlef ALTENBURG. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1986. 319 S., Notenbeisp.

Finnish Music Quarterly 3–4/87 Helsinki: PKK/Offset 1987 88 S.

MARIUS FLOTHUIS: Wolfgang Amadeus Mozart. Streichquintett g-moll, KV 516. München: Wilhelm Fink Verlag (1987). 56 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 44.)

ADRIAAN DANIEL FOKKER (1887–1972): Selected musical compositions (1948–1972). Edited by Rudolf RASCH. Utrecht: The Diapason Press/Haarlem: The Huygens Fokker Foundation 1987. 217 S., Abb. (Corpus Microtonale. Vol. 1.)

MARIA GIOVANNA FORLANI: Il Teatro Municipale di Piacenza (1804–1984). Piacenza: Cassa di Risparmio di Piacenza/Comune di Piacenza 1985. 479 S., Abb.

The French Music Publisher Guéra of Lyon: A Dated List by A. Peter BROWN with Richard GRISCOM. Detroit: Information Coordinators 1987. XXIII, 115 S., Abb. (Detroit Studies in Music Bibliography. No. 57.)

From Arnold Schoenberg's Literary Legacy: A Catalogue of Neglected Items by Jean and Jesper CHRISTENSEN. Pinewood: Harmonie Park Press 1988. XII, 164 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. No. 59.)

GERHARD FROMMEL: Tradition and Originalität. Schriften und Vorträge zur Musik. Unter Mitwirkung von Wolfgang OSTHOFF hrsg. von Michael von ALBRECHT.

Frankfurt–Bern–New York–Paris: Verlag Peter Lang (1988). XIII, 248 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 13.)

Gattungen der Musik und ihre Klassiker. Hrsg. von Hermann DANUSER. Laaber: Laaber-Verlag (1988). 292 S., Notenbeisp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 1.)

HEINER GEMBRIS: Musikhören und Entspannung. Theoretische und experimentelle Untersuchungen über den Zusammenhang zwischen situativen Bedingungen und Effekten des Musikhörens. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1985. 356 S. (Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft. Band 8.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Armide. Drame héroïque in fünf Akten von Philippe QUINAULT. Klavierauszug nach dem Urtext der Gluck-Ausgabe von Jürgen SOMMER. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter (1987). 385 S.

CARL HEINRICH GRAUN: Passion „Kommt her und schaut“ ANTONIO LOTTI: Mass. New York–London: Garland Publishing Inc. 1986. XVI, 200 S., 154 S. (Handel Sources. Vol. 5.)

HEIDI GÜLOW: Studien zur instrumentalen Romance in Deutschland vor 1810. Frankfurt–Bern–New York: Peter Lang (1987). 469 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Band 23.)

Haamitland, mei Erzgebirg. Lieder aus dem Erzgebirge. Hrsg. vom Erzgebirgsverein e. V. – Arbeitskreis für Kultur und Musik – Werner GÜNTHER. Hofheim: Verlag Friedrich Hofmeister 1987, 203 S.

KLAUS HÄFNER: Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 627 S., Notenbeisp. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 12.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Anthems for Canons II HWV 250a, 251b, 252, 253. Hrsg. von Gerald HENDRIE. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter (1987). XVII, 228 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie III: Kirchenmusik, Band 5.)

ELLEN T. HARRIS: Henry Purcell's Dido and Aeneas. Oxford: Clarendon Press 1987. XII, 184 S., Abb., Notenbeisp.

HANS HARTOG: Heinrich Kaminski. Leben und Werk. Tutzing: Hans Schneider 1987. 268 S., Abb.

ANDREAS HAUG: Gesungene und schriftlich dargestellte Sequenz. Beobachtungen zum Schriftbild der ältesten ostfränkischen Sequenzhandschriften. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1987. 111 S., Abb. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 12.)

HELLMUT HELL/MONIKA HOLL/ROBERT MACHOLD: Die Musikhandschriften aus dem Dom zu Unserer Lieben Frau in München. Thematischer Katalog. Mit einem Anhang: Ein Chorbuch aus St. Andreas in Freising. München: G. Henle Verlag 1987. XXIX, 472 S., Notenbeisp. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 8.)

RICHARD S. HILL: Tributes from Friends. Compiled and edited by Carol June BRADLEY and James B. COOVER. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1987. XV, 397 S., Abb. (Detroit Studies in Music Bibliography. No. 58.)

THEO HIRSBRUNNER: Olivier Messiaen. Leben und Werk. Laaber: Laaber-Verlag (1988). 242 S., Abb., Notenbeisp.

WOLFGANG HORN: Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter/Stuttgart: Carus-Verlag (1987). 232 S., Notenbeisp.

Imago Musicae III 1986. Hrsg. von Tilman SEEBASS und Tilden RUSSELL. Basel–Kassel–London: Bärenreiter / Durham, North Carolina: Duke University Press (1987). 228 S., Abb. (Internationales Jahrbuch für Musikikonographie des Internationalen Repertoriums der Musikikonographie.)

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Vol. 17, No. 2, December 1986. Institute of Musicology, Zagreb Academy of Music. Zagreb: RO Informater – OUR Tiskara „Zagreb“ 1986. S. 147–332.

Der Komponist Isang Yun. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Walter-Wolfgang SPARRER. München: edition text + kritik (1987). 316 S., Notenbeisp.

IRMGARD LERCH: Fragmente aus Cambrai. Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter (1987). 241 S., Notenbeisp. (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 11.)

JEAN-BAPTISTE LULLY et MARIN MARAIS: Trios pour le coucher du Roy. Édition par Herbert SCHNEIDER. Paris: Heugel & Cie (1987). VIII, 97 S. (Le pupitre. Collection de musique ancienne. LP 70.)

LOUIS MARCHAND: Pièces de Clavecin. Publiées par Thurston DART et revues d'après les sources par Davitt MORONEY. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1987). XI, 27 S.

Massenmedien, Musikpolitik und Musikerziehung. Hrsg. von Elena OSTLEITNER. Wien: Verlag des Verbandes der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1987. 337 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. Heft 20.)

ALOYSE MICHAELY: Die Musik Olivier Messiaens. Untersuchungen zum Gesamtschaffen. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1987. 841 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Sonderband.)

Mitteilungen. Hrsg. von der Internationalen Johann-Nepomuk-David-Gesellschaft (IDG), Stuttgart. Hefte 1–5. Stuttgart: Internationale Johann-Nepomuk-David-Gesellschaft (1979–1987). 35 S., 35 S., 38 S., 38 S., 54 S.

Mozart-Jahrbuch 1986 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987. 253 S.

Mozart's Don Giovanni in Prague. Edited by Jan KRISTEK. Prague: Theatre Institute 1987. 191 S., zahlreiche Abb.

Musical Life in Sweden. Hrsg. von Lena ROTH. Stockholm: The Swedish Institute (1987). 168 S., Abb.

Musiche per clavicembalo a 4 mani. NICCOLO JOMELLI: Sonata in Do. GIOVANNI MARCO RUTINI: 12 Divertimenti. A cura di Laura BERTANI e Maria Pia JACOBONI. Bologna–Roma: Associazione Clavicembalistica Bolognese 1985. 37 S. (Associazione Clavicembalistica Bolognese. Volume 1.)

Musicologie Médiévale. Notations et Séquences. Actes de la Table Ronde du C.N.R.S. à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes 6–7 septembre 1982. Études rassemblées par Michel HUGLO. Paris: Librairie Honoré Champion, Éditeur 1987. 264 S., 38 Tafeln.

Musik im Diskurs. Referate des Symposiums vom 24.–25. Oktober 1986 an der Pädagogischen Hochschule Flensburg. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikpädagogik hrsg. von Reinhard SCHNEIDER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1987. 172 S. (Anthropologie der Musik und der Musikerziehung. Band 4.)

Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität Göttingen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Hrsg. von Martin STAEHELIN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1987). 200 S., 22 Abb., 2 Porträts. (Göttinger Universitätschriften. Seria A. Schriften. Band 3.)

Œuvres des Gallot. Édition et transcription par Monique ROLLIN. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1987. LVIII, 246 S. (Corpus des Lutistes français.)

Die Oper in Stuttgart. 75 Jahre Littmann-Bau. Hrsg. vom Staatstheater Stuttgart, Generalintendant Wolfgang GÖNNENWEIN. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (1987). 368 S., Abb.

PROSDOCIMO DE' BELDOMANDI. Brevis summa proportionum quantum ad musicam pertinet and Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi. A short summary of ratios insofar as they pertain to music and A little treatise on the method of dividing the monochord. English and Latin. A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Jan HERLINGER. Lincoln–London: University of Nebraska Press (1987). X, 182 S. (Greek and Latin Music Theory.)

WOLFGANG REICH: Zwei Zelenka-Studien. Dresden: Sächsische Landesbibliothek 1987. 59 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. Heft 7.)

Revista Musical Chilena. Año XL, No. 165, Enero–Junio 1986. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes 1987. 105 S.

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série: Théâtre, Musique, Cinéma. Tome XXII, 1985. Bucarest: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1985. 109 S.

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série: Théâtre, Musique, Cinéma. Tome XXIII, 1986. Bucarest: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1986. 82 S.

FRIEDRICH W. RIEDEL: Typen dramatischer Musik im Spätbarock. Sonderdruck aus: Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters. Hrsg. von Günter HOLTUS. Tübingen: Francke Verlag (1987). S. 275–288.

MICHAEL DE SAINT LAMBERT: I Principi del clavicembalo (Parigi 1702). Nuovo trattato dell'accompagnamento (Parigi 1707). Traduzione di Adriana Viola BORDONARO. Bologna–Roma: Associazione Clavicembalistica Bolognese. Volume 3.)

THOMAS SCHACHER: Idee und Erscheinungsformen des Dramatischen bei Hector Berlioz. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1987. V, 202 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 33.)

DOROTHEA SCHRÖDER: Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1987. Textband: VIII, 285 S. Thematischer Katalog: VIII, 370 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 34.)

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE und Wolfram STEUDE. 7./8. Jahrgang 1985/86. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1986. 159 S.

Die Sinfonie KV 16a „del Sigr. Mozart“ Bericht über das Symposium in Odense anlässlich der Erstaufführung des wiedergefundenen Werkes Dezember 1984. Hrsg. von Jens Peter LARSEN und Kamma WEDIN. Odense: Odense University Press 1987. 97 S., Abb., Notenbeisp.

AGOSTINO STEFFANI: Twelve Chamber Duets. Edited by Colin TIMMS. Madison: A–R Editions, Inc. (1987). XXI, 125 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volume LIII.)

OLAF STÖRMER: Die altrussischen Handschriften liturgischer Gesänge in semantischer Notation als Hilfsmittel der slavischen Akzentologie. München: Verlag Otto Sagner 1987. 116 S. (Slavische Beiträge. Band 209.)

JAN BAPTIST VERRIJT: Eighteen Motets from „Flammae Divinae“ (1649) Opus 5. Edited by Frits NOSKE. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1985. XIII, 104 S. (Monumenta Musica Neerlandica XVI.)

RICHARD WAGNER: My Life. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1983). IX, 786 S.

CLARA WIECK-SCHUMANN: Ausgewählte Klavierwerke. Nach Autographen, Abschriften und den Erstaussagen hrsg. von Janina KLASSEN. München: G. Henle Verlag (1987). XIII, 92 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

am 23. Mai 1988 Professor Dr. Joseph NEYSES, Düsseldorf, im Alter von 94 Jahren,

im Mai 1988 Dr. Hermann HAAS, Aachen,

am 1. Juli 1988 Professor Dr. Hellmuth Christian WOLFF, Leipzig, im Alter von 82 Jahren.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Arend KOOLE, Noordhoek/Südafrika, am 22. April 1988 zum 80. Geburtstag,

Professor Dr. Franz KRAUTWURST, Augsburg, am 7. August 1988 zum 65. Geburtstag,

Professor Dr. Heinrich SIEVERS, Hannover, am 20. August 1988 zum 80. Geburtstag.

*

Professor Dr. Werner BREIG, Wuppertal, hat zum Sommersemester 1988 den Ruf auf die C4-Proessur für Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum angenommen.

Professor Dr. Dr. h. c. Warren KIRKENDALE, Regensburg und Rom, hielt im April und Mai Vortragszyklen über musikalische Rhetorik an den Universitäten Lubljana und Pavia, an der slowenischen Akademie der Wissenschaften und der Accademia Filarmonica Bologna.

Privatdozent Dr. Erich REIMER, Gießen, wird im Wintersemester 1988/89 die C4-Proessur für Musikwissenschaft an der Universität Göttingen vertreten, da ihr Inhaber, Professor Dr. Martin STAEHELIN, ein Akademie-Stipendium der Stiftung Volkswagen-Werk wahrnehmen und von seinen Göttinger Lehrverpflichtungen freigestellt sein wird.

Dr. Rudolph ANGERMÜLLER, Salzburg, wurde am 16. März 1988 die Goldene Mozart-Medaille der Mozartgemeinde Wien verliehen.

*

Am 9. April 1988 veranstaltete das Schiller-Institut, Hannover, in der Casa Verdi in Mailand eine internationale Konferenz unter dem Thema *Klassische Ästhetik und Musik*, die vor allem Fragen der musikalischen Stimmung gewidmet war und sich hier insbesondere mit der Forderung auseinandersetzte, zur sogenannten wissenschaftlichen Stimmung entsprechend $a' = 432$ Hz zurückzukehren. Weitere Auskünfte über die Konferenz und die behandelten Themen erteilt das Schiller-Institut e.V., Postfach 5466, 3000 Hannover 1.

Vom 7. bis 9. April 1989 veranstaltet die Royal Musical Association einen musikwissenschaftlichen Kongreß in London unter dem Thema *Musik und Rhetorik*. Auskünfte und Anmeldungen (mit Abstract): Dr. Tim Carter, Department of Music, Royal Holloway & Bedford New College, Egham Hill, Egham, Surrey TW20 OEX, England.

Das Zentralinstitut für Mozart-Forschung bei der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg veranstaltet im Mozart-Jahr 1991 (2. bis 6. Februar) einen internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß. Neben Öffentlichen Vorträgen, Konzerten und Opern-Aufführungen der „Mozartwoche 1991“ (26. Januar bis 5. Februar) stehen im Mittelpunkt des Kongresses Freie Referate. Nähere Einzelheiten über Themenschwerpunkte bei den Freien Referaten und über den Ablauf des Kongresses werden im ersten Halbjahr 1989 bekanntgemacht. Auskünfte erteilt: Internationale Stiftung Mozarteum „Mozart-Kongreß 1991“, Postfach 34, A-5024 Salzburg.

*

Seit Januar 1988 erarbeitet eine vierköpfige Gruppe von Ethnomusikologen am Internationalen Institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation in Berlin (IICMSD) eine *Dokumentation der Musik unterschiedli-*

cher Kulturen in Berlin. Das zunächst auf ein Jahr terminierte Projekt, das in das Gesamtkonzept der Berlinforschung eingebettet ist, hat sich insbesondere zum Ziel gesetzt, die Musikpflege ausländischer Mitbürger in dieser Stadt transparent zu machen, Verhaltensmodelle von ausländischen Musikern bei der Konfrontation mit einem ihnen fremden Kulturraum zu ermitteln und den wechselseitigen Austausch zwischen den einzelnen Musikkulturen zu erfassen. Die Dokumentation geschieht mit Hilfe von Tonaufnahmen und Fotografien (eventuell auch Video-Aufnahmen) sowie durch Interviews. Die gesammelten Materialien werden im IICMSD archiviert und dort später der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Geplant ist außerdem, die Arbeitsergebnisse in Buchform und in einer Schallplatten-Dokumentation zu veröffentlichen. Nähere Auskünfte: Dr. Ulrich Wegner, Internationales Institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation e. V., Winklerstraße 20, 1000 Berlin 33.

Die beiden Brüner Janáček-Editoren Leoš Faltus und Miloš Štědroň haben im Zuge von Editionsarbeiten an der Gesamtausgabe der Werke Leoš Janáčeks (Koproduktion der Verlage Supraphon, Prag, und Bärenreiter, Kassel–Basel–London–New York) ein bislang unbekanntes Violinkonzert Janáčeks entdeckt. Das Werk entstand im Anschluß an eine Reise Janáčeks nach London im Jahre 1926. Auf dieser Reise lernte er die Geigerin Adila Fachiri ken-

nen, deren große künstlerische Fähigkeiten er bewunderte und der das Werk auch zugeordnet war. Es handelt sich um ein zwölfminütiges Attacca-Stück, dem Janáček ursprünglich den Titel *Wanderung einer Seele* gegeben hatte, das er später aber in *Die Seele – Einführung zur Oper* umbenannte. Das Werk blieb deshalb unbekannt, weil Janáček selbst die seiner Meinung nach stärksten Partien daraus in seiner letzten Oper *Aus einem Totenhaus* verwendet hat; der Rest – etwa 60 Seiten Partitur – blieb bislang ohne Interesse, weil es nicht gelang, die Bruchstücke sicher zu identifizieren. Das Werk erscheint zunächst in beiden Verlagen als Leihmaterial. Die Uraufführung mit Jan Stanovski, Violine, und der Staatlichen Philharmonie Brünn unter der Leitung von Petr Vrouska findet am 29. September 1988 im Rahmen des Internationalen Musikfestes Brünn statt.

Im Zuge der Quellenforschungen zu ihrer interdisziplinären Dissertation *Melusine. Dichtung und Musik* ist es der Salzburger Studentin Elisabeth Mayr gelungen, in einer tschechischen Bibliothek eine handschriftliche Partitur der bislang als verschollen geltenden Oper *Undine* von Ignaz Ritter von Seyfried ausfindig zu machen. Es handelt sich dabei nicht um das Autograph, sondern um eine von mehreren Kopisten gefertigte Abschrift. Es ist beabsichtigt, das Werk nach Abschluß der Dissertation zu edieren. Nähere Auskünfte: Elisabeth Mayr, Sonnenstraße 40, 8232 Bayerisch Gmain.