

## Musikwissenschaftliche Forschungseinrichtungen und ihre Arbeitsbedingungen

Memorandum der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute der Gesellschaft für Musikforschung

### *Vorbemerkungen*

*Beruf: Musikwissenschaftler.* Neben den Universitäten und Musikhochschulen bilden die Freien Forschungsinstitute den größten Arbeitsmarkt der Musikwissenschaft. Wer musikwissenschaftliche Forschung zu seinem Beruf machen möchte, kann dies nur als Mitarbeiter einer Hochschule oder eines Forschungsinstituts. Die Stellen in den Forschungsinstituten sind bisher noch überwiegend Dauerstellen, zu etwa einem Drittel Öffentlicher Dienst; die übrigen in Anlehnung an den BAT. Ein abgeschlossenes Studium ist Voraussetzung für die Einstellung; die meisten Wissenschaftler sind promoviert.\*

Die Institute bieten in vielen Fällen hervorragende Forschungsbedingungen: Konzentration auf einen überschaubaren Forschungsbereich, langfristige Arbeitsplanung, gute Möglichkeiten zu weiterer fachlicher Qualifikation. Freilich führt die Spezialisierung oft auch zu einer gewissen Isolation. Überdies ermöglicht das sehr begrenzte Berufsfeld der Musikwissenschaft den Mitarbeitern schon in mittlerem Alter kaum noch den Wechsel in ein anderes Arbeitsgebiet (etwa in ein anderes Forschungsinstitut, in einen Musikverlag, in den Journalismus oder zu praxisnahen Tätigkeiten). Auch die Durchlässigkeit zwischen Universitäten und Forschungsinstituten ist gering. Andererseits müssen die Forschungsinstitute ihre Spezialisten möglichst fest an sich binden, denn jeder Personalwechsel und jede Freistellung bedeuten zeitlichen und damit auch finanziellen Verlust. Kollegiale, konfliktarme Arbeitsbedingungen, die Eigeninitiativen und Identifikation mit dem Forschungsauftrag des Instituts fördern und zugleich dem individuellen Forschungsinteresse den nötigen Freiraum lassen, sind daher für die Freien Forschungsinstitute von zentraler Bedeutung.

*Kompetenz der Fachgruppe.* Die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute wurde 1967 von der Gesellschaft für Musikforschung als Sachwalterin der außeruniversitären Forschung eingesetzt. Sie hat in der Vergangenheit einerseits durch ihre Tagungen und Publikationen die Fachdiskussion befördert und andererseits an der langfristigen Sicherung der Forschungseinrichtungen und der sozialen Absicherung der Wissenschaftler mitgewirkt.

In den letzten Jahren hat sich die Fachgruppe zu einer großen Arbeits- und Interessengemeinschaft entwickelt. In ihr sind derzeit (Stand Juli 1999) 47 Forschungseinrichtungen mit mehr als 140 hauptamtlichen wissenschaftlichen Mitarbeitern vertre-

\* Die speziellen Anforderungen wurden dargestellt von Dietrich Berke und Georg Feder, „Beschreibung der Tätigkeit des Musikwissenschaftlers an Forschungseinrichtungen für Editions- und Dokumentationsvorhaben“, in: *Mf* 4/1981, S. 464–467.

ten. (Das entspricht etwa der Anzahl der an deutschen Hochschulen lehrenden Musikwissenschaftler.)

Die Musikeditoren bilden den Kern der Fachgruppe. Sie stellen etwa die Hälfte der Mitglieder. Die andere Hälfte ist in archivalischen, quellenkundlichen oder musealen Bereichen tätig und oft ebenfalls mit Editionen und/oder Grundlagenforschung befasst. Weniger homogen ist die Fachgruppe als Interessengemeinschaft, denn die einzelnen Forschungseinrichtungen sind unterschiedlich groß und sehr verschieden in ihren Organisationsformen und ihren innerbetrieblichen Strukturen – bestehend aus Vorständen, Kommissionen, Trägervereinen und Beiräten, Vorsitzenden, Direktoren und Editionsleitern, hauptamtlichen, ehrenamtlichen und externen Mitarbeitern. Aus diesem Grund sind die Institute schwer miteinander vergleichbar. Etwa die Hälfte wird von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften (Mainz) betreut, andere unterstehen mehr oder weniger direkt einem Bundes- oder Landesministerium. Einige sind räumlich und/oder personell eng mit Universitätsinstituten verbunden.

Doch gerade wegen der Verschiedenheiten ist eine übergeordnete, gemeinsame, von einer großen Zahl der Mitarbeiter und zugleich von der Gesellschaft für Musikforschung getragene Interessenvertretung unentbehrlich. Eine Aufgabe der Fachgruppe ist daher nach wie vor und gerade in wirtschaftlich schwierigen Zeiten, sich um angemessene Arbeitsbedingungen für die Mitarbeiter zu bemühen. Allerdings kann die Fachgruppe lediglich Empfehlungen aussprechen und Orientierungshilfen geben.

\*

Im Sommer 1996 hat die Fachgruppe unter den wissenschaftlichen Mitarbeitern eine Umfrage zu den Arbeitsbedingungen durchgeführt, an der sich 94 Kollegen beteiligt haben. Die Ergebnisse wurden in den Fachgruppensitzungen in Regensburg (1996) und Mainz (1997) ausgiebig diskutiert. Die Auswertung und die Diskussionen der Umfrage bilden die Grundlage des folgenden Memorandums. Es richtet sich zum einen an die Entscheidungsträger, d. h. an Trägervereine, Vorstände und wissenschaftliche Beiräte, zum anderen an die Mitarbeiter der Forschungsinstitute und darüber hinaus an die Öffentlichkeit im Fach Musikwissenschaft.

## MEMORANDUM

### *1. Institutsstrukturen, Arbeitsklima, Kollegialität*

Die wichtigsten Faktoren für ein effektives und konfliktarmes Arbeitsklima sind Kollegialität und Eigenverantwortlichkeit. Es muss daher vordringlich darum gehen, in den Forschungsinstituten Strukturen herzustellen, die kollegiales Verhalten fördern. Dazu sind Transparenz und Mitspracherechte (z. B. auch bei Personalentscheidungen) unabdingbar. Darüber hinaus ist Kollegialität eine Bedingung für den fachlichen Informationsaustausch, mit dem die Arbeit eines Forschungsinstituts steht und fällt. Offene fachliche Auseinandersetzungen, wechselseitige Anregung und Kontrolle sind auf Dauer nur in einem Team möglich.

Doch ist von Geisteswissenschaftlern, die bereits durch ihr Studium zu kritischer Selbständigkeit erzogen wurden und sich in ihrem Fachgebiet in hohem Maße qualifiziert haben, die Unterordnung unter vielfach noch herrschende hierarchische Verwaltungs- und Institutsstrukturen bis hin zur Anerkennung der Weisungsbefugnis eines Vorgesetzten auch in wissenschaftlichen Belangen nicht einfach zu erwarten.

Ein gewisses Problem besteht in der Ambivalenz der Tätigkeit zwischen Dienstleistung und Eigenverantwortlichkeit. Phantasie, Engagement und Disziplin lassen sich nicht in Dienst nehmen. Wissenschaftliche Leistungen, zu deren Voraussetzungen neben der fachlichen Qualifikation vor allem das Interesse an der Arbeit gehört, sind nur zu erreichen, wenn Verantwortlichkeiten anerkannt, mit zunehmender Qualifizierung auch abgetreten werden und entsprechend Freizügigkeit gewährt wird.

Forschungsergebnisse, die im Auftrag der Institution erarbeitet werden, sind kein ‚Privateigentum‘, sondern stehen allen Kollegen für die wissenschaftliche Arbeit des Instituts zur Verfügung. Diese Regelung sollte strukturell verankert und auch für leitende Mitarbeiter verpflichtend sein.

Die Rechte an einer aus der Arbeit erwachsenen Publikation sollten bei dem Mitarbeiter liegen, der für die Publikation verantwortlich zeichnet.

## 2. Dienstaufsicht

Die Dienstaufsicht liegt in kleineren Institutionen im Allgemeinen beim Trägerverein, in größeren bei der Institutsleitung. Sie bezieht sich grundsätzlich auf die Einhaltung der Arbeitsverträge und der Tarifbestimmungen. Der Institutsleitung obliegt die Rechnungsführung des Forschungsinstituts, auch wenn der Haushalt im Hinblick auf die für die wissenschaftliche Arbeit notwendigen Ausgaben durch das Team vorgeplant wird.

## 3. Arbeitszeit – Leistungskontrolle

Im Allgemeinen haben die Mitarbeiter eines Forschungsinstituts feste Arbeitszeiten, die sie in den Räumen des Instituts verbringen. Die Aufteilung in Kern- und Gleitarbeitszeiten ist üblich. Die Präsenzpflcht erleichtert die Zusammenarbeit und den Meinungs- und Informationsaustausch innerhalb des Teams und sollte deshalb der Normalfall sein. Andererseits lassen sich spezielle räumliche und familiäre Situationen nur berücksichtigen, wenn eine gewisse Flexibilität herrscht. Das ist nicht zuletzt im Hinblick auf den hohen Frauenanteil in den Instituten wünschenswert. Die Arbeitsverträge nach BAT regeln normalerweise nur die Dauer der Arbeitszeit, nicht die Frage der Präsenz. Für Überstunden ist grundsätzlich Zeitausgleich zu gewähren.

## 4. Dienstreisen

Als Dienstreisen gelten die Reisen, die zur Durchführung der Institutsarbeit erforderlich sind (Recherchen, Beteiligung an einschlägigen Tagungen). Darüber hinaus sind auch Reisen zu Tagungen der Fachgruppe und entsprechender, für die Einrichtung bedeutsamer Interessenverbände (z. B. die AIBM für RISM) als dienstliche Angelegen-

heiten anzusehen. Für die Teilnahme an solchen Veranstaltungen sind den Mitgliedern (im Rahmen der für Reisen zur Verfügung stehenden Mittel) die Kosten zu erstatten.

Für Reisen zu anderen musikwissenschaftlichen, mit dem Forschungsgegenstand des Instituts mittelbar zusammenhängenden Tagungen, Symposien und Kongressen (mit eigenem Referat oder ohne) ist zumindest Dienstbefreiung zu gewähren.

### *5. Nebentätigkeiten*

Die meisten Wissenschaftler arbeiten in ihrer Freizeit an anderen Projekten – viele ziemlich oft auch in Bereichen, die mit dem Forschungsgegenstand ihres Instituts kaum Berührung haben. In der Regel sind die Nebentätigkeiten wissenschaftlicher, schriftstellerischer oder künstlerischer Art, so dass sie keiner Genehmigung bedürfen. Wer eine Stelle mit begrenzter Laufzeit hat, ist geradezu existentiell darauf angewiesen, Nebentätigkeiten als Möglichkeit der Fortbildung und des Erhalts seiner Vielseitigkeit zu nutzen.

Innerhalb der Arbeitszeit sollte – in Abstimmung mit dem Team – ein angemessener Freiraum für Tätigkeiten zur Verfügung stehen, die nicht unmittelbar dem Hauptgegenstand der Forschungsstelle dienen.

### *6. Zusammenarbeit zwischen Freien Forschungsinstituten und Universitäten*

In der Musikwissenschaft sind – anders als in vergleichbaren Fächern, etwa den Literaturwissenschaften – die philologischen Bereiche, die Quelleninterpretation und manche Aspekte der historischen Grundlagenforschung quasi aus dem fachlichen Zentrum der Universitäten ausgelagert und an die Freien (d. h. universitätsunabhängigen) Forschungseinrichtungen delegiert worden. Die Vorteile dieser Arbeitsteilung sind unübersehbar. Selbst große Projekte wie RISM, die Neuen Bach-, Mozart- und Schubert-Ausgaben mit Laufzeiten von jeweils mehr als 50 Jahren können geplant, geordnet vorangebracht und abgeschlossen werden.

Die Trennung birgt jedoch auch die Gefahr, dass sich Forschungsziele, die eigentlich aufeinander angewiesen sind (z. B. Quellenforschung und Analyse), voneinander entfernen und dass die methodische Vielschichtigkeit der Wissenschaft Einbußen erfährt. Um dies zu vermeiden, sollten Forschungsinstitute und musikwissenschaftliche Institute ihren fachlichen Austausch intensivieren. Die Universitäten sollten auf das Fachwissen der Institutsmitarbeiter zurückgreifen und regelmäßig Lehraufträge an sie vergeben. Die Institute sollten, auch um Nachwuchs für die eigene Arbeit zu fördern, Aufträge gezielt an Nachwuchswissenschaftler vergeben und für Praktikanten offen stehen. Sie sollten auch Magisterarbeiten und Dissertationen mitbetreuen. Es kann allerdings nicht Aufgabe der Freien Forschungsinstitute sein, Lücken in der universitären Ausbildung zu schließen.

Bei den meisten Mitarbeitern der Forschungsinstitute ist die Bereitschaft, sich in dieser Weise zu engagieren, sehr groß, denn Methoden und Erkenntnisse der eigenen Arbeit weiterzugeben und unmittelbare Resonanz zu erfahren, stellt ein wichtiges Korrelat zur Forschungstätigkeit dar und wirkt oft anregend und motivierend. Indes ist

die freiwillige Lehrtätigkeit für die Mitarbeiter eine aufwendige Beschäftigung, die eine angemessene Honorierung oder Gegenleistung verdient. Im Einzelfall könnten zwischen Universität und Freiem Forschungsinstitut regelmäßig wiederkehrende Lehrveranstaltungen (etwa „Einführung in die Editionstechnik“) fest vereinbart werden, und zwar so, dass daraus auch der konkrete Nutzen für das Forschungsinstitut ersichtlich ist.

### 7. Soziales

Ein großes Problem stellen die auslaufenden Editionsprojekte der Union der Akademien dar (Mozart, Schönberg, Bach, Haydn, Kirchenlied, Wagner). Die Arbeitsverträge der Mitarbeiter sind projektgebunden und damit befristet; die Gefahr der Arbeitslosigkeit ist unübersehbar. Die Fachgruppe empfiehlt, frei werdende Stellen bevorzugt mit Kollegen aus den auslaufenden Projekten zu besetzen. Was aus den wertvollen Materialsammlungen der Institute wird, ist in den meisten Fällen ungeregelt. Möglicherweise lässt sich durch sie die Einrichtung von Anschlussprojekten erreichen.

Die Fachgruppe hält einzig unbefristete Arbeitsverträge für erstrebenswert. Mittelfristige Verträge schaden den Projekten, da sie die Abwanderung der Mitarbeiter in andere Projekte fördern. Kurzzeitverträge haben nur Sinn, wenn sie sich auf konkrete Vorhaben beziehen, die in einem bestimmten Zeitraum abgeschlossen werden können, oder wenn sie einer „Einstellung auf Probe“ dienen.

Freiwerdende Stellen sollten öffentlich ausgeschrieben werden. Die Bezahlung erfolgt in der Regel nach BAT II. Neu zu besetzende Stellen sollten von Anfang an dieser Eingruppierung entsprechen.

Jeder Mitarbeiter sollte die Möglichkeit haben, eine Zusatzversicherung für die Altersversorgung abzuschließen, an der sich der Arbeitgeber beteiligt. Bei staatlich geförderten Instituten läuft dies über den VBLU (Versorgungsbund bundes- und landesgeförderter Unternehmen). Andernfalls ist eine vergleichbare Renten- oder Lebensversicherung zu ermöglichen.

## Johannes Brahms und Schuberts „Drei Klavierstücke“ D 946: Entstehungsgeschichte, Kompositionsprozess und Werkverständnis \*

von Andrea Lindmayr-Brandl, Salzburg

Als nach dem Tod Schuberts die Edition der nachgelassenen zweihändigen Klavierwerke im Schatten des damals weitaus populäreren Vokalwerkes zögerlich in Angriff genommen wurde, sind nicht nur vollständige und abgeschlossene Werke in den Druck gegangen. Die Verleger scheuten sich nicht, auch Einzelstücke, die keinem größeren Werk zuzuordnen waren, für die Drucklegung miteinander zu kombinieren und unter neuem Titel herauszugeben. Bereits Otto Erich Deutsch hatte das *Adagio und Rondo*, 1848 von Diabelli als Opus 145 ediert und ebenso in der Alten Gesamtausgabe abgedruckt, als ein Produkt solcher Verlagspolitik entlarvt<sup>1</sup> und ordnete beiden Sätzen eine jeweils eigenständige Nummer zu (D 505 und 506). Im neuen, überarbeiteten Werkverzeichnis ist die scheinbare Werkeinheit der *Fünf Klavierstücke* von 1843 auseinandergenommen worden, indem man die ersten beiden Nummern als *Sonate in E* (D 459) von den folgenden Nummern, nun *Drei Klavierstücke* D 459A genannt, separiert hat.<sup>2</sup>

Auch die *Drei Klavierstücke* D 946, 1868 bei Jakob Rieter-Biedermann im Druck erschienen, stehen aufgrund der geteilten Überlieferung und neuerer Erkenntnisse aus der Papieranalyse schon längere Zeit im Verdacht, kein eigentliches Ganzes darzustellen. Ihr scheinbarer „innerer [musikalischer] Zusammenhang“<sup>3</sup> hat allerdings diese Bedenken bislang abgeschwächt, und so firmieren die drei Klavierkompositionen sowohl im neuen Werkverzeichnis als auch in dem entsprechenden Band der *Neuen Schubert-Ausgabe* von 1984 als zusammengehörige Werkgruppe. Im Folgenden soll auf der Basis des Briefwechsels zwischen Johannes Brahms und Jakob Rieter-Biedermann die „Entstehungsgeschichte“ der *Drei Klavierstücke* aufgerollt und ein neues Argument dafür gewonnen werden, dass jene Zusammenstellung der drei Klavierkompositionen nicht auf die Intention des Komponisten zurückgeht, sondern eine Werkkonstruktion des

\* Der Text, Wolf-Dieter Seiffert in Freundschaft gewidmet, entstand im Zusammenhang mit einer größeren Studie über das fragmentarische Werk von Franz Schubert, das von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften durch ein APART-Stipendium großzügig unterstützt wird.

<sup>1</sup> Bereits in seinem Beitrag zum Schubert-Kongress von 1928 bemerkt Deutsch zur Anlage des geplanten Werkverzeichnisses: „Als Titel wird der von Schubert gewählte angesetzt, soweit wir ihn kennen [...] Zu verwerfen ist z. B. der von Diabelli und dann von Epstein angewandte Titel „Adagio und Rondo“ bei Opus 145, das kein zusammenhängendes Werk ist.“ (Zum thematischen Katalog der Werke Schuberts, in: *Bericht über den internationalen Kongress für Schubert-Forschung. Wien 25. bis 29. November 1928*, Augsburg 1929, S. 178.)

<sup>2</sup> An anderer Stelle soll gezeigt werden, dass auch diese drei Klavierstücke nicht zusammengehören und der zweite Satz der *Sonate in E* erst im Zuge der posthumen Drucklegung vervollständigt wurde.

<sup>3</sup> Walther Dürr, Vorwort zu: *Klavierstücke II*, hrsg. von Christa Landon und Walther Dürr (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII/2-5), Kassel 1984, S. XIV. Vgl. dazu auch Beth Shamgar, „Drei Klavierstücke“ und „Allegro“ amoll von Schubert. Zwei vernachlässigte Klavierwerke von 1828“, in: *Die Musikforschung* 44 (1991), S. 49–56. Auch Shamgar ist der Meinung, dass die *Drei Klavierstücke* „auch stilistisch ein Ganzes bilden“ (S. 51).

späteren 19. Jahrhunderts darstellt. Beobachtungen zum Kompositionsprozess sowie Überlegungen zum Werkverständnis schließen sich daran an.

\*

Johannes Brahms hat sich zeit seines Lebens in vielerlei Hinsicht um das schubertsche Erbe verdient gemacht: als praktischer Musiker, der Schuberts Kompositionen in sein Konzertprogramm aufnahm, als Arrangeur, der Klavierauszüge anfertigte und Lieder orchestrierte, als Sammler und Bewahrer von Manuskripten und nicht zuletzt als Herausgeber, der vor allem bei der ersten Gesamtausgabe der Werke Schuberts eine führende Rolle spielte.<sup>4</sup> Schon bei seinem ersten Wien-Besuch 1862/63, den er unter anderem für Verhandlungen mit Spina zur Drucklegung eigener Werke nützte, faszinierte ihn die immer noch spürbare Präsenz Schuberts in dessen Heimatstadt:

„Da ist nun besonders Schubert, bei dem man die Empfindung hat, als lebte er noch! Immer neue Menschen lernt man kennen, die von ihm als einem guten Bekannten sprechen, und immer neue Werke sieht man, von deren Existenz man nicht wußte, und die so unberührt sind, daß man den Sand abscheuern könnte.“<sup>5</sup>

Brahms war es jedoch nicht genug, bloß die Möglichkeit zur Einsicht in diese bislang unbekanntenen Kompositionen Schuberts wahrnehmen zu können. Die Veröffentlichung dieses Schatzes war ihm ein stetes Anliegen, wenn er auch besonderen Wert darauf legte, wie bei seinem eigenen Œuvre nur „gültige“ Werke zu publizieren, und Jugendwerke, Kompositionen von minderer Qualität sowie nicht fertiggestellte Arbeiten der Öffentlichkeit vorenthalten wollte. Sicherlich nicht ohne Hintergedanken schloss er in einem Brief vom 15. Mai 1863 an den Verleger Rieter-Biedermann eine Schilderung vom Zustand des Schubert-Nachlasses an:

„Überhaupt verdanke ich die schönsten Stunden hier ungedruckten Werken von Schubert, deren ich eine ganze Anzahl im Manuskript zuhause habe. So genussvoll und erfreuend aber ihre Betrachtung ist, so traurig ist fast alles, was sonst daran hängt. So z. B. habe ich viele Sachen hier im Manuskript, die Spina oder Schneider gehören, und von denen es nichts weiter als das Manuskript gibt, keine einzige Kopie! und die Sachen werden bei Spina so wenig als bei mir in einem feuerfesten Schrank aufbewahrt.

Zu unglaublich billigem Preis kam neulich noch ein ganzer Stoß ungedruckter Sachen zum Verkauf, den zum Glück noch die Gesellschaft der Musikfreunde erwarb. Wie viele Sachen sind zerstreut, da und dort bei Privatleuten, die entweder ihren Schatz wie Drachen hüten oder sorglos verschwinden lassen.“<sup>6</sup>

Mit Jakob Rieter-Biedermann war Brahms nicht nur immer wieder in geschäftlichem Kontakt – Rieter verlegte u. a. das *Deutsche Requiem* –, er war ihm auch durch eine langjährige, sehr persönliche Freundschaft verbunden.<sup>7</sup> Rieter reagierte auf die indirekte Empfehlung seines Freundes und fasste, nach der Formulierung Brahms', „eine mögliche Verknüpfung des schönen Namens mit dem [seinen]“ ins Auge.<sup>8</sup> Die Aufgabe von

<sup>4</sup> Vgl. dazu David Lee Brodbeck, *Brahms as Editor and Composer: his two Editions of Ländler by Schubert and his first two Cycles of Waltzes, Opera 39 and 52*, Phil. D. Diss. University of Pennsylvania 1984, insbesondere Kapitel I: „Schubert's Music in the World of Brahms“, und Robert Pascall, „Brahms und Schubert“, in: *The Musical Times* 124 (1983), S. 286–291.

<sup>5</sup> Johannes Brahms an Adolf Schubring, Wien, am 26. März 1863, abgedruckt in: *Brahms-Briefwechsel* Band VIII, Nr. 8, S. 196.

<sup>6</sup> Johannes Brahms an Rieter, Wien, 18. Februar 1863, abgedruckt in: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartolf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsich und Robert Lienau, hrsg. von Wilhelm Altmann (= *Brahms-Briefwechsel* 14), Berlin 1920, Nachdr. Tutzing 1974, Nr. 75, S. 77.

<sup>7</sup> Siehe dazu Hans Peter Schanzlin, Artikel „Rieter-Biedermann“, in: *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 496 f. und Wilhelm Altmann, Einleitung zu *Briefwechsel* (wie Anm. 6), insbesondere S. XIX ff.

<sup>8</sup> Brief an Rieter, Hamburg, 15. Mai 1863 (*Briefwechsel*, Nr. 77, S. 79).

Brahms sollte sein, mit den Eigentümern von ungedruckten Handschriften Schuberts Kontakt aufzunehmen und die Lage zu sondieren. Dafür kamen vor allem zwei Personen in Betracht, deren Namen auch von Brahms genannt werden: der Verleger Anton Spina und der Neffe Schuberts, Dr. Eduard Schneider, als Nachlassverwalter der zweiten Generation.

Mit Spina, der mit der Übernahme der Firma Diabelli auch in den Besitz von dessen umfassenden Schubert-Archiv gelangte, erwiesen sich die Verhandlungen als schwierig. Spina fühlte sich als der einzig legitimierte Schubert-Verleger, wollte nichts aus der Hand geben, und erwog sogar vage den Plan einer Gesamtausgabe. Zudem glaubte er aufgrund einer ungeschickten Formulierung im Vertrag zwischen Diabelli und Ferdinand Schubert auch auf jene Werke Verlagsrechte geltend machen zu können, deren Manuskripte sich in anderer Hand befanden.<sup>9</sup> Spina war also für Rieters Vorhaben keine Hilfe, sondern eher ein Hindernis und musste vorsichtig umgangen werden.<sup>10</sup>

Weitaus entgegenkommender verhielt sich hingegen Schneider, dessen Persönlichkeit auch von Brahms positiv geschildert wird: „Er ist sehr liebenswürdig und musikalisch und hat das uneigennützigste Interesse für die Sache“.<sup>11</sup> Der Anwalt und Amateurmusiker hatte nach dem Tod seines Onkels die Reste von Schuberts Nachlass übernommen und sich vor allem um das Bühnenwerk bemüht. Auf Anraten Brahms' trat Rieter in direkten Briefkontakt mit Schneider, der ihm zunächst nur die Oper *Fierabras* D 796 zur Drucklegung anbieten wollte. Da aber die Ouvertüre bereits bei Spina erschienen war und Brahms außerdem die Qualität des Librettos geringschätzte,<sup>12</sup> nahm Rieter dieses Angebot nicht an. Erst eine persönliche Kontaktaufnahme Rieters mit Schneider anlässlich eines Wien-Besuchs bei Brahms im Herbst 1864 führte zu einem Vertragsabschluss. Schneider verkaufte ihm das Verlagsrecht an der *Messe in Es-Dur* D 950 (das Autograph war 1844, ohne das Recht auf Veröffentlichung, bereits an Ludwig Landsberg gegangen), und Spina dürfte seine „Zustimmung“ dazu gegeben haben.<sup>13</sup> Die Messe erscheint 1865 bei Rieter-Biedermann im Druck, nicht von Brahms, sondern von Franz Espagne herausgegeben, der als Kustos der Königlichen Bibliothek zu Berlin Zugang zum dort aufbewahrten Originalmanuskript hatte.<sup>14</sup>

Die Edition der *Drei Klavierstücke* war erst in einem zweiten Anlauf und auch hier nur als Verlegenheitslösung zustande gekommen. Zur Jahreswende 1866/67 bekundete Rieter erneut Interesse an einem Werk von Franz Schubert, und Brahms berichtet

<sup>9</sup> In dem „Angebot“ von Ferdinand Schubert heißt es im Abschnitt 2 (Musik für Streichinstrumente), nach der Auflistung einiger konkreter Werke: „Und hierzu noch alle übrigen hierhergehörigen Kompositionen, falls sich noch einige vorfinden und dieselben zur Herausgabe geeignet sein sollten.“ (*Schubert. Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1957, S. 446).

<sup>10</sup> Siehe dazu Brief Nr. 77, S. 79, Nr. 79, S. 82 f., Nr. 81, S. 87, Nr. 121, S. 138, Nr. 122, S. 140, Nr. 126, S. 146: „Nach den Schubert-Stücken hat sich Spina schon bei mir erkundigen lassen, ebenso nach dem Quartett-Satz, den ich besitze. Ich steckte wie Vogel Strauß den Kopf in einen Busch und denke, Sie mögen tun, was sie wollen. Ob sie ihn nicht aber doch fragen – oder benachrichtigen möchten, weiß ich nicht.“

<sup>11</sup> Brief Nr. 77, S. 80.

<sup>12</sup> „Die Musik ist freilich schön, aber der Text jedenfalls ganz umzuarbeiten“, Nr. 79, S. 82. Vgl. dazu auch Anmerkung 2 zu diesem Brief.

<sup>13</sup> Brief Nr. 100, S. 113: „Möchte nur Herr Spina Ihnen jetzt beweisen, daß die wohlbekannte Wiener Liebenswürdigkeit auch mehr bedeutet als ein bloßes Aushängeschild.“ Zum Verkauf des Autographs der *Es-Dur Messe* vgl. die Eintragung Ferdinands in den Werkkatalog von Aloys Fuchs (*Erinnerungen*, S. 471).

<sup>14</sup> Die Schubert-Autographe von Landsberg waren 1862 an die Preußische Staatsbibliothek gelangt. Zu Franz Espagne vgl. Heinz Becker, Artikel „Espagne“, in: *MGG* 3, Kassel 1954, Sp. 1534 ff.

sogleich, dass Schneider überlege, die bei ihm liegenden frühen Sinfonien anzubieten – ein Ansinnen, das Brahms nicht unterstützte: „[...] ich mag nicht ja sagen und zwar durchaus auch in ihrem Interesse. [...] Erfolg ist nämlich nicht anzunehmen.“<sup>15</sup> Im selben Brief vom 17. Jänner 1867 werden das erste Mal Kompositionen für Klavier angesprochen: „Schneider wollte Ihnen 4 Klavierstücke schicken [...]“.<sup>16</sup> Aber auch hier war Brahms skeptisch: „[...] aus verschiedenen Zeiten, von verschiedenem Wert und entschieden etwas skizzenhaft“.<sup>17</sup> Und später meint er: „Bedeutend ist nichts in der Sammlung [...]“, die neben den drei Klavierstücken sehr wahrscheinlich auch das einzeln überlieferte *Adagio in E D 612* vom April 1818 umfasste.<sup>18</sup> Diese Äußerungen sind erstaunlich, hat doch Brahms im selben Jahr im Rahmen der Gesellschaft der Musikfreunde ein Konzert gegeben, in dem er zwei der vier angebotenen Klavierstücke zu Gehör brachte und nach eigenen Angaben das *Adagio* „oft öffentlich gespielt habe“.<sup>19</sup> Offensichtlich differenzierte Brahms zwischen öffentlicher Aufführung und Publikation eines Werkes, wobei er die Ansprüche für letzteres noch höher ansetzte. Schneider hatte freilich zu diesem Zeitpunkt im Bereich der Klaviermusik nichts „Besseres“ zu bieten. Denn schon unter Ferdinand Schubert waren alle „vollständigen“ Klavierwerke auf der Basis des bereits genannten Vertrags an Diabelli gegangen, und Ferdinand war, wie er bei einer Anfrage eines Leipziger Verlegers bestätigte, nur mehr im Besitz „einiger Fragmente von Klavier-Sonaten und dergleichen“.<sup>20</sup> Rieter verhielt sich daher zunächst zurückhaltend und dachte eher an die Veröffentlichung von einigen Liedern aus den Berliner Schubert-Beständen, die ihm mittlerweile durch Espagne in Abschriften zugekommen waren. Das negative Urteil Brahms', „Die Lieder sind bedenklich schwach!“, verhinderte aber auch dieses Projekt.<sup>21</sup>

Die anfangs so vielversprechend dargestellte Quellensituation entpuppte sich durch die Blockierung seitens Spina und aufgrund der übermäßigen Kritik Brahms' für den Verleger Rieter als weit weniger günstig als ursprünglich vermutet. Um nicht ganz leer auszugehen, schien Rieter doch an der Publikation der Klavierstücke festhalten zu wollen, und Brahms bot ihm im März 1867 an, selbst die Druckvorlagen nach den Originalen bei Schneider herzustellen.<sup>22</sup> Zu Brahms' großem Ärgernis war ihm in dieser Sache jedoch ein anderer bereits zugekommen. In einem Brief an Rieter vom 2. August 1867 lesen wir:

„Dr. Schneider hat Ihnen jetzt wirklich die Schubertschen Sachen geschickt! Doch muß jedenfalls Ordnung und alles Mögliche recht sorglich bedacht werden. Ich habe aus Rücksicht nicht redigiert, weiß aber auch nicht, was und wie er es gemacht hat.“<sup>23</sup>

<sup>15</sup> Brief Nr. 121, S. 138: Brahms wird einige Jahre später für die Gesamtausgabe selbst die Edition der Sinfonien übernehmen.

<sup>16</sup> Brief Nr. 121, S. 138.

<sup>17</sup> Brief Nr. 121, S. 138.

<sup>18</sup> Siehe dazu weiter unten und die Briefe Nr. 121, S. 138 und Nr. 129, S. 151.

<sup>19</sup> Brief Nr. 129, S. 129. Das Konzert fand am 7. April 1867 statt. Brahms spielte u.a. das *Adagio* D 612 und ein „Allegro von 1828“, wobei nicht klar ist, ob damit Nr. 1 der *Drei Klavierstücke* („Allegro assai“) gemeint ist, oder Nr. 3, das undatierte „Allegro“.

<sup>20</sup> Ferdinand Schubert an Karl Whistling, Wien, am 27. Jänner 1842 (*Erinnerungen*, S. 462).

<sup>21</sup> Brief Nr. 124, S. 143 f.

<sup>22</sup> Brief Nr. 125, S. 145.

<sup>23</sup> Brief Nr. 128, S. 149.

Rieter war also bereits im Besitz der eingerichteten Kopiaturen, und wenig später muss Brahms auch erfahren, dass Schneider nicht vier, sondern nur drei Klavierstücke abgesandt hatte, mit der eigenartigen Begründung: „[...] aus Bescheidenheit für [meinen] Onkel“. Auch das verärgerte ihn, denn seiner Meinung nach „gehörte dies Weggelassene ganz gut hinein“.<sup>24</sup>

Brahms' Missmut bezog sich nicht nur auf die Tatsache, dass er als Person schließlich umgangen wurde. Er misstraute auch der Qualität der Druckvorlagen, hatte Schneider doch bei dem Klavierauszug der *Es-Dur Messe*, den er für Rieter besorgt hatte, schlechte Arbeit geleistet. Brahms musste den Klaviersatz stark überarbeiten, das „Agnus Dei“ überhaupt neu schreiben, und der Auszug erschien schließlich unter dem Namen des Überarbeiters.<sup>25</sup> Aufgrund dieser Vorgeschichte ist es verständlich, dass Brahms unbedingt noch vor Drucklegung die Vorlagen sehen wollte, „um möglicherweise auf Dr. Schneider in irgendeiner Weise einwirken zu können“. Er bat Rieter sogar, eine Verzögerung der Edition in Kauf zu nehmen, mit der Absicht, das „genannte Versehen [= das Weglassen des *Adagios*] oder andre mögliche noch gut zu machen?!!?“<sup>26</sup>

Was nun Brahms zur Einsichtnahme vorgelegt wurde – die von Schneider besorgte Stichvorlage oder bereits die Druckfahnen – ist nicht dokumentiert, ja es ist nicht einmal gesichert, ob er überhaupt noch in den Produktionsprozess eingreifen konnte. Eine für damalige Verhältnisse ungewöhnliche Anmerkung innerhalb des gedruckten Notentextes lässt jedoch darauf schließen, dass die Druckvorlage damals bereits gestochen und Rieter offensichtlich unwillig war, noch umfangreichere Korrekturen vorzunehmen. Brahms' Beitrag zur Edition der *Drei Klavierstücke* dürfte sich schließlich auf das Einfügen der Anmerkung beschränkt haben, mit der er darauf aufmerksam macht, dass ein mit Buchstaben gekennzeichnete Abschnitt im Autograph ausgestrichen ist.<sup>27</sup> Schneider hatte diese umfangreiche Passage in der Stichvorlage offensichtlich unkommentiert wiedergegeben, und Brahms schien es ein Anliegen gewesen zu sein, die Sachlage aufzuklären.

Trotz dieser Information hat sich jedoch die unautorisierte, „lange“ Fassung im Konzertraum, in Aufnahmen und Folgepublikationen hartnäckig gehalten. Die Auf-führungstradition wirkt bis heute so stark, dass selbst eine dem Urtext sonst so kritisch verpflichtete Institution wie der Henle Verlag in seiner 1996 revidierten Ausgabe der *Drei Klavierstücke* den ausgestrichenen Teil (mit entsprechendem Fußnoten-Hinweis auf den autographen Befund) im Normalstich wiedergibt.<sup>28</sup>

Auch das andere „Versehen“ Schneiders, die Reduktion von vier Klavierstücken auf drei, konnte von Brahms nicht wirklich rückgängig gemacht werden. Wie wir wissen,

<sup>24</sup> Brief Nr. 129, S. 151.

<sup>25</sup> Siehe dazu Siegfried Mühlhäuser, *Die Handschriften und Varia der Schubertiana-Sammlung Taussig in der Universitätsbibliothek Lund* (= Quellenkatalog zur Musikgeschichte 17), Wilhelmshaven 1981, S. 91 f.

<sup>26</sup> Brief Nr. 129, S. 151.

<sup>27</sup> Siehe dazu das Faksimile in: *Klavierstücke II* (wie Anm. 3), S. XX. Auf Seite 10 der Edition von Nummer 1 findet man folgende Fußnote: „NB. Der Theil von A bis B wurde im Original-Manuscripte von Schubert wieder gestrichen.“

<sup>28</sup> Franz Schubert, *Drei Klavierstücke. Impromptus* aus dem Nachlaß. Nach der Eigenschrift und der Erstausgabe herausgegeben von Paul Mies, neue verbesserte Ausgabe, München: Henle Verlag 1996, Vorwort: „Sie [i. e. die von Schubert ausgestrichenen Takte] sind seit ihrer Wiedergabe in der Erstausgabe zu bekannt geworden, um sie hier zu unterdrücken.“

blieb Rieter bei der Dreizahl der Kompositionen und ließ diese unter dem Titel „Drei Clavier-Stücke componirt von Franz Schubert. Nachgelassenes Werk“ 1868 in Leipzig und Winterthur in Druck gehen. Der Herausgeber wird dabei nicht genannt. Ein „viertes“ Klavierstück – das *Adagio* D 612 – verlegte Rieter als Einzelpublikation erst im nächsten Jahr.

\*

Was hatte Brahms, oder eigentlich Schneider, bei der Edition der *Drei Klavierstücke* vorgelegen? Im Nachlass befanden sich zwei äußerlich recht unterschiedliche Manuskripte:

- 5 Blätter im Querformat (heute mit der Signatur Wst MH 143/c versehen) mit einem „Allegro assai in es-Moll“ und einem sich unmittelbar daran anschließenden „Allegretto in Es-Dur“; die letzten beiden Seiten blieben unbeschrieben.
- 3 Blätter im Hochformat (Wst MH 144/c) mit einem „Allegro in C-Dur“; unbeschrieben blieben die untere Hälfte der vorletzten Seite und die letzte Seite.

Beide autographe Niederschriften sind tatsächlich „etwas skizzenhaft“, in sehr flüchtigem Schriftduktus notiert und mit zahlreichen größeren und kleineren Ausstreichungen und Korrekturen versehen. Beide Manuskripte tragen keine Überschrift und sind, wie bei ersten Niederschriften für Schubert typisch, in den laufenden Akkoladen ohne Schlüssel und Generalvorzeichen geblieben. In anderen Details, die man sonst eher ausgearbeiteten Manuskripten zuordnet, unterscheiden sie sich jedoch: Nur das querformatige Autograph zeigt Leerzeilen zwischen den Akkoladen und trägt eine Datierung („May 1828“), das hochformatige weist zu Beginn der ersten Akkolade die Instrumentenbezeichnung „Pianoforte“ auf.<sup>29</sup>

Die Argumente für zwei eigenständige Niederschriften liegen auf der Hand: unterschiedliche Papiersorten, jeweils freigebliebene Seiten am Schluss der Manuskripte, unterschiedliche äußere Anlage, und bei beiden Manuskripten durch die Datierung bzw. die Instrumentenangabe positive Kriterien für eine Kopfseite eines eigenständigen Werkes. Die Bemerkung von Deutsch im Zusammenhang mit der Eintragung ins Werkverzeichnis, dass die Nummer 3 der *Drei Klavierstücke* (= hochformatiges Manuskript) „is said to have been written before the first“,<sup>30</sup> scheint von der modernen Wasserzeichenforschung bestätigt worden zu sein und fügt sich in den eben festgestellten Quellenbefund ein.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Vgl. dazu auch die Manuskriptbeschreibung in Ernst Hilmar, *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek* (= *Catalogus musicus VIII*), Kassel etc. 1978, S. 103 und das Vorwort bzw. den Kritischen Bericht in: *Klavierstücke II* (wie Anm. 3), S. XIV, dort insbesondere die beiden Faksimiles auf S. XX f.

<sup>30</sup> Otto Erich Deutsch, *Schubert. Thematic Catalogue of all his Works in Chronological Order*, New York 1951, S. 464.

<sup>31</sup> Hilmar (s. Anm. 29) bestätigt zwar, dass Nr. 3 nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit Nr. 1 und 2 entstanden ist, „vermutlich aber gleichfalls noch im Mai (oder Juni?) 1828“. Robert Winter datiert das Papier mindestens acht Monate vor der Niederschrift der ersten beiden Nummern („Paper studies and the future of Schubert research“, in: *Schubert Studies. Problems of style and chronology*, hrsg. von Eva Badura Skoda und Peter Brandscombe, Cambridge 1982, S. 246 f.). S. dazu auch die Bemerkungen von Walther Dürr im Vorwort zu: *Klavierstücke II* (wie Anm. 3), S. XIV, besonders Anmerkung 30.

Das Studium der Autographe ist aber nicht nur in Hinblick auf die vermeintliche Zusammengehörigkeit der *Drei Klavierstücke* von Interesse. Untersuchungen zum Kompositionsprozess haben bislang ein Bild geprägt, nach dem Schubert schon vor der ersten Niederschrift eine sehr deutliche Vorstellung vom vollständigen Werk oder zumindest vom konkreten Werkverlauf hatte. Die Tatsache, dass von Schubert kaum Skizzen vorhanden sind, und die meist relativ geringen Überarbeitungen in späteren Niederschriften unterstützen diese Hypothese. Die Autographe der *Drei Klavierstücke* zeigen jedoch ein davon abweichendes Bild und machen deutlich, dass bei Schubert der Schreibvorgang selbst wesentlichen Anteil am Kompositionsprozess haben konnte.

Bei Klavierstück Nummer 1, dem „Allegro assai“, ist es die formale Anlage, die – wie oben bereits angesprochen – nach der Niederschrift einer grundlegenden Revision unterzogen wurde. Ursprünglich gestaltete Schubert den Satz in der mehrteiligen Rondoform ABACA, notiert als ABC mit entsprechenden Da-capo-Anweisungen. Erst als auch Teil C bis zum letzten Takt ausgeschrieben war und Schubert das vollständige Werk in seiner schriftlichen Form gleichsam vor sich hatte, entschloss er sich, diesen letzten Teil zu streichen. Die Komposition ist dadurch um mehr als ein Drittel verkürzt und formal zu einer einfachen Wiederholungsform ABA geschrumpft. Die tieferen Gründe für Schuberts Vorgehen sind schwer nachzuvollziehen, zumal das zweite Klavierstück in derselben Rondoform angelegt ist. Die Argumentation, dass Schubert die Gesamtanlage der *Drei Klavierstücke* straffen wollte und so Nummer 1 und 3 einen Rahmen für das formal komplexere zweite Klavierstück bilden, trägt angesichts der neuen Erkenntnisse nicht.<sup>32</sup>

Beim „dritten“ Klavierstück, dem separat überlieferten „Allegro in C“, zeigt Schuberts Handschrift deutliche Unsicherheiten in der metrischen Gestaltung des Mittelteils. Korrekturen im Autograph lassen verschiedene Arbeitsschichten erkennen, die im Notenbeispiel 1 isoliert dargestellt sind.<sup>33</sup> Teil A endet recht abrupt auf der zweiten Achtel der Eins in Takt 68. Die ursprünglich achttaktige Überleitung, die aus einem repetierenden, isoliert erklingenden Einzelton herauswächst und durch diskrete Halbtonrückung zunächst in der Bassstimme, dann im ganzen vierstimmigen Satz auf unkonventionelle, typisch schubertsche Weise von C-Dur in die weit entfernte Tonart Des-Dur führt, war ganztaktig in Halbenoten angelegt.<sup>34</sup> Der erste Takt des neuen Abschnittes im Dreivierteltakt scheint ursprünglich eine Weiterführung der Überleitung dargestellt zu haben – eine Praxis, die wir aus den Klaviersonaten kennen<sup>35</sup> –, kann aber auch als Keim des neuen Themas verstanden werden. Schubert dürfte von diesem

<sup>32</sup> Shamgar (wie. Anm. 3), S. 51; vgl. dort auch Abbildung 1.

<sup>33</sup> Siehe dazu das Faksimile in *Klavierstücke II* (wie Anm. 3), S. XXI. Artikulationszeichen und Angaben zur Lautstärke wurden bei meiner Übertragung nicht berücksichtigt, da schwer festzustellen ist, in welcher Schicht sie eingetragen wurden. Unvollständig vorgenommene Korrekturen Schuberts sind vervollständigt und im Kleinstich dargestellt.

<sup>34</sup> Vgl. dazu Susan Wollenberg, „Schubert's transitions“, in: *Schubert Studies*, hrsg. von Brian Newbould, Aldershot etc. 1998, S. 16–61.

<sup>35</sup> Solche über die Abschnittsgrenze weitergeführten Überleitungen findet man vor allem zwischen dem Ende der Exposition und dem Anfang der Durchführung, z. B. in D 157/1, 495/3, 571/2, 537/1, 568/1, 959/1 oder 960/1.

Thema zunächst primär sein rhythmisches Grundelement in der Form „lang-lang-kurz-kurz“ vorgeschwebt haben, wobei das neue Thema ohne Wechsel des Metrums, bei gleichbleibendem Grundschlag organisch aus den Takten der Überleitung herauswachsen sollte. Um das zu erreichen, musste er aber größere Einheiten bilden als die ursprüngliche Taktvorgabe erlaubte (Notenbeispiel 1 a). Im Dreihalbetakt war das Thema zwar rhythmisch angemessen dargestellt, bei gleichbleibendem Halbeschlag ergab sich jedoch auch bei einem sehr schnellen „Allegro“ ein zu langsames Tempo für den Mittelteil (b). Also versuchte Schubert eine Tempobeschleunigung durch Halbierung der Notenwerte und korrigierte zugleich den melodischen Verlauf (c).<sup>36</sup> Damit war aber nichts gewonnen: Der Halbeschlag der Überleitung ließ sich nicht leicht auf die Viertel des Mittelteiles übertragen, die Taktkonstellation erforderte eher eine Entsprechung zur punktierten Halben. Auch wenn Schubert das ursprüngliche „tenuto“ der Überleitung in ein „ritardando“ korrigierte, das Thema geriet trotzdem zu schnell und veränderte außerdem gegenüber der ersten Version zu stark seinen metrischen Charakter. Die rettende Idee bestand darin, nicht in das Thema, sondern in die Überleitung einzugreifen (d). Indem die Halbenoten zu Vierteln ausgefüllt und die überzähligen Taktstriche kanzelliert wurden, verdoppelte Schubert das Tempo dieser Passage. Der Schlag der Viertelnote kann nun von der Halben des metrisch rückkorrigierten Themas übernommen werden, ohne unmäßige Tempovorgaben in Kauf nehmen zu müssen. Das „ritardando“ wurde gestrichen und das „tenuto“ erneut vorgeschrieben, der erwünschte Effekt war schließlich erzielt.<sup>37</sup>

## Notenbeispiel 1

Notenbeispiel 1 zeigt zwei Versionen (a und b) eines Klavierstücks. Version a ist als „Allegro“ (70) markiert und zeigt ein Tempo von  $[\text{♩} = \text{♩}]$ . Version b ist ebenfalls als 70 markiert, aber mit  $[\text{♩} = \text{♩}]$ . Die Notation besteht aus zwei Stämmen (Treble und Bass) und zeigt die Überleitung zum Thema. In beiden Versionen ist ein „tenuto“-Markierung in der Bass-Stimme zu sehen.

<sup>36</sup> Möglicherweise sollten der erste, wiederholte Takt des Mittelteiles, der mehrfach korrigiert wurde, schließlich überhaupt kanzelliert werden. Bei der unmittelbar daran anschließenden variierten Wiederholung des ersten Binnenabschnittes (vgl. die Edition in: *Klavierstücke II* [wie Anm. 3], T. 76–86 / T. 87–95) ist er jedenfalls nicht einbezogen worden.

<sup>37</sup> Daß Schubert tatsächlich den Viertelschlag der Überleitung mit dem Halbeschlag des neuen Themas gleichsetzen wollte, zeigt eindeutig die Rückleitung des Mittelteiles zum Hauptthema (T. 152 ff., besonders T. 156/157).

c) [♩ = ♩.]

d) [♩ = ♩.]

Ein noch eklatanteres Beispiel für einen kreativen Schreibprozess liefert das zweite Klavierstück. Bei dem „Allegretto in Es“ geht es um nichts Geringeres als um die Themengestaltung in den ersten Takten, die Schubert offensichtlich nicht in aller Klarheit gegenwärtig hatte. Er begann die Niederschrift der Komposition mit einer zweistimmig gesetzten Melodielinie der rechten Hand, wie sie in Notenbeispiel 2a dargestellt ist. Unsicherheiten in der Gestaltung der Unterstimme in der zweiten Hälfte von Takt 1 sind von geringerer Bedeutung als die Tatsache, dass Schubert bereits nach Beginn des dritten Taktes die Schreibarbeit abbrach und in der nächsten Akkolade mit der Niederschrift eines neuen Themas begann (Notenbeispiel 2b). Dieses Thema ist zwar ähnlich dem anfangs notierten – rhythmisch ist es sogar beinahe identisch –, geht aber melodisch und damit vor allem harmonisch bald in eine andere Richtung. „Thema 1“ verlässt bereits im zweiten Takt die Grundtonart und wechselt, mit einem Vorhalt, in den Subdominantbereich; „Thema 2“ beharrt zunächst in der Grundtonart und bringt erst in Takt vier eine neue Harmonie, nämlich die Dominante. Diese doch weitreichenden Veränderungen schon in den ersten Takten sowie eine ungewöhnlich große Anzahl von anderen Korrekturen im Verlauf der Niederschrift<sup>38</sup> werfen die Frage auf, wie weit Schubert tatsächlich eine Vorstellung des gesamten Werkes vor Augen hatte, und ob er nicht – zumindest in diesem Fall – die Kompositionsarbeit sogar unmittelbar mit dem Schreibprozess verband.

#### Notenbeispiel 2

a) *Allegretto*

<sup>38</sup> Vgl. dazu den Kritischen Bericht in: *Klavierstücke II* (wie Anm. 3), S. 167 f. Bei Beispiel 13, S. 174, ist die Anmerkung 10 erst zur nächstfolgenden Note zu stellen.



Die Aufgabe des Herausgebers der *Drei Klavierstücke* ist, damals wie heute, nicht gering zu achten. Obwohl Schubert den Notentext an sich vollständig notiert hat, ist eine gewisse „Unfertigkeit“ in der konkreten Ausführung des Notierten kaum zu übersehen. Bei allen drei Kompositionen werden – wie bei den *Moments musicaux* und den *Impromptus* – wiederholte Abschnitte nicht ausgeschrieben, sondern durch Da-capo-Anweisungen gefordert. Die Formulierung der Schlusstakte der ersten Nummer sowie der Anschlusspunkt der Coda bei der dritten Nummer blieben jedoch offen und müssen vom Herausgeber festgelegt werden. Schubert hätte diese fehlende Passage bzw. das fehlende Verweiszeichen sicherlich in einer nächsten Arbeitsphase notiert. Walther Dürr bemerkt zu Recht: „Allen drei fehlt offensichtlich eine Überarbeitung“, und es ist „nicht auszuschließen, daß es sich bei diesen Klavierstücken nur um Entwürfe handelt, deren definitive Ausformung nicht mehr erfolgt ist“.<sup>39</sup>

\*

Das Werkverständnis von Schneider, der für die Zusammenstellung der *Drei Klavierstücke* verantwortlich ist, war sehr verschieden von dem heute gültigen, das sich primär an der Intention des Komponisten orientiert. Als Schneider den noch vorhandenen Nachlass Schuberts für Rieter durchsah, dachte er vermutlich an die bereits publizierten Klavierstückzyklen, die dem damals vorherrschenden musikalischen Geschmack weit besser entsprachen als die von der Gattung her unmodern gewordenen Sonatenkompositionen. Die *Impromptus* D 899 und 935 sind allerdings auch erst durch die Drucklegung in Vierergruppen aufgeteilt worden. Ursprünglich hatte Schubert die einzelnen Klavierstücke von 1 bis 8 durchnummeriert, und nur das zögerliche Interesse des Verlegers Haslinger hatte ihn dazu veranlasst, Nummer 5 bis 8 mit „Vier Impromptu's“ zu überschreiben und als eigenständige Sammlung anzubieten.<sup>40</sup> In einem Brief an Schott vom Februar 1828 macht Schubert deutlich, dass die *Impromptus* weniger ein Zyklus als eine lockere Sammlung von gleichartigen Klavierstücken darstellen, indem „jedes einzeln oder alle vier zusammen erscheinen können.“<sup>41</sup> Auch von den *Moments Musicaux* D 780 wurden schon vor der gesammelten Drucklegung einzelne Nummern separat ediert, und es verwundert nicht, dass diesen Klavierstückzyklen die „aus den Sonaten bekannten [...] ästhetisch anspruchsvollen subthematischen Verknüpfungen als technische Grundlage einer zusammenfassenden ‚poetischen Idee‘“ fehlt.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> *Klavierstücke II*, Vorwort S. XIV.

<sup>40</sup> Siehe ebd., S. XII ff.

<sup>41</sup> Schubert an B. Schotts Söhne, Wien, den 21. Februar 1828, abgedruckt in: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1964, S. 495.

<sup>42</sup> Andreas Krause, „Die Klaviermusik“, in: *Schubert Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und dems., Kassel 1997, S. 428.

Der emphatische Werkbegriff unseres Jahrhunderts und die erfolgreiche Rezeption der *Impromptus*, die schon im Konzertrepertoire von Brahms ihren Platz hatten und bis heute zu den am häufigsten gespielten Klavierwerken Schuberts zählen, dürften die Ursache dafür sein, dass wir Zusammenstellungen von Einzelwerken Schuberts gerne übergreifend als Ganzes verstehen. Hat man den Erstdruck der *Drei Klavierstücke* von Rieter-Biedermann in der Hand, so ist der Eindruck eines Werkganzen, den der Titel suggerieren mag, weit weniger stark: Die Klavierstücke sind in Einzelheften erschienen mit jeweils eigenem, identischem Titelblatt.<sup>43</sup> Doch selbst ein so profilierter und gediegener Wissenschaftler wie Otto Erich Deutsch hat sich von seinen eigenen musikalischen Vorstellungen stärker leiten lassen als von den vorliegenden Dokumenten. In dem ersten, englischsprachigen Werkverzeichnis bezeichnet Deutsch die *Drei Klavierstücke* als „Three Impromptus“ und bemerkt – ohne jeden Hinweis aus den Quellen –: „Schubert intended to write four numbers, as in opp. 90 and 142 (899 and 935)“.<sup>44</sup>

Wäre als viertes, ursprünglich geplantes Klavierstück das *Adagio* von 1818 in die Sammlung aufgenommen worden, dann wäre auch der vermeintliche innere Zusammenhang, wie er im ersten Abschnitt konstatiert wurde, gestört und würde als Argument für den Werkzusammenhang nicht mehr greifen. So aber liegen durch die Auswahl Schneiders drei Klavierstücke gleichen Typs vor, die in etwa dem gleichen Zeitraum entstanden sind, und deren stilistische Verwandtschaft nichts Außergewöhnliches ist. Möglicherweise hätte Schubert diese Kompositionen tatsächlich in späteren Jahren nochmals überarbeitet und gemeinsam ediert. Dafür gibt es aber keine Hinweise, und so war es die Zufälligkeit der Überlieferung, die Ambitionen eines Komponisten und eines Verlegers, die Hand eines Nachlassverwalters, und nicht zuletzt unser voreingenommenes Werkverständnis, die posthum ein „neues“ Schubertwerk entstehen haben lassen.

<sup>43</sup> Dadurch kommt freilich auch der Manuskriptzusammenhang der ersten beiden Nummern nicht mehr zum Ausdruck.

<sup>44</sup> Deutsch, *Thematic Catalogue* (wie Anm. 30), S. 464.

## Otto Nicolais Italien-Rezeption. „Die lustigen Weiber von Windsor“ und das Konzept der „Leichtigkeit“

von Clemens Risi, Mainz

„Deutsche Schule muß da sein, das ist erste Bedingung,  
aber italienische Leichtigkeit muß dazu kommen.“  
Otto Nicolai

Otto Nicolai gehört zu den Komponisten, deren Ruhm sich auf ein einziges Werk gründet. *Die lustigen Weiber von Windsor* nach der Komödie William Shakespeares gelten im Allgemeinen als Inbegriff der deutschen Spieloper; das Werk und sein Komponist werden damit einer Epoche zugeordnet, der man unter der Bezeichnung ‚Biedermeier‘ nur im deutschsprachigen Raum begegnet. Der erste Biograph Nicolais, Hermann Mendel, jedoch bezeichnet den Komponisten als einen der neun „größten italienischen Opernkomponisten“ und stellt ihn damit neben Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini und Gaëtano Donizetti.<sup>1</sup> Dieses Urteil erscheint insofern umso erstaunlicher, als Nicolai selbst 1834 in einem Brief aus Rom bekannte: „daß [...] eine Reise durch Italien eine große Belohnung sei, ist eben so gewiß, als daß für einen Musiker der lange Aufenthalt in Italien eine Strafe, ja ein Ruin seiner Fähigkeiten werden muß.“<sup>2</sup>

Italien und die italienische Musik spielen in Otto Nicolais Leben und Werk eine derart bedeutende Rolle, dass es sinnvoll scheint, dem Verhältnis des Komponisten zu Italien, das großen Schwankungen unterworfen war, vor dem Hintergrund der Opposition ‚Aneignung und Abstoßung‘ nachzuspüren – einer Opposition, die charakteristisch für die Italienerfahrung und -rezeption vor allem deutscher Künstler, zumal im 19. Jahrhundert, ist. Die Zeugnisse, die für eine Bewertung von Nicolais Italien-Rezeption zur Verfügung stehen – Tagebücher<sup>3</sup>, Briefe<sup>4</sup>, Aufsätze<sup>5</sup> und Kompositionen –, lassen den Schluss zu, dass im Falle Nicolais eine Kette ‚Abstoßung – Angleichung – differenzierte Aneignung‘ angenommen werden kann. Anhand des italienischen Einflusses und der Kombination mit „deutscher Schule“ (Nicolai) soll schließlich gezeigt werden, dass es sich bei Nicolais letzter Oper, den *Lustigen Weibern von Windsor*, keineswegs um einen nur vordergründig rezipierbaren Nebenschauplatz der Kunst-

<sup>1</sup> Hermann Mendel, *Otto Nicolai. Eine Biographie*, Berlin 1868, S. 61.

<sup>2</sup> Brief an Henriette Kemnitz, 27.–31.3.1834, in: *Otto Nicolais Tagebücher*, hrsg. von Wilhelm Altmann (= Deutsche Musikbücherei 25), Regensburg 1937, S. 285.

<sup>3</sup> Vgl. Anm. 2. – Zur Problematik der Überlieferung der Tagebücher vgl. Ulrich Konrad, *Otto Nicolai (1810–1849). Studien zu Leben und Werk* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 73), Baden-Baden 1986, S. 34–37.

<sup>4</sup> *Otto Nicolai. Briefe an seinen Vater*, hrsg. von Wilhelm Altmann (= Deutsche Musikbücherei 43), Regensburg 1924. Briefe an Hofrat Kemnitz und dessen Tochter Henriette sind im Anhang der von Altmann herausgegebenen Tagebücher abgedruckt.

<sup>5</sup> „Italienische Studien. Ueber die Sixtinische Capelle in Rom“, in: *NZfM* 6 (1837), S. 43–45, 47 f., 51–53 u. 55 f., abgedruckt in: *Otto Nicolai. Musikalische Aufsätze*, hrsg. von Georg Richard Kruse (= Deutsche Musikbücherei 10), Regensburg o. J., S. 53–76; wieder abgedruckt in: *Palestrina. Zwischen Démontage und Rettung*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 86), München 1994, S. 6–8; „Italienische Studien. Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen“, in: *NZfM* 6 (1837), S. 99–101 u. 107–109, abgedruckt in: *Musikalische Aufsätze*, S. 77–92.

produktion handelt.<sup>6</sup> Es wäre zu kurz gegriffen, für die Einordnung der Oper und ihres Komponisten einzig den Begriff des ‚Biedermeier‘ zu bemühen, der zudem häufig nicht wertneutral verwendet wird und sich in jedem Fall als problematisches Kriterium erweist.<sup>7</sup>

### 1. Abstoßung

Der 1810 in Königsberg geborene Otto Nicolai studierte in Berlin bei Carl Friedrich Zelter und Bernhard Klein und wurde anschließend – nach bester Tradition – zu weiteren Studien nach Italien geschickt. Als Organist an der preußischen Gesandtschaftskapelle in Rom engagiert, nutzte er das vielfältige Angebot der römischen Opern- und Musikszene, sich mit italienischer Musik auseinanderzusetzen. Am 30. Januar 1834 – vier Tage nach seiner Ankunft in Rom – schreibt Nicolai in sein Tagebuch: „Abends im Theater Valle. ‚La Somnambula‘ von B e l l i n i ; [...] die Musik italienisch – aber erträglich.“<sup>8</sup> Ein halbes Jahr später – am 8. Juni – bringt das Tagebuch Nicolais Antipathie noch deutlicher auf den Punkt: „Die Oper ‚Temistocle‘ von P a c i n i [...] unterscheidet sich durch nichts von der gewöhnlichen italienischen Weise, und ich habe sie deshalb nicht ganz angehört.“<sup>9</sup> Auch hinsichtlich der Erwartungen und des Kunstsinns des Publikums sowie der italienischen Aufführungspraxis formuliert Nicolai seinen Unmut: „Oft führt man einen Akt aus d e r Oper auf und einen aus einer andern und macht so einen Mischmasch aus allem zusammen: denn dem Italiener liegt ja nicht daran, einen Eindruck mit nach Hause zu nehmen: er will nur Töne hören, Menschen sich bewegen und Kulisen [sic] sehen, die Zeit totschiagen und sich unterhalten. Das ist der Zustand des Theaters!“<sup>10</sup> Der Schluss, den er aus diesen Erfahrungen zieht, erscheint da nur konsequent: „Ich will auch nie mehr in die Oper gehen! es ist wirklich von Seiten meiner eine Sünde gegen die Musik.“<sup>11</sup>

In einem Artikel, den er laut eigener Angabe zur Publikation an Ludwig Rellstab gesendet hat, der aber in der *Vossischen Zeitung* nie erschienen ist,<sup>12</sup> fasst er seine Eindrücke in einem abschließenden Urteil zusammen. Der Artikel ist uns glücklicherweise zumindest zum Teil überliefert, da Nicolai in einem Brief an Henriette Kemnitz Ausschnitte daraus zitiert:

<sup>6</sup> Nicht selten wird gegenüber Nicolai der Vorwurf der unterhaltsamen anspruchslosigkeit laut. (Vgl. z. B. Albrecht Goebel, *Die deutsche Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow. Ein Beitrag zur Geschichte und Ästhetik der Gattung im Zeitraum von 1835 bis 1850*, Köln 1975, S. 1, 108 u. 110.)

<sup>7</sup> Die frappierende Parallele von Nicolais Lebensdaten (1810–1849) und dem Zeitrahmen, der im Allgemeinen für die Epoche des Biedermeier angesetzt wird, verführt regelrecht dazu, den Begriff auf Nicolais Kompositionen anzuwenden. (Zum zeitlichen Rahmen, in dem von Biedermeier gesprochen wird, vgl. u. a. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, Stuttgart <sup>2</sup>1999.) Es erscheint jedoch fraglich, ob es außerhalb der musikalischen Institutionengeschichte überhaupt sinnvoll ist, den Begriff des Biedermeier zu gebrauchen. Bezeichnenderweise fehlt in *MGG*<sub>2</sub> das entsprechende Stichwort. Die zahlreichen Ansätze, den Begriff auf die Musikgeschichte zu applizieren, diskutieren u. a. Konrad, *Otto Nicolai*, S. 49 u. 83–96, sowie Julia Liebscher, „Biedermeier-Elemente in der deutschen Spieloper. Zu Otto Nicolais ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘“, in: *Mf* 40 (1987), S. 229–237.

<sup>8</sup> *Tagebücher*, S. 22.

<sup>9</sup> Ebd., S. 54.

<sup>10</sup> Brief an seinen Vater vom 5. März 1834 (*Briefe*, S. 60).

<sup>11</sup> Tagebucheintragung vom 30. April 1834 (*Tagebücher*, S. 46).

<sup>12</sup> Vgl. *Musikalische Aufsätze*, S. 78.

„Nach alle dem, was ich hier gesagt habe, wird man nun begreifen können, daß es bald aufhören wird, die jungen Musiker zu Studien nach Italien zu schicken, wie denn auch die Pariser Akademie bereits bestimmt hat, daß die jungen Komponisten, welche in Zukunft den Preis gewinnen werden, ein Stipendium zu einer Ausbildungsreise nach Deutschland erhalten [...]; daß aber eine Reise durch Italien eine große Belohnung sei, ist eben so gewiß, als daß für einen Musiker der lange Aufenthalt in Italien eine Strafe, ja ein Ruin seiner Fähigkeiten werden muß.“<sup>13</sup>

## 2. Angleichung

Der Grund für Nicolais kurze Zeit später einsetzenden Sinneswandel ist selbstredend nicht im bereits eingetretenen „Ruin seiner Fähigkeiten“ zu suchen, eher mag eine Ursache in seinem Eintritt in die römische Gesellschaft oder auch in Nicolais bereits vor der Italien-Reise latent vorhandener Sehnsucht nach dem Theater liegen. „Als ich vor drei Jahren Italien betrat [...] empfand ich einen so großen Widerwillen gegen die italienische Oper, daß ich am liebsten gleich wieder umgekehrt wäre! [...] ich gestehe Ihnen: ich finde jetzt manches Schöne in italienischer Opernmusik.“<sup>14</sup>

Ein Jahr vor diesem Geständnis hatte Nicolai bereits den Plan gefasst, eine italienische Oper zu schreiben,<sup>15</sup> nachdem er zuvor schon *Variationen für Pianoforte* über ein Thema aus Bellinis *Norma*<sup>16</sup> sowie eine Trauermusik auf den Tod Bellinis<sup>17</sup> komponiert hatte. Nicolais erste musiktheatrale Komposition für ein italienisches Opernhaus war eine Kantate auf den Tod der Primadonna Maria Malibran (1836), die aufgrund der dilettantischen Ausführung der lebenden Bilder – der ‚tableaux vivants‘ – keinen durchschlagenden Erfolg erzielen konnte.<sup>18</sup>

Seine gewandelten Ansichten „über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen“ legte Nicolai in einem Artikel nieder, der 1837 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht wurde:

„Wir Deutsche könnten in der Musik manches von den Italienern lernen. [...] Italien ist die Rednerbühne, auf die ein Componist steigen muß, wenn er ein Wort mit der Welt reden will [...]. Ich besinne mich, [...] die Aeußerung gelesen zu haben, daß der wahrhafte Genuß in der Tonkunst erst da Statt finde, wo dieselbe unser Denkkungs-Vermögen beschäftigt. Das ist wahrhaft deutsch! Der Italiener dagegen sieht das schon als eine Arbeit an, er will nicht sein Denkkungs-Vermögen, sondern sein Ohr und zwar angenehm beschäftigen. [...] bleibt uns noch eine wohlklingende Musik übrig, wenn wir ein Stück einer deutschen Oper von seinen Worten entblößen und es auf irgend einem Instrumente vortragen, so daß der Zusammenhang, in dem es mit den übrigen Stücken der Oper steht, die feine ausdrucksvolle Declamation der Worte, die reiche Instrumentierung u. s. w. nicht mehr mitwirken? – schwerlich! – Entblößen wir dagegen ein Stück einer italienischen Oper von diesen Gegenständen, und tragen es instrumentaliter vor, so wird noch eine wohlklingene Musik übrig bleiben [...]. Die deutsche Opernmusik enthält demnach Philosophie genug – aber nicht Musik genug: die italienische dagegen enthält Musik genug – aber nicht Philosophie genug.“<sup>19</sup>

<sup>13</sup> Wie Anm. 2.

<sup>14</sup> „Einige Betrachtungen über die italienische Oper“, S. 99. Vgl. dazu auch Konrad, *Otto Nicolai*, S. 66.

<sup>15</sup> Vgl. Tagebucheintrag vom 9. Mai 1836 [*Tagebücher*, S. 154].

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 66.

<sup>17</sup> Von dieser nach Georg Richard Kruse („Nicolai's italienische Opern“, in: *SIMG* 12 [1911], S. 270) und Konrad (*Otto Nicolai*, S. 400, Nr. 102) nicht auffindbaren Komposition existiert in I-Mc laut Katalogeintrag offenbar ein bei Ricordi gedruckter Stimmensatz.

<sup>18</sup> Vgl. Brief an seinen Vater, 12. Dezember 1836 (*Briefe*, S. 178–185).

<sup>19</sup> „Einige Betrachtungen über die italienische Oper“, S. 99, 100 u. 107.

In einer griffigen Formel, die immer zitiert wird, wenn von Otto Nicolai die Rede ist, fasste der Komponist seine gewandelte Überzeugung zusammen:

„Deutsche Schule muß da sein, das ist erste Bedingung, aber italienische Leichtigkeit muß dazu kommen.“<sup>20</sup>

Nach einem einjährigen Engagement als Kapellmeister an der Wiener Hofoper bekam Nicolai bei seiner Rückkehr nach Italien zum ersten Mal die Gelegenheit, sich auf dem Terrain der italienischen Oper zu bewähren. Dem eher erfolglosen *Enrico II.* (ursprünglich *Rosmonda d'Inghilterra*) 1839 in Triest folgte 1840 Nicolais größter italienischer Erfolg mit dem in Turin uraufgeführten *Templario* nach Sir Walter Scotts Roman *Ivanhoe*. Die bedeutendsten Opernhäuser Italiens – darunter auch die Mailänder Scala – spielten die Oper nach.<sup>21</sup> *Gildippe ed Odoardo* (Genua 1840) und *Il Proscritto* (Mailand 1841) entstanden nur kurze Zeit später, konnten aber mit dem überwältigenden Erfolg des *Templario* nicht mithalten.<sup>22</sup> Otto Nicolais italienische Opern sind völlig in Vergessenheit geraten. Zuletzt hat es 1943 an der Berliner Staatsoper einen Versuch gegeben, mit einer neuen Bearbeitung des *Proscritto* unter dem Namen *Mariana* das vergessene Œuvre Nicolais wiederzubeleben, doch ohne nachhaltigen Erfolg.<sup>23</sup>

Stilistisch unterscheidet sich Nicolais Operschaffen vor den *Lustigen Weibern von Windsor* kaum von der Produktion seiner Zeitgenossen.<sup>24</sup> Besonders dem Belcanto, der Melodiebildung und Singstimmenbehandlung Bellinischer Prägung, war Nicolai damals verpflichtet.<sup>25</sup> Die Sujet- und Librettowahl war durch das italienische Theatersystem stark eingeschränkt, indem der Impresario eines Theaters ein bereits erworbenes

<sup>20</sup> Tagebucheintrag vom 20. Oktober 1835 (*Tagebücher*, S. 141).

<sup>21</sup> Der Katalog der in I-Rsc aufbewahrten Librettosammlung Carvalhaes verzeichnet zwischen 1840 und 1849 die Originallibretti von 22 Folgeproduktionen in Italien, Spanien und Portugal.

<sup>22</sup> Partiturabschriften des *Templario* und des *Proscritto* – wohl für die Mailänder Aufführungen am Teatro alla Scala, wobei sich jedoch einige auffällige Differenzen zwischen den Handschriften und den gedruckten Originallibretti ausmachen lassen – finden sich in I-Mc (*Il Templario*: Part. Tr. ms. 264, *Il Proscritto*: Part. Tr. ms. 263). Zu den Quellen zu Nicolais Bearbeitungen des *Templario* als *Der Tempelritter* (1845) und des *Proscritto* als *Die Heimkehr des Verbannten* (1844) für Aufführungen am Wiener Kärntnertheater vgl. Ulrich Konrad, Art. „Der Tempelritter“ und Art. „Die Heimkehr des Verbannten“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 419–423. Von der Wiener Bearbeitung des *Proscritto* liegt ein von Nicolai selbst angefertigter, gedruckter Klavierauszug vor (Wien: Diabelli, 1846).

<sup>23</sup> Auch die musikwissenschaftliche Forschung hat den italienischen Opern Nicolais bisher kaum Beachtung geschenkt. Neben den Artikeln von Ulrich Konrad in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (wie Anm. 22) beschäftigt sich meines Wissens lediglich der Aufsatz von Georg Richard Kruse (wie Anm. 17) mit dem italienischen Operschaffen Nicolais. Immerhin ist ein Band der bei Garland erscheinenden Reprint-Reihe *Italian Opera 1810–1840* (mit einem Vorwort des Herausgebers Philip Gossett) dem unbekanntem Nicolai gewidmet: Otto Nicolai, *Il Templario and Excerpts from Three Italian Operas*, hrsg. von Philip Gossett (= *Italian Opera 1810–1840*, 26), New York 1991 (Faksimiliert wurde im Falle des *Templario* der in Mailand bei Francesco Lucca gedruckte Klavierauszug von 1841). Wie schon Gossett in seinem Vorwort erwähnt, steht eine philologisch-kritische Auseinandersetzung mit den Quellen der italienischen Opern Nicolais noch aus. Zur Neubearbeitung des *Proscritto* als *Mariana* vgl. *Blätter der Staatsoper* [Berlin] 23 (1943), H. 1; Libretto und Kl.A. (bearb. von Willi Hanke und Max Loy) liegen gedruckt vor (Berlin: Sikorski, 1943).

<sup>24</sup> So notierte z. B. Giacomo Meyerbeer im März 1847 in seinem Tagebuch, nachdem er in einem Konzert in Wien ein Duett aus Nicolais *Die Heimkehr des Verbannten*, der Wiener Bearbeitung des *Proscritto*, gehört hatte: „ganz nach Donizettischer Fassung“ (Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. von Heinz Becker und Gudrun Becker, Bd. 4: 1846–1849, Berlin 1985, S. 216). Nicolai selbst hatte sich zwei Jahre zuvor bemüht gefühlt, in einem Brief an Meyerbeer das „italienische Prinzip“, das in seiner Oper *Die Heimkehr des Verbannten* „vorwaltet“, zu rechtfertigen, indem er es als „Concession“ bezeichnet, die er „durch allerlei Rücksichten veranlaßt, machen mußte“ (Otto Nicolai an Meyerbeer in Berlin, Wien, 22. Januar 1845, in: ebd., Bd. 3: 1837–1845, Berlin 1975, S. 559).

<sup>25</sup> „[...] italienische Gesangschule ist etwas Göttliches!“ (Brief an seinen Vater, 1. März 1834; *Briefe*, S. 59.) „Die Bellinischen Melodien sind doch herrlich!“ (Tagebucheintrag vom 20. Juli 1834; *Tagebücher*, S. 63.) – Bekanntlich teilte auch Richard Wagner in diesen Jahren Nicolais Begeisterung für die Bellinischen Phrasen: „[...] es ist vielleicht [...] keine Sünde, wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, daß den deutschen Komponisten doch endlich einmal eine solche Melodie und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten“ (Richard Wagner, „Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit“, in: *Richard Wagners Gesammelte Schriften und Briefe*, hrsg. von Julius

Libretto dem Komponisten vorlegte, und passte sich den Bedürfnissen der italienischen Opernhäuser an.<sup>26</sup> Auch in der Orchesterbehandlung lehnte sich Nicolai an seine Vorbilder an. Konzertierende Orchestersoli, die in Einleitungen das thematische Material der folgenden Arien vorstellen und/oder während der Arien sekundierend oder imitierend die Singstimme begleiten, waren ein beliebtes Instrumentationsmuster.<sup>27</sup>

Exemplarisch lässt sich Nicolais Angleichung an seine Vorbilder und Zeitgenossen anhand der Ouvertüren beschreiben. Die Ouvertüren – sowohl zu *Il Templario* als auch zu *Il Proscritto* – sind geprägt von kurzen motivischen Floskeln, die einprägsamer thematischer Gedanken entbehren und dabei häufig in Kombination mit dynamischen Crescendi für großangelegte Steigerungen verwendet werden. Auch solistische Themen – bevorzugt in hohen Holzbläsern – lassen sich auf einzelne kleine Floskeln zurückführen. Paukenwirbel und Tremoli in den Streichern sind beliebte Grundlagen für dynamische und instrumentale Steigerungen.<sup>28</sup>

Auf ein Thema (Notenbeispiel 2) aus der Ouvertüre zu Nicolais *Proscritto* in der Bearbeitung als *Heimkehr des Verbannten* für die Aufführung am Wiener Kärntnertheater 1844 sei gesondert hingewiesen, da es sich in fast identischer Gestalt in der Ouvertüre des 1839 uraufgeführten *Oberto* von Giuseppe Verdi findet (Notenbeispiel 1).<sup>29</sup>

Kapp, Bd. 7, Leipzig o. J., S. 28, auch abgedruckt in: Vincenzo Bellini, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 46), München 1985, S. 5 f.).

<sup>26</sup> In Hinsicht auf die Libretti wirft folgende Episode ein bezeichnendes Schlaglicht auf die Stellung Nicolais innerhalb der italienischen Komponistenlandschaft dieser Zeit, die die Rangliste des Nachruhms noch nicht ahnen lässt. Nicolai und Verdi tauschten indirekt Libretti aus, indem der Impresario Merelli das für Nicolai vorgesehene Libretto *Nabucodonosor* (Temistocle Solera) Verdi zuteilte und umgekehrt das für Verdi vorgesehene Libretto *Il Proscritto* (Gaetano Rossi) Nicolai zur Vertonung anbot. (Vgl. Arthur Pougin, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica, con note ed aggiunte di Folchetto*, Mailand 1881, S. 43–45.)

<sup>27</sup> In *Il Proscritto* leitet ein Klarinettensolo mit großer Schlusskadenz Rezitativ und Romanza (in der Wiener Fassung „Cavatine“) des Arturo ein (Partitur I–Mc, Bd. 1, f. 107r und 112r; Kl.A. Wien: Diabelli, 1846, S. 64 f.); Edmunds Arie Nr. 9 der Wiener Fassung beginnt mit einem Cello-Solo (Kl.A., S. 196); in der Romanza der Leonora ist eine eigene Stimme „Violoncello solo“ ausgeschrieben (Partitur, Bd. 2, f. 166v–170r; auch abgedruckt in: *Il Templario and Excerpts from Three Italian Operas*, S. 281–286), in der Wiener Fassung wird die Arie der Leonora von einer Oboe begleitet, teils die Singstimme imitierend, teils selbst melodieführend (Kl.A., S. 240–242, 248–253), und der Tod der Leonora im Finale ist mit Harfenarpeggien unterlegt (Partitur, Bd. 2, f. 244r–250r; Kl.A., S. 280–285). (Vgl. auch Kruse, „Nicolai's Italianische Opern“, S. 294–296.)

<sup>28</sup> Man vergleiche zum Beispiel die Ouvertüre zu Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* (1830), T. 1–31, mit der Ouvertüre zu *Il Templario*, T. 1–3, 37–53, 61–68, oder die Ouvertüre zu Verdis *Nabucco* (1842), T. 108–135, mit der Ouvertüre zu *Il Proscritto*, T. 1–47, bzw. zur *Heimkehr des Verbannten*, T. 1–39. Daneben weist Ulrich Konrad jedoch zu Recht auf Parallelen zwischen der *Templario*-Ouvertüre und Mozarts *g-Moll-Symphonie* KV 550 bzw. Webers *Freischütz* hin. (Konrad, *Otto Nicolai*, S. 200, Anm. 6.)

<sup>29</sup> Dass Nicolai Verdis *Oberto* gekannt haben kann, geht aus einem Tagebucheintrag hervor: „Turin den 14. Februar [1840]. Am 11. d. M. ging im hiesigen großen Theater (Teatro Regio) mein ‚Templario‘ in Szene. [...] Eine neue Oper, ‚Conti di S. Bonifazio‘, die als opera di ripiego zwischen ‚Tell‘ und meiner gegeben wurde, hatte Fiasco gemacht, obwohl sie vorher an der Scala beifällig aufgenommen worden war.“ (*Tagebücher*, S. 201 f.) Dass es sich bei der vom Herausgeber der *Tagebücher*, Wilhelm Altmann, als unbekannt bezeichneten Oper „Conti di S. Bonifazio“ um Verdis erste Oper *Oberto Conte di San Bonifacio* handelt, kann man u. a. den einschlägigen Aufführungsverzeichnissen entnehmen. Rossinis *Tell* hatte in Turin am 28. Dezember 1839 Premiere, Nicolais *Templario* am 11. Februar 1840 und dazwischen Verdis *Oberto* am 11. Januar 1840. (Vgl. *L'arcano incanto. Il Teatro Regio di Torino, 1740–1990*, hrsg. von Alberto Basso, Mailand 1991, S. 64.)

Interessanterweise hat Nicolai dieses Motiv wörtlich erst in der für Wien erstellten zweiten Fassung zitiert, über die er in sein Tagebuch notierte: „Kein Stück blieb ganz unverändert, und ungefähr die Hälfte der Oper komponierte ich ganz neu“. (*Tagebücher*, S. 224.) Bei der Uraufführung der ersten Fassung war *Oberto* wohl doch noch zu präsent, als dass Nicolai bereits dort den Kollegen hätte zitieren können. Für Wien dagegen verzeichnen weder Anton Bauer noch Franz Hadamowsky Aufführungen des *Oberto*. (Vgl. Anton Bauer, *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart* (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 2), Graz 1955; *Die Wiener Hoftheater [Staatstheater]. Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten*, hrsg. von Franz Hadamowsky, Teil 2: *Die Wiener Hofoper [Staatsoper] 1811–1974* (= Museion. Neue Folge I/4, 2), Wien 1975.)

Notenbeispiel 1: Giuseppe Verdi, *Oberto Conte di San Bonifacio*, Klavierauszug, Milano (Ricordi) 1983, S. 4, T. 13–16 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlages Ricordi).



Notenbeispiel 2: Otto Nicolai, *Die Heimkehr des Verbannten*, Klavierauszug, Wien (Diabelli) [1846], S. 11, T. 21–28.



Nicolai hat den Ton seiner Zeitgenossen derart getroffen, dass er einerseits als gefeierter Maestro von einem italienischen Opernhaus zum nächsten reiste, um immer wieder seinen *Templario* in Szene zu setzen, dass ihm andererseits aber von der Kritik auch Epigontum vorgeworfen wurde. So schrieb beispielsweise die *Gazzetta di Genova* am 30. November 1840 nach der Uraufführung von *Gildippe ed Odoardo*: „Einige Stücke gefielen, da sie aber voller allzudeutlicher Anklänge waren, lächelte ihnen das Publikum nur wie alten Bekannten zu.“<sup>30</sup>

### 3. Differenzierte Aneignung

Obwohl Nicolai sich derart assimiliert hatte, dass sein *Templario* „einen ungeheuren Furore gemacht“ hat und er berichten konnte, dass es „seit [...] Dezentennien [...] wohl nicht der Fall gewesen [ist], daß ein Deutscher einen solchen Beifall auf italienischen Szenen errungen hätte“,<sup>31</sup> ist mit Nicolais erneutem Umzug nach Wien – 1841 wurde er zum zweiten Mal als Kapellmeister an die Hofoper engagiert – eine nochmalige Abkehr von der italienischen Oper in seinen Äußerungen zu konstatieren:

„Wien den 13. September [1844]. [...] irre ich mich nicht sehr – so fängt jetzt an, die gute deutsche Opernmusik die italienische wieder etwas aus dem Felde zu schlagen. Wie sehr ist aber auch Italien in den letzten 5 Jahren gesunken?! [...] Wer jetzt in Italien Opern schreibt, ist V e r d i. Er hat auch den von mir verworfenen Operntext ‚Nabucodonosor‘ komponiert und damit großes Glück gemacht. Seine Opern sind aber wahrhaft scheußlich und bringen Italien völlig ganz herunter. Er instrumentiert wie ein Narr – ist kein Meister in technischer Hinsicht [...] und ist in meinen Augen ein erbärmlicher, verachtenswerter Komponist. – Ich denke, u n t e r diese Leistungen kann Italien nicht mehr sinken, – und j e t z t möchte ich dort keine Oper schreiben.“<sup>32</sup>

Diese Bewertung wird nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass Nicolai auf dem Entwicklungsstand der 1830er-Jahre stehengeblieben war und die Abkehr vom Belcanto-Ideal Rossinis nicht mitvollzogen hatte. Formuliert man denn Nicolais Vorwürfe gegen Verdi positiv, so könnte man in ihnen gerade Verdis Innovationspotential entdecken. Statt nun aber

<sup>30</sup> Zitiert nach: Kruse, „Nicolai’s italienische Opern“, S. 287.

<sup>31</sup> Brief an seinen Vater, 15. Februar 1840 (*Briefe*, S. 243).

<sup>32</sup> *Tagebücher*, S. 220 f.

diesen neuen Tendenzen zu folgen, trat Nicolai in eine eigene neue Phase ein. Nach der anfänglichen Ablehnung des italienischen Opernstils und der sich anschließenden Angleichung lässt sich nun ein neues Stadium der differenzierten bzw. reflektierten Aneignung des ‚Italienischen‘ ausmachen, aber auch, wie noch zu zeigen sein wird, des ‚Deutschen‘. Nahezu liegen scheint der Schluss, dass Nicolai nun seine eigene Forderung nach Vermischung der „italienischen Leichtigkeit“ mit der „deutschen Schule“ erfüllt habe. Ob man nun im Falle der 1849 in Berlin uraufgeführten *Lustigen Weiber von Windsor* von einer Einlösung dieses Programms bzw. einer Vermischung beider Schulen sprechen kann, soll im Folgenden an einigen Beispielen<sup>33</sup> diskutiert werden.

Die Forderung nach „italienischer Leichtigkeit“ gewinnt bei der Betrachtung der *Lustigen Weiber von Windsor* den Rang eines Konzeptes, das auf der Anwendung der in der italienischen Opera buffa, dem Melodramma giocoso, üblichen musikalischen Mittel basiert. Nachdem Nicolai sich in der Opera seria, im Melodramma tragico, versucht hatte, entschied er sich nun offenbar für ein neues Vorbild.<sup>34</sup> Als Vergleichswerk bietet sich in diesem Kontext vor allem Donizettis *L'elisir d'amore* an (Mailand 1832), den Nicolai selbst in Wien häufig dirigiert hat.<sup>35</sup> An einigen Stellen sei noch eine andere, frühere Oper hinzugezogen, nämlich Rossinis *La Cenerentola* (Rom 1817),<sup>36</sup> da hier die kompositorischen Modelle noch deutlicher hervortreten und sich darüber hinaus eine Tradition zeigt, der auch Donizetti verpflichtet ist. Diese Traditionslinie nimmt allerdings nicht erst bei Rossini ihren Anfang, sondern kann über Cimarosas *Il matrimonio segreto* (Wien 1792) bis zu Pergolesis *La serva padrona* (Neapel 1733) zurückverfolgt werden.

Die Introduction nach der Ouvertüre exponiert die Damen Fluth und Reich, die von Falstaff den gleichen Liebesbrief erhalten haben, in einem Duett, in dem die für die Opera buffa so typische Parlandomelodik zum Einsatz kommt (Kl.A. 17, T. 11, 14). Die Singstimme repetiert einen einzelnen Ton oder variiert eine kurze Melodiefloskel.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Vgl. dazu Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Kl.A., nach dem Autograph revidiert von Kurt Soldan, Leipzig: Peters o. J., und Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Partitur, hrsg. von Gustav F. Kogel, Leipzig: Peters o. J. Seitenangaben aus dem Kl.A. sind im Text mit der Sigle ‚Kl.A.‘ gekennzeichnet, wobei die Takte je Seite neu gezählt wurden.

<sup>34</sup> Zur Einreihung der *Lustigen Weiber von Windsor* in die Gattungsgeschichte des Melodramma giocoso vgl. auch Sieghart Döhring u. Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 13), Laaber 1997, S. 112.

<sup>35</sup> Zur Beziehung Nicolais zu Donizetti vgl. den Brief Donizettis an Jacopo Ferretti vom 6. März 1836 (abgedruckt in: Guido Zavadini, *Donizetti. Vita – musiche – epistolario*, Bergamo 1948, S. 400) sowie – den *Elisir* als Auslöser des persönlichen Zerwürfnisses betreffend – die bei Kruse überlieferte Episode (Georg Richard Kruse, *Otto Nicolai. Ein Künstlerleben*, Berlin 1911, S. 155 f.; ders., „Otto Nicolais Beziehungen zu den Tondichtern seiner Zeit“, in: *Die Musik* 9 (1909/10), S. 351 f.).

<sup>36</sup> Vgl. Nicolais Brief an seinen Vater vom 26. Juni 1836: „Unter uns! – aber wirklich unter uns!: ich schätze für die Oper nächst Mozart ebenfalls Rossini am höchsten! In Deutschland werde ich das nicht sagen! – Sagen nutzt überhaupt zu nichts – man muß machen [...]“ (*Briefe*, S. 160.)

<sup>37</sup> Abramo Basevi unterscheidet drei Arten des Parlante bzw. des parlante: „parlante melodico“, „parlante armonico“ und „parlante misto“, wobei sein Interesse vor allem dem Verhältnis von Singstimme und Begleitung gilt. Die für die Singstimmenbehandlung der Opera buffa als typisch veranschlagten Tonrepetitionen ordnet Basevi dem „parlante armonico“ zu: „la parte vocale non ha melodia propria rilevante, ma fa quasi un contrappunto al motivo dell'accompagnamento. Nelle Opere buffe troverai molti esempi di cotale specie di parlante. Ove Figaro, nel *Barbiere del Rosini*, canta sulle parole ‚Numero quindici a mano manca ec.‘ egli, per molte battute non adopera altra nota se non un re, mentre l'orchestra eseguisce un leggiadrissimo motivo.“ (Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze 1859, Reprint Bologna 1978, S. 31.) Vgl. auch Herbert Schneider, „Verdis Parlante und seine französischen Vorbilder“, in: *Traditionen – Neuaufsätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, S. 519–540, bes. S. 519–524.

Abgesehen von den Funktionen des Parlando als Abbild schnellen Redens<sup>38</sup> sowie als Ausdruck buffonesker Virtuosität kann diese Art der Singstimmenbehandlung auch dazu dienen, Komik zu erzeugen, wie dies im Falle des Don Magnifico in *La Cenerentola*<sup>39</sup> oder des Dulcamara in *L'elisir d'amore*<sup>40</sup> zu beobachten ist.

Die sich anschließende, mit „dolce“ überschriebene Phrase (T. 18–21) zeigt den Kontrast zwischen dem reinen Parlando und dem plötzlichen Anflug reicherer Melodik. Wenn Frau Fluth jedoch mit der Brieflektüre beginnt, fällt sie wieder in Tonrepetitionen – nun jedoch in verlangsamtem Tempo – zurück, die aufgrund ihrer Monotonie andeuten mögen, dass Frau Fluth einige Schwierigkeiten beim Lesen hat und daher beim ersten Lesen eines Textes noch keine sinnvollen Betonungen zu setzen vermag (Kl.A. 18, T. 9–16). Frau Reich tritt hinzu, und beide Damen tragen ihre verbalen Äußerungen in Parlandomelodik – auch die Assoziation ‚Geschwätzigkeit‘ nahelegend – nacheinander und gleichzeitig vor, sich in der Tonhöhe zuweilen gegenseitig steigernd, ohne dass die typisierte Singstimmenbehandlung aufgegeben würde (Kl.A. 21, T. 9–15, Kl.A. 32, T. 9–12).

Auch bei der musikalischen Umsetzung des Lesens durch monotones Singen greift Nicolai auf eine bestehende Tradition zurück, die sich u. a. in der lesenden Adina aus *L'elisir d'amore*<sup>41</sup> und dem aus einem Register zitierenden Alidoro aus *La Cenerentola*<sup>42</sup> manifestiert, wobei im Orchester in allen drei Fällen die ständige Wiederholung oder Sequenzierung einer kurzen Melodiefloskel auffällt.<sup>43</sup>

Ein zweites Merkmal italienischer Singstimmenbehandlung lässt sich anschaulich bereits anhand des Briefduetts (Frau Fluth/Frau Reich, Kl.A. 17–32) darlegen. Gegen das ‚geschwätzige‘ Parlando des Anfangs und der Stretta wirkt die groß angelegte, koloraturreiche Kadenz (Kl.A. 25, T. 10, Kl.A. 26, T. 1–3) wie ein Stilbruch innerhalb der hier veranschlagten Typenkonvention der italienischen Opera buffa. Das Duett unternimmt einen kleinen Ausflug in die Opera seria. Die Koloratur lässt sich als affirmatives Bekenntnis zur geplanten „Rache“ deuten, wodurch der Stilebenen-Wechsel eine dramatische Funktion erhält.<sup>44</sup>

Auch in Frau Fluths Rezitativ und Arie lassen mehrere Takte auf eine Herkunft aus dem koloratur-überladenen Typus der Opera seria schließen. Die melismatische Verzie-

<sup>38</sup> Vgl. Art. „Parlando“, in: *RiemannL*, Sachteil, Mainz 1967, S. 703 f., und Goebel, S. 35.

<sup>39</sup> Gioachino Rossini, *La Cenerentola*, Kl.A., hrsg. von Mario Parenti, Milano: Ricordi 1961, 2. Akt, Aria „Sia qualunque delle figlie“, S. 229–239.

<sup>40</sup> Gaetano Donizetti, *L'elisir d'amore*, Kl.A., hrsg. von Mario Parenti, Milano: Ricordi 1960, 1. Akt, 5. Szene, Cavatina „Udite, o rustici“, S. 61–69.

<sup>41</sup> Donizetti, *L'elisir d'amore*, Kl.A., 1. Akt, Cavatina „Della crudele Isotta“, S. 16–19.

<sup>42</sup> Rossini, *La Cenerentola*, Kl.A., 1. Akt, „Qui nel mio codice“, S. 103 f.

<sup>43</sup> Die Technik der Parlandomelodik wendet Nicolai auch in dem – sogar als solches überschriebenen – „Buffo-Duett“ Falstaff/Herr Fluth (Kl.A., S. 123–132) an. (Vgl. auch Robert Didion, Art. „Die lustigen Weiber von Windsor“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, S. 425.) Auf eine Stelle soll bei diesem Beispiel noch gesondert hingewiesen werden. Wenn Falstaff davon spricht, dass er Herrn Fluth „ein paar gewaltige Hörner andrehen“ (Kl.A., S. 129, T. 1–4; Partitur, S. 174 f.) will, zitiert Nicolai im Orchester die schon in Mozarts *Le nozze di Figaro* angewandte Illustrierung des metaphorischen ‚Hörneraufsetzens‘ durch deutlich vernehmbaren Hörnerklang. Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, Aria „Aprite un po' quegl'occhi“, in: *Le nozze di Figaro*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/5, 16), Teilband 2, Kassel 1973, S. 504 f., T. 79, 81 und 83.

<sup>44</sup> In der Introduziona von Rossinis *La Cenerentola* liegt ein ähnlicher Fall eines dramatisch motivierten Stilebenen-Wechsels vor. Angelinas Koloratur-Ausbruch auf das Wort „cantar“ (Kl.A., S. 15, T. 9, 12) wirkt ebenso wie Frau Fluths Kadenz als Fremdkörper im Rahmen der Buffa-Szenerie. Im Falle der *Cenerentola* unterstreicht die Serialpraxis die Forderung Angelinas nach Freiheit bezüglich der Ausdrucksform des Singens; die Stiefschwester hatten das Aschenputtel am Singen hindern wollen.

rung des Wortes „liebe“, die laut Nebentext „mit Karikatur“ (Kl.A. 49, T. 12) vorgetragen werden soll, verweist dabei ironisch auf Seria-Praktiken, während die Koloratur auf „Verführer“ (Kl.A. 47, T. 12, Kl.A. 48, T. 1) dramatisch motiviert erscheint, indem die ausladende Geste einer symbolischen Kampfansage mit Aussicht auf Sieg gleichkommt.

Der deutliche italienische Einfluss auf *Die lustigen Weiber von Windsor* ist auch dem Rezensenten der Berliner Uraufführung nicht entgangen:

„Wir müssen [...] bemerken, dass der Componist sich öfters mit seinen Melodien und Rhythmen in das moderne Italien versetzt und den daselbst geltenden Affecten zugethan ist, was wir um so mehr bedauern, als ihm das Talent, eine eigenthümliche Charakteristik zu entfalten, nicht abgesprochen werden kann. Dies giebt sich z. B. gleich bei dem Auftreten Falstaffs kund, der mit einem Marsch sein dickes Corpus introducirt.“<sup>45</sup>

Doch gerade bei diesem Marsch handelt es sich um ein Selbstzitat aus dem für Italien geschriebenen *Templario*, das der Rezensent offensichtlich nicht erkannt hat. Zwei Takte aus dem Marsch der Tempelritter (Notenbeispiel 3) hat Nicolai in der orchestrale Einleitung zu Falstaffs Auftritt (Notenbeispiel 4) wörtlich zitiert<sup>46</sup> und damit die typischen Massenszenen wie Märsche und Aufzüge ironisiert sowie seine Abkehr von der italienischen Oper illustriert. Aus dem „sclavischen Festhalten an dem pomphaften Glanz italienischer Kunst“, das die *Neue Berliner Musikzeitung* 1849 an Nicolais italienischem Operschaffen kritisierte,<sup>47</sup> ist in den *Lustigen Weibern von Windsor* ein ironisches Zitat geworden. Dieser erste tatsächliche Auftritt Falstaffs nach seiner indirekten Exposition im Briefduett<sup>48</sup> gerät zum einen durch die Orchestereinleitung, zum anderen auch durch den Gebrauch der Koloratur (Kl.A. 55, T. 4), der für Falstaffs Behäbigkeit unangemessen erscheint, zum leeren Pomp, zur komischen Nummer.

Notenbeispiel 3: Otto Nicolai, *Il Templario and Excerpts from Three Italian Operas*, hrsg. von Philip Gossett (= *Italian Opera 1810–1840*, 26), New York 1991, S. 157, T. 13–16.

The image shows a musical score for a piano introduction. The tempo is marked 'Allegro maestoso'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music begins with a forte (ff) dynamic. The first measure features a triplet of eighth notes in both staves. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The score ends with a double bar line.

<sup>45</sup> Otto Lange, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 3 (1849), 14. 3. 1849, S. 48.

<sup>46</sup> Vgl. Kruse, *Otto Nicolai. Ein Künstlerleben*, S. 128. – Die Semantisierung, die Kruse an dieser Stelle vornimmt – das „Hereinwälzen Falstaffs“ –, kann nur aufgrund des dramatisch-szenischen Kontextes geschehen, bei der entsprechenden Szene aus dem *Templario* wäre man wohl allein aufgrund der Musik nicht auf diese Assoziation gekommen. Um eine Frage des Tempos kann es sich hierbei nicht handeln, da zwar im einen Fall „Allegro maestoso“, im anderen Fall „Andante maestoso“ vorgezeichnet ist, aber die jeweils unterschiedlichen Notenwerte die scheinbare Tempodifferenz ausgleichen. Eher wird hier eine Frage der musikalischen Interpretation vorliegen, die aber ihrerseits wiederum durch den dramatisch-szenischen Kontext in signifikantem Ausmaß mitbestimmt wird.

<sup>47</sup> *Neue Berliner Musikzeitung* 3 (1849), 28.11.1849, S. 379.

<sup>48</sup> Zur „indirekten Exposition“ vgl. Volker Klotz, *Bühnenbriefe*, Frankfurt am Main 1972, S. 66–73.

Notenbeispiel 4: Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Klavierauszug. Nach dem Autograph revidiert von Kurt Soldan, Leipzig: Peters o. J., S. 54, T. 1–4 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters, Musikverlag, Frankfurt/M).

Andante maestoso.

The image shows two systems of musical notation. The first system includes a piano part with a forte (f) dynamic and a trumpet part with sf dynamics and a tremolo (trem.) marking. The second system continues the piano and trumpet parts, with the piano part marked 'ten.' (tension) and 'sf' dynamics, and the trumpet part marked 'Tromp.' and 'sf' dynamics.

Das Konzept der „Leichtigkeit“, das bis zu diesem Punkt in erster Linie auf den Einsatz kompositionstechnischer Elemente der italienischen Opera buffa bezogen und damit als strukturprägendes Prinzip beschrieben wurde, lässt sich in einem zweiten Schritt hinsichtlich einer spezifischen Gattungsästhetik befragen. Nicolai liefert mit seinem Begriff der „Leichtigkeit“ gewissermaßen die ästhetische Untermauerung für die bereits erfolgte Erweiterung des zeitgenössischen Musiktheaterrepertoires in Deutschland durch Albert Lortzing,<sup>49</sup> der mit der deutschen Spieloper eine Gattung<sup>50</sup> kreiert hat bzw. hat wiederauferstehen lassen, die sich einordnen lässt in eine Traditionslinie des leichteren Genres, ausgehend vom Wiener Singspiel, der italienischen Opera buffa sowie der französischen Opéra comique bis hin zu Offenbachs und Strauß' Operetten. Nicolais *Lustige Weiber von Windsor* stellen insofern ein außergewöhnliches Werk in dieser Traditionslinie dar, als sie einerseits dezidiert Einflüsse italienischer Provenienz offenbaren und andererseits durch die Sommernachtstraum-Szenerie in die Konzeption der deutschen romantischen Oper stärker eingebunden sind als Lortzings Opern.

In Frau Reichs Ballade vom Jäger Herne (Partitur, S. 271–276) fallen zudem Instrumentationseffekte auf, die Nicolai den Errungenschaften der deutschen romantischen Oper verdankt. Sind die vier Hörner ansonsten paarweise besetzt und in zwei Systemen

<sup>49</sup> Zu Nicolais Meinung über Lortzing vgl. Otto Nicolai, „Ueber die Instrumentierung der Rezitative in den Mozart'schen Opern“, in: *Musikalische Aufsätze*, S. 110: „Wir wollen es unternehmen, eine deutsche Oper mit Anwendung desselben [des Secco-Rezitivs] zu komponieren, und Lortzing wäre der Mann, um diesen Versuch eher als irgend ein Anderer mit Glück machen zu können!“ sowie Nicolais Brief an Jacob Hoffmeister vom 3. Juni 1846: „Lortzings Oper ‚Der Waffenschmied‘ hat gefallen und hat wirklich vieles sehr Hübsche.“ Zit. nach: Georg Richard Kruse, „Falstaff‘ und ‚Die lustigen Weiber‘ in vier Jahrhunderten“, in: *Die Musik* 6 (1906/07), S. 220.

<sup>50</sup> Zur Diskussion um den Terminus ‚Spieloper‘ als Gattungs- oder Besetzungsbegriff, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, vgl. Irlind Capelle, „‚Spieloper‘ – ein Gattungsbegriff? Zur Verwendung des Terminus, vornehmlich bei Albert Lortzing“, in: *Mf* 48 (1995), S. 251–257.

notiert, hat Nicolai hier für jedes Horn eine eigene Stimmung und ein eigenes System vorgesehen (Corno I in A alto, Corno II in E, Corno III in G und Corno IV in E). Den grellen Signalcharakter der Piccoloflöte in der dritten und vierten Oktave macht Nicolai sich mehrfach zunutze. Die große Flöte lässt er an zwei Stellen (Partitur, S. 275, T. 3 f. und T. 11, sowie S. 276, T. 1 f.) in tiefer Lage spielen – ein beliebtes Mittel, um durch die ungewohnte Farbe geheimnisvoll-düstere Stimmungen zu evozieren.<sup>51</sup>

Auf ein Motiv aus dieser Ballade (Notenbeispiel 5) soll noch gesondert hingewiesen werden, da es vier Jahre später in fast identischer Gestalt als ‚Jugend-Motiv‘ (Notenbeispiel 6) in Richard Wagners *Rheingold* wieder auftaucht.

Notenbeispiel 5: Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Kl.A., S. 191, T. 13-164 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters, Musikverlag, Frankfurt/M).



Einst hetzt' er den Hirsch mit stol - zem Ge - weih,

Notenbeispiel 6: Richard Wagner, *Das Rheingold*, hrsg. von Egon Voss (= Sämtliche Werke 10, 1), Mainz 1988, S. 129 f., T. 1111–1112 (2. Szene) (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Schott Musik International, Mainz).



Gold - ne Äp - fel wach-sen in ih - rem Gar - ten,

Ein weiterer augenfälliger, vielleicht sogar sprechender Bezug zwischen Nicolai und Wagner findet sich in den *Meistersingern von Nürnberg*, wenn Wagner zu Hans Sachs' Worten „Mein Freund, in holder Jugendzeit, [...] ein schönes Lied zu singen mocht' vielen da gelingen“ (Notenbeispiel 8) den vierten thematischen Gedanken aus der Ouvertüre zu *den Lustigen Weibern von Windsor* (Notenbeispiel 7) fast wörtlich zitiert.

Notenbeispiel 7: Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Partitur, S. 24, T. 2-5 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters, Musikverlag, Frankfurt/M.)



<sup>51</sup> Vgl. auch Kruse, *Otto Nicolai. Ein Künstlerleben*, S. 226.



weisung hinzukommen. Dem Nebentext entsprechend tritt Falstaff mit einem „Hirschgeweih auf dem Kopf“ (Kl.A. 206) auf.

Dass die Brüche in der Uraufführung der *Lustigen Weiber* funktioniert haben bzw. rezipiert wurden, mag die Rezension aus der *Neuen Berliner Musikzeitung* vom 14. März 1849 belegen:

„Die weit ausgeführte Elfenscene ist reich an anziehenden Momenten für Ohr und Auge. [...] Mendelssohn hat hier den Weg vorgezeichnet, auf dem sich dieser zarte Geisterspuck [sic] musikalisch vernehmen lässt. Man glaubt sich in den Sommernachtstraum versetzt und genießt den Mondschein-Aether mit den Elfen gemeinschaftlich. Da frappirt es allerdings, wenn nun noch weiter der prosaische Dialog seine Rechte an der Wirklichkeit geltend machen will, zumal die Elfen selbst dem dicken Liebeshelden ganz gehörig zu Leibe gehen.“<sup>56</sup>

In der vielleicht bekanntesten Nummer der *Lustigen Weiber von Windsor*, Falstaffs Trinklied „Als Büblein klein an der Mutter Brust“ (Kl.A. 111–113), erweist sich das ‚Deutsche‘ ebenso als Schein wie das ‚Italienische‘ in Fentons Romanze „Horch, die Lerche singt im Hain“ (Kl.A. 137–139).<sup>57</sup> In Falstaffs Trinklied wird die scheinbar einfache Struktur eines ‚Liedes im Volkston‘ durch triolische ‚Störung‘ des  $\frac{4}{8}$ -Taktes, Taktwechsel, Verwendung einer wenig üblichen Taktart ( $\frac{5}{8}$ -Takt) und Ausweitung des Ambitus in ungewöhnlichem Maße aufgebrochen. Auf der strukturellen Ebene hat Nicolai hier gegen die Idealvorstellungen Zelters und der Berliner Liederschule – Einfachheit, Volkstümlichkeit, Nachsingbarkeit – komponiert. Auf der semantischen Ebene mag das Trinklied, „auskomponiert durch Taktwechsel“, auf „jenes Schwanken“ verweisen, das „den alkoholisierten Zustand als den für diesen Mann normalen ausgibt.“<sup>58</sup>

Nimmt man nun zu der hier angenommenen Thematisierung der deutschen romantischen Oper durch Nicolai noch die weiter oben reklamierte differenzierte Aneignung des ‚Italienischen‘ hinzu – unreflektierten Einsatz der Mittel, wie noch in früheren Opern, scheint es in den *Lustigen Weibern von Windsor* nicht mehr zu geben –, könnte man dem im Zusammenhang mit dieser Oper immer wieder erhobenen Vorwurf der Vordergründigkeit entgegenhalten, dass dieser Befund Resultat eines vordergründigen Urteils ist. *Die lustigen Weiber von Windsor* beziehen ihren besonderen Reiz gerade durch die unter der Oberfläche wahrnehmbaren Brüche. Nicolais anfangs zitierte Forderung – auf *Die lustigen Weiber von Windsor* angewendet – zielte nicht auf Vermischen der „Schulen“, sondern resultierte in der Tat in einem „Dazukommen“ (Nicolai), im unverbundenen Nebeneinanderstellen der Stile, das den Eindruck des ‚Zitats‘ der Stile und deren reflektierter Aneignung zu bewirken vermag.

<sup>56</sup> Wie Anm. 45.

<sup>57</sup> Fentons Romanze lässt beim ersten Höreindruck einen italienischen Einfluss vermuten. Etwas unbefriedigt bleibt der Hörer jedoch mit dem Anfang der ersten Phrase, deren unvermittelter Einstieg eigentlich ein Bedürfnis nach etwas Davorliegendem weckt. Fentons erste Phrase wirkt wie ein Ausschnitt aus einer größeren Belcanto-Phrase, wodurch sich gleichsam nur ein Schein des Italienischen einstellt.

<sup>58</sup> Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel 1991, S. 165.

## Zwischen Emanuel Bach und Louis Spohr: Kontrapunkt und lyrischer Ton in den Sinfonien Andreas Rombergs \*

von Klaus G. Werner, Cloppenburg

In der bis heute einzigen umfassenden Untersuchung zu Leben und Werk Andreas Rombergs konstatierte Kurt Stephenson 1938 in einem Resümee: „Da er nur ein Talent war und nicht ein Genie, blieb der Nutzen seines Wirkens und seines Opfers begrenzt.“<sup>1</sup> Auch dann, wenn man diese Bemerkung unter den Vorzeichen eines aus dem 19. Jahrhundert tradierten Heroenkultes wertet, der neben solchen ‚Titanen‘ wie Beethoven, Franz Liszt und Richard Wagner schlechterdings kaum noch ein Genie zulässt, ist ein solches Wort wenig hilfreich für eine einigermaßen gerechte Beurteilung des rombergschen Œuvres. Allzu schnell wird ein ‚Nichtgenie‘ zum ‚Kleinmeister‘ abgestempelt, und genau dieses Schicksal war Romberg beschieden. Da er in der Tat nicht zu denen gehörte, die revolutionär erneuernd wirkten, jedoch durchaus auf der Höhe der Zeit komponierte, muss man ihn der langen Reihe jener Musiker zuordnen, die zu Lebzeiten bejubelt und nach ihrem Tod fast vergessen wurden.

Stephensons durchaus als Standardwerk über Romberg zu bezeichnende Schrift ist noch stark beeinflusst von einem Fortschrittsdenken, das dem Gegensatzpaar ‚Kunst‘ und ‚Eklektizismus‘ verhaftet ist. Seine Untersuchung gleicht daher einer wissenschaftlichen Aufarbeitung zur Vervollständigung des Archivs, verbunden mit einem Begräbnis erster Klasse für den Untersuchungsgegenstand. Der Name Romberg war fortan mit einem Makel behaftet; eine weitere Auseinandersetzung schien kaum mehr lohnend zu sein.

Vollends schwer haben es spätere Generationen, zu einem gerechten Urteil zu kommen, wenn der Name des Komponisten auch noch eng mit einem umstrittenen Werk verknüpft ist. Wer ‚Elgar‘ hört, ergänzt *Pomp and Circumstances*, und die wenigen, die mit dem Namen Andreas Romberg noch etwas anfangen können, assoziieren unweigerlich *Das Lied von der Glocke*. Jene erste große Vertonung des Schiller-Gedichts wurde gleichsam zu Rombergs ‚Identifikationswerk‘, das sich zu Lebzeiten und eine Zeitlang darüber hinaus großer Beliebtheit erfreute<sup>2</sup> und ihm einen Ehrendoktor der Universität Kiel einbrachte. Erste Aufarbeitungen einer neu sich formierenden Romberg-Forschung<sup>3</sup> haben inzwischen gezeigt, dass die *Glocke* mit Sicherheit nicht

\* Der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg danke ich für die freundliche Genehmigung, Notenbeispiele aus der frühen Sinfonie in D-Dur von Andreas Romberg veröffentlichen zu dürfen. Ebenso bin ich Herrn Bert Hagels, Bad Bentheim, Doktorand an der Universität Münster, sehr verbunden. Er hat die Partituren der 2. und der 4. Sinfonie hergestellt und wird an der Herausgabe der Romberg-Sinfonien durch die Romberg-Gesellschaft beteiligt sein.

<sup>1</sup> Kurt Stephenson, *Andreas Romberg. Ein Beitrag zur hamburgischen Musikgeschichte und Andreas Romberg. Bibliographie seiner Werke* (= Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 11 und 12), Hamburg 1938, Bd. 1, S. 119. Band 1 enthält die Biographie Rombergs und Werkbeschreibungen. In Band 2 findet sich eine vollständige Bibliographie seiner Werke.

<sup>2</sup> „Ungeachtet des Urteils einzelner Musikkritiker, die das Werk als nur bedingt künstlerisch bedeutsam bzw. wertvoll einstufen, fand es beim Publikum und insbesondere beim musizierenden Laien großen Anklang.“ schreibt Daniela Philippi in „Andreas Rombergs Vertonung ‚Das Lied von der Glocke‘. Überlegungen zur Beliebtheit des Werks im 19. Jahrhundert“, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer u. a. (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37), Tutzing 1997, Bd. 2, S. 1092.

<sup>3</sup> Karlheinz Höfer rief 1992 eine „Arbeitsstelle Andreas Romberg“ an der Hochschule Vechta, dem Geburtsort Rombergs, ins Leben. 1995 wurde die „Andreas-Romberg-Gesellschaft Vechta e. V.“ gegründet. Mit Hilfe von Spenden-

Rombergs stärkste Vokalkomposition darstellt. Geistliche und weltliche Werke wie sein 1799 entstandener Psalm *Dixit Dominus* oder die Vertonungen von Texten Friedrich Gottlieb Klopstocks, Gotthard Ludwig Kosegartens und anderer Gedichte Schillers bezeugen, dass dieser Komponist nicht im musealen Hinterzimmer verstauben, sondern seine Musik gespielt und gehört werden sollte.

Eine Wiederentdeckung und Neubewertung Rombergs (wie auch anderer in Vergessenheit geratener Musiker) kann heutzutage wohl leichter durchgesetzt werden, da der Sinn eines Denkens in Stilepochen, insbesondere für die Musik seit der Aufklärung, zunehmend hinterfragt und bezweifelt wird. Wenn es stimmt, dass heute „niemand mehr das Nebeneinander divergierender Tendenzen“<sup>4</sup> innerhalb der zur Diskussion stehenden zeitlichen Periode leugnet, so wird auch die Sichtweise auf das sogenannte Dreigestirn Haydn – Mozart – Beethoven als einzig wertbestimmende Instanz für alle in dieser Zeit komponierte Musik zumindest relativiert. Daraus kann als eine Konsequenz gezogen werden, den Blick freier als bisher auf Strömungen und Entwicklungen zu richten, die zeitlich parallel zum Wirken der Wiener Klassiker stattgefunden haben. Die Musikgeschichte jener Zeit stellt sich gleichsam als Netz dar, bestehend aus mehreren Strängen, die zwar untereinander vielfältig verknüpft sein können, aber auch ihre Eigenständigkeit sinnfällig werden lassen.

Eine „von der Wiener Klassik fast gänzlich unabhängige Entwicklungslinie von C. Ph. E. Bach über Joh. Fr. Reichardt bis zu den Frühromantikern“<sup>5</sup> sieht Ludwig Finscher. Laut Carl Dahlhaus wurde in der Musikgeschichtsschreibung jener Zeit „ein zentrales Problem kaum gesehen, also auch nicht gelöst: das Problem, ob man sinnvoll und ohne Gewalttätigkeit von einer kontinuierlichen norddeutschen Tradition sprechen kann, die sich von Carl Philipp Emanuel Bach über Johann Friedrich Reichardt und Johann Abraham Peter Schulz bis zum Prinzen Louis Ferdinand und zu E. T. A. Hoffmann erstreckt, also eine Reihe von Komponisten umfasst, die man gewöhnlich, statt sie zusammenzusehen, unter die Kategorien ‚Empfindsamkeit‘, ‚Sturm und Drang‘ und ‚Frühromantik‘ aufteilt.“<sup>6</sup> Dahlhaus fordert, das „Drei-Stadien-Schema ... preiszugeben, weil es sich in der Musikgeschichte nicht um eine Entwicklung in drei Phasen, sondern um Entwicklungen in zwei Regionen handelt. [...] Umriss einer regionalen geschichtlichen Kontinuität außerhalb der Wiener Klassik zeichnen sich ab.“<sup>7</sup>

In diese Überlegungen wurde bislang der Name Andreas Romberg nicht einbezogen, obwohl sein Schaffen einen neuen Aspekt in die Diskussion einbringen könnte. Der im niedersächsischen Vechta geborene Komponist erhielt seine Ausbildung in Münster und Bonn (bei Beethovens Lehrer Christian Gottlob Neefe) und lernte als reisender Violinvirtuose wichtige europäische Musikstätten wie Paris, Rom und Wien, dort auch Joseph Haydn persönlich kennen. 1793 kam er erstmals nach Hamburg, wo er sich 1797 niederließ. Dort wäre er auch bis zu seinem Tod als anerkannter Künstler geblieben, wenn ihn nicht die Not, bedingt durch die napoleonische Herrschaft und die Kontinental-

geldern führte Höfer verschiedene Vokalwerke Rombergs sowie die 3. *Sinfonie* auf. Es entstanden zwei CD-Tonträger. Weitere Dokumentationen sind in Vorbereitung, ebenso die Herausgabe spielpraktischer Ausgaben einiger Werke.

<sup>4</sup> Carl Dahlhaus, „Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik“, in: *AfMw* 29 (1972), S. 167.

<sup>5</sup> Ludwig Finscher, Artikel „Klassik“ in: *MGG*<sub>2</sub>, Sachteil Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 234.

<sup>6</sup> Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= *Nhdb* 5), Laaber 1985, S. 340.

<sup>7</sup> Ebd. S. 341.

talsperre, dazu bewogen hätte, noch 1815 in den herzoglichen Dienst nach Gotha zu wechseln. Da sein Hauptwerk in Hamburg entstand, darf man ihn mit Fug und Recht unter die norddeutschen Komponisten einreihen.

Mitte der 1790er Jahre kommt somit ein katholisch getaufter Musiker mit einer handwerklichen Schulung und künstlerischer Erfahrung, die bereits nicht wenig an der Mannheimer Schule und Joseph Haydn gereift sind, nach Hamburg und beeinflusst nachweislich das bürgerliche Konzertleben der Stadt zunächst vorwiegend als Violinvirtuose, dann auch als erfolgreicher Komponist.<sup>8</sup> Die Hansestadt war für die Musik gerade der Wiener Haydn und Mozart sehr empfänglich, konnte zugleich aber auch eine eigene Musiktradition vorweisen, zuletzt vornehmlich geprägt durch C. Ph. E. Bach. Dessen Instrumentalmusik, die in Johann Nikolaus Forkels Schriften ihren theoretischen Niederschlag fand, basierte auf dem ‚redenden Prinzip‘<sup>9</sup> und dem Postulat eines ‚Originalgenies‘. Vereinfacht gesagt, stehen diese Begriffe für die Emanzipation der Instrumentalmusik und ihre Individualisierung im Sinn einer sich ausbildenden Werkidentität, und damit erhalten sie Bedeutung als Wegbereiter romantischen Denkens in der Musik.<sup>10</sup> Romberg wurde in Hamburg massiv mit der Genieästhetik konfrontiert, deren musikalische Ausprägung durch das Werk C. Ph. E. Bachs schon früher auf sein Vorbild Haydn eingewirkt hatte. So schließt sich gleichsam ein Kreis. Bereits ausgestattet mit der Kenntnis der entwickelnden Form, wie sie bei Haydn in den Pariser und den ersten Londoner Sinfonien vorzufinden ist, tritt an Romberg pointierter als zuvor der Anspruch der individuellen Ausgestaltung eines Instrumentalstücks heran. Mehr denn je wird deutlich, dass die Aufteilung in „zwei Regionen“ (Dahlhaus) eine Ergänzung darin finden sollte, die sich kreuzenden Fäden wahrzunehmen und in die Musikgeschichtsschreibung zu integrieren.

Von den Komponisten der späteren Generation ist es vor allem der in Braunschweig gebürtige Louis Spohr, mit dem Romberg einige äußere Umstände verbinden. Beide waren Geigenvirtuos; Spohrs erste Stelle war jene in Gotha, die Romberg später übernahm. Dass Spohr Rombergs Werke kannte, belegen unmittelbare Einflüsse wie die Doppelquartette oder die Vertonungen von Psalmen nach Übertragungen von Moses Mendelssohn. Zu beidem hatte er bei Romberg Vorbilder gefunden. Weitere Zeugnisse deuten auf eine frühe Berührung des Jüngeren mit der Musik des Älteren hin. Auf einer

<sup>8</sup> Als Zusammenfassung der zahlreichen Zeugnisse mögen die Ausführungen der Biographie von Kurt Stephenson dienen (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 38–87.

<sup>9</sup> Der von Arnold Schering, „Carl Philipp Emanuel Bach und das ‚redende Prinzip‘ in der Musik“, in: *JbP* 45 (1938), S. 13 eingeführte Begriff bezieht sich auf die zeitgenössische ästhetische Vorstellung von der ‚musikalischen Rede‘, die ihrerseits auf Matthesons ‚Klang-Rede‘ zurückweist. Hier kommt die neue Vorstellung der Aufklärung zum Ausdruck, dass Musik der textlichen Krücke nicht bedarf, sondern aus sich selbst spricht.

<sup>10</sup> Ein grundlegender Unterschied in den ästhetischen Vorstellungen von ‚Empfindsamkeit‘ und ‚Romantik‘ findet sich in den Schwerpunktsetzungen, Musik evoziere Gefühle beim Hörer (vgl. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788, Reprint Graz 1967, Bd. 1, S. 50: „Da Tonstücke [...] nichts anders als solche Reden für die Empfindung sind, wodurch man die Zuhörer zu einem gewissen Mitgefühl, zu sympathischen Regungen bewegen will, so haben sie die Regeln der Ordnung und Einrichtung der Gedanken mit der eigentlichen Rede gemein.“) und Musik drücke menschliche Gefühle unmittelbar aus (etwa bei Wackenroder, vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1991, S. 592 ff.). Im ersten Fall leitet sich die Individualität eines Künstlers aus seinem Gelingen ab, möglichst viele Gefühle und Überraschungen beim Hörer erwecken zu können. Im zweiten Fall ergibt sich die Individualität eines Werks in besonderem Maß als Konsequenz aus der Gemütsverfassung und Gefühlslage des Künstlers. Der Umschwung zwischen beiden Denkweisen geschieht weniger auf der musikalischen als auf der philosophisch rezipierenden Ebene. Rombergs Kompositionen sind daher eher aus der Ästhetik der ‚Empfindsamkeit‘ gespeist, leisten aber ihren Beitrag dazu, den Denkprozess einer romantischen Ästhetik voranzutreiben.

Reise ins Baltikum und nach Russland erlebte der neunzehnjährige Spohr ein Konzert in St. Petersburg, von dem er unter anderem berichtet: „Zuerst wurde eine schöne Symphonie von Romberg, C-Dur, vortrefflich ausgeführt.“<sup>11</sup> Im Zusammenhang dieser Überlegungen steht der Name Spohr stellvertretend für eine Generation von Komponisten, die gemeinhin der frühen Romantik zugerechnet und deren Kompositionsweise auf Grund ihrer starken Betonung des handwerklich-formalen Aspekts als ‚klassizistisch‘ eingestuft wird.

Außer den schon erwähnten Vokalwerken, die ihm großen Ruhm einbrachten, ragt im Œuvre Andreas Rombergs rein quantitativ die Kammermusik heraus, voran viele Streichquartette. Daneben existiert eine ganze Reihe von Violinkonzerten, die er als Virtuose auf diesem Instrument für sich selbst schrieb. In diesem Nachlass scheint die Gattung Sinfonie eher unterrepräsentiert zu sein und könnte zu dem Gedanken verleiten, Romberg habe ihr wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Es ist aber gerade diese Gattung, die ihn zumindest in einem bestimmten Abschnitt seines Lebens fesselte und zu hohen Leistungen beflügelte. So scheint es durchaus angebracht zu sein, in den Sinfonien Rombergs einen besonders charakteristischen Beitrag zur Entwicklung der norddeutschen Musik zu sehen.<sup>12</sup>

\*

Andreas Romberg schrieb zehn Sinfonien, von denen vier im Druck erschienen sind.<sup>13</sup> Sechs dieser Werke sind in den Jahren 1785 bis 1792, zum Teil für den Gebrauch der Bonner Hofkapelle entstanden, in der die Vettern Andreas und Bernhard Romberg mehrere Jahre tätig waren. Dass es sechs frühe Sinfonien gegeben hat, ist überhaupt nur deshalb bekannt, weil Romberg selbst Werkverzeichnisse angelegt hat.<sup>14</sup> Erhalten sind jedoch nur zwei dieser unnummerierten Sinfonien in autographen Handschriften.<sup>15</sup>

Die vier in Hamburg komponierten Sinfonien wurden bei Hoffmeister & Kühnel (Bureau de Musique) in Leipzig oder bei dessen Nachfolger C. F. Peters verlegt. Die Nummerierung der Sinfonien erfolgte in der Reihenfolge der Drucklegung und entspricht nicht der Folge ihrer Entstehung. Wie damals üblich, wurden nur Stimmen gestochen, gedruckte Partituren aus Rombergs Lebzeiten existieren nicht.<sup>16</sup> Leider sind

<sup>11</sup> Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Cassel 1860, Nachdruck, hrsg. von Eugen Schmitz, Kassel 1954, Bd. 1, S. 48. Das Konzert fand im Jahre 1803 statt und beweist die Verbreitung, die rombergsche Sinfonien in der Zeit gefunden haben und zwar schon vor ihrer Drucklegung (s. die Auflistung der Sinfonien weiter unten). Wenn es sich um die 3. Sinfonie gehandelt hat, was wahrscheinlich ist, so darf man aus Spohrs Wort von der „schönen Symphonie“ schließen, dass ihn gerade Rombergs Werk mit der großen Fuge im Finale beeindruckt hat.

<sup>12</sup> Schon Hermann Kretzschmar postulierte, ausgehend von einer Norddeutschen Schule der Bach-Söhne, die Existenz einer „norddeutschen Sinfonie“, die mit den Vettern Andreas und Bernhard Romberg ihren Ausgang nahm und weiter zu Spohr und Mendelssohn führte. Vgl. Hermann Kretzschmar, *Von Gabrieli bis Schumann* (= Führer durch den Konzertsaal I,1), Leipzig 1919, S. 284 ff.

<sup>13</sup> Vgl. die bis heute gültigen bibliographischen Angaben bei Stephenson (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 13–18.

<sup>14</sup> Andreas Romberg, *Verzeichnis meiner Compositionen von 1782 bis [...]* und *Verzeichnis meiner sämtlichen herausgekommenen Werke*, Handschriften, D-Hs 1917/3400. Die erste Schrift enthält ein thematisches Verzeichnis, die zweite alle gedruckten Werke bis 1819.

<sup>15</sup> D-Hs ND VI 395 eb und ND VI 395 ee.

<sup>16</sup> Auch aus späterer Zeit ist nur eine gedruckte Partiturausgabe der 2. Sinfonie bekannt in: *Five Symphonies*, hrsg. von Joshua Berrett (= *The Symphony 1720–1840 C*, 14), New York 1985. Es handelt sich dabei um den Reprint einer handschriftlichen Partitur „prepared early in this century and preserved in Brussels, Conservatoire Royal de Musique, Litt. W. 7852“ (ebd. S. 2).

auch bei diesen Sinfonien die Autographe als verschollen zu betrachten.<sup>17</sup> Lediglich vom Finale der 1. Sinfonie gibt es eine handschriftliche Version.<sup>18</sup> Hier eine Auflistung der gedruckten Sinfonien Rombergs:

1. *Sinfonie* in Es-Dur op. 6, komponiert 1793/94, erschienen 1804
2. *Sinfonie* in D-Dur op. 22, komponiert 1806, erschienen 1808
3. *Sinfonie* in C-Dur op. 33, komponiert 1797, erschienen 1813
4. *Sinfonie* in C-Dur op. 51 („Alla Turca“), komponiert 1798, erschienen 1818

Die zuletzt komponierte 2. *Sinfonie* ist das einzige Werk dieser Gattung, das Romberg kurz nach Fertigstellung für den Druck vorsah. Die großen zeitlichen Abstände zwischen Komposition und Drucklegung der anderen Sinfonien deuten darauf hin, dass Romberg sich erst dann zu einer Veröffentlichung entschloss, wenn ein bestimmter Anlass dafür vorlag. Ein solcher wurde im Falle der 1. *Sinfonie* durch die wachsende Bedeutung Rombergs als Komponist gegeben, der im Musikleben der Stadt Hamburg zu einer festen Größe geworden war. Romberg, der 1802 eine Hamburger Bürgerstochter heiratete, wollte seine Ambitionen unterstreichen, von seinen Werken leben und eine Familie ernähren zu können. Dazu benötigte er ein Renommee nicht nur als Geiger und Komponist von Oratorien und Streichquartetten. Mit der wichtigen Gattung der Sinfonie hoffte er seinen Status aufzuwerten. Die beiden C-Dur Sinfonien waren vermutlich in Hamburg schon so häufig erklingen, dass er etwas Neues bieten wollte, und so komponierte er die Sinfonie in D-Dur. Erst später griff er auf die durchaus erfolgreichen älteren Werke zurück. Da die wirtschaftliche Situation der Stadt Hamburg, die zunehmend unter dem Druck der Franzosen und der Kontinentalsperre litt, sich auch auf Rombergs Situation auswirkte, nahm er bereits im Jahr 1813 Kontakt mit dem Herzog von Altenburg-Gotha wegen einer möglichen Anstellung auf. Die 3. *Sinfonie* dürfte somit sein Vorstellungswerk gewesen sein. Die populäre 4. *Sinfonie*, die Alla-Turca-Sinfonie, schließlich ließ Romberg 1818 als Widmungswerk an seinen Dienstherrn stechen.<sup>19</sup>

\*

Rombergs Instrumentalmusik, geschult an den Mannheimern, Haydn und Mozart, zeichnet sich durch einen lyrischen Ton aus, der nicht allein aus klassischer Eleganz und Formung erklärt werden kann, sondern seine Wurzeln in der Musik der ‚Empfind-

<sup>17</sup> Romberg ließ sich seine Handschriften von den Verlegern zurückgeben, oder er schickte sie gar nicht hin. Vgl. dazu folgende Briefzitate: „Ich wünschte, daß Sie die Partitur sauber hielten und mir selbige nach vollendetem Stich wieder zurückschickten, denn ich habe von allen meinen Compositionen eine Sammlung der Partituren von eigener Hand, die für keinen als für mich Wert hat.“ (Brief Rombergs an Nicolaus Simrock vom 16. April 1809, zit. nach Stephenson, Bd. 2, S. 6 f.) „Die Korrektur der Sinf. hat rasende Arbeit gekostet, und ich könnte manche errores wieder hierher kleben. Warum hatten Sie mir nicht die Part. gesandt?“ (Brief Ambrosius Kühnls an Romberg vom 29. Januar 1813, Kopierbuch Bureau de Musique 1811 bis 1813, Information Axel Beer, Mainz). Teile des Romberg-Nachlasses waren schon für Stephenson nicht mehr erreichbar. Ein weiterer Teil ist durch Kriegseinwirkungen verloren gegangen.

<sup>18</sup> D-B, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus Ms. Autogr. A. Romberg 3N. Die Handschrift trägt den Vermerk: „Finale von Rombergs Andr. 1ter Sinfonie. Original Partitur von der Hand des Componisten. Aus der Autographen Sammlung des Aloys Fuchs in Wien 1836.“

<sup>19</sup> Das Titelblatt trägt die Aufschrift: „SINFONIA ALLA TURCA / con gran Orchestra / composta e dedicata / ALL ILLUSTRISSIMA ALTEZZA / IL DUCA REGNANTE/DI GOTHA – ALTENBURG ETC. / DI / ANDREA ROMBERG“.

samkeit' hat, aber schon auf typische Klangvorstellungen frühromantischer Komponisten wie Louis Spohr verweist. Am ehesten könnte man ihm Musiker wie Friedrich Reichardt, E.T.A. Hoffmann oder auch Ferdinand Ries und Nepomuk Hummel an die Seite stellen. Rombergs Tendenz zu „romantischen Vorerregungen“ ist auch schon Kurt Stephenson aufgefallen.<sup>20</sup>

Gerade seinen Sinfonien hat Romberg sehr viel Aufmerksamkeit geschenkt, offenbar im Bewusstsein des Anspruchs, den diese Gattung damals an einen Komponisten stellte. Formale und handwerkliche Durcharbeitung hatten einen hohen Stellenwert, und in Anknüpfung an die tradierte Auffassung vom ‚Originalgenie‘ suchte Romberg seinen Werken einen durchaus eigenständigen Stempel aufzudrücken. Das Mittel dazu fand er vor allem in der Einbindung kontrapunktischer Techniken. Romberg, der in seine Vokalkompositionen wie dem *Dixit Dominus* monumentale Fugen einzubauen verstand, entpuppt sich auch im sinfonischen Schaffen als fähiger Kontrapunktiker, und das verbindet ihn sowohl mit C. Ph. E. Bach als auch vorwärts gewandt mit Louis Spohr.

Obwohl es berühmte Beispiele dafür bei Haydn und Mozart gibt, stellten diese Techniken in jener Zeit eher eine Ausnahme dar und galten im Bewusstsein von ‚Kennern und Liebhabern‘ der Musik als „zu gelehrt“.<sup>21</sup> Dessen ungeachtet haben Komponisten immer wieder auf das ‚Gelehrte‘ zurückgegriffen, um sich aus der Masse herauszuheben und zu profilieren. C. Ph. E. Bachs Hamburger Sinfonien sind voll von subtiler Kontrapunktik, wenngleich sein Ruhm als ‚Originalgenie‘ eher auf anderen Kennzeichen wie etwa abrupten dynamischen und harmonischen Wechseln beruht.<sup>22</sup> Kontrapunktik als potentiell handwerkliche Bereicherung findet sich sodann bei Louis Spohr in fast allen seiner Sinfonien wieder; verwiesen sei vor allem auf das Finale der 5. *Sinfonie*.<sup>23</sup> Auch Mendelssohns Jugendsinfonien sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Wenn sich bei einem Komponisten wie Romberg, der historisch in der Mitte zwischen den genannten Musikern gelebt hat, ähnliche Kompositionstechniken nachweisen lassen, so kann man von einer Kontinuität sprechen, die die These Kretzschmars von der „Norddeutschen Sinfonie“<sup>24</sup> weiter bestätigt.

Kontrapunktische Techniken lassen sich bei Romberg ansatzweise bereits in den beiden erhaltenen frühen Sinfonien der Bonner Zeit beobachten. In der gedruckten 1. *Sinfonie* tritt dieses Element etwas zurück zugunsten eleganter, eher unproblematisch fließender Satzgebilde. In der entstehungsgeschichtlich sich anschließenden

<sup>20</sup> Vgl. Stephenson, Bd. 1, S. 118 f.

<sup>21</sup> Bekannt ist Johann Adolf Scheibes abfällige Bemerkung über die Arten des Kontrapunkts als „musikalische Thorheiten“ (*Critischer Musicus*, Leipzig 1745, Nachdruck Hildesheim 1970, S. 98), eine Auffassung, die noch Jahrzehnte nach ihrer Veröffentlichung prägend wirkte. Warren Kirkendale weist auf den anonym in der *AMZ* 1 (1798), S. 153–155 erschienenen Artikel von Karl Spazier hin, in dem es heißt: „[...] sie [die kontrapunktische Arbeit] muß zugleich Ausdruck haben, auf Empfindung, nicht nur auf Verstand würgen. Ist das letztere nicht: so mag sie als Exercitium, als Studium, als Künsteley u.s.w. ihren Werth haben: aber in ein vor gemischtem Publikum aufzuführendes Stück, besonders in eines für bloße Instrumentalmusik – gehört sie nicht ...“ (zit. nach Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966, S. 227.) Noch Stephenson kritisiert imitatorische Techniken in den Streichquartetten Rombergs als „handwerkliche Trockenheit“ (Bd. 1, S. 143).

<sup>22</sup> Vgl. Klaus G. Werner, „... das größte in der Art, was ich gemacht habe.“ Gedanken zu den Kopfsätzen der Orchestersinfonien von C. P. E. Bach“, in: *AfMw* 48 (1991), S. 217 ff.

<sup>23</sup> Spohrs 5. *Sinfonie* entstand allerdings erst 1839. Vor allem im Finale wird das polyphone Element ungewöhnlich stark herausgehoben. Die Durchführung ist als langer fugierter Abschnitt durchkomponiert.

<sup>24</sup> Kretzschmar (wie Anm. 12), S. 284.

3. *Sinfonie* hingegen wird der Kontrapunkt zum entscheidenden Faktor und im Finale derart bis zum Exzess getrieben, dass man beinahe von einem Experiment zu sprechen geneigt ist. Während die 4. *Sinfonie* als spielerische Alla-Turca-Sinfonie in dieser Überlegung außen vor steht, muss man die zuletzt komponierte 2. *Sinfonie* als eigentlichen Zielpunkt der Auseinandersetzung Rombergs mit der Gattung betrachten. Hier gelingt es dem Komponisten, Komplexität der Technik sowie Eleganz der Form und des Ausdrucks zu großer Einheit zu verschmelzen. Zeitgenossen empfanden dieses Werk als in besonderer Weise ‚mozartisch‘,<sup>25</sup> was nicht nur an seinem Charakter festzumachen ist, sondern auch an dem Sachverhalt, dass Romberg ein Motiv aus Mozarts *Jupiter-Sinfonie* fast wörtlich zitiert (Beispiel 1). Doch so nah diese Sinfonie auch tatsächlich Mozart stehen mag, so offenbart sie doch Unterschiede, die auf ein neues, weiter gestecktes Ziel hindeuten.

#### Notenbeispiel 1



\*

Die 1792 entstandene *Sinfonie* in D-Dur, die letzte der Reihe ungedruckter Frühwerke, eröffnet mit einem Thema (Beispiel 2), dessen breite Notenwerte an den Beginn von Haydns Sinfonie *La Reine* (Nr. 85) erinnern mögen. Hier wie dort ruft die jeweilige thematische Erfindung am Beginn eines schnellen Eröffnungssatzes nach Beschleunigung des Bewegungsimpulses. Haydn erfüllt diese Erwartung mit einer Themen-erweiterung auf der Basis der ‚Mannheimer Rakete‘, bleibt aber im Rahmen einer akkordisch gebauten, homophonen, nur in sich selbst bewegten Satzstruktur. Ganz anders fährt hingegen Romberg fort. In den Nachsatz der insgesamt 16-taktigen Periode lässt er ein schnelles Kontrasubjekt einfließen (Beispiel 3). In der verschränkt einsetzenden Fortspinnung erscheint dieses Kontrasubjekt in dichter Folge und umspielt den gleichzeitig zitierten Themenkopf. Diese Verdichtung mündet in eine Folge von Forte-Schlägen, während der das Kontrasubjekt zur dominierenden Figur, zum eigentlichen Träger des sich anschließenden Satzverlaufs aufgewertet wird.

#### Notenbeispiel 2



<sup>25</sup> Friedrich Rochlitz, der Romberg gut gekannt hat, schreibt: „[...] ein bisher unbekanntes Land zu entdecken, war unserm Romberg nicht beschieden; besonnen aber und kenntnißreich, wie er war, vermied er jede Mischung und entschied sich ohne Hehl und eitle Selbsttäuschung zur Nachfolge, in der ersten seiner Symphonien, Haydns, in der zweiten und dritten Mozarts. Und es ist ihm auf diesem Wege rühmenswert gelungen; am vollkommensten, unserer Meynung nach, in der zweiten seiner Symphonien, aus D dur, wo er, nicht nur in der Schreib- und Ausführungs-Art, sondern auch in Erfindung, Kraft und Wirksamkeit, den Mozart so glücklich nachgeahmt hat, daß vielleicht selbst Kenner getäuscht werden, und das Werk für eines aus dieses Meisters mittlerer Zeit nehmen könnten.“ ( *Für Freunde der Tonkunst*, Leipzig 21830, Bd. 1, S. 127 ff.)

## Notenbeispiel 3

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Oboen' and the bottom staff is labeled 'Violinen'. Both staves are in the key of E major (one sharp) and 2/4 time. The Oboe part begins with a melodic phrase consisting of eighth and sixteenth notes, followed by a series of slurs and accents. The Violin part begins with a rhythmic pattern of sixteenth notes, followed by a series of slurs and accents.

Im weiteren Verlauf ist die Nähe zu einer Sonatensatz-Eröffnung, wie sie bei Haydn häufig vorkommt, unverkennbar. Auf ein im Piano exponiertes Thema folgt der ‚Surprise-Effekt‘, ein plötzliches Forte, das die Fortspinnung und den Einstieg in den Modulationsteil kennzeichnet. Dieses bisweilen als humoristisch apostrophierte Phänomen lässt sich auch aus der Vorstellung des ‚Originalgenies‘ ableiten, wie es sich bei Carl Philipp Emanuel Bach manifestiert und in solchen Aufmerksamkeit erregenden Gegensätzen seine Ausprägung findet. Rombergs Lösung besticht durch die Einführung kontrastierender Motivik, die sich verdichtend überlagert und einen von Anfang an erkennbaren Entwicklungsprozess in Gang setzt.

Tendenzen zu kontrapunktischen und imitatorischen Ausarbeitungen lassen sich in allen Sätzen dieser Sinfonie ausmachen. In der Durchführung des ersten Satzes kommt es zu mehreren kanonischen Engführungen mit dem Material des Themenkopfes in den Streichern. Im Trio des Menuetts verschränken sich die Stimmen von zwei Oboen und Fagott über längere Passagen zu einem Geflecht, dessen fortschreitende Hemiolen und Vorhaltsharmonik an Vorbilder aus dem ‚stile antico‘ gemahnen. Und im langsamen Satz wird das Thema noch in der ersten Phase der Fortspinnung in den Holzbläsern über einem lyrisch wohlklingenden Klangteppich der Streicher kanonisch verschränkt. All diese Beispiele, so unspektakulär sie erscheinen, werfen ein Licht auf Rombergs handwerkliches Können, das er mit Geschick einzusetzen versteht.

Seine erste gedruckte *Sinfonie* in Es-Dur lässt mit Ausnahme einer Passage aus der Durchführung des ersten Satzes kaum kontrapunktische Techniken erkennen. Sie lebt von der ausgeglichenen Eleganz des Kopfsatzes und der Atemlosigkeit des Finales. Diese beiden Ecksätze dürften die Glanzstücke des Werkes darstellen. Am Beispiel der langsamen Einleitung lässt sich Rombergs Fortschritt in der Erfindung sinfonischer Entwicklung zeigen. Das Notenbeispiel 4 zeigt den Beginn mit seiner bewusst versetzten Akzentuierung im ansonsten klar periodisch gegliederten Verlauf. Ab Takt 5 wird eine kurze Entwicklungsphase vorangetrieben, in der die Violinen auf dem markanten Kopfrhythmus insistieren, während die Bässe die Sechzehntelbewegung forttragen. So weit handelt es sich um einen obligaten Satz nach dem Muster eines Streichquartetts, das nur chorisch ausgeführt wird.

## Notenbeispiel 4

**Adagio**

Streicher

*p sf p sf p*

Bläser

*f p*

## Notenbeispiel 5

Bläser

*f p*

1. VI.

Streicher

*f p f p*

Bl.

*f p*

1. VI.

Im zweiten Teil der Einleitung setzt mit dem Eintritt der Bläser eine Eliminierung des motivischen Exponats ein. Die Harmonik wendet sich nach *es*-Moll (Beispiel 5). Bemerkenswert erscheint die fortgesetzte Hervorhebung der zweiten Zählzeit, die erst allmählich abgebaut wird. Der Kopfrhythmus, als Relikt noch in den tiefen Streichern präsent (T. 3/4), wird überlagert von einer melodischen Floskel im kontrastierenden Legato. Die Einleitung endet halbschlüssig in *B*-Dur und bereitet so den Einstieg in den Allegro-Teil vor.

Exemplarisch führt diese Einleitung sinfonisches Komponieren in jener Zeit vor. Fließend, in sich abgerundet, periodisch gegliedert finden sich in diesem Abschnitt doch komplexe Verwandlungen, Umschichtungen und Entwicklung. Schon das Eingangsmotiv ist mit seiner internen Beschleunigung und der ins Chromatische mündenden Diastematik von großer Suggestivkraft. Den daraus entstehenden Anspruch einer spannungsreich ausgeführten Komposition kann Romberg voll und ganz einlösen.

Dagegen scheint die langsame Einleitung der wenig später entstandenen 3. *Sinfonie* fast ein wenig abzufallen, vergleicht man unmittelbar das Moment der musikalischen Entwicklung. Doch hat diese Einleitung eine etwas andere Funktion, sieht man sie aus der Perspektive des Ganzen. Überspitzt gesagt: In den ersten drei Takten versteckt sich die Charakteristik der gesamten Sinfonie.

#### Notenbeispiel 6

The musical score for 'Notenbeispiel 6' is an *Adagio* section for the beginning of the 3rd Symphony. It consists of four staves: 1. Violine (Violin I), 2. Violine (Violin II), Viola, and Baß (Bass). The music is in 3/4 time. The first violin part starts with a melodic line that includes a chromatic descent and is marked with *f* and *p*. The other parts (Violin II, Viola, and Bass) provide harmonic support with similar rhythmic motifs, also marked with *f* and *p*. The score shows the first three measures of the piece, illustrating the complex rhythmic and melodic development.

Auf engstem Raum finden sich hier die Kennzeichen des Werks, gleichsam ihr kompositorischer ‚Motor‘: Exposition des motivischen Materials im obligatem Satz (T. 1), kanonisch-imitatorische Beantwortung (T. 2) und Vereinigung der Stimmen zu einem gemeinsamen Schluss (T. 3). Im Mittelpunkt dieser Sinfonie steht die Auseinandersetzung mit kontrapunktischen Techniken, die in einen traditionellen sinfonischen Rahmen eingefügt wird. In seiner ganzen Fülle wird dieser Anspruch erst im Finale eingelöst, dort aber mit einer Massivität, die beinahe schockiert.

In den ersten drei Sätzen finden sich nur Andeutungen des Kontrapunktischen. Das Hauptthema (Beispiel 7) meldet in seiner synkopischen Anlage einen latenten Hang zur Vorhaltsbildung an, der aber nicht zum Durchbruch kommt. Imitatorisches findet nur

andeutungswise (T. 5/6) statt. Zu kurzer polyphoner Verdichtung schwingt sich lediglich die Durchführung auf.

### Notenbeispiel 7

**Allegro vivace**

1. Violine  
2. Violine  
Viola  
Violoncello

Stärker ausgeprägte Kontrapunktik im Sinne obligater Stimmführung ist im langsamen zweiten Satz zu finden. Auch im Menuett, und hier wieder besonders im Trio, leuchten derartige Ansätze immer wieder durch.

Im Finale baut der Komponist den Satz nach einer Exposition, in der sich die polyphone Anlage schon im zweistimmigen Beginn ankündigt (Beispiel 8), zu einer monumentalen Orchesterfuge aus.

### Notenbeispiel 8

**Vivace**

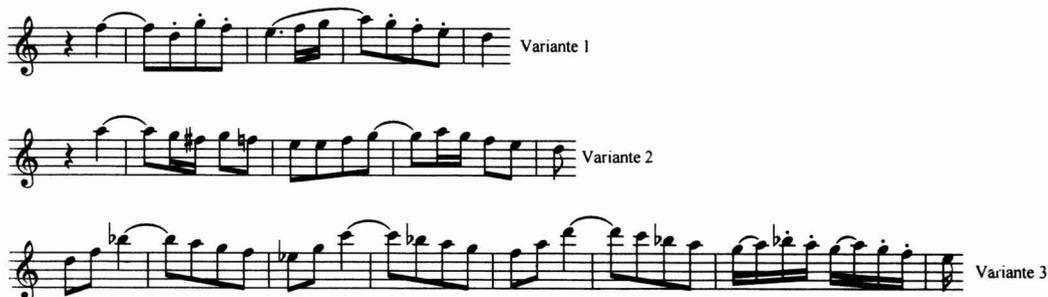
Eingebettet zwischen zwei Eckteilen (A und D), die man als ‚Exposition‘ und ‚Coda‘ bezeichnen kann, befinden sich zwei groß angelegte Abschnitte (B und C) mit jeweils in sich abgeschlossenen fugierten Entwicklungen. Der erste Abschnitt (B) basiert auf der Möglichkeit, das Thema in unterschiedlichen Intervallen zu kanonisieren (Beispiel 9). Aus dem Thema werden andere Varianten und Fortspinnungen gewonnen, die sich untereinander vielfältig polyphon verknüpfen lassen (Beispiel 10).

Notenbeispiel 9



A musical score for four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several rests throughout the piece.

Notensbeispiel 10



A musical score for three staves, all in treble clef. The first staff is labeled 'Variante 1' and shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled 'Variante 2' and shows a similar line with some chromatic alterations. The third staff is labeled 'Variante 3' and shows a more complex variation with many accidentals and chromaticism.

Klangliche Steigerung wird durch zunehmende Einbindung von Bläsern in den Entwicklungsgang erzeugt. Die harmonische Fortschreitung mündet in einen Halbschluss. Von dort aus entsteht eine zweite Entwicklungsphase (C), die weitere Register der kontrapunktischen Kunst zieht: Engführung und Augmentation, Umkehrung des Themas und neue Kombinationen mit den oben aufgeführten Varianten. Exemplarisch sei ein Ausschnitt aus der Engführung des Themas in den Streichern angeführt (Beispiel 11).

Notensbeispiel 11



A musical score for four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The music is highly rhythmic and complex, with many sixteenth and thirty-second notes. There are several rests and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Dieser Satz, so souverän er ausgeführt ist, löst Erstaunen aus und lässt die Frage nach seinem künstlerischen Stellenwert aufkommen. Möglicherweise hat Romberg sich bereits in dieser Sinfonie das Finale von Mozarts *Jupiter-Sinfonie* zum Vorbild genommen und bewusst übersteigern wollen – gleichsam das ‚Originalgenie‘ Romberg, das sich vom Rahmen des Üblichen massiv absetzt. Zweifellos wurde die Komposition mit Geschick und handwerklichem Können durchgeführt und könnte höchstens aufgrund einiger Längen verschrecken. Als Finale einer Sinfonie, die auch in den vorangehenden Sätzen Anklänge an imitatorische Techniken aufweist und von eher ernstem Charakter ist, hat der Satz seine Berechtigung und trägt dazu bei, Originalität und auch eine gehörige Portion Mut zum Experiment bewundern zu können.

Romberg selbst mochte spüren, dass eine Fuge als Sinfoniesatz den Bogen überspannte und Probleme der Akzeptanz aufwarf. Es galt zu unterscheiden zwischen dem handwerklichen Vermögen, eine Fuge zu komponieren, und dem Einsatz des Könnens in sinnvollen Bahnen. Im Jahre 1806 schrieb Ambrosius Kühnel:

„Das Studium des einfachen und doppelten Contrapunkts, der Fuge und des Canons ist dem ächten Freunde und Kenner der Musik ein unentbehrliches Mittel, seiner Kunst in ihrem ganzen Umfange Meister zu werden. Alle großen neuern Tonkünstler, z. B. Mozart, J. Haydn beweisen an sich selbst, dass das Genie in vertrauter Bekanntheit mit dem System der Harmonie, wie es sich in den Werken der fugierten und kanonischen Schreibart offenbart, seinen Schöpfungen die Kraft und Würde zu geben vermag, womit sie dem Zeitenwechsel trotzen. Unter den talentvollen Tonsetzern stehen nur dem Meister im Contrapunkt alle Mittel der Tonkunst zu gebote. Unter der strengen Regel hat sich seine Freyheit gebildet, und er folgt den Gesetzen der Harmonie, ohne in ihren Fesseln zu gehen.“<sup>26</sup>

In demselben Jahr entstand die 2. *Sinfonie*, die kurz darauf bei Hoffmeister & Kühnel gedruckt wurde und nach einhelliger Meinung von Zeitgenossen wie Kritikern späterer Generationen als Rombergs bedeutendstes Werk dieser Gattung eingeschätzt wird. Wieder mag zuerst ein Blick auf die langsame Einleitung exemplarische Einblicke gewähren. Notenbeispiel 12 zeigt den Beginn, der sich aus einem orchestralen Unisono-Schlag auf *d* löst. Starkes Gewicht und ein Schuss Pathos sprechen aus diesen Takten, die jedoch nicht statisch bleiben. Das orgelpunktartige *d* wird in sich bewegt, während die Außenstimmen kanonisch geführt sind. Die Version der 1. Violine mit ihrer markant rhythmischen Einmündung in T. 4 wird später im schnellen Teil als Motiv im Modulationsteil zitiert, bildet also eine motivische Verklammerung zwischen Einleitung und Sonatensatz.

Die Fortspinnung geschieht in einer für Romberg geradezu avancierten Harmonik über eine verminderte Doppeldominante und Dominante zur Tonikaparallele *F*-Dur. Im zweiten Teil wird aus dem Bewegungselement des Klangbandes ein neues Motiv entwickelt (Beispiel 13), über dem gegen Schluss das chromatische Hauptmotiv in den Bläsern wieder erscheint

Die gesteigerte Qualität dieser Einleitung lässt sich nicht allein an der motivischen Verklammerung mit dem schnellen Teil festmachen. Auch die formale Durcharbeitung wurde wesentlich erweitert. Eine klare zweiteilige Gliederung von der Molltonika zur Durparallele und wieder zurück gibt dieser Einleitung mehr Gewicht als eigenständiges Glied im Satzverlauf. Die Einführung neuer motivischer Varianten führt zu einer Steigerung im quasi ‚dramatischen‘ Geschehen, ohne das Hauptmotiv anzugreifen. Dies

<sup>26</sup> Ambrosius Kühnel, „Vorrede“ zu Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Leipzig 1806, S. III f.

Notenbeispiel 12

**Adagio**

*f* *p* *p* *f* *p* *fp* *f* *p*

Notenbeispiel 13

*p* *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p* *fp*

besitzt durchaus innere Logik, da dieses Motiv im weiteren Verlauf wieder eingeführt werden soll. Im Gegensatz zur eher emphatisch gesteigerten Chromatik des Anfangsmotivs in der 1. Sinfonie (vgl. Beispiel 6, T. 2) löst die Chromatik hier eine wesentlich stärkere harmonische Spannung aus. Hingewiesen sei auch auf die harmonische Folge im Streichersatz zu Beginn von Beispiel 13. Möglicherweise war es diese Stelle mit ihren markanten Bassrhythmen, die Hermann Kretzschmar an die „tragischen Motive des Don Juan“<sup>27</sup> erinnerte.

Der obligate Satz, zum Beispiel als Streicherklang im Andante, ist von höchster Qualität. Kontrapunkt und Imitationstechnik, wie sie sich in der Durchführung des ersten Satzes oder gehäuft im Finale finden, werden bruchlos in die Form eingebunden und wirken gleichsam gebündelt in ihrer Ausdehnung und Gewichtung. Als Beispiel sei hier das zweite Thema des Finales (Beispiel 14) genannt, dessen ins Auge springende Funktionalität als Fugenthema nur sehr behutsam, dem sinfonischen Satz angemessen, ausgenutzt wird.

Die Themenvorstellung in der 1. Violine scheint auf eine große Fugenexposition hinzudeuten, wobei aber schon die einfällenden Bläserharmonien streng genommen eine Regelüberschreitung darstellen. Mit dem Einsatz der zweiten Stimme beginnt sogleich eine Engführung zwischen dieser und der unmittelbar nachfolgenden dritten Stimme. Der schnelle Kontrapunkt in der 1. Violine trägt das sinfonische Element des Finalsatzes weiter. Außerdem werden harmonietragende Bläserstimmen hinzugefügt. Mit dem Einsatz der vierten Stimme löst sich die Fugenstruktur bereits auf zugunsten eines stärker homophon geprägten Satzbaus. Auch andere Regeln der Fugentechnik wie die Comes-Beantwortung in der Quinte werden nicht befolgt.

Doch liegt gerade in der Nichterfüllung von Regeln die Stärke dieses Satzes, der eine sinfonische Entwicklung vollzieht. Das Fugato wird nicht zum Kern des Satzes erhoben wie in der 3. Sinfonie. Ausgangspunkt ist vielmehr der diastematische Komplex in seiner Eigenschaft als zweites Thema, der als Kontrast zum lyrisch kantablen ersten Thema die Charakteristik des Strengen und Konstruktiven aufklingen lässt. Der kontrapunktisch auskomponierte Abschnitt dient lediglich der Untermauerung. Im weiteren Satzverlauf werden lyrische und strenge Elemente vielfältig miteinander verflochten und zu einem sehr individuell gestalteten Sonatensatz ausgebaut. Mit seiner 2. Sinfonie ist es Romberg gelungen, Kantabilität, die an Mozart gemahnt, und gezielt gebündelt eingesetzte polyphone Konstruktivität zu überzeugender Einheit zusammenzuschweißen und so ein Meisterwerk zu schaffen.

\*

Der unmittelbare Vergleich des kompositorischen Schaffens Rombergs mit den Wiener Klassikern reicht für eine gerechte Beurteilung nicht aus. Erst wenn man eine größere Vielfalt von Einflüssen und Verflechtungen auch abseits der tradierten Entwicklungslinie Haydn – Mozart – Beethoven zulässt, dürfte sich ein treffenderer Zugang zu den Werken erschließen. Dabei soll keineswegs abgestritten werden, dass Romberg, der Beethoven und Haydn persönlich gut kannte, von diesen unbeeinflusst blieb. Gerade dieser Befund unterstreicht die These von der Vielfalt der Verbindungen, wenn ein Komponist wie Andreas

<sup>27</sup> Kretzschmar (wie Anm. 12), S. 285.

Notenbeispiel 14

The musical score is divided into three systems. The first system includes Oboe (Ob), Clarinet in A (Cl(A)), Violin I (I), Violin VI (VI), and Violin II (II). The second system includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in A (Cl(A)), Bassoon (Fg), Violin I (I), Violin VI (VI), Violin II (II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vc/Kb). The third system includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in A (Cl(A)), Bassoon (Fg), Violin I (I), Violin VI (VI), Violin II (II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vc/Kb). The score features complex melodic lines with many slurs and ties, and dynamic markings such as *f* and *p*. The word "Tutti" is written at the bottom of the third system.

Romberg Technik und Geist Haydns, welcher seinerseits einst von C. Ph. E. Bach profitierte, nach Norddeutschland bringt, sie aber nun für eine andere Traditionslinie fruchtbar macht. Was sich in den Sinfonien Rombergs abzeichnet, lässt sich nicht allein unter dem Aspekt Klassik fassen. Es zeichnet sich eine Linie ab, die das Erbe von ‚Empfindsamkeit‘ sowie ‚Sturm und Drang‘ in der Musik fortführt, kultiviert und für die Kunst der Romantik vorbereitet. Anders gesagt: Gerade die Sinfonien Andreas Rombergs lassen sich als sinnfällige, bislang jedoch übersehene Belege für eine musikhistorische Kontinuität im norddeutschen Raum heranziehen. Eine Sinfonie wie die zweite mit ihrem starken Bezug zu Mozart muss keinen Widerspruch dazu darstellen, denn mit seiner Hommage an Mozart festigt Romberg zugleich seine Individualität.

Musiker wie die der ‚Mannheimer Schule‘ haben, vom ‚galanten Stil‘ herkommend, den Boden bereitet für eine zupackend wirkende, ‚dramatische‘ Sinfonie. Komponisten wie C. Ph. E. Bach und Haydn stellten die kompositorischen Mittel für einen obligaten Satz zur Verfügung, der gelegentlich auch den Kontrapunkt forciert. Auf der Grundlage dieser Einflüsse fand Andreas Romberg in seinen Sinfonien zu einer individuellen Ausprägung, die sich vor allem in der Betonung kontrapunktischer Strukturen niederschlägt. Zusammen mit ihrer Tendenz zu lyrisch-kantabler Thematik bilden seine Kompositionen eine Brücke zwischen der musikalischen Empfindsamkeit und der frühen Romantik, wie sie etwa von Louis Spohr repräsentiert wird.

Beim Bürgertum der Hansestadt Hamburg feierte Romberg als Virtuose und Förderer des Neuen und Aktuellen in der Musik große Erfolge. Seine Bemühungen, sich kompositorisch zu profilieren, müssen mit Hochachtung zur Kenntnis genommen werden. Im norddeutschen Raum war es nicht zuletzt Romberg, der den Kontrapunkt aus der Bindung an das rein Sakrale beziehungsweise vom Vorurteil des zu ‚Gelehrten‘ befreite.

Dabei lassen sich drei Entwicklungsstufen erkennen. Schon in der frühen ungedruckten Sinfonie zeigt Romberg eine Neigung, Imitationen und Kontrasubjekte in die Exposition des ersten Themenkomplexes einzufügen. Kontrapunktische Strukturen tauchen nicht erst an Stellen auf, wo man sie noch am ehesten erwarten dürfte, nämlich in überleitenden und durchführenden Teilen, sondern brechen sich als zur Erfindung der Thematik selbst gehörende Substanz Bahn. Eine zweite Phase ist durch eine intensivere Zuspitzung auf das kontrapunktische Element im Sinfoniesatz gekennzeichnet, deren Höhepunkt im Finale der 3. *Sinfonie* zu finden ist. Das Angehen gegen die Konvention findet hier seine extremste Ausprägung. Am Ende steht dann ein gleichsam ‚abgeklärter‘ Umgang mit diesen Kompositionstechniken in der 2. *Sinfonie*, charakterisiert durch eine differenziert auf den Formverlauf hin abgestimmte Einbindung von Kontrapunktik, wie sie in Mozarts später Sinfonik bereits häufiger anzutreffen ist. Mit diesem Werk hat der Komponist den Anstoß zu einer Entwicklung der lyrisch-dramatischen Sinfonie gegeben, die parallel zu Beethovens Meisterwerken ihre Daseinsberechtigung unter Beweis stellen konnte.

E. T. A. Hoffmann schrieb in seiner Rezension der ersten Sinfonie von Louis Spohr:

„Aus dieser Zergliederung [Anm. d. Verf.: gemeint ist ‚Analyse‘] des ersten Allegro ergibt sich von selbst, wie sehr der brave Komponist nach Einheit und Klarheit strebte; wiewohl das Ganze noch mehr wie in einem Guß dastehen und doch dabei pikanter sein würde, wenn er das fruchtbare Hauptthema in mehrern kontrapunktischen Wendungen und Verschlingungen gebraucht und vielleicht weniger abrupte Nebenthemata damit verwebt hätte. Nur in Abkürzungen des Hauptsatzes und seiner Verteilung unter Saiten- und Blasinstrumente besteht meistens

seine Durchführung, und eine eigentliche kontrapunktische Umkehrung kommt gar nicht vor. Ohne eine unnütze Gelehrsamkeit auskramen zu wollen, tut es gewiß gut, den Hauptsatz des Stücks so zu regeln, daß er sich auf mannigfache Weise kontrapunktisch behandeln läßt; denn wie oft ein Satz, der in seiner ursprünglichen Gestalt nicht sonderlich originell klingt, in irgendeiner Umkehrung einen ganz neuen, auffallenden Charakter annimmt, weiß jeder Komponist.“<sup>28</sup>

Wenn hier ein Mangel an kontrapunktischer Ausführung beklagt wird, so spricht aus diesen Worten sicherlich vor allem der Komponist Hoffmann, der dem sinfonischen Erstling eines Kollegen in konstruktiver Kritik zur Seite stehen will. Doch lassen sich solche Sätze kaum aus dem Kontext der ästhetischen Anschauungen Hoffmanns lösen,<sup>29</sup> und so kann man das Zitat auch dahingehend interpretieren, dass der Autor für eine aktuelle, also eine romantische Sinfonie, Kontrapunkt als Mittel der Technik geradezu fordert. Nicht im Widerspruch dazu stehen die Ausführungen Hoffmanns am Ende derselben Rezension, wo er dem Grundsatz Ausdruck gibt, dass ein „für ein Riesen-Orchester geschriebenes Werk sehr einfach gehalten und durchaus von jeder kleinen, kapriziösen Figur frei sein müsse.“

Hätte Hoffmann die 2. *Sinfonie* Rombergs gekannt, vielleicht wäre ihm aufgefallen, dass dort beide seiner Forderungen durchaus plastisch erfüllt sind. Rombergs Sinfonien bilden einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur romantischen Sinfonie, weil sie in partieller Unabhängigkeit von den Wiener Klassikern eigenständige kompositionstechnische Wege aufzeigen.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> E. T. A. Hoffmann, „Première Symphonie [...] par Louis Spohr...“, in: *AMZ* vom 27. 11. 1811, zit. n. ders., *Schriften zur Musik. Singspiele*, hrsg. von Hans-Joachim Kruse, Viktor Liebrenz u. Wolfgang Marggraf (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben 9), Berlin 1988, S. 76 f.

<sup>29</sup> Es mag genügen, auf die bekannte Rezension der 5. *Sinfonie* Beethovens hinzuweisen (ebd., S. 22 ff.).

<sup>30</sup> Ebd., S. 86.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Emil Sjögrens Orgelwerke in Paris Zwei unveröffentlichte Briefe aus dem Jahr 1908

von Markus Rathey, Mainz

Will man die Einflüsse benennen, die im 19. Jahrhundert das schwedische Musikleben geprägt haben, so sind dies zum einen das neu erwachende nationale Bewusstsein, das sich etwa in der Verwendung volksmusikalischer (oder volksmusikartiger) Elemente zeigt und zur schwedischen Nationalromantik in ihren unterschiedlichsten Schattierungen geführt hat.<sup>1</sup> Zum anderen waren es ausländische Einflüsse, wie die deutsche und die französische Musik, die den Geschmack des Publikums und den Stil der Komponisten bestimmten. Im Hinblick auf die zeitgenössische schwedische Orgelmusik war es zu dieser Zeit – nach langer Dominanz deutscher Vorbilder – zunehmend das französische Klangideal, das die schwedischen Orgelkomponisten prägte.

Das zeigte sich zunächst im schwedischen Orgelbau. Der Orgelbauer Per Larsson Åkerman erhielt 1854 ein staatliches Reisestipendium, das ihn zuerst nach Deutschland und anschließend nach Belgien und Paris führte. Bei seinem Parisaufenthalt kam er auch in näheren Kontakt mit der Werkstatt des führenden französischen Orgelbauers Aristide Cavallé-Coll und er lernte dessen Instrumente in den Pariser Kirchen kennen. Schon bald nach seiner Rückkehr übernahm Åkerman eine Reihe der Erfindungen und Bauprinzipien Cavallé-Colls in seinen eigenen Orgeln (z. B. im Dom zu Strängnäs, 1860, und in Uppsala, 1871).<sup>2</sup>

Aber auch die schwedischen Orgelkomponisten wandten sich dem Pariser Orgelstil zu und schrieben Werke, die dem von Åkerman gebauten Orgeltyp entsprachen. Kontakte nach Frankreich bestanden einerseits durch eine Reihe schwedischer Musikstudenten, die Studienreisen nach Paris unternahmen.<sup>3</sup> So schickte u. a. der Organist Gustav Wilhelm Heintze mehrere Orgelschüler zu Charles-Marie Widor nach Paris. Andererseits reisten aber auch französische Musiker nach Schweden, um dort zu konzertieren, wie beispielsweise der Schüler César Francks, Jean Tolbecque, der in Stockholm und Göteborg Orgelkonzerte gab.<sup>4</sup>

Einer der einflussreichsten Komponisten unter diesen von Frankreich inspirierten Musikern war Emil Sjögren (1853–1918). Auch wenn der Schwerpunkt seines kompositorischen Schaffens im Bereich der Liedkomposition und der Kammermusik (Violinsonaten, Klaviermusik etc.) liegt, sind doch seine Orgelstücke (und hier insbesondere seine *Legender*) aus fast keinem Programm mit schwedischer Orgelmusik fortzudenken und gehören zu den populärsten schwedischen Orgelwerken dieser Epoche.

Die Wurzeln zur Beschäftigung mit französischer Orgelmusik wurden wohl schon während Sjögrens Studium am Stockholmer Konservatorium gelegt, wo er u. a. Orgel bei Gustav Adolf Mankell studierte. Mankell hatte bereits 1862 zusammen mit dem Orgelbauer Per Larsson Åkerman eine längere Reise auf dem Kontinent unternommen, um sich berühmte Orgeln –

<sup>1</sup> Vgl. zur schwedischen Nationalromantik den von Henrik Karlsson herausgegebenen Tagungsband „*Hemländsk hundradrig sång. 1800-talets musik och det nationella. Föredrag och musikanalyser presenterade vid ett symposium i Göteborg 7–9 maj 1993* (= Kungliga Musikaliska akademiens skriftserie 77), Stockholm 1994.

<sup>2</sup> Vgl. dazu: Markus Rathey, „Cavallé-Coll und der skandinavische Orgelbau“, in: *Ars Organi* 46 (1996), S. 212–221 und ders., „När introducerades barkermaskinen i Sverige?“, in: *Orgelforum* 2 (1995), S. 17–18.

<sup>3</sup> Eine Liste dieser Musiker findet sich bei Anders Edling, *Franskt i svensk musik 1880–1920* (= Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensis, Nova series 8), Uppsala 1982, S. 293–297.

<sup>4</sup> Auch Camille Saint-Saëns konzertierte (allerdings nicht als Organist) 1897 in Stockholm, vgl. Edling, *Franskt i svensk musik*, S. 28.

besonders in Frankreich und Belgien – anzusehen.<sup>5</sup> Es ist anzunehmen, dass Mankell dabei auch die Orgelmusik dieser Länder kennengelernt und sie im Unterricht seinen Studenten auch nahe gebracht hat. Nach seinem Studium zog es Sjögren jedoch zunächst nach Berlin, wo er von 1879 bis 1880 Orgelstudien bei August Haupt betrieb. Von 1883 bis 1886 unternahm er dann ausgedehntere Reisen nach Dänemark, Deutschland und Frankreich und wandte sich nun immer mehr der französischen Musik zu, die wiederum deutliche Spuren in seinen Kompositionen hinterließ.<sup>6</sup> Der Kritiker Adolf Lindgren schrieb bereits 1883 in der *Svensk musiktidning*: „Sjögren tager snarare svenskar och fransmän till mönster än tyskar.“<sup>7</sup>

Diese Liebe zur französischen Musik führte zwischen 1901 und 1914 zu mehreren längeren Aufenthalten in Paris. Er gab dort eine größere Anzahl von Konzerten, und auch eine Reihe französischer Musiker führten seine Kompositionen auf.<sup>8</sup> Während dieser Paris-Aufenthalte suchte Sjögren ebenfalls Kontakt zu den bekannteren Organisten der Seine-Metropole. Dass es hier nicht bei flüchtigen Begegnungen blieb, zeigen zwei bisher unveröffentlichte Briefe aus dem Jahr 1908.

Vom 20. Juni 1908 stammt ein Brief von Alexandre Guilmant, der zu dieser Zeit als freier Konzertorganist tätig war und u. a. zwischen 1893 und 1904 große Erfolge in den Vereinigten Staaten gefeiert hatte.<sup>9</sup> Guilmant schreibt an Sjögren:<sup>10</sup>

Le 20 Juin 1908  
Cher monsieur Sjögren,  
J'irai lundi prochain à 6 heures,  
à la Salle Gaveau pour  
répéter Vos morceaux; s'il Vous est agréable d'y venir  
Vous pourriez me donner Vos indications.  
Croyez-moi Votre bien  
dévoué  
Alex. Guilmant  
à la hâte!

20. Juni 1908  
Lieber Herr Sjögren,  
ich werde am nächsten Montag um 6 Uhr  
in der Salle Gaveau sein, um Ihre Stücke  
noch einmal zu proben; wenn es Ihnen  
genehm ist, dorthin zu kommen, können  
Sie mir Ihre Registrierangaben geben.  
Sehen Sie in mir Ihren ergebenen  
Alex. Guilmant  
Eilig!

Leider geht aus dem Brief nicht hervor, welche Stücke Sjögrens Guilmant spielen wollte. Es fand jedoch in Paris in den Tagen nach dem 20. Juni nur ein Konzert im Salle Gaveau statt, an dem Guilmant beteiligt war. Der Pariser Kulturkalender *La semaine de Paris – Paris weekly* verzeichnet für den 23. Juni 1908, also wenige Tage nach dem Brief, das folgende Konzert: „Salle Gaveau, 45 rue de la Boétie, à 9 h. Concert donné par M. Edouard Bernard, dans les œuvres du compositeur Emile Sjögren, avec le concours de Mme Mimi Tracey, de MM. Guilmant et Enesco.“<sup>11</sup>

Das Programm dieses Konzerts befindet sich in der Programmsammlung Emil Sjögrens im Musikmuseet in Stockholm und es enthält neben einer Violinsonate, einigen Liedern und Klavierstücken auch eine Reihe von Orgelwerken, die von Alexandre Guilmant gespielt wurden, so die *Légendes* (extraites de l'op. 46) und *Prélude et fugue*, op. 49 (inédit, 1re audition).<sup>12</sup> Bei den in Guilmants Brief erwähnten Werken handelte es sich somit um einige aus Sjögrens *Légender* (einer Sammlung knapper Charakterstücke) und um dessen kurz zuvor komponiertes

<sup>5</sup> Vgl. Lennart Hedwall, Art. „Mankell“, in: *Svenskt biografiskt lexikon* 25, Stockholm 1985 ff., S. 61.

<sup>6</sup> Sehr eindrucksvoll zeigt dies Edling in seinem Vergleich der Harmonik von Sjögrens *Heliga tre konungars ökenvandring* und Camille Saint-Saëns' *Maria Lucrezia* (Anders Edling, „Emil Sjögren“, in: *Musiken i Sverige III. Den nationella identiteten 1810–1920*, hrsg. von Leif Jonsson und Martin Tegen, Stockholm 1992, S. 452–453).

<sup>7</sup> Zitiert nach Edling, „Emil Sjögren“, S. 453. Dt. Übersetzung: „Sjögren nimmt lieber Schweden und Franzosen zum Vorbild als Deutsche.“

<sup>8</sup> Einen Überblick darüber gibt Edling, „Emil Sjögren“, S. 302–305.

<sup>9</sup> S. Hans-Uwe Hielscher, *Alexandre Guilmant (1837–1911). Leben und Werk*, Bielefeld, 21991.

<sup>10</sup> Im Besitz des Nordiska museet, Stockholm (S-Sn 129\*1945, Emil Sjögrens arkiv). Ich danke Frau Dr. Beate Weifenbach (Münster) für einige hilfreiche Ratschläge zur Transkription der Briefe.

<sup>11</sup> *La Semaine de Paris – Paris weekly* 2 (1908), Nr. 56 (22.–29. 6. 1908), S. 13.

<sup>12</sup> Edling gibt dieses Programm in seiner Arbeit *Franskt i svensk musik*, S. 302, auszugsweise wieder, aber im Fall der Orgelstücke sind seine Angaben nur sehr ungenau.

*Präludium* und die *Fuge in g-Moll*. Letzteres sollte später in der gedruckten Fassung (erschienen 1909) eine Widmung an Guilmant tragen; eine Erinnerung an dieses Konzert.<sup>13</sup>

Die Resonanz auf das Konzert in der Salle Gaveau war außerordentlich positiv. Das *Svenska Dagbladet* vom 28. Juni 1908 schreibt in seinem Bericht:

„En både talrik och synnerligen elegant publik [...] fyllde salongen och i en loge hade svenske ministern greve Gyldenstolpe med grefvinne tagit plats. [...] Konserten inleddes med Sjögrens sonat för violin och piano, op. 47, som spelades af violinisten Enesco samt kompositören, och i hvilken den vackra, melodiösa andantesatsen särskild lifligt applåderades. [...] Den äldrige<sup>14</sup> orgelnisten Alexandro Guilmont [sic!] föredrog ‚Präludium och Fuga‘, op. 49, som aldrig förut uppförts, och däri flera passager slogo mycket an. [...] Publikken hyllade upprepade gånger såväl under som efter konserten med inropningar såväl kompositören som artisterna.“

Deutsche Übersetzung: „Ein sowohl zahlreiches als auch besonders elegantes Publikum [...] füllte den Salon, und in einer Loge hatte der schwedische Gesandte Graf Gyldenstolpe mit der Gräfin Platz genommen. [...] Das Konzert wurde eröffnet mit Sjögrens Sonate für Violine und Klavier, Op. 47, welches von dem Violinisten Enesco zusammen mit dem Komponisten vorgetragen wurde, und in dem der schöne, melodiöse Andante-Satz mit besonders lebhaftem Applaus bedacht wurde. [...] Der bejahrte Organist Alexandro Guilmont [sic!] trug Präludium und Fuge, Op. 49 vor, welche bisher noch nicht aufgeführt worden waren, und in denen mehrere Passagen großen Anklang fanden. [...] Das Publikum feierte sowohl die Künstler als auch den Komponisten während des Konzerts und danach, indem es sie mehrmals wieder auf die Bühne rief.“

Und auch in der französischen Presse wurde dieses Konzert ausführlich rezensiert. In der *Revue Moderne* erschien am 10. August 1908 ein langer Artikel, der wenige Tage später von *Stockholms Dagbladet* in schwedischer Übersetzung übernommen wurde. Da der Artikel recht umfangreich ist, sei hier nur der Abschnitt zu den Orgelwerken und das Resümee des Rezensenten zitiert:

„Den vidtberömda organisten Alexandre Guilmant tolkade med sitt oförlitneliga mästerskap ett par utsökta legender (ur op. 46) och preludium och fuga (op. 49) i manuskript, hvaraf mr Sjögren – en fin uppmärksamhet som kommer att blifva högligen uppskattad af pariserpubliken – gaf oss primören. [...]

Om jag söker sammanfatta mina intryck af mr E. Sjögrens talang, vill jag säga, att hans inspiration tycks mig melodisk, modern och upphöjd, och i sin faktur följer han de stora musikerna, hvilka man gifvit namnet klassika.“

Deutsche Übersetzung: „Der weitberühmte Organist Alexandre Guilmant interpretierte in seiner unvergleichlichen Meisterschaft ein paar ausgesuchte Legenden (aus Op. 46) sowie Präludium und Fuge (Op. 49), das sich noch im Manuskript befand und wovon uns Herr Sjögren die Uraufführung erleben ließ – eine schöne Aufmerksamkeit, die vom Pariser Publikum in großem Maße honoriert werden wird. [...] Wenn ich versuche, meine Eindrücke von Herrn E. Sjögrens Talent zusammenzufassen, möchte ich sagen, dass mir seine Inspiration sehr melodisch, modern und erhaben erscheint, und in seiner Faktur folgt er jenen großen Musikern, denen man die Bezeichnung ‚klassisch‘ gegeben hat.“<sup>15</sup>

Im Zusammenhang mit dem genannten Konzert dürfte auch ein zweiter, ebenfalls unveröffentlichter Brief eines Pariser Organisten aus dem Jahre 1908 stehen. Er stammt von Charles-Marie Widor (1844–1937), der zu dieser Zeit Titularorganist an der Kirche Saint Sulpice und Professor für Komposition am Conservatoire war:<sup>16</sup>

Mille remerciements  
pour vos charmantes  
„Legender“! Je serais  
charmé de vous connaître;  
de 2 à 4 je suis chez  
moi pour les jours.

Ch M Widor  
8 Juillet [190]8  
7 rue des S<sup>s</sup> Pères

Tausend Dank  
für Ihre bezaubernden  
„Legender“! Ich wäre  
entzückt, Sie kennenzulernen;  
von 2.00 bis 4.00 Uhr bin ich  
während dieser Tage bei mir [zu Hause].

Ch. M. Widor  
8. Juli 1908  
7 rue des S<sup>s</sup> Pères

<sup>13</sup> Emil Sjögren besaß auch selbst eine Sammlung mit Kompositionen Guilnants. Unter den Werken, die im „Emil Sjögrenrummet“ im Nordiska museet, Stockholm, aufbewahrt werden, befindet sich die 4. Lieferung von Guilnants *Pièces dans différents styles pour orgue* (ersch. 1864).

<sup>14</sup> Guilmant, 1837 geboren, war zu diesem Zeitpunkt 71 Jahre alt.

<sup>15</sup> Ich danke in diesem Zusammenhang dem Stockholmer Musikmuseet für einige wertvolle Auskünfte.

<sup>16</sup> Im Besitz der Königlichen Musikalischen Akademie, Stockholm (S-Sk L 126:1).

Es ist wohl kein Zufall, dass Widor seinen Brief gerade am 8. Juli 1908 schreibt, nur zwei Wochen nach dem Konzert in der Salle Gaveau. Es wäre möglich, dass er entweder selbst dort anwesend war und die Kompositionen Sjögrens gehört hat, so dass jener ihm aus diesem Anlass ein Exemplar seiner *Legender* zukommen ließ, oder dass Sjögren Widor die Noten von sich aus übersandte. Aus dem Brief geht zumindest hervor, dass er die Noten der „Legenden“ besaß und dass sie ihn so überzeugten, dass er ein Treffen mit Sjögren wünschte. Ob es zustande kam, wissen wir leider nicht.<sup>17</sup>

Die hier wiedergegebenen Briefe, die von zwei der prominentesten und für die Geschichte der französischen Orgelsinfonik prägendsten Orgelkomponisten der Zeit stammen, belegen zweierlei: Zum einen erhellen sie den Hintergrund der Widmung von Op. 49 (*Präludium och fuga*) an Alexandre Guilmant, und zum anderen machen sie deutlich, dass Sjögren auch mit seinen Orgelkompositionen in Paris erfolgreich war, wenngleich in bescheidenerem Maße als mit seinen Liedern und der Kammermusik.

<sup>17</sup> Widor hatte bereits lange vor diesem Brief an Sjögren Kontakt zu schwedischen Musikern und Organisten. Dies belegt u. a. eine Reihe von Briefen an den Schweden Adrian Dahl, der zwischen 1886 und 1888 bei Widor studierte. Diese Briefe befinden sich heute in der Briefsammlung der Königlichen Musikalischen Akademie, Stockholm.

---

## BERICHTE

---

Regensburg, 7. bis 9. Mai 1999:

Internationales Symposium „Spanien und die europäische Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts“

von Juan Martin Koch, Regensburg

Während der Anteil Spaniens an der europäischen Kultur im Bereich der Kunst und der Literatur auch in Deutschland traditionell Gegenstand der Forschung ist, hat die spanische Musik innerhalb der deutschen Musikwissenschaft bislang wenig Beachtung gefunden. Dies zu ändern, also die Musik Spaniens als integralen Bestandteil der europäischen Musikkultur stärker als bisher ins Blickfeld zu rücken, ist eines der Anliegen der 1998 von der Gesellschaft für Musikforschung eingerichteten Fachgruppe „Deutsch-spanische Musikbeziehungen“. Mit einem internationalen Symposium nahm diese im Mai 1999 ihre Arbeit auf. Die Bandbreite der angesprochenen Themenbereiche und der Inhalt der Beiträge machten deutlich, welchen Gewinn eine Erweiterung des geographischen Spektrums für die Beschäftigung mit der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts bedeuten könnte.

In seinem Eröffnungsvortrag illustrierte Ignace Bossuyt (Löwen) die starke Verbreitung der spanischen Musik des 16. Jahrhunderts in Europa, die mit der kulturellen Öffnung Spaniens in dieser Zeit einherging. Dass dabei nicht immer die politischen Konstellationen auch für den musikalischen Austausch ausschlaggebend waren, ging aus dem Beitrag Cristina Urchueguías (München) hervor. Anhand kodigologischer Untersuchungen konnte sie nachweisen, dass nicht die naheliegende Achse Spanien-Niederlande, sondern die Kontakte mit Italien für den reichen Bestand an franko-flämischer Vokalmusik in spanischen Quellen verantwortlich waren. Mit Aspekten der Marienverehrung in der Musik des Sevillaner Domkapellmeisters Francisco Guerrero beschäftigte sich Owen Rees (Oxford) und bezog dabei ikonographische Befunde mit ein. Das Referat von Michael Zywiets (Münster) zielte auf den gattungsgeschichtlichen Kontext der Magnificat-Kompositionen Nicolaus Gomberts, womit sich die Perspektive auf die in Spanien wirkenden nichtspanischen Komponisten erweiterte.

Einen zweiten Schwerpunkt neben der Vokalpolyphonie bildete die spanische Musik für Tasteninstrumente. Während Dámaso García Fraile (Salamanca) der Frage nach einem „nuevo estilo“ in diesem Genre am Ende des 16. Jahrhunderts nachging und Agustí Bruach (Regensburg) den Blick auf „Topoi der Batalla in der spanischen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts“ lenkte, beschäftigte sich Esther Morales Cañadas (Meppen) mit Fragen der Verzierungspraxis, die sie auf den Einfluss volkstümlicher Gesangstraditionen zurückzuführen versuchte.

Rainer Kleinertz (Regensburg), Initiator der Fachgruppe und Leiter des Symposions, problematisierte anhand eines konkreten Beispiels – der stets als Schlüsselwerk der ‚populären‘ Zarzuela angeführten Zarzuela burlesca *Las labradoras de Murcia* (1769) von Ramón de la Cruz und Antonio Rodríguez de Hita – die Stellung des spanischen Musiktheaters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwischen szenisch-musikalischem Lokalkolorit und formalen Elementen des *Dramma giocoso*. Der Blick über die Landesgrenzen hinaus erwies sich dabei als ein ebenso notwendiger wie fruchtbarer Ansatz, dem auch die Beiträge „The Iberian Context of Portuguese 16th and 17th Century Music“ von Manuel Carlos de Brito (Lissabon) und „Oral Abstract Image Transmission of a Spanish-European Musical Tradition to Central America During the 16th to the 18th Century“ von Daniël G. Geldenhuys (Pretoria) verpflichtet waren.

Die Referate von Hilde Daniel (Berlin) zur „Zarzuela madrileña“ des 19. Jahrhunderts und Konrad Landreh (Essen) zur Aufnahme von Manuel de Fallas *El amor brujo* in der deutschen Presse weiteten das Blickfeld nicht nur chronologisch über die im Zentrum des Symposions stehenden Themenfelder hinaus.

Eine gelungene Abrundung der Tagung, deren Beiträge publiziert werden sollen, bildeten mehrere Aufführungen spanischer Musik: Esther Morales Cañadas brachte Cembalowerke von Antonio de Cabezón, José de Nebra und anderen zu Gehör, Agustí Bruach gestaltete eine Orgelvesper, bei der neben Werken des 17. Jahrhunderts auch eine Komposition des katalanischen Komponisten Josep Soler zur Uraufführung kam. Den festlichen Schlusspunkt setzten die Regensburger Domspatzen beim Hochamt im Dom St. Peter unter Leitung von Hans-Stephan Martin mit einer Aufführung der *Missa Saeculorum amen* von Francisco Guerrero.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 9. Juni 1999:

Präsentation des Regestenkatalogs der Musikerbriefe und Kurzsymposion über elektronische Quellenkataloge und Regesten

von Elisabeth Theresia Hilscher (Wien)

Es gibt derzeit kaum ein Gebiet im Bereich der Musikwissenschaft wie jenes der computerunterstützten Datenerfassung und -verarbeitung, in dem unterschiedliche wissenschaftliche Meinungen und Lösungsansätze zu „Weltanschauungen“ hochstilisiert werden; dem aufmerksamen Leser der *Musikforschung* wird in diesem Zusammenhang der Expertenstreit zwischen Hubert Grawe und Klaus Keil (in den Heften 1998/3 bzw. 1999/2) in Erinnerung sein. Die beiden so schwer zu vereinenden Standpunkte sind auf der einen Seite eine aus der Sicht des Bibliothekars/Archivars optimale wissenschaftliche Einordnung des Materials in ein möglichst komplexes System, auf der anderen Seite steht der Benutzer, der schnell und einfach eine fokussierte Antwort auf die von ihm gestellte Anfrage bekommen möchte. Und dieses Spannungsfeld zwischen Eingabe und Benutzung kennzeichnete auch die in Wien abgehaltene Tagung über Datenbanken und Regestenkataloge.

Rosemary Hilmar's Regestenkatalog der in der Handschriftensammlung der ÖNB aufbewahrten Musikerbriefe basiert auf einer *Access*-Datenbank, verwendet also eine allgemein bekannte Eingabe- und Abfragemaske bzw. -prozedur (siehe: <http://ezines.onb.ac.at:8080/moravec/>); auch Hubert Grawe verwendet für *musica data access*. Demgegenüber basiert die Bearbeitungsmaske *Hans-Allegro*, wie sie für das EU-Projekt *MALVINE* verwendet wird (präsentiert durch Andreas Brandtner), auf einer den Wünschen der Bibliothekare und Archivare entgegenkommenden Sonderentwicklung. Der live durchgeführte Praxis-Test ergab, dass die nicht-bibliothekarischen Benutzer mit den ihnen vertrauten *access*-basierten Systemen wesentlich zufriedenstellendere Ergebnisse erbrachten als mit dem bibliothekarisch ausgerichteten System *Hans-Allegro*. Im abschließenden Round-table mit Peter Csendes (Österreichisches Biographisches Lexikon und Dokumentation), Rosemary Moravec (ÖNB), Hubert Grawe, Andreas Brandtner (*MALVINE*, Österreichisches Literaturarchiv), Eva Badura-Skoda und der Berichterstatterin wurde in erster Linie die Frage: „Kommerzielle Produkte versus Spezialentwicklung“ diskutiert, wobei die zu dieser Zeit laufende Umstellung des Österreichischen Bibliothekenverbundes auf *ALEPH 500* (basierend auf einer *ORACLE*-Datenbank) insoweit die Diskussion anregte, als eine Konvertierung bzw. Anbindung von auf kommerziellen Produkten beruhenden Datenbanken relativ problemlos durchzuführen war, alle Sonderentwicklungen jedoch noch große Probleme aufwarfen. Die Tagung an der Österreichischen Nationalbibliothek konnte zwar keine Antwort auf die grundlegende Frage geben, da jede Gruppe ihre „Weltanschauung“ zu verteidigen suchte, dennoch konnte sich – und dies ist in Diskussionen wie der geführten noch ein Novum – der Benutzer massiv in die Diskussion einbringen und seine Rechte einfordern. Denn schließlich fördert die Europäische Kommission die Entwicklung einer benutzerfreundlichen Bibliotheksinfrastruktur, von der jedoch der Benutzer, der Wissenschaftler auf der täglichen Suche nach Information, bislang (Deutschland und Österreich unterscheiden sich in dieser Beziehung nur marginal) noch wenig gemerkt hat.

Orff-Zentrum München, 21. bis 23. Juli 1999:

Richard Strauss und die Moderne – Internationales Symposium zum 50. Todestag

von Jens-Peter Schütte, Bochum

Der 50. Todestag von Richard Strauss war dem Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München Anlass, ein internationales Symposium in der Kompositionsvaterstadt zu veranstalten. Mit diesem ersten großen Richard-Strauss-Kongress in Westdeutschland sollte nicht nur an die Tagungen in Leipzig (1989, Gewandhaus) und Durham (1990, Duke University) angeknüpft, sondern vor allem ein deutliches Signal für einen Neuanfang in der Forschung über Strauss gegeben werden: Dafür stand das Leitmotiv des Symposiums – „Richard Strauss und die Moderne“.

Nach den Begrüßungsworten des Bayerischen Kultusministers Hans Zehetmair eröffnete Reinhold Schlötterer (München) die erste Sitzung zu „Richard Strauss und der Idee der Moderne“. In seinem Referat über Hugo von Hofmannsthals Vorstellung von Moderne und ihre Auswirkung auf Strauss entwickelte er die originelle These, die für Strauss' Operschaffen charakteristische Stilvielfalt sei zu deuten als differenzierte Reaktion auf verschiedene Strömungen der Moderne: Berliner, Wiener und Münchner Moderne. Hermann Danuser (Berlin) widmete sich in seinem geistvollen Beitrag der Frage musikalischer Selbstreflexion bei Strauss, wobei in seiner expliziten Distanzierung von einer eng an den Maximen Adornos orientierten Musikwissenschaft schlaglichtartig die geänderten Vorzeichen der neuen Strauss-Forschung erhellt wurden. Um eine genauere Bestimmung des schwierigen Begriffs der Moderne, auch im Sinne einer zeitlichen Eingrenzung, bemühte sich Walter Werbeck (Höxter) unter Bezugnahme auf das Konzept der musikalischen Moderne bei Carl Dahlhaus.

Nachdem Hans Jörg Jans als Leiter des Orff-Zentrums München eine kurze Vorstellung seines Hauses gegeben hatte, standen in der zweiten Sitzung die Beziehungen zwischen Strauss und seinen Zeitgenossen zur Diskussion. Bernhard Schmid (München) erläuterte Thomas Manns Einstellung zu Strauss' Moderne, die in der 1909 gemachten Äußerung „Straussens Fortschritt ist Gefasel“ kulminierte; Wolfgang Osthoff (Würzburg) befasste sich in ästhetischen Spekulationen mit der Idee der Wahrheit und Authentizität im Spätwerk von Strauss und Pfitzner; Sabine Fröhlich (München) ging den Parallelen und Differenzen in Leben und Werk von Carl Orff und Richard Strauss nach.

Die dritte Sitzung behandelte Strauss' Orchesterkompositionen. In einem brillanten Referat stellte Manfred Hermann Schmid (Tübingen) die gedanklichen und satztechnischen Zusammenhänge des *Rheingold*-Schlusses und des *Zarathustra*-Beginns überzeugend in den Kontext zeitgenössischer Vorstellungen vom „neuen Menschen“. Reinhard Gerlachs (Stuttgart) „Frage nach dem Satzbau“ richtete sich ganz auf seine umstrittene Deutung der meisten Strauss-Werke als „double-function sonata“. Sogar in Sonatenform hatte Bernd Edelmann (München) seinen Vortrag angelegt, mit welchem er am Beispiel der Ganztonleiter bei Strauss, Debussy und Schönberg ein kritisches Licht auf das fragwürdige musikphilosophische Diktum vom „objektiven Geist des Materials“ warf.

Der Kammermusik und dem Vokalwerk galt die vierte Sitzung, die Rainer Cadenbach (Berlin) mit einer Darstellung von Strauss' kompositorischer Entwicklung im Bereich der Kammermusik einleitete. Siegfried Mauser (Salzburg) deutete die Stellung der Klavierkompositionen Strauss' als Vorstadien seiner Orchesterwerke an. Birgit Lodes (München) behandelte mit Strauss' *Notturmo* ein wenig bekanntes Orchesterlied, dem sie eine vermittelnde Stellung zwischen symphonischer Dichtung und Oper zuerkannte. Ulrich Konrad (Würzburg) überzeugte mit einer quellengesättigten Darstellung der „rückertschen Schnörkel“ und „formalen Orgien“ in einem neu zu entdeckenden Hauptwerk von Strauss, der *Deutschen Motette*.

Die fünfte Sitzung war dem Musiktheater gewidmet. Neue Perspektiven auf die Zerbinetta-Arie aus *Ariadne auf Naxos* eröffnete Anne Shreffler (Basel) mit einem originellen methodischen Ansatz, der sich auf historische Tonaufnahmen stützte. Jürgen Schläder (München) wies auf die

spezifisch filmische Dramaturgie in der Oper *Intermezzo* hin und behauptete ein Auseinanderklaffen von musikalischer und dramaturgischer Konzeption. Die Theaterreformbewegung und Strauss' Versuche, authentische Inszenierungen seiner Bühnenerwerke festzuschreiben und diesen selbst Werkcharakter zu verleihen, war Gegenstand des Referats von Julia Liebscher (Bochum). Monika Woitas (München) deutete das Ballettschaffen von Strauss als letzten Endes misslungenen Versuch eines modernen Tanztheaters, das doch noch den ästhetischen Prämissen des 19. Jahrhunderts verhaftet blieb.

Den Blick auf Person und Werk richtete die letzte Sitzung des Symposiums. Bryan Gilliam (Durham) beleuchtete Strauss' dialektische Einstellungen in den 30er Jahren, wobei er auf unausgeführte Werkprojekte wie ein programmatisches Cellokonzert einging. Vladimir Zvara (Bratislava) stellte Überlegungen zu Werk und Kommentar in den Selbstinterpretationen von Strauss und Hofmannsthal an und plädierte für einen umfassenden, Kontext und Kommentar einschließenden Werkbegriff. Leon Botstein (Annadale-on-Hudson) bot den kurzweiligen Beitrag eines musikalischen Praktikers über Strauss zwischen *Rosenkavalier* und *Intermezzo*. John Deathridge (London) formulierte in seinem Abschlussreferat kritische Gedanken über den nicht zuletzt durch den Nationalsozialismus zerstörten Traum der Moderne und äußerte einige schon klassische Vorbehalte gegen Strauss und sein Werk.

Das Symposium „Richard Strauss und die Moderne“ war Ausdruck einer neuen Aktualität, die das Werk dieses Komponisten heute gewonnen hat. Auch in Gesprächen am Rande der Tagung wurde deutlich, dass Strauss für die Forschung in erstaunlichem Maße zeitgemäß zu werden beginnt – so zeitgemäß, dass man sich bald vielleicht kaum mehr vorstellen können, welches Schattendasein Richard Strauss in den vergangenen fünfzig Jahren Musikwissenschaft geführt hat.

Karlsruhe, 17. bis 19. September 1999:

„Musikalische Wahrnehmung und ihr Kontext“ – Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie

von Christoph Louven, Magdeburg

Die 15. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie (DGM) fand in den Räumlichkeiten von Schloss Gottesaue statt, dem historischen Sitz der Musikhochschule Karlsruhe, und stand unter dem Motto „Musikalische Wahrnehmung und ihr Kontext“. In ihrem Einführungsreferat stellte Helga de la Motte (Berlin) die Ansätze der kognitiven Psychologie und der Psychophysik in der Erforschung der musikalischen Wahrnehmung gegenüber und plädierte für eine stärkere Einbindung psychophysikalischer Ansätze. Elena Ungeheuer (Düsseldorf) berichtete über ein Projekt zur Untersuchung idealtypischer Rezeptionsstrategien von Hörern. Marta Brech (Berlin) stellte eine Untersuchung zur Entwicklung und Veränderung der auditiven Strukturierung im Prozess des mehrmaligen Hörens elektroakustischer Musik vor. Michael Grossbach et al. (Hannover) berichteten über die Untersuchung zur Bedeutung der beiden Hirnhemisphären für verschiedene Aspekte der musikalischen Zeitwahrnehmung. Piotr Steinhagen (Würzburg) und Reinhard Kopiez (Hannover) untersuchten die Mitspielreaktionen afrikanischer Trommler auf den ihnen unbekanntem Bolero-Rhythmus. Rolf Bertling (Bochum) stellte eine Untersuchung vor, bei der die postulierte beruhigende oder stimulierende Wirkung verschiedener Musikstücke anhand der Herzrhythmusfrequenzvariabilität der Probanden überprüft wurde. Heiner Gembris und Andreas C. Lehmann (Halle) betonten die Bedeutung des situativen Kontexts für die entspannende Wirkung von Musik. Johanna Ray (Uppsala/Vasa) berichtete über eine qualitative Studie, in der anhand eines für starke Musikerlebnisse (SEM = Strong Experiences of Music) entwickelten Kategoriensystems das Erleben zweier während des Ver-

suchsablaufs neu gehörter Musikstücke untersucht wurde. Jörg Fachner (Witten-Herdecke) stellte eine Untersuchung zum Zusammenhang von Cannabiskonsum und Musikwahrnehmung vor. Dietrich Parlitz et al. (Hannover) beschäftigten sich mit dem audio-motorischen Regelkreis, der Sängern und Instrumentalisten mittels schneller adaptiver Feinabstimmungsmechanismen die Korrektur kleiner Tonhöhenabweichungen erlaubt. Gudrun Liebert et al. (Hannover/Freiburg) untersuchten die Veränderung der kortikalen Aktivitätsmuster unter dem Einfluss eines kurzzeitigen Trainings in musikalischer Gehörbildung. Maria Schuppert et al. (Hannover) berichteten über die Untersuchung spezifischer Ausfallmuster in den musikalischen Leistungen aufgrund kortikaler Läsionen, klinisch durchgeführt mit Patienten wenige Tage nach dem auslösenden Schlaganfall. Heinz Stolze (Bremen) stellte einen gesangspädagogischen Ansatz vor, mit dem die Eigenwahrnehmung von Sängern in der Verbindung von „Schallwelt“ und „Klangwelt“ gefördert werden kann.

In den freien Forschungsberichten stellte Berthold Gundreben (Würzburg) eine Untersuchung zur Bewertung verschiedener Verfahren der künstlichen Singstimmensynthese vor. Stefanie Stadler Elmer (Zürich) berichtete über ein Verfahren zur Analyse und grafischen Darstellung des Zeit- und Tonhöhenverlaufs einer Gesangsstimme und die Anwendung desselben bei der Untersuchung musikalischer Strukturen in Kindergesang. Andreas Kehr (Würzburg) beschäftigte sich mit dem musikpsychologischen Aspekt der Musik in Telefonwarteschleifen. Klaus Nürnberger (Würzburg) stellte eine Untersuchung zur Interpretationsvariabilität im expressiven Timing von Pianisten unterschiedlichen Expertisegrades vor. Reinhard Kopiez (Hannover) und Jörg Langner (Berlin) erläuterten eine Metastudie über verschiedene Untersuchungen zur Erklärung des beim spontanen Klopfen gewählten Tempos. Matthias Hornschuh (Köln) wandte sich gegen die Idee einer von Bild und Dialog isoliert zu betrachtenden Filmmusik und plädierte für eine systemisch gedachte musikwissenschaftliche Filmforschung. Gabriele Hofmann (Augsburg) untersuchte die Auswirkungen berufseinschränkender Erkrankungen auf das Selbstkonzept von Musikern. Stefanie Rhein und Renate Müller (Ludwigsburg) berichteten über eine Untersuchung zum Beitrag, den die Zugehörigkeit zu einer Fangruppe zur jugendlichen Selbstsozialisation und Identitätskonstruktion leistet. Hans Neuhoff (Berlin) stellte eine aufwändige Untersuchung zum Zusammenhang von musikalischer Geschmacksbreite und sozioökonomischem Status, Bildung und statusorientierten Lebenszielen vor. Günter Siegwarth (Rastatt) ging der Frage nach, ob durch eine Betonung des Rhythmus im instrumentalen und vokalen Musizieren die Zeitwahrnehmung und das Lernverhalten insbesondere des jungen Menschen positiv beeinflusst werden können. Joachim Stange-Elbe (Osnabrück) beschäftigte sich mit der Frage, ob eine allein auf der Struktur des Notentextes beruhende Analyse die Basis für eine musikalisch sinnvolle Interpretation eines Stückes durch den Computer sein kann.

Insgesamt erwies sich die zum Markenzeichen der DGM-Tagungen avancierte bewusste Integration einer breiten Palette inhaltlicher und methodischer Ansätze in ein gemeinsames Tagungskonzept einmal mehr als ausgesprochen fruchtbar.

Rheinsberg, 9. Oktober 1999:

## 8. Symposion der Schostakowitsch-Gesellschaft in der Musikakademie Rheinsberg: „Schostakowitsch und seine Dichter“

von Detlef Gojowy, Unkel am Rhein

In Ermangelung jeglicher Zuschüsse reduzierte sich die Jahrestagung der Schostakowitsch-Gesellschaft, von ihren Mitgliedern getragen, auf ein Tagesprogramm. Gottfried Eberle (Berlin), lotete den weiten Bogen von Šostakovič vertonter Dichtung (Anna Achmatova, Michail Zoščenko, Anton Čechov, Ivan Krylov, Saša Černyj) bis hin zu den „Revolutionsdichtern“ Evgenij Dolma-

tovskij und Aleksandr Bezymenskij aus, unter Hervorhebung der frühen *Japanischen Lieder* und seiner späten Vertonungen, op. 143, von Gedichten der lange verfeimten Marina Cvetaeva; er ergänzte sie durch Verlesung von Texten Šostakovičs zu Čechov, Zoščenko und Achmatova beim abendlichen Konzert im Spiegelsaal des Schlosses. Günter Wolter (Hamburg) untersuchte „Das ethische Moment im Schaffen von Šostakovič“ auch unter dem Gesichtspunkt ästhetischer Doppelbödigkeit im Protest gegen Unterdrückung. Sebastian Klemm (Freiburg), Verfasser einer Dissertation zu Šostakovičs Spätwerk, nahm seine Vertonungen der Michelangelo-Sonette im Hinblick auf den Todesgedanken als deren zentrales Thema in den Blick; Georg von Schlippe (München) demonstrierte die Probleme von – oftmals zu oberflächlich geratenden – Übersetzungen puškinscher Dichtung ins Deutsche u. a. am Beispiel der (im Konzert erklingenden) Strophe „*Junošu gor'ko rydaja*“ (*Eifersüchtig das Mädchen schalt...*). Ein Referat des Berichterstatters über den in der 14. *Symphonie* vertonten Guillaume Apollinaire, seine Bewertung in der sowjetischen Literatur und Šostakovičs Zugang zu seinen Gedichten beschloss die Tagung.

Potsdam, 13. bis 16. Oktober 1999:

Symposium „Metastasio im Deutschland der Aufklärung“

von Gudula Schütz, Münster

Das Faktum der außerordentlichen Präsenz metastasianischer Werke in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts v. a. in Nord- und Mitteldeutschland bildete den Ausgangspunkt für das von Laurenz Lütteken (Marburg) und Gerhard Splitt (Erlangen) initiierte, von der DFG geförderte und von Christoph Frank (Potsdam) organisatorisch betreute Symposium am Forschungszentrum Europäische Aufklärung, das sich, so der neu berufene Direktor des Hauses, Günther Lottes, als interdisziplinär ausgerichtete Institution versteht. Um der Frage nach der Rolle des Librettisten gerade außerhalb seiner eigenen Wiener Wirkungskreise und der höfischen Opera seria möglichst perspektivenreich nachgehen zu können, waren Musikwissenschaftler, Germanisten und Romanisten zusammengelassen – ein Tagungskonzept, das nicht zuletzt durch die bewusste Beschränkung auf eine überschaubare Teilnehmergruppe die lebhaften und überaus ertragreichen Diskussionen erst ermöglichte.

Drei Bereiche standen im Blickfeld des Interesses: die Rezeption Metastasios in der deutschen Operndiskussion, sein Einfluss hinsichtlich der Entwicklung einer deutschen Nationaloper sowie die Funktion und Faktur der Textübersetzungen. Im eröffnenden Vortrag nahm Theodor Verwey (Erlangen) zunächst eine Standortbestimmung der Person Pietro Metastasios im Rahmen seiner Stellung als „poeta caesario“ bzw. im Blick auf das Zeremonielle des Wiener Hofes vor, und Volker Kapp (Kiel) diskutierte im Abendvortrag dessen Stellung zu den Ideen der Aufklärung, indem er den Dichter als Kreuzpunkt durchaus gegensätzlicher Strömungen darstellte, wodurch eine Identifikation mit den Werken seitens der Aufklärer möglich wurde. Den Hintergrundbedingungen für die Rezeption ging Albert Meier (Kiel) nach und machte deutlich, dass die Werke Metastasios neben denen Carlo Goldonis einen mit ihrer engen Verbindung zur Musik begründbaren Sonderfall der Kenntnis italienischer Literatur im Deutschland des 18. Jahrhunderts bildeten, die sich sonst im allgemeinen auf klassische Autoren beschränkte.

Im Blick auf die Opera seria reflektierte Laurenz Lütteken ausgehend von dem Abdruck des Briefwechsels zwischen Metastasio und François Jean Chastellux in den *Unterhaltungen* die deutsche opernästhetische Debatte in Bezug auf die Relevanz Metastasios bei der Sanktionierung der umstrittenen Gattung. Vor dem Hintergrund der verschiedenen Entstehungsschichten in Krauses Schrift *Von der musikalischen Poesie* zeigte Gerhard Splitt, dass für den Berliner

Kontext eine Zunahme der Kritik an Metastasio und seinem strengen Formkonzept nach 1750 zu konstatieren ist, die, wie Michele Calella (Marburg) anhand der Veränderungen in der Durchformung der Libretti nachweisen konnte, auf die Ausprägung einer eigenen, bewusst stärker musikalisch orientierten Konzeption der Oper am fridericianischen Hof zurückgeht. Christoph Henzel (Berlin) verdeutlichte den engen Zusammenhang der Metastasio-Rezeption mit den soziohistorischen Gegebenheiten der nord- und mitteldeutschen Aufführungsorte, wobei er ein Spektrum von kongenialer Darstellung der Libretti durch Hasse in Dresden über Aufgriff des Stoffes in Berlin bis zu einer durchaus bürgerlich-kommerziellen Überformung in Braunschweig benannte. Christine Fischer (Bern) stellte schließlich das Rezeptionsverhalten der hochambitionierten Fürstin Maria Antonia Walpurgis in Dresden vor, das sich von bloßer Nachahmung zu selbständigeren Entwürfen entwickelte, woran das brieflich gepflegte Lehrer/Schüler-Verhältnis mit Metastasio im Spannungsfeld von Standesunterschied und deutlicher Werkkritik letztlich zerbrach.

Der Rolle Metastasios innerhalb der Entwicklung einer deutschen Nationaloper ging Jörg Krämer (München) nach, der das Singspiel nicht als Gegenmodell zur Opera seria, sondern als einen Versuch der Neuentwicklung auf der Basis der dichterischen Autorität des Italieners darstellte. Susanne Schaal (Frankfurt/M.) zeigte diese Tendenzen im Detail an der Oper *Günther von Schwarzburg* von Anton von Klein und Ignaz Holzbauer. Wie stark Metastasio zum Modell für das deutsche Musiktheater avancieren konnte, zeichnete Hartmut Grimm (Berlin) anhand der Metastasio-Apologie Johann Adam Hillers nach und erinnerte zugleich an die Präsenz des italienischen Dichters im gesangspädagogischen Bereich.

Dass neben Hillers der Kanonbildung dienenden Übersetzungen weitere Absichten bei den Übertragungen ins Deutsche existierten, verdeutlichte Wolfgang Hirschmann (Erlangen), der für die Oratorien Texteingriffe zwecks Einbindung in neue Kontexte vom freimaurerisch beeinflussten Sprechtheater bis zur protestantischen Liturgie aufzeigen konnte. Einen Sonderfall der Wirkung Metastasios bis in das 19. Jahrhundert hinein untersuchte schließlich Renate Groth (Bonn) an Muzio Clementis *Klaviersonate* op. 50/3, die mit ihrem programmatischen Titel „*Didone abbandonata*“ und dessen musikalischer Umsetzung den ehemals höfisch rezipierten Opernstoff in das Umfeld bürgerlichen Musizierens hineintrug.

Die Beiträge erscheinen im Druck innerhalb der Schriftenreihe *Aufklärung und Europa. Beiträge zum 18. Jahrhundert* des Forschungszentrums Europäische Aufklärung in Potsdam, das als Gastgeber des Symposiums für die gleichermaßen inspirierenden wie angenehmen Rahmenbedingungen gesorgt hat.

Weimar, 21. bis 24. Oktober 1999:

Internationale Symposien „Liszt und Europa“

von Christina-Maria Willms, Mainz

In der „Kulturstadt Europas“ Weimar als der Schnittstelle deutscher und europäischer Kulturgeschichte standen die von Detlef Altenburg (Weimar) geleiteten 17. Weimarer Liszt-Tage unter dem Thema „Liszt und Europa“. Mit Überlegungen zu „Nationalliteratur und Weltliteratur“ führte Klaus Manger (Jena) in die Gesamtproblematik ein.

*Symposium I. Liszt und die Neudeutschen. Geistes- und kompositionsgeschichtliche Voraussetzungen und Rezeption in Deutschland*

Ausgehend vom Korrelat zwischen Liszts Aufnahme der Kompositionstätigkeit und der Transkription/Bearbeitung von Hector Berlioz' Werken für Klavier stellte Serge Gut (Paris) den Weg der Impulse zur Verwendung außermusikalischer Inhalte sowie die Assimilation kompositori-

scher Neuheiten anhand von „Berlioz' Einfluss auf Liszt. Von der *Symphonie fantastique* und der *Damnation de Faust* zur *Faust-Symphonie*“ dar. Subsumiert unter „Musik in Paris – Franz Liszt – musique française: Einflüsse und Wirkungen“ referierte Thomas Kabisch (Trossingen), dass Liszt in Paris aus der französischen literarischen Romantik die Idee der sozialen Mission des Künstlers adaptierte und in Weimar eine Version dieser Poetik entfaltete, die auch unter der Nutzbarmachung der russischen Musik und der neuartigen Verbindung von avancierter Technik und primitivem Material versuchte, den Komponisten der nachfolgenden französischen Generationen seine Konzepte erfahrbar zu machen. Adrienne Kaczmarczyk (Budapest) stellte unter dem Titel „Nationale Charakteristik und symphonischer Stil: Die kompositorischen Probleme der ‚Revolutionssymphonie‘“ die Entwicklung der Revolutionssymphonie – ausgehend vom Vorbild der *Neunten Symphonie* Ludwig van Beethovens über Lösungen auf der Gattungsebene und der Verbindung mit nationalen Stilelementen zu einer universalen Lösung – zur Symphonischen Dichtung *Héroïde funèbre* dar. Hermann Danuser (Berlin) fragte nach „Weltanschauungsmusik bei Franz Liszt?“, die sich in der alternativen Endgestaltung von *Faust-* und *Dante-Symphonie* spiegeln könnte. Es können zum Beispiel *Die Ideale* – mit der dezidierten Auswahl/Umgestaltung des Schiller-Textes – und *Von der Wiege bis zum Grabe*, deren Titel bereits Chiffre für Ursprung und Ziel ist und deren Inhalte musikalisch adäquat konzipiert sind, musikästhetischen Kategorien wie Weltanschauungsmusik zugeordnet werden.

Wolfram Steinbeck (Bonn) unternahm in Überlegungen zu „Was ist an Liszt (neu-)deutsch?“ den Versuch einer neuerlichen Begriffsklärung des Phänomens im Zeitraum von 1848 bis 1871. Dass der Konflikt zwischen den Parteien der „Wagnerianer und Brahminen“ (Christian M. Schmidt, Berlin) nicht nur auf ästhetischen und kompositionstechnischen, sondern auch sozialen und geschichtlichen Faktoren beruhte, wird an dem zeitgenössischen Topos, zur Bewertung von Johannes Brahms als Vergleichsmaßstab Richard Wagner heranzuziehen, aber seltener umgekehrt, sichtbar. Aufschlussreich ist hierbei der Briefwechsel zwischen Brahms und Elisabeth von Herzogenberg, die die „Fetischbildung“ beider Richtungen ablehnte.

#### *Symposium II. Die Fortschrittspartei in Deutschland aus der zeitgenössischen Sicht des Auslands*

Berthold Hoeckner (Chicago) stellte „Liszt als Ausländer im europäischen Kontext“ an ausgewählten Beispielen der Liszt-Biographie sowie Darstellungen deutscher Musikgeschichte in der Zeit nach 1871 vor, in der im Zusammenspiel der verschiedenen Nationalmusiken die deutsche Musik als „Lingua franca“ verstanden wurde. Anhand der Konstellation „Meyerbeer und die ‚Weimarer Schule‘“ – dem Antipoden bzw. der Symbolfigur des Überlebten und von Wagner bereits Abgelösten – zeigte Sabine Henze-Döhring (Marburg) die Diskrepanz zwischen ablehnender Haltung in der publizistischen Aktivität der „Gruppe“ in der *NZfM* und dem praktischen Umgang mit der Musik Giacomo Meyerbeers sowie seinem positiven künstlerischen wie persönlichen Kontakt zu Liszt, Hans von Bülow und Joachim Raff.

Die bedeutende Wirkung der Neudeutschen Schule auf „Die Liszt-Rezeption und die Neudeutschen in Österreich“ belegte Gerhard J. Winkler (Eisenstadt) am Beispiel Anton Bruckners, dessen autonomes Kunstideal die Zuordnung zu einer Richtung problematisch macht, und an Kompositionen Hugo Wolfs und Wilhelm Kienzls. Obwohl Liszt quasi als Symbolfigur das russische Kompositionsschaffen beeinflusste, wies Vladimir Gurewitsch (St. Petersburg) nach, dass „Liszt und die Weimarer Schüler aus der Sicht der zeitgenössischen Presse in Russland“ vor allem als Pianisten gewürdigt wurden.

#### *Symposium III, IV und V. Wechselbeziehungen zwischen den Neudeutschen und den nationalen Schulen*

Klaus Ries (Jena) fasste mit dem Vortrag über „Musik und kulturelle Nationsbildung“ die vorangegangenen Überlegungen zusammen, quasi als Basis für den nachfolgenden Blick auf die Situation in den einzelnen europäischen Ländern. Mit dem Desiderat der Erforschung der

Wechselbeziehungen zwischen den nationalen Musikrichtungen in Deutschland und Frankreich in der Zeit von 1871 bis 1914 beschäftigten sich Damien Ehrhardt (Paris/Regensburg) Ausführungen „Zur Rezeption neudeutscher Symphonik in Frankreich“. Die ideen- und kompositionsgeschichtlichen Unterschiede wurden in der abgeschwächten französischen Reaktion auf die Programmmusik-Debatte in der deutschen Presse sowie in differenten Konzeptionen innerhalb der Gattung Symphonische Dichtung sichtbar. Rossana Dalmonte (Trient) erweiterte den Topos von „Liszts Auseinandersetzung mit der *Divina Commedia* und die zeitgenössische Dante-Rezeption“ um die Stationen der ersten italienischen Reise, den Einfluss der Nazarener in Rom und Liszts Beziehung zu dem berühmten Dante-Forscher Michelangelo Cajetani. Da sich das englische Musikleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wegen der ausgeprägten Oratorientradition von dem europäischen unterschied, stellte Stuart Campbell (Glasgow) die Problematik dar, „The Symphonic Poem in the British Isles“ und ihr vielfältiges Erscheinungsbild als „ballad ouverture“, „orchestral ballad“ „tone poem“ etc. von Komponisten wie William Wallace, Frederick Delius, Arnold Bax und Elgar in direkter Verbindung zu Liszt zu sehen.

Augustí Bruach (Barcelona/Regensburg) belegte „Deutsche Einflüsse auf die Ausbildung einer nationalen Schule der Symphonik in Spanien zu Beginn des 20. Jahrhunderts“ an Beispielen von Isaac Albéniz und Enrique Granados. Europäische Dimension – nicht nur durch die zahlreichen ausländischen Vereinsmitglieder – hatten „Die Tonkünstlerversammlungen des ADMV – ein internationales Forum zeitgenössischer Musik?“ unter der Federführung der Neudeutschen, wie Irina Lucke-Kaminiaz (Weimar) nachwies. Außerdem bemerkenswert ist, dass Brahms' Kompositionen an dritter Stelle in der Aufführungsstatistik standen. In einem Koreferat hinterfragten Milan Popcsil und Marta Ottlová (Prag), ob „Die neudeutsche Schule und die tschechische Nationalmusik“ in Beziehung stehen, indem sie an Beispielen aus Bedřich Smetanas Œuvre die Auswirkungen der Ausbildung – Smetanas Lehrer Josef Proksch lehrte nach A. B. Marx –, die Beziehung zu Liszt sowie den evidenten Einfluss von Liszts Nationalepos-Projekt auf Smetanas *Má vlast* diskutierten. „Die zeitgenössische Rezeption der symphonischen Werke Franz Liszts in Ungarn“ zeigte Mária Eckhardt (Budapest) anhand von Statistiken zu Ur- und Erstaufführungen. Weitere Facetten sind die Vermittlerfunktion Liszts für ungarische Kollegen in Zeiten der Retorsion und der Versuch mit *Hungaria* ein Äquivalent zum Nationalepos zu schaffen.

Als Exkurs in die Problematik der Begrifflichkeit stellte Wolfgang Dömling (Hamburg) in seinen Ausführungen „Über Wiener und andere Schulen“ den Schul-Begriff in Kunst- und Musikgeschichte gegenüber und die Bezeichnung „Schule“ als für die neudeutsche Richtung nicht adäquat in Frage. Die explizit russische nationale Ausprägung zeigten Dorothea Redepennings (Heidelberg) Beobachtungen zu „Nationalepos und Volksmärchen als Paradigmen der Nationaloper und der nationalen Symphonik in Russland“. Wiederum einen Exkurs bildete Anne Widéns (Turku) Versuch „In Search of the ‚Authentic‘ Liszt on Recorded Performances – Some Case Studies“ einen parametergestützten Interpretationsvergleich durchzuführen. Dass sich Jean Sibelius nicht zwischen Tradition und konsequentem Fortschritt entscheiden konnte oder wollte, erschwerte die stilistische Einordnung und wirkte sich auf Rezeption und Sekundärliteratur aus (Tomi Mäkelä [Magdeburg]: „Die poetische Dissonanz in der Symphonik von Jean Sibelius. Über das Neudeutsche in der nordischen Moderne“).

Liszts Wirkung außerhalb Europas – in Amerika – ist durch die Adaption von Kompositionsschemata evident, wie Hon-Lun Yang (Hongkong) über „Liszt's Legacy and American Symphonic Poems“ durch den Vergleich der formalen Anlage von Liszts *Tasso* und John K. Paines *Tempest* sowie von *Ce qu'on entend sur la montagne* und der *Island Fantasy* nachwies. James Deaville (Hamilton) zeigte, dass die aktive Verbreitung lisztscher Werke sowie die „naivere“ Haltung des Publikums gegenüber der Relation von Programm und Musik Faktoren dafür sind, dass „Liszts Symphonische Dichtungen in der neuen Welt“ sehr viel günstiger aufgenommen wurden als im deutschsprachigen Raum.

Die Beiträge der fünf Symposien zu „Liszt und Europa“ wurden von einem Marathon-Rahmenprogramm internationaler Pianisten ergänzt, in dem die interpretierbaren Facetten des Klavierkomponisten Liszt sichtbar wurden.

Hannover, 3. bis 5. November 1999:

Musikhistorisches Symposium „Richard Strauss in der Musikgeschichte der 1920er-Jahre“

von Christine Siegert, Hannover

Die zwanziger Jahre, die eine bislang vergleichsweise wenig erforschte Schaffensperiode des Komponisten Richard Strauss darstellen, bildeten den Schwerpunkt eines Symposiums an der Musikhochschule Hannover. Zu Beginn setzte sich Günter Katzenberger (Hannover) mit der kompositorischen Anverwandlung des historischen Materials in der *Tanzsuite nach Couperin* auseinander und entwarf ein Panorama satztechnischer Mittel, das von der Hinzufügung einzelner Stimmen bis zur vollkommenen Abweichung von den Originalstücken reicht.

Gunhild Oberzaucher-Schüller (Thurnau) sprach über die *Josephs Legende*, ihre Tradition und Rezeption in Mitteleuropa in den zwanziger Jahren. Dabei unterschied sie vier institutionell verschiedene Rezeptionsstränge: die Ballets Russes, die etablierten Opernhäuser, das Tournée-Ensemble Max Semmler sowie die sogenannte „freie Szene“. Nach allgemeinen Überlegungen über Strauss' ambivalentes Verhältnis zur Operette stellte Katharina Hottmann (Hannover) die institutionelle und dramaturgische Nähe von *Arabella* zu Franz Lehárs *Land des Lächelns* heraus.

Einen Überblick über Strauss' Chorwerke der zwanziger und dreißiger Jahre gab Heiner Wajemann (Hannover).

Peter Schnaus (Hannover) zeichnete die Entstehungsgeschichte des *Krämerspiegels* op. 66 nach und strich das Spannungsverhältnis zwischen der rein satztechnischen Ebene und der Ebene der Textvertonung des Liedes *Es war einmal eine Wanze* heraus.

Entgegen Strauss' Klagen konstatierte Susanne Rode-Breymann (Köln) eine Vorzugsstellung des Komponisten in der Zwischenkriegszeit. Am Beispiel der *Ägyptischen Helena* beschrieb sie detailliert Strauss' Strategien, um seinen Opern den bestmöglichen Bühnenerfolg zu sichern. Walter Werbeck (Greifswald) analysierte die Funktion der Zwischenspiele in *Intermezzo* und zeigte, dass sie sich als Auseinandersetzung mit dem symphonischen Konzept der „double function sonata“ verstehen lassen. Abschließend ordnete Arnfried Edler (Hannover) Strauss in den sozial- und kulturgeschichtlichen Kontext der Zeit nach dem ersten Weltkrieg ein und interpretierte die *Ägyptische Helena* als Chef d'œuvre der zwanziger Jahre.

Ergänzt wurden die Vorträge durch zwei Konzerte, in denen unter anderem das *Klavierquartett*, die Tondichtung *Don Juan* und eine aus dem *Rosenkavalier* zusammengestellte Suite zur Aufführung kamen.

Bratislava, 7. bis 17. (8. bis 10.) November 1999:

V. Internationales Festival und Symposion „MELOS – ETHOS“

von Detlef Gojowy, Unkel am Rhein

Zum fünften Mal hat in der slowakischen Haupt- und einstigen Krönungsstadt ungarischer Könige, die mit ihrem alten slawischen Namen Preßburg („Prez porog“ = „vor der Schwelle“) und auf Ungarisch Pózsony hieß, jenes nach der Wende entstandene Musikfestival „Melos-Ethos“ stattgefunden, das sich dank fortdauernder Förderung heimischer (Kulturministerium, Rundfunk) wie auch ausländischer Institutionen (neben dem Goethe-Institut zählt eine Liste weitere 26 solcher Kultursponsoren) zu einem neuen Zentrum musikalisch-geistigen Austauschs entwickelt hat, auf dem das östliche Mitteleuropa seine Sprache findet und seine Gedanken artikuliert. Der Titel „Melos-Ethos“ greift ja ein Begriffspaar aus der byzantinischen

Musik auf, in der jedem Tonzeichen neben seiner akustischen zugleich eine philosophische Bedeutung zugeordnet ist, und dass Musik nicht nur tönend bewegte Form sein, sondern auch einiges zum Wohl der Menschheit leisten solle, hat in jenen Kulturen seit Platon nie im Zweifel gestanden.

Festival wie Symposion erfreuten sich prominentester Inauguration durch Krzysztof Penderecki, der am Eröffnungsabend den Philharmonischen Chor seiner Heimatstadt Krakau und die Slowakische Philharmonie in ihrem prächtigen Jugendstil-Konzertsaal in seinem *Credo* dirigierte und am nächsten Morgen den Symposionsteilnehmern zum Komponistengespräch zur Verfügung stand – aus dem man zur (am Ende nicht übermäßigen) Überraschung erfuhr, welche große Bedeutung für ihn nicht nur Dimitri Schostakowitsch, sondern auch Anton Bruckner besaß.

„Ende des Jahrhunderts, Ende des Millenniums“ hieß das Thema dieses Symposions, das zu Bilanz, Vergleich und Synthese aufgefordert hatte – seitens von 42 Referenten aus zwölf Nationen geschah dies aus historischer, soziologischer, ästhetischer und kompositionstechnischer Sicht unter Darlegung vieler einzelner Analysen und Erfahrungen, von denen man oftmals mit Erstaunen bemerkt, wie sie, obwohl seinerzeit allgemein, doch aus dem Gedächtnis und dem geschichtlichen Bewusstsein rücken. So waren für die Neue slowakische Musik die nach Darmstädter Vorbild in der Phase des „Prager Frühlings“ gegründeten Ferienkurse in Smolenice, die nach der Sowjet-Invasion 1968 verboten wurden, eine wichtige Etappe, die heute fast vergessen sei, erinnerte Ivan Parík (Bratislava). An die Verformungen, die „Sozialistischer Realismus“ in Hörgewohnheiten, Partituren und Köpfen hinterließ, erinnerten Władysław Malinowski (Posen) und der Berichterstatter; inzwischen ist dieser vergessene Glaube in die „Gebete in Tönen“ (Dorothea Redepenning/Heidelberg) einer neuen russischen Religiosität gemündet, doch ob die blutrünstigen Klassen- und Rassenkämpfe schon allerwärts Musikgeschichte seien, dazu führte Primož Kuret (Ljubljana) aktuelle Gegenbeispiele aus serbischen Kampfliedern wie denen der Opfer dieses Krieges an.

Das wäre gewissermaßen „Volksmusik“ – nach altbewährten demagogischen Mustern. Wie wirkliche Volksmusik in der Neuen Musik eher als „resignierter Traum“ denn als kategorischer Imperativ eine Rolle spielt, untersuchte Péter Halász (Budapest). Wie es in dieser Neuen Musik gar nicht immer geradeaus, sondern auch widersprüchlich hin und her ging, stellte Alois Pinos (Brünn) dar, und wie in ihr gelegentlich Zeit in subtilen Monotonien angehalten wird, Corneliu Dan Georgescu (Berlin/Bukarest). Wie es in ihr gelegentlich auch rückwärts ging, verfolgte Erik Dremel (Hamburg) am Beispiel der traditionssüchtigen englischen Avantgarde; Nad'a Hrkčková (Bratislava), die Organisatorin und Inspiratorin des Symposions, leitete Strukturen des 20. Jahrhunderts aus Gestik und Harmonik Fryderyk Chopins her, und was sich im Brennglas einer multikulturellen Minikultur wie der Schweiz an Überraschungen anbahnt, untersuchte Thomas Gartmann (Zürich). Das widersprüchliche Spektrum der zeitgenössischen (westlichen) Opernszene stellte Frieder Reininghaus (Köln) dar. Auch die Slowakei war lange eine hauptsächlich fremdbestimmte Kultur mit Hang zu Akkulturation und Dilettantismus, gab L'ubomir Chalupka (Bratislava) zu bedenken.

Verarmungen und Einengungen in der Neuen Musik beklagten Manfred Wagner (Wien) – (Musik nur noch Alternative zum anstrengenden Arbeitsleben) und Jan Steszewski (Warschau) – (Rückgang des Apollinischen gegenüber dem Dionysischen). Ob Neue Musik überhaupt als solche wahrgenommen und nicht in Hörerfahrungen des 19. Jahrhunderts missverstanden werde, fragte aus Psychologensicht Krista Warnke (Hamburg). Ob es überhaupt Sinn habe, runde Jahrhunderte und Jahrtausende als Stilwenden zu beanspruchen, wollte Melanie Unseld (Hamburg) wissen, und Maria Kostakeva (Bochum/Sofia) stellte am Beispiel von György Ligetis Oper *Le grand macabre* einen Weltuntergang vor, „der gar nicht stattfindet“. Welche Stellung der Komponist früher einnahm und heute einnehme, erörterte Hermann Jung (Mannheim). Kunst als Zeichen- und Illusionssystem analysierte Jevgenij (Iršai, jetzt Banská Bystrica). Diesen globalen Themen stand eine Fülle an Werkanalysen und Einzelbetrachtungen gegenüber, z. B. ob und wie man Mozarts Opern ohne Kastraten authentisch aufführen könne und solle (Rudolf

Pečman, Brno). Komponisten wie Diether de la Motte (Wien) oder Iris Széghy (Bratislava) legten ihre Konzepte dar (Musik sei Brücke, auch wenn sie nur ein Zuhörer überschreitet).

Die Fülle der Beiträge zwang im knappen Rahmen dreier Tage zur Teilung in zwei Sektionen; ein vollständiger Kongressbericht soll alsbald vorliegen.

Herne, 10. und 11. November 1999:

Symposium „Das deutsche Cembalo“

von Dieter Krickeberg, Berlin

Der historische Cembalobau in Deutschland fand lange Zeit wenig Beachtung, zumal auch nur wenige erhaltene Instrumente bekannt waren. Beides hat sich in jüngerer Zeit geändert, aber eine Zurückhaltung vieler Cembalisten gegenüber deutschen Instrumenten ist immer noch zu beobachten. Ein von Christian Ahrens (Bochum) geleitetes, internationales Symposium „Das deutsche Cembalo“ – Auftakt der Tage alter Musik in Herne – sollte die theoretische und praktische Auseinandersetzung mit der deutschen Cembalotradition vorantreiben.

Ahrens selbst gab einen Überblick über die erhaltenen bzw. aus literarischen Quellen bekannten deutschen Cembali; Teilnehmer des Symposiums konnten die Liste erweitern. Eine Bereicherung dieser Art ergab sich z. B. aus dem Referat von Sabine Klaus (Basel), die über den Cembalobau im süddeutschen Raum bzw. über gemeinsame Merkmale der dort hergestellten Instrumente berichtete. Interessanterweise weist auch das in Leipzig hergestellte Cembalo von Hans Müller, über das Christian Fuchs (Bielefeld) referierte, Ähnlichkeit mit einigen süddeutschen Instrumenten auf.

Marc Champollion (Siegen) setzte sich insbesondere mit den französischen Einflüssen auf den deutschen Cembalobau auseinander; dabei traten auch die Schwierigkeiten der Quellenlage zutage. Joop Klinkhamer (Amsterdam) ging besonders auf die Beziehungen zwischen mitteldeutschen und französischen Cembali ein. Fragen gemeinsamer Merkmale deutscher Cembali wurden von Konstantin Restle und Dieter Krickeberg (beide Berlin) erörtert. Restle untersuchte besonders das Auftauchen von Techniken des Orgelbaus in der Cembaloherstellung, während Krickeberg, vom „Bach-Cembalo“ ausgehend, vor allem die Bedeutung der klanglichen Möglichkeiten eines Cembalos für seine Zugehörigkeit zu einer „Schule“ diskutierte.

Wolf Dieter Neupert (Bamberg) sprach über „Drei Generationen von 16'-Cembali im Hause Neupert“, indem er physikalische Hintergründe und historische Vorbilder erläuterte. Über historische und gegenwärtige „Möglichkeiten und Grenzen“ des 16'-Registers referierte Martin-Christian Schmidt (Rostock). Das 2'-Register war Anlass für ein Referat Klaus Gernhardts (Leipzig) über ein von Cristofori gebautes und in Leipzig aufbewahrtes Cembalo. Zwei Cembalobauer, John Phillips (Berkeley) und Jürgen Ammer (Trendelburg), sprachen über ihre, auf gründlichen Untersuchungen historischer Instrumente beruhenden Nachbauten. Ihre Vorbilder sind so unterschiedliche Cembali wie die von Gräbner und von Harrass sowie das thüringische Instrument im Bach-Haus in Eisenach.

Die Stellung des Cembalos im Musikleben kam in Referaten von Siegbert Rampe (Marienheide) und Wolf Schult (Dillenburg) zur Sprache. Rampes Thema war die Sozialgeschichte der Saitenklaviere zwischen 1600 und 1750, während Schult darauf aufmerksam machte, dass Bachs Werke für Tasteninstrumente wohl in weit geringerem Maß vor Zuhörern gespielt wurden, als das im heutigen Musikleben der Fall ist. – Ein Symposiumsbericht wird erscheinen.

Wien, 11. bis 13. November 1999:

Bruckner-Tagung: „Quellenedition, Werkanalyse und Rezeption“, Uraufführung des Finale-Fragments der 9. Symphonie und Eröffnung der Wanderausstellung „Anton Bruckner. Lebenswelt — Lebenswerk“

von Rainer Boss, Bonn

Ein wissenschaftliches Symposium zu Anton Bruckner im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes im österreichischen Linz findet nach neuer Planungsvorgabe nur noch alle zwei Jahre statt. Das Anton Bruckner Institut Linz bzw. die Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften stellten als Ersatz für den diesjährigen Linzer Ausfall eine Bruckner-Tagung in Wien auf die Beine. Im Wechsel mit Linz wird diese alle zwei Jahre stattfinden. Die Kontinuität der jährlichen Zusammenkunft von Bruckner-Spezialisten aus aller Welt bleibt demnach gewahrt.

Die Organisatoren der Tagung bewiesen außerdem eine sehr glückliche Hand mit der Terminwahl: Zum einen verband sich die Tagung mit der Uraufführung der von John A. Phillips erarbeiteten Dokumentations-Partitur des Finale-Fragments der 9. *Symphonie*, die an drei aufeinanderfolgenden Abenden von Nikolaus Harnoncourt und den Wiener Symphonikern im Glanze des Großen Wiener Musikvereins saals vorgestellt wurde. Zum anderen wurde die rechtzeitig zurückgekommene und sehr erfolgreiche Wander-Ausstellung „Anton Bruckner. Lebenswelt – Lebenswerk“ zum Abschluss der Tagung eröffnet. Nach der Begrüßung durch den Präsidenten der Akademie, Werner Welzig, sowie nach der Eröffnungsrede vom Landeshauptmann von Oberösterreich Josef Pühringer berichtete Theophil Antonicek zum Stand der Bruckner-Forschung und Elisabeth Maier stellte die Ausstellung vor.

Die Tagung teilte sich in drei Sektionen. Nach einleitenden Worten des neuen Obmannes der Akademie, Rudolf Flotzinger, begann der erste Abschnitt mit Beiträgen zur Quellenedition. Wie weit die von der Österreichischen Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft im Musikwissenschaftlichen Verlag Wien herausgegebene Anton Bruckner-Gesamtausgabe gediehen ist, zeigen die von Paul Hawkshaw (New Haven), Erwin Horn (Würzburg) und Angela Pachovsky (Wien) vorgelegten neuen Editionen, die nun auch unbekanntere Werkbereiche wie die frühen Psalmvertonungen, das *Magnificat* und die weltlichen Chöre betreffen. Zur Quellenedition der wenigen niedergeschriebenen Orgelwerke Bruckners nahm Erwin Horn Stellung. Bei seinen Untersuchungen konnte Horn mit dem wieder aufgefundenen Autograph des „Nachspiels in d-Moll“ einen wahren Bruckner-Fund bei der Vorlage von Band 12/6 der Gesamtausgabe berücksichtigen. Thomas Röder (Nürnberg) tauchte tief in die überaus komplexe Quellensituation der 1. *Symphonie* ein.

Der Architekt Friedmund Hueber (Wien) konnte rekonstruieren, dass der Raum, in dem Bruckner sein universitäres Lektorat abhielt, auch heute noch nach überstandem Bombenangriff von 1944 existiert. Weniger gut überstanden hat allerdings das Wiener Bruckner-Denkmal mit der Büste von Viktor Tilgner die Angriffe „feministischer Extremistinnen“ in den 1980er Jahren, welche – offensichtlich in völliger kultureller Umnachtung – die von einem Tilgner-Schüler hinzugestellte allegorische Frauengestalt als frauenfeindliches Denkmal mit ihrer „lila Message“ beschierten. Das hatte zur Folge – eigentlich kaum fassbar –, dass das Original des Denkmals im Wiener Stadtpark entfernt und statt dessen ein Ersatz aufgestellt wurde.

Die zweite Abteilung der Tagung befasste sich mit werkanalytischen Themen. Friedhelm Krummacher (Kiel) referierte zur „Harmonik in thematischer Funktion – Zum Kopfsatz aus Bruckners dritter Symphonie“ und Leopold Brauneiss (Wien) zu „Spuren Brucknerscher Symphonik im Schaffen von Jean Sibelius“, der offensichtlich sehr früh die neuartigen Qualitäten Brucknerscher Symphonik erkannt hatte.

Die dritte Abteilung der Tagung widmete sich der Rezeption. Siegfried Schmalzried (Karlsruhe) zeigte Max Regers Interesse für Bruckners Symphonik auf. Manfred Wagner (Wien) sprach über die unterschiedlichen Bruckner-Bilder der Gegenwart. Elisabeth Maier (Wien) berichtete

über den Inhalt der 26 Taschenkalender Bruckners, der sich in Form von meist nur flüchtig skizzierten Bemerkungen kurz zu fassen pflegte. Politik und Tagesgeschehen waren Bruckner offensichtlich kaum einen Eintrag wert. Sein Werk und das künstlerische Umfeld verschlangen alles. Andrea Harrandt (Wien) stellte Bruckner-Briefe vor, die häufig von der Sorge um seine Familie geprägt sind. In beruflicher Hinsicht zeigt sich deutlich Bruckners Selbstbewusstsein. Paul Hawkshaw berichtete über das „mahlerische“ Bruckner-Bild in den USA und Kanada. Erich Wolfgang Partsch (Wien) verwies auf die Abhängigkeit eines Bruckner-Bildes in der Öffentlichkeit von den verschiedenen Formen der medialen Umsetzung.

In der abschließenden Roundtable-Diskussion wurde auf die Hartnäckigkeit des korrekturbedürftigen und popularitätseinschränkenden Bruckner-Bildes vom naiven Tonheroen verwiesen.

Die von Elisabeth Maier, Renate Grasberger und Christina Budimir-Halbmayr konzipierte Bruckner-Ausstellung zu Welt und Werk zeigt mit von anekdotischer Unsachlichkeit befreiten Erkenntnissen dem allgemeinen Publikum ein reales Bruckner-Bild ohne die üblichen Verzerrungen – ein Bild, das Bruckners musikhistorischer Stellung als bedeutender Neuerer, der in rationaler Weise seine Werke planvoll und zielbewusst zu gestalten wusste, gerecht wird.

Michaelstein (Harz), 19. bis 21. November 1999:

Harmonium und Handharmonika. 20. Instrumentenbau-Symposium

von Dieter Krickeberg, Berlin

Die Instrumente mit durchschlagenden Zungen waren lange ein Stiefkind der Instrumentenkunde und sind es zum Teil noch heute. Mit diesem Thema überschritten die Michaelsteiner Instrumentenbau-Symposien in doppelter Hinsicht ihre bisherigen Grenzen: Nur selten kamen bis jetzt die Zeit nach 1800 sowie die Volks- und die außereuropäische Musik ins Blickfeld.

Die Stellung der durchschlagenden Zunge innerhalb von Systemen der Musikinstrumente – sie könnte auch für den Entwurf neuer Instrumente anregend sein – diskutierte Bernd H. J. Eichler (Mittenwalde). Gunter Ziegenhals (Klingenthal) berichtete über eine experimentelle Untersuchung des Einflusses, den der Komplex Stimmstock/Füllung/Gehäuse auf die musikalischen Eigenschaften des Akkordeons hat. Er wies darauf hin, dass die Ergebnisse im Hinblick auf die subjektive Wahrnehmung noch überprüft werden müssen. Das Gleiche gilt für einige der zahlreichen akustischen Erkenntnisse, die James P. Cottingham (Cedar Rapids, USA) bezüglich des amerikanischen Harmoniums ausbreitete. Jobst Fricke (Köln) befasste sich mit der historischen Bedeutung des („Rein“-)Harmoniums als Instrument mit stabiler Intonation. Er wies zugleich darauf hin, dass die durchschlagende Zunge – z. B. bei Änderung der angekoppelten Räume – nicht eo ipso die Tonhöhe hält.

Christian Ahrens (Bochum) fasste Erkenntnisse über die Frühgeschichte der durchschlagenden Zunge in Europa zusammen bzw. ließ sie in neuem Licht erscheinen. Es trat besonders die große Rolle der Orgel hervor. Einen Extrakt aus seinem vierbändigen Werk über die Geschichte des Harmoniums trug Michel Dieterlen (Paris) vor; es ging um die Zeit von 1810 bis 1955 in Frankreich. Phil und Pam Fluke (Saltaire, Großbritannien) berichteten über das von ihnen gegründete Harmonium-Museum in Saltaire; sie betonten besonders ihre Bereitschaft, Informationen mit allen Interessenten auszutauschen. Das Harmonium in Indien – und damit die Aufnahme eines Instrumentes in eine fremde Kultur bzw. seine Anpassung an diese – war Thema des mit akustischen Messungen untermauerten Referates von Jonas Braasch und Gregor Klinke (Bochum).

Nicht zuletzt aus der Biographie von Carl Stein gewann Rudolf Hopfner (Wien) neue Informationen über einen im Technischen Museum in Wien befindlichen Hammerflügel mit

Physharmonika; Rückschlüsse auf die Bedeutung anderer derartiger Kombinationsinstrumente liegen nahe. Über ein europäisches Instrument mit durchschlagenden Zungen, das noch weniger in das Schema Mundharmonika/Handharmonika/Harmonium passt, nämlich über das Mélophone, berichtete Josiane Bran-Ricci (Paris).

Maria Dunkel (Berlin) machte auf die ungewöhnlichen Möglichkeiten aufmerksam, die die fast beliebig gestaltbare Klaviatur der Handharmonikas bietet. Auch die Einbeziehung von Mikrotönen wäre ohne weiteres machbar. Sabine Klaus (Basel), deren Referat verlesen wurde, befasste sich mit den Handharmonikas, die als Musterinstrumente frühen Wiener Patentschriften beigegeben wurden. Sie stammen keineswegs, entgegen Maurers Annahme, aus der Werkstatt Demian. Die Handharmonikas im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, über die Dieter Krickeberg (Berlin) sprach, kommen zum Teil aus dem gleichen Umkreis. Auch eine süddeutsche (?), relativ frühe Harmonika mit der Tastendisposition (nicht der Tastenform) des Klaviers ist in Nürnberg zu finden. Über die Concertina-Bautradition in England sprach Jürgen Suttner (Siegen). Hier wurde nicht nur die „Englische Concertina“ mit ihrer besonderen Anordnung der Töne gebaut, sondern auch eine Modifikation der „Deutschen Concertina“. Klaus Gutjahr (Berlin) erläuterte, mit welchen Mitteln er als Bandonionbauer den traditionellen Klang dieses Instrumentes erzielt, das einmal als Ersatz der Kirchenorgel gedacht war und Triumphe im Tango feierte. Einen Überblick über die Geschichte der Harmonika in Russland gaben Wladimir Bonakow und Iwan Sokolow (Elektrostal, Russland); sie stützten sich dabei unter anderem auf das Material des Harmonika-Museums in Moskau. Über den interessanten Harmonikabau in Bayern – einer Region, an die man in diesem Zusammenhang selten denkt – sprach Josef Focht (München). Bo Nyberg (Falun) referierte über Carl Fridberg und Carl Johan Malmring, die beiden einzigen Hersteller von Harmonikas, die aus dem Schweden des 19. Jahrhunderts bekannt sind.

Grundlagen, Wege und musikalische Konsequenzen der weltweiten Verbreitung der Handharmonika schilderte Christoph Wagner (Hebden Bridge, Großbritannien). Der faszinierende Vorgang der Anpassung der Harmonika an eine fremde Musikkultur – und umgekehrt – kam noch einmal mit folgenden Referaten ins Blickfeld: Harry Scurfield (Otley, Großbritannien) sprach über die südafrikanische „squashbox“; Ann Allen Savoy und Marc Savoy (Eunice, USA) berichteten über die wechseltönige Harmonika in der Musik der Kajan, Kreolen und Zydeko in Louisiana sowie über die dortige Herstellung des Instrumententyps seit den späten 1940er Jahren. – Ein Bericht über das Symposium, das mit zahlreichen Konzerten wertvolle weitere Informationen bot, wird erscheinen.

Thurnau, 9. bis 11. Dezember 1999:

**Opernedition als Herausforderung. Internationales Symposium**

von Sigrid Wiesmann, Siegen

Im Wissenschaftszentrum der Universität Bayreuth auf Schloss Thurnau fand anlässlich des 60. Geburtstages von Sieghart Döhring ein internationales Symposium statt, dessen wissenschaftliche Leitung in den bewährten Händen von Helga Lühning und Reinhard Wiesend lag.

Helga Lühning (Bonn) sprach Grundsätzliches über Edition von Opern an, Pierluigi Petrobelli (Rom) reflektierte die kritische Edition und stellte Überlegungen anhand des Textcharakters an. Reinhard Strohm (Oxford) sah den Opern-Herausgeber als Diener zweier Herren – Partitur und Libretto – und unterschied zwischen Texten, die geschrieben werden, damit sie gelesen, die vorgeschrieben, damit sie vorgetragen und die vorgetragen, damit sie gehört werden. Er beklagte das Fehlen von Klavierauszügen; die gedruckten Ausgaben der Partituren gelten höchstens für die nächste Generation und dienen dem Dirigenten und dem Musikwissenschaftler; für die

Stimme genüge der Klavierauszug und das Libretto. Susanne Rode-Breyman (Köln) sprach über Oper als theatralisches Gesamtkunstwerk am Hof der Habsburger (Leopold I., Eleonora von Gonzaga und Karl VI.) und nannte als Anlässe die Namenstage und Geburtstage der Kaiserfamilie. Die musikhistorischen Standards der Habsburger sind eindeutig von Jean-Baptiste Lully beeinflusst. Herbert Schneider (Saarbrücken) erläuterte spezifische Probleme der Lully-Ausgabe, da es keine Autographen von Lully und seinen Librettisten gibt. Für die kritische Libretto-Edition müssen alle erhaltenen Librettodrucke und alle Szenenanweisungen, die von der Partitur abweichen, verglichen werden. Reinhard Wiesend (Bayreuth) beobachtete an Opern des Settecento Aufführung und Werk und stellte fest, dass natürlich die Partitur nicht alles enthält, was in der Aufführung passiert ist. Walther Dürr (Tübingen) plädierte für eine „offene Ausgabe“ der Schubert-Opern, die auch die Überlieferung mit einbezieht. Fabrizio della Seta (Siena) stellte die Frage, ob Gioacchino Rossinis *Adina* eine vollendete Oper oder ein Fragment sei. Anhand von Antonín Dvořáks *Dimitrij* stellte Milan Pospisil (Prag) fest, dass dieses Libretto zu den ausführlichsten Regiebüchern gehört. Die Operntradition und den Werkbegriff nahm Egon Voss (München) auf. Richard Wagner wollte nach dem Druck der *Tristan*-Partitur diese immer wieder ändern; er war auch bei den französischen Übersetzungen von *Tannhäuser*, *Liebesverbot*, *Rienzi* und *Holländer* beteiligt. Diese Opern repräsentieren ein eigenes Stadium der Werkgeschichte. Über den *Bürger als Edelmann* und *Ariadne auf Naxos* von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss sprach Ulrich Konrad (Würzburg) und stellte fest, dass der Editions-begriff dem Werkbegriff angeglichen sein muss. Christian Martin Schmidt (Berlin) erläuterte die Sprechstimme in Oper und Oratorium, ihre Funktion, Ausführung, Notation und Edition bei Arnold Schönberg und stellte dabei Schönbergs Unklarheit fest, was denn Sprechgesang eigentlich sei. Dörte Schmidt (Bochum) problematisierte die Edition neuester Musik am Beispiel der Opern von Elliott Carter (*What next?*), Helmut Lachenmann (*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*) und Meredith Monk (*Atlas*) und sprach von „Text- oder Ereignistheater“. Der Unterschied zwischen Libretto und Partitur ist bei Carter aufgehoben. Monk spricht von einem „vereinheitlichten Referenzpunkt aller Beteiligten“; bei ihr sind die schriftlichen Quellen nur Aufführungsmaterial, sie werden erst erstellt, wenn das Werk fertig ist. Der Text ist ein Kommunikationsmedium, der Komponist der Editor. Robert Didion (Kassel) wandte sich dem musikalischen Unterhaltungstheater zu und sprach über die Gesamtausgaben von Jacques Offenbach, Johann Strauß und Sullivan/Gilbert, deren quellenkritische Gesamtausgabe in England vorbereitet wird. Das Musical wurde dargestellt an Werken George Gershwins, der in den frühen 1990er-Jahren gründlich entstaubt wurde. Leonard Bernsteins *Westside Story* und *Candide* sind die ersten Musicals, von denen eine gedruckte Partitur (Boosey & Hawkes) vorliegt. Die unendlich reiche Quellenlage von Giacomo Meyerbeers *Le Prophète* legte Matthias Brzoska (Essen) dar.

Abschließend kann man konstatieren, dass das Symposium das Thema Opernedition umfassend beleuchtete, dabei vorhandene Forschungslücken sowohl aufdeckte als auch schloss.

## Im Jahre 1999 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

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

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. 63 der insgesamt 123 abgeschlossenen Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt.

### Nachtrag 1997

**Hannover.** *Hochschule für Musik und Theater.* Sointu Scharenberg: Überwinden der Prinzipien. Studien zu Arnold Schönbergs Lehrtätigkeit 1902–1951.

### Nachträge 1998

**Tübingen.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Regina Fiebich: Fritz Werner, Leben und Werk □ Susanne Haist: Hans Georg Bertram. Komponist und Kirchenmusiker.

**Weimar.** *Hochschule für Musik. Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena.* Kathrin Hirsching: Der Beruf des Orchestermusikers im Spiegel sozialer und politischer Veränderungen – dargestellt an der Entwicklung des Orchesters des Opernhauses Halle von 1885 bis 1990.

### Promotionen 1999

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

**Augsburg.** *Lehrstuhl für Musikwissenschaft.* Anna Elisabeth von Streit: Pavanen und Galliard in der englischen Virginalmusik des ausgehenden 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts.

**Bamberg.** Richard Armbruster: Das Opernzitat bei Mozart.

**Basel.** Thomas Drescher: Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert □ Thomi Hupfer: Franz Liszt als junger Mann. Eine Leserei □ Silvia Wälli: Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften. Edition und Interpretation der Quellen □ Heidy Zimmermann: Tora und Shira. Untersuchungen zur Musikauffassung des rabbinischen Judentums.

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

**Berlin.** *Humboldt-Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Clemens Fanselau: Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung □ Bert Greiner: Violintradition am Moskauer Konservatorium zwischen 1866 und 1966 – Interdisziplinäre Reflexionen □ Simone Heigendorff: Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik in der BRD und in den USA. Vergleichende Studien zu Dieter Schnebel und John Cage □ Karsten Mackensen: Simplizität. Rekonstruktion einer begrifflichen Landschaft in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts □ Silvia Rieder: L'Archet l'Âme de l'Instrument. Der Geigenbogen im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert: Historische Entwicklung, Funktionsweise und Spieltechnik □ Timkehet Teffer: Musik zu den Hochzeiten bei den Amara im Zentralen Hochland Äthiopiens □ Nguyen Van Nam: Iy giao duyen und vong co. Studien zum Gesang im südvietnamesischen cai-long-Theater.

**Berlin.** *Freie Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

**Berlin.** *Freie Universität, Fachrichtung Vergleichende Musikwissenschaft.* Margret Tietje: Kindereigene Tänze in der Türkei.

**Berlin.** *Technische Universität. Fachgebiet Musikwissenschaft.* Susanne Keuchel: Audiovisuelle Musikrezeption im Spielfilm: Musikpädagogisches Werkzeug oder Rezeptionsblockade □ Christian Kipper: Die musikalische Umsetzung von Aktion in der Opera buffa zwischen 1750 und 1800. Das Libretto *Il mercato di Malmantile* von Carlo Goldoni. Der Vergleich der Bearbeitungen und der Vertonungen von Fischietti (1757), Barta (1784), Cimarosa (1784) und Zingarelli (1792) □ Helmut Kreysing: Hans Rott: *Pastorales Vorspiel* für Orchester und Lebensdokumente □ Julia Schmidt-Pirro: Georg Antheils *Ballet Mécanique*: Auf der Suche nach einer amerikanischen Musik □ Oliver Schöner: Die Vihuela de mano im Spanien des 16. Jahrhunderts □ Timo Tietz: Die Bedeutung der Improvisationstechnik Charlie Parkers für die Entwicklung des Bebop □

Heinz von Loesch: Glaubensspaltung – Spaltung der Musik? oder: Was ist evangelisch an der evangelischen Kirchenmusik? □ Evelin Wetter: Böhmisches Bildstickerei um 1400. Die Stiftungen in Trient, Brandenburg und Danzig.

**Bern.** Therese Bruggisser-Lanker: Musik und Liturgie im Kloster St. Gallen zur Zeit der Renaissance.

**Bochum.** Jens Ferber: Künstler, Bürger, Obrigkeit – Zur Hagener Musik- und Theaterpolitik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts □ Sachiko Kimura: Die Choraltextrkantaten Johann Sebastian Bachs.

**Bonn.** Silke Gömann: Die Orchestersinfonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Studien zum gegenwärtigen Fachdiskurs □ Hartmut Hein: Gattungsnorm und individuelle Konzeption. Beethovens Klavierkonzerte □ Nicole Kämpken: Hans-Georg Burghardt (1909–1993). Leben und Werk. Ein Sonderweg in der „modernen Musik“ □ Barbara Ruth Mohn: Das englische Oratorium des 19. Jahrhunderts: Quellen, Traditionen und Entwicklungen □ Markus Quabeck: Universitäres Musizieren in Deutschland. Eine musiksoziologische Studie □ Heide Volkmar-Waschk: Opusculum genere quidem diverso. Die *Cantiones sacrae* von Heinrich Schütz.

**Chemnitz.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Detmold/Paderborn.** *Musikwissenschaftliches Seminar.* Matthias Schäfers: Die Symphonische Dichtung im Umkreis Liszts. Studien zu Hans von Bülow, Felix Draeseke und Alexander Ritter.

**Dortmund.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Dresden.** *Technische Universität.* Keine Dissertation abgeschlossen.

**Düsseldorf.** *Robert-Schumann-Hochschule.* Christian Blüggel: Untersuchungen zur Musikkritik bei Herbert Eimert.

**Eichstätt.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Essen.** *Universität Gesamthochschule, Fachbereich 4.* Keine Dissertation abgeschlossen.

**Essen.** *Folkwang Hochschule.* Peter Gronemann: Varietas als kompositorische Mannigfaltigkeit in Messen des Johannes Tinctoris.

**Frankfurt a. M.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Christian Saalfrank: Modalität in der Musik Ruggiero Giovannellis (ca. 1555–1625). Zur Geschichte der Tonart um 1600.

**Frankfurt a. M.** *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Richard Teuber: Die Bach-Rezeption im frühen Instrumentalwerk Paul Hindemiths.

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

**Freiburg i. Br.** *Musikwissenschaftliches Seminar.* Taekwan Kim: Das Lehrstück Bertold Brechts. Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler □ Vladimir Stadnitschenko: Studien zur Vokalmusik ‚del‘ Signore Friedrich Wilhelm Zachau, des grossen Haendels Lehrmeister‘.

**Göttingen.** *Musikwissenschaftliches Seminar.* Christine Blanken: Franz Schuberts *Lazarus* und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts □ Torsten Brandt: Johann Christian Lobe (1797–1881). Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk □ Elmar Juchem: Die Entwicklung eines amerikanischen Musiktheaters in der Zusammenarbeit von Kurt Weill und Maxwell Anderson □ Jörg Linnenbrügger: Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*. Studien und Materialien zur Entstehungsgeschichte des ersten Aufzugs (1861–1866).

**Graz.** *Institut für Musikwissenschaft.* Andreas Holzer: „Nicht alles, was tönt, ist auch – Musik“. Joseph Marx. Hüter der Tradition.

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

**Greifswald.** Kathleen Raatz: Musikermigrationen im deutschen Ostseeraum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Stadt Greifswald.

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

**Hamburg.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Barbara Busch: Bertold Goldschmidts Opern im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte □ Wolfgang Jaedtke: Beethovens letzte Klaviersonate Opus 111. Analytische,

geistesgeschichtliche und psychologische Aspekte des Spätwerks □ Annette Oppermann: Musikalische Klassiker-Ausgaben. Ein Beitrag zur deutschen Editions-geschichte im 19. Jahrhundert dargestellt am Beispiel von Ausgaben von Bachs *Wohltemperiertem Clavier* und den Klaviersonaten Beethovens □ Alexandra Scheibler: ‚Ich glaube an den Menschen.‘ Religiosität im Leben und Schaffen Leonard Bernsteins □ Ursel Schlicht: It's gotta be music first. Analysen zur Bedeutung, Rezeption und Arbeitssituation von Jazzmusikern □ Ilja Stephan: Eine Welt im Pinselstrich – Die fünf Symphonien Isang Yuns. Eine hermeneutische Rekonstruktion □ Britta Sweers: Electronic Folk in England. Musical and Sociocultural Aspects □ Melanie Unsel: ‚Man töte dieses Weib‘. Frauenfiguren und ihre Nähe zum Tod. Eine Untersuchung zur Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts □ Ove Volquartz: Improvisation und ‚Flow‘-Erlebnis. Empirische Untersuchung von Möglichkeiten und Grenzen der Flußerfahrung im Musikunterricht einer gymnasialen Oberstufe □ Christian Wildhagen: Die achte Symphonie von Gustav Mahler. Konzept einer universalen Symphonik □ Kai Daniel Zur Weihen: Komponieren in der DDR bis 1961. Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration.

**Hamburg.** *Hochschule für Musik und Theater.* Maria Becker: Musiktherapie mit schweremehrfachbehinderten Menschen. Möglichkeiten und Grenzen eines psychotherapeutischen Verständnisses.

**Hannover.** *Hochschule für Musik und Theater.* Jörg Langner: Musikalischer Rhythmus und Oszillation. Eine theoretische und empirische Erkundung □ Hendrikje Mautner: Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche Verdi-Renaissance. Studien zur Verdi-Rezeption in Deutschland 1900–1930.

**Heidelberg.** *Musikwissenschaftliches Seminar.* Wolfgang Gushurst: Popmusik im Radio □ Miroslav Novak: Leoš Janáček's Oper *Vec Makropulos* □ Anja Pohsner: „Wenn ich von mir selbst abhinge, würd' ich Komponist...“ – Die Umwege des Musikers E. T. A. Hoffmann □ Andreas Rücker: Beethovens Klaviersatz – Technik und Stilistik □ Uta Schaumberg: Die opere serie Giovanni Simone Mayrs □ Ansgar Schmitt: Der kunstübergreifende Vergleich. Theoretische Reflexionen ausgehend von Picasso und Strawinsky.

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

**Hildesheim.** *Institut für Musik und Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

**Innsbruck.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Karlsruhe.** *Institut für Musikwissenschaft.* So-Young Kim-Park: Paul Wittgenstein und die für ihn komponierten Klavierkonzerte für die linke Hand □ Helmut Schönecker: Das ästhetische Dilemma der italienischen Komponisten in den 1590er Jahren, dargestellt an der Chromatik in den späten Madrigalen von Luca Marenzio und Carlo Gesualdo □ Shi-Rui Zhu: Entstehung und Entwicklung moderner professioneller chinesischer Musik und ihr Verhältnis zum eigenen Erbe und zum westlichen Einfluß.

**Kassel.** *Universität Gesamthochschule. Fachrichtung Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

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

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

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

**Köln.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Markus Buchmann: Personalstil in der Jazzimprovisation – Studien zu Oscar Peterson □ Henning Eisenlohr: Komponieren als Entscheidungsprozeß. Studien zur Problematik von Form und Gehalt, dargestellt am Beispiel von Elliott Carters *Trilogy for oboe and harp* (1992) □ Anna Ficarella: Die Kategorie des Spätstils in der Klaviermusik des XIX. und XX. Jahrhunderts: Studien zur *Klavierübung* von Ferruccio Busoni □ Frank Hentschel: Das Verhältnis von Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie: Strategien der Konsonanzbewertung und der Gegenstand der ‚musica sonora‘ um 1300 □ Jörg Hillebrand: Igor Markevitch. Leben, Wirken und kompositorisches Schaffen □ Stefan Kames: An der Wegscheide. Untersuchungen zur Entwicklung im Schaffen des Reger-Schülers Hermann Unger in den Jahren 1913–1933 □ Hella Melkert: „Far del silenzio cristallo“. Luigi Nonos Chorcompositionen im Rahmen des *Prometeo* □ K. Rainer Nonnenmann: Angebot durch Verweigerung – Die Ästhetik des instrumental-konkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken *Air* (1968/69) bis *Accanto* (1975/76) □ Susanne Starke: Vom ‚dubbio tonale‘ zur ‚chiarificazione definitiva‘. Der Weg des Komponisten Alfredo Casella □ Kuei-Mei Wu: Die Bagatellen Ludwig van Beethovens.

**Köln.** *Hochschule für Musik.* Guido Brink: Die Finalsätze in Mozarts Konzerten – Aspekte ihrer formalen Gestaltung und ihrer Funktion als Abschluß des Konzertes.

**Leipzig.** *Institut für Musikwissenschaft.* Franziska Specht: Zwischen Ghetto und Selbstbehauptung. Musikalisches Leben der Juden in Sachsen 1933 – 1941.

**Lüneburg.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Mainz.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Karl Böhmer: W. A. Mozarts *Idomeneo* und die Tradition der Karnevalsoper in München □ Charlotte Ebenig: Die Kirchenoratorien Heinrich von Herzogenbergs. Zur Problematik der evangelischen Kirchenmusik am Ende des 19. Jahrhunderts □ Dagmar Gilcher: Studien zum Operschaffen Camille Saint-Saëns □ Horst Herold: Stilvermischungen in symphonischen Werken des 20. Jahrhunderts. – Zum Problem der Synthese von Kunst- und Unterhaltungsmusik bis zur Entstehung des ‚Symphonic Rock‘ □ Christine Villinger: ‚Mi vuoi tu corbellar‘. Die Opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen.

**Marburg.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Kyung-Boon Lee: Musik und Literatur im Exil – Dodekaphone Exilkantaten Hanns Eislers □ Ingeborg Wesser: Musikgeschichte der hohenlohischen Residenzstadt Kirchberg von der Mitte des 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts.

**München.** *Institut für Musikwissenschaft.* Ulrike Michaela Aringer-Grau: Marianische Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart, Michael Haydn und Salzburger Zeitgenossen □ Bernhard Grundner: Besetzung und Behandlung der Bläser im Orchester Mozarts am Beispiel der Opern □ Thomas Rösch: Die Musik in den Griechendramen von Carl Orff.

**München.** *Institut für Musikpädagogik.* Suni Cho: Zur Rezeption des Orff-Schulwerks in der Musikerziehung der Grundschule Südkoreas □ Diemut Köhler: Gehörbildung für Absoluthörer – Grundlagen, Lehrkonzept.

**Münster.** *Musikwissenschaftliches Seminar.* Woo-Hyung Chang: Die theoretischen Quellen der musikalischen „Differentia“ in Westeuropa vom frühchristlichen Zeitalter bis Mittelalter □ Jin-Ah Kim: Form und Inhalt in der Sinfonik um 1800 am Beispiel der Sinfonien Anton Eberls □ Annette Monheim: Rezeption der Oratorien Georg Friedrich Händels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Nord- und Mitteldeutschland □ Berthold Warnecke: Kaspar Förster der Jüngere und die europäische Stilvielfalt im 17. Jahrhundert.

**Osnabrück.** *Musik und Musikwissenschaft.* Claudia Kayser-Kadereit: Das Laienorchester als spezifisches Arbeitsfeld musikalischer Erwachsenenbildung □ Claudius Reinke: Musik als Schicksal – die Wagnerbilder Thomas Manns. Eine Studie zur Geschichte der Wagner-Rezeption im 20. Jahrhundert □ Meike Tiemeyer-Schütte: Die deutschen Liedertafeln in Südaustralien zwischen Bewahrung des Deutschtums und Anglikanisierung.

**Passau.** *Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

**Regensburg.** *Institut für Musikwissenschaft.* Juan Martin Koch: Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. Zur Kompositions- und Rezeptionsgeschichte des Klavierkonzerts von Mozart bis Brahms.

**Rostock.** *Institut für Musikwissenschaft.* Rolf Dietrich Claus: Johann Peter Kellner. Studien zu Leben und Werk □ Anja-Rosa Thöming: Produktion und künstlerische Gestaltung bei Metastasios *dramma per musica Ezio*, dargestellt am Beispiel der Opernfassungen von Hasse (1730 & 1755), Händel (1732) und Graun (1755).

**Saarbrücken.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

**Salzburg.** *Institut für Musikwissenschaft.* Kai Ulrich Bachmann: Das Verhältnis der Tempi in mehrsätzigen Musikwerken: ein Beitrag zur musikalischen Aufführungsanalyse am Beispiel der Symphonien Ludwig van Beethovens.

**Siegen.** Keine Dissertation abgeschlossen.

**Tübingen.** *Musikwissenschaftliches Institut.* András Versányi: Gong Ageng. Studien über Herstellung, Gestalt und Klang eines königlichen Instruments des Ostens □ Reinald Ziegler: Die Musikaliensammlung der Stadtkirche St. Nicolai in Schmöln/Thüringen. Repertoiregeschichtliche Studien und Katalog. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung im 16. und 17. Jahrhundert in Mitteldeutschland.

**Weimar.** *Hochschule für Musik. Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena.* Reinhard Wieland Meinhold: Das Wirken Carl Steinhäusers in Mühlhausen – ein Exempel für das Berufsbild Thüringischer Lehrerkantoren im 19. Jahrhundert.

**Wien.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Y. Drynda: Zur Bedeutung H. Ibsens für den Komponisten A. Berg □ G. Hauer: Club der Wiener Musikerinnen. Bd. 1–8 □ V. Katalinic: Nikola Algarolti (Udina) 1791–1838 und seine Musiksammlung □ Kim Eun-Ha: Studien zu den Vokalkompositionen von R. Haubenstock-Romati mit einem Beitrag zu seiner formalen Idee □ M. Kontarsky: Trauma Auschwitz. Zu Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau □ M. Krebs: Theodor Helm (1843–1920) □ B. Laback: Effekte der Simultanmaskierung auf die Musikperzeption bei sensorineuralen Hörschäden und ihre Anwendung für Signalverarbeitungsalgorithmen □ H. Link: Die Bestände des deutschen Musikinstrumentenherstellers im 19.–20. Jahrhundert □ A. Manhart: Das Oratorium in Wien zwischen Klassik und Romantik.

**Wien.** *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Christian Winkler: Die Kunst der Stunde – Aktionsräume für Musik. Ein Modell zur Vermittlung von Musik aus systematisch-konstruktivistischer Sicht.

**Würzburg.** *Institut für Musikwissenschaft.* Hansjörg Ewert: Anspruch und Wirkung. Studien zur Entstehung von Robert Schumanns Oper *Genoveva* □ Martin Jira: Musikalische Temperaturen und musikalischer Satz in der Klaviermusik J. S. Bachs □ Peter Niedermüller: Contrapunto und effette. Studien zu den Madrigalen Carlo Gesualdos □ Elisabeth Reiter: Der Sonatensatz in Brahms' später Kammermusik. Einheit und Zusammenhang in variativen Verfahren □ Ulrich Stinzenhöfer: Carl Maria von Weber als Liederkomponist □ Maria Christina Urchuegia-Schölzel: Die mehrstimmige Messe im ‚Goldenen Jahrhundert‘. Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen spanischer und portugiesischer Provenienz (ca. 1490–1630).

**Zürich.** *Musikwissenschaftliches Institut.* Dominik Sackmann: Bach und Corelli. Studien zu Bachs Rezeption von Corellis *Violinsonaten op.5* unter besonderer Berücksichtigung der „sogenannten *Arnstädter Orgelchoräle*“ und der langsamen Konzertsätze □ Peter Sterki: Klingende Gläser. Die Bedeutung idiophoner Friktionsinstrumente mit axial rotierenden Gläsern, dargestellt an der Glas- und Tastenharmonika.

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hrsg. von Christoph MÄRZ. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999. X, 569 S., Abb., Notenbeisp. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. Band 114.)*

Nachdem der Germanist Friedrich Arnold Mayer und der Musikwissenschaftler Heinrich Rietsch 1894 und 1896 eine wissenschaftliche Edition der weltlichen Lieder des „Mönchs von Salzburg“ in zwei Teilen veröffentlicht hatten, legt nach rund 100 Jahren Christoph März eine neue Ausgabe sowohl der Texte wie der Melodien als überarbeitete Fassung seiner Habilitationsschrift von 1993 vor.

Die Edition umfasst die 53 dem Mönch von Salzburg zugeschriebenen weltlichen Lieder der in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten „Mondsee-Wiener-Liederhandschrift“ (Cod. 2856) sowie vier dort nicht aufgeführte Stücke. März berücksichtigt erstmals die gesamte Streuüberlieferung, darunter 17 von Mayer/Rietsch nicht erfasste Quellen. Auch wenn März keine neuen Lieder aufweisen kann, so gelingt ihm doch der Nachweis von zunächst zwei neuen Melodiekonzordanzen in Ivrea (eine französische Chase, die in einem Lied des Mönchs eine deutsche Kontrafaktur gefunden hat) und Prag. Insgesamt wurden 31 Handschriften ausgewertet, von denen jede einzelne eine ausführliche Beschreibung erfährt nach Datierung, Provenienz, Kodikologie, Typus und Inhalt, der sich eine Erläuterung des Kontextes anschließt, in dem die Lieder des Mönchs in der jeweiligen Handschrift aufscheinen sowie der spezifischen Aufzeichnungsweise von Text und Melodie.

Die Einrichtung der Ausgabe erfolgt primär nach der Wiener „Mondsee“-Handschrift. Ein erster Textapparat gibt Auskunft über Varianten der Parallelüberlieferung und über interne Schreiberkorrekturen oder Unsicherheiten der Entzifferung in der Leithandschrift. Der zweite Textapparat informiert über Konjekturen, die vom Herausgeber vorgenommen oder vorgeschlagen wurden. Der Melodieapparat teilt interne Korrekturen der Leithandschrift, schwierige oder strittige Lesarten mit. Sämtliche Me-

lodiekonzordanzen werden dagegen – eine glückliche Entscheidung des Herausgebers – nicht in einem zur Unübersichtlichkeit neigenden verbalisierten Apparat verzeichnet, sondern vollständig ausnotiert wiedergegeben. Dadurch wird es möglich, verschiedenartige Melodiedialekte vergleichend gegenüberzustellen. In der Frage, ob den Notenzeichen der Leithandschrift eine mensurale Bedeutung zukomme – eine Frage, die von Mayer/Rietsch (dafür) und Hugo Riemann (dagegen) seinerzeit kontrovers beantwortet wurde – entscheidet sich März aufgrund einer festgestellten Koinzidenz von Notenform und Melodiegestaltung für eine mensurale Übertragung sowohl der fünf mehrstimmigen wie der die Mehrzahl bildenden einstimmigen (bzw. einstimmig notierten) Liedsätze.

Ebensolche Akribie, die der Herausgeber auf die Edition der Melodien verwendet, zeigt er bei der Wiedergabe der Texte. Die Graphie folgt auch hier der Wiener „Mondsee“-Handschrift. Konjekturen werden nur mit äußerster Vorsicht angebracht und nur dort, wo die Handschrift selbst dazu verleitet; denn im Vordergrund steht – ebenso wie bei der Einrichtung der Melodien – die Dokumentation des Überlieferten und nicht die fragliche Rekonstruktion einer historisch vermeintlichen richtigen Textgestalt. Es sei besonders hervorgehoben, dass jede einzelne der editorischen Entscheidungen ausführlich begründet und für den Leser nachvollziehbar gemacht wird.

An die Ausgabe der Lieder schließt sich ein umfangreicher Kommentarteil an, der neben dem Nachweis von bisherigen Ausgaben und Sekundärliteratur vor allem einen aufschlussreichen, über seine Vorgänger weit hinausreichenden Stellenkommentar bietet.

In der Frage der Verfasserschaft des Mönchs, von dem man mit Bestimmtheit nur weiß, dass er in Verbindung zum Hof des Erzbischofs Pilgrim II. von Puchheim (reg. 1365–1396) stand, geht März von einem „Autorenkollektiv“, einer „Liedermanufaktur“ aus, bestehend aus einem Dichter (eben dem Mönch) und einer ihn umgebenden oder beerbenden Werkstatt. Deutliche Differenzen in der poetischen Qualität der

Lieder veranlassen März, drei Schichten des Repertoires zu unterscheiden: eine Grundschicht, die von poetischem Können zeugt und vermutlich vom Mönch selbst stamme, sowie zwei weitere Schichten, die mehr oder weniger deutliche Mängel aufweisen, und daher eher dem Kollektiv zuzusprechen seien.

Den musikalischen Formen der Lieder widmet sich März in einem eigenen Abschnitt, indem er stilistische Merkmale der mehrstimmigen Lieder einerseits, der einstimmigen Tenores, Refrainformen (Virelais) sowie der Sonderformen andererseits herausarbeitet.

Hilfreich für die Arbeit mit der Ausgabe sind die beigegebenen Register, von denen hier insbesondere diejenigen der Reime, der Melodie-Incipits (nach Intervallfolge), der Textinitien, der Handschriften und der im Kommentarteil besprochenen Wörter und Wendungen erwähnt seien. Das Buch ist mit einer Farb-, 16 schwarzweiß-Hochglanztafeln, mehreren Übersichtstabellen und einem Faltblatt ausgestattet.

Die gleichermaßen musik- wie literaturwissenschaftlich profilierte Edition, die zugleich die Funktion eines thematischen Werkverzeichnisses erfüllt, wird zweifelsfrei zur maßgeblichen Ausgabe der weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg avancieren, die künftig allenfalls durch vereinzelte neue Funde im Bereich der Konkordanz, vor allem im Bereich der Kontrafakturen, ergänzt werden dürfte. Dass derartige Funde jederzeit möglich sind, zeigt der Autor selbst in einem Korrekturnachtrag, in dem er auf zwei weitere, erst während der Drucklegung bekannt gewordene, Melodiekonkordanz zu einem der weltlichen Lieder in geistlicher lateinischer Kontrafaktur verweist.

(Dezember 1999)

Raymond Dittrich

*Die Klöster als Pflegestätten von Musik und Kunst. 850 Jahre Kloster Michaelstein. XXIV. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 14. bis 16. Juni 1996. Redaktion: Bert SIEGMUND. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 1999. 142 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte 55.)*

Seit 1972 finden in dem profanierten Zisterzienserkloster Michaelstein (Blankenburg/Harz) wissenschaftliche Konferenzen zur Ge-

schichte und Aufführungspraxis der Musik statt. Mit der Konferenz von 1996 und der Errichtung der Stiftung Kloster Michaelstein im darauf folgenden Jahr hat sich die Thematik merklich erweitert. Denn stand während der Tagungen des ehemaligen Instituts für Aufführungspraxis nahezu ausschließlich die Musik des Barock im Vordergrund, so wurde 1996 erstmals das Mittelalter Gegenstand einer Konferenz unter dem Titel „Die Klöster als Pflegestätten von Musik und Kunst“. Der Titel deutet zugleich auf ein zweites Novum hin, nämlich auf die interdisziplinäre Erweiterung der Tagungen durch die Einbeziehung außermusikalischer Fachrichtungen.

Der Konferenzbericht enthält 14 Beiträge aus den Bereichen Architektur, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Liturgik und lokale Kirchengeschichte.

Wolfgang Schenkluhn befasst sich, ausgehend von der 1119 gegründeten Abtei Fontenay, mit der frühen Kirchenarchitektur der Zisterzienser. Am Beispiel der An- und Einpassung der Kirche in die Klosterarchitektur zeigt er, wie sich der neu etablierte Reformorden einen eigenen architektonischen Ausdruck gab. Speziellen architektonischen Fragen des Klosters Michaelstein widmen sich Bernd Nicolai und Stefanie Lieb: Während Nicolai die Baugeschichte des einer spezifischen thüringisch-sächsischen Baugruppe hirsausischer Prägung zugehörigen Klosters im 12. und 13. Jahrhundert rekonstruiert, stellt Lieb im Kontext sächsischer Kapitellornamentik stilistisch-vergleichende Untersuchungen zur Kapitellplastik im Refektorium und im Kapitelsaal an.

Fragen der mittelalterlichen Kunst- bzw. Musikanschauung gehen Andreas Speer und Wolf Frobenius nach. Dass während des Mittelalters auch in den Klöstern – nicht immer mit Billigung der Konzilien – getanzt wurde, belegt Walter Salmen durch Text-, Noten- und Bildquellen. In seinem Beitrag zur Übernahme der Liniennotation durch die Benediktiner führt Rudolf Flotzinger Belege dafür an, dass die Zisterzienser aufgrund ihrer einheitlichen Ordensstruktur am Prinzip der Liniennotation von Anfang an interessiert waren und den nicht zentralistischen Benediktinern bei ihrer Einführung vermutlich vorausgingen. In seiner Argumentation kommt er auf das bekannte Gegensatzpaar „usus“ und „ars“ zu sprechen, das

er im Sinne eines Unterschieds von auswendig gesungener und schriftlich fixierter Musik („ars musica“) interpretiert. In seinem Beitrag „Die musikalisch-liturgischen Reformen der Salzburger Klöster“ beschäftigt sich Stefan Engels mit melodischen Zusatzzeichen zur Neumenschrift des 12. Jahrhunderts und gelangt zu der Arbeitshypothese, dass sie ein Produkt Hirsauer Reformklöster seien. Konzept, Komposition und Überlieferung von Reihenoffizien, d. h. von Stundengebeten, deren Antiphonen und Responsorien in der Folge der acht Kirchentonarten komponiert sind, stehen im Mittelpunkt des Aufsatzes von Hartmut Möller. Gabriel M. Steinschulte betrachtet das monastische Offizium als musikalische Großform und verdeutlicht den liturgischen Gesamtzusammenhang der sieben Tages- und der drei Nachthoren.

Einen Überblick über die Musikaktivitäten in böhmischen und mährischen Klöstern geben Markéta Kabelková (Musik im Zisterzienserkloster Plasy, dessen Musikalienbestand leider nicht erhalten ist) und Jirí Sehnal (Musik bei Böhmisches und Mährisches Zisterziensern im 17. und 18. Jahrhundert; mit einer Liste von 71 Zisterziensermusikern in acht Stiften). Streiflichter auf die Geschichte des Zisterzienserklosters Marienstuhl vor Egel, das während der Tagung in einer Exkursion besucht wurde, wirft Franz Schrader und gibt abschließend einen kurzen Einblick in den Bestand der Bibliothek des Benediktinerklosters St. Peter und Paul in Groß Ammensleben.

Der interdisziplinäre Ansatz des Konferenzberichts kommt einem so komplexen Gegenstand wie dem Mittelalter zugute, bei dem die Bereiche Musik und Liturgie deutlich ineinander spielen und ebenso wie Architektur und Kunst unter einem gemeinsamen theologischen Konzept stehen. Es ist zu hoffen, dass die fächerübergreifende Betrachtungsweise, die ein Gewinn für alle beteiligten Fachrichtungen ist, weiter verfolgt und vertieft wird.

(November 1999)

Raymond Dittrich

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

Die auf vier Bände angelegte Reihe „Bach und die Nachwelt“ schließt eine empfindliche Lücke, denn eine so umfangreiche Darstellung der verschiedenen Facetten der Wirkungsgeschichte Bachs wurde bislang – je nach Interessenlage mehr oder minder schmerzlich – vermisst. An der Notwendigkeit und Nützlichkeit der vorliegenden Darstellung kann schwerlich gezweifelt werden, und wenn im Folgenden auch einige kritische Bemerkungen gemacht werden, so geschieht dies in der (eigentlich selbstverständlichen) Absicht, prinzipiell Gutes und Gelungenes weiter zu verbessern.

Dabei richtet sich die Kritik weniger gegen grundsätzliche Entscheidungen, etwa die Thementauswahl. Um die zu bewältigende Aufgabe überhaupt in Angriff nehmen zu können, mussten die Herausgeber hier manchen Schnitt setzen – in der (begründeten) Hoffnung, dass sich bei diagonalem Bezug der einzelnen Kapitel untereinander so manche Lücke ganz von selbst schließe. Das Vorgehen, einzelne Autoren mit Kapiteln zu einem bestimmten Themenkomplex zu betrauen, kann als vernünftig, ja im Grunde als das einzig Mögliche bezeichnet werden. Der Leser wird sich, je nach Vorliebe für bestimmte Themengebiete, manchem Kapitel mit größerem Interesse widmen und anderes eher überschlagen, womit bereits ein wesentliches Charakteristikum des Bandes resp. der Reihe benannt ist: Es wird mehr als Nachschlagwerk anzusehen sein, ein Buch zum Darin- und weniger zum Durchlesen bestimmt.

Peter Wollnys Ausführungen über „Abschriften und Autographe, Sammler und Kopisten“ bieten wenig Reibungspunkte. Das Hauptaugenmerk liegt auf dem Zusammenhang zwischen Quellenüberlieferung und Ausbreitung bzw. Nicht-Ausbreitung des bachschen Werkes. Das mitunter sehr spezialisierte der Darstellung hängt untrennbar mit den gewaltigen Überlieferungs- und Wissenslücken in diesem Bereich zusammen. Dennoch macht bereits der Blick auf die Überlieferung deutlich, dass von einem gänzlichen Versinken des bachschen Œuvres nach 1750 keine Rede sein kann: ein Aspekt, der den gesamten Band wie ein roter Faden durchzieht. Die Beiträge von Reinhard Schäfertöns und Michael Heinemann zu „Konventionen komponierender Organisten“ bzw. „Bach und das Erbe des Kontrapunkts“ – mit den nichtssagenden Etikettierungen „Paradig-

ma Bach“ bzw. „Paradigma Fuge“ versehen – geben manchmal bemerkenswert konkrete Einblicke in das Weiterwirken Bachs im Werk nachfolgender Komponisten. Bisweilen wird das Werk „komponierender Organisten“ jedoch allzu losgelöst von seinem Hintergrund – der Auseinandersetzung mit Bach – betrachtet. Michael Heinemann widmet sich daneben ausführlich der musiktheoretischen Behandlung der Fuge und ihrer Verwendung durch Bach in den einschlägigen Schriften von Joseph Riepel, Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Philipp Kirnberger u. a. Der Autor hält eine ganze Fülle teilweise entlegener Quellen bereit, die auch ausgiebig zu Wort kommen – was eine Flut von „zit.-nach-Heinemann“-Formulierungen in künftigen Arbeiten zu diesem Thema erwarten lässt ... Bedenklicher aber ist die Angewohnheit des Autors, sich dem hohen Niveau seines Themas auf einem (vermeintlich!) ebenso hohen sprachlichen Niveau zu nähern, was die Lektüre alles andere als erfreulich macht. Statt dass (mehr oder weniger) komplizierte Sachverhalte so einfach wie möglich dargestellt werden, sieht sich der Leser oft einem kaum zu durchdringenden Dickicht von monströsen Satzkonstruktionen, die eine Länge von bis zu 17 Druckzeilen erreichen, und prätentios-narzistischen Formulierungen gegenüber, die ihn wohl vom hohen Intellekt des Verfassers überzeugen (sollen), ihn aber daran zweifeln lassen, ob dieser Text tatsächlich für den Leser oder nicht vielmehr für den Autor geschrieben ist.

Die Überschneidungen zwischen dem nachfolgenden Artikel von Hans-Joachim Hinrichsen über „Forkel und die Anfänge der Bach-Bewegung“ und Karen Lehmanns Ausführungen über „Die Idee einer Gesamtausgabe“ nimmt der Leser gern in Kauf, bekommt er doch – beide Kapitel zusammengenommen – einen umfassenden, historisch fundierten und ästhetisch reflektierten Einblick in die musikästhetische wie -philologische Auseinandersetzung mit Bach. Susanne Oschmann widmet sich der „Bachpflege der Singakademien“. Die allmähliche Ausbreitung der Einrichtungen selbst wie auch die des hier gepflegten Repertoires erfährt eine profunde, bisweilen sehr in Einzelheiten der lokalen Traditionen sich verlierende Darstellung. Dass die Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* durch Mendelssohn zumindest für das Publikum keineswegs die

Initialzündung einer Bach-Renaissance gewesen ist, macht ein Zitat Karl Mendelssohn Bartholdys aus dem Jahre 1855 deutlich: „Am Charfreitag wandert halb Berlin, weil es keine öffentlichen Vergnügungen gibt, aus Langeweile in die Passion von Bach, von der keiner etwas versteht, und aus der sie vor dem Ende gähnend herauslaufen.“ (S. 338)

Die letzten drei Kapitel behandeln die Bach-Rezeption Beethovens (William Kinderman), Mendelssohns (Wolfgang Dinglinger) und Schumanns (Bodo Bischoff). Zugleich bilden alle drei Kapitel zusammengenommen ein sinnfälliges Äquivalent zum altbekannteren Rezeptionstopos des ‚per aspera ad astra‘. Die Ausführungen Kindermans zu „Bach und Beethoven“ gehen kaum in die Tiefe, allzu hurtig werden Verbindungslinien zwischen dem (Klavier-)Werk Bachs und dem Beethovens aufgezeigt, häufig unter Vernachlässigung der Frage, ob Beethoven das betreffende Werk Bachs überhaupt bekannt war. Mit der rein analytisch greifenden Methode Kindermans, in der dann der zweite Satz aus Opus 54 auf bachsche Modelle rückbezogen wird, ließe sich der Satz ebenso mühelos als eindrucksvolle Antizipation etwa von Sergej Prokofjews *Toccata* op. 11 deuten. Auch die pauschale Gleichsetzung ‚Fugen im Spätwerk Beethovens = Zeichen der Auseinandersetzung mit Bach‘ ist so kaum haltbar; andere Autoren des vorliegenden Bandes sind hier mit guten Gründen erheblich behutsamer vorgegangen. Auf weit höherem Niveau bewegt sich das Mendelssohn-Kapitel. Biographische und werkanalytische Darstellung halten sich die Waage und greifen gut ineinander, wobei jedoch auch dieser Artikel leichte Mängel in der Disposition aufweist. Dinglingers mehr reflexiv gehaltene Ausführungen halten jedoch eine Reihe notwendiger und wichtiger Denkanstöße bereit, etwa zum Verhältnis Bach- versus Barock-Rezeption oder zur Frage, ob der Rückgriff auf die Fuge allein bereits Bach-Rezeption signalisiere. Gleichwohl wirkt auch dieses Kapitel lediglich wie ein Hors d'œuvre zur nachfolgenden Studie Bodo Bischoffs zum „Bach-Bild Robert Schumanns“. Der Autor knüpft hier methodisch nahtlos an seine grundlegende Studie zur Beethoven-Rezeption Schumanns (Köln 1994) an und versteht es auch hier, in engster Verflechtung von biographischer und werkanalytischer For-

schung ein nahezu lückenloses Bild der lebenslangen Beschäftigung Schumanns mit dem Werk Bachs zu entwerfen. So schließt Bischoffs Arbeit das Nachzeichnen der detaillierten Auseinandersetzung Clara Schumanns mit Bachs Kompositionen ebenso ein wie minutiöse Skizzenuntersuchungen zu Schumanns frühen Fugenarbeiten; sie ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, was zeitgemäße Rezeptionsforschung zu leisten im Stande ist.

Das knappe Personenregister erstreckt sich allein auf die Haupttexte, nicht jedoch auch auf den teilweise umfangreichen Anmerkungsapparat. Auch dürfte das Verfahren, die Anmerkungen einem jeden Aufsatz en bloc nachzureichen, kaum dazu führen, sich näher mit dem wissenschaftlichen Apparat des Buches vertraut zu machen, wenn die fortlaufende Lektüre – den idealen Leser vorausgesetzt – durch ein bis zu 300-maliges Blättern in das Corpus der Anmerkungen unterbrochen wird.

Fazit: Im Ganzen wirkt manches zu frei, zu sorglos disponiert, und hier und da verschieben sich die Gewichte der Beiträge untereinander doch allzu sehr. Vielleicht darf empfohlen werden, bei den nachfolgenden Bänden die Zügel etwas anzuziehen, bisweilen stärker redigierend und straffend in die Texte einzugreifen und vor allem auf die Verständlichkeit der Sprache zu achten, damit Wissenschaft nicht zum reinen Selbstläufer verkommt.

(Februar 1999)

Ulrich Bartels

WILLIAM KINDERMAN: *Beethoven*. Oxford–New York: Oxford University Press 1995. XVI, 374 S., Notenbeisp., Abb.

William Kindermans Buch ist keine biographische Darstellung, wie sich aus dem einfachen Titel *Beethoven* vermuten ließe; vielmehr stehen Beethovens Werke im Vordergrund der Betrachtung, „the main lines of Beethoven's creative development“ (S. VII) sollen auf dem Hintergrund neuerer Forschungen aufgezeigt werden. Die Monographie kann, wie der Autor selbst im Vorwort schreibt, auf verschiedene Weise benutzt werden: als analytischer Führer zu einzelnen Kompositionen; als Studie, welche die Werke in den Kontext von Beethovens Leben und von den philosophischen und politischen Strömungen seiner Zeit stellt; als Dar-

stellung von Beethovens schöpferischer Entwicklung und deren kultureller Bedeutung. Der Schwerpunkt der Abhandlung liegt jedoch weniger auf den letztgenannten Aspekten, sondern erfreulicherweise auf der Analyse der Kompositionen. Hier gibt es viele interessante Ergebnisse im Detail, welche das Buch zu einer wertvollen Ergänzung der ein Jahr zuvor erschienenen Bände *Beethoven – Interpretationen seiner Werke* (hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a.) machen. Besonders hervorzuheben ist die Aufdeckung von Bezügen zwischen einzelnen Werken, welche der Autor aufgrund seiner reichen Kenntnisse über Beethovens gesamtes Schaffen plausibel machen kann. Als Beispiel sei nur die Analyse von op. 127 angeführt, welche die besondere formale Gestaltung des ersten Satzes nicht nur im Kontext des ganzen Zyklus, sondern auch in Bezug zur *Neunten Symphonie* erklärt. Außerordentlich wertvoll sind die Ergebnisse der Auswertung von Skizzen, beispielsweise bei der so häufig analysierten Klaviersonate op. 2/1, in der Beethovens Intention zur thematischen und harmonischen Verdichtung durch den Vergleich mit den Skizzen nachvollziehbar wird. Zu erwähnen ist auch die differenzierte Erörterung des Bezugs von außermusikalischen Momenten und musikalischer Struktur, die vor allem am Beispiel der *Eroica* durchgeführt wird. Dass manche Werke nicht in der Ausführlichkeit behandelt werden, die ihrer Bedeutung entspricht, mag durch die Forschungslage bedingt sein: *Fidelio* wurde wahrscheinlich mit Absicht eher knapp erörtert, da von dem 1997 abgehaltenen Symposium neue Aufschlüsse erwartet werden konnten. Für den praktizierenden Musiker ist das Buch ebenfalls aufschlussreich: In den Analysen erkennt man den Interpreten; es kommt immer wieder zur Sprache, wie einzelne Passagen auszuführen sind.

Zu kritisieren wäre allenfalls das Fehlen resümierender Schlussbemerkungen zu den einzelnen Kapiteln, welche entweder die Analyseergebnisse für die entsprechenden Zeitabschnitte zusammenfassen, oder etwa – wie vom Autor im Vorwort angekündigt – den Kontext zu Biographie und zu kulturellen Strömungen nochmals herausstellen könnten. Als analytischer Führer, der grundlegenden Einblick in die Kompositionen vermittelt, ist das Buch hervorragend geeignet, zumal Kinderman verstan-

den hat, bei der Fülle des Stoffes jeweils auf die wesentlichen Aspekte der einzelnen Werke zu verweisen.

Zu erwähnen ist abschließend der kommentierte Überblick über die Auswahlbibliographie, das beigefügte Werkverzeichnis mit Seitenverweisen auf die Behandlung der einzelnen Werke, sowie das Personen- und Sachregister, das zusätzliche Seitenverweise auf die einzelnen Werke nach Gattungen angeordnet anführt. Abbildungen von Skizzen und Erstaussgaben vermitteln eine ergänzende Einsicht in einzelne Stellen der Kompositionen.

(November 1999) Elisabeth Schmierer

Werner BODENDORFF: *Die kleineren Kirchenwerke Franz Schuberts*. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1997. 256 S., Notenbeisp.

Die vorliegende Studie erschien als „2. Auflage“ der 1993 in Tübingen abgeschlossenen Dissertation, nachdem die Erstauflage (Wien 1995) „immer noch in privatem Besitz und der Öffentlichkeit nicht zugänglich ist“; Teile der Arbeit sind allerdings inzwischen in zusammenfassender Form separat veröffentlicht worden.

Es ist immer wieder erstaunlich, dass auch bei namhaften Komponisten noch ganze Gattungsbereiche weithin unerforscht sind und – wie im vorliegenden Fall – geradezu Pionierarbeit geleistet werden muss. Bodendorff, dessen Schubert-Kompetenz durch Veröffentlichungen auch zu anderen Themen außer Frage steht, widmet sich nicht nur mit Akribie, sondern auch mit großer Sympathie seiner Aufgabenstellung. Dabei geht es ihm freilich nicht um eine wie auch immer begründete Aufwertung der kleineren Kirchenwerke, an deren Einschätzung als funktionsgebundene Gelegenheits- und Nebenarbeiten keinesfalls gerüttelt wird: kein Plädoyer also für eine zu Unrecht vernachlässigte Werkgruppe, sondern – so der Einleitungssatz des ersten Kapitels – „der Versuch“, „die kleineren kirchenmusikalischen Werke umfassend zu beschreiben“ (S. 14). Der Autor verzichtet dementsprechend auch darauf, deren Stellung im Gesamtschaffen zu diskutieren, um sich ganz der Entstehungsgeschichte und Stilanalyse der Kompositionen zu widmen. Die Beschreibungen und

Analysen sind gründlich und werden mit den notwendigen Hintergrund-Informationen versehen. Nicht unproblematisch erscheint allerdings die additive Methode: Bodendorff geht nach einem festen Abhandlungsmodell vor, so dass sich ein gewisser Schematismus einstellt. Wenn man sich nicht auf das Besondere konzentriert, sondern immer wieder auch das Selbstverständliche oder für Schubert Typische ausführlich behandelt, lässt das Interesse des Lesers naturgemäß mit der Zeit nach. Ohnehin mutet die sprachliche Darstellung, die dem berühmten-berühmten Dissertationstil nicht immer zu entgehen vermag, mitunter spröde an, was freilich auch mit dem Thema selbst zu tun haben dürfte. Immerhin lesen sich bestimmte Details wie etwa die wechselvolle Geschichte der Schubertschen Autographen äußerst spannend.

Neben den insgesamt 25 als gesichert von Schubert stammenden Werken (Salve Regina-, Magnificat-, Stabat mater-, Offertorium-, Kyrie- und Tantum ergo-Vertonungen) geht Bodendorff auch ausführlich auf die insgesamt 15 Incerta dieses Komplexes (Abschriften, die den Komponistennamen Schubert aufweisen) ein. Ausgerüstet mit den zuvor aus den echten Werken gewonnenen Stilkriterien für die verschiedenen Text-Vertonungen (dass dies möglich ist, demonstriert die wenig ausgeprägte Individualität der kleineren Kirchenwerke sehr überzeugend), werden alle Incerta geprüft. In zwei Fällen konnte der wahre Autor ausfindig gemacht werden (*Tantum ergo* in C von Michael Haydn sowie *Domine non sum dignus* von Carl Pichler), in allen anderen ist die Authentizität sehr zweifelhaft, jedenfalls, wie der Autor plausibel darlegen kann, keinesfalls zwingend.

Wer sich zukünftig mit Schuberts kleineren Kirchenwerken befasst – so steht ja noch deren Edition im Rahmen der *Neuen Schubert-Ausgabe* aus –, wird an Bodendorffs grundsolider Studie nicht vorbeikommen.

(Dezember 1998)

Peter Jost

HECTOR BERLIOZ: *Les Troyens à Carthage. Dossier de presse parisienne (1863)*. Hrsg. von Frank HEIDLBERGER. Musik-Edition Lucie Galland 1995. XXV, 175 S. (*Critique de l'opéra français du XIXème siècle. Volume IV.*)

Die Reihe *Critique de l'opéra français du XIXème siècle*, begründet von Karl Leich-Galland, bildet die wichtigste Quellensammlung zur Aufarbeitung der Rezeption französischer Opern des 19. Jahrhunderts. Die Kritiken von Hector Berlioz' *Troyens à Carthage* aus dem Uraufführungsjahr 1863 sind eine Auswahl von 34 Artikeln aus 24 verschiedenen Zeitschriften; sieben aus Gründen des Umfangs und des Mangels an individuellem Aussagevermögen nicht aufgenommene Aufsätze wurden am Schluss der Einleitung aufgelistet und kurz kommentiert. Die Einleitung gibt einen Einblick in die operngeschichtliche Situation der 1860er-Jahre, in die Schwierigkeiten, mit denen Berlioz im Vorfeld der Aufführung zu kämpfen hatte und in das Repertoire, das rund um Berlioz' Werk gespielt wurde. Auf dieser Basis werden die divergierenden Meinungen in den Rezensionen unter verschiedenen Aspekten wie Beziehungen zu musikalischen Vorbildern, die Beurteilung der *Chasse royale* und vor allem die Frage der Melodiebehandlung zusammengefasst und ausgewertet. Einbezogen wird auch die Art der Darstellung in den einzelnen Artikeln und deren Aussagewert für die Kritik. So bietet der Band nicht nur den Abdruck der Quellensammlung, sondern einen hervorragenden Kommentar zur äußerst vielschichtigen Rezeption eines in seinem Uraufführungsjahr umstrittenen Werks, das heute als die bedeutendste französische Oper des 19. Jahrhunderts gilt. Nützlich wäre es, wenn in jeder Ausgabe der Editionsreihe die vorhergehenden Bände angezeigt werden könnten.  
(November 1999) Elisabeth Schmierer

*Nineteenth-Century British Music Studies. Volume 1. Edited by Bennett ZON. Aldershot u. a.: Ashgate 1999. XIX, 324 S., Abb., Notenbeisp.*

Die internationale Erforschung britischer Musik steht noch in den Anfängen – da ist die Initiative des englischen Verlags Ashgate hoch willkommen, Studien zur britischen Musikgeschichte im 19. Jahrhundert zu fördern. In kurzer Zeit wurden nun mehrere Bände auf den Markt gebracht, denen zwar gelegentlich geringfügige editorische Mängel anhaften (in diesem Fall etwa eine unverständige Menge Leerseiten zu Buchbeginn – mehr als wettege-

macht durch das exzellente Register), die aber insgesamt die wichtigsten Beiträge zur Materie bieten, die bisher veröffentlicht wurden (eine außerordentlich bedeutende dreibändige Studie zur Instrumentalmusik in Britannien im frühen 19. Jahrhundert von Nicholas Temperley blieb eine unveröffentlichte Cambridger Dissertation).

So tummeln sich auch in diesem Band – er hat rund die Hälfte der Beiträge aufgenommen, die 1997 auf dem ersten internationalen Kongress zur Musik in Großbritannien im 19. Jahrhundert in Hull gehalten wurden (der zweite Kongress fand 1999 in Durham statt, vgl. *Mf* 4/99, S. 487) – zahlreiche der Koryphäen der britischen Musikgeschichtsschreibung, unter ihnen Temperley, der den Eröffnungsvortrag hielt, Philip Olleson und Simon McVeigh – letzterer mit einer detaillierten Untersuchung zu den „Benefiz“-Konzerten in London im 19. Jahrhundert, in Fortführung seiner Arbeit zum 18. Jahrhundert. Oft werden spezifische Kleinstfragen in den Vordergrund gerückt, etwa in Allan W. Atlas' detaillierter Untersuchung der Verkaufszahlen des Concertinahändlers Wheatstone & Co. oder in Stuart Campbells Auswertung von T. L. Stillies Beiträgen zum *Glasgow Herald* in den 1870er Jahren. Fortgeschrittenenliteratur also, für solche, die sich bereits intensiv mit der britischen Musikgeschichte befasst haben. Leichter zugänglich, deswegen nicht weniger substanzeich, sind die Beiträge etwa Barbara Mohns (zum englischen Oratorium und der Präsentation der Worte Christi), Bennett Zons, Jeremy Dibbles, Richard Kitsons und Catherine Dales (zu Musikgeschichtsschreibung und Analysegeschichte) oder David J. Golbys und Trevor Herberts (zu pädagogischen und aufführungspraktischen Fragen). Caroline Wood und Susan Woltenberg fokussieren spezifische Lokalitäten und soziale Umfelder, das Landhaus in Yorkshire und die Universitätsstadt Oxford. Mit zum Treffendsten, was auch für die derzeitige Forschungssituation vielfach noch gilt, gehört Temperleys Vorwort. Das Buch ist sorgsam ediert – nur die Notenbeispiele zu Peter Hortons Wesley-Beitrag benötigen ungünstig viel Platz.

(Dezember 1999) Jürgen Schaarwächter

SIEGHART DÖHRING/SABINE HENZE-DÖHRING: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag 1997. VII, 360 S., Abb., Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 13).*

Der methodische Ansatz der Autoren gründet sich auf Carl Dahlhaus' Forderung, die Operngeschichte des 19. Jahrhunderts „im Durchgang durch die Werke und nicht neben ihnen“ zu beschreiben (S. 3). Hierdurch soll eine argumentative Leitlinie gewonnen werden, die das zwangsläufige Dilemma, die schier unermessliche Stoffmenge zu gliedern und Wesentliches von Unwesentlichem zu trennen, zu vermeiden hilft. Zweifellos lässt sich über jede Selektion diskutieren, und die teilweise aufwendigen Begründungen, dieses und nicht ein anderes Werk eines Komponisten gewählt zu haben, zeigen, dass es sich die Autoren selbst nicht leicht gemacht haben. Dennoch erscheint ihre Auswahl und die Art der Beschreibung plausibel. Die beiden Hauptteile des Handbuchs gliedern das Jahrhundert in zwei gleiche Hälften: auf die „Krise der nationalen Gattungen“ (bis 1850) folgt die „Internationalisierung der Oper“ ab 1850. Nicht ohne Grund werden den Werken der Jahrhundertmitte, den „Großen Opern“ (!) Richard Wagners, *Holländer*, *Tannhäuser*, bedingt auch *Lohengrin*, ebenso ein breiter Raum gewährt wie Giacomo Meyerbeers *Le Prophète* oder Giuseppe Verdis *La Traviata*, nicht nur als zeitliche Repräsentanten einer historischen Entwicklung, sondern als individuelle Exponenten eines komplexen Traditionsgeflechts, das manche Überraschung bereithält.

Aus dem Verständnis, das „Gattung“ als „Bündelung des in der Oper überaus breiten Spektrums all jener Faktoren, an denen sich eine Geschichtlichkeit ablesen lässt“ (S. 3) – definiert werden „kulturelle Stellung, institutionelle Verankerung, Librettistik, Komposition, Gesang, Szenographie, Rezeption et al.“ (ebd.) –, resultiert eine Doppelperspektive. Einerseits werden historische Bezüge und Traditionsstränge offengelegt (etwa die wechselseitige Beziehung französischer und italienischer Gattungen zu Beginn des Jahrhunderts bei Gaspare Spontini, Gioacchino Rossini oder Daniel François Esprit Auber), andererseits „autonome“ über eine Gattungstradition hinausweisende Werkgestalten als Individuen begriffen

(so erscheinen Wagners *Meistersinger* ebenso exceptionell im Rahmen der komischen Gattung des späteren 19. Jahrhunderts wie Verdis *Falstaff* oder analog dazu, *Tristan* und *Otello* als eigenständige musikdramatische Lösungen ohne Gattungskontext). Nicht für jedes Werk wird eine ‚Schublade‘ der Gattungsgeschichte geöffnet, ausgetretene Pfade der Operntraditionen, vermeintlicher ‚Einflüsse‘ und ‚Auswirkungen‘ werden verlassen und auf der Basis minutiöser Analyse als reine Chimäre entlarvt. Dabei schrecken die Autoren auch nicht davor zurück, in ein Dickicht vorzudringen, das dem heutigen Opern-‚Liebhaber‘ undurchdringlich erscheint.

Selbst heilige Kühe werden geschlachtet! So erfährt das Gesamtwerk Meyerbeers eine historische Neubewertung jenseits wagnerscher Polemiken und der besonders im heutigen Feuilleton beliebten Ignoranz gegenüber diesem Komponisten. Über mehrere Kapitel hinweg werden seine Hauptopern in ihrem Kontext und ihrer jeweils spezifischen Bedeutung für den Operndiskurs behandelt. Das griffige Signum des „Grand Opéra“ wird zwischen „Opéra féerie“, „Drame lyrique“ und allgemein „historischer Oper“ relativiert. Wesentlich ist der ideengeschichtliche Entwurf, der in jedem dieser Werke exponiert wird. Spielt im *Robert* noch die ‚romantische‘ Kategorie der Hell-Dunkel-Zeichnung von Teufel und Erlösung eine Rolle, verdichtet sich in den *Hugenotten* die Verknüpfung staatspolitischer Zwänge und privaten Schicksals zu einem „Ideodrama“. Dieses Konzept wird als wesentlicher Katalysator für die Gattungsprägung der Oper der zweiten Jahrhunderthälfte angesehen, in der kompositorische, dramaturgische und stoffliche Elemente von Drame lyrique, historischer Oper und Opéra comique zu nationalspezifischen Konzeptionen der Oper führen, die für sich gesehen demnach keine neue Gattung ausprägen, sondern das Amalgam etablierter musikalisch-dramaturgischer Strategien der französischen Oper darstellen.

Im Zentrum der Darstellung wird auch das ‚für sich‘ stehende Musikdrama Wagners, exemplifiziert an der *Götterdämmerung*, letztlich auf Meyerbeer zurückgeführt, da Wagner bei der Konzeption des Nibelungenstoffes in Meyerbeers *Prophète* ein Modell erkannt habe, das ihm selbst vorschwebte. Erst mit der Überwin-

dung dieses Modells, der „Verbindung aus musikalischem Drama und geschichtsphilosophischem Diskurs“ (S. 262) findet er zu seiner musikdramatischen Darstellungsweise, die gleichwohl, nach Döhring, in der Kombination von „Untergang“ und „Erhabenheit“ am Schluss der *Götterdämmerung* (S. 267) bis in musikalische Details auf das Finale des *Propheten* rekurriert.

Auch der vermeintlichen „Deutschen romantischen Oper“ wird heftig zu Leibe gerückt und die Traditionslinie Mozart-Weber-Marschner-Lortzing-Wagner-Strauss als ideologisch motivierte Geschichtskonstruktion entlarvt, die einer analytischen Definition musikalisch-dramatischer Erkenntnisse vor dem Hintergrund der Gattungstheorie nicht standhält. Einmal mehr werden hier Thesen von Carl Dahlhaus referiert und exemplifiziert, was das Handbuch in manchen Zügen etwas einseitig erscheinen lässt, vor allem, wenn sie verabsolutiert werden. Mit Dahlhaus' hier zitierter Aussage, die Romantische Oper sei keine Gattung – Dahlhaus relativiert sie selbst mit dem Zusatz „wie es scheint“ – wird die einschlägige Diskussion für beendet erklärt (S. 98). Eine in der Sache zweifellos nachvollziehbare Schlussfolgerung, deren ‚Endgültigkeit‘ jedoch einem Dogma gleicht, das einer lebendigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Thematik entgegensteht.

Insgesamt glänzt die Arbeit durch ihre minutiöse Analysemethode. Schaffensprozess, Librettogeschichte und Fassungsvergleiche werden einbezogen, soweit sie für die Definition einer Gattung relevant sind. Zahlreiche Illustrationen verdeutlichen den Zusammenhang von (Bühnen-)Bildästhetik und Gattungsverständnis. Redundanz wird vermieden, die für Opernanalyse meist unvermeidliche langatmige Darstellung von Handlung, Psychologie und musikalischer Gestaltung auf prägnante Exempla und elegante Formulierungen konzentriert. Dabei bleiben jedoch auch Details nicht auf der Strecke, wenn diese zum Verständnis nötig sind. Hierfür sind Notenbeispiele geschickt gewählt, so dass man bei der Lektüre nicht ständig eine Spezialbibliothek heranziehen muss (wenngleich in vielen Fällen der Griff zur Partitur unvermeidlich ist). Gerade die Analyse des musikalischen ‚Textes‘ im umfassenden Sinne vor dem Hintergrund poetolo-

gischer Grundlagen der jeweiligen Gattung kann als beispielhaft für die Methodik der Beschreibung von Oper gelten (dass den Autoren dabei die aktuelle Forschungsliteratur umfassend präsent ist und Kontroversen diskutiert werden, ist fast selbstverständlich). So liegt hier weder eine herkömmliche Operngeschichte, noch gar ein populistischer Opernführer vor, sondern ein Werk, dessen wissenschaftliche Solidität zur intensiven Auseinandersetzung anregt.

(September 1999)

Frank Heidelberger

*BORIS ASSAFJEW: Die Musik in Rußland (Von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917). Entwicklungen – Wertungen – Übersichten. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Mit Originalbeiträgen von Detlef GOJOWY und Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1998. XVIII, 429 S. (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 9.)*

Im Jahre 1930 veröffentlichte der russische Musikwissenschaftler und Komponist Boris Asaf'ev unter seinem Pseudonym Igor' Glebov in Leningrad das Buch *Russkaja muzyka (Ot načala XIX veka)* (Die russische Musik [vom Anfang des 19. Jahrhunderts an]). Das Buch ist in westlichen Bibliotheken äußerst rar. Eher begegnet man der 1953 erschienenen englischen Übersetzung von Alfred Swan oder der russischen Neuauflage von 1968, die aber beide redaktionell verändert sind. Der Berliner Verleger Ernst Kuhn legt das Buch nun in einer deutschen Übersetzung vor.

In seiner „Vorbemerkung des Herausgebers und Übersetzers“ bezeichnet Kuhn Asaf'evs Buch zu Recht als „Denkmal der Musikhistoriographie“ (S. IX). Entsprechend ist die Edition gestaltet: Der Asaf'ev-Text folgt der Ausgabe von 1930, bringt aber die Ergänzungen der Ausgabe von 1968 als Anmerkungen (Fußnoten). Weitere Anmerkungen sind als Erläuterung für den deutschen Leser oder aber als Aktualisierung (etwa Todesdaten) zu verstehen und stehen in eckigen Klammern. Asaf'evs originale Anmerkungen von 1930, von denen sich einige über mehrere Seiten erstrecken, tragen den Zusatz: „Anm. v. B. Assafjew“ (russische Namen werden von Kuhn im laufenden Text nach

System Steinitz transkribiert, sonst transliteriert).

In insgesamt sieben „Teilen“ deckt Asaf'ev fast das gesamte Spektrum des russischen Musiklebens ab, selbst die „Volksliedpflege im städtischen Musikleben“ (3. Teil). Die seinerzeit verfeimte Kirchenmusik brachte der gewiefte Schreiber im Kapitel über die Chormusik unter. Asaf'evs Text vorangestellt ist ein (trotz vieler Fußnoten) essayistischer, persönlich gefärbter, glossierender Aufsatz von Detlef Gojowy, betitelt „Zum Bild und Vermächtnis von Boris Assafjew“. Kuhn kennt sich mit Asaf'evs eigenwilliger Sprache aus: Bereits 1976 erschien in Leipzig seine Übersetzung von Asaf'evs Hauptwerk *Muzykal'naja forma kak process* (Die musikalische Form als Prozess). Seine Übersetzung von *Die Musik in Rußland* liest sich flüssig und vermittelt sehr gut den geschliffenen, suggestiv-dozierenden, zuweilen Postulate als unumstößliche Wahrheiten verkündenden Tonfall Asaf'evs. Dass Kuhn den Komponisten Bortnjanski(j) konsequent falsch „Bortjanski“ schreibt, ist nicht mehr als ein Schönheitsfehler.

Asaf'evs Sprache zu übertragen, ist freilich nicht alles; sie verständlich zu machen mit all ihren idiomatischen Termini – v. a. „Intonation“ nebst Komposita, „Musizierformen“ und „Symphonismus“ – ist nicht minder schwierig: Einerseits eignet den Termini eine verführerische Schlagworthaftigkeit, weshalb sie sich in der sowjetisch beeinflussten Welt auch überall einbürgern konnten, andererseits sind sie unscharf oder mehrdeutig. Der dem Buch nachgestellte Aufsatz von Andreas Wehrmeyer „Einige Anmerkungen zu Assafjews Buch *Die Musik in Rußland* versucht, hier Klarheit zu schaffen und dem marxistisch-assafjewistisch ungeschulten Leser auch sonst das zum Verständnis des Buches notwendige Hintergrundwissen (oder sollte man Überbau sagen?) zu vermitteln. Wehrmeyer arbeitet heraus, dass Asaf'evs Zauberwörter in verschiedenen Kontexten (und zu verschiedenen Zeiten, aber das ist für den Leser dieses einen Buches weniger wichtig) verschiedene Bedeutungen haben und die Klarheit, die sich der Leser wünscht, nicht herstellbar ist. Dass der geneigte Leser eine russische Ausgabe bemühen muss, um zu erfahren, was im russischen Original für „Musizierform“ steht, sei als kleiner Kritikpunkt angemerkt.

Asaf'evs Buch war zu seiner Zeit konkurrenzlos. Zur Verdeutlichung seiner Überlegenheit vergleiche man es mit Leonid Sabaneevs Buch *Istorija russkoj muzyki* (Geschichte der russischen Musik) von 1924, das aber frühzeitig in westliche Sprachen übersetzt wurde und deshalb außerhalb Russlands wesentlich mehr Wirkung zeigen konnte (deutsche Übersetzung: Oskar v. Riesemann, Leipzig 1926; Nachdruck bei Georg Olms, Hildesheim 1982). Der Klappentext geht freilich noch weiter, wenn er verlauten lässt, Asaf'evs Buch sei „bis heute die mit Abstand kompetenteste und profundeste Übersicht über diesen Gegenstand“. Wengleich diese Behauptung zum Widerspruch herausfordert, lässt sich nicht leugnen, was Wehrmeyer so ausdrückt: „Weder vor noch nach Assafjew dürfte es einen Musikhistoriker gegeben haben, der die russische Musik so detailliert kannte wie er“ (S. 421). Zu ergänzen wäre: Es wird auch keinen mehr geben.

(August 1999)

Albrecht Gaub

*DANIEL SCHNELLER: Richard Wagners Parsifal und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth. Die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft. Bern: Peter Lang 1997. 373 S., Abb.*

Ausgangspunkt dieser Basler Dissertation sind schwerwiegende Vorwürfe gegen die Wagner-Forschung insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg: Sie habe die metaphysischen Implikationen von Wagners Ästhetik bewusst ausgeblendet, das Werk profaniert, die „christlich-sozialen und idealistischen Kulturutopien“ (S. 17) Wagners nicht ernst genommen. „Wagners Streben nach einer Erneuerung des Christentums durch die Kunst“ sei „in einer Zeit des Materialismus suspekt“ geworden (S. 18). Demgegenüber ist es das erklärte Ziel des Autors, die wechselseitige Durchdringung von „Ästhetik und ideeller Botschaft“ (S. 19) wieder aufzuzeigen. Mit den Bayreuther Festspielen, so Schneller, habe Wagner eine „moderne ‚Mysterienstätte‘“ (S. 20) geschaffen. Die drei christlichen Haupttugenden – Liebe, Glaube und Hoffnung – seien sowohl in der Architektur des Festspielhauses und im Ritual der Festspielaufführung als auch in Handlung und Musik des *Parsifal* symbolisch verankert. Der Zu-

schauber solle durch das Erlebnis des Festspielbesuchs eine „verwandelnde Erfahrung durchmachen“ (S. 21). Dies könne ihn dazu befähigen, die eigene Gegenwart zu transzendieren und eine „Universalkultur der Zukunft“ vorzubereiten, in der Atheismus und Materialismus durch eine neuerliche Besinnung auf das Ethos des Christentums abgelöst werden. Hierin glaubt Schneller eine Lösung für drängende Probleme der Gegenwart zu erkennen.

Bereits diese knappe Zusammenfassung der Hauptthesen zeigt deutlich, dass Schnellers Buch in der gegenwärtigen Wagner-Forschung durchaus fremd, man möchte mit Nietzsche sagen „unzeitgemäß“, erscheint. Dabei ist der Ansatz, Wagners späte Regenerationsideen und die Amalgamierung christlicher Ideale im Bühnenweihfestspiel auf ihren Gehalt und ihre Aktualität in der Gegenwart zu befragen, durchaus interessant, auch wenn Schnellers harsche Kritik an der modernen Wagner-Forschung sachlich nicht ganz korrekt ist: Sehr wohl hat es in den letzten Jahrzehnten, wenn auch vereinzelt, eine differenzierte Auseinandersetzung mit den philosophischen und metaphysischen Implikationen von Wagners Schriften und Dichtungen gegeben. Dass Schneller diese weltanschaulichen Gehalte nicht, wie es derzeit Mode ist, vorschnell abwertet, spricht für das Buch.

Gleichwohl bleibt Schnellers Darstellung der utopischen Perspektiven Wagners unscharf. Der Autor beschränkt sich im Wesentlichen auf eine Kompilation bereits bekannter Textpassagen aus den Briefen und Schriften Wagners sowie auf Aussagen von Zeitgenossen und der älteren Sekundärliteratur. Eine kritische Auseinandersetzung findet ebenso wenig statt wie der Versuch einer Einordnung dieser Dokumente in den geistesgeschichtlichen Kontext der Zeit. Die Wandlungen von Wagners Denken vom revolutionären Sozialismus der Frühzeit über die pessimistische Phase der ersten Schopenhauer-Lektüre bis zur späten Regenerations-Utopie werden nicht thematisiert. Auch die Deutung des *Parsifal* erscheint allzu glatt, indem sie das Werk auf seine vorgeblich christlichen Gehalte verengt und diese recht affirmativ zu einer bisweilen willkürlichen Gesamtdeutung zusammenfasst.

Trotz dieser Vorbehalte mag das Buch für alle diejenigen nützlich sein, die eine gut lesba-

re und zuverlässig recherchierte Zusammenstellung von Dokumenten zur Festspielidee Richard Wagners suchen. Darüber hinaus vermittelt die Studie wertvolle Anregungen zum Weiterdenken – und das ist nicht das Schlechteste, was über eine Dissertation gesagt werden kann. (Juni 1998) Ulrike Kienzle

PETRA-HILDEGARD WILBERG: *Richard Wagners mythische Welt. Versuche wider den Historismus*. Freiburg: Rombach Verlag 1996. 391 S. (Rombach Wissenschaft, Reihe Musicae. Band 1.)

Richard Wagners Œuvre ist in letzter Zeit zunehmend Gegenstand interdisziplinärer Forschung geworden. So sehr dies zu begrüßen ist, so bedauernd ist, dass der Diskurs nur wenig zwischen den einzelnen Fächern vermittelt: Musikwissenschaftliche Analysen und literaturwissenschaftliche Abhandlungen stehen meist für sich, selbst wenn die jeweiligen Autoren über Kenntnisse in beiden Disziplinen verfügen. So auch die Arbeit von Petra-Hildegard Wilberg, die das Spannungsverhältnis zwischen Mythos und Historie in Richard Wagners Denken untersucht hat. Im ersten Teil wird Wagners bislang wenig behandelter *Wibelungen*-Essay unter verschiedenen Aspekten analysiert. Indem Wagner den geschichtlichen Gegenstand dort wieder aufgegriffen hat, wird die von ihm behauptete „historische Relevanz des Mythos“ und „mythische Relevanz der Historie“ gleichermaßen bestätigt. Wilberg demonstriert dann an drei Hauptaspekten – „Geschichte als ‚Chronik‘ – Wagners geschichtsmythologisch-reduktiver Geschichtsbegriff“, „Sage als Quelle von Geschichtserkenntnis“ und „Weltgeschichte aus dem Mythos“, wie sich die „Wende von der Historie zum Mythos als Wechsel vom geschichtsmythologischen zum ästhetischen Diskurs“ vollzogen hat. Der zweite Teil dient dann der Exemplifizierung dieser These anhand von *Oper und Drama*. Das Buch schließt mit Reflexionen über den „Kunst-Mythos“ und misst dem wagnerschen Musikdrama die Bedeutung bei, „der heute mehr denn je zu beobachtenden ‚Deformation des Menschen durch Realitätsverlust‘ (Spaemann) entgegenzuwirken, da der dramatisch gebundene My-

thos ... die ‚Mehrdimensionalität der Wirklichkeit‘ (Hübner) zur Anschauung“ bringe (S. 348). Über Wilbergs ambitionierte Absicht hinaus, Wagners Musikdramen unter dem Aspekt des Mythischen nicht nur in ihrer historischen Dimension, sondern auch in ihrer Relevanz für die heutige Zeit zu bestimmen, stellt sich jedoch die Frage, welche Bedeutung der musikalischen Gestaltung für den diskutierten Bereich zukommt. Diese zu erörtern, lag wohl nicht im Rahmen der nahezu 400 Seiten umfassenden Monographie. Bei einem stringenteren Abhandlungsmodus hätte sie mit einbezogen werden können.

(November 1999)

Elisabeth Schmierer

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

Joseph von Eichendorffs Dichtungen sind vornehmlich auf dem Umweg über die Musik populär geworden. Da die Rezeption der Gedichte, beginnend mit Wanderliedern, sich auf nur wenige der zahlreichen „Motive“ (Denotata bzw. Konnotata) stützt, soll die musikalische Umsetzung daraufhin untersucht werden, ob auch hier eine ähnliche Beschränkung nachweisbar ist. Den Rahmen zu diesem Hauptthema bildet die historisch-soziologische Situation des beginnenden Nationalismus und bildungsbürgerlichen Selbstbewusstseins, also der Zeitraum um die Jahrhundertwende. Die Antwort auf die Frage nach der zeitlichen Abgrenzung findet sich auf S. 16: Bei der Vertonung stehen sich „Interpretation“ und „Missinterpretation“ gegenüber, wobei Missinterpretation Interpretation mehr und mehr überwuchert. Dies ist von „katastrophaler Folge für das gegenwärtige, damals stehen gebliebene allgemeine Bild des Dichters“ – ein kühner Satz! U. E. sollte er durch einen Ausblick auf die nachfolgenden Jahrzehnte bis zur Gegenwart untermauert werden. Beci verzichtet auf die Nennung späterer Komponisten (darunter Knab, Pepping, Marx, Bialas) ebenso wie auf Hinweise zur modernen Sekundärliteratur. (Einzelne Zitate daraus dienen im Wesentlichen zur Begrün-

dung der vertretenen Thesen.) Sicher ist, dass Wertvorstellungen, die dem Werk großer Geister zugebracht werden, von vielen Faktoren abhängen. Diese verändern und verwandeln Auffassung und Gewichtung der kulturellen Werte aus der Vergangenheit in die Gegenwart. Sollte Eichendorff nicht davon betroffen sein?

„Innigkeit und Naturseligkeit“ galten als Grundbegriffe der Romantik; es sind die Elemente, die – nicht zufällig – Eichendorffs Dichtung zugeordnet wurden. Wenige erkannten frühzeitig den „Abgrund“ der Wander- und Naturlieder (Storm), deren eigentlichem Inhalt die Allgemeinheit „ahnungslos“ gegenüberstand.

Im Buch ist häufig von „Motiven“ die Rede, die für Eichendorff typisch sind (Wald, Stille, Ruhe, Nacht, Wanderlust usw.) Die Bedeutung dieser Grundbegriffe ist vielschichtig; die „kaum differenzierende Betrachtungsweise“ damals und auch später erscheint erstaunlich. (Nebenbei: Es empfiehlt sich nicht, festgeschriebene Begriffe wie „Motiv“ oder „Topos“ von einem Medium auf ein anderes zu übertragen, Irrtümer und Missverständnisse sind die Folge.)

In den Kommentaren – leider nur mit wenigen, knappen und z. T. unvollständigen Notenbeispielen versehen – vergleicht Beci die Textinhalte mit den Vertonungen. Viele Gedichte sind öfter vertont, woraus sich gewisse Schlüsse ziehen lassen. Erhellend auch das Verhältnis zwischen Kompositionen gleicher Texte, einmal mehr der „Interpretation“, einmal mehr der „Missinterpretation“ angenähert. Zweifellos ist die Autorin eine profunde Kennerin der eichendorffschen Dichtung; ihre persönliche Auffassung der Gegebenheiten darf als zuverlässig gelten. Ihre (Quellen entnommenen) Angaben im Komponistenverzeichnis dagegen bedürfen mitunter der Richtigstellung. Ein Beispiel: Robert Kahn, Prototyp des gebildeten Bürgertums um und nach 1900, war niemals Musikwissenschaftler, vielmehr ein (damals) sehr beliebter und erfolgreicher Liederkomponist, der nicht nur drei, sondern vierzehn Eichendorff-Gedichte vertont hat – außerdem war er ein brillanter Liedbegleiter. Im Komponistenverzeichnis („Anfänge eines Katalogs“) sind 319 Komponisten aufgeführt, die meisten ebenso vergessen wie ihre Werke. Beci weist

mit Recht darauf hin, dass auch diese zur Vollständigkeit des Gesamtbildes berücksichtigt werden müssen. Die Vertonungen Robert Schumanns, Hugo Wolfs und Hans Pfitzners stellen die „achsialen Bezugsmomente“ dar. (Leider fehlen im Verzeichnis die Angaben, wo die Genannten im laufenden Text zu finden sind!) Im sehr langen und inhaltsreichen Kapitel „Sehnsucht nach Vergessen“ wird zunächst nach dem problematischen Begriff „Bürger“ gefragt und nach dessen „Rückzug in den Fluchtraum Poesie“. Laut Beci sind es ökonomische und politische Enttäuschungen, die den Bürger zwingen, sein Emanzipationsstreben aufzugeben und sich in Bismarcks Reich einzuordnen. Eichendorffs „Wander- und Dichterfiguren“ galten als Bestätigung des bürgerlichen Weltbildes – ein „entscheidender Irrtum“. Der Begriff „Wehmut“ gehört eng zu dem der „Sehnsucht“ – beide sind Kernworte der sozialgeschichtlichen Lage des Bürgertums.

Einen großen Teil des Bildungsbürgertums stellten die Juden. Ihr Streben nach Gleichberechtigung führte zur Assimilation und damit zur „Abkehr von den Wurzeln“. Viele jüdisch-bürgerliche Komponisten vertonten Eichendorff-Gedichte; darunter als wohl bekanntester Ferdinand Hiller. Mit den Liedern Mendelssohn Bartholdys begann „die Rezeption Eichendorffs als reiner Naturlyriker“. (Beiläufig – wird Richard Wagner als „gebürtiger Dresdner“ bezeichnet!)

Im letzten Kapitel werden Komponisten behandelt, die Eichendorff-Liederreihen vertont haben. Es schließt mit der Feststellung, dass der „Blick zurück“, das Motiv der „alten schönen Zeit“ immer wieder beschworen wird. „Heimat und Glaube, Jugend und Heimat, Heimat und Liebe“ bilden die bevorzugte Thematik. In Eichendorffs Dichtungen fand der Bürger seine Erwartungen wenigstens „poetisch realisiert“; die zweifache Funktion der Vertonungen besteht für Beci in der Weltflucht und dem Einspruch gegen die eigene Geschichte. Mit diesem mageren Fazit muss sich der Leser zufrieden geben. Wünschenswert wäre eine zusammenfassende Auflistung, welche der musikalischen Elemente dem (hintergründigen) Text nicht gerecht werden oder ihm widersprechen (öfters z. B. falsche Gliederung: Zusammenhänge werden auseinandergerissen oder umgekehrt). Dies den einzelnen Kommentaren ohne

entsprechende Hinweise zu entnehmen, ist nahezu unmöglich. Trotz allem: Fleiß und Bemühung um ein problematisches Thema verdienen Anerkennung.

(Dezember 1998)

Adolf Fecker

*MECHTHILD SCHULTNER-MÄDER: Die Thematik des Todes im Schaffen Musorgskijs. Frankfurt u. a.: Verlag Peter Lang 1997. VIII, 227 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 163.)*

Eine Frankfurter Dissertation von 1996, geschrieben von einer Schulumusikerin im Dienst. Die Autorin erklärt, ihr besonderes Anliegen sei es, „Musorgskij in seiner persönlichen, musikalischen und allgemein kulturellen Auseinandersetzung erkennbar werden zu lassen und so auf einer neuen Erkenntnisebene den Blick frei zu machen für seine unveränderlich faszinierende Andersartigkeit“ (S. 5). Um dieses Ziel zu erreichen, werden „dem westlichen [d. h. des Russischen unkundigen. A. G.] Leser erstmalig wesentliche Quellen zugänglich gemacht“ (ebd.). Dies verheißt viel – aber die Literaturliste vermittelt ein ganz anderes Bild: Kein Titel aus der Zeit nach 1990, kein Buch aus der Reihe *Russian Music Studies* der Indiana University, fast keine Aufsätze. Namen wie Gerald Abraham, Robert W. Oldani, Richard Taruskin, Petra Weber-Bockholt u. v. a. m. erscheinen nirgends. Die Auswahl erweckt den Eindruck von Zufälligkeit. Die wenigen neu in die Diskussion eingebrachten Titel, etwa Trembovel'skij's Aufsatz über heterophones Denken bei Musorgskij (*Sovetskaja muzyka* 1989), können für diese Mängel nicht entschädigen. Schließlich kommt es auch noch vor, dass Schultner-Mäder – in chiffrierter Form – Quellen zitiert, die im Literaturverzeichnis fehlen. Angaben wie „Kulakovskij“ (S. 17, Fußnote 13), „Meyer“ (S. 17, Fußnote 14) und „Mify“ [Mythen] (S. 71, Fußnote 49) waren für den Rezensenten nicht zu entschlüsseln.

Inhaltlich steht das Buch in der Nachfolge von Kurt von Wolfurts *Musorgskij-Monographie* von 1927. Wie dort besteht die Tendenz, Musorgskij als von seiner Zeit nicht verstanden, nicht nur in musikalisch-technischer Hinsicht weit in die Zukunft weisenden philanthropischen Märtyrer zu verklären und seine

russischen Zeitgenossen abzuwerten. Während der Versuch, Musorgskijs Lieder in die russische Tradition einzuordnen, daran krankt, dass Schultner-Mäders unkritisch Wolfurts diffamierende, von wenig Sachkenntnis zeugende Pauschalverurteilung der russischen Romanzen-Tradition zur Diskussionsgrundlage macht (S. 90), erscheint die Art und Weise, wie Musorgskijs Lieder mit der deutschen Tradition in Verbindung gebracht werden, erfrischend unkonventionell und anregend. Am stärksten ist Schultner-Mäders Buch dort, wo es tatsächlich die Thematik des Todes bei Musorgskij behandelt. Als Beispiel seien die Ausführungen über die Liederzyklen *Ohne Sonne* und *Lieder und Tänze des Todes* genannt. Wenn die Autorin dann aber zu dem Schluss kommt: „Aus heutiger Sicht überzeugt der Zyklus *Ohne Sonne* mehr, da die typisierenden Tendenzen aus den *Liedern und Tänzen des Todes* dem Bewusstsein des modernen Menschen fremd sind“ (S. 79), stellt sich wieder Befremden ein. Unverständlich, dass der Name Čajkovskij kein einziges Mal fällt, auch nicht bei der Diskussion der Opern – dabei war Čajkovskij im 19. Jahrhundert der einzige russische Komponist neben Musorgskij, in dessen Schaffen die Todesthematik einen bedeutenden Stellenwert einnimmt!

Noch ein paar Details: Aleksandr Dargomyžskij, der keine Kompositionsschüler hatte, wird ungenau als Musorgskijs „Lehrer“ bezeichnet (S. 7); es heißt, derselbe sei auf Auslandsreisen mit „Meyerbeer, Berio [sic, gemeint ist Berlioz] und Donizetti“ zusammengetroffen (S. 92). Die von Musorgskij frequentierte Gaststätte *Malyj Jaroslavec* hat nichts mit einem „Jaroslavl'-Bahnhof“ (S. 82, Fußnote 64) zu tun; einen solchen gab es in St. Petersburg nie (nur in Moskau). Unglaublich, aber wahr: Das „Slava“-Thema im *Boris Godunov* wird nicht als Volkslied erkannt! (S. 129).  
(August 1999) Albrecht Gaub

MANFRED KELKEL: *Alexandre Scriabine. Un musicien à la recherche de l'absolu. Paris: Fayard 1999. 412 S., Notenbeisp., Abb.*

Es hätte eine Rezension sein sollen und musste ein Nekrolog werden: Manfred Kelkel,

Komponist, Musikwissenschaftler, Ethnomusikologe und Esoterik-Forscher, der sich noch viel vorgenommen hatte, ist am 19. April 1999 im Alter von 70 Jahren verstorben, und sein zweites Skrjabin-Buch wurde seine letzte Publikation. Mit Skrjabin war sein Lebenswerk auf vielfältige Weise verknüpft: Nach den Skizzen zu dessen unvollendetem *Acte préalable/Predvaritel'noe destvie* komponierte er 1972 als op. 22 sein eigenes *Tombeau de Scriabine* für großes Orchester, und nicht zuletzt Skrjamins mit Philosophie, Theosophie, Anthroposophie und Okkultismus verknüpfter musikalischer Kosmos brachte ihn zu eigenen systematischen Forschungen über die Geschichte dieser Ideen von der Alchimie des frühen Mittelalters an wie auch zu seinen Arbeiten über außereuropäische *Tonsysteme (Musique des Mondes. Essai sur la métamusique, Paris: J. Vrin 1988)*.

In seinem ersten Skrjabin-Buch (*Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre, Paris: Champion 1978*) hatte er u. a. auf die Zwölftonbildungen in Skrjamins unvollendetem *Acte préalable* aus dem Jahre 1912 hingewiesen. Dies mochte um 1978 noch Aufsehen erregen, obschon ja im übrigen Zofia Lissa bereits in den 30-er Jahren die Stringenz Skrjamins auf den „Prometheus-Akkord“ gegründeter Harmonik mit der Unbedingtheit der schönbergischen Zwölftonreihe im Unterschied zu der viel liberaleren klassischen Harmonik verglichen hatte. Nach allem, was man von Ferruccio Busonis Zwölfton-Notation (1909) an über Domenico Alaleonas „Dodecafonie“-Begriff (1911), die Zwölftonschriften von Efim Golyšev und Nikolaj Obuchov (1914) und die planmäßigen Zwölftonkomplexe bei Arthur Lourié (1912), Nikolaj Roslavec (1915) und Ivan Wyschnegradsky (1916) erfahren konnte, wären diese Zwölftonakkorde inmitten der Belle Époque kaum noch verwundernswert, denn diese war die Heimat der Zwölftonmusik wie auch anderer umwälzender künstlerischer und die Künste übergreifender Ideen.

Versuche, dieses geheimnisvolle symbolistisch-futuristische Schlaraffenland zu ergünden, führen immer wieder an und durch Werk und Welt Skrjamins wie durch einen Reisberg und faszinieren gerade neuerdings wieder, nachdem ihm die Nachfolgegeneration (Strawinsky, Šostakovič) mit gewisser Herablassung begegnet war. Beispiele dieses neuen Interesses

waren Gottfried Eberles *Zwischen Tonalität und Atonalität – Studien zur Harmonik Alexander Skrjamins* (München: Katzbichler 1978), Arbeiten Luigi Verdis (*Aleksandr Skrjabin tra musica e filosofia*, Torino: De Sono 1991; *Kandinskij e Skrjabin – Realtà e utopia nella Russia prerivoluzionaria*, Lucca: Akademos 1996) und (unveröffentlichte) Studien Marina Lobanovas über die geradezu mechanistische Kompatibilität philosophischer Notizen und musikalischer Strukturen in Skrjamins Spätwerk; selbstverständlich steht die russische Forschung nicht nach – so veröffentlichte das Staatskonservatorium Nižnij Novgorod unter Redaktion von Tamara Levaja 1995 einen ersten Skrjabin-Almanach (*Nižegorodskij Skrjaminskij Al'manach*) u. a. mit Beiträgen zweier Skrjabin-Töchter (Maria und Marina) aus verschiedenen Verbindungen.

Skrjamins dramatische Ehe- und Liebesgeschichten mit den Frauen Vera und Tatjana konnte man auf deutsch in der „Briefe“- und Dokumentensammlung von Christoph Hellmundt mit einem Vorwort von Michail Druskin 1988 beim Leipziger Reclam-Verlag verfolgen und kann es nun des Weiteren bei Manfred Kelkel, der hier – wir kommen drauf, wieso – offenbar über erstaunliches Insiderwissen verfügte. Die Pianistin und legitime Ehefrau Vera blieb bekanntlich treue Verfechterin des Werkes ihres abtrünnigen Gatten – ihr und nicht der Nachfolgerin Tatjana war die Aufmerksamkeit Vasilij Kandinskys für Skrjabin und damit der Artikel Leonid Sabaneevs über seinen *Prometheus* im Münchner „Blauen Reiter“ 1912 zu verdanken, während Tatjana de Schloezer, Schwester des Musiktheoretikers Boris de Schloezer, eher die Gefährtin seiner „philosophischen“ Spätjahre war, deren er viele außerhalb Russlands verbrachte, obschon er doch dort, wie wir meinen, einer Epoche den Stempel aufdrückte.

Tatjana war Anstoß bis zuletzt nicht nur für seinen strengen Vater, der als Diplomat immer wenig Kontakt zu seinem Sohn hatte, sondern auch fürs puritanische amerikanische Publikum, was zum fluchtartigen Abbruch von Skrjamins Amerika-Tournee führte. Und dergleichen Geschichten weiß Kelkel mehr zu berichten – Verlagskaufmann, der er war, waren aus seiner Sicht die Tournen der *Ballets Russes* Djagilevs nicht allein Sternstunden der

Musikgeschichte, sondern Unternehmungen mit großem Defizit. Skrjabin selbst ging es nicht immer gut: Nachdem ihn nach dem Tod Mitrofan Belaevs dessen Nachfolger fallengelassen hatten, gestaltete sich das Verhältnis zum Verleger Kusevickij auch nicht spannungslos, und viele der bezaubernden Klavierminiaturen Skrjamins wurden weniger als philosophische Proklamationen denn zur Begleichung von Schulden komponiert. Erst der Vertrag mit Jurgenon ermöglichte ihm in den letzten Lebensjahren ein sorgenfreies und großzügiges Leben und am Moskauer Arbat ein gastfreies Haus zu führen, in dem sich die Spitzen der russischen und europäischen Geisteswelt trafen.

Verbrieft wird so seine Begegnung mit dem ihn bewundernden (anfangs auch komponierenden) Boris Pasternak, für dessen *Doktor Živago* Skrjabin mutatis mutandis das Modell geben sollte. Skrjamins philosophische Studien verfolgt Kelkel von der (heute noch gebräuchlichen) Philosophie-Geschichte von Ueberweg-Heinze, von Hegels Lehre vom An-und-für-sich-Sein bis zum theosophischen Zentralbegriff der „Ekstase“ ausführlich und in allen Verästelungen, wie er sie an seinem zeitweiligen Wohnort Brüssel in einer Spezialbibliothek studierte – dass auch die englische Musikhistorikerin und Janáček-Förderin Rosa Newmarch zu diesem Kreis zählte, erfährt man unerwartet nebenbei. In Moskau waren dann die Symbolisten Konstantin Bal'mont (der auch für Obuchov so bedeutsam wurde) und der d'Annunzio-Übersetzer Jurgis Baltrušaitis, Vjačeslav Ivanov, Andrej Belyj, Aleksandr Blok und Valerij Brjusov, aber auch Pablo Casals, Busoni und Isadora Duncan seine Gäste. Symbolistische Synästhesie-Visionen, die hier verfolgt wurden, bezogen sich nicht nur auf Töne, Worte und Farben, sondern auch auf Gerüche und Geschmack – in China seien den sieben Tönen sieben Geschmacksnuancen wie „mild“ und „bitter“ zugeordnet (*Douce-amère* sollte sich dann in den 1960er Jahren eine Komposition Josef Anton Riedls betiteln!); zu Skrjamins Zeit führte Joris-Karl Huysmans' Identifikation von Instrumentalfarben und ... Likören in solche Richtung. Die Symbolisten träumten von einer geheiligten, geheimen Symbolsprache – nur ein Schritt war es von hier zur transmentalen Sprache, dem „zaumnyj jazyk“ des Futuristen Velimir Chlebnikov. Der Gedanke eines „Hindu-Bay-

reuth“ in Indien mit riesigem Amphitheater, der auch den jungen Gandhi begeistert hatte, führte Skrjabin u. a. zur Beschäftigung mit der Musik der Tschetschenen und Georgier. Den Beginn des Ersten Weltkriegs, als in Russland Weihnachtsbäume als deutsch verpönt waren und Bach, Beethoven und Brahms von den Konzertprogrammen verschwinden mussten, hat Skrjabin noch erlebt, bevor er an einer Blutvergiftung infolge eines Insektenstichs einen absurden frühen Tod fand.

Kelkel, dessen erstes Skrjabin-Buch sich im bescheidenen Typoskriptsatz mehr im Rahmen einer musikwissenschaftlich-analytischen Darlegung bewegt hatte, hat mit diesem zweiten nicht lediglich ein Überarbeitung des ersten vorgelegt, sondern ein Stück europäischer Kulturgeschichte neu geschrieben, ohne dabei die interessanten musikgeschichtlichen Entwicklungen – etwa zu mechanistischen Formen, vom vierteiligen Satz zur Ein- und Zweisätzigkeit – aus dem Blick zu verlieren. Er konnte nicht Russisch, und im Verlag Fayard offenbar auch niemand – so begegnen bei der Wiedergabe russischer Namen mitunter abenteuerliche Entstellungen – aus Dmitrij Melkich wird so ein „Milekich“, aus Jan Hřimalý ein „Himilayi“, aus Vladimir Deržanovskij ein „Derchenovsky“, und Mikalojus Čiurlionis erhält den Vornamen „Konstantin“. Da de mortuis nihil nisi bene verlauten soll, würde man dies auf den ersten Blick gnädig überlesen, um auf den zweiten ins Nachdenken zu verfallen: Auch durch schlampige oder uneinheitliche Transliteration, für die es auch Beispiele gibt, kämen eben diese Formen nicht zustande – mündliche Tradition mit akustischen Missverständnissen, mit Hörfehlern scheint im Spiele gewesen zu sein, und wie sie ausgesehen haben dürfte, dafür gibt es am Schluss des biografischen Teils, dem dann S. 239–365 ein nicht minder ausführlicher analytischer folgt („La musique de Scriabine“), auf S. 235 einen bemerkenswerten Hinweis: Von Skrjabins Töchtern hat Marina Skrjabina, mit ihrem Onkel Boris de Schloezer nach der Oktoberrevolution nach Frankreich gekommen, bis 1998 in Paris gelebt; von ihr hatte Kelkel seinerzeit auch die Skizzen zum *Acte préalable* erhalten – und in der Folge offenbar viele weitere Informationen, aus denen dieses Buch entstand.

(Januar 2000)

Detlef Gojowy

HANS-JOACHIM WAGNER: *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. IX, 453 S., Abb.

Nach jahrzehntelanger musikologischer Geringschätzung – inzwischen versuchten viele Einzelabhandlungen, diesem Manko abzuhelpfen – war eine Gesamtansicht des italienischen Opernverismo überfällig. In der vorliegenden Habilitationsschrift wird er aus verschiedenen Blickwinkeln diskutiert und mit detaillierten Werkbetrachtungen exemplifiziert. Vor allem dieser zweite Teil, der dem Operschaffen von Pietro Mascagni, Ruggiero Leoncavallo, Umberto Giordano und Francesco Cilea gewidmet ist, und – nach einem Seitenblick auf Puccini – auch das epigonale Fortleben der veristischen Idee im 20. Jahrhundert miteinbezieht, stellt eine Fülle an Informationen bereit, die handbuchartig genutzt werden können. Dabei gehen die Werkbetrachtungen auseinander hervor und bilden eine Variationenform über den „veristischen Prototyp“ *Cavalleria rusticana*.

In den ersten drei Kapiteln wird die französische Realismus-Naturalismus-Debatte, der literarische Verismo Italiens sowie die begriffliche Übertragung auf die Musik erörtert, bevor der Autor die Koordinaten des Opernverismo zu bestimmen versucht. Nach den prinzipiellen Ausführungen zum musikalischen Realismus wird dieser Begriff in den folgenden Kapiteln, bezogen auf librettistisch-musikalische Fakten, leider stark verwässert (freilich ist die unzureichende Applikation ästhetisch-kulturologischer Überlegungen in akademischen Denkschablonen begründet, von denen wir alle überschattet sind). Fruchtbar sind die Ausführungen zur exotistischen Rezeption regionaler „Wirklichkeiten“ wie auch zu den ökonomischen Bedingungen der veristischen Opernbewegung (d. h. zur Marketing-Strategie des Verlagshauses Sonzogno). Was die Konstitution der veristischen Opern angeht, mag die Lektüre zu weiterem Nachdenken anregen. Viele Fragen knüpfen sich an die Darstellung des Affekts: zur Auflösung der Form, zur Rolle von Gesang und Orchestersatz, zum Spannungsfeld zwischen expressiver Authentizität und pathetischer Maskerade. Das musikalische Zitat in der Funktion einer „Realie“ könnte als prämoderne Erscheinung interpretiert werden. Doch bei Wagner weisen diese und andere Ver-

fahrensweisen noch weiter voraus: der Diskurs gipfelt im provokanten Plädoyer für den Neo-Verismo unserer Tage, z. B. von Marco Tutino. Im Verismo liege das Modell einer „ebenso zeitgemäßen wie avancierten“ Musiktheater-Komposition (S. 374): Fazit eines postmodernen Musikologen.  
(Dezember 1999) Joachim Noller

*BEAT FÖLLMI: Tradition als hermeneutische Kategorie bei Arnold Schönberg. Bern u. a.: Verlag Paul Haupt 1996. 299 S.*

Die Arbeit wurde 1996 als Dissertation angenommen. Sie beginnt mit Begriffsbestimmungen von „Hermeneutik“ und „Tradition“, denen der Hauptteil mit Untersuchungen zur Literatur über Schönbergs Traditionsbeziehungen, zu Schönbergs Verwendung des Begriffs „Tradition“, seinem „geistesgeschichtlichen Umfeld“, seinem Verständnis anderer Komponisten sowie mit „Reflexionen über Tradition“ folgt. Den Schluss bilden fazithafte Ausführungen über die „Komplexität des Traditionszusammenhangs“ und über „Tradition als hermeneutische Kategorie“.

Zu den methodologischen Voraussetzungen der Darstellung gehört, dass sie auf Analyse der Werke verzichtet und sich statt dessen Primär- und Sekundärtexten zuwendet. Die Untersuchung von Texten diene dem Verständnis von Schönbergs Musik und sei geboten, „bevor Musik überhaupt erst analysiert werden kann“ (S. 9). Denn „nicht nur das Musikdenken, sondern auch das kompositorische Werk Schönbergs [lasse sich] nicht ohne Berücksichtigung der Reflexionen des Komponisten erschließen“ (S. 241). Der Autor setzt sich zum Ziel, „grundlegend über die Möglichkeiten eines verstehenden Zugangs zu Schönbergs Werk [nachzudenken und aufzuzeigen], wie komplex sich der von Schönberg behauptete Traditionszusammenhang im einzelnen gestaltet“ (S. 10). Hermeneutik geht, nach seiner Definition, davon aus, „dass sich das *Verstehen* von Musik im Medium der Sprache vollzieht. Der Wert des musikalischen Kunstwerkes wird dadurch nicht etwa herabgesetzt. Denn was Musik auch immer ‚aussagt‘, es bleibt stets Musik, weil diese nicht ohne substantiellen Sinnverlust in

Sprache überführt werden kann“ (S. 26). „Tradition“ wiederum kommt in dreifacher Fragestellung ins Blickfeld: Zum einen wird nach der „Bedeutung der Reflexion im Traditionsvollzug und bei dessen Transzendierung“ gefragt, zum anderen nach der „existentiellen Dimension der Tradition“ als „Existenzvergewisserung“, und schließlich nach dem „Spannungsfeld von Tradition und Neuheit“ (S. 43).

Föllmi entfaltet seine Themenstellung mit Fleiß und Umsicht, so dass er eine kaum noch ergänzbar wirkende, komplexe Darstellung bietet. (Weshalb in der Diskussion um den Begriff Hermeneutik mit Blick auf Schönberg Wilhelm Worringers einflussreiche Studie von 1908 über „Abstraktion und Einfühlung“ unberücksichtigt bleibt, ist allerdings etwas unverständlich.) Doch abgesehen von solch zu vernachlässigender Marginalie erweckt die Darstellung in ihrer Neigung zu systematischer Vollständigkeit bei der Dokumentierung und Erörterung von Begriffen wie auch des geistesgeschichtlichen Umfeldes den Eindruck, sich in referierend-kompilatorischer Aneinanderreihung der Fakten zu erschöpfen. Die dadurch suggerierte Gleichrangigkeit der Tatbestände wird insbesondere fragwürdig, wenn sie, wie etwa im Falle der Ausführungen über das Judentum, ein historisch wie existentiell unvergleichbares Ereignis einbezieht, das bei Schönberg mit ebenso unverwechselbaren und nicht zu verallgemeinernden Lebenserfahrungen und psychischen Konditionierungen verbunden ist. (So ist sein Übereifer im Engagement für die „jüdische Sache“ nach 1933 nicht ohne die unverwindbare Kränkung durch die Vertreibung aus Deutschland zu verstehen; eine Vertreibung, in der Schönberg vor allem ein Infragestellen seiner Verwurzelung in der deutschen Kultur gesehen hat.) Doch vielleicht auch ist der kompilatorische Charakter der unvermeidliche Preis einer hermeneutischen Methode, die sich auf Texte beruft, um Musik zu erklären: Die Differenz zwischen auslegbaren Worten und der Konkretheit kompositorischer Formulierungen scheint (glücklicherweise, m. E.) nicht aufhebbar zu sein.

(Oktober 1999)

Mathias Hansen

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

Wenn eine Biographie in einer Reihe namens *Deutsche Hochschulschriften* erschienen ist, darf man an deren sprachliche, formale und wissenschaftliche Qualität gewisse Erwartungen stellen. Diese werden nicht erfüllt. Die Sprache ist holprig und mit ungeschickten Metaphern angereichert (Clarke „krierte ein eigenes inneres Leben“, „fühlte eine innere Kraft aus sich herausströmen“, ihre „bratschistischen Ziele rückten in den Hintergrund“). Die Abbildungen sind grau und unbrauchbar. In der Literaturliste fehlen zuweilen die Orts- und Jahrgaben. Man erfährt nicht, aus welchen Quellen die biographischen Mitteilungen stammen. Falsche Angaben durchziehen den Band: Clarke war nicht „eine der ersten international anerkannten Komponistinnen“, sondern sie blieb recht unbekannt; Sir Charles Villiers Stanford ist nicht „mehr als jedem anderen Musiker der große Aufschwung des Musiklebens in England zu verdanken“, sondern mindestens im gleichen Maße Charles Parry, dem damaligen Direktor des Royal College of Music; Anne Boleyn war keine Komponistin, Wisconsin ist keine „kleine Ortschaft“, sondern ein US-Bundesstaat. Es stimmt nicht, dass vor Clarke keine größeren Werke von Frauen komponiert wurden: Was ist mit Beach, Bronsart, Holmès, Meyer und den vielen anderen? Dafür wird das Liebesleben verschiedener Randfiguren beleuchtet (des Vaters von Clarke, Rubinstein/Draper, Casals/Suggia). Die wenigen Erklärungsansätze für Clarkes Leben und Handeln bleiben bruchstückhaft und eklektisch; von der Musik selber ist keine Rede. Der gesamte Bereich der feministischen Theorie bleibt unberührt, man vermeint, ein Buch aus den frühen achtziger Jahren in Händen zu haben.

Von einer wissenschaftlichen Publikation kann also nicht die Rede sein. Bedenklich ist auch die Neigung von Verlagen, Magisterarbeiten zu vermarkten, zumal man sich heutzutage nur selten ein Lektorat leistet.

(Dezember 1999)

Eva Rieger

William Walton. *Music and Literature.* Ed. Stewart R. CRAGGS. Aldershot: Ashgate 1999. XIV u. 269 S., Notenbeisp.

Nach jahrzehntelanger Stagnation beginnt allmählich wieder die ernsthafte Beschäftigung mit William Walton, einem der zahllosen nicht unbedeutenden britischen Sinfoniker. Stewart Craggs, eine zentrale Figur der Walton-Forschung, obwohl selbst hauptsächlich Bibliograph und Archivar, legt hier eine Aufsatzsammlung vor, die zwar Waltons gesamtes Œuvre umfasst, aber von der Qualität der einzelnen Texte her außerordentlich uneinheitlich ist. Drei Beiträge (von Robert Meikle über die formale Strukturentwicklung in den Sinfonien und Konzerten, von Alan Cuckston über das Liedschaffen, das Stephen Banfields fundamentaler Studie zum britischen Lied der Jahrhundertwende zur Seite gestellt werden kann, und, in gewissem Abstand, ein etwas zu lang geratener Beitrag Zeldas Lawrence-Currans über das Rundfunkhörspiel *Christopher Columbus*) bezeugen höchste Qualität und zeigen, dass die Briten ihre Komponisten ernst zu nehmen im Stande sind. Die anderen Beiträge, häufig historiographisch durchaus substanziell, bleiben entweder zu nah an der Oberfläche (John Coggrave über die geistlichen Werke), kauen bereits wohl Bekanntes wieder (Kevin McBeath über *Façade*, Lyndon Jenkins über die Tonträgerproduktionen, Michael Popes Vorwort wie auch Scott Price über die Genesis von *Troilus and Cressida*) oder füllen die noch vorhandenen Kenntnislücken nur ungenügend (Stephen Lloyd über die Filmmusik). Michael Kennedy versäumt es in bester Journalistenmanier überdies, in seinen historischen Betrachtungen zu *Belshazzar's Feast* die Quellen zu spezifizieren, während Lewis Foreman elegant zwischen wissenschaftlicher Übergründlichkeit und Pragmatismus laviert. Etwas mehr Sorgfalt von Seiten des Herausgebers hätte endlich ein vernünftiges Kompendium zu Walton vorlegen können, solchen zu Britten, Delius, Elgar oder Warlock an die Seite tretend.

(Oktober 1999)

Jürgen Schaarwächter

STEFAN ZÖLLNER: *Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1999. 303 S., Notenbeisp. (*Europäi-*

sche Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 187.)

Diese 1977 als Heidelberger Dissertation entstandene Arbeit liegt insofern im Trend, als sie sich um die Aufarbeitung eines Teilbereichs der Nazizeit bemüht. Wohltuend dabei ist, um das gleich vorweg zu sagen, dass der Autor ebenso bedachtsam wie gelassen zu Werke geht: Das aggressive Enthüllungspathos, mit dem allzu oft bei solchen Untersuchungen vorgegangen wird, fehlt gänzlich. Die Kompetenz seiner Darstellung gewinnt dadurch. Zunächst widmet er sich – ein im Falle der Orgel besonders sinnvoller Ansatz – den äußeren Umständen der Fei ergestaltung im Dritten Reich, einer säkularisierten Liturgie, die in ihren Wirkungen genau kalkuliert war. Die Orgel dort zu integrieren, wurde den Machthabern leicht gemacht. Wie so viele „Bewegungen“ aus der Zeit vor 1933, fand auch die „Orgelbewegung“ – repräsentiert durch eine Reihe von Organisten und Musikwissenschaftlern rasch und „zwanglos“ den Anschluss; nicht zufällig konzentrierte sich die Freiburger Orgeltagung von 1938 auf die ‚weltliche Orgel‘. Auch die Orgelbauer spielten mit: „Heldenorgeln“ wie die in Kufstein oder in St. Marien/Lemgo wiesen den Weg zur 1936 aufgestellten Reichsparteitagsorgel der Luitpoldhalle Nürnberg (220 Register auf fünf Manualen und Pedal. Dieses „op. 2500“ wurde im Krieg durch Bombardierung zerstört.) Mit Faszination und Grausen zugleich liest man im Kapitel über die Profanierung der Orgel von der Rolle dieses „nordischen“ Instrumentes, das „als klingendes Denkmal von Deutschlands Aufbruch“ orgelbewegte Hochkonjunktur hatte. – Natürlich wurde auch die kompositorische Ausformung der zu spielenden Musik in politische Regie genommen. Im Bestreben, Volks- und Kunstmusik zu vereinen, war „rationale Einfachheit“, verbunden mit antiromantischem Affekt das Gebot der Stunde. Zöllners Untersuchungen besonders erfolgreicher Publikationen wie etwa Gotthold Frotchers *Orgelbuch zu den Feierstunden der Bewegung*, Herbert Haags *Ober rheinisches Orgelbuch* oder Hans Friedrich Micheelsens *Holsteinisches Orgelbüchlein* (das noch heute mit christlich verbessertem Vorwort auf vielen Organistenbänken liegt) offenbart eine heillose Mischung von musikalischer Zweitklassigkeit und strammer Gesinnungstüchtigkeit. Etwas

höher im technischen Niveau standen Werke wie Heinrich Spittas Partita über *Heilig Vaterland* oder seine Tokkata *Nichts kann uns rauben*. Wie fließend die Übergänge von bewusst nationalsozialistischer Musikanschauung zum „nur“ völkisch-christlichen, aus deutsch-nationalen Quellen gespeisten Musikantentum waren, zeigt Zöllner an den Orgelstücken Max Drischners. Selbst die erträglichsten Choralvorspiele dieses mit geradezu dreister Schlichtheit schreibenden schlesischen Kirchenmusikers wirken allenfalls so, als absolviere Johann Gottfried Walther gerade ein Praktiken beim Reichsarbeitsdienst. – Alles in allem ist Zöllners Untersuchung eine gründlich-kennntnisreiche Arbeit, deren Lektüre ebenso lohnend wie bedrückend ist.

(Februar 1999)

Martin Weyer

*Das „Reichs-Brahmsfest“ 1933 in Hamburg. Rekonstruktion und Dokumentation. Hrsg. von der AG Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 145 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 4.)*

Der hier unternommene Versuch, der Bedeutung des so genannten „Reichs-Brahmsfestes“ in Hamburg zum 100. Geburtstag des Komponisten (7. Mai 1933) anhand archivalischer Unterlagen aus dem Bundesarchiv Koblenz und dem Staatsarchiv Hamburg nachzugehen, ist als durchaus verdienstvoll zu betrachten. Das Ereignis wird von verschiedenen Aspekten her beleuchtet und ein umfangreiches Material vorgelegt. Nach einer den ganzen Fragenkomplex umfassenden Einleitung (Peter Petersen), in der als Resümee überzeugend betont wird, „daß Brahms (wie Mozart) im ‚Dritten Reich‘ letztlich eher zu den Außenseitern gehörte“ (S. 10), werden die „Aspekte der Musikpolitik im Nationalsozialismus“ eingehend behandelt (Boris Voigt) und hervorgehoben, dass „der Gestus“ von Brahms' Musik weit ab von den Idealen der nationalsozialistischen Ästhetik“ gelegen habe (S. 17). Durch eine „Zeittafel“ (Barbara Busch) werden Organisation und Veranstaltungen des Brahmsfestes und die gleichzeitigen Geschehnisse in Zeitgeschichte und Politik seit der „Machtergreifung“ (30. Januar 1933) übersichtlich vergegenwärtigt (S. 19–22) und „Pla-

nung und Organisation“ des Brahmsfestes (Sophie Fetthauer), das seit März 1931 von der Philharmonischen Gesellschaft Hamburg vorbereitet worden war, anschaulich geschildert, vor allem, welch völlige Umkehr ein Brief des Geigers Gustav Havemann (Fachgruppe Musik des Kampfbundes für Deutsche Kultur, Gruppe Berlin) vom 30. März 1933 auslöste, in dem von nationalsozialistischer Seite das geplante „Brahmsfest“ als „deutsches Reichs-Brahmsfest“ deklariert wird, dessen Protektorat Hitler bereits angetragen worden war und bei dem „nur deutsche Künstler als Mitwirkende in Betracht“ kämen. Es wird deutlich gemacht, wie willfährig man reagierte und dass selbst die „seit Jahren bestehende besonders enge freundschaftliche Beziehung“ des Dirigenten Karl Muck „zu Hitler“ (Exkurs: Karl Muck, von Sophie Fetthauer) nicht genügte, diesen zur Übernahme des Protektorats zu bewegen.

Die „Konzerte und Veranstaltungen“ des Reichs-Brahmsfestes (Nina Ermlich, Mathias Lehmann) werden ausführlich besprochen, die beim Staatlichen Festakt vom 7. Mai gehaltenen Reden ganz oder auszugsweise vorgelegt (Bürgermeister Krogmann, Hans Hinkel als Vertreter der Reichs-Regierung, Ferdinand Pfohl) und die wesentliche Funktion der „Tagespresse“ (Silke Bernd, Cordula Kuckhoff) herausgestellt. Außerdem wird „Die überregionale Brahmspublizistik“ näher untersucht (Cordula Kuckhoff). Hier wie auch im „Bibliographischen Anhang“ wurden Bücher und Ausgaben aufgrund von Anzeigen alle dem Jahr 1933 zugeordnet („Buchveröffentlichungen zu Brahms 1933“, S. 139–141), obwohl sie teilweise schon sehr viel eher erschienen sind (etwa *Schumann-Brahms-Briefwechsel*, 1927; Gustav Ernest: *Brahms*, 1930; Hermann Deiters: *Brahms*, <sup>2</sup>1898; *Brahms-Erinnerungen Gustav Jenners*, <sup>2</sup>1930; Florence May, *Brahms*, dt. Übersetzung, <sup>2</sup>1925; Ophüls, *Brahms-Texte*, <sup>3</sup>1923, dessen *Brahms-Erinnerungen*, 1921; Emil Michelmann: *Agathe von Siebold*, 1930.) Nicht alle Bände des Brahms-Briefwechsels sind von Max Kalbeck herausgegeben worden (S. 140); die von ihm edierten Bände erschienen 1907, 1915, 1917–1919, der letzte Band von dessen Brahms-Biographie <sup>4</sup>1921. Die erwähnten Ausgaben der Deutschen Brahms-Gesellschaft aus Brahms' Nachlass kamen in den Jahren 1906 bis 1908 heraus. Bei der von Hein-

rich Schenker 1933 bei der Universal-Edition herausgegebenen brahmsschen Studie *Oktaven und Quinten u. a.* handelt es sich nicht um „die Kompositionsweise von Brahms“ (S. 104), sondern um dessen zum Teil kommentierte Zusammenstellung von Oktaven- und Quinten-Fortschreitungen in Werken von Komponisten des 16. bis 19. Jahrhunderts.

In einem weiteren „Exkurs“ wird auf „Die Brahmsrede Wilhelm Furtwänglers in Wien“ (Anja-Rosa Thöming) anlässlich der Eröffnung des „VIII. Deutschen Brahmsfestes (16.–21. Mai 1933) eingegangen und Furtwänglers Lavierien („künstlerische Qualität versus Rasse“) (S. 116) in den ersten Jahren des Dritten Reiches, gestützt auf Schriften Fred K. Priebergs, dargelegt. Teile aus Furtwänglers Rede konnten jedoch keineswegs, wie hier angenommen, „als Signale ... auch in Berlin verstanden werden“, hatte man doch, wie dem Brief Havemanns vom 30. März zu entnehmen ist (Faksimile, S. 34), von dieser Seite aus schon damals gegen das Wiener Fest protestiert, weil es in Wien und nicht in Hamburg stattfand und außer Furtwängler „nur Ausländer und Juden als Solisten“ hierfür vorgesehen waren. Übrigens stand dieses Brahmsfest, was hier übersehen wurde, in der Tradition der von der Deutschen Brahms-Gesellschaft (Vorsitzender bis zu seinem Tode am 2. Mai 1934: Max Friedländer), seit 1909 veranstalteten Brahmsfeste, die seit 1921 von Furtwängler geleitet wurden (4. Brahmsfest: Wiesbaden 1921, mit Karl Schuricht; 5. Brahmsfest: Hamburg 1922, mit Julius Spengel; 6. Brahmsfest: Heidelberg 1926; 7. Brahmsfest: Jena 1929). „Ehrenschutz“ (S. 115) ist der damals wie heute gebräuchliche österreichische Ausdruck für Schirmherrschaft). Brahms als letzter Vertreter deutscher Musik ist kein Gedanke Furtwänglers, wie Alban Berg meinte, dessen Brief vom 17. Mai 1933 an seine Frau hier zitiert wird (S. 117), sondern Heinrich Schenkers, der seine Monographie *Beethovens Neunte Sinfonie* (Wien 1912) Johannes Brahms, dem letzten Meister deutscher Tonkunst gewidmet hat. (Mit dieser Anschauung hängt zusammen, dass Oswald Jonas als Schüler Schenkers sich gegen Willi Reich wandte, der Brahms als Beginn einer modernen Entwicklung sah [S. 103].) Wie Schenkers Tagebuch vom 16. Mai 1933 zu entnehmen ist, war er gekränkt, dass Furtwängler ihn

in seiner Rede unerwähnt ließ, der Schenker seit 1919 kannte und sich von ihm musiktheoretisch beraten ließ. Angefügt sei hier, dass Furtwängler Schenker während des Brahmsfestes am Abend des 20. Mai besuchte. Schenker merkt im Tagebuch an: „Um  $\frac{1}{4}$  11<sup>h</sup> Furtwängler, bleibt bis  $\frac{1}{4}$  2<sup>h</sup>! Zunächst über die Rede: Vorbehalte wegen ‚volksverbunden‘ ... Dann ‚Deutschland und die Juden‘ – F[urtwängler] schämt sich und fragt, ob er nicht besser täte, nach Wien zu ziehen!“ (Abgedruckt in: Hellmut Federhofer, *Heinrich Schenker nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*, Hildesheim 1985, S. 129–130.)

Schließlich wird „Das Gerücht über Brahms' jüdische Abstammung“ (Peri Arndt) erörtert, wobei die Vermutung der Autorin, „dass dieses Gerücht schon älteren Datums gewesen sein könnte“ (S. 119–120) durchaus wahrscheinlich sein dürfte. Meines Wissens kursierte es bereits seit Beginn der 1920er-Jahre.

Das Foto auf S. 2 ist nicht „Johannes Brahms in Wien 1894“, sondern in Ischl, wobei auf der ursprünglichen Aufnahme die neben Brahms sitzende Adele Strauß, dritte Frau von Johann Strauß (Sohn), von dem der „Donauwalzer“ stammt, nicht von dessen Vater (vgl. Register, S. 132), bei dem verwendeten Abzug eliminiert worden war. Die Abbildung auf dem Umschlagtitel, bei der eine Schrifttafel „Reichs-Brahmsfest“ auf eine Aufnahme der Volksversammlung auf dem Hamburger Rathausmarkt vom 5. März 1933, dem Wahlsieg der Nationalsozialisten, montiert wurde (Peter Petersen), ist durchaus wirkungsvoll, wenn auch dieses von den Nationalsozialisten inszenierte „Reichs-Brahmsfest“ keine so durchschlagende Wirkung gehabt zu haben scheint, wie diese Darstellung vermuten lassen könnte.

(Oktober 1999) Imogen Fellinger

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

Während in ihrer Frühzeit die DDR noch gesamtdeutsche Ansprüche verfocht und gesamtdeutsche Kulturvereinigungen förderte und to-

lerierte (im Rahmen des „Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung“ waren sie neu gegründet worden, nachdem die sowjetische Besatzungsmacht zunächst alle Vereine aufgelöst hatte!), änderte sich dies mit dem Mauerbau 1961 und seit der „Großen Koalition“ in Bonn grundsätzlich: Abgrenzung, Durchsetzung von Eigenstaatlichkeit auf internationaler Ebene oder DDR-Dominanz in den verbliebenen Gesellschaften war fortan politisches Ziel. Darunter litten oder darüber zerbrachen Vereinigungen wie die Goethe-Gesellschaft, die Neue Bach-Gesellschaft, die Gesellschaft für Musikforschung oder die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Im Musikbereich untersucht dies Lars Klingberg in seiner Rostocker Dissertation 1995 an Hand von Dokumenten aus dem Bundesarchiv Berlin, der Gauck-Behörde, Staatsarchiven und -bibliotheken in Leipzig und Dresden und Archiven der betroffenen Institutionen.

Nicht, dass es der DDR-Führung nun darum gegangen wäre, kulturelle und wissenschaftliche Leistungen ihrer mitteldeutschen Bürger ins rechte internationale Licht zu rücken – dies konnte sogar höchst unerwünscht sein, wo es sich nicht um ausersehene Genossen handelte. Als der angesehene Leipziger Bachforscher Hellmuth Christian Wolff 1963 von der Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung in Tübingen in den Vorstand gewählt wurde, wurde dies als „Provokation“ und „feindliche Aktion“ bezeichnet und er schließlich unter Drohungen gezwungen, von seinem Amt zurückzutreten. Um Vorstandsämter in solchen Gesellschaften ging es zum einen, zu der die DDR nur ausgesiebte Vertreter der „marxistischen Musikwissenschaft“ zuließ, welche nach dem Mauerbau allein die Reise genehmigung zu internationalen Kongressen erhielten, während diese ihren „bürgerlichen“ Kollegen verweigert wurde, zum anderen dann um die Erzwingung einer DDR-„Ländersektion“ in solchen Gesellschaften – ungeachtet, ob deren Satzung sie vorsah –, in deren interne Hierarchie die übrigen Mitglieder nicht hineinreden hatten.

Soweit Gesellschaften – selten genug – ungeteilt weiterexistieren durften, wie unter manchen Kompromissen und Verrenkungen die Neue Bach-Gesellschaft, musste dies in Form einer „internationalen“, auf keinen Fall ge-

samtdeutschen Vereinigung geschehen und die DDR-Seite das Sagen behalten – etwa indem bei Leipziger Bachfesten die Gottesdienste im Programm nicht ausgedruckt werden durften.

Entscheidungen über die Entsendung zu internationalen Kongressen traf nicht selten das ZK der SED unter Vorsitz von Erich Honecker höchstselbst, der womöglich auch Teilnehmerlisten kürzte, damit's nicht zu teuer wurde! Am Intrigenspiel und der Ausgrenzung selbst minderbeliebter Genossen beteiligten sich Wissenschaftler, deren sonst angesehene Namen man in solchen Zusammenhängen nicht vermutet hätte.

Die andere Seite des Skandals – und das wäre zu den Enthüllungen dieses Buches aus westlicher Erinnerung anzumerken – ist freilich die Hinnahme und Duldung, die solche Praktiken auf Seiten westlicher Partner erfahren – aus wohl- oder auch mißverstandenen Entspannungs-Bestreben. Wo mitteldeutschen Forschern die Anreise zu einem westlichen Kongress verweigert wurde, führte dies z. B. nicht zur Ausladung des Funktionärs, der sie ihnen verweigert hatte. Die DDR-Privilegierten profitierten hier von einer christlichen Nächstenliebe, die sie den eigenen Kollegen nicht entgebrachten.

Immer wieder fällt dem Autor ein Missverhältnis ins Auge, das nicht nur die Musikpolitik der DDR kennzeichnete: Bei aller Zielstrebigkeit und minutiösen Planungen der Maßnahmen hatte man über die westliche Gegenseite nicht eigentlich zutreffende Vorstellungen (oder wollte sie nicht haben) – sie war Objekt fast unglaublicher Selbsttäuschungen. Man sah sie nicht, wie sie war, sondern als eine Art Gegenentwurf zu DDR-Strukturen. Aber vielleicht galt dies vice versa auch von der westlichen Entspannungspolitik?

(Mai 1998)

Detlef Gojowy

*MATTHIAS THIEMEL: Tonale Dynamik. Theorie, musikalische Praxis und Vortragslehre seit 1800. Sinzig: Studio, Verlag Schewe 1996. 231 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien 12.)*

Am Ende des zweiten Kapitels („Musikalischer Vortrag nach 1800“) dieser Arbeit war dem Rezensenten immer noch nicht klar, was eigentlich der Gegenstand des Buches sein sollte. Er blätterte in die „Einführung“ zurück, um

dort zu lesen: „Es geht primär nicht um eine Rekonstruktion historischer Interpretationsstile. [...] Das Bemühen der Arbeit liegt vielmehr in der Annäherung an die Dynamik im *idealen* [Hervorhebung Thiemel] musikalischen Vortrag, wie er den einzelnen Autoren vorschwebt“ (S.3). Es ginge ihm, so der Autor, nicht um „eine lückenlose Theoriegeschichte“ (S.4), zu erschließen seien vielmehr „historische und einige systematische Grundlagen der Interpretationsanalyse“ (ebd.). Aha, denkt der Rezensent, dies erklärt wenigstens, warum er sich auf S. 53f. statt in den Erläuterungen zur *Pianoforteschule* Carl Czernys (der dieser Abschnitt gewidmet ist) auf einmal in Ausführungen über Pianisten des 20. Jahrhunderts und zur musikalischen Prosa befindet, oder warum sich auf S. 65 der nicht weiter erläuterte Satz findet: „Sind Kriterien wie Klarheit und Deutlichkeit im gegenwärtigen Schrifttum über Musik noch in Gebrauch, so ist das angesichts einer Strömung wie dem westeuropäischen Dekonstruktivismus keine Selbstverständlichkeit.“

Keine „lückenlose Theoriegeschichte“ – das scheint der Grund zu sein, warum mit Hans Georg Nägelis Ausführungen zum Chorgesang begonnen und dann unvermittelt zu Klavierschulen des 19. Jahrhunderts übergegangen wird, aus denen einzelne Aussagen zur Dynamik zitiert werden, die im Wesentlichen darin gipfeln, dass aufwärts geführte Passage Crescendo und abwärts geführte Decrescendo zu spielen seien, oder die häufig nichtssagend sind wie Christian Kalkbrenners Bemerkung „Die Art, die Taste anzuschlagen, muss man sich auf unzählige Weise verändern nach den verschiedenen Empfindungen, die man ausdrücken will [...]“. Rätselhaft sind die Ausführungen über Czernys Interpretation der Klaversonaten Beethovens, denen umgehend die (bekannte) Tatsache angefügt wird, dass Beethoven selbst der Meinung war, Czerny akzentuiere falsch, und die in der Feststellung gipfeln: „Wie dem auch sei: Die Bemerkungen, die Czerny über den pianistischen Vortrag hinterlassen hat, sind lesenswert, nicht mehr und nicht weniger.“ (S. 60).

Einige Seiten später beginnt sich der Rezensent zu fragen, ob er weiterlesen soll, denn der Autor glaubt offenbar allen Ernstes, seine Ausführungen gingen über „eine bloß antiquarische Geschichtsschreibung“ (S. 66) hinaus, ob-

gleich sie tatsächlich selbst dahinter zurückbleiben. Aber schließlich handelt es sich um eine Dissertation, und solche sind ja im Allgemeinen ernst gemeint. Es hilft also nichts, die „Beethoven-Deutung nach Adolph Bernhard Marx“ muss gelesen werden. Die Irritationen setzen sich fort: Marx schränkt ausdrücklich ein, dass zwar oft, aber eben „nicht immer“ „hinaufführende Sätze“ mit einem Crescendo und „hinabführende“ mit einem Decrescendo verbunden seien. Thiemel erklärt diese ausdrückliche Warnung vor der „grundlegenden Aussage über das reguläre, direkte Verhältnis zwischen Diastematik und Dynamik“ (S. 68), im selben Satz darauf hinweisend, dass auch Nägeli und Richard Wagner sich gegen „die generelle Gültigkeit dieser Regel“ (ebd.) – die ja eben von Thiemel und nicht von Marx stammt – ausgesprochen hätten. Immerhin: einige interessante Zitat-Lese Früchte von Marx, unter anderem über die Unzulänglichkeiten der musikalischen Notation, fallen für den Rezensenten ab, der allerdings den Hinweis, dass die „Selbigkeit der Elemente sich konstellativ“ (S. 75) verändere, was ebenso sehr für die Chemie wie für das Soziale gelte und leider noch nicht ausreichend erforscht sei, lieber unkommentiert lässt, und sich statt dessen über das plötzliche, durch Marx' Traditionskritik motivierte Auftauchen Karlheinz Stockhausens auf S. 79 wundert. Dann ein (langes) Kapitel über Hugo Riemann: im Wesentlichen richtig referiert, wenngleich der Bezug von Rhythmik und Metrik zur Dynamik nicht immer klar wird und überraschenderweise gelegentlich auf die Neue Musik verwiesen wird. Der Rezensent gesteht im Übrigen, dass es ihn wenig interessiert, ob es für den Autor aus „praktischer, ästhetischer Erfahrung“ (S. 123) feststeht, dass eine Lektüre der riemannschen Schriften vor interpretatorischen Irrtümern bewahrt, zumal er den Eindruck gewonnen hat, dass solche „praktischen Erfahrungen“ implizit auch andernorts den Ausführungen zugrundegelegt und die eigentliche Methode des Buches sind. Es schließen sich Kapitel über Ernst Kurth, Boris Asaf'ev und Wilhelm Furtwängler an. Das Referieren der einschlägigen Passagen wird wieder vermischt mit Statements, die philosophisch wirken sollen, Banalitäten und Bemerkungen, die kaum einzuordnen sind. Der Rezensent will darauf nicht eingehen. Er hat den

Eindruck gewonnen, dass ihm hier methodische und historiographische Konzeptionslosigkeit als eine Art philosophischer Einsichten verkauft werden sollen. Schon längst ist der Faden zu den ersten Kapiteln verloren gegangen. Fehlendes historisches Bewusstsein, methodische Beliebigkeit und mangelnde gedankliche Kohärenz machen ein Buch zwar unverständlich, aber Unverständlichkeit ist keine hinreichende Bedingung des Philosophierens. Der Rezensent ärgert sich über die verschwendete Lektüre-Zeit.

(August 1999)

Michael Walter

*HELGA DE LA MOTTE-HABER: Handbuch der Musikpsychologie. Unter Mitarbeit von Reinhard KOPIEZ und Günther RÖTTER. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 600 S., 122 Abb., 24 Notenbeisp., 40 Tab.*

Erfreulicherweise wurde Helga de la Motte-Habers Handbuch zum zweiten Mal aufgelegt, so dass auch zukünftige Leser das Buch erwerben können. Das Buch sollte jedoch von jeder Bibliothek, welche die erste Auflage besitzt, angeschafft werden, denn die zweite Auflage ist zusätzlich um drei Kapitel bereichert. Das Kapitel über die Entwicklung der kognitiven Musikpsychologie seit 1984 aktualisiert den 1985 erschienenen ersten Band. Ein weiteres Kapitel „Zeit- und Rhythmuswahrnehmung“ von Günther Rötter behandelt einen zusätzlichen Themenbereich, der in der ersten Auflage noch nicht eigens zur Sprache kam. Mit dem Kapitel von Reinhard Kopiez „Aspekte der Performanceforschung“ kommt ein weiterer interessanter Gedanke hinzu: die Erforschung der musikalischen Ausführung (Ausübung, Vortrag, Interpretation), für die zusammenfassend das angloamerikanische Wort Performance gewählt wurde: Nach einem historischen Abriss werden verschiedene Methoden erläutert, wobei die diversen Ansätze der Performance-Forschung umfassend dargestellt werden. Das Kapitel schließt mit einem auch für an Interpretation interessierten Musikhistoriker wichtigen Aspekt, der Nutzbarmachung von „Performancesynthese als Methode der experimentellen Interpretationsforschung“.

Auch ohne die bereichernden Ergänzungen

hat das Buch de La Mottes keineswegs an Aktualität eingebüßt. Denn die Autorin beschränkt sich nicht auf die Darstellung von heutigen Methoden und Ansätzen, sondern ihre Ausführungen sind mit historischem Weitblick abgefasst. Darin unterscheidet sich ihr Handbuch grundsätzlich von anderen Standardwerken zur Musikpsychologie. Besonders beeindruckend ist diesbezüglich das erste Kapitel über den viel thematisierten Gegenstand von Musik als Sprache, der zunächst mit einfachen Beispielen vorgestellt wird; nach und nach werden historische Sachverhalte einbezogen, um dann Methoden und Ansätze der Musikpsychologie zu erörtern. So demonstriert ihr Buch, auf welche Weise Musikpsychologie auch für den Musikhistoriker interessant sein kann, und inwiefern es auch für den Musikpsychologen von Nutzen ist, sich der Musikhistorie zu widmen. (November 1999) Elisabeth Schmierer

*BETTINA WACKERNAGEL: Musikinstrumente des 16. bis 18. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum. München: Bayerisches Nationalmuseum [o. J.]. 190 S., Abb.*

Das Buch ist ein Auswahlkatalog der wiedereröffneten Sammlung alter Musikinstrumente im Bayerischen Nationalmuseum (nicht zu verwechseln mit der Sammlung im Deutschen Museum); der vollständige Katalog ist in Vorbereitung. Für ein Lesebuch, das auch Laien einen Zugang zu alten Instrumenten bieten soll, ist es mit seiner vorangestellten Übersicht über die Geschichte der Sammlung und dem altbewährten chronologischen Aufbau und einem ausgedehnten Anhang mit Glossar, Literatur, Index usw. gut geglückt. Die Einbettung in ein größeres Museum hat sich die Autorin zunutze gemacht, denn sie weist im Text immer wieder hin auf die Einbindung in Kontexte, so dass die Instrumente nicht als isolierte Artefakte dastehen. Sehr gut sind die Hinweise auf Parallelinstrumente in anderen Sammlungen und Kompositionen sowie vereinzelte Erwähnungen von Restaurierungsergebnissen. Ein separates Kapitel ist den Gemälden mit Musikinstrumentendarstellungen, u. a. von Peter Jacob Horemans, gewidmet.

Leider fehlen Hinweise auf Konstruktions- und Handwerkstechniken; hier folgt der Kata-

log einem kunsthistorischen Erzeugnis mit Abbildung, Maßen und Beschreibung, aber die Instrumentenkunde sollte weiter gehen. Gerade bei Instrumenten wie z. B. der Orgelleier wäre doch eine Bemerkung über die enorme Komplexität der Konstruktion und die meisterhafte Lösung der Platzproblematik von Interesse! Auch der Streichbogen wird fast vergessen; scheinbar hat die Autorin gerade im letzten Moment noch die Kurve „gekratzt“ (S. 150, 157, 166). Ich will nicht beckenmessern, aber ich bekomme immer Magenschmerzen bei „Der Korpus“. Wollen wir nicht doch zurückkehren zu „Das Korpus“ oder „Das Corpus“?

Aber auch ein erfreuliches Buch ist nicht gefeit gegen kritische Gedanken, die aber vielleicht im Hinblick auf den Hauptkatalog noch nützen können. Das gilt z. B. für die verwendeten Termini und Stimmtöne der Flöten. Hier werden mit viel Akribie imaginäre Stimmtöne und dementsprechend imaginäre Grundtöne angegeben. Derlei Angaben sind bereits in sich Interpretationen einer Frage, die trotz aller gegenwärtigen Bemühungen um die Stimmtönenhöhen nicht eindeutig beantwortet werden können (S. 19, 50 usw.). Wie wäre es einfacher mit der Angabe der Frequenz eines festgelegten, stabil stehenden Griffes? Die moderne Nomenklatur „Sopranino-, Alt-, Tenorflöte“, die auf S. 53 ehrlich als moderne Erfindung gekennzeichnet ist, besitzt in der Historie keinerlei Berechtigung, denn im Hochbarock hörte die Flöte auf, ein Consortinstrument zu sein. Ist das Fehlen einer entsprechenden historischen Nomenklatur nicht Grund genug, derlei Begriffe, die aus der Laien- und Spielmusikszene stammen, zu hinterfragen, vor allem, wo es doch historische Termini gibt? Michael Praetorius stellte seiner *Organographia* die Begriffe der Instrumente in verschiedenen Sprachen vor. Ist diese Methode für uns zu primitiv?

Dieser kleine Katalog ist eine gute Kostprobe, die auf den Gesamtkatalog nur noch neugieriger macht.

(November 1999)

Annette Otterstedt

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

Die Auseinandersetzung mit populären Bü-

chern ist nicht selbstverständlich ein Anliegen für ein wissenschaftliches Journal, aber hier liegt ein schönes, geistreiches, und reich ausgestattetes Beispiel vor, das weite Kreise erreicht und dessen Botschaft ein genaues Augenmerk erfordert. Es ist ebenso eine Kulturgeschichte der Violine wie Menuhins selber, der auch eine verdient, weil seine humanen Standpunkte untrennbar von seiner Musik sind. Er findet harte Worte gegen moderne Architektur, schalltote Räume und Lärm und fordert Stille und Lauschen, und sein abschließendes Wort: „Musik und Kunst sind kein Luxus. Man darf sie nicht als schönes, aber nutzloses Beiwerk ansehen ... Vielmehr findet man durch sie einen viel direkteren Zugang zur eigentlichen Realität“ (S. 295) zeigt, dass er weder Weltflucht noch Gefühlsduselei meint. Schüler sieht er nicht als Ton, der sich in den Händen des Töpfers nach Belieben formen lässt, sondern der Lehrer erscheint als Sämann, der den geeigneten Moment abwarten muss, aber ohne Einfluss ist auf das Wachstum des Kornes (S. 147). Dass er sich überhaupt solche Gedanken macht, unterscheidet ihn von heutigen Stars, von denen er bissig feststellt: „Die Geiger von heute hingegen gleichen eher Handlungsreisenden als Gentlemen“ (S. 134).

Es ist menschlich anrührend, dass hier ein Musiker redet, der als „Wunderkind“ angefangen und die Beziehung zur Umgebung immer ausgelebt hat. Menuhin vergleicht die Geige mit einer Frau. Aber was sie denkt und woher sie wirklich kommt, interessiert ihn eigentlich nicht. Lieber spinnt er sich sein eigenes Märchen von seiner Lulu, und es findet sich viel Plattes über Geschlechterrollen in der Musik. Menuhin kennt die Welt als Sologeiger, auch wenn er meint: „Denn im Gegensatz zum Pianisten geht ein Geiger niemals allein auf eine Konzertreise ... Sein Leben verläuft als ein langer Dialog...“ (S. 237) – aber ein hierarchischer Dialog mit der Geige im Vordergrund.

In Menuhins Haus sind viele Wohnungen, aber im Keller sieht es ziemlich unordentlich aus. Es gibt erstaunliche Mitteilungen zu Geschichte, Bauweise, oder Spieltechnik, z. B.: „Das Bogenhaar ... besteht aus hunderten von Rosshaaren...“ (S. 29) „Auch sollten das Griffbrett und die Saiten täglich erst mit Benzin und dann mit Alkohol oder Eau de Cologne gereinigt werden...“ (S. 31) „...die mittelalterliche

Gambe mit sechs Saiten und c-förmigen Schalllöchern – heute kennt man von ihr noch eine Verwandte, die Viola da gamba“ (S. 78), „Für den Bau ... braucht man also das Holz der Rotanne (es kann aber auch durch das Holz der Kiefer oder der gewöhnlichen Tanne ersetzt werden)...“ (S. 82), „Apollo ... der Gott der ... Musik (man schreibt ihm die Erfindung der Laute zu)“ (S. 225). Viele ungeschickte Formulierungen mögen auf Übersetzungsfehlern beruhen. So ist Kolophonium natürlich kein „Kunstharz“ (S. 60), und es ist kaum anzunehmen, dass Stradivari erklärt habe, Rottannens klängen wie „Stimmgabeln“ (S. 56). Er gefällt sich in der Idee, die Geige als bewegliches Instrument sei ein Instrument der Juden. Historisch gesehen gilt das auch für die Gambe, dieses Instrument der Sesshaftigkeit par excellence, denn es waren jüdische Musiker, die sie aus Spanien nach Italien, und von dort nach England brachten. Wie würde Menuhin das deuten? Ist es nicht viel aufregender, wenn man sich im historischen Roman an die Tatsachen hält? Ist es wirklich zu viel verlangt, dass man, wenn man schon ein Geigenbuch schreibt, ein wenig genauer hinsieht? Gehört es nicht auch zur humanen Einstellung, Lesern keinen Talmi zu verkaufen?

Menuhin ist voller sympathischer Neugier – ob er mit Ravi Shankar „East meets West“ zelebriert, oder sich auf das Wagnis eines „Barockbogens“ einlässt, für ihn schlicht ein Bogen mit Außenkrümmung. Während Menuhin schreibt: „Es war ein Abenteuer, und es hat mir zu neuen Eindrücken und unerwarteten Überlegungen verholfen“ (S. 33), sei zitiert, wie das Experiment auf die andere Seite gewirkt hat: „According to Robert Donington, this project was born at the behest of Yehudi Menuhin... Although he declined Donington's offer of a Baroque violin ... he did agree, apparently enthusiastically, to play with a Baroque bow. It makes slight difference to the quality of sound. But Menuhin has not modified his technique... His articulation and his detail of phrasing and shaping show no deference to Geminiani et al.; to apply musical intuition alone is surely not enough. The Baroque bow was a meaningless, token gesture“ (Stephen Pettitt, *Besprechung von Arcangelo Corelli, Violin Sonatas op. 5, in EM Oct. 1982, S. 567 f.*). Was hat Menuhins guter Wille und Enthusiasmus denn nun ei-

gentlich bewirkt, außer ein neues Vorurteil in die Welt zu setzen?

So ist das schöne Buch ein gemischtes Vergnügen. Wozu müht sich die Wissenschaft, wenn die Praktiker sie so großzügig ignorieren? Menuhin war überzeugt, dass die Kunst zum Leben ermutigt. Es ist schade, dass seine gütigen Gedanken in nichts zerlaufen, wenn der sachliche Gehalt seines Buches so wenig ernst zu nehmen ist. So sinniert man melancholisch über die Diskrepanzen von Ideal und Wirklichkeit, wie Menuhin auch: „So erinnert die Geige auch stets an ihren Ursprung bei den Zigeunern und Mongolen ... wo Mensch und Pferd und Mensch und Geige noch eins waren“ (S. 29). Es gibt ein Photo in A. Buchner, *Musikinstrumente der Völker* (1968), Nr. 38 mit einem Mongolen, der auf seiner Fiedel spielt, komplett mit Pferdekopf, Saiten und Bogenbespannung aus Pferdehaaren. Hinter ihm jedoch steht als Zeichen der neuen Zeit ein Fahrrad – Symbol dafür, dass ein humaner Musiker immer ein Don Quijote bleiben muss?

(November 1999)

Annette Otterstedt

*HANS RHEINFURTH: Musikverlag Gombart. Basel Augsburg (1789–1836). Mit einem Beitrag von Monika GROENING: Geschichte der Familie Gombart. Tutzing: Hans Schneider 1999. 687 S., Abb.*

Wozu Darstellungen zur Geschichte des Musikverlagswesens sowie Auflistungen der jeweiligen Verlagsproduktion mit allen hierzu nötigen Angaben nützlich sind, wissen wenigstens diejenigen, die sich schon einmal mit der Erstellung eines Werkverzeichnisses befasst haben und das mühsame Zusammenklauben vermeintlich nebensächlicher Daten und Fakten aus eigener Erfahrung kennen. Daneben dokumentieren Veröffentlichungen dieser Art eine Facette der Musikgeschichte, die bei der üblichen Suche nach „Größe“ und „Bedeutung“ aus dem Blickfeld gerät: Das Musikleben einer Zeit in seiner vielfach unspektakulären Alltäglichkeit wird erkennbar, und es stellt sich in aller Deutlichkeit heraus, in welchem Maße künstlerische Ambition – sei ihr Resultat nun eine Komposition Mozarts oder ein biederer Tänzchen eines Unbekannten – auch mit den

profanen Aktivitäten eines Handwerkers oder Geschäftsmanns verbunden ist. Hans Rheinfurths Buch setzt die Reihe der in den vergangenen Jahren erfreulicherweise erfolgten Veröffentlichungen auf diesem Gebiet fort und schließt damit eine Lücke, über deren Dimension bislang fast vollständige Unkenntnis herrschte. Rund eintausend Verlagswerke enthält der Katalog, dazu Daten zur Verlagsgeschichte, diverse Register, die das Auffinden von Namen, Titeln und Texten ermöglichen, sowie zahlreiche Abbildungen von Gombart-Drucken und besonders aufschlußreicher Quellen. Die vorangestellte Studie von Monika Groening (der Urururenkelin des Verlagsgründers) bettet das Ganze in einen familien- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang ein.

Rheinfurths Katalog, der nun nach vieljährigen, mit erheblichem Aufwand betriebenen Recherchen vorgelegt werden konnte, besticht durch seine enorme Gründlichkeit und philologische Präzision. Er enthält, geordnet nach Komponisten, die Titel in buchstabengetreuer Übertragung, Angaben zum Inhalt der Drucke, Plattennummern, Datierungen, Preise, bibliographische Nachweise, Briefbelege, vielfältige Anmerkungen und nicht zuletzt Fundorte mit Signatur; dass überdies auch die trotz emsiger Bemühungen nicht aufgefundenen Drucke (leider immerhin rund ein Drittel des Gesamtkorpus) mit aller Akribie verzeichnet sind, ist sehr zu begrüßen. Zukünftige Veröffentlichungen dieser Art sollten sich in jedem Falle am vorliegenden Werk orientieren, dessen vorbildliche Ausstattung durch den Verlag ebenfalls nichts zu wünschen übrig lässt.

(Januar 2000)

Axel Beer

*JEAN-JACQUES ROUSSEAU/HORACE COIGNET: Pygmalion. Scène lyrique. Édition critique par Jacqueline WAEBER. Genève: Éditions Université – Conservatoire de Musique 1997. XXIV, 89 S.*

Nachdem die Melodramforschung sich seit Jahrzehnten immer wieder mit dem ersten Werk der Gattung, Jean-Jacques Rousseaus *Scène Lyrique Pygmalion* in der Vertonung Horace Coignets, auseinandersetzt, existiert nun eine moderne Edition, die erstmals den charakteristischen Wechsel von Text und Musik auch op-

tisch zum Ausdruck bringt und so Stellung bezieht in der Frage, ob der Text des Werkes als Kunstwerk für sich genommen zu betrachten sei. Als Quellenbasis der musikalischen Teile dient das 1995 in Avignon aufgefundene Exemplar des Originalstimmendrucks, der 1770 bei Castaud in Lyon erschien. Zur Ergänzung der hierin nicht erhaltenen Partien werden die drei bereits bekannten Stimmenmanuskripte sowie die Manuskriptpartitur der Comédie Française herangezogen. In den Textteilen bemüht sich die Edition, anders als die Rousseau-Gesamtausgabe der Bibliothèque de la Pléiade, die Quellenlage vollständig darzustellen und die zahlreichen Varianten im laufenden Text anzugeben, was ihr in vorbildlicher Form gelingt. In französischer und englischer Sprache erteilt das Vorwort Auskunft über die Geschichte des Originaldrucks sowie über die Entstehung und Rezeption des Werkes, wobei die Betonung vor allem auf einer Rehabilitierung des Komponisten Coignet liegt. Der französischsprachige Anhang bietet neben dem kritischen Bericht eine detaillierte Beschreibung und Bewertung der zugrundegelegten Quellen. Unausgewogen wirkt dagegen die Bibliographie, die neuere nichtfranzösische Literaturangaben vermissen lässt. Ist die Edition auch nicht die erste, die Text und Musik in einem Band vereint, wie im Vorwort behauptet – wohl in Unkenntnis des im Jahr zuvor vom Emilio Sala herausgegebenen Faksimiles der Partitur der Comédie Française sowie mehrerer Textdrucke in Band 22 der *Drammaturgia musicale veneta* – so bietet sie doch erstmals die gesamte Gestalt des Werkes einschließlich musikalischer und textlicher Varianten in übersichtlicher Form dar und bedeutet insofern eine sinnvolle Ergänzung zu Salas Faksimileausgabe.

(August 1999)

Katharina Kost

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester, Werkgruppe 3: Geistliche Werke, Band 3: Requiem op. 148. Hrsg. von Bernhard R. APPEL. Mainz u. a.: Schott 1993. XIII, 192 S., Faksimile-Beiheft 24 S.*

In Band 3 der geistlichen Werke Robert Schumanns erscheint mit dem *Requiem* op. 148 aus dem Jahre 1852 das Werk mit der letzten

Opusnummer der offiziellen Werkzählung im Rahmen der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke*. Der von Bernhard R. Appel herausgegebene Band enthält eine sorgfältige und aufschlussreiche Darstellung der Werkgeschichte. Darin behandelt Appel die Entstehung, den Erstdruck und die Rezeption der Komposition in einer behutsam abwägenden Argumentation, die ein hohes Maß an Wissenschaftlichkeit erkennen lässt. Als sein Hauptanliegen formuliert der Herausgeber, „durch die Wiedergabe des authentischen Notentextes, eines textkritischen und werkgeschichtlichen Kommentars und einer Skizzendokumentation“ ein Rezeptionsinteresse fördern zu wollen, das erst in „jüngster Zeit ... sowohl durch Aufführungen als auch durch wissenschaftliche Studien“ entstanden sei. So möchte der Editor durch seine textkritischen Maßnahmen „Interpreten wie Wissenschaftler zur weiteren konstruktiven Auseinandersetzung“ mit diesem nicht nur von Brahms wenig geschätzten Werk anregen (S. X–XI). Dieses Vorhaben dürfte dem Herausgeber angesichts der opulenten Ausstattung des Bandes, dem die vollständige Reproduktion von Schumanns Entwurf zum *Requiem* op. 148 als Faksimile-Beiheft angefügt ist, sicherlich gelingen. Eine besondere Leistung von Herausgeber und Verlag.

(August 1999)

Patrick Dinslage

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klavierauszüge, Bearbeitungen, Studien und Skizzen, Werkgruppe 3: Studien und Skizzen, Band 4: Dresdener Skizzenheft. Hrsg. von Reinhold DUSELLA und Matthias WENDT/Taschennotizbuch. Hrsg. von Bernhard R. APPEL, Kazuko OZAWA-MÜLLER und Matthias WENDT. Mainz u. a.: Schott 1998. XVIII, 159 S.*

Dieser Band bereichert die Schumann-Ausgabe um eine Publikation, die von konservatorischen, biographischen und philologischen Aspekten geleitet ist. Erstmals werden hier zwei Dresdner Notizbücher Schumanns vollständig veröffentlicht. Das *Dresdener Skizzenheft* benutzte Schumann von 1845 bis März 1849 und das *Taschennotizbuch* von Ende 1848 bis 1849. Die Herausgeber weisen auch

besonders darauf hin, dass beide „offenkundig in Zusammenhang mit einem einschneidenden Wechsel in Schumanns Kompositionstechnik zu Beginn seiner Dresdener Jahre“ stehen (S. XIII). Nach Schumanns eigener Aussage begann er in dieser Zeit, „alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten“ (S. XIII).

Auf den hochformatigen Seiten des Bandes werden in der oberen Hälfte die zur Verbesserung der Lesbarkeit vergrößerten photographischen Reproduktionen der Skizzenbuch-Seiten wiedergegeben, in der unteren die Transkriptionen. Die Tatsache, dass Schumann die Skizzenbücher auch vom Buchende anfangend benutzt hat, führt zu der etwas unbequemen aber konsequenten Wiedergabe von auf dem Kopf stehenden Notaten. Im kritischen Bericht werden die Notenskizzen den Kompositionen zugeordnet.

Neben Notenskizzen enthalten die beiden Bücher Tagebucheintragungen, Vermerke über Zahlungen, Erinnerungshilfen und Aphorismen wie beispielsweise die eigenwillige Sentenz auf der ersten Seite des *Dresdener Skizzenheftes*: „Moderne Fugen = künstliche Ruinen“ (S. 3). Ein ausführliches Namen- und Personenregister mit biographischen Angaben schließt den kritischen Bericht ab. Ein wertvolles Forschungsergebnis.

(August 1999)

Patrick Dinslage

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Supplemente, Band 1: Ernst BURGER: Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. Unter Mitarbeit von Gerd NAUHAUS und mit Unterstützung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau. Mainz u. a.: Schott 1998. 355 S., Abb.*

Es ist schon als eine verlegerische Großtat zu bezeichnen, wenn ein Musikverlag eine Komponistenbiographie in solch vorzüglicher Ausstattung herausbringt, und wenn dann dieser Band auch noch als Supplement in die Gesamtausgabe Eingang findet, dann sind die Begeisterungsausbrüche kaum noch zu zügeln. Ernst Burger baut sein Buch so auf, dass mit Ausnahme der ersten sieben Kindheitsjahre Schumanns, die en bloc behandelt werden, jedes Jahr in Schumanns Leben in Bildern und Dokumenten nachgezeichnet wird. Ab 1822 ist die Dar-

stellung dann stets zweigeteilt. In diesem Jahr entstand Schumanns erste erhalten gebliebene Komposition. So gliedert sich ab 1822 die Dokumentation eines jeden Jahres erstens in die Darstellung von Schumanns Leben und zweitens in die seiner Werke. Und wenn im Vorwort Klaus Wolfgang Niemöller so richtig wie nüchtern feststellt, dass eine solche chronologische Dokumentation in der Lage sei, „für die Lebensgeschichte, für die Werkgeschichte, aber auch für die zeitgenössische Rezeptionsgeschichte verlässliche Parameter bereitzustellen, bei der die individuelle Biographie mit kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungslinien verknüpft wird“, dann muss dem aber entgegengehalten werden, dass dieses Buch einfach Spaß und Vergnügen bereitet aufgrund seiner liebevollen und bis hin in die Wahl des Papiers in höchstem Maße befriedigenden Gestaltung. Man legt es nicht so schnell wieder aus der Hand. Das Buch ist ein ästhetischer Genuss.

(August 1999)

Patrick Dinslage

ROBERT SCHUMANN: *Die Orange und Myrthe hier (1853; WoO 26,4) für Vokalquartett und Pianoforte. Faksimile des Autographs und Urtextausgabe. Hrsg. von Christoph DOHR mit einem Vorwort von Irmgard KNECHTGES-OBRECHT. Köln: Dohr 1996. 12 S.*

Ganze achtzehn Takte umfasst diese 1942 erstmalig erschienene Komposition Robert Schumanns. Sie war das musikalische Tablett, auf dem Robert seiner Frau Clara 1853 zum dreizehnten Hochzeitstag einen neuen Flügel überreichte. Dem Werk für Vokalquartett und Klavier liegt ein Text zugrunde, den Schumann schon 1840, als er Clara ebenfalls einen Flügel schenkte, als dreistrophiges Widmungsgedicht verfasst hatte.

Die vorliegende Urtextausgabe entstand anlässlich des 100. Todestages von Clara Schumann. Eingeleitet wird die Publikation durch ein Vorwort von Irmgard Knechtges-Obrecht, in dem sie Anlass und Hintergrund der Entstehung des Werkes ausführlich beschreibt. Dem Kritischen Bericht zur Urtextausgabe von Christoph Dohr geht ein Faksimile-Abdruck des Sopran-Stimmblattes voraus. Im Anschluss an den detaillierten Bericht folgt ein vollständiges

Faksimile des im Heinrich-Heine-Institut zu Düsseldorf aufbewahrten Autographs. Den Abschluss bildet die eigentliche Urtextausgabe. Darin wird Schumanns Orthographie (z. B. seine Angewohnheit, die Dynamik oberhalb der vier Vokalstimmten zu notieren) beibehalten. Eine schöne Ausgabe.  
(August 1999) Patrick Dinslage

*JOHANNES BRAHMS: Fantasien für Klavier Opus 116. Faksimile nach dem Autograph, im Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. München: G. Henle Verlag 1997. 21 S.*

Bei dem Autograph der vorliegenden Faksimile-Ausgabe dürfte es sich um die erste vollständige Niederschrift der sieben *Klavierstücke* op. 116 handeln, die laut Brahms' Eintrag in „Ischl / im Sommer 92.“ (S. 21) komponiert wurden. Die Handschrift befindet sich seit 1926 in der heutigen Staats- und Universitätsbibliothek „Carl von Ossietzky“ in Hamburg. Das Autograph, das die einzige erhaltene Handschrift der *Klavierstücke* darstellt, hat nicht als Stichvorlage gedient. Zwar wissen wir durch Brahms' Briefwechsel von weiteren existierenden Handschriften, so den nach dem 8. August 1892 an Hans von Bülow, Anfang Oktober 1892 an Clara Schumann und Ende Oktober / Anfang November 1892 an Theodor Billroth übersandten Handschriften, die jedoch verschollen sind, wie auch die von Brahms am 20. Oktober 1892 an Verleger Simrock, Berlin, gesandte Stichvorlage. Es existiert hingegen noch ein Korrekturabzug zur Erstausgabe mit Brahms' handschriftlichen Einträgen. Das Autograph weist Korrekturen, mehrfache Streichungen und eine Überklebung auf, die erkennen lassen, dass Brahms bei der Niederschrift der *Klavierstücke* noch zahlreiche Änderungen (Tinte, Bleistift), auch struktureller Art, vorgenommen hat.

Die Anregungen, ein Faksimile von dieser Handschrift zum Brahms-Jahr 1997 herzustellen, kam von der Johannes Brahms-Gesellschaft, die auch die Drucklegung förderte. Dies war eine ausgezeichnete Idee, zumal das relativ dünne Papier des Autographs, das einst als elegant galt, allmählich brüchig wird.

Die Ausgabe ist mit einem Nachwort (auch in

englischer Übersetzung) von Bernhard Stockmann, dem ehemaligen Leiter der Musik- und Handschriften-Abteilung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, versehen und mit einer Abbildung der von der Überklebung gelösten Stelle im *Intermezzo* Nr. 4, das hier noch die Überschrift „Notturmo“ aufweist, ausgestattet. Stockmann gibt eine kurze Beschreibung des Autographs, weist auf einige ihm charakteristisch erscheinende Stellen hin, so auf Auslassungen im Notentext bei der Wiederholung von Takten, auf Oktavierungen und „da capo“ – Hinweise – dies sind für Brahms typische Gepflogenheiten der Niederschrift, die sich in zahlreichen seiner Handschriften nachweisen lassen –, hebt Differenzen zwischen Autograph und Erstdruck hervor und setzt sich mit einigen brahmsschen Korrekturen näher auseinander. Die Änderung von Tempo-Bezeichnungen ist bei Brahms, so sei angemerkt, kein Zeichen für Unsicherheit in der Temponahme, wie Stockmann meint, sondern eher ein Beweis für besondere Sorgfalt, die entsprechenden Bezeichnungen möglichst verständlich und klar gemäß seiner kompositorischen Vorstellung zu setzen, vielfach auch, um etwa zu verhindern, dass die Stücke von Interpreten in zu raschem Tempo genommen werden, wie beim *Intermezzo* Nr. 5, das Brahms vom ursprünglichen „Allegretto“ in ein „Andante“ änderte.

Die Faksimile-Ausgabe ist vorbildlich ausgestattet. Der Verlag hat alle Mühe darauf verwandt, dass die Farbe des Papiers wie auch der Schrift des Autographs und der nachträglichen Einträge des Komponisten täuschend ähnlich nachgebildet wurden. Ohne Zweifel wird dieses Faksimile dazu verhelfen, die Erkenntnis von Brahms' Schaffensprozess zu fördern und zur Klärung weiterer mit diesen *Klavierstücken* und deren Entstehung zusammenhängender Fragen beizutragen.

(Oktober 1999)

Imogen Fellingner

*Comedian Harmonists. Das Original. Fünf Originalarrangements. Hrsg. von Ulrich ETSCHKEIT und Julian METZGER. Rekonstruiert von Julian METZGER. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1997. 31 S.*

Ganz vergessen waren die *Comedian Harmonists*, und in den letzten Monaten haben Fil-

me und Buch-Veröffentlichungen eine regelrechte Renaissance eingeleitet. Nun liegt auch die erste quellenkritische Notenausgabe von fünf Erfolgstiteln vor – sie wird angesichts der Koinzidenz mit den noch publikumswirksamen Erscheinungsformen ebenfalls weithin beachtet werden.

*Comedian Harmonists: Das Original* – endlich, so werden alle Anhänger des legendären Sextetts ausrufen und an die eher fragwürdigen Arrangements denken, die bisher erhältlich waren. Die Aufgabe der Herausgeber bei der Erstellung eines authentischen Notentexts erweist sich als äußerst anspruchsvoll, da die Originalstimmen nur teilweise überliefert sind und vieles nach den Tondokumenten rekonstruiert werden muss. Zudem improvisierte der Pianist den Klaviersatz, so dass eine textgetreue Edition schlechterdings unmöglich ist. Julian Metzger entscheidet sich für eine charakteristische Begleitung, die konsequent einfach gehalten ist und fähige Pianisten zu Ausschmückungen anregen wird. Überzeugend ist auch der Grundsatz der Herausgeber, bei der Wiederherstellung der Vokalpartien im Zweifelsfall eher den bekannten Tonaufnahmen als dem originalen Notenmaterial zu vertrauen. Dass eine Ausgabe dieser Arrangements die Praxis im Auge behält und daher eher mit einem leichten wissenschaftlichen Apparat daherkommt, um durch einen günstigen Verkaufspreis die Verbreitung zu fördern, ist verständlich. Immerhin lassen sich durch den Verzicht auf einen regelrechten Kritischen Bericht und durch in Fußnoten aufgenommene Einzelanmerkungen fünf Stücke auf 32 Seiten unterbringen, ohne dass das Notenbild allzu sehr gequetscht wirkt (Ausnahme: In *Guter Mond*, Takt 28, sind die Viertel durch den Computersatz allzu sehr gestaucht). Dass die Zuordnung der Fußnotenziffern dabei teilweise irritiert, belegt Ziffer 2) auf Seite 23, die dort an drei Parallelstellen erscheint: zunächst (Takt 20/21) nach dem fraglichen Verlauf, dann (Takt 24/25) inmitten und schließlich (Takt 32/33) davor. Auch andere kleinere Nachlässigkeiten trüben den soliden Gesamteindruck und sollten bei der sicher abzusehenden Zweitaufgabe korrigiert werden: In den einleitenden Anmerkungen erscheinen die Bemerkungen zu *Guter Mond* und *Liebling* in anderer Reihenfolge als im Liederheft. – *Guter Mond* steht in H-Dur,

die empfohlene Ausführung einen Halbton tiefer müsste demnach in B-Dur erfolgen (und nicht in b-Moll, wie die Einleitung nahe legt), und der dort erwähnte Bassdurchgang steht am Ende von Takt 29 und nicht am Ende von Takt 30. – Im *Kaktus* lautet die 2. Note von Tenor 2 in Takt 89 *f* statt *e*, am Ende von Takt 100 fehlt der (Wechsel-)Bassschlüssel, und im *Matrosen-Lied* fehlt vor der 3. Note im Bariton in Takt 72b ein Auflöser.

Dennoch – an dieser Ausgabe (und den gewiss geplanten Folgeheften) wird künftig kein seriöses Comedian Harmonists-Konzert und erst recht kein Collegium musicum vorbeikommen.

(April 1998)

Frank Reinisch

## Eingegangene Schriften

Bach Handbuch. Hrsg. von Konrad KÜSTER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 1999. X, 997 S., Abb., Notenbeisp.

IGNAZ VON BEECKE (1759–1803): Vierzehn ausgewählte Lieder. Nach den in der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek aufbewahrten Autographen hrsg. von Marianne DANCKWARDT und Dagmar LEEB. Augsburg: Wißner 1998. 64 S. (Documenta augustana. Band 2.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 1 in C-dur op. 21. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 64 S. Critical Commentary: 40 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 2 in D-dur op. 36. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 82 S. Critical Commentary: 42 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 5 in c-moll op. 67. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 124 S. Critical Commentary: 88 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 6 in F-dur op. 68. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 131 S. Critical Commentary: 68 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 7 in A-dur op. 92. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. Critical Commentary.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Epistolatio. Volume I (1783–1807). A cura di Sieghard BRANDEN-

BURG. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia/Milano: Skira 1999. 461 S. (L'Arte Armonica 4/I. Serie III, Studi e testi.)

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 22.1: Profane Vokalwerke I. Hrsg. von Owe ANDER und Karin HALLGREN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XVII, 268 S. (Monumenta Musicae Svecicae.)

BERNHARD BILLETTER: Frank Martin. Werdegang und Musiksprache seiner Werke. Mainz u. a.: Schott 1999. 256 S., Abb., Notenbeisp.

Brahms-Studien. Band 12. Hrsg. im Auftrag der Johannes Brahms-Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V. von Martin MEYER. Tutzing: Hans Schneider 1999. 157 S., Abb., Notenbeisp.

BROCK: Edvard Grieg als Musikschriftsteller. Altmedingen: Hildegard-Junger-Verlag 1999. 316 S., Abb.

Chanson und Vaudeville. Gesellschaftliches Singen und unterhaltende Kommunikation im 18. und 19. Jahrhundert. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER. Stuttgart: Röhrig Universitäts-Verlag 1999. 289 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek. Band 6.)

Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Bericht über die Tagung anlässlich ihres 100. Todestages veranstaltet von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und dem Hochschulkonservatorium in Frankfurt. Hrsg. von Peter ACKERMANN und Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1999. 270 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 12.)

Compositionswissenschaft. Festschrift Reinhold und Roswitha Schlötterer zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Bernd EDELMANN und Sabine KURTH. Augsburg: Wißner-Verlag 1999. 384 S., Notenbeisp.

VICTOR CROWTHER: The Oratorio in Bologna (1650–1730). Oxford: Oxford University Press 1999. XI, 187 S., Notenbeisp.

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680, Band 1: Die Melodien bis 1570, Teil 3: Melodien aus Gesangbüchern II. Vorgelegt von Joachim STALMANN, bearbeitet von Hans-Otto KORTH und Daniela WISSE-MANN-GARBE unter Mitarbeit von Silke BERDUX, Karl-Günther HARTMANN und Rainer H. JUNG. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. Notenband: X, 156 S., Textband: XVIII, 198 S.

Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States. Edited by Reinhold BRINKMANN and Christoph WOLFF. Berkeley u. a.: University of California Press 1999. XIII, 373 S.

Erlebnis und Erfahrung im Prozess des Musiklernens. (Fest-)Schrift für Christoph Richter. Hrsg. von Franz NIERMANN. Augsburg: Wißner-Verlag 1999. 223 S., Notenbeisp. (Forum Musikpädagogik. Band 37.)

ANGELA EVANS/ROBERT DEARLING: Josef Mysliveček (1737–1781). A Thematic Catalogue of his Instrumental and Orchestral Works. München-Salzburg: Musikverlag Katzbichler 1999. 188 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 35.)

ANNA FICARELLA: Die Kategorie des Spätstils in der Klaviermusik des 19. und 20. Jahrhunderts. Studien zur „Klavierübung“ von Ferruccio Busoni. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1999. 263 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 205.)

FRED FISCHBACH: Hanns Eisler. Le musicien et la politique. Hrsg. von Franck FISCHBACH. Bern u. a.: Peter Lang 1999. 433 S.

JOHANN NIKOLAUS FORKEL: Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Reprint der Erstausgabe Leipzig 1802. Hrsg., kommentiert und mit Registern versehen von Axel FISCHER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 26, 113 S.

Anton FÖRSTER: Reihe und Form. Analytische Studie zu Arnold Schönbergs Bläserquintett op. 26. Sinsheim: Pro Universitate Verlag 1999. 404 S., Abb., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Schriften: Musikwissenschaft.)

STEFAN FRICKE: Musik mit Ei. Ein Guckheft über Fluxus und anderes. Saarbrücken: Pfau 1999. LXVIII S., Abb., Notenbeisp.

Friedrich-Kiel-Studien. Band 3. Hrsg. im Auftrag der Friedrich-Kiel-Gesellschaft e. V. von Peter PFELL. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1999. 216 S., Notenbeisp.

ERIKA FUNK-HENNIGS: Deutsche Militärmusik nach 1945. Aufbau und Entwicklung im Kontext der politischen Kultur der DDR und der Bundesrepublik. Fakten – Beobachtungen – Gedanken. Karben: Coda 1999. 156 S., Abb., Notenbeisp. (Forum Jazz Rock Pop 2.)

MARTIN GECK: „Denn alles findet bei Bach statt“. Erforschtes und Erfahrenes. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. 224 S., Abb., Notenbeisp.

Geschichte als Musik. Hrsg. vom Haus der Geschichte Baden-Württemberg in Verbindung mit der Landeshauptstadt Stuttgart durch Otto BORST. Tübingen: Silberburg-Verlag 1999. 313 S., Abb., Notenbeisp. (Stuttgarter Symposium Schriftenreihe. Band 7.)

Geschichte und Medien der „gehobenen Unterhaltungsmusik“. Hrsg. von Mathias SPOHR. Zürich: Chronos 1999. 183 S., Abb., Notenbeisp.

Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert. Hrsg. von Martin STAEHELIN. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1998. 243 S., Abb., Notenbeisp. (Wolfenbütteler Forschungen. Band 83: Quellenstudien zur Musik der Renaissance III.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung IV: Französische komische Opern, Band 6: Der betrogene Cadi. Opéra-comique in einem Akt von Pierre-René Lemonnier. Deutsche Version von Johann André. Hrsg. von Daniela PHILIPPI. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. L, 193 S.

DAGMAR GLÜXAM: Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspiels. Unter besonderer Berücksichtigung der Quellen der erzbischöflichen Musiksammlung in Kremsier. Tutzing: Hans Schneider 1999. 535 S., Abb., Notenbeisp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 37.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Israel in Egypt. Oratorio in three parts HWV 54. Hrsg. von Annette LANDGRAF. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. Teilband 1: Part I–III: LII, 410 S., Teilband 2: Anhang I, II und Kritischer Bericht: IX, S. 413–617. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 14.1 und 14.2.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Kantaten mit Instrumenten III HWV 150, 165, 166, 170, 171, 173. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XXVIII, 200 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie V: Kleinere Gesangswerke. Band 5.)

HANS HASELBÖCK: Vom Glanz und Elend der Orgel. Seltsames und Eigenartiges, Bedeutsames und Unwichtiges, Nachweisliches und Unglaubliches, Prosaisches und Poetisches von einem eigentlich unfassbaren Musikinstrument. Zürich–Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1999. 279 S., Abb.

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1999. Hrsg. von Günther WAGNER. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. 315 S., Abb., Notenbeisp.

VOLKER KALISCH: „Ich bin doch selber ich“. Spuren mystischer Frömmigkeit im geistlichen Liedgut des 15. Jahrhunderts: „Der Pfullinger Liederanhang“. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1999. 179 S., Abb., Notenbeisp. (Musik-Kultur. Band 6.)

DIETHER DE LA MOTTE: Musik Formen. Phantasie, Einfall, Originalität; ins Ohr springend für Aufmerksame hineinversteckt. Augsburg: Wißner 1999.

494 S., Notenbeisp. (Forum Musikpädagogik. Band 38/Wißner-Lehrbuch. Band 2.)

JOACHIM LÜDTKE: Die Lautenbücher Philipp Hainhofers (1578–1647). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. 358 S., Abb., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 5.)

Gustav Mahler – Durchgesetzt? Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text+kritik 1999. 122 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte 106.)

VITALY MARGULIS: Bagatellen op. 5. Aphorismen und Gedanken eines Pianisten. Freiburg i. Br.: Rombach 1999. 191 S.

„Matreier“ Gespräche. Ton, Gesang, Musik – Natur- und kulturgeschichtliche Aspekte. Im Auftrag des Matreier Kreises hrsg. von Max LIEDTKE. Graz: Austria Medien Service 1999. 314 S., Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Wilhelminenberg.)

Johann Simon Mayr und Venedig. Hrsg. von Franz HAUKE und Iris WINKLER. Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann Simon Mayr-Symposiums in Ingolstadt vom 5. bis 8. November 1998. München–Salzburg: Musikverlag Katzbichler 1999. 286 S., Notenbeisp. (Mayr-Studien 2.)

Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte. Band 11. Hrsg. für die Mendelssohn-Gesellschaft von Rudolf ELVERS und Hans-Günter KLEIN. Berlin: Duncker & Humblot 1999. 231 S., Abb., Notenbeisp.

Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Hrsg. von Sabine SANIO, Nina MÖNTMANN und Christoph METZGER. Ostfildern: Cantz Verlag 1998. 223 S., Abb. (Katalog zum Festival der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 1998.)

Monumenta Monodica Medii Aevi. Band V: Antiphonen. Hrsg. von László DOBSZAY und Janka SZENDREI. Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. 1. Teilband (Antiphonen im 1. Modus), 2. Teilband (Antiphonen im 7. und 8. Modus). Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 225\*, 1348 S.

Musik der Mannheimer Hofkapelle. Band 2: Holzbauer/Beck, Solowerke für Sopran und Orchester. Hrsg. v. d. Forschungsstelle Mannheimer Hofkapelle der Heidelberger Akademie der Wissenschaften unter Leitung von Ludwig Finscher. Vorgelegt von Bärbel PELKER. Stuttgart: Carus 1999. L, 165 S., Abb.

Musik im Dialog II. Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 1998. Hrsg. von Christoph METZGER und Ralf HOYER. Saarbrücken: Pfau 1999. 65 S., Abb.

Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 1999/ Band 6. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. von Georg GÜNTHER und Reiner NÄGELE. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. 287 S., Abb., Notenbeisp.

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 8. Jahrgang 1999. Begründet und hrsg. von Franz KRAUTWURST. Augsburg: Wißner-Verlag/Edition Helma Kurz 1999. 204 S., Notenbeisp.

Pianisten in Berlin. Klavierspiel und Klavierausbildung seit dem 19. Jahrhundert. Hrsg. von Wolfgang RATHERT und Dietmar SCHENK mit Beiträgen von Linde GROSSMANN und Heidrun RODEWALD. Berlin: Hochschule der Künste 1999. 112 S., Abb. (HdK-Archiv, Band 3.)

MARKUS RATHEY: Johann Rudolph Ahle 1625–1673. Lebensweg und Schaffen. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1999. 643 S., Notenbeisp.

SALOME REISER: Franz Schuberts frühe Streichquartette. Eine klassische Gattung am Beginn einer nachklassischen Zeit. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 263 S., Notenbeisp.

Rezeption alter Musik. Kolloquium anlässlich des 25. Todestages von Heinrich Schütz vom 1. bis 3. Oktober 1997. Protokollband. Hrsg. von Ingeborg STEIN. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz 1999. 223 S., Abb., Notenbeisp. (Sonderreihe Monographien. Band VI.)

HANS RHEINFURTH: Musikverlag Gombart Basel–Augsburg (1789–1826). Mit einem Beitrag von Monika GROENING: Geschichte der Familie Gombart. Tutzing: Hans Schneider 1999. 687 S.

EVA ROSCHER: Klavierimprovisation mit Intervallen, Akkorden, Skalen, Rhythmen. Protokoll heutiger Lernwege. München–Salzburg: Musikverlag Katzschichler 1999. 90 S., Notenbeisp.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Lieder. Band 11. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1999. XXXVIII, 310 S.

ROBERT SCHUMANN: Requiem für gemischten Chor, Soli und Orchester Opus 148. Nach Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band IV/3/3. Hrsg. von Bernhard R. Appel. Mainz u. a.: Schott 1999. 80 S.

Ssi-ol. Almanach 1998/99 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V. Hrsg. von Walter-Wolfgang SPARRER. Berlin: edition text+kritik 1999. 247 S., Abb., Notenbeisp.

JOHANN STRAUSS (Sohn): Leben und Werk in Briefen und Dokumenten. Band VIII: 1895–1897. Im Auftrag der Johann-Strauß-Gesellschaft Wien gesammelt und kommentiert von Franz MAILER. Tutzing: Hans Schneider 1999. 538 S., Abb.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXXVIII: Miriways. Singspiel in drei Akten nach einem Libretto von Johann Samuel Müller TWV 21:24. Hrsg. von Brit REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XLI, 288 S.

Thomas Selle (1599–1663): Beiträge zu Leben und Werk des Hamburger Kantors und Komponisten anlässlich seines 400. Geburtstages. Herzberg: Verlag Traugott Bautz 1999. Auskunft 19 (1999) 3. S. 193–388.

Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert. Bericht über den Kongreß in Bad Homburg 1996. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1999. 474 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 11.)

Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts – Symposiumsbericht Göttingen 1997. Hrsg. von Jürgen HEIDRICH und Ulrich KONRAD. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. 124 S., Abb., Notenbeisp.

William Walton. Music and Literature. Edited by Stewart R. CRAGGS. Aldershot u. a.: Ashgate Publishing Limited 1999. XIV, 269 S., Abb., Notenbeisp.

THOMAS WATSON: Italian Madrigals Englished (1590). Transcribed and edited by Albert CHATTERLEY. London: Stainer and Bell 1999. XLIII, 125 S. (Musica Britannica LXXIV.)

## Mitteilungen

Es verstarb

Dr. Kurt Hahn am 15. März in Murnau.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. F. von GLASENAPP am 15. Mai zum 90. Geburtstag

Prof. Walter von FORSTER am 15. Juni zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Walter HÜTTEL am 13. Februar zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Rudolf STEPHAN am 3. April zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Vladimir KARBUSICKY am 9. April zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Martin JUST am 17. April zum 70. Geburtstag,

Dr. Hanspeter BENNWITZ am 4. Mai zum 70. Geburtstag

Prof. Dr. Jürgen EPELSHEIM am 27. Mai zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Klaus KROPFINGER am 27. Mai zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Elmar SEIDEL am 7. Juni zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Akio MAYEDA am 18. April zum 65. Geburtstag,

Dr. Eckhard MARONN am 26. April zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Klaus HORTSCHANSKY am 7. Mai zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Hans-Joachim MARX am 16. Mai zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Elmar BUDDÉ am 13. Juni zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Horst-Peter HESSE am 24. Juni zum 65. Geburtstag.

\*

PD Dr. Hartmut SCHICK hat einen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München erhalten.

Frau Dr. Gabriele BUSCH-SALMEN vertritt mit Wirkung vom November 1999 für ein Jahr die Professur für historische Musikwissenschaft (Prof. Dr. Eva Rieger) an der Universität Bremen.

PD Dr. Rainer KLEINERTZ vertritt im Sommersemester 2000 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg.

PD Dr. Wolfgang RATHERT vertritt im Sommersemester 2000 den Lehrstuhl von Prof. Dr. Wilhelm Seidel am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig.

Die Akademie der Wissenschaften zu Göttingen hat Prof. Dr. Hans Joachim MARX zum korrespondierenden Mitglied der Philologisch-Historischen Klasse gewählt.

Dr. Martin ELSTE ist bei Recherchen zu einem Bach-Buch auf die wohl älteste Tonaufnahme einer Cembalo-Komposition gestoßen. Es handelt sich um eine Aufzeichnung von 1908; Wanda Landowska spielt den ersten Satz des *Italienischen Konzerts*. Die Einspielung ist auf einer CD zusammen mit Elstes Buch *Meilensteine der Bach-Interpretation* (Bärenreiter/Metzler) erschienen.

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Freien Universität Berlin veranstaltet vom 13. bis 16. Juli 2000 eine Internationale Tagung mit dem Thema: „Music as a Bridge – Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland 1920–1950“. Infor-

mationen über das Musikwissenschaftliche Seminar der Freien Universität Berlin, Grunewaldstr. 35, 12165 Berlin, Tel.: 030/838 566 10, Fax: 838 530 06, E-Mail: gheldt@zedat.fu-berlin.de oder chrbru@compuserve.com.

Das Orff-Zentrum München führt vom 29. Juni bis zum 2. Juli 2000 das Erste Internationale Symposium der Komponisteninstitute durch. Es steht unter dem Thema „Komponistinnen und Komponisten des 20. Jahrhunderts: Forschungsinstitute und Stiftungen, Archive und Sammlungen“. Kontakt: Ruth Wischmann, Tel. 089/30004759, E-Mail: Ruth.Wischmann@gmx.de.

Die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München veranstaltet vom 25. bis 28. Juli 2000 eine internationale Tagung zur „Musiktheorie im Mittelalter. Quellen – Texte – Terminologie“. Informationen über Dr. Michael Bernhard, Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Marstallplatz 8, 80539 München; Auskunft über die vorgesehenen Vorträge finden sich auf der Homepage des „Lexicon musicum Latinum“, <http://www.badw.de/musik/lml.htm>.

Das 19. *Polyaisthesis Symposium* – „Natur – Kultur – Zivilisation im Mehr-Wahr-Nehmen und Gestalten von Musik und ihren Schwesterkünsten“ findet vom 4. bis 9. September 2000 in Bad Goisern/Salzkammergut Oberösterreich statt. Informationen über das Institut für Integrative Musikpädagogik und Polyästhetische Erziehung der Universität Mozarteum Salzburg, Alpenstraße 48, A-5020 Salzburg.

Die Internationale Jahrestagung der Deutschsprachigen Gesellschaft für Musikpsychologie (DMG) findet vom 21. bis 23. September 2000 an der Musikhochschule Freiburg statt. Das Thema lautet: „Musikalische Begabung und Expertise / Musical Giftedness and Expertise“. Der „call for papers“ und die eingereichten Abstracts sind zu finden auf der Homepage der DMG: <http://musicweb.hmt-hannover.de/dmg>. Informationen über Dr. Claudia Bullerjahn, Ubbenstr. 11, 30159 Hannover, Tel.: 0511/ 32 55 57, Fax: 0511 / 32 55 79, E-Mail: bullerj@uni-hildesheim.de.

Im Rahmen der „Tage Alter Musik im Königswinkel“ findet vom 29. September bis 1. Oktober 2000 ein Symposium unter dem Titel „Kirchen- und Klostergeschichte im Alpenraum – Musik im Kloster: Verkündigung, künstlerischer Wettstreit, Liebhaberei!“ statt. Anmeldung bis zum 31. August 2000: Klostermusik im Allgäu e. V., Dr. Paul Wengert, Lechhalde 3, 87629 Füssen.

Im Rahmen des Jahrestreffens der Internationalen Carl Maria von Weber-Gesellschaft findet am 21. Oktober 2000 an der Musikhochschule Weimar ein Sym-

position mit dem Thema „*Carl Maria von Weber und die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts*“ statt. Informationen über PD Dr. Frank Heidlberger, Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg, Residenzplatz 2 A, 97070 Würzburg, E-Mail: heidlberger@t-online.de.

Vom 17. bis 20. November 2000 findet in Michaelstein das 21. Musikinstrumentenbau-Symposium statt. Es hat das Thema „*Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der tiefen Streichinstrumente. Ein Beitrag zum 250. Geburtstag von Johann Matthias Sperger (1750-1812)*“. Anfragen und Anmeldungen an: Stiftung Kloster Michaelstein, Postfach 24, D-38881 Blankenburg, Tel.: 03944/903012, Fax: 03944/903030; E-Mail: Kloster.Michaelstein@t-online.de; Internet: <http://www.kloster-michaelstein.de>.

Vom 4. bis 7. Oktober 2001 findet in Ingolstadt unter dem Thema „*Simon Mayr und Wien*“ das *Internationale Simon Mayr-Symposium* statt. Das Thema bezieht sich nicht nur auf Johann Simon Mayrs dokumentierten Aufenthalt in Wien und seine dort – zum Teil erstmals – aufgeführten Opern, sondern auch auf Mayrs vielfältige stilistische, ästhetische und literarische Verbindungen zur österreichischen Metropole. Wer weitere Informationen wünscht, wer als Referent teilnehmen möchte, wende sich mit seinem Themenvorschlag an Dr. Iris Winkler, Kulturamt Ingolstadt, Unterer Graben 2, 85049 Ingolstadt, Tel. 0841/305-1817, Fax 0841/305-1805, E-Mail: iris.winkler@ingolstadt.de. Erbeten sind Anmeldungen bis 15. Mai 2000.

Die Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und die Friedrich-Schiller-Universität Jena haben am 20. Januar 2000 einen Vertrag über die Gründung eines gemeinsamen *Instituts für Musikwissenschaft Weimar-Jena* geschlossen. Damit wird das Fach nach vielen Jahren wieder an der Friedrich-Schiller-Universität etabliert. Die Weimarer Hochschule und die Uni-

versität Jena werden künftig einen gemeinsamen Master- und Promotionsstudiengang Musikwissenschaft mit Lehrveranstaltungen an beiden Standorten anbieten. Das Institut Weimar-Jena mit der gemeinsamen Bibliothek hat seinen Sitz in Weimar. An der Universität Jena wird zusätzlich eine Arbeitsbibliothek für das Grundstudium sowie eine Dependence mit Sekretariat im Institut für Germanistische Literaturwissenschaft eingerichtet. Ansprechpartner sind der Direktor des Instituts für Musikwissenschaft, Professor Dr. Detlef Altenburg, und Dr. Roman Hankeln (Sekretariat Weimar: Tel./Fax: 03643/555165). Der Studienbetrieb in Jena wird im Sommersemester 2000 mit einem Hauptseminar von Prof. Dr. Detlef Altenburg und Prof. Dr. Klaus Manger (Germanistische Literaturwissenschaft) über Musik und Theater um 1800 eröffnet. Anschrift: Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Mozartstraße 11, 99423 Weimar.

Die Stiftung Musikforschung in Baden-Württemberg fördert wissenschaftliche Untersuchungen, die sich mit dem Musikland Baden-Württemberg im 20. Jahrhundert befassen. Publikationen über Komponisten, Verlage, Interpreten, Pädagogen, Organisationen und Festivals können auf Antrag in Form von Aufwands- und Druckkostenzuschüssen finanziell unterstützt werden. Formlose Anträge sind zu richten an den ersten Vorsitzenden Prof. Dr. Rolf Hempel, Rotackerweg 5, 73773 Aichwald.

Die University of Arkansas, 800 Holtz Hall, Fayetteville AR 72701, gibt bekannt: Billinsley gift of \$1.15 million to establish world center research in ancient asian and mid-eastern music and enhance university of Arkansas opera program. Informationen über Roger Williams, associate vice chancellor for univ. relations, E-Mail: rogerw.@comp.uark.edu, und über Dixie Kline, manager of development communications, E-Mail: dkline@comp.uark.edu.

## Die Autoren der Beiträge

ANDREA LINDMAYR-BRANDL, geb. 1960 in Schwanenstadt, studierte Schulmusik und Mathematik am Mozarteum und an der Universität Salzburg sowie Musikwissenschaft und Philosophie in Salzburg und Basel (Promotion 1988). Seit 1987 Assistentin am Salzburger Institut für Musikwissenschaft, zur Zeit APART-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften für das Habilitationsprojekt „Franz Schubert. Das fragmentarische Werk“. Buchpublikation: *Quellenstudien zu den Motetten von Johannes Ockeghem* (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 16), Laaber 1990.

MARKUS RATHEY, geb. 1968 in Herford (Westfalen). Studium der Ev. Theologie an der Kirchlichen Hochschule Bethel und der Musikwissenschaft, Ev. Theologie, Germanistik und Skandinavistik an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 1996–1998 als Stipendiat der DFG Kollegiat des Graduiertenkollegs Geistliches Lied und Kirchenlied an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz; seit 1998 dort Postdoktorand. 1998 Promotion mit einer Dissertation *Johann Rudolph Ahle. 1625–1673. Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999. Aufsätze zur Musikgeschichte des 17. bis 20. Jahrhunderts, zur Geschichte der Orgelmusik sowie zur skandinavischen Musikgeschichte

CLEMENS RISI, geb. 1970 in Frankfurt am Main; Studium der Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Betriebswirtschaftslehre in Mainz und München; 1996 Stipendiat des Deutschen Historischen Instituts in Rom; Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes; Doktorand am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz.

KLAUS G. WERNER, geb. 1951, Studium der Schulmusik an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Nach dem Staatsexamen 1978 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Kiel, 1986 Promotion: *Spiele der Kunst. Kompositorische Verfahren in der Oper Falstaff von Giuseppe Verdi* (= Europäische Hochschulschriften XXXVI, 25), Frankfurt 1988. Tätigkeiten als Verlagslektor, Herausgeber und Musikkritiker, seit 1992 Lehrbeauftragter an der Hochschule Vechta, dort seit mehreren Jahren in der neu begonnenen Romberg-Forschung tätig.