

Denken in Intervallverbänden: Kompositionsdidaktik und Kompositionstechnik um 1500

von Dietrich Helms, Dortmund

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts wird aus den Traktaten einiger Theoretiker das Wissen um eine Art der Konstruktion mehr als zweistimmiger Sätze erkennbar, die sich von älteren Beschreibungen des Kontrapunkts unterscheidet. Als erster differenziert Johannes Tinctoris zwischen „contrapunctus“ und „res facta“ bzw. „cantus compositus“.¹ Dass es sich dabei nicht nur um den Unterschied zwischen Improvisation und schriftlicher Ausarbeitung eines Satzes handelt, sondern um zwei unterschiedliche Denkweisen des musikalischen Satzes, hat Bonnie J. Blackburn in einem 1987 erschienenen Aufsatz klargestellt.² Die Differenzierung wird durch die verschiedenen terminologischen Ebenen erschwert, auf denen der Begriff des Kontrapunkts um 1500 benutzt wurde. Er steht zuerst für ein übergeordnetes Regelwerk, das die Konstruktion einer zweiten Stimme zu einer bereits existierenden Melodie „per positionem unius vocis contra aliam punctuatum“³ beschreibt. Das Intervall und damit die Zweistimmigkeit ist die Grundlage seines Denkens. Seine Regeln definieren die zu verwendenden Intervalle und ihre Fortführung. Diese generellen Eigenschaften des theoretischen Kontrapunkts gelten in der Gegenüberstellung im *Liber de arte contrapuncti* sowohl für den „contrapunctus“ als auch für den „cantus compositus“ bzw. die „res facta“.⁴ Tinctoris meint mit „contrapunctus“ an dieser Stelle allerdings den praktischen Kontrapunkt, der hier nicht die Sammlung fundamentaler Regeln des musikalischen Satzes bedeutet, sondern – auf einer niedrigeren Ebene – eine Methode zur Konstruktion mehrstimmiger Sätze. Wird dieser Kontrapunkt improvisiert, heißt er in der Terminologie des Tinctoris „contrapunctus absolutus“;⁵ er kann jedoch auch notiert werden.⁶ Diese beiden Arten, den Kontrapunkt auszuführen – die simultane durch mehrere Sänger und die sukzessive durch einen Komponisten – unterscheiden sich von der „res facta“ durch den ausschließlichen Tenorbezug ihres konstruktiven Denkens. Befasst sich das übergeordnete Regelwerk des Kontrapunkts nur mit dem zweistimmigen Satz, so wird in der Praxis das System auch für den mehr als zweistimmigen Satz angewandt. Jede einzelne zum Tenor hinzugefügte Stimme muss im Verhältnis zu diesem nach den Regeln des Kontrapunkts einen konsonanten Satz ergeben. Dieses gilt jedoch nicht für die Beziehungen zwischen den ergänzten Stimmen. (Für den Fall, dass der Kontrapunkt improvisiert werden soll,

¹ Siehe die entsprechenden Stichworte im 1472 verfassten, 1495 in Treviso gedruckten *Terminorum musicae diffinitorium*, Faksimile-Nachdr. hrsg. von P. Gülke, Kassel 1983, f. A.iii; dann 1477 im *Liber de arte contrapuncti*, hrsg. von Albert Seay (= CSM 22, 2), [Rom] 1975–1978, II, xx, S. 107.

² Bonnie J. Blackburn, „On Compositional Process in the Fifteenth Century“, in: *JAMS* 40 (1987), S. 210–284, bes. S. 246–268. Siehe auch: Markus Bandur, Art. „Res facta / chose faite“, in: *HmT* 1992.

³ Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, f. A.iii.v.

⁴ Das dritte Buch des *Liber de arte contrapuncti* überschreibt Tinctoris mit „De octo generalibus regulis circa omnem contrapunctum observandis [...]“ (S. 146). Unter dem generellen Begriff des Kontrapunkts erläutert er dann sowohl Regeln und Ausführungshinweise für den improvisierten Kontrapunkt als auch für die „res facta“.

⁵ Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* II, xx, S. 107 ff.

⁶ Vgl. die Diskussion bei Blackburn, S. 246–252.

ist diese Bezugnahme ohnehin nicht möglich.) Quarten auf schweren Taktzeiten, die zwischen Tenor und der jeweiligen Stimme verboten sind, und parallele perfekte Konsonanzen können als Sekundärintervalle zwischen den hinzugefügten Stimmen toleriert werden.⁷ Die Stimmführungsregeln der Kontrapunktlehre beziehen sich nur auf die Folge der Primärintervalle. Da das System des theoretischen Kontrapunkts auf das Intervall beschränkt ist, kennt es keine Gesetze, die Primen oder Septen zwischen den hinzu erfundenen Stimmen verhindern. Allerdings gab es in der Praxis Absprachen, die diese zu vermeiden halfen. So konnten sich zwei Sänger, die jeweils eine Stimme über einem Tenor improvisieren wollten, darauf einigen, das Intervall der Sext nicht zu verwenden, um das Sekundärintervall der Sekund für den Fall zu umgehen, dass der andere zur gleichen Zeit die Quint über dem Tenor sang.⁸ Für die schriftliche Anfertigung eines Kontrapunkts konnten tabellarische oder verbal ausformulierte Aufstellungen von Konsonanzen zu Hilfe genommen werden, die – wiederum ganz auf den Tenor bezogen – beschreiben, welchen Abstand der Bassus zum Tenor haben muss, wenn letzterer zum Diskant ein bestimmtes Intervall aufweist.⁹ Diese Ausführungsbestimmungen modifizierten die Grundgesetze des Kontrapunkts nicht,¹⁰ sie gaben lediglich praktische Hilfestellungen für den mehr als zweistimmigen Satz.

Die „res facta“ – sie soll hier zur Differenzierung von der kontrapunktischen Satzweise Komposition genannt werden¹¹ – definiert Tinctoris mit dem Satz:

⁷ Klaus Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen* (= BzAfMw 13), Wiesbaden 1974, S. 124 ff.; und ders., „Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts“, in: *BjBHM* 7 (1983), S. 176 f.

⁸ Siehe z. B. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* III, i, S. 146, oder auch den „Tractatus de contrapuncto: Quicumque voluerit“, der heute allgemein auf die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert wird und von Coussemaker zusammen mit anderen, zum Teil älteren Faszikeln derselben Handschrift unter dem Titel „Ars discantus secundum Johannem de Muris“ in *CS* III, S. 92b–93b ediert wurde; vgl. Blackburn, S. 256, und Sachs, „Arten improvisierter Mehrstimmigkeit“, S. 176. Im improvisierten dreistimmigen Kontrapunkt mit dem Tenor in der Mitte waren dissonante Sekundärintervalle schwieriger zu vermeiden. Daher wird z.B. in den auf 1351 datierten *Quatuor Principalia Musicae* (IV-2, 40; *CS* IV, S. 294; neu hrsg. von Luminita F. Aluas, Ph.D. Diss Indiana Univ. 1996, S. 519) davor gewarnt, über dem Tenor zu diskantieren, wenn man nicht weiß, wie die tiefe Stimme verläuft. Das Vermeiden von Sexten im improvisierten Kontrapunkt stellt eine erhebliche Einschränkung der Möglichkeiten dar und kann daher für qualifizierte Sänger kaum befriedigend gewesen sein. Weitere, komplexere Regeln oder Absprachen, das genaue Zuhören und Eingehen auf den Gesang des anderen, sowie nicht zuletzt eine gegenseitige Vertrautheit haben sicherlich beim Singen eines Kontrapunkts geholfen. Rob C. Wegman: „From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500“, in: *JAMS* 49 (1996), S. 444 ff., vermutet, dass sich die Sänger durch Gesten verständigten.

⁹ Besprechungen und Listen solcher Konsonanzentabellen u. a. in Sachs, *Der Contrapunctus*, S. 128, und Helen E. Bush, „Recognition of Chordal Formation by Early Music Theorists“, in: *MQ* 32 (1946), S. 227–243. Konsonanzentabellen für die „res facta“ unterscheiden sich von ähnlichen Aufstellungen für den dreistimmigen Kontrapunkt durch das Vorkommen der Quart zwischen Tenor und Diskant sowie ggf. auch durch Abweichungen von der tenorbezogenen Darstellung der Intervallverbindungen.

¹⁰ Sachs, *Der Contrapunctus*, S. 124.

¹¹ Tinctoris setzt „res facta“ mit „cantus compositus“ gleich (*Terminorum musicae diffinitorium*, f. A.iii, Kap. 3). Sachs, *Der Contrapunctus*, S. 139, gibt eine Liste der frühesten Funde des Substantivs in Traktaten des 15. Jahrhunderts. Theoretiker nach Tinctoris waren sich meist des Unterschieds zwischen „contrapunctus“ und „compositio“ in der Praxis bewusst. Guerson z. B. schreibt in den *Utilissime musicales Regule*, Paris: Michel Thoulouze, ca. 1495, f. bviir, zit. n. Sachs, S. 139, dass „in compositione“ die Quarte als Konsonanz verwendet wird, „in simplici contrapuncto“ jedoch nicht. Coussemakers Anonymus VIII verwendet durchgängig den Begriff „contrapunctus“ für die Beschreibung der Satzregeln, schreibt jedoch, dass die Quart „in cantibus compositis ad tres partes“ verwendet werde (*CS* III, S. 410). Auch Guilielmus Monachus unterscheidet in seinem Traktat *De preceptis artis musicae*, hrsg. von Albert Seay (= *CSM* 11), AIM 1965, zwischen Regeln für den zweistimmigen Kontrapunkt und Rezepten für die Komposition (s. u.). Vgl. auch den ca. 1510 bis 1520 entstandenen anonymen Traktat „Juxta artem conficiendi compositiones“ [D-Gs Mus. IV 3000 Rara, suppl. ms., f. 26r–45r, hrsg. von Christian Meyer [= *CSM* 41], Neuhausen 1997, S. 98–115]. Weitere Belege zu einer Differenzierung in Markus Bandur, Art. „Compositio / Kom-

„Omnes partes rei factae sive tres sive quatuor sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cuiuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat [...]“.¹²

Dass alle Stimmen miteinander verknüpft sind und jedes beliebige Stimmpaar die „Regeln der Konkordanz“ erfüllen muss, hat weitreichende Konsequenzen für den Satz. Es gibt keine Unterschiede mehr zwischen Intervallbeziehungen z. B. des Diskants zum Tenor und des Diskants zum Bassus oder zum Altus. Parallele perfekte Konsonanzen werden zwischen keinem Stimmpaar geduldet;¹³ die Stimmführungsregeln gelten für alle Intervalle. Sekundär entstandene Dissonanzen sind ausdrücklich verboten. Die grundsätzliche Gleichberechtigung aller möglichen Intervalle zwischen den Stimmen wirkt sich auch auf die Rolle der Quart aus. Sie ist nicht mehr das geduldete sekundäre Produkt von Quint und Oktav über einem Tenor, sondern kann auch in einer zuvor primären Beziehung, d.h. zwischen Tenor und einer weiteren Stimme, erscheinen, wenn sie durch eine darunter liegende Terz oder Quint gestützt wird.¹⁴ Dementsprechend müssen auch Terz und Sext, denen als imperfekten Konsonanzen im zweistimmigen Kontrapunkt eine gewisse Spannung zugeschrieben wird, nicht mehr möglichst bald in perfekte aufgelöst werden. Lange Ketten paralleler Terzen oder Sexten werden durch entsprechende Stützung in der Unterstimme möglich.¹⁵ Die Quartenzulassung und die Zulassung paralleler imperfekter Konsonanzen haben zur Folge, dass sich der Satz nicht mehr in selbständige Stimmpaare teilen lässt; er schmilzt zu einer untrennbaren Einheit zusammen.

Fast fünf Jahrzehnte nach Tinctoris formulierte Pietro Aron im *Toscanello in musica* die methodischen Konsequenzen aus der Feststellung, dass in der Komposition alle Stimmen miteinander in Beziehung gesetzt werden:

„Onde gli moderni in questo meglio hanno considerato, come è manifesto per le compositioni da essi a quatro a cinque a sei, & a piu uoci fatte, de le quali ciascuna tiene luogo commodo facile & grato: perche considerano insieme tutte le parti & non secondo come di sopra e detto.“¹⁶

In einem Satz, in dem die Intervalle zwischen allen Stimmen gleichberechtigt sind, muss jedes Intervall im Zusammenhang mit den übrigen gesehen und bewertet werden.

position“, in: *HmT* 1996. Weitere Erwähnungen des Terminus „res facta“ in Bandur, „Res facta / chose faite“, und Wegman (wie Anm. 8), S. 441, Anm. 95. Wegmans Annahme (S. 434), dass lediglich die Schriftlichkeit den Unterschied zwischen „contrapunctus“ und „compositio“ ausmacht, ignoriert sowohl die Differenzierungen beider Begriffe bei Tinctoris und anderen, als auch die weitere Entwicklung der Termini im 16. Jahrhundert. Komponierte Motetten waren eben nicht vergleichbar mit schriftlichen Kontrapunktübungen. Wenn frühere Traktate den Unterschied zwischen schriftlichem und improvisiertem Kontrapunkt nicht erwähnen (Wegman, S. 431 f.), dann nur, weil zu ihrer Zeit dieselben Regeln sowohl für die schriftliche als auch für die improvisatorische Konstruktion eines musikalischen Satzes galten. Erst mit dem Aufkommen einer Konstruktionsweise, die ausschließlich schriftlich ausgeführt werden konnte – der Komposition – wurde es notwendig, zwischen schriftlichem Kontrapunkt und der ebenfalls schriftlichen Komposition zu unterscheiden. Die Erwähnung des schriftlich ausgeführten Kontrapunkts kam bezeichnenderweise etwa zeitgleich mit dem Gebrauch des Substantivs *compositio* auf.

¹² Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* II, xx, S. 107.

¹³ Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* III, ii, S. 146 f.

¹⁴ Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* I, xv, S. 74.

¹⁵ Tinctoris hörte nur noch in der Sext eine Spannung, die im dreistimmigen Satz jedoch aufgehoben wurde. *Liber de arte contrapuncti* I, vii, S. 32 ff. Guilielmus Monachus (wie Anm. 11), S. 35, ordnet in seiner achten Kontrapunktregel die Terz unter diejenigen dissonanten Intervalle ein, die Konsonanzen „dulcedinem“, Lieblichkeit, verleihen. Vgl. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel usw. 1968, S. 68 ff. und S. 83. Zum Problem der ästhetischen Beurteilung von Sexten und Quartan bei Tinctoris vgl. auch Rob C. Wegman, „Sense and sensibility in late-medieval music“, in: *Early Music* 23 (1995), S. 299–312, S. 304.

¹⁶ Pietro Aron, *Toscanello in musica*, Venedig 1523, zit. n. Faks.-Nachdr. der 3. Aufl., Venedig 1539, hrsg. von Georg Frey (= *Documenta musicologica* I, 29), Kassel 1970, II, 16.

Eine Quart zwischen Tenor und Cantus wird durch den Bassus gestützt, parallele Sexten zwischen den Oberstimmen verlieren ihre Spannung erst durch die Intervalle zur Unterstimme. In der Komposition wird der Blick auf das vertikale Gefüge des Satzes gelenkt, der Komponist „zieht alle Stimmen gleichzeitig in Betracht“. Dem *cantus prius factus* wird keine zweite Melodie, kein *punctus contra punctum*, entgegengesetzt, sondern der Klang aller Stimmen zusammen. In der Komposition entfällt die Hierarchisierung der Stimmen, die durch die sukzessive Vorgehensweise des praktischen Kontrapunkts automatisch entsteht. Jede Stimme hat einen klar umgrenzten Raum im Satzgefüge. Ihr Verlauf wird von Beginn an mitbedacht und muss sich nicht mehr den zuvor geschriebenen Stimmen unterordnen.¹⁷

Die Kompositionslehre war eine neue praktische Konstruktionstechnik, aber zunächst kein eigenständiges Gedankengebäude. Da auch sie vom Intervall als grundlegender Einheit ausging, veränderte sich die Gültigkeit der Grundgesetze des theoretischen Kontrapunkts nicht.¹⁸ Die Kompositionslehre modifizierte lediglich die Ausführungsanweisungen des praktischen Kontrapunkts für den mehr als zweistimmigen Satz, indem sie die Fortschrittsregeln auf die Intervalle zwischen allen Stimmen ausdehnte, die Quartan lizenzierte und lange Ketten paralleler imperfekter Konsonanzen erlaubte. Die fortdauernde Geltung des theoretischen Kontrapunkts ist ein Grund dafür, dass längst nicht alle Autoren um 1500 die Begriffe Kontrapunkt und Komposition so scharf trennten wie Tinctoris.¹⁹ Das Problem der Komposition war ein Problem der Praktiker, die statt der sukzessiven und tenorbezogenen kontrapunktischen Denkweise eine Technik entwickelten, die es ihnen erlaubte, alle Stimmen gleichzeitig zu kontrollieren. Ausführungsanweisungen – ob für die Komposition oder den praktischen Kontrapunkt bestimmt – gehörten zum Handwerk, waren auf die persönlichen Bedürfnisse und Fähigkeiten zurecht geschnitten und wurden vermutlich meist mündlich vom Lehrer an den Schüler weitergegeben.²⁰ Nur selten sind in theoretischen Traktaten vor der Mitte

¹⁷ Bei einer sukzessiven Kompositionsweise ohne Vorausplanung aller Stimmen weist nur das Gerüststimmpaar einen idealen Stimmverlauf auf. Die zweite hinzugefügte Stimme (meist der Bassus) muss bereits in Sprüngen verlaufen, dem Altus bleiben oft keine anderen Alternativen als Tonverdoppelungen und Stimmkreuzungen. Auf dieses Problem des Kontrapunkts weist Aron im *Toscanello* (II, 16) hin, bevor er seine Aussage macht, die modernen Komponisten zögen alle Stimmen gleichzeitig in Betracht.

¹⁸ Vgl. Sachs, *Der Contrapunctus* (wie Anm. 7), S. 123 f.

¹⁹ Im Verlauf des 16. Jahrhunderts bemühte man sich zunehmend auch begrifflich um eine Abgrenzung. Gallus Dressler unterscheidet in seinen 1568 geschriebenen „*Praecepta musicae poeticae*“ zwischen „*contrapuncto simplici vel florido*“ und „*contrapuncto colorato*“, den er auch als „*figuralis harmonia*“ bezeichnet. Im ersten Fall blicken alle Stimmen auf den Tenor, im zweiten dagegen müssen alle Stimmen beachtet werden. („*Praecepta musicae poeticae* a D: Gallo Dresselero“, hrsg. von Bernhard Engelke, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49–50 [1914–15], S. 213–50, S. 228). Im 5. Kapitel macht Dressler die Unterschiede in der Behandlung von Quart und Sext in Kontrapunkt und „*figuralis harmonia*“ deutlich (ebd. S. 225). Vgl. auch die Differenzierung von Pietro Pontio unten in Anm. 71.

²⁰ Adrian Petit Coclico berichtet in seinem *Compendium musices* (Nürnberg 1552, Sign. F ii^v, Faks.-Nachdr. hrsg. von Manfred Bukofzer [= *Documenta musicologica* I, 9], Kassel 1954) vom Unterricht Josquins: Dieser habe allen Schülern mit wenigen Worten den Gesang beigebracht. Dann habe er sie die perfekten und imperfekten Intervalle gelehrt und die Art, mit diesen „*contra punctum super choralem*“ zu singen. Nur den besonders geeigneten Schülern habe er dann die Regeln beigebracht zu komponieren. In den meisten musiktheoretischen Werken endet die Unterweisung mit den Kontrapunktregeln. Die große publizistische Verbreitung des Kontrapunkts in Traktaten des 16. Jahrhunderts erklärt sich durch seine Allgemeingültigkeit für Sänger, Theoretiker und Komponisten. Eine vergleichbare Allgemeingültigkeit besaßen die Ausführungsvorschriften der Komposition nicht. Wie in den mittelalterlichen Handwerken wurde dieses Wissen individuell vom Meister an die Schüler weitergegeben. Vgl. auch Wegman, „*From Maker to Composer*“ (wie Anm. 8), S. 416 f.

des 16. Jahrhunderts Hinweise darauf zu finden, wie Komponisten die mnemotechnischen Schwierigkeiten meisterten, die entstanden, wenn sie z. B. im vierstimmigen Satz versuchten, alle sechs Intervalle einschließlich ihrer Fortschreitungen zu überblicken – ein Problem, das sich im nicht homorhythmischen Satz noch verschärfen konnte.

Blackburn hat ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Arons Bemerkung, die modernen Komponisten zögen alle Stimmen gleichzeitig in Betracht, nicht bedeutet, dass sie ihre Kompositionen akkordisch anfertigten.²¹ Dieser Vermutung der älteren Musikwissenschaft widersprechen auch die Untersuchungen von Jessie Ann Owens an Komponistenautographen.²² Das einer akkordischen Satzweise angemessene Hilfsmittel, die Partitur, so das Ergebnis ihrer Studien, wurde bis zum Ende des 16. Jahrhunderts nur zum Studium bereits existierender Stücke eingesetzt. Komplexe Polyphonie wurde in den von Owens untersuchten Handschriften entweder in Pseudopartitur, in Chorbuchformat oder in Einzelstimmen niedergelegt,²³ also nach wie vor in dem Format, das auch für den praktischen Kontrapunkt benutzt wurde. Für das Verständnis der Musik, so warnt Owens, muss sich die Wissenschaft von ihren durch die Partitur geprägten Vorstellungen trennen und ein völlig anderes konstruktives Denken voraussetzen.²⁴ Doch wie dachten, welche mnemotechnischen Hilfsmittel benutzten Komponisten, von denen einerseits Aron behauptet, sie zögen alle Stimmen gleichzeitig in Betracht, und die andererseits dennoch ihre Kompositionen sukzessiv niederschrieben?

Kompositionsdidaktik

Die frühesten schriftlichen Versuche einer Vermittlung der Praxis der Komposition erscheinen in der vermutlich nicht lange nach Tinctoris' Kontrapunktbuch abgefassten Handschrift *Guilielmi Monaci cantoris integerrimi ac viri eruditissimi de praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*²⁵ sowie Jahrzehnte später in Pietro Arons Druck *Libri tres de institutione harmonica*.²⁶ In der Methodik weisen beide Traktate übereinstimmende Ansätze auf. Eine entscheidende Rolle für den Einstieg der Schüler in die Komposition müssen einfache Formeln gespielt haben: Kadenzformeln,²⁷ Formeln zur Anfertigung von Imitationen und vor allem Formeln zur Kontrolle der vertikalen Struktur eines Satzes – dem zentralen Problem der Kompositionslehre. Im Mittelpunkt der Lehren sowohl des Guilielmus als auch Arons stehen Techniken, die

²¹ Blackburn (wie Anm. 2), S. 265–268.

²² Jessie Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*, New York, Oxford 1997.

²³ Owens, S. 313. In die Partitur komponierten nur Spieler von Tasteninstrumenten, die aus ihr auch musizierten. Anfängern wurde allerdings geraten, in ein Zehnliniensystem zu schreiben. Ebd., S. 56 ff.

²⁴ Owens, S. 313. Owens kommt zu dem Ergebnis, dass der kompositorische Prozess grundsätzlich additiv verlief. Allerdings unterscheidet sie nicht zwischen dem sukzessiven Prozess des Niederschreibens einer Komposition und dem Kompositionsprozess im Gedächtnis, der nicht unbedingt Stimme für Stimme abgelaufen sein muss. Vgl. zu dieser Problematik Wegman, „From Maker to Composer“ (wie Anm. 8), S. 451.

²⁵ I-Vsm Lat. 336, coll. 1581, Edition wie Anm. 11.

²⁶ Pietro Aron, *Libri tres de institutione harmonica*, Bologna 1516, Faks.-Nachdr. (= Bibliotheca musica Bononiensis II, 8) Bologna 1970, III, 10.

²⁷ Zur Rolle von Kadenzformeln für den Kompositionsunterricht um 1500 vgl. u. a. Dietrich Helms, *Heinrich VIII. und die Musik. Überlieferung, musikalische Bildung des Adels und Kompositionstechniken eines Königs* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 11), Eisenach 1998, Kap. III.3, bes. S. 331 f.

an die Improvisationsformeln des Discantus und an die alte Tradition des Parallelsingens anknüpfen.²⁸

Die wichtige Rolle dieser Formeln für die Didaktik liegt in gleichen Eigenschaften der Improvisationsformeln und der Komposition begründet. Faburden und andere Arten des Discantus spielten vermutlich eine bedeutende Rolle bei der Durchsetzung der satztechnischen Merkmale der Komposition. Im Faburden sind die Möglichkeiten des dreistimmigen Satzes so weit reduziert, dass für den technisch problematischen Fall der Improvisation zweier Stimmen zu einem Cantus firmus in der Mittelstimme²⁹ keine dissonanten Intervalle und keine Verstöße gegen die Fortschreitungsregeln entstehen können. Anders als ältere Formen des Discantus vermeidet der Faburden parallele Quinten und Oktaven durch die Lizenz der Quart zwischen dem Mene, der den Cantus firmus trägt, und dem Treble. Im Faburden und den übrigen Formen des Discantus sind, wie im praktischen Kontrapunkt, alle Stimmen allein auf den Tenor bezogen. Im Faburden jedoch ergeben durch die notwendige Stützung der Quart zwischen Oberstimme und Cantus firmus nur alle Stimmen zusammen einen sinnvollen Satz. Bei der Übertragung der Satzprinzipien des Faburden in die Schriftlichkeit entsteht eine Komposition.³⁰ In frühen englischen Carols und den homorhythmischen Sätzen der Liturgie im Pepys- und im Old Hall-Manuskript (GB-Cmc Pepys 1236 und Lbl Add. 57950) erscheinen ausgedehnte Abschnitte mit Ketten von Terzsextakkorden im Stil des Faburden und lange Folgen paralleler imperfekter Konsonanzen nach Art des Discantus.³¹ Zur Durchsetzung der Quartenzulassung wird auch der Fauxbourdon mit seinen komponierten Außenstimmen und der lediglich durch eine verbale Anweisung notierten Mittelstimme, die in parallelen Quartan unter dem den Cantus firmus tragenden Diskant verlief, beigetragen haben.

Die Kompositionslehre des Guilielmus Monachus folgt diesen Entwicklungslinien. Der Unterricht setzt mit der Improvisation nach verschiedenen Spielarten des Discantus ein, die zu den grundlegenden Techniken gehörten, die ein Chorknabe lernte. Jeweils aus der Erörterung einer Improvisationsformel erwachsen in seinem Traktat die *regulae ad componendum*.³² Quasi assoziativ auf die Erläuterung des Gymbel folgt eine

²⁸ Als Anleitungen für die Improvisation sind zumindest die Regeln des Guilielmus in der Vergangenheit interpretiert worden. Nach seinen Vorgaben ist das Singen *super librum* sicherlich für einige Schemata möglich, die Art der Beschreibung und die Wortwahl machen jedoch deutlich, wann sich Guilielmus an den Komponisten und nicht an den Sänger wendet. Vgl. Sachs, „Arten improvisierter Mehrstimmigkeit“ (wie Anm. 7), und Frieder Rempp, „Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino“, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, hrsg. von F. Alberto Gallo u. a. (= Geschichte der Musiktheorie 7), Darmstadt 1989, S. 195–204.

²⁹ Vgl. Anm. 8.

³⁰ Die ersten Erwähnungen des Begriffs Faburden datieren auf die Zeit um 1430, vgl. Brian Trowell, „Faburden – New Sources, New Evidence: a Preliminary Survey“, in: *Modern Musical Scholarship*, hrsg. von Edward Olleson, Stockfield 1978, S. 44–45. Trowell setzt die Entstehung des Faburden auf die Jahre um 1410 an (S. 44), eine Zeit in der auch die Stücke des Old Hall-Manuskripts entstanden; vgl. Margaret Bent, „Old Hall Manuscript“, *MGG*₂, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 617–622. Für Blackburn (wie Anm. 2), S. 269 ff., beginnt die neue Technik der Komposition mit Dufays Motette *Nuper rosarum flores*, die für die Weihe des Doms in Florenz 1436 geschrieben wurde. Hiermit stimmt auch die bekannte Bemerkung des Tinctoris überein, erst seit vierzig Jahren (d. h. seit etwa 1437) gäbe es Musik, die es wert sei, gehört zu werden (*Liber de arte contrapuncti*, Prologus, S. 12).

³¹ Einige Beispiele aus Old Hall und aus den Carol-Handschriften werden besprochen in Brian Trowell, „Faburden and Fauxbourdon“, in: *MD* 13 (1959), S. 55–59. Beispiele zu notierten Vorläufern des Faburden in Trowell, „Faburden – New Sources“, S. 37 ff.

³² Die Übergänge werden durch die Wortwahl deutlich markiert. Für die Beschreibung der Improvisationsformeln benutzt er die Verben „canere“ und „dicere“, für die Formeln des schriftlich auszuarbeitenden Satzes spricht er von „componere“ und „facere“.

erste Formel, die wie dieser zwei in parallelen Terzen verlaufende Soprane aufweist, zu denen im schriftlichen Satz eine Unterstimme hinzugefügt wird, die abwechselnd Unisoni, Terzen oder Quinten unter dem obersten Sopran verwendet.³³ Etwas später greift Guilielmus die Begriffe „faulxbordon“ und „gymel“ noch einmal mit geänderter Bedeutung auf.³⁴ Er geht nicht mehr auf das sight-Verfahren ein, sondern beschreibt eine halb schriftlich, halb improvisatorische Technik ähnlich dem Fauxbourdon.³⁵ In den folgenden Ausführungen nähert sich Guilielmus immer mehr der schriftlichen Ausarbeitung von Kompositionen. Aus „gymel“ und „faulxbordon“ entwickelt er Kompositionsformeln mit parallelen Terzen zwischen Tenor und Diskant, wobei der Contratenor zwischen Oktaven und Dezimen wechselt, sowie mit parallelen Sexten zwischen den Oberstimmen und alternierenden Quinten und Terzen unter dem Tenor. Um einen vierstimmigen Satz zu erhalten, können zwischen die parallelen Sexten auch abwechselnd Quartan und Terzen über dem Tenor eingefügt werden.³⁶

Darüber hinaus beschreibt Guilielmus zwei Formeln zur Komposition eines dreistimmigen Satzes durch parallele Dezimen in den Außenstimmen. Nach der ersten, die er „compositio levis et utilis“ nennt³⁷ und die noch ganz in der Tradition des Discantus steht, wird der Cantus (abgesehen vom Beginn des Stücks und von der Kadenz) in Dezimen und der Contratenor in Sexten über dem Tenor geführt.³⁸ Die zweite Formel für den Satz mit dezimparallelen Außenstimmen wurde, anders als die übrigen Schemata des Guilielmus, auch von anderen Theoretikern anerkannt. Adam von Fulda spricht sie 1490 in seiner „Musica“ (GS 3, II, 11) an, und Franchino Gaffurius beschreibt sie 1496 in seiner *Practica musice* als eine Methode, „quem Tinctoris: Gulielmus guarnerij: Iusquin despret: Gaspar: Alexander agricola: Loyset: Obrech: Brumel: Isaac ac reliqui Iucundissimi compositores in suis cantilenis sæpius obser-

³³ Guilielmus Monachus (wie Anm. 11), S. 30.

³⁴ Guilielmus Monachus, S. 38–41. Unter dem Oberbegriff „faulxbordon“ beschreibt Guilielmus unterschiedliche Arten der Improvisation, u. a. des „englischen“ Diskants, des Faburden und des Fauxbourdon. Um die Funktion seines Terminus als Oberbegriff deutlich zu machen, belasse ich ihn hier in seiner originalen Schreibweise. Guilielmus' mehrdeutige Verwendung des Begriffs hat in der Vergangenheit zu viel Verwirrung geführt. Eine schlüssige Interpretation liefert Trowell, „Faburden and Fauxbourdon“, bes. S. 64 ff.

³⁵ Sein Notenbeispiel (Guilielmus Monachus, S. 38–39, Bsp. 54) gibt nur den Diskant, der den oktavierten und kolorierten Cantus firmus trägt, und den Tenor an. Der Contratenor wird in parallelen Quartan unter dem Diskant improvisiert. Der Tenor beginnt und endet mit Oktaven zum Diskant und verläuft dazwischen in parallelen Sexten, die sich jedoch nur auf die Töne des Cantus firmus beziehen und nicht auf die Diminutionen. Eine Improvisation *super librum* ist mit dieser Technik nicht möglich. Zumindest der Diskant muss mit seinen Kolorierungen ausgeschrieben werden, da sich der Contratenor auf ihn bezieht.

³⁶ Die einzelnen Kompositionsformeln können hier nicht ausführlich dargestellt werden. Beschreibungen finden sich u. a. in Markus Jans, „Alle gegen Eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: *BjBHM* 10 (1986), S. 101–119; Sachs, *Der Contrapunctus* (wie Anm. 7), S. 132–138; Rempff (wie Anm. 28), S. 195–204.

³⁷ Guilielmus Monachus, S. 42–43.

³⁸ Die aus dieser Stimmführung entstehenden Ketten paralleler Quinten zwischen Contratenor und Cantus sind sekundärer Natur und daher von keiner Regel des Kontrapunkts verboten. Eine Anwendung dieser Formel in schriftlich niedergelegten Sätzen findet sich nur in wesentlich früheren Sätzen, die abschnittsweise nach verschiedenen Formeln des Discantus konstruiert wurden. Jans, S. 107, bringt ein Beispiel für einen solchen Satz. In der zweiten Hälfte seines Notenbeispiels benutzt Guilielmus eine Formel, die er in seinem Text nicht erwähnt: Hier wird der Contratenor in parallelen Terzen unter dem Diskant geführt, so dass zwischen Contratenor und Tenor parallele Oktaven entstehen. Das Resultat entspricht dem englischen Gymel. Durch Abweichungen vom Kompositionsschema des Contratenors durch kurze Läufe von der Oktave zur Dezime über dem Tenor und dissonante Wechselnoten wird allerdings der schriftliche Charakter des Stücks untermauert. Guilielmus spricht eindeutig von einem „modus componendi“ und vom Anfertigen („facere“) des Tenors, der als Grundlage des Satzes dient.

uarunt.³⁹ Unter einem Tenor in langen Notenwerten wird ein diminuerter Contratenor konstruiert, der beliebige, aber wechselnde Konsonanzen von der Terz bis zur Oktave annehmen darf. Die Oberstimme verläuft in parallelen Dezimen zum Contratenor.⁴⁰ Nach demselben Prinzip kann auch zuerst ein Diskant konstruiert werden.⁴¹

In einer Vielzahl homorhythmischer Kompositionen, angefangen mit Sätzen aus dem zeitlichen Umfeld des Old Hall-Manuskripts, lassen sich Abschnitte nachweisen, in denen die bei Guilielmus beschriebenen oder ähnliche Formeln angewandt wurden.⁴² Sie waren ein zentraler Bestandteil der Ausbildung und des Wissens von Komponisten in ganz Europa. Das Lernziel des betreffenden Abschnitts von *De preceptis artis musicae* führt allerdings über die Aneignung von einfachen Formeln hinaus – auch wenn der Text dieses nicht explizit erwähnt. Nur wenige Beispiele dieser Kompositionsrezepte sind durchgängig nach einer Formel gesetzt. In den meisten Fällen wird mindestens einmal ein Wechsel vollzogen. Ein Beispiel für den Satz mit terzparallelen Oberstimmen enthält kurz vor dem Ende einen kurzen Abschnitt, der nach den Regeln des Faburden konstruiert wurde (siehe Beispiel 3, S. 18).⁴³ In einem zweistimmigen Beispiel, das auf die Beschreibung der Formeln für den dreistimmigen Gymel folgt, werden die Abschnitte mit terz-, sext- oder dezimparallelen Oberstimmen immer kürzer, bis schließlich nur noch jeweils wenige Töne nach demselben Schema gesetzt sind.⁴⁴ Die Botschaft des Guilielmus an seine Schüler ist eindeutig: Innerhalb seiner Komposition sollte man die verwendete Formel häufiger wechseln, um eine gewisse klangliche Vielfalt zu erreichen.

Die Technik des Zusammensetzens einer Komposition aus formelhaften Passagen, in denen jeweils zwei Stimmen in unterschiedlichen imperfekten Konsonanzen parallel geführt werden, lässt sich nicht nur in den Stücken eines Dilettanten wie dem

³⁹ Franchino Gaffurio, *Practica musice*, Milan 1496, Faks.-Nachdr. Farnborough 1967, III, Cap. 12 f. eeii. Die Formel erscheint u.a. auch in Nicolaus Wollicks *Enchiridion musices*, Paris 1509, Nachdr. Genf 1972, das Gaffurius zitiert. Vicente Lusitano greift in seiner *Introduitione facilissima et novissima di Canto Fermo et Figurato Contraponto semplice et in concerto*, Rom 1553, Nachdruck der Ausg. Venedig 1561, hrsg. von Giuliana Gialdroni, (=Musurgiana 7), Lucca 1989, neben anderen Techniken die Improvisation und Komposition mit parallelen Dezimen auf, die er ausdrücklich als Methode für den Neuling beschreibt; vgl. Carl Dahlhaus, „Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert“, in: *Musica* 13 (1959), S. 163–167. Nicola Vicentino beschreibt in *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, Faks.-Nachdr. hrsg. von Edward E. Lowinsky (= Documenta musicologica I, 17), Kassel 1959, IV, xxiii, den Satz mit parallelen Dezimen als Beispiel für die geringe Qualität des improvisierten Kontrapunkts.

⁴⁰ Guilielmus Monachus, S. 43.

⁴¹ Die Verbreitung dieser Formel lässt sich dadurch erklären, dass sie als einzige auch den Regeln des praktischen Kontrapunkts entspricht. Sie lässt weiterhin die Konstruktion eines kontrapunktisch freien Tenor-Diskantgerüsts zu. Die parallelen Dezimen zwischen den Außenstimmen sind sekundäre Intervalle – im Gegensatz zu den langen Ketten paralleler imperfekter Konsonanzen zwischen Tenor und Diskant der übrigen Formeln.

⁴² Einzelne Beispiele hat Jans (wie Anm. 36), S. 107 u. 112–115, zusammengetragen. Zahlreiche weitere ließen sich nennen. Für den dreistimmigen Satz mit sextparallelen Oberstimmen z. B. das anonyme *Gentil prince* aus Petruccis *Harmonice Musices Odhecaton A*, Venedig 1501, hrsg. von Helen Hewitt und Isabel Pope (=Studies and documents 5), Cambridge, Mass. 1946, Nr. 90, für den dreistimmigen Satz mit dezimparallelen Außenstimmen z. B. Obrecht *Tandernaken* (ebd., Nr. 69). Die Formel für den dreistimmigen Satz mit parallelen Sexten zwischen Tenor und Diskant erscheint z. B. in Marchetto Caras Barzelletta *La virtù se vol sequire*, hrsg. von William F. Prizer in: *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara* (= Studies in musicology 33), Ann Arbor 1980, S. 507, in dem anonymen italienischen Lied *La gran pena che io sento* im *Liederbuch des Johannes Heer von Glarus*, hrsg. von Arnold Geering und Hans Trümpler (= SMD 5), Basel 1967, Nr. 57, und für etliche Takte in Jean Moutons *Chanson James, james, james* (z. B. T. 38–43, *Harmonice Musices Odhecaton A*, Nr. 36). Vgl. zu dieser Formel auch die Beispiele in John Aplin, „The Fourth Kind of Faburden: The Identity of an English Four-Part Style“, in: *ML* 57 (1981), S. 245–265.

⁴³ Guilielmus Monachus, S. 40, Bsp. 57.

⁴⁴ Guilielmus Monachus, S. 40, Bsp. 56.

englischen König Heinrich VIII.⁴⁵ beobachten. Um 1500 entstanden in ganz Europa Kompositionen unter Zuhilfenahme dieser Technik, Villancicos wie das anonyme *Es la vida que tenemos*,⁴⁶ Frottole wie der Strambotto *Amor, gl'inganni tua*⁴⁷ oder Chansons wie Ockeghems *Malor me bat*. Ockeghems Stück endet mit einem Abschnitt terzparalleler Oberstimmen (T. 46–48), der in den Takten 48–51 von dezimparallelen Außenstimmen abgelöst wird und schließlich in sextparallele Oberstimmen übergeht (T. 51–59).

46

Beispiel 1: Johannes Ockeghem, *Malor me bat* (T. 46–59)⁴⁸

Die Bedeutung der Formeln für die Entwicklung des kompositorischen Denkens lässt sich ermessen, wenn man die didaktische Methode des Guilielmus zu Ende denkt. Die Formelabschnitte, aus denen eine Komposition zusammengesetzt wird, lassen sich immer weiter kürzen, bis schließlich als Nukleus der einzelne Klang und seine Fortschreitung übrig bleiben. Was dem Schüler schließlich von der Formel in Erinne-

⁴⁵ Z. B. in dem untextierten Stück in GB-Lbl Add. 31922, f. 59v–60; ediert als „Consort IV“ von John Stevens in *Music at the Court of Henry VIII* (= MB 18), London ²1973, Nr. 55. Das Stück besteht aus Abschnitten dezimparalleler Außenstimmen zu einem ruhigen oder etwas lebhafteren Tenor (Takte 3, 6, 8, bzw. 10–11), die in jedem Teil des Stücks den vorherrschenden Satz mit sextparallelen Oberstimmen unterbrechen. Zu den Kompositionstechniken Heinrichs VIII. s. Helms (wie Anm. 27), S. 303 ff.

⁴⁶ *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio*, hrsg. v. Higinio Anglés (= MME 5), Barcelona 1947, Nr. 60.

⁴⁷ *Music of the Florentine Renaissance*, hrsg. von Frank A. D'Accone, (= CMM 32), o. O. 1967, Bd. 2, Nr. 28.

⁴⁸ *Harmonice Musices Odhecaton A* (wie Anm. 42), Nr. 63.

nung blieb, lässt sich am Beispiel des dreistimmigen Gymel mit sextparallelen Oberstimmen nach Intervallen zum Tenor wie folgt darstellen:

	Anfang	Verlauf	Kadenz
Diskant	8	6 - 6	6 - 6 - 8
Tenor	5	3 - 5	3 - 5 - 8/1
Contra			

Guilielmus erläutert seine Regeln aus der Warte des praktischen Kontrapunkts. Der Verlauf jeder Stimme wird nur in Bezug zum Tenor bzw. zu der den Cantus firmus tragenden Stimme beschrieben. Die „compositio levis et utilis“ mit dezimparallelen Außenstimmen und Quintparallelen zwischen Diskant und Contratenor ist nur im System des Kontrapunkts zu erklären, nicht jedoch in der Komposition. Seine Methode geht tenororientiert und sukzessiv vor, potentiell ist sie jedoch auch für eine simultane Setzweise verwendbar. Durch die Wahl einer Formel zum Satz eines cantus prius factus ist der gesamte Satz determiniert. Er wird damit in seiner vertikalen Struktur vorhersehbar. Der Anfänger kann jede Stimme sukzessiv niederschreiben, ohne auf sekundär entstehende Dissonanzen oder auch auf Fehler in der Stimmfortschreitung achten zu müssen. Zudem kann er sicher sein, dass jede seiner Stimmen einen eigenen Raum haben wird. Die Formel übernimmt für ihn die Aufgabe, „alle Stimmen gleichzeitig in Betracht zu ziehen“. Die Produkte, die mit Hilfe der Schemata entstehen, sind Kompositionen.

Die *praecepta* des Guilielmus zeigen deutlich, dass die Komposition kein von Grund auf neues System von Regeln war, sondern mit der Formulierung neuer Ausführungsbestimmungen für den praktischen Kontrapunkt begann. Während er seine Formeln noch Stimme für Stimme beschreibt, geht einige Jahrzehnte später Pietro Aron im dritten Buch seiner *Libri tres de institutione harmonica* konsequent den Schritt zur direkten Vermittlung der kleinsten Einheiten, des einzelnen Klangs und seiner Fortschreitung. Bewusst und explizit setzt er sich von der stimmweisen Konstruktionsmethode des Kontrapunkts ab. Die modernen Komponisten, so erklärt er und nennt Josquin, Obrecht, Isaak und Agricola, würden nicht mehr zunächst den Cantus, dann den Tenor, den Bassus und schließlich den Altus komponieren. Die neue Technik mache die Komposition harmonischer. Da sie jedoch für den Anfänger zu schwierig sei, begänne er seine Einführung nach Art der Alten.⁴⁹ Die Methode der Theoretiker des Kontrapunkts vertritt er jedoch keinesfalls.⁵⁰ Bereits der Ausgangspunkt seiner Lehre, eine umfangreiche Aufstellung von Konsonanzverbindungen im vierstimmigen Satz (III, 17 bis 23), ist ungewöhnlich. Auch die Darstellungsweise von Arons Liste unterscheidet sich grundsätzlich von tenorbezogenen Aufstellungen für den praktischen

⁴⁹ Aron, *Libri tres de institutione harmonica* (wie Anm. 26), III, 10. Blackburn (wie Anm. 2), S. 213–216, argumentiert mit Blick auf die Parallelstelle in Arons späterer Publikation, dem *Toscanello in Musica* (wie Anm. 16), II, 16, dass an dieser Stelle ein Satz fehlt, der die neue Technik der erwähnten Komponisten beschreibt, nämlich, dass diese alle Stimmen gleichzeitig in Betracht ziehen.

⁵⁰ So verwirft er in *De institutione harmonica* III, 13, Fortschreitungsregeln des Kontrapunkts, die in der Komposition durch die mögliche Stützung der Intervalle überflüssig geworden waren.

Kontrapunkt:⁵¹ Der Tenor bezieht sich auf den Cantus, der Bassus auf den Tenor und der Altus schließlich auf den Bassus. Seine Methodik macht deutlich, dass die Intervalle zwischen allen Stimmen gleichberechtigt sind. Die Beteiligung des Tenors unterscheidet nicht mehr zwischen primären und sekundären Intervallen. Die Entscheidung, welche Stimmen in der Tabelle aufeinander bezogen werden, ist in der Komposition im Grunde beliebig und lediglich eine Frage der Darstellung.

Nur mit Hilfe einer Konsonanzentabelle lässt sich kein musikalisch sinnvoller Satz herstellen. Das Problem, wie die einzelnen Klänge zu einer Komposition verknüpft werden, löst Aron mit ähnlichen Formeln wie Guilielmus. Im Gegensatz zu dessen sukzessiver, noch ganz der kontrapunktischen Methodik verpflichteten Art der Darstellung, beschreibt Aron allerdings zunächst alle Intervalle eines Klangs, um dann deren Fortschreitungen darzustellen. Formeln mit parallelen Terzen und Sexten stehen auch bei ihm im Mittelpunkt der Erörterung.⁵² Das Ziel Arons ist jedoch die Vermittlung eines nicht an eine Formel gebundenen Satzes, und so bespricht er in Kapitel 32 auch die Intervallverbindungen, die eine Quart, eine Quint und eine Oktav zwischen Tenor und Diskant zur Vierstimmigkeit ergänzen. Die Oktave bereitet wenig Probleme. Die Quart, so schreibt er, gehöre zwar eher zum Altus über dem Tenor, sei jedoch auch an dieser Stelle unproblematisch, wenn sie durch eine Quint im Bassus gestützt werde. Die Quinte dagegen ist weniger gut geeignet, da sie zu Schwierigkeiten mit dem Verlauf des Bassus führen kann, der – wie Aron nicht erwähnt – lediglich die Sext oder die Oktav unter dem Tenor annehmen kann. Die Verdoppelung des Tenortons in der Unteroktav ist klanglich unbefriedigend, die Sext aus den oben besprochenen Gründen problematisch. Die Quint sollte daher nach Arons Meinung nur an Stellen mit kadenzierender Wirkung verwendet werden:



Beispiel 2: Kadenz nach der Beschreibung in Aron, *De institutione harmonica* (III, 32)

Für alle Schüler, denen die vorangegangenen Erläuterungen zu den einzelnen Intervallen zu schwierig sind, empfiehlt Aron in Kapitel 33 und 34 schließlich einen vierstimmigen Satz, der ausschließlich auf dem Unisono, der Terz und der Sext zwischen Cantus und Tenor basiert, wobei er für jedes Intervall nur zwei alternative Klänge angibt. Der angehende Komponist hat lediglich auf parallele perfekte Konsonanzen zwischen den Unterstimmen zu achten. Einen ähnlichen Ansatz propagiert Hans Buchner in seinem um 1520 entstandenen *Fundamentum*. Formeln mit langen Ketten imperfekter Konsonanzen hält er für wenig elegant.⁵³ In seinem ersten Notenbeispiel stellt er einen

⁵¹ S. Anm. 9.

⁵² Aron, *Libri tres de institutione harmonica* III, Kap. 26–31. Auch für Arons Kompositionsschemata lassen sich zahlreiche Beispiele in der Literatur finden. Die Kompositionsformel für absteigende, terzparallele Oberstimmen benutzen zum Beispiel Pedro de Escobar in dem Villancico *Las mis penas, madre* und Juan del Encina in *Mi libertad en sosiego* [*Cancionero Musical de Palacio* [wie Anm. 45], Nr. 59 und 79]. Auch an italienischen Frottole wie der anonymen *I ho disposto sempre amarti* lässt sich der Gebrauch dieses Schemas in der Praxis zeigen (Knud Jeppesen, *La Frottola*, Bd. 3 [= *Acta Iutlandica* 42,1] Kopenhagen 1970, S. 187–188).

⁵³ Die ausführlichste Version von Buchners *Fundamentum* findet sich in der Handschrift CH-Bu FI 8^a. Vgl. die Edition in Hans Buchner, *Sämtliche Orgelwerke*, 2 Teile, hrsg. von Jost Harro Schmidt (= EdM 54), Frankfurt 1974, Bd. 1, S. 20.

dreistimmigen Satz vor, der nur Terzen, Sexten, Oktaven und Dezimen zwischen den Oberstimmen verwendet und damit die Zahl der möglichen Intervalle für die Unterstimme auf ein leicht lernbares Maß reduziert und jegliche Probleme mit der Stimmführung – abgesehen von parallelen Quinten und Oktaven – ausschließt.⁵⁴

Denken in Intervallverbänden

Spätestens Rameaus *Traité de l'harmonie* (Paris 1722) kodifizierte für die folgenden zwei Jahrhunderte den Akkord als grundlegende Einheit kompositorischen Denkens und degradierte das Intervall zu einem sekundären Phänomen, das seine Bedeutung aus dem Akkord schöpft.⁵⁵ Mittelalter und Renaissance gingen dagegen vom Intervall als übergeordneter Einheit aus. Die Kontrapunktlehre kannte nur das Intervall zwischen dem Cantus firmus und der gerade konstruierten oder studierten Stimme. Die Neuerung der Renaissance war es, eine Methode zu entwickeln, die es ermöglichte, die Gesamtheit der Intervalle zwischen den Stimmen an einem bestimmten Punkt der Komposition zu berücksichtigen. Aron bzw. der Übersetzer seines Traktats ins Lateinische, Giovanni Antonio Flaminio, benutzten für die Gruppen von Intervallen, die die möglichen Abstände zwischen vier Stimmen festlegen, den Begriff des „ligamen“, des Verbands.⁵⁶ In einem solchen Verband haben sich eine Anzahl von Intervallen mit individuellen Eigenschaften zusammengeschlossen. Die Verknüpfungen der Verbände nacheinander erklärt sich nicht, wie im System der Harmonielehre, durch eine Eigenschaft, die ein Akkord als Ganzes aufweist, sondern durch die Eigenschaften der einzelnen Intervalle.⁵⁷ So verlangt eine Sext zwischen Tenor und Bassus die Oktave im darauf folgenden Verband⁵⁸ – ungeachtet des Intervalls zwischen Tenor und Diskant –, und eine Quinte zwischen zwei Stimmen schließt aus, dass dieselbe Anordnung von Intervallen direkt im Anschluss noch einmal verwendet werden kann.

So wie die horizontale Abfolge der Verbände von den Einzelintervallen determiniert wird, so wird auch der einzelne Verband nicht durch ein übergeordnetes System von

⁵⁴ Der anonyme Komponist von *Zum nūwen jar im Liederbuch des Johannes Heer von Glarus* (wie Anm. 42) konstruierte sein Tenor-Diskantgerüst – abgesehen von einigen wenigen Durchgängen – nach einem ähnlichen Schema. Zwischen Tenor und Bassus verwendete er lediglich die Terz bei Dezimen, Oktaven und Sexten sowie die Quinte bei Sexten zwischen Tenor und Diskant. Die große Distanz zwischen Tenor und Diskant ermöglichte es ihm, problemlos einen Altus einzufügen. In den langen sextparallelen Abschnitten ging er nach Guilielmus' Formel für den vierstimmigen Satz vor, indem er die Stimme abwechselnd in Quarten und Terzen über dem Tenor führte. Da Oktaven und Dezimen zwischen Tenor und Diskant immer nur mit der Terz zwischen Tenor und Bassus auftreten, blieb auch in diesen Fällen die Zahl der möglichen Intervalle zwischen Tenor und Altus gering: Bei Dezimen verwendete der Komponist immer nur die Terz, bei Oktaven meist die Quinte, aber auch einmal die Sext und am Schluss eines Abschnitts das Unisono.

⁵⁵ Vgl. Carl Dahlhaus, „Zur Harmonik des 16. Jahrhunderts“, in: *Mth* 3 (1988), S. 206.

⁵⁶ Aron, *De institutione harmonica*, III, 20 ff. In dieser Bedeutung wird der Begriff „ligamen“ nur von Aron (bzw. Flaminio) und auch nur in *De institutione harmonica* verwendet. Andere Theoretiker benutzen den Terminus im Zusammenhang mit der Beschreibung von Ligaturen: vgl. Johannes Boen, *Ars (musicae)*, hrsg. von F. Alberto Gallo (= CSM 19), Rom 1972, S. 20; Prosdocimus de Beldomandis, „Tractatus practice de musica mensurabili“, *CS* III, S. 219; ders., „Tractatus practice de musica mensurabili ad modum italicorum“, *CS* III, S. 242, neu hrsg. von Claudio Sartori in: *La notazione italiana del Trecento in una redazione inedita del „Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum ytallicorum“ di Prosdocimo de Beldemandis*, Florenz 1938, S. 60.

⁵⁷ Richard Crocker, „Discant, Counterpoint, and Harmony“, in: *JAMS* 15 (1962), S. 16, spricht in diesem Zusammenhang von einer Funktionalität des Intervalls analog zu unserem Verständnis von der Funktionalität des Dreiklangs.

⁵⁸ Aron, *De institutione harmonica* III, 28.

Gestalten bestimmt, sondern wiederum durch das Intervall, das zuerst ausgewählt wurde. Eine Komposition kann wie der praktische Kontrapunkt sukzessiv mit der Herstellung einer Stimme zu einem Cantus firmus begonnen werden. Doch mit der Wahl eines bestimmten Intervalls ist gleichzeitig ein System von Beziehungen assoziiert, die simultan die Möglichkeiten für die Konstruktion der dritten und vierten Stimme festlegen: Die Entscheidung für eine Terz zwischen den Oberstimmen lässt nach der Formel des Guilielmus für den ersten dreistimmigen Verband noch zwei Möglichkeiten offen. Folgt jedoch hierauf wieder eine Terz, ist die dritte Stimme genau festgelegt. Die Kompositionsformeln und Konsonanzentabellen bei Guilielmus und Aron dienten dazu, die vertikalen Verbände und horizontalen Beziehungen, die mit einem Intervall verbunden sind, einzuüben, so dass sie dem Komponisten als Schemata zur Verfügung standen, die er jederzeit aus dem Gedächtnis abrufen konnte.

Auch wenn zuerst ein Oberstimmenpaar komponiert werden sollte, konnte und musste ein Komponist keinen freien Kontrapunkt schreiben. Er hatte immer die Konsequenzen des Ausgangsstimmpaares auf den gesamten Verband zu bedenken. Daher konnte er z.B. eine Quint zwischen Tenor und Diskant nur in bestimmten Zusammenhängen benutzen. Im vierstimmigen Satz konnte auch eine Quart zwischen diesen Stimmen zu Problemen mit der Progression der noch nicht geschriebenen Stimmen führen.⁵⁹ Die Empfehlung Arons an den Anfänger, nur Prime, Terz und Sext zu verwenden, und das erste Notenbeispiel Buchners, das sich auf Terz, Sext, Oktav und Dezime beschränkt, tragen diesen Einschränkungen Rechnung. Ein typisches Charakteristikum der Komposition (das entscheidend werden sollte für die Entwicklung des Konzepts des Dreiklangs) ist die Präferenz von imperfekten Konsonanzen zwischen Tenor und Diskant. Der Kontrapunkt strebt dagegen eine ausgewogene Verteilung perfekter und imperfekter Intervalle an.

Das zuerst konstruierte Stimmpaar der Komposition muss und kann nicht mehr allen Fortschreitungsregeln des Kontrapunkts entsprechen, wie Aron hervorhebt.⁶⁰ Man kann aus diesem Grund in Kompositionen auch nicht mehr von einem Gerüststimm Satz im kontrapunktischen Sinn sprechen, selbst wenn zwei Stimmen zuerst niedergeschrieben wurden. Insofern war der Versuch Ernst Apfels zum Scheitern verurteilt, in Frottole und Madrigalen des 16. Jahrhunderts ein kontrapunktisches Diskant-Tenorgerüst nachzuweisen.⁶¹ Benito V. Rivera hat sich ausführlich mit Apfels Theorie auseinandergesetzt.⁶² Wie dieser sieht auch Rivera in Progressionen, die gegen die Regeln des Kontrapunkts verstoßen (z.B. von der Sext zur Quint) und im Vorkommen der Quart

⁵⁹ Liegt der Altus zwischen Tenor und Diskant, muss er eine der beiden Stimmen kreuzen, ggf. mit einem unbequem zu singenden großen Sprung. Für den Anfänger ergibt eine Stimmkreuzung Probleme mit der jeweiligen Formel, die er zum Memorieren von Intervallverbänden benutzt (s. die Erörterung der Mnemotechniken weiter unten).

⁶⁰ *De institutione harmonica* III, 13.

⁶¹ Ernst Apfel, „Wandlungen des Gerüstsatzes vom 16. zum 17. Jahrhundert. I. Teil“, in: *A/M* 26 (1969), S. 81–104. Da kein Stimmpaar der untersuchten Kompositionen durchgängig den Regeln des Kontrapunkts entsprach, entwickelte Apfel die Theorie, dass die an der Gerüstfunktion beteiligten Stimmen ständig wechseln. Die zum vermeintlichen Gerüststimm paar gehörenden Stimmen ändern sich jedoch in seinen Beispielen zum Teil nach wenigen Tönen und inmitten musikalischer Sinneinheiten. Wären die Komponisten tatsächlich auf diese Weise vorgegangen, hätte dies eine ungeheure Gedächtnisleistung vorausgesetzt. Auch unter der – allerdings anachronistischen – Annahme einer schriftlichen Ausarbeitung in einer Partitur ist dieses System kaum praktikabel.

⁶² Benito V. Rivera, „The Two-Voice Framework and its Harmonization in Arcadelt's First Book of Madrigals“, in: *Music analysis* 6 (1987), S. 65 ff.

Indikatoren gegen das Vorliegen eines Gerüststimmpaars. Rivera ersetzt Apfels Theorie der wechselnden Gerüststimmen durch die Annahme eines Diskant-Bassus-Gerüsts; nur diese beiden Stimmen seien in den von ihm besprochenen Beispielen kontrapunktisch korrekt gesetzt. Rivera muss allerdings einräumen, dass dieses Stimmpaar in den gewählten Beispielen in einem nicht dem Ideal des Kontrapunkts entspricht: Der Bassus verläuft zwar in Gegenbewegung, jedoch nicht stufenweise sondern in Sprüngen. Rivera erklärt dieses Phänomen mit der Tradition: Der Bassus in den Sätzen des 15. Jahrhunderts habe springen müssen, da ihm das Diskant-Tenorgerüst keine Möglichkeit einer linearen Bewegung ließ. Was einst eine Füllfunktion gehabt habe, sei nun zur zentralen Substanz des Kontrapunkts geworden.⁶³

Eine erneute Untersuchung der Beispiele Apfels und Riveras vor dem Hintergrund der Kompositionslehre Guililemus' und Arons erklärt den Verlauf des Bassus befriedigender: Das von Rivera zitierte Madrigal *Se la dura durezza in la mia donna* von Jacques Arcadelt⁶⁴ ist, abgesehen von einigen Durchgängen und Wechselnoten, fast vollständig nach einer Formel konstruiert. Diskant und Tenor verlaufen in parallelen Sexten, der Altus alterniert zwischen Terzen und Quartan über dem Tenor und der Bassus zwischen Terzen, Quinten und Oktaven unter dem Tenor.⁶⁵ Die Sprünge im Bassus lassen sich einfacher durch die beschränkte Anzahl möglicher Intervalle erklären, die in einem Satz mit zwei sextparallelen Stimmen bleibt. (Schon deshalb können Diskant und Bassus nicht als Kontrapunkt im klassischen Sinne bezeichnet werden.) Die Sexten unter dem Diskant wurden nicht, wie Rivera vermutet, in einem zweiten Schritt bewusst immer dort eingesetzt, wo sie passten, um einem „instinctive habit of hearing“ des Komponisten zu genügen.⁶⁶ Der Komponist hatte ebenso wenig das Bedürfnis, wenn immer möglich, grundständige Dreiklänge zu produzieren.⁶⁷ Sexten und die resultierenden „Dreiklänge“ waren von vornherein Bestandteil der gewählten Kompositionsformel. Sie wurden nicht dort eingesetzt, wo sie passten, sondern sie passten, weil sie von vornherein eingeplant waren.

Bereits vor Apfel und Rivera kam Carl Dahlhaus bei der Analyse der Frottole Bartolomeo Trombocinos und Marco Caras zu dem Schluss, dass sich in ihnen Merkmale des Diskant-Bassussatzes und des Diskant-Tensorsatzes durchdrängen.⁶⁸ Dahlhaus argumentierte vor allem gegen Edward E. Lowinskys These, der Bassus in den untersuchten Frottole sei die Fundamentalstimme eines neuen harmonisch-tonal konzipierten Akkordsatzes.⁶⁹ Er stellte die These auf, dass sich einige Beispiele Lowinskys für einen simultan konzipierten, akkordischen Satz genauso gut auch als Diskant-Tenor-sätze mit ergänztem Contratenor deuten ließen. In der Tat können die Quart- und Quintsprünge der Unterstimme, die Lowinsky als Beleg für den harmonisch-tonalen Charakter seiner Beispiele zitiert, auch als Konsequenz aus den terzparallelen Oberstim-

⁶³ Rivera, S. 65.

⁶⁴ Rivera, S. 61.

⁶⁵ Die Sext zwischen Bassus und Tenor am Anfang von Takt 6 entsteht als Folge der Synkopierung der parallelen Sexten zwischen Tenor und Diskant und ist keine Abweichung von der Formel.

⁶⁶ Rivera, S. 71.

⁶⁷ Rivera, S. 73.

⁶⁸ Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (wie Anm. 15), S. 252 ff.

⁶⁹ Ebd., S. 249 ff. Dahlhaus bezieht sich auf Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth Century Music*, Berkeley 1961.

men betrachtet werden, die keinen anderen Verlauf der Stimme ohne Verstoß gegen Dissonanz- und Parallelenverbot erlauben. Dezimparallele Abschnitte in denselben Frottole wertete Dahlhaus als Merkmal für einen Diskant-Bassussatz.⁷⁰ Den vermeintlich hybriden Charakter dieses Repertoires sah er als ein Zeichen für eine langsame Wandlung der Funktion des Bassus von einer Ergänzungs- zu einer Fundamentstimme. Auch Dahlhaus' Argumentation ist nicht stimmig. Die terzparallelen Oberstimmen, bzw. die Außenstimmen in parallelen Dezimen, die er als Gerüstsätze definiert, können klanglich zwar allein stehen, ergeben jedoch als Kontrapunkt keinen Sinn. Sie sind nicht als autonome Stimmpaare geplant, wie dies in einem wirklich sukzessiv hergestellten Satz der Fall wäre, sondern bereits mit Blick auf die übrigen Stimmen angelegt. Die parallelen imperfekten Konsonanzen führen im homophonen Satz fast unweigerlich zu den beschriebenen Kompositionsformeln, die sich in allen von Dahlhaus zitierten Beispielen nachweisen lassen.

In Kompositionen nach einem kontrapunktischen Stimmgerüst zu suchen, ist wenig sinnvoll. Zum einen schränkt die Vorgabe, dass alle Stimmen untereinander konsonant sein müssen, die Möglichkeiten des zuerst entworfenen Stimmpaars so weit ein, dass kein befriedigender Kontrapunkt entstehen kann. Zum anderen werden in der Komposition unter Berufung auf die gegenseitige Stützfunktion der Stimmen Intervalle und Fortschreitungen lizenziert, die die Grenzen der Kontrapunktregeln überschreiten.⁷¹

Owens hat zahlreiche Belege dafür gesammelt, dass Komponisten auch umfangreichere Werke im Kopf ausarbeiteten.⁷² Niemand könnte eine solche Aufgabe ohne Formeln bewältigen, die Gedankenschritte zusammenfassen und abkürzen. Auch das Konzept der Harmonielehre stellt ja eine schematische Verkürzung komplexerer Sachverhalte dar, die zur Entlastung des Gehirns dient. Das Denken in Intervallverbänden erfüllt eine vergleichbare mnemotechnische Funktion. Der Anfänger konnte durchgängig nach einer Formel komponieren, die nur wenige Intervallverbände kombinierte. Ein Fortgeschrittener erarbeitete schriftlich zunächst zwei Ausgangsstimmen, war jedoch bereits mit Hilfe der gelernten Formeln und Verbände in der Lage, den Verlauf des gesamten Satzes zu kontrollieren. Das Ausgangsstimmpaar determinierte die übrigen Stimmen so sehr, dass ein geübter Komponist schließlich nur noch wenige zusätzliche Details memorieren musste, um den gesamten Satz im Gedächtnis zu skizzieren. Parallel verlaufende Stimmen verringerten den Aufwand noch weiter. Bei der gedanklichen Ausarbeitung eines Satzes konnten Komponisten auch auf ihre Übung im Singen *super librum* zurückgreifen und ihre Fähigkeiten, sich Begleitstimmen zu einem *Cantus firmus* in sight vorzustellen.

⁷⁰ Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, S. 253. Die Formulierung der Kompositionsformel mit dezimparallelen Außenstimmen des Guilielmus' lässt einen anderen Schluss zu. Guilielmus schrieb zunächst ein Diskant-Tenorgerüst, das er dann durch eine zum Diskant parallel verlaufende Unterstimme ergänzte. Guilielmus Monachus (wie Anm. 11), S. 43.

⁷¹ Am Ende des 16. Jahrhunderts stellt Pietro Pontio in seinem *Ragionamento di musica*, Parma 1588, Faks.-Nachdr. hrsg. von Suzanne Clercx (=Documenta musicologica I, 16), Kassel 1959, ausführlich die unterschiedlichen Stimmführungsregeln im Kontrapunkt und in der (zweistimmigen) Komposition gegenüber. Pontios Darstellungen machen deutlich, dass man sich den Kompositionen seiner Zeit endgültig nicht mehr mit den Kontrapunktregeln analytisch nähern kann. (Den Hinweis auf Pontio verdanke ich dem unveröffentlichten Vortrag „Toward a Stylistic Definition of ‚Counterpoint‘ in the Late Renaissance“ von Russell E. Murray Jr., gehalten auf der Jahrestagung der AMS in Boston, 1998.)

⁷² Owens (wie Anm. 22), S. 64 ff.

Die möglichen Intervallverbände, ihre Fortschreitungen und die aus ihnen hervorgehenden Kadenzen lassen sich in Zahlen ausdrücken, in Formeln oder Tabellen systematisieren und leicht auswendig lernen. Die Ziffern 4, 5, 3 in Arons Konsonanzentabelle im *Toscanello*⁷³ bezeichnen dasselbe klangliche Phänomen wie die Kurzform „Dreiklang in Oktavlage“,⁷⁴ wobei Arons System den Vorteil hat, dass der Bezug jedes Tons zu einer Stimme eindeutig ist. Allerdings ist seine Methode wenig ökonomisch, da für eine andere Führung der Stimmen weitere Kombinationen für denselben Klang gelernt werden müssen, z. B. 6, $\bar{3}$, 5.⁷⁵ Für fortgeschrittene Komponisten hatten Konsonanzentabellen, wie sie Aron aufstellt, einen weiteren Nachteil: Sie gehen immer von demselben Stimmpaar aus.⁷⁶ Erfahrene Komponisten mussten zur Konstruktion imitativer Abschnitte oder eines Satzes mit vagierendem Cantus firmus das Ausgangsstimmpaar wechseln können.

Sieben Jahre vor Arons *De institutione harmonica* erschien Simon de Quercus *Opusculum musices* (Wien 1509). Die darin enthaltene „Tabula resonantiarum & consonantiarum compositarum“⁷⁷ gibt einen Hinweis darauf, wie dieses Problem von erfahrenen Komponisten gelöst worden sein könnte. In ein System aus bis zu vierzehn Linien, an dessen linkem Rand die jeweiligen Tonbuchstaben sowie die konsonanten Intervalle als Ziffern vermerkt sind, trug de Quercu mit Breven die möglichen Verbände im zwei- bis sechsstimmigen Satz ein. Tiefste Note ist immer das Gamma-ut. Unter den notierten Verbänden werden die Intervallverhältnisse in Zahlen angegeben, wobei alle Intervalle von der tiefsten Stimme aus gezählt werden. Ein Akkord in Oktavlage hat danach die Zahlenkombination 3, 5, 8. Für den vierstimmigen Satz lernten de Quercus Schüler nur sieben solcher Zahlenkolonnen:⁷⁸

8	8	10	10	12	12	12	
5	6	5	8	5	8	10	
3	3	3	5	3	5	8	

Diese Methode der Darstellung von Intervallverbänden ist flexibler als diejenige Arons. Lediglich die tiefste Stimme muss zum Ausgangsstimmpaar gehören. Es bleibt dem Komponisten überlassen, ob er mit den Außenstimmen oder mit dem Bassus und einer der Mittelstimmen beginnt. Die Ordnung der Tabelle nach den Zahlen in der obersten Zeile deutet allerdings darauf hin, dass de Quercu die Außenstimmen bevorzugt. Den Einzelintervallen werden keine Stimmen zugeordnet. So zählt nur die absolute Lage im

⁷³ Aron, *Toscanello* II, nach Kap. 30.

⁷⁴ Die Quart zwischen Diskant und Tenor, die Quint unter dem Tenor für den Bassus, die Terz über dem Bassus für den Altus.

⁷⁵ Die Sext zwischen Diskant und Tenor, die Terz unter dem Tenor für den Bassus und die Quint über dem Bassus für den Altus.

⁷⁶ Auf diesen Mangel seiner Methode spielt Aron im zehnten Kapitel von *De institutione harmonica* mit seiner Aussage an, er behalte die Methode der Alten bei, Diskant, Tenor, Bassus und Altus sukzessiv auszuarbeiten, da sie einfacher sei. Er meint damit jedoch nicht die kontrapunktische Arbeitsweise, sondern die Komposition mit zwei Ausgangsstimmen, die das ganze Stück dieselben bleiben.

⁷⁷ Einen Nachdruck der Tabelle aus der Ausgabe Landshut 1516, Sign. H 2v–3r, enthält Benito Rivera, „Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries“, in: *Music Theory Spectrum* 1 (1979), S. 87.

⁷⁸ Hinter den beiden ersten Spalten verbergen sich die Intervallverbände für die Kompositionsformel mit parallelen Sexten zwischen Tenor und Diskant. Die verbalen Beschreibungen de Quercus' gehen traditioneller vom Abstand zwischen Tenor und Diskant aus. Diesem werden unterschiedliche Intervalle des Bassus zugeordnet. Der Altus wird dann – wie in Arons *De institutione harmonica* – in Beziehung zum Bassus gesetzt.

Satz als höchste, zweithöchste, tiefste oder zweittiefste Stimme. Das System verweist bereits auf den Generalbass, dessen Bezifferung ebenfalls vom tiefsten Ton aus gezählt wird.⁷⁹

Dass de Quercu, wie andere Theoretiker vor und nach ihm, seine Verbände neben der Darstellung als Ziffernfolge auch notiert wiedergibt,⁸⁰ kann nicht als ein Indiz dafür gewertet werden, dass Komponisten begannen, in Akkorden als ganzheitlichen Strukturen zu denken. Die verbalen Erklärungen aller Autoren zu den Graphiken gehen nach dem herkömmlichen Schema vor, das passende Intervalle zu einem Ausgangsintervall aufzählt. Die Darstellungen der Akkorde in Noten dienen zunächst als Abkürzung der langen, für jede mögliche Kombination wiederholten Beschreibungen. Aus ihnen kann der Leser Intervallverbände schneller und anschaulicher ermitteln als aus einer Konsonanzentabelle. Zudem lassen sich hieraus je nach Präferenz und Bedarf Ziffernsysteme für unterschiedliche Ausgangsstimmpaare ableiten. Schließlich vermitteln sie auch einen optischen Eindruck von einem Intervallverband, der für manche einfacher zu memorieren gewesen sein muss, als eine Anzahl von Zahlenkolonnen. Für das Komponieren in ein Zehnliniensystem, das viele Autoren vom Beginn des 16. Jahrhunderts an ihren Schülern empfehlen,⁸¹ war die Methode, sich Intervallverbände als optische Gestalten zu merken, nützlich. Für das Notieren in Stimmen, das die Theoretiker übereinstimmend als besser und für den erfahrenen Komponisten als Selbstverständlichkeit darstellen,⁸² war diese Technik allerdings nicht geeignet.

Die Vielzahl der Methoden, die Theoretiker ihren Schülern vorschlugen, um sich die möglichen Intervallverbindungen zu merken, ist bedingt durch die Praxis. Mnemotechniken werden sich von Komponist zu Komponist unterschieden haben. Vermutlich wird selbst ein einzelner Komponist für eine homorhythmische Frottola mit Oberstimmenmelodie andere Techniken der Konstruktion verwandt haben, als für eine durchimitierte Motette. Grundlegend für alle Methoden ist jedoch, dass sie im kompositorischen Denken immer von einem Ausgangsintervall ausgehen.

Das Problem der Dissonanz

Für sich genommen resultiert das Denken in Intervallverbänden in homorhythmischen, vollständig konsonanten Sätzen, die für moderne Hörer ein „Maximum an ‚Klang‘“⁸³ produzieren. Es fehlt ihnen in den Augen vieler Theoretiker des 16. Jahrhunderts ein wichtiger Bestandteil ihres Konzepts der Harmonie: die Dissonanz, deren Auflösung

⁷⁹ Die neue Funktion, die dem Bass im Verlauf des 16. Jahrhunderts zukommt, erklärt sich nicht aus der Verlagerung des kontrapunktischen Gerüstsatzes in die Außenstimmen, sondern durch ein Denken, das die Intervalle der Mittelstimmen vom Bass aus zählt und damit eine Grundlage für die Bedeutung des Basses in der späteren Akkordlehre legt. Vgl. dagegen Rivera, „Harmonic Theory“, S. 86 ff.

⁸⁰ Quasi-akkordische Darstellungen finden sich bereits in dem anonymen „Tractatus de contrapuncto: „Quicumque voluerit“, CS III, S. 93. Systematische Aufstellungen nach Art von Konsonanzentabellen erscheinen u.a. in Johannes Galliculus, *Isagoge de Compositione Cantus*, Leipzig 1520, hrsg. von Arthur A. Moorefield (= Gesamtausgabe der Werke von Johannes Galliculus [Hahnel] 4), Ottawa 1992, Kap. 10, und Auctor Lampadius, *Compendium musices*, Bern 1537, Sign. F vii.

⁸¹ Owens (wie Anm. 22), S. 39.

⁸² Owens, S. 56 ff.

⁸³ Sachs, *Der Contrapunctus* (wie Anm. 7), S. 135.

erst die „Süße“ einer Komposition ausmacht.⁸⁴ Aron gibt in *De institutione harmonica* und im *Toscanello* keine Hinweise darauf, wie der homorhythmische, konsonante Satz aufgebrochen und Dissonanz sowie rhythmische Unabhängigkeit der Stimmen eingeführt werden könnten. Auch Guilielmus' Text behandelt dieses Problem nicht, doch ein Blick auf die Notenbeispiele in *De preceptis* belegt, dass homorhythmische Kompositionen, in denen durchgängig eine Formel verwendet wird, nicht das endgültige Ziel seiner Unterweisung sind.

The image displays three systems of musical notation for three voices: Tenor, Contratenor, and Bass. The first system shows the Tenor and Contratenor parts with a 2-measure rest in the Contratenor part. The second system shows all three parts with more complex rhythmic patterns. The third system shows the continuation of the piece with various intervals and rhythms.

Beispiel 3, Guilielmus Monachus⁸⁵

⁸⁴ Am prägnantesten formulierte Franchino Gaffurio: „Harmonia est discordia concors“ (in einem Holzschnitt in *De harmonia musicorum instrumentorum*, Mailand 1518, Faks.-Nachdr. [= Bibliotheca musica Bononiensis II, 7], Bologna 1972). Guilielmus schreibt in seiner achten Kontrapunktregel, dass die Dissonanzen der Konsonanz dienen und Konsonanzen Süße verleihen können (wie Anm. 11, S. 35). Zu weiteren Belegstellen s. Blackburn (wie Anm. 2), S. 224 ff.

⁸⁵ Nach Guilielmus Monachus, S. 40, Bsp. 57.

In den Kadenzen in Beispiel 3 arbeitet Guilielmus mit Synkopierungen.⁸⁶ In einem kurzen Kapitel gegen Ende des Traktats liefert er – quasi als Ergänzung seiner Kompositionsformeln – Rezepte zu ihrer Produktion: Bei schrittweise aufsteigendem Cantus firmus wechselt die zweite Stimme zwischen Obersext und -quint oder Unterterz und -quart, bei schrittweise fallendem Cantus firmus wechselt sie zwischen Obersext und -sept oder Unterterz und -sekund.⁸⁷ Die im Text nicht erwähnte dritte Stimme kann entsprechend den gelernten Formeln ergänzt werden.

Guilielmus' Notenbeispiele implizieren neben Vorhalten eine weitere Möglichkeit, Dissonanzen einzuführen. Nur wenige seiner Beispiele sind tatsächlich in allen Stimmen homorhythmisch gesetzt, wie es der jeweilige erläuternde Text nahe legt. So verlaufen in Beispiel 3, abgesehen von der Passage im Faburden, nur die terzparallelen Oberstimmen im gleichen Rhythmus; die Unterstimme schreitet in ruhigeren Breven und Semibreven voran. Im darauf folgenden Beispiel in der Handschrift liegt der Cantus firmus – oktaviert und diminuiert – im Diskant.⁸⁸ Tenor und Contratenor sind nach der Formel mit sextparallelen Oberstimmen konstruiert, die nur auf die Noten des Cantus firmus, nicht jedoch auf die Diminutionen angewandt werden. Es entsteht ein Gerüst von gleichmäßigen, konsonanten Klangsäulen, die für die Dauer einer Semiminima den Satz dominieren und ihm Stabilität verleihen. Spielfiguren in einer oder in mehreren Stimmen kleiden dieses Gerüst mit teilweise dissonanten Durchgängen und Wechselnoten aus.

Buchner beschreibt in seinem *Fundamentum*, wie zuerst das konsonante Gerüst in allen Stimmen erstellt und dann verziert wird.⁸⁹ Ein erfahrener Komponist wird das, was der Lehrer aus didaktischen Gründen in zwei Arbeitsschritten erklärt, in einem bewältigt haben. Doch wird auch sein konstruktives Denken einen Zwischenschritt aufgewiesen haben: Zuerst erdachte er einen Intervallverband und seine mögliche Fortführung und wählte erst dann eine passende Spielfigur aus. Buchners Diminutionslehre ist eindeutig auf das konstruktive Denken der Komposition und nicht auf die kontrapunktische Methodik bezogen. Seine Verzierungen bewegen sich nicht nach dem kontrapunktischen Schema vier gegen eins sondern im übertragenen Sinne vier gegen einen Intervallverband. In drei Gruppen von Tabellen stellt Buchner Verzierungen zu verschiedenen Intervallverbindungen dar,⁹⁰ je nachdem ob der Diskant, der Tenor oder der Bassus den Cantus firmus trägt und damit zum Ausgangsstimmpaar gehört. Diese drei Gruppen sind wiederum in drei Tabellen aufgeteilt, für den steigenden und den fallenden Cantus firmus sowie für die Tonwiederholung. Die einzelnen Tabellen gliedern sich schließlich nach dem Intervall mit dem der Cantus firmus fortschreitet

⁸⁶ Auch die Erläuterung der Synkopen verknüpft Guilielmus mit der sängerischen Praxis der Improvisation. Er erwähnt bereits im Zusammenhang der Besprechung von „faulxbordon“ und „gymel“ (ebd., S. 38), dass im Gegensatz zum Brauch der Engländer und der Franzosen der „faulxbordon [...] apud nos“ durch „sincopas per sextas et quintas“ gebildet werde. Die Beschreibung der Technik folgt allerdings erst in einem späteren Kapitel.

⁸⁷ Guilielmus Monachus, S. 53.

⁸⁸ Guilielmus Monachus, S. 41, Bsp. 58.

⁸⁹ Buchner erklärt, der homorhythmische, konsonante Satz sei nicht anmutig, daher „versehen die Organisten jede Stimme mit ihren Kolorierungen, die ein jeder leicht durch Übung finden kann“ (wie Anm. 53, Bd. 1, S. 22).

⁹⁰ Buchner, Bd. 1, S. 28–33.

und dem Intervall des Ausgangsstimmpaares – das heißt nach dem Intervallverband und seiner Fortführung.

Es geht Buchner nicht um die Einübung von extensiven, virtuosen Verzierungen in einer Stimme, wie dies in späteren Instrumentalschulen mit vergleichbaren Diminutionstabellen der Fall ist,⁹¹ sondern ganz offensichtlich um die Übung einer Kompositionsweise, die ein Gerüst aus Intervallverbänden in einem zweiten gedanklichen Schritt so weit auskleidet, dass es hinter einer neuen Struktur rhythmisch unabhängiger Stimmen verschwindet. Daher werden die Klangsäulen in seinen Tabellen nicht nur durch rasche Spielfiguren oder durch ruhigere Wechselnoten und Durchgänge ausgekleidet, sondern auch durch konsonante Zwischenklänge, die für denselben Ton des Cantus firmus einen weiteren Intervallverband verwenden.



Beispiel 4: Hans Buchner, Tabula Discantus in descensu / Discantus distat a tenore in Sexta (Auszug)⁹²

Eine vergleichbare Vorgehensweise schlägt offenbar auch Auctor Lampadius in seinem *Compendium musices* vor. Unter einer notierten, vierstimmigen Konsonanzentabelle folgt die Aussage: „Haec est simplex concordantiarum compositio secundam praedictas regulas, posset enim multo subtilius & uelotius construi, hoc modo“.⁹³ Das anschließende Beispiel besteht aus einem überwiegend in Breven verlaufenden Tenor, der das Gerüst markiert, und lebhafteren Außenstimmen.⁹⁴

Der Komponist musste nicht zuerst ein vertikales Gerüst schreiben und dieses in einem zweiten Schritt auskleiden, wie es Buchner in seinem *Fundamentum* aus didaktischen Gründen nahe legt. Aus dem Denken in Intervallverbänden lässt sich eine mögliche Arbeitsweise ableiten, die vor allem für den fortgeschrittenen Komponisten

⁹¹ Die erste gedruckte Diminutionslehre enthält Silvestro Ganassis Blockflötenschule *Opera Intitulata Fontegara*, Venedig 1530, Faks.-Nachdr. der Ausgabe Venedig 1535 (= Bibliotheca musica Bononiensis II, 18), Bologna 1969. Vgl. zu weiteren Diminutionslehren Rempp (wie Anm. 28), S. 209, und Ernest T. Ferand, „Didactic Embellishment Literature in the Late Renaissance: A Survey of Sources“, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, hrsg. von Jan LaRue, New York 1966, S. 154–172. Beispiele für einen formelhaften Gerüstsatz mit lebhaften Spielfiguren in einer Stimme finden sich häufig in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts, z. B. in Hans Newsidlers Drucken *Ein newgeordnet künstlich Lautenbuch* (1536) und *Ein neues Lautenbüchlein* (1540), hrsg. von Adolf Koczar in: *Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert* (= DTÖ 37), Graz 1959, z. B. S. 36 f., S. 40 ff.

⁹² Buchner (wie Anm. 53), Bd. 1, S. 28.

⁹³ Lampadius (wie Anm. 80), Sign. F. vii.

⁹⁴ Bandur, Art. „Compositio / Komposition“, in: *HmT* 1996, S. 19; Owens (wie Anm. 22), S. 26–29. Ein Jahrhundert später schreibt Johannes Lippius in seiner *Synopsis musicae novae*, Straßburg 1612, Sign. G7v-8r, vor, der Schüler solle zunächst den Bass notieren und dann mit kleinen Punkten die Töne der Dreiklänge darüber markieren. Diese dienen ihm dann als Orientierung für die Komposition der übrigen Stimmen.

sinnvoller gewesen sein muss: Er wählte ein Intervall über oder unter dem Cantus firmus und plante dessen Fortschreitung zum nächsten Ton der Vorlage. Damit wurden in der Vertikalen die möglichen Intervallverbände determiniert. In der Horizontalen stand mit dieser Auswahl die Zielrichtung der einzufügenden Verzierungen fest. Die Entscheidung für einen Intervallverband hatte wiederum Rückwirkungen auf die Diminutionen, da sie Rücksicht auf das gesamte Klanggerüst nehmen mussten. Nach der Niederschrift des fertigen Ausgangsstimmpaares konnten die übrigen Stimmen nacheinander entlang der Grenzen, die das Gerüst des ausgewählten Intervallverbands setzte, detailliert ausgearbeitet werden. Der Komponist konnte so quasi sukzessiv arbeiten und hatte dennoch die Möglichkeit, alle Stimmen vor auszuplanen. Das Gerüst als solches blieb eine rein gedankliche Hilfskonstruktion. Es stellte sicher, dass auf den schweren Schlagzeiten konsonante Klänge standen, setzte den äußeren Rahmen, enthielt alle wichtigen Merkmale des Stimmverlaufs und war dabei einfacher zu memorieren als die komplexen rhythmischen Strukturen fertig ausgearbeiteter Stimmen.

Ein Stück, das in dieser Denk- und Konstruktionsweise entstanden sein könnte – und das bereits einem Schüler zu Beginn des 16. Jahrhunderts als Studienobjekt diente⁹⁵ – ist Obrechts Satz der *Tandernaken*-Melodie. Das Gerüst basiert meist auf Guilielmus' zweiter Formel für den dreistimmigen Satz mit parallelen Dezimen. Über einige Mensuren werden die Dezimen auch auf die Spielfiguren in den Außenstimmen ausgedehnt. Typisch für eine Kompositionsweise, die auf einem Gerüst konsonanter Klänge basiert, sind die sequenzierenden Abschnitte des Stücks. Der gleiche Intervallverband mit denselben Verzierungen wird einfach mit den Tönen des „cantus prius factus“ nach oben oder unten verschoben. Diese Technik ist im Kontrapunkt zwar nicht unmöglich, sie widerspricht jedoch dem Anspruch, eine gleichwertige Melodie zu einer bereits existierenden zu schreiben, sowie dem Grundgedanken der „varietas“. In der Komposition entsteht eine Sequenztechnik dagegen fast natürlich aus dem Denken in Intervallverbänden (s. Beispiel 5, S. 22).

Beispiele für die Kompositionsformeln, die die didaktische Basis des Denkens in Intervallverbänden bilden, finden sich vor allem in weltlichen Genres wie der Pariser Chanson, der Frottola, dem Villancico oder dem englischen Court song; Grund hierfür ist die Homorhythmie dieser Genres und die Dominanz der Melodie in der Oberstimme, die es erlaubte, durchgängig dasselbe Ausgangsstimmpaar zu verwenden und damit über längere Abschnitte einer Formel zu folgen. Doch auch in Genres mit Imitationen und rhythmisch unabhängig verlaufenden Stimmen wie Messe und Motette kann das Denken in Intervallverbänden angewandt worden sein. Imitationen bedingten allerdings eine Arbeitsweise mit abschnittsweise wechselnden Ausgangsstimmpaaren und einem entsprechend flexiblen Schema für die Ermittlung der Intervallverbände.⁹⁶ Auch in rhythmisch komplexen Abschnitten diente das Wissen um Intervallverbände den

⁹⁵ Der Satz der Melodie durch den englischen König Heinrich VIII. lehnt sich stark an Obrecht an. Vgl. Helms (wie Anm. 27), S. 355 ff. Die meisten untextierten Kompositionen Heinrichs VIII. basieren auf einem durch Kompositionsformeln hergestellten Gerüst von Intervallverbänden in langsamen Notenwerten. Vgl. ebd., S. 329 ff.

⁹⁶ Owens' Analyse der Autographen Francesco Corteccias belegt sehr deutlich seine Vorgehensweise in kleinen Abschnitten mit wechselnden Stimmpaaren als Ausgangspunkt. Owens (wie Anm. 22), S. 205.

17

Beispiel 5: Jacobus Obrecht, *Tandernaken* (T. 17–25)⁹⁷

Komponisten als eine Schablone, mit deren Hilfe sie bereits bei der Konstruktion der Ausgangsstimmen oder -intervalle die übrigen Stimmen vorausplanen konnten.

Bei der Produktion imitatorischer Abschnitte halfen zusätzliche vereinfachende Schemata dem Komponisten. Diese können hier nur kurz angesprochen werden. John Milsom hat eine Reihe von Formeln für die problemlose Anfertigung von Imitationen aus den Werken Josquins abgeleitet.⁹⁸ In den Traktaten zahlreicher Theoretiker des 16. Jahrhunderts werden schematische Anleitungen zur Konstruktion einer Imitation wiedergegeben. Aron führt in *De institutione harmonica* (III, 52) in die „ars fugandi“ ein. Buchner gibt am Ende seines *Fundamentum* wiederum in Tabellenform einige Beispiele, aus denen sich Formeln ableiten lassen.⁹⁹ Reich an entsprechenden Schemata ist Gioseffo Zarlinos *Le istitutioni harmoniche*.¹⁰⁰

⁹⁷ Ausgabe in *Harmonice Musices Odhecaton A* (wie Anm. 42), Nr. 69.

⁹⁸ John Milsom, Beitrag zur Round table session *The dating and chronology of the works of Josquin des Prez* auf dem Kongress der IMG London, August 1997. Bei der Imitation in der Unterquint oder Oberquart entsteht immer ein korrekter Satz, wenn beide Stimmen nur eine metrische Einheit voneinander entfernt einsetzen und die imitierte Stimme nur aus steigenden Sekunden oder fallenden Terzen im beliebiger Reihenfolge besteht. (Ich bedanke mich bei John Milsom für die Erlaubnis, seine noch nicht publizierten Forschungsergebnisse zitieren zu dürfen.) Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (wie Anm. 15), S. 94 u. 97, bringt zwei Beispiele für dieses Kanonmodell bei Monteverdi und Josquin.

⁹⁹ Buchner (wie Anm. 53), Bd. I, S. 34. Die Stimmen verlaufen sequenzierend z. B. nach dem Schema Quart aufwärts, Terz abwärts. Der Einsatzabstand der nächsten folgenden Stimme beträgt meist eine rhythmische Einheit.

¹⁰⁰ Gioseffo Zarlinos *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, Faks.-Nachdr. (= *Monuments of music and music literature in facsimile* II, 1), New York 1965, Buch III, Kap. 51, 52, 63. In späteren Auflagen ist Kap. 63 erheblich erweitert und verändert worden. Vgl. Rempff (wie Anm. 28), S. 206 f.

Die Technik des Denkens in Intervallverbänden erklärt, wie im Sinne Arons alle Stimmen gleichzeitig „in Betracht gezogen“ und dennoch nacheinander ausgearbeitet werden konnten. Sie hebt den scheinbaren Widerspruch zwischen dem Untersuchungsergebnis von Owens auf, dass Kompositionen in Stimmen, d.h. sukzessiv, niedergeschrieben wurden, und der Feststellung, dass alle Stimmen eines Satzes aufeinander bezogen sind, also scheinbar simultan entworfen wurden. Das Denken in Intervallverbänden löst das Paradoxon einer „streng stimmig komponierte[n] Musik auf akkordlich-harmonischer Grundlage“, die Dahlhaus zwar für technisch möglich gehalten hat, jedoch für das 15. Jahrhundert verwarf, da „tonale Akkordverbindungen [...] nur dann das Fundament oder Regulativ sukzessiver Stimmenerfindung bilden [können], wenn sie sich zu Formeln verfestigt haben.“¹⁰¹ Das Konzept des Akkords bedeutet einen Anachronismus für den beschriebenen Zeitraum, wie Dahlhaus selbst feststellt. Es gab jedoch Formeln, die auch bei sukzessiver Vorgehensweise die vertikale Dimension des Satzes ordneten, Formeln, die von dem Intervall als grundlegender Einheit für die vertikale und horizontale Struktur ausgingen, jedoch gleichzeitig eine Planung des gesamten Satzes bereits mit der Anfertigung eines Ausgangsstimmpaares ermöglichten. Was im 15. Jahrhundert zunächst als Ausführungsanweisungen für einen Spezialfall des Kontrapunkts begann, verselbständigte sich im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts. Aus den zwei Arten einer vom Intervall geprägten Denkweise – ausschließlicher Tenorbezug oder gleichberechtigter Bezug aller Stimmen untereinander – entwickelte sich die Dichotomie der didaktischen Systeme von Kontrapunkt und Harmonielehre.

¹⁰¹ Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, S. 76.

Volkslied und Allusionstechnik bei Brahms Beobachtungen an *Sonntag* op. 47/3

von Matthias Schmidt, Wien

„Doppelgesichtigkeit“

Johannes Brahms' Interesse am Volkslied bildet eine Konstante seines gesamten Schaffens,¹ tatsächlich sogar einen durchaus einflussreichen Faktor innerhalb seines musikalischen Denkens. Brahms hat sein Leben lang Volkslieder gesammelt und bearbeitet, besonders intensiv allerdings in den Jahren zwischen 1854 und 1858. Es zählen allein zu den von Beginn an als Sammelwerk geplanten Volksliedbearbeitungen die wohl Mitte der 1850er-Jahre entstandenen und 1858 erschienenen *15 Volks-Kinderlieder* (WoO 31), „den Kindern Robert und Clara Schumanns gewidmet“, die *28 deutschen Volkslieder* (WoO 32) vermutlich vom Frühjahr 1858, die *Zwölf deutschen Volkslieder* für vierstimmigen gemischten Chor (WoO 35), die zwischen 1858 und 1863 entstanden, die *Acht deutschen Volkslieder* für drei- und vierstimmigen Frauenchor (WoO 36) von 1859 bis 1863, die *Sechzehn deutschen Volkslieder* für drei- und vierstimmigen Frauenchor (WoO 37), ebenfalls zwischen 1859 und 1862 verfasst, die *Zwanzig deutschen Volkslieder* für drei- und vierstimmigen Frauenchor (WoO 38) aus derselben Zeit, die *Vierzehn deutschen Volkslieder* für gemischten Chor (WoO 34) von 1864 und schließlich die Sammlung der *49 deutschen Volkslieder* (WoO 33), die Brahms 1893/94 zusammenstellte, obgleich sie größtenteils wesentlich früher entstanden ist.

Die genannten Werkgruppen setzen sich aus Vokalmelodien zusammen, deren Begleitung oftmals sehr eigenständig, wiewohl zumeist ökonomisch ausgearbeitet erscheint und deren Anordnung von formalen und dramaturgischen Überlegungen bestimmt ist. Brahms wählte die zu bearbeitenden Melodien sorgfältig aus und scheute sich dabei nicht, neben „ursprungsrechten“ Volksliedern auch solche in seine Sammlungen einzubeziehen, die auf Originalkompositionen etwa von Johann Friedrich Reichardt, Christoph Friedrich Nicolai oder Anton Wilhelm Florentin Zuccalmaglio beruhten. Dem Künstler blieb im Hinblick auf eine solche Vorgehensweise der Vorwurf nicht erspart, dass er zwischen tatsächlichen und nur „im Volkston“ komponierten Liedern nicht habe unterscheiden können.² Eine solche Kritik ging auf eine ästhetische Auseinandersetzung zurück, die bereits nahezu das gesamte 19. Jahrhundert geprägt hatte: den ideengeschichtlichen Streit um „echte“ (unverändert übernommene) und „uneigentliche“ (bearbeitete) Volkslieder,³ der sich aus der alten scholastischen Unterscheidung zwischen hervorbringender Natur („natura naturans“) und hervorgebrachter Natur („natura naturata“), naturgebener und menschlicher Setzung bzw. „natürlich“ und geschichtlich Geprägtem speiste. Die Skepsis entzündete sich hierbei an der Frage,

¹ Ludwig Finscher, „Lieder für eine Singstimme und Klavier“, in: *Johannes Brahms. Leben und Werk*, hrsg. von Christiane Jacobsen, Wiesbaden 1983, S. 140.

² Max Friedländer, *Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen*, Berlin 1922, S. 23.

³ Raphael Georg Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Spiels und den Anfängen der Oper*, Leipzig 1841, S. 117.

ob ein Komponist legitimerweise in einer Form der „zweiten Unmittelbarkeit“ – quasi durch die Kunst hindurchgehend – zum Volkslied zurückfinden könne, indem er die Anstrengung seines Metiers verbarg⁴ und eine „natürliche“ Schlichtheit des Volksliedes gleichsam als „Illusion“⁵ wieder erschuf (wie es etwa das Ziel der Zweiten Berliner Liederschule um Johann Abraham Peter Schulz, Reichardt oder Carl Friedrich Zelter war) oder ob er die mündlich überlieferten Texte und Melodien gar mit eigenen Zusätzen oder stellenweisen Umarbeitungen der persönlichen „Handschrift“⁶ (wie es etwa die „romantischen“ Volksliedsammler Achim von Arnim und Clemens Brentano im Bereich der Dichtung praktizierten) veredeln könne. Die notwendige Folgeerscheinung eines solchen Ansinnens, das ästhetisch und moralisch Anstößige nämlich, wie Gassenhauer und Pöbellieder, aus dem Kanon erhaltenswerter Volksgesänge auszugrenzen, trifft die „ideologische Komponente“⁷ dieser Volkslied-Ästhetik.

Im späteren 19. Jahrhundert entwickelte sich im Gegenzug hierzu eine von betont nüchterner Sachlichkeit getragene Sammlertätigkeit, deren vorrangiger Deskriptions-Anspruch sich an einer – nach Kriterien der Kunstfertigkeit – qualitätsunabhängigen „Volksläufigkeit“ der jeweiligen Lieder ausrichtete⁸ (und damit auch bereit war, aktuelle „Kunstlieder im Volksmunde“⁹ zu berücksichtigen). Dass sich Brahms entschieden gegen eine positivistisch wertungslose Betrachtungsweise des Volksliedes aussprach, bedeutet indes keineswegs, dass er unbesehen den Anhängern der zuvor erwähnten normativen Ideen zugeordnet werden könnte. Sein differenzierter Begriff des Volksliedes lässt sich besonders sinnfällig an der Einstellung gegenüber einer von Franz Magnus Böhme später stark erweiterten und neu edierten Liedersammlung Ludwig Erks¹⁰ nachvollziehen, die als erster Versuch einer „wissenschaftlichen Gesamtausgabe deutscher Volkslieder“¹¹ gelten kann und eine wesentliche Grundlage der deutschen Volksliedforschung des 20. Jahrhunderts bilden sollte. Der positivistischen Ethnographie Ludwig Erks, der in seinen insgesamt etwa 20.000 Aufzeichnungen auch die Sammlung von Gassenhauern oder (von Brahms schroff abgelehnten) im Unterhaltungsgeschäft bereits heimisch gewordenen Kunstliedern jüngeren Datums nicht scheute, verzichtete dabei auf qualitative Auswahlkriterien zugunsten einer wertungsfreien Zusammenstellung des Gefundenen. In einem Brief an Philipp Spitta vom April 1894 kritisierte Brahms die Liedersammlung Böhmers in nachdrücklicher Weise: „Könnten Sie danach Jemandem (und gar fremder Nation) auch nur den geringsten Begriff von

⁴ Carl Dahlhaus, „Die Idee des Volkslieds“, in: ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (NHdb 6) Laaber 1980, S. 90.

⁵ Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 3), Regensburg 1965, S. 118. Vgl. Siegfried Kross, *Geschichte des deutschen Liedes* (= WB-Forum 4), Darmstadt 1989, S. 88 ff.

⁶ Walter Wiora, *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms. Alte Liedweisen in romantischer Färbung* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 7), Bad Godesberg 1953. Vgl. hierzu auch: Heinz Rölleke, „Nachwort“, in: Achim von Arnim u. Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*, hrsg. von Rölleke, Stuttgart 1987, S. 557 ff.

⁷ Jan Ling, „Volks- und Populärmusik als Quelle kompositorischer Inspiration“, in: *Volks- und Populärmusik in Europa*, hrsg. von D. Stockmann (NHdb 12), Laaber 1992, S. 426.

⁸ Doris Stockmann, „Volksmusiksammlung und -forschung seit Herder“, in: *Volks- und Populärmusik in Europa*, S. 11 f.

⁹ John Meier, *Kunstlieder im Volksmunde*, Halle 1906, Nachdr. Hildesheim 1976.

¹⁰ Ludwig Christian Erk u. Wilhelm Irmer, *Die deutschen Volkslieder und ihre Singweisen*, Faks.-Nachdr. der Ausgabe Berlin 1838–1845, Potsdam 1939, Nachdr. Hildesheim 1982.

¹¹ Hartmut Braun, *Einführung in die musikalische Volkskunde*, Darmstadt 1985, S. 13.

unserem Volkslied geben? Ist es denn in der Wissenschaft gar so nöthig, daß man [...] jeden Dreck von der Landstraße so breit tritt wie Böhme es thut?“¹² Offensichtlich hatte der Komponist in diesem Zusammenhang auch eine „Streitschrift“ gegen Erk-Böhmes „Liederhort“ abgefasst und sich darin detailliert mit deren Sammlerarbeit auseinandergesetzt, ja nach eigenen Worten sogar „Rezensionen“ hierzu geschrieben.¹³ (Er vernichtete diese allerdings später, weil er die Beurteilung seiner kurz darauf edierten eigenen 49 Volkslieder, die „an sich zu leben verdient[en]“,¹⁴ nicht von einem ästhetischen Parteienzank beeinträchtigt sehen wollte.) Zu den 49 Volksliedern bemerkte der Komponist: „Eigentlich ist diese meine Sammlung das – was von einer großen Streitschrift gegen Böhme übrig geblieben ist, an dessen Büchern ich ungemein viel auszusetzen habe. Diese meine Beispiele sprechen jedoch nur von dem einen: daß ich mich für die gar so philiströsen Texte und Melodien, wie sie seit Erk so gepflegt werden, nicht interessieren kann; ich zeige solche Gedichte und Melodien, die mir schön und gut erscheinen und seit längerer Zeit lieb und wert sind“.¹⁵

Es lässt sich hieraus der Anspruch an ästhetische Auswahlbestimmungen erkennen, welcher Brahms' Betrachtung von Volksliedern begleitet: Im Sinne seines Verständnisses einer „dauerhaften Musik“¹⁶ meinte er nur in einem nach eigenen Qualitätskriterien ausgewählten Teil jener Volkslieder, die sich der Nachwelt erhalten hatten, etwas „Bleibendes“ erkennen zu können.¹⁷ (Und aus ganz ähnlichen Gründen hat er auch bei seinen eigenen Kompositionen lediglich dasjenige gelten lassen, was der äußersten Selbstkritik standhielt, und darüber hinaus sogar den Abdruck „schwächerer“ Werke in der Schubert-Ausgabe von Mandyczewski beanstandet.¹⁸) Dass Brahms von der Veröffentlichung seiner „Streitschrift“ absah, gibt aber dennoch zu erkennen, dass er mit seiner Kritik selbst keine verpflichtende Theorie vertreten sehen wollte, sondern in erster Linie auf den Einzelfall zugeschnittene ästhetische Interessen verfolgte. „Über den Streit, echt oder unecht, komme ich leicht weg“,¹⁹ betonte der Komponist; den Pluralismus einer wissenschaftlich ausgerichteten, unvoreingenommenen Sammelmethode wollte er vom Anspruch eines künstlerischen Qualitätsmaßstabes aus betrachtet lieber auf die Mehrschichtigkeit der je einzelnen Volkslieder als auf deren quantitatives, empirisches Nebeneinander bezogen wissen. Die ideologische Trennung von „Echtheit“ und „Uneigentlichkeit“ war für Brahms' Interesse am Volkslied mithin kaum vorrangig, weder als Anspruch auf die künstlerisch nachgebildete „Natürlichkeit“ noch als Bekenntnis zur bedingungslosen Authentizität einer Vorlage. Mochte der Komponist einerseits weder

¹² Brief an Philipp Spitta vom April 1894, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, hrsg. von Carl Krebs (= Briefwechsel 16), Berlin 1920, Nachdr. Tutzing 1974, S. 97 f.

¹³ Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing 1971, S. 64 f. Vgl. dazu auch: Imogen Fellingner, „Brahms' beabsichtigte Streitschrift gegen Erk-Böhmes ‚Deutscher Liederhort‘“, in: *Brahms-Kongreß Wien 1983*, hrsg. von Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing 1988, S. 139 ff.

¹⁴ Brief an Richard Heuberger von 1894, zit. nach Heuberger, S. 70.

¹⁵ Brief an Hermann Deiters von 1894, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedrich Heimoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz*, hrsg. von Wilhelm Altmann (= Briefwechsel 3), Berlin 1907/08, S. 127 f.

¹⁶ Gustav Jenner, *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse*, Marburg 1905, S. 74.

¹⁷ Heuberger, S. 67.

¹⁸ Ebd., S. 60.

¹⁹ Brief an Hermann Deiters vom 29. Juni 1894, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler...*, S. 128.

der einsinnigen Schlichtheit einer ausgeklügelt hergestellten Volkstümlichkeit noch der mitunter plakativen Abgegriffenheit des zu seiner Zeit volksläufigen Liedgutes²⁰ vertrauen, so suchte er das „Bleibende“ andererseits – um mit Johann Gottfried Herder zu sprechen – gerade in der „Doppelgesichtigkeit“²¹ von Einzelliedern, dem spannungsvollen und oftmals übergangs- und voraussetzungslosen Zugleich etwa von Heiterkeit und Trauer, Freude und Klage, aber auch dem Ineinander von einförmiger und unregelmäßiger Sprachrhythmik, aufzufinden. In einer so gearteten unterschwellig differenziertheit, die weder der im Kunstgesang des „Volkstons“ geglättete noch der volksläufige, wiewohl (von Brahms so benannte) „philiströse“ Teil solcher Lieder aufzuweisen vermochte, meinte der Komponist jenes Element des „Dauerhaften“ zu erkennen, mithilfe dessen er Volkslieder auch noch am Ende des 19. Jahrhunderts in geschichtsbewusster Angemessenheit vorstellen konnte.

Die Suche nach dieser Angemessenheit verfolgte der Komponist mit wohlbedachter Präzision. Brahms nahm für sich selbst stets in Anspruch, was er Böhme als fehlende philologische Sorgfalt bei der Quellenwiedergabe vorhielt:²² die einmal anerkannten Melodien mit größter Genauigkeit in seine Sammlungen übernommen zu haben. Die mitunter elaboriert zu nennende Begleitung dieser Lieder soll vom Zuhörer durchaus bewusst als Kunstprodukt erkannt werden. Sie bekennt darin einen historischen Abstand zur Liedvorlage ein und bemüht sich zugleich, deren Struktur und Inhalt quasi von außen behutsam nachzuzeichnen. Gerade die bewusste Distanznahme legt zum einen die Abhängigkeit der Melodievorlage vom historischen Wandel künstlerischen Schaffens offen, zum anderen ermöglicht sie der Melodie aber auch, gegenüber dem Begleitsatz als ästhetisch eigenständige Gestalt wahrgenommen zu werden. „Echtheit“ kann, Brahms' Betrachtungsweise vom Standpunkt des Künstlers zufolge, zwar als vorgebliche Unverfälschtheit und „Ursprünglichkeit“ gelesen werden, aber auch – so man sich des unüberbrückbaren zeitlichen Abstandes zum Vorgefundenen bereits bewusst ist – als einzig mögliche Art, in der Gegenwart über Vergangenes sprechen zu können: nicht in der umstandslosen Gleichsetzung, sondern gerade in der Fruchtbarmachung der Differenz zwischen Früherem und Heutigem, eben als weitestmögliche Annäherung an das Denken einer Vorlage, die diese und zugleich die Grenzen zwischen ihr und dem Kunstcharakter der Bearbeitung deutlich werden lässt.

Wurde zu Anfang davon gesprochen, dass dem Volklied eine besondere Bedeutung für Brahms' musikalisches Denken zukommt, so hinterließ dies freilich auch kompositorische Spuren jenseits der bloßen Bearbeitung oder Einrichtung solcher Lieder. Als musikalisches Vehikel dieses Denkens kann insbesondere die Allusionstechnik gelten. Es handelt sich dabei um das nicht-wörtliche Übernehmen von Bestandteilen anderer Musikstücke, um zitathafte Anspielungen, die sich bei Brahms wesentlich häufiger finden als gänzlich unverändert vorgestellte und ausdrücklich als Zitat zu verstehende

²⁰ Hermann Rauhe, „Zum volkstümlichen Lied des 19. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von C. Dahlhaus (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 8), Regensburg 1967, S. 159 ff.

²¹ Johann Gottfried Herder, Vorrede zu „*Stimmen der Völker in Liedern*“ [1803], in: *Poetische Werke*, hrsg. von Carl Redlich (= Sämtliche Werke 25), Berlin 1885, Nachdr. Hildesheim 1967/68, S. 23.

²² Fellinger (wie Anm. 13), S. 146 ff.

Rückgriffe auf die musikalische Vergangenheit.²³ Als „volkstümliches Idiom“ verbleiben die Spuren des Aufgenommenen etwa zumeist unterhalb der Ebene des unmittelbar Zitierten. Sie schaffen als Allusionen die Vertrautheit eines klanglichen Bezuges, der eine Verweisfunktion in Anspruch nimmt, ohne für den Hörer als exakt erkennbares Anführen von Eigenem oder Fremdem wahrnehmbar zu werden.²⁴ Ein bekanntes Beispiel (neben zahllosen anderen) ist die Bezugnahme auf ein „romantisierendes“ Volkslied im „Andante“ der *Klaviersonate* op. 1 („Verstohlen geht der Mond auf“), die im *Intermezzo* op. 117/1 für Klavier wieder in Erscheinung tritt. Bewusste Setzung und Verschleierung des Originals halten dabei eine durchdachte Balance, wie ein Brief an Simrock von 1894 zu erläutern sucht: „Ist Ihnen übrigens aufgefallen, daß ich als Komponist deutlich Adieu gesagt habe?! Das letzte der Volkslieder und dasselbe in meinem op. 1 stellen die Schlange vor, die sich in den Schwanz beißt, sagen also hübsch symbolisch, daß die Geschichte aus ist“. Die Vierertonwendung des Volkslied-Incipits von „Verstohlen geht der Mond auf“ (Quart- und zwei Sekundintervalle in aufsteigender Folge) findet sich in zahlreichen Brahms-Werken thematisch aufgehoben: vom „Allegro con moto“ oder dem Scherzo des *Trios* op. 8 bis zum „Andante“ des *Doppelkonzertes* op. 102. Brahms will dabei Vergangenes nicht bestätigend wiederholen, sondern es lediglich im Bewusstsein der gewonnenen zeitlichen Distanz erinnern: Kopf und Schwanz der Schlange berühren einander, obwohl oder gerade weil sie deren am weitesten voneinander entfernte Körperteile darstellen. Die Grenzen zwischen „natürlich“ und „geschichtlich“ Gewachsenem erweisen sich hierbei als fließend, wenn man allein bedenkt, wie oft Brahms nicht nur Volkslied-Texte in seinen mit Opusnummer versehenen Werken vertont hat (so z. B. auch aus *Des Knaben Wunderhorn* oder aus den *Stimmen der Völker*), die bezeichnenderweise (wie das Wiegenlied „Guten Abend, gute Nacht“ op. 49/4) später selbst zu regelrechten Volksliedern avancierten, oder wenn man betrachtet, wie häufig Brahms Dichtungen der „Romantik“ (so von Brentano, Eichendorff oder Tieck) als Textvorlage für seine Lieder verwendet hat, deren kunstvoll durchdachtes Einbeziehen von volksliedhafter Thematik und Idiomatik ohnedies bereits zum Wesentlichen ihrer Poetik gehört.

Durch die Betrachtung dessen, was zunächst in gebotener Kürze mit dem Wort Allusionstechnik umrissen werden sollte, mag Brahms' Umgang mit der ästhetischen Frage von „echt“ und „uneigentlich“ des Volksliedhaften auch innermusikalisch näher bestimmbar werden. Mit ihrer Hilfe könnte sich für den Komponisten nämlich eine Möglichkeit geboten haben, seine Vorstellung vom Volkslied gerade im Bewusstsein der Gefahren von erzwungener Künstlichkeit und zum Gemeinplatz abgesunkener „Ursprünglichkeit“ darstellbar zu machen. Der wesentliche Reiz des musikalischen Anklangs besteht für Brahms darin, das Verhältnis von Distanz und Nähe zwischen einer

²³ Hanns-Werner Heister, „Enthüllen und Zudecken. Zu Brahms' Semantisierungsverfahren“, in: *Johannes Brahms oder Die Relativierung der „absoluten“ Musik*, hrsg. von H.-W. Heister (=Zwischen/Töne 5), Hamburg 1997, S. 19. Vgl. hierzu auch: Kenneth Ross Hull, *Brahms the Allusive: Extra-compositional Reference in the Instrumental Music of Johannes Brahms*, Diss. Princeton University 1989, S. 60 ff.

²⁴ In diesem Sinne hat Heinz Becker Brahms' Kammermusikwerke auf das „volkstümliche Idiom“ hin untersucht; vgl. Heinz Becker, „Das volkstümliche Idiom in Brahmsens Kammermusik“, in: *Brahms und seine Zeit*, hrsg. von Constantin Floros (= Hamburger Jb. für Mw. 7), Laaber 1984, S. 87 ff.

Vorlage und ihrer Adaption, mithin auch zwischen musikalischer Geschichte und Gegenwart, innerhalb einer Komposition transparent machen zu können. Dies mag an einem Beispiel näher erläutert werden. Im Folgenden soll es um ein Werk aus der Liederreihe op. 47 gehen, das von einem Volkslied-Text und einer volksliedhaft zu nennenden Idiomatik bestimmt ist und zugleich mit Allusionstechniken arbeitet. Gleich mehrere musikalische Verweisebenen verdichten sich in diesem Lied, mit denen Brahms auf andere Volkslieder und Melodiebildungen auch der eigenen Vergangenheit anspielt. Eine aufschlussreiche Rolle nimmt im Zusammenhang damit, und dies wird funktional zu begründen sein, der biographische Hintergrund der künstlerischen Produktion ein.

Zur ästhetischen Relevanz des Biographischen

Die vier 1868 mit den Opuszahlen 46 bis 49 edierten Liederreihen kreisen in ungewöhnlicher Deutlichkeit um ein einziges Themenfeld (Trennung, Verlassenwerden und Sehnsucht nach der Geliebten), welches nachgerade wie eine „idée fixe“ variiert erscheint. Im Allgemeinen lassen sich die Themenkreise, welche Brahms in seinen Liedtexten bevorzugt zur Sprache bringt, für das Gesamtœuvre zumindest schwerpunktmäßig chronologisch gliedern. So kann etwa beobachtet werden, dass der obengenannte thematische Bereich vom Ende der fünfziger bis zum Ende der sechziger Jahre eine eigenartige Vorrangstellung innerhalb des brahmsschen Werkes beanspruchen kann.²⁵ Dieser Umstand lenkt die unmittelbare Aufmerksamkeit zunächst auf die biographischen Entstehungsbedingungen, zumal Erfahrungen des Liebesverzichts im Laufe von Brahms' Lebens „eine ausgesprochene Wiederholungstendenz“ (von Clara Schumann bis Elisabeth von Herzogenberg) zeitigen.²⁶ Im Sommer 1858 hatte Brahms in Göttingen Agathe von Siebold als Klavierschülerin von Julius Otto Grimm kennengelernt. Die Zeugnisse der folgenden ebenso heftigen wie kurzen Liebesbeziehung zwischen beiden, die bis zum Bruch Agathes mit Brahms im Frühjahr 1859 währte, sind freilich rar, die Gründe für die Trennung indes aber offensichtlich: Neben Brahms' wenig entscheidungsfreudiger psychischer Disposition ließen seine finanziellen Mittel und die Anstellung im entfernten Detmold Plänen für eine gemeinsame Zukunft wenig Raum. Bereits Ende September des Jahres 1858 musste der Komponist Göttingen verlassen, um seine Stelle in Detmold wieder anzutreten. In dieser Zeit hat er vor allem Lieder (und dabei auch eine Anzahl solcher in einem als volksliedhaft zu bezeichnenden Idiom) komponiert. Agathe von Siebold, die des öfteren in privatem Kreise und gelegentlich auch öffentlich als Sängerin in Erscheinung trat, besaß (folgt man entsprechenden brieflichen Schilderungen) stimmliche Möglichkeiten, die sie offenbar insbesondere für Werke von

²⁵ Vgl. dazu ausführlich: Christiane Jacobsen, *Das Verhältnis von Sprache und Musik in ausgewählten Liedern von Johannes Brahms, dargestellt an Parallelversionen* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 16), Hamburg 1975, S. 80 ff.

²⁶ Siegfried Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Bonn 1958, S. 233.

begrenzter technischer Schwierigkeit veranlagte, und Brahms entwarf mehrere seiner Lieder offenbar bewusst im Hinblick darauf.²⁷

Grimm hatte Brahms zu einer baldigen Entscheidung für oder gegen eine ernsthafte Verbindung mit der Geliebten gedrängt, nachdem die Angelegenheit in Göttingen bereits Stadtgespräch wurde. Als er gewahr wurde, dass ein klarer Entschluss nicht zu erwarten war, drängte er Brahms schließlich zum Verzicht. Zehn Jahre nach der ersten Begegnung mit Agathe von Siebold entschloss sich Brahms, die Lieder mit ihrer so durchgängigen melancholischen „Wollust“²⁸ am Verlassensein und der Trennung zu veröffentlichen; zu dieser Zeit hatte sich Agathe im für die damaligen Verhältnisse durchaus reifen Alter von 33 Jahren wieder gebunden (und Brahms mag aus Göttingen über Grimm oder Joachim davon rasch Kenntnis bekommen haben). Die über viele Jahre von einer latenten Offenheit geprägte Beziehung wurde eigentlich erst mit der Verheiratung Agathes im folgenden Jahr endgültig beendet. Brahms war zu jener Zeit immerhin einmal auf dem Weg nach Baden-Baden eigens über Göttingen gefahren, um erklärtermaßen Erinnerungen wachzurufen, und hatte sich nach Agathe von Siebold (die sich zu dieser Zeit allerdings in Irland aufhielt) erkundigt.²⁹ Es mag kein Zufall gewesen sein, dass der Künstler sämtliche seiner in der Liebes- und der ersten Trennungszeit (also von Herbst 1858 bis 1862) komponierten und noch unveröffentlichten Lieder gerade jetzt, im Sommer 1868, mit einigen später entstandenen zusammengestellt und zum Druck befördert hat.

Ob und inwieweit Brahms die bereits früher entstandenen Lieder vor ihrer Publikation noch umgearbeitet hat, kann nicht mehr rekonstruiert werden. Ihre Auswahl verrät jedoch eine genaue Planung. Die These, derzufolge die Vokalwerke von Brahms in ihrer Zusammenstellung innerhalb der einzelnen Opera zumeist „locker“ und „ohne übergreifende“ Leitgedanken³⁰ aneinandergesetzt seien, muss differenziert werden. Es sei darauf verwiesen, dass Brahms (im Hinblick auf die noch zu seinen Lebzeiten geplante Ausgabe von Gustav Ophüls) selbst darauf bestand, die Liedtexte seiner Kompositionen bei der Zusammenstellung nicht etwa chronologisch, sondern in der von ihm selbst vorgenommenen Anordnung innerhalb der Opera zu gliedern.³¹ Die Reihen von op. 46 bis op. 49 formen nicht nur in sich thematisch sinnvoll geordnete Liedabfolgen, sie zeigen sich auch einer sorgfältig überdachten Dramaturgie unterworfen. So bilden etwa die Opera 46 und 49 im Hinblick auf die erwähnte Zentralthematik gleichsam den reflektierenden Rahmen (hier ausgehend von zunächst kalkuliert unbestimmten Andeutungen, dort schließend mit der Eindeutigkeit ergebener Todessehnsucht) für die einander ergänzen-

²⁷ In einem Brief von Grimm aus dem Sommer 1858 heißt es: „Johannes hat herrliche Lieder gemacht, die uns die Gathe singt, und wir alle sind einmütiglich, es ist eine herrliche Zeit“ (zit. nach einem Brief von Julius Otto Grimm an Joseph Joachim in H. Kuntzel: *Brahms in Göttingen*, [Göttingensia 2], Göttingen 1985, S. 56), und ein anderes Mal berichtet Grimm: „Heute kommt die Gathe, wir werden viel brahmssen“ (Brief von Julius Otto Grimm vom Herbst 1858, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Julius Otto Grimm*, hrsg. von R. Barth [= Briefwechsel 4], Berlin 1907/08, S. 77). Auch noch Anfang Oktober 1858 ließ Brahms über Grimm Grüße an Agathe ausrichten und „ein paar Lieder“ übergeben, unterschrieben hat der sich bereits im fernen Detmold aufhaltende Komponist diesen Brief mit: „Euer melancholischer Johannes“ (Brief an Julius Otto Grimm von Anfang Oktober 1858, in: *Briefwechsel mit Julius Otto Grimm*, S. 68).

²⁸ Brahms, zit. nach: Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 Bde., Berlin 1904–1914, Bd. 4, S. 289.

²⁹ Nach Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bonn 1997, S. 445.

³⁰ Christian Martin Schmidt, *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 143.

³¹ Vgl. dazu Gustav Ophüls, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Berlin 1921, S. 68, bzw. ders., *Brahms-Texte. Sämtliche von Johannes Brahms vertonten und bearbeiteten Texte*, hrsg. von Kristian Wachinger, Ebenhausen 1983.

de Anordnung der mittleren beiden Sammlungen. Während op. 47 einen freilich bereits beschädigten Liebestraum imaginiert, schildert op. 48 den Treuebruch (mit dem Vorwurf an den „Überläufer“ und der angedeuteten Heirat mit dem Rivalen) und das Leiden an der auch weiterhin Geliebten.

Auch die unter die Opuszahl 47 zusammengefassten fünf Lieder entstammen unterschiedlichen Phasen des brahmsschen Schaffens. Während der Künstler die Lieder Nr. 1, 2 und 4 vermutlich im Sommer 1868 (mithin nicht lange vor der Veröffentlichung der Liederreihe im Oktober desselben Jahres) komponierte, findet Lied Nr. 5, „Die Liebende schreibt“, bereits in einem Brief von Julius Otto Grimm vom Herbst 1858 an Brahms Erwähnung. Der Komponist hatte es einem früheren Schreiben angefügt („Ich kann nicht umhin, ein Lied und einige Worte expreß für Agathe beizulegen“),³² und Grimm antwortete anspielungsreich: „Deine schreibende Liebende hat so viel schöne Empfindungen, daß sie die wärmste Gegenliebe finden muß, besonders wo ihre Tränen trocknen und sie dann im Lispeln des Liebeswehens immer inniger um ein Zeichen bittet“.³³

Die Vertonung dieses Goethe-Sonetts wählte Brahms als Schlusstück der Liederreihe op. 47. Das dritte Lied, „Sonntag“, ist bereits in jener Liste enthalten, in der Brahms 1860 seine bisher unveröffentlichten Lieder und Duette aufgeführt hatte. Außerdem liegt hiervon eine Fassung für drei Stimmen vor, die sich im Repertoire des von Brahms bis 1861 geleiteten Hamburger Frauenchores befand. Im Falle von op. 47 gaben dem Komponisten also mindestens zwei Lieder den Impuls für ein eigenständiges Opus, zu denen dann – wie angenommen werden kann – die weiteren Stücke hinzugefügt wurden. Dieses Hinzufügen wird offenbar durch die Suche nach textlichen, dramaturgischen und innermusikalischen Entsprechungen zwischen den einzelnen Liedern angeleitet und verleiht der Sammlung schließlich ihren durchaus zyklisch zu nennenden Charakter. Alle Lieder sind vom Einsatz des lyrischen „Ich“ in seiner Bezugnahme auf ein Gegenüber („Du“) geprägt. Die besondere Leistung der brahmsschen Kombinationskunst dieser Liederreihe ist es, mit der Anordnung zweier gänzlich verschiedener Gedichte (als erstes bzw. letztes Lied aus unterschiedlichen Quellen: der Übertragung altorientalischer Lyrik durch Daumer und einem Sonett Goethes) eine dem Hörer unmittelbar einleuchtende Bezugsmöglichkeit zu eröffnen. Beide Texte scheinen gleichsam spiegelbildlich aufeinander abgestimmt zu sein: Der erste ist aus dem Blickwinkel des Liebenden, der letzte aus der Sicht der Liebenden verfasst. Heißt es in „Botschaft“ op. 47/1:

Wehe Lüftchen, lind und lieblich
Um die Wange der Geliebten,
Spiele zart in ihrer Locke,
Eile nicht, hinweg zu fliehn!
Tut sie dann vielleicht die Frage,
Wie es um mich Armen stehe,
Sprich: ‚Unendlich war sein Wehe,
Höchst bedenklich seine Lage,
Aber jetzo kann er hoffen,
Wieder herrlich aufzuleben,
Denn du, Holde, denkst an ihn‘,

³² Brief an Julius Otto Grimm von Oktober 1858, in: *Briefwechsel mit Julius Otto Grimm*, S. 69.

³³ Brief von Julius Otto Grimm vom Herbst 1858, ebd., S. 70.

so scheint das Schlusslied von op. 47, „Die Liebende schreibt“, diesen Text in der innerästhetischen Werkzeit rückblickend bestätigen zu wollen, obwohl er ihm in der Realzeit der Entstehungsgeschichte (und deren autobiographischen Bezügen) vorgeordnet ist. Seine letzte Strophe lautet: „Vernimm das Lispeln dieses Liebeswehens; / Mein einzig Glück auf Erden ist dein Wille, / Dein freundlicher, zu mir; gib mir ein Zeichen!“ Dabei scheint das nachgerade spiegelbildliche Verhältnis der Aussagen zueinander den chronologischen Verlauf der Werkzeit umkehren zu können – das zehn Jahre zuvor entstandene fünfte Lied wird an den Schluss gesetzt und die Thematik und Struktur dieses letzten Liedes so gewählt, dass das erste Lied als seine Folge gedeutet zu werden vermag. Zudem zeigt sich in solcher Anordnung die Persona des „impliziten Autors“ gespiegelt: Erweist sich der Text des abschließenden Liedes in absichtsvoller Unmittelbarkeit als Selbstbeschreibung des Komponisten eingesetzt, die so gleichsam durch die Gedanken der Geliebten gespiegelt erscheint (und diese Gedanken mithin auf sich selbst bezogen wissen will), scheint es im ersten Lied das „Ich“ des Komponisten zu sein, das das Gegenüber der Geliebten aus der Entfernung heraus vorstellbar macht.

Innerhalb dieses reflektierenden Rahmens der Außenlieder stehen mit „Liebesglut“ (Nr. 2) und „O liebliche Wangen“ (Nr. 4) zwei Gesänge, die auf unterschiedliche Weise – das erste eher angstvoll und selbstquälerisch, das zweite in besinnungslos affirmativem Taumel – die rückhaltlose Preisgabe an die Geliebte schildern. Was dabei das erste dieser Lieder noch zweiflerisch als Liebeswahn begreift, führt das zweite in nachgerade stammelnder Emphase („O Sonne der Wonne! / O Wonne der Sonne!“), wengleich nicht ohne Ironie, vor. Das dritte Lied, „Sonntag“, das gleichsam als Mittelachse dient, antizipiert in einem (freilich nur auf den ersten Blick) der ungetrübten „noble simplicité“ des „Volkstons“ verpflichteten Gesang bereits die Ahnung von der bevorstehenden Trennung. Motivische Übereinstimmungen innerhalb der Liedtexte von op. 47 bestehen zudem zahlreiche: das Motiv der „Locken“ in erstem und zweitem, die Assoziationskette von „Winde“, „Lüftchen“, „Liebeswehen“ zwischen erstem, zweitem und fünftem Lied, die „Augen“ in viertem und fünftem Lied lassen eine aus gänzlich verschiedenen Gedichten gefügte Neukombination gedanklicher Zusammenhänge möglich werden. Texte aus uneinheitlichen Quellen (Volkslieder, Kunstgedichte, zumeist aber selbst Zwitterformen, bei denen sich Volksliedelemente kunstvoll eingesetzt zeigen) werden vermeintlich locker gefügt, geben untergründig aber ein Netz von motivischen Anspielungen und Verweisen zu erkennen und entwickeln einen dramaturgisch und thematisch eigenständigen Bezugsrahmen.

Brahms, dem Eduard Hanslick bescheinigte, dass er stets „nur schwer die kleinste Beschränkung seiner persönlichen Freiheit“³⁴ in Kauf nehmen könne, und dem Hans Gál „in feminis“ eine stete „Fluchtbereitschaft“³⁵ bescheinigte, besaß die schwer zugängliche Psyche eines notorischen „Abseitsers“³⁶ und vor allem in Fragen des persönlichen Bindungswillens die nicht weniger schwierige Disposition für eine Form

³⁴ Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, Berlin 1894, Bd. 2, S. 18.

³⁵ Hans Gál, *Johannes Brahms. Werk und Persönlichkeit*, Frankfurt a.M. 1961, S. 64.

³⁶ Brief an Julius Otto Grimm von Anfang 1871, in: *Briefwechsel mit Julius Otto Grimm*, S. 122, bzw. Brief an Karl Reinthaler vom 26. Februar 1870, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler ...* (wie Anm. 15), S. 29.

des „Verlangens nach Verlangen“ (wie dies Friedrich Schlegel genannt hätte).³⁷ Bereits vier Jahre zuvor, bei der mit autobiographischen Chiffren (etwa jener berühmten, auf Agathes Namen bezogenen Tonverbindung *a-g-a-h-e* im ersten Satz, T. 136 f.) durchsetzten Komposition des *Zweiten Streichsextetts* op. 36 hat Brahms seinem Freund Joseph Gänsbacher gegenüber angeblich geäußert, sich erst mit diesem Werk von seiner letzten Liebe „losgemacht“³⁸ zu haben. Mit der unkommentierten Wiedergabe einer solchen Aussage mag eine biographische Hermeneutik die Grenzen der Seriosität freilich bereits überschritten haben. Denn allein das für seine Beziehung zu Agathe von Siebold scheinbar so eigentümliche (und zweifellos in einem solchen, höchst eigentümlichen biographischen Zusammenhang entstandene) Lied „Die Liebende schreibt“ hat Brahms ein Jahr vor dem Abschluss seines *Sextetts* mit einer überraschenden Widmung versehen: Am Ende des Manuskripts findet sich mit hellerer Tinte „Frl. Marie Völckers / zu freundl. Erinnern / J. Brahms“ eingetragen. Darunter notierte die Angesprochene mit Blei offenbar das Geschenkdatum: 6. August 1863,³⁹ und eine durchaus glaubhafte Familienüberlieferung berichtet von einem Heiratsantrag von Brahms an Marie Völckers, einer Sängerin aus dem Hamburger Frauenchor. Bekannt geworden ist zudem Brahms' noch in der Zeit zuvor unmissverständliche Zuneigung insbesondere zu den Chormitgliedern Bertha Porubszky und Laura Garbe.⁴⁰ Nicht nur erscheint angesichts einer solchen Beobachtung die durch Kalbeck vermittelte Äußerung Gänsbachers fragwürdig, sie stellt sich als – in der biographisch-hermeneutischen Werkinterpretation der Zeit – gängiger Bestandteil eines jener klischeehaft geheimnisumwitterten Vermächtnisse dar, mit denen das Œuvre eines Künstlers für zahlreiche Betrachter freilich überhaupt erst interessant zu werden scheint. Die Bewusstheit der Anagramm-Setzung ist unbestritten, ihre Absicht und künstlerische Bedeutung dagegen tatsächlich aber umso schwerer zu erschließen. Die Frage nach dem ästhetischen Gewicht solcher Beobachtungen⁴¹ hat mithin ihre Berechtigung.

Von musikalischer Bedeutung für die hier angestellte Betrachtung mag eher ein gleichsam abstrahiertes Gegenstück dieser Brahmsschen Vorgehensweise sein: Die Allusionstechnik gründet auf einem Verfahren der Eingliederung auch von biographisch konnotierbaren musikalischen Satzbruchstücken, Idiomen oder Charakteren, die dem Werkzusammenhang mit ähnlicher Dringlichkeit eingepasst werden können, wie dies bei vorrangig strukturellen, etwa motivisch-thematischen Integralisierungsbemühungen der Fall ist (deren Bedeutung für Brahms' Poetik insgesamt kaum überschätzt werden kann). Es erscheint mithin für die Signatur seines musikalischen Denkens jene Technik bedeutsam, mit der der Komponist seinem Werk eine wohlversteckte Ebene von Zitaten und Allusionen einzieht, welche der „privaten“ Deutung von „Enthüllungsstrategien“ indes wenig Chancen gibt – weil das Zitierte und Alludierte „in einem vordem unbekanntem Grade in alle Fasern des musikalischen Gewebes eingegangen ist, jene

³⁷ Vgl. Friedrich Schlegel, „Athenäumsfragmente“, in: *Kritische Schriften und Fragmente*, 6 Bde., hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn 1988, Bd. 2, S. 155.

³⁸ Kalbeck (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 157.

³⁹ Nach Margit McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 186.

⁴⁰ Vgl. hierzu ausführlicher: Kross, *Johannes Brahms* (wie Anm. 29), S. 311.

⁴¹ Schmidt (wie Anm. 30), S. 162 f.

Prägungen also bestenfalls bis zur Kenntlichkeit aus einem Zusammenhang auffragen, der sich substantiell kaum von ihnen unterscheidet“.⁴² Ein vermeintliches ästhetisches „Programm“ wird vollständig von der musikalischen Substanz aufgesogen und tritt wie ein nachgerade unabhängiger Subtext auf. Die mitunter als äußerer Anlass dienenden biographischen Umstände bilden kaum das Wesentliche, aber den für ein angemessenes Verständnis notwendigen (weil vom Komponisten als solchen durchdachten) Impuls des künstlerisch Hervorgebrachten. Im Falle der Liederreihen op. 46 bis op. 49 verbindet sich die Praxis bewussten Alludierens mit der Behandlung ganzer Lieder als in zeitlichem Abstand wiederaufgenommener Siglen einer bedeutungsgeladenen Personalgeschichte.

Solches zeigt Brahms bevorzugt auch in Zitaten aus dem eigenen Werk als einer Form der verborgenen Selbstversicherung, die etwa das Themenfeld Verlassenwerden von demjenigen der Heirat des Nebenbuhlers mit der eigenen Geliebten durchdringen lassen: In op. 46 findet sich zum Beispiel mit dem Mittelteil des Liedes „Von ewiger Liebe“ jener berühmte „Brautgesang“ zitiert, den Brahms um 1860 für den Hamburger Frauenchor komponierte, aber nie veröffentlicht hat. In op. 48, wo im Text mehrfach das „Braut“- und „Heirats“-Motiv als Vollzug eines vermeintlichen Betrugs des Liebenden angespielt wird, sind indes mehrere Lieder mit einer Entstehung vor 1860 nachweisbar: Nr. 1, 2, 3 und 6.

Weder das Verbergen noch das ausdrückliche Offenlegen biographischer Konstellationen besitzen hierbei also eine wesentliche Bedeutung für die Befragung des innermusikalischen Zusammenhangs, ihr Nachvollzug dient aber dem Verständnis der Strategien musikalischen Denkens. Hob Brahms zum vermutlichen Entstehungszeitpunkt von „Sonntag“, 1860, das „Volkslied“ als das „Ideal“ einer Liedkomposition seiner Zeit im Allgemeinen hervor,⁴³ so hatte dies auch den Grund, sein gerade in reminiszenzartigen Kompositionsverfahren offenbar besonders fruchtbares Denken zu rechtfertigen, bei dem etwa vor allem bereits bestehende Volkslieder anregend wirkten,⁴⁴ allein weil deren Texte dem Künstler (wie er es namentlich schätzte) „so viel übrig“ für die musikalische Gestaltung ließen.⁴⁵ Der Einsatz von volksliedhafter Idiomatik, von Volkslied-„Intonationen“ oder -zitaten bei Brahms distanziert und alludiert, ist darin maskenhaftes Versatzstück und Individuationsversprechen zur selben Zeit.

Präzise Mehrdeutigkeit

Der Beginn des dritten Liedes von op. 47, „Sonntag“, nach einem Text aus Ludwig Uhlands *Volksliedern*,⁴⁶ beschwört ein Konnotationsfeld von Anklängen und Zitaten aus mehreren früher entstandenen (eigenen wie fremden) Kompositionen. So erinnert seine Melodie etwa zunächst an eine frühere Volkslied-Adaption von Brahms, die selbst in mehreren Fassungen vorliegt: Bei Max Friedlaender⁴⁷ ist diese zum Text „Soll sich

⁴² Peter Gülke, *Brahms – Bruckner. Zwei Studien*, Kassel 1989, S. 43.

⁴³ Brief vom 27. Januar 1860 an Clara Schumann, in: Clara Schumann, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, Bd. 1, S. 294.

⁴⁴ Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen, besonders aus seiner Jugendzeit*, Leipzig 2¹⁸⁹⁹, S. 3.

⁴⁵ Zit. nach Wolfgang A. Thomas-San-Galli, *Johannes Brahms*, München 1912, S. 89.

⁴⁶ Brahms hatte die *Volkslieder* 1857 von einem Freund geschenkt bekommen: *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Mit Abhandlung und Anmerkungen*, hrsg. von Ludwig Uhland mit einer Einleitung von Hermann Fischer, 2 Bde., Stuttgart 1844–45, nach: Kurt Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974, S. 117.

⁴⁷ Friedlaender [wie Anm. 2], S. 181.

der Mond nicht heller scheinen“ sowohl in Friedrich Wilhelm Arnolds *Deutschen Volksliedern* wie auch in dessen *Volksliedern aus dem Siebengebirge*⁴⁸ nachgewiesen, die sich in Brahms' Bibliothek befanden. Unter dem Titel „Vor dem Fenster“ komponierte Brahms zudem im September 1858 ein Lied nach dem gleichen Text (das im Januar 1861 als op. 14/1 erschien). Hier lehnte sich der Künstler lediglich vage an das von Arnold dokumentierte Volkslied an, er wählte etwa die gleiche Taktart und das gleiche Tongeschlecht. Besonders deutlich davon abweichend erscheint das Lied als Fassung für Singstimme und Klavier in der Sammlung der 49 deutschen Volkslieder (WoO 33/35), die im Winter 1893/94 zusammengestellt und im Juni 1894 gedruckt wurde. Zudem existiert hiervon eine Ausgabe für Frauenchor (WoO 38/19), die zwischen 1859 und 1862 gesetzt wurde und innerhalb der *Zwanzig deutschen Volkslieder* für drei- und vierstimmigen Frauenchor im Druck erst 1968 erschien (der Titel lautet hier ebenfalls: „Vor dem Fenster“). Dabei zeigt sich wieder die „ursprungsrechte“ Melodie des Volksliedes verwendet.⁴⁹

Auch von „Sonntag“ ist neben der im Folgenden eingehender zu erörternden Fassung für Gesang und Klavier eine solche für dreistimmigen Frauenchor überliefert, die das Repertoire des Hamburger Frauenchores unter Brahms' Leitung (bis 1861) bereicherte. Das Lied müsste folglich vor 1860 entstanden sein.⁵⁰ Ähnliche Verfahren des Doppelarrangements und der Doppeltextierung, bei denen Volksmelodien und Originalkompositionen zum selben Text vorliegen, finden sich bei Brahms mehrfach (so etwa mit „Da unten im Tale“, „Dort in den Weiden“, „Des Abends kann ich nicht schlafen gehn“, „Gut'n Abend, mein tausiger Schatz“, „Ich weiß ein Mädlein hübsch und fein“). Max Kalbeck verwies als erster auf die offensichtliche diastematische Beziehung zwischen dem Melodiebeginn von „Sonntag“ und jenem von „Soll sich der Mond“.⁵¹ Ergänzt werden sollte hier freilich, dass Brahms noch eine weitere mögliche Quelle, Paul Heyses 1860 erschienenes *Italienisches Liederbuch*, bekannt gewesen sein mag.⁵² Der Komponist besaß die Gedichtsammlung Heyses und vertonte aus ihr einen (dem von op. 47/3 thematisch durchaus ähnlichen) Text als erstes Lied für sein Opus 49 – er ist mit „Am Sonntag Morgen“ überschrieben. Die Entstehung dieser Komposition ist nicht genau datierbar, muss spätestens aber für den Sommer 1868 angenommen werden, weil das Lied einen Monat nach op. 47 (im November desselben Jahres) veröffentlicht wurde. Obgleich die Lieder Nr. 2 bis 4 aus op. 49 im Sommer 1868 geschrieben wurden, ist es freilich auch möglich, dass op. 49/1 bereits viel früher, also ähnlich wie „Sonntag“ um 1860, kurz nach Erscheinen des Buches, komponiert wurde. Es findet sich dort in einem kurzen Notenanhang eine „Barcarola“ („Ncoppa ha montagüella“), die der brahmsschen Melodie von „Sonntag“ ähnlich ist. Das Erschei-

⁴⁸ Friedrich Wilhelm Arnold, *Deutsche Volkslieder mit Pianoforte*, Elberfeld 1862–70, Heft 1, S. 6, bzw. in gleicher Form (allerdings mit nur einer Strophe) in: ders., *Volkslieder aus dem Siebengebirge*, Nr. 14, „gesammelt von Prof. Grimm und Dr. Arnold (nach Dr. Arnolds Handschrift kopiert von Havlacek im Auftrage Brahms', mit eigenen Notizen und Ergänzungen)“.

⁴⁹ Vgl. dazu Werner Morik, *Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied*, Göttingen 1953, S. 103.
⁵⁰ Vgl. McCorkle (wie Anm. 39), S. 185. Der Titel des Liedes findet sich auch bereits auf Brahms' 1860 erstellter Liste mit eigenen unveröffentlichten Liedern; vgl. dazu George S. Bozarth, „Brahms's Lieder Inventory of 1859–60 and other Documents of his Life and Work“, in: *FAM* 30 (1983), S. 98–117.

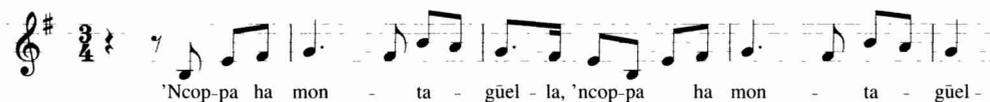
⁵¹ Kalbeck (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 322.

⁵² Paul Heyse, *Italienisches Liederbuch*, Berlin 1860.

nungsjahr des *Liederbuches* von Paul Heyse und die Entstehung von „Sonntag“ fallen möglicherweise ins selbe Jahr.



Notenbeispiel 1a: „Soll sich der Mond“ WoO 33/35



Notenbeispiel 1b: „Barcarola“ (Paul Heyse, *Italienisches Liederbuch*)



Notenbeispiel 1c: „Sonntag“ op. 47/3

Bei „Soll sich der Mond nicht heller scheinen“ handelt es sich um ein Gedicht, das (wie häufig in der Volksdichtung) in schlichten vierfüßigen Jamben mit zunächst regelmäßigen, dann freier wechselnden männlichen und weiblichen Kadenzten gebaut ist. Die Volksliedmelodie passt sich dem Deklamationsrhythmus des Textes weitgehend an. Brahms arbeitet der besonders ausgeprägten Schlichtheit mit musikalisch eigenständigen und zum Teil unregelmäßigen rhythmisch-melodischen Bildungen innerhalb des Klaviersatzes entgegen. In „Vor dem Fenster“ op. 14/1 interpretiert der Komponist die Deklamationsregeln des Textes (mit einer nurmehr ansatzweise an das Volkslied erinnernden Melodie) etwas freier. Sozusagen im Gegenzug ist jede Zeile durch eine zweitaktige Pause der Singstimme von der nächsten fasslich abgesetzt, und der Klavierpart gestaltet sich rhythmisch – nahezu durchgehend in Achtelbewegungen verlaufend – äußerst regelmäßig. Die betonte Silbe am jeweiligen Taktanfang des 3/8-Satzes wird dabei zumeist von zwei Achteltönen besetzt. Harmonisch-melodisch bilden diese Töne aber oftmals Vorschlag- oder Vorhaltfiguren zum dritten Achtelton aus, was die rhythmisch-metrische Gewichtung zugunsten einer insgesamt auftaktig leichten, federnden Gestaltungsweise nuanciert. In T. 21 zeigt sich der Strophenschluss jeweils durch ein Melisma um einen Takt hinausgezögert, ein Viertakter wird dabei zu einem Fünftakter gedehnt. Die „Barcarola“ schließlich lässt vor allem beträchtliche Unterschiede zwischen den wechselnd männlich und weiblich endenden Zeilen aus dreihebigen Jamben und der vom Deklamationsrhythmus abweichenden Melismenbildung der Melodie erkennen.

„Sonntag“ vermag sich der Melodiebildung mit seinem vierhebigen Deklamationsrhythmus zum einen gleichwertiger anzupassen als der dreihebige der „Barcarola“. Zum anderen erscheint das Gedicht insgesamt deutlich weniger regelmäßig gegliedert als etwa „Soll sich der Mond“, auf dessen Melodiebeginn Brahms mit seiner Vertonung ja ebenfalls zurückgriff. Die Beobachtung eines von gänzlich ironischer und zugespitzter

Eindeutigkeit der Aussage bestimmten Tons, der Ludwig Uhlands eigene Gedichte im Allgemeinen präge⁵³ (und der Brahms' früherem musikalischen Denken gerade darin entgegen gekommen sein soll),⁵⁴ lässt sich anhand der Volksliedsammlung Uhlands und mithin auch dem von Brahms vertonten Gedicht kaum bestätigen. Eine Strategie der Doppeldeutigkeit verrät bei „Sonntag“ nicht nur Brahms' allusive Zusammenstellung von Melodie und Text, sondern bereits allein der Wortlaut der gewählten Verse: Inhaltlich und im Tonfall changiert das Gedicht gleichsam zwischen dem unerfüllten Sehnen der beiden Protagonisten aus „Soll sich der Mond“ und dem scherzhaft tändelnden Zwiegespräch von Fischer und Mädchen aus der neapolitanischen „Barcarola“. Es heißt hier:

So hab' ich doch die ganze Woche
 Mein feines Liebchen nicht geseh'n,
 Ich sah es an einem Sonntag
 Wohl vor der Türe steh'n:
 Das tausendschöne Jungfräulein,
 Das tausendschöne Herzelein,
 Wollte Gott, ich wär' heute bei ihr.

So will mir doch die ganze Woche
 Das Lachen nicht verjeh'n,
 Ich sah es an einem Sonntag
 Wohl in die Kirche geh'n:
 Das tausendschöne Jungfräulein,
 Das tausendschöne Herzelein,
 Wollte Gott, ich wär' heute bei ihr.

Während seine ersten beiden sowie die fünfte und sechste Zeile genau wie „Soll sich der Mond“ aus vierfüßigen (abwechselnd weiblich und männlich kadenzierenden) Jamben bestehen, weichen die Zeilen 3, 4 und 7 deutlich von diesem Schema ab. Bildet die dritte Zeile sich aus zwei Jamben mit eingeschlossenem Anapäst und weiblicher Endung, folgt die vierte einem dreifüßigen jambischen und die letzte Zeile einem dreifüßigen anapästischen Deklamationsrhythmus. Solche Unregelmäßigkeit rechtfertigt sich durch den Inhalt des Textes: Die drei betreffenden Zeilen (also die dritte, vierte und siebte) geben inmitten der scheinbaren Beschaulichkeit eines Liebesliedes der Unsicherheit des lyrischen „Ich“ über die Entfernung vom und das ungewisse Wiedersehen mit dem Gegenüber der Geliebten Ausdruck. Die räumliche Distanz, die durch das mehrfach auftretende Wort „sehen“ nahegelegt wird, die verzweifelte Exklamation des Stoßseufzers „wollte Gott“, welche die offensichtliche Unmöglichkeit einer Erfüllung der eigenen Sehnsuchtsprojektion unterstreicht, oder – in der zweiten Strophe – das wie in zahlreichen anderen Volksliedern eingesetzte Motiv der Kirche als Andeutung einer nahenden Verheiratung der Geliebten,⁵⁵ verdeutlichen in diesem Sinne Zusammenhänge zwischen Textinhalt und -struktur.

⁵³ Walther Dürr, „Umland im Lied. Zur Interpretation der Gedichte durch die Musik“, in: *Ludwig Uhland. Dichter – Politiker – Gelehrter*, hrsg. von Hermann Bausinger, Tübingen 1988, S. 205.

⁵⁴ Peter Jost, „Brahms und das deutsche Lied“, in: *Brahms als Liedkomponist*, hrsg. von P. Jost, Stuttgart 1992, S. 17.

⁵⁵ Stith Thompson, *Motif Index of Folk-Literature*, 6 Bde., Kopenhagen 1955–1958, Bd. 2, S. 223.

' x ' x ' x ' x '
 So hab' ich doch die ganze Woche
 ' x ' x ' x ' x '
 Mein feines Liebchen nicht geseh'n,
 ' x ' ' x ' x '
 Ich sah es an einem Sonntag
 ' x ' x ' x '
 Wohl vor der Türe steh'n:
 ' x ' x ' x ' x '
 Das tausendschöne Jungfräulein,
 ' x ' x ' x ' x '
 Das tausendschöne Herzelein,
 ' ' x ' ' x ' ' x '
 Wollte Gott, ich wär' heute bei ihr

Der thematische Bezug des Umland-Gedichtes zum Volkslied „Soll sich der Mond“ erscheint offensichtlich (in beiden Fällen geht es um das Leiden an einer unerfüllten Liebe, die durch äußere Umstände verhindert wird), stellenweise auch im Anklang einzelner Begriffsverwendungen: hier setzt der Text die Worte „mein feines Liebchen“ und „Herzelein“, dort „mein feines Lieb“ und „Herzlieb“. Der Volksliedtext ist jedoch in seiner Aussage eindeutiger, es heißt in der letzten Strophe:

Ach Scheiden, Scheiden über Scheiden
 tut einem jungen Herzen weh;
 daß ich mein schön Herzlieb muß meiden,
 daß vergeß ich nimmermehr.

Aus „Vor dem Fenster“ op. 14/1 nun erinnert Brahms in „Sonntag“ reminiszenthaft wesentliche rhythmisch-melodische Motivbildungen. Diese bestehen insbesondere aus zwei in verschiedenen Varianten und Kombinationen auftretenden Zellen, welche in op. 14/1 (etwa in Gestalt einer in Hornquinten oder Terzen geführten Melodiefigur aus Sekundschritten) eingesetzt wurden: Zum einen handelt es sich um eine Dreitonfigur, die in Großsekundschritten auf- oder absteigt (deutlich in T. 3), zum anderen um eine ebenfalls dreitönige Folge aus sich jeweils in derselben Richtung bewegendem Kleinterz- und Großsekundschritt, die man besonders prägnant in T. 9 antrifft. Aus diesen Intervallverbindungen setzen sich bereits die musikalischen Kernstrukturen von op. 14/1 zusammen, in „Sonntag“ finden sie sich freilich noch wesentlich ökonomischer und dichter gefügt. Entsprechendes gilt für die Charakteristik der Begleitung, die trotz einer vergleichbar intensiv auf Ähnlichkeitsbeziehungen aufgebauten Gestaltungsweise im späteren Lied deutlichere Differenzierungen etwa des Rhythmus-Metrum-Verhältnisses aufweist.

Während „Vor dem Fenster“ op. 14/1 mit „Andante“ und „Sonntag“ mit „Nicht zu langsam“ überschrieben ist, findet sich zu „Soll sich der Mond“ WoO 33/35 der Hinweis „Gehend und mit herzlichem Ausdruck“. Hier ist es – wie erwähnt – vor allem die melodische Fügung des Liedbeginns, die als Anregung für „Sonntag“ gedient haben könnte. Der zunächst in kurzen Einwüfen auftretende, dann in wachsender Dichte die wesentlichen Motivbildungen synkopisch vernetzende Begleitsatz des Klaviers erinnert indes kaum an jenen – an seiner Oberfläche homogener erscheinenden – von op. 47/3. Es handelt sich um eine zu jeder der drei Strophen variierte Begleitung (mit drei jeweils ebenso voneinander abweichenden Zwischenspielen), die sich mit jeder dieser Strophen zunehmend beziehungsreich ausgeführt zeigt. Die ersten vier Takte von „Sonntag“ und

„Soll sich der Mond“ sind im Rhythmus und in ihren wichtigsten diastematischen Wendungen übereinstimmend gestaltet. Die Entsprechungen betreffen ebenso die Bewegungsrichtung der Melodie wie die wichtigsten Intervallverbindungen, vor allem den fasslichen Beginn aus aufsteigender Quart und nachfolgender Wechselnote im Sekundabstand. Unterschiede lassen sich in den ersten vier Takten auf Notwendigkeiten der harmonischen Entwicklung zurückführen. Während „Soll sich der Mond“ mit einer – gegen die Laufrichtung der Melodie gesetzten – Sekundbewegung aufwärts (*h-cis* in T. 1, dritte Zählzeit) den Harmoniewechsel von der Molltonika zur Durparallele unterstreicht, bewegt sich die Melodie von „Sonntag“ bei gleichbleibender Tonikaharmonik in kontinuierlicher melodischer Bewegungsrichtung abwärts. Im zweiten und dritten Takt sequenziert die Melodieführung des ersten Taktes von „Soll sich der Mond“ entsprechend innerhalb der Durparallele, während sie in „Sonntag“ eine variierte Wiederholung des Anfangs ausbildet. Dass sich die Melodie von WoO 33/35 mithin zur Oktave ausgedehnt zeigt und einen wichtigen Harmoniewechsel beinhaltet, während sie sich in op. 47 schwerpunktmäßig auf den Sextumfang beschränkt und von einer äußerst stabilen Tonikaharmonik geprägt ist, verrät angesichts der deutlichen Zusammenhangsbildung vor allem Brahms' Absicht zur größtmöglichen Vereinfachung der melodisch-harmonischen Struktur von „Sonntag“ gegenüber „Soll sich der Mond“; im Rhythmischen lässt sich eine solche auch gegenüber dem neapolitanischen Volkslied beobachten, dessen punktierte Werte zu geraden Vierteln bzw. Achteln geschlichtet werden. Das hierbei gewonnene hohe Maß an Übersichtlichkeit ermöglicht dem Komponisten später umso deutlichere Ungleichmäßigkeiten in der Gestaltung zu verfügen, ohne den Charakter volksliedhafter Schlichtheit zu gefährden. Nach dem vierten Takt – mit dem erläuterten Bruch im Deklamationsrhythmus von „Sonntag“ und der dagegen in gleichmäßiger Deklamation fortgesetzten Gestaltung von „Soll sich der Mond“ – wird die Melodie durch eine variative Fortspinnung weitergeführt. Der kurz geschilderte Zusammenhang von Allusionen und kompositionstechnisch-semantischen Überlagerungen in der solchermaßen gleichsam bewusst rückschauend angelegten Gestalt der ersten Takte von „Sonntag“ erscheint bedachtsam hergestellt, und zwar vor allem im Dienste einer schlüssigen, musikalisch gegliederten Durchdringung der Textvorlage. Die gewählte Vorgehensweise bei der Melodiebestimmung entspricht der doppelbödigen Ausrichtung von Uhlands nachträglich artifizialisiertem „Volkslied“:⁵⁶ Sie bewahrt „Intonations“-Ähnlichkeiten zum Volksgesang und befördert darin zugleich ein Stück personalgeschichtlicher Selbstversicherung. In der weiteren Liedgestaltung findet sich eine solche Denkweise in ihrem Kern fortgesetzt: Die kompositorische Struktur versucht die Schlichtheit des volksliedhaften Idioms innerhalb der eigenen ästhetischen Vorgaben differenziert zu unterlaufen, wie kurz in einer genaueren Analyse gezeigt werden soll.

Die vier Takte des Beginns folgen mit den ersten beiden Gedichtzeilen in Deklamationsrhythmus und wesentlichen Motivbausteinen „Soll sich der Mond“, in der Diastematik und einzelnen rhythmischen Bestandteilen „Ncoppa ha montagüella“. Die beiden nächsten Zeilen, die weniger Versfüße besitzen, werden vom Komponisten

⁵⁶ Ludwig Uhland 1787–1862. Dichter, Germanist, Politiker, hrsg. von Walter Scheffler (= Marbacher Magazin 42), Marbach 1987, S. 46.

ebenfalls innerhalb von vier Takten komponiert (T. 4–8). Brahms verwirklicht diese Strategie, indem er die Taktbetonung gegen den Deklamationsrhythmus auf das Wort „es“ (T. 5) legt und damit den Beginn der Bassstimme im Auftakt vor T. 1 um eine Achtel nach vorne verschoben wiederholt, und indem er das „wohl“ als Melisma auf zwei Achtel verteilt. Dies wird unauffällig nachvollziehbar gemacht durch eine übereinstimmende Gestaltgebung im Pendanttakt 2. Ein solches Verfahren rechtfertigt sich freilich auch inhaltlich, etwa durch die eindringliche Betonung des Wortes „Liebchen“ (als dem im Lied emphatisch angerufenen Gegenüber des Singenden) auf dem Takt-schwerpunkt in T. 3.

Traten im zweiten Viertakter lediglich dessen anfängliche zwei Takte variiert gegenüber dem ersten in Erscheinung, so ist es innerhalb der nächsten Gruppe von vier Takten, die wieder dem jambischen Rhythmus des Anfangs verpflichtet ist, gerade diese erste Hälfte des zuvor intonierten Vierers, welche nun (geschickt ausbalanciert) zum Gegenstand der Fortspinnung wird. T. 9 entspricht rhythmisch T. 5, T. 10 augmentiert jene Dreiklangbewegung, die sich an entsprechender Stelle zum Beispiel in T. 2 fand, zu Vierteln und stört damit den vorherrschenden Deklamationsrhythmus. Solche Ungleichmäßigkeit begründet sich wiederum in der textlichen Disposition, die gerade hier Verunsicherung und Leid konnotierbar macht, ohne dass Brahms freilich den vorgegebenen strukturellen Rahmen gänzlich aufzulösen bestrebt wäre. Der Komponist wendet vielmehr stets größte Aufmerksamkeit auf die Verhältnisbestimmung von Sprachmetrum und musikalischem Rhythmus,⁵⁷ einem Denkmodell folgend, das „nur unter dem Gleichen“ einen „eigentlichen Gegensatz stattfinden“ sieht – denn „das Ungleiche kann sich nicht entgegen gesetzt werden“.⁵⁸ Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass das in der zweiten Gedichtzeile der zweiten Strophe als „vergeh'n“ gedruckte (und in späteren Ausgaben so immer wieder übernommene) Wort ursprünglich als „verjeh'n“ bestimmt wurde, was die Bedeutung des begrifflichen Zusammenhangs nachhaltig verändert. Das aus dem Mittelhochdeutschen stammende Wort, welches auch in op. 48/6 anzutreffen ist („muß ich mich dein verjehen“) und im vorliegenden Kontext etwa soviel wie „muß ich dir für immer entsagen“ bedeutet, hat nach Kalbecks Hinweis⁵⁹ die Bedeutung von Zusagen, Gelingen. Die Zeile hieße also im Gegensatz zur landläufigen Deutung: ‚Das Lachen will mir die ganze Woche nicht gelingen‘ – ein dauerndes Lachen vermöchte sich für die beschriebene Situation des Sängerprotagonisten wohl auch kaum gebührend zu rechtfertigen.

Die sich anschließende Sequenz dieser beiden Takte (T. 11–12) auf der Subdominante beginnt hierdurch gleichsam emphatisch überstürzt und zudem durch ein Nonintervall diastematisch erweitert. Hiermit bereitet Brahms (bereits in der Absicht, ein proportionales Gleichgewicht herzustellen) insbesondere die internen Unregelmäßigkeiten der folgenden beiden Viertakter vor. Durch den zweiten augmentierten Dreiklang von T. 12

⁵⁷ Brahms antwortete einmal Theodor Billroth, der sich mit dem Periodenbau in Volksliedern auseinandergesetzt hatte und um Rat bat: „Neuere [Volkslieder] werden Dir leicht genug einfallen, immer abwechselnd im Zweiviertel- und Dreivierteltakt. Du kannst Dir ja auch leicht das beweisen und klarmachen, wenn Du die bloßen Worte bedenkst“ (Theodor Billroth, *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin 1935, Nachdr. München 1991, S. 488).

⁵⁸ Novalis, „Fichte-Studien“, in: *Das philosophisch-theoretische Werk* (= Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs 2), hrsg. von Hans-Joachim Mähl, Darmstadt 1999, S. 90, Z. 16/7.

⁵⁹ Kalbeck (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 321 f.

nämlich sind die letzten beiden Gedichtzeilen tatsächlich im Gegensatz zum bisherigen jambischen Deklamationsrhythmus anapästisch zu intonieren. Gegenüber der Deklamation etwa in T. 4 f. verschiebt sich daher das Rhythmus-Metrum-Verhältnis gleichsam um eine Viertel nach hinten – auf der betonten Zählzeit erscheint „wollte“, auf der unbetonten „Gott“. Solches wird vom Komponisten nachdrücklich zweimal verfügt: Brahms lässt nämlich die erste der beiden Schlusszeilen noch einmal erklingen und dehnt die zweite auf einen Zweitakter, schließlich wiederholt er diesen ganzen Komplex, weitet damit den Vier- zu einem Achtakter und lässt so aus einer proportional symmetrischen Sechzehntakt-Einheit einen Zwanzigtakter entstehen. Der erwähnte, um eine Viertel „verspätete“ Einsatz bewirkt, dass das zweite „Gott“ (T. 14) nurmehr einen Viertel- und nicht einen Halbewert beanspruchen kann; aufgefangen wird diese Ungleichmäßigkeit in Takt 15 durch die Achtelbewegung aus T. 10 bzw. T. 12 und die sukzessiv im folgenden Takt sich anschließende Klavierbegleitung aus T. 12. Durch die eindringliche Wiederholung von „wollte Gott“ fügt Brahms trotz des anapästischen Rhythmus' aus einem Drei- einen Viertakter, im Blick auf den weiteren Zusammenhang durch die Gesamtwiederholung aus dem gleichgewichteten Sechzehn- aber auch den erwähnten Zwanzigtakter. Es zeigen sich mithin stete Überlagerungsverfahren von fasslich rahmender Gleichmäßigkeit und solche Rahmung differenzierender Ungleichmäßigkeit verfügt.

Eine Eigentümlichkeit des Liedsatzes von „Sonntag“ ist seine besonders ökonomische Gestaltungsweise. Im Wesentlichen sind es die zwei erwähnten Dreitonfiguren, auf die das gesamte diastematische Geschehen zurückführbar ist. Beide Motivbildungen erklingen bereits ganz zu Anfang in verdichteter Gestalt: Nach einem Einklang auf der Tonikadominante (*c*) erscheint die Sekundfigur in der rechten Klavierhand (*f-g-a*), in der linken Hand verschränken sich beide Figuren sogar in Umkehrungsbewegung zur rechten (also: *c-a-g-f*). Das Sekundmotiv bildet im Folgenden in auf- und absteigender Form das zentrale, zumeist auftaktig verwendete motivische Element der Singstimme (etwa in T. 1 f.: *c-h-a*, T. 2 f.: *f-g-a*, T. 3 f.: *c-h-a*, T. 5 f.: *a-g-f* etc.). In der sich rasch etablierenden und über nahezu das gesamte Stück unverändert beibehaltenen Begleitfiguration der rechten Klavierhand findet sich dieses Motiv in eine Achtelkette eingeflochten, ist also dauerhaft gegenwärtig: in T. 1 mit *e-f-g*, T. 2 mit *f-g-a*, T. 3 mit *e-f-g* etc. Die Verzahnung der beiden zentralen Motivbildungen ist so verdichtet, dass oftmals imitatorische Zusammenhänge zwischen ihnen wirksam werden können. Interessanterweise lässt sich dabei beobachten, dass Brahms vor T. 9, wo das Gegenüber in gesteigerter Emphase angesprochen wird („das tausendschöne Jungfräulein“), die Dreitonfigur zumeist als auftaktiges Element, mehrfach zumindest aber auf unbetonter Taktzeit, intoniert erscheint. Die Terz-Sekund-Figur findet sich nach dem Auftakt zu T. 1 zunächst in Umkehrung wieder mit dem Sekundmotiv im Klavier-Begleitsatz verschränkt (in T. 1: *c-e-f*, T. 3: *c-e-f* etc.). In der Melodiestimme dient sie als Auftaktfigur zu T. 5, wo zum ersten Mal der regelmäßige Deklamationsrhythmus der Gedichtvorlage durchbrochen wird (die hier ja selbst Abweichungen gegenüber der vorangegangenen Rhythmusstruktur ausbildet). T. 5 f. verschränkt wieder beide Motive, diesmal erneut in Abwärtsbewegung: (*a*)-*g-f-(d)*. Auch die Bassbewegung ab T. 5 gestaltet mit ihrem Wechsel von der Dominante (mit Terz im Bass) zur Tonikaparallele und wieder zur Dominante (mit Grundton) eine absteigende Sekundfolge (*e-d-c*) aus.

So hab' ich doch die ganze Woche mein feines Liebchen nicht ge-
seh'n, ich sah es an ei-nem Sonn-tag wohl- vor der Tü-re

Notenbeispiel 2: „Sonntag“ op. 47/3, T. 1–7

Die Motivbildung erinnert nun an jene aus op. 14/1, wo sich insbesondere die beschriebene Sekundmotivik, die dort zumeist geterzt in Erscheinung trat (wie hier unter anderem in T. 9 f.), und die repetierte Achtelfigurierung des Begleitsatzes (in op. 14/1 etwa in T. 24 ff.) in ähnlicher Weise eingesetzt finden. Die Hornquinten zeigen sich als motivische Wendung bereits in T. 3 bzw. T. 5 von op. 14/1; deutliche Bezüge ergeben sich in dieser Hinsicht auch zu dessen T. 38 ff. Der zweite Viertakter von „Sonntag“ ist auch motivisch merklich am ersten ausgerichtet. Erst ab T. 9 mit Auftakt wird der Klaviersatz durch eine weitere, freilich eng an den bisherigen ausgerichtete Stimme (die Hornquinten und Terzenfolgen entstehen lässt) verstärkt. Die rhythmisch-metrisch diminutiv angelegten Takte 9 ff. wirken im Charakter nun drängender, wie etwa bereits der Sextsprung von T. 9 mit Auftakt in der Singstimme (*c-a*) zeigt, der die zusätzlichen Töne des Auftaktes zu T. 1 (*f-g*) gleichsam auslöst. Die Oberstimme der Hornquintenfigur wurde bereits im Auftakt zu T. 1 und in der Klavierbegleitung vorweggenommen (*c-f-g-a*), der Dreiklang in der Singstimme von T. 10 bzw., nach der bündigen Sequenzierung von T. 11, in T. 12 bildet eine Augmentierung des (dort als Quartsextakkord erscheinenden) Dreiklangs der Singstimme von T. 2.

Die Takte 13 bis 16 unterbreiten die bisher vorgestellten Motivverhältnisse wiederum in neuer Zusammenstellung. Statt wie in T. 5 mit Auftakt erscheint das Terz-Sekund-Motiv in T. 13 nun gegen den Deklamationsrhythmus auf der ersten Zählzeit betont und unterstreicht den dringlicher seine Ungleichmäßigkeiten hervorarbeitenden Charak-

ter des Satzes. Die Klavier-Begleitstimme zeigt in der zweiten Hälfte von T. 13 die erläuterte Sekundfigur in Achteln, in T. 14 auf der zweiten Hälfte die Terz-Sekund-Motivik. Der Takt lässt sich durch diese Aufspaltung als – gegenüber dem bisher geläufigen Dreierschlag – nun auf einer Zweierzählzeit basierender Sechs-Achtel-Komplex deuten. Anschließend erinnert der Auftakt zu T. 15 mit seinem aufsteigenden Sekundmotiv in der Singstimme erneut etwa an T. 3 mit Auftakt, und die Zweier-Dreier-Unregelmäßigkeit klärt sich zugespitzt erst im folgenden Takt: Hier erklingen zum ersten Mal gleichzeitig und auf den schweren Taktzeiten in Gegenbewegung der rechten Klavierhand (bzw. der Singstimme) austariert das absteigende Terz-Sekund-Motiv, in der linken Hand die Sekundfigur. Ähnelte die Singstimme von T. 15 derjenigen von T. 12, so intoniert das Klavier im folgenden Takt die Klavierstimme dieses Taktes 12 – und damit hier in sukzessiver Folge von zwei Takten, was dort in einem Takt simultan hörbar wurde. Dieser Takt bildet aber wiederum nur die ausbalancierte Schnittstelle für die leicht veränderte Wiederholung der T. 13–16 in T. 17–20. An dieser Partie wird besonders deutlich, dass die Melodiefügung der Singstimme ausschließlich aus den beiden genannten Motivzellen gespeist wird, die rhythmisch-metrisch variativ eingesetzt sind und in wechselseitiger diastematischer Verschränkung auftreten: etwa in T. 18 f., wo in der Singstimme unmittelbar hintereinander die Terz-Sekundfolge (*d-h-a*), dann die Sekundmotivik (*a-h-c*), schließlich in augmentierter Form die vom Auftakt zu T. 1 bekannte Überblendung dieser beiden Elemente (*c-a-g-f*) erklingt.

Notenbeispiel 3: „Sonntag“ op. 47/3, T. 17–21

T. 20 nimmt eine gleichsam scharnierartige Funktion wahr: Mit ihm endet der Gesangspart der ersten Strophe, und zugleich setzt das Zwischenspiel des Klaviers ein. Letzteres ist selbst (wiederum kaum merklich) von einer gleichmäßigen Achttaktigkeit um einen Takt auf einen Siebentakter gestaucht. Nach zwei regelmäßig miteinander dialogisierenden Zweitakttern beginnt in gleichbleibendem Rhythmus eine Fortspinnungsgestalt, die eine auf vier Takte erweiterte Variierung des gerade angespielten motivischen Materials erwarten ließe. Stattdessen aber drängt sich das bisher nacheinander ausgebreitete Material des Zwischenspiels auf neun Achtel zusammen, wird synkopiert und endet – in Erinnerung an die beiden anapästischen Schlusszeilen der

Gesangspartie – auf unbetonter Schlagzeit. Es baut sich innerhalb des Zwischenspiels über vier Takte hinweg mit den jeweiligen Spitzentönen jedes Taktes in der rechten Klavierhand eine sekundweise aufsteigende Linie von *a* bis *f* auf, die innerhalb von einhalb Takten wieder absteigend zurückgenommen und kadenziert wird. Erneut zeigen sich hier motivische Bezüge zu op. 14/1 (aus T. 5 f.) und die bekannten, im zwischen linker und rechter Hand durchbrochenen Begleitduktus des Klaviers auf- und absteigend ineinandergeschobenen Dreisekundmotive. T. 24 nun, der die bisher regelmäßige Bewegung des Satzes staucht, verknüpft in der Melodielinie wiederum Elemente des Terz-Sekundmotivs. Die regelmäßige Steigerungsbewegung des Zwischenspiels wird also unter Weglassung eines Taktes, gleichsam in einer Verdichtung des Geschehens, beendet (Entsprechendes gilt für das Nachspiel des Liedes). Die Manifestation einer hoffnungslosen Leidenschaft, so bedeutet der musikalische Zusammenhang, kann keinem selbstgewiss gefestigten Grund vertrauen.

Die vor allem für den Liedbeginn bewusst verfügte Mehrdeutigkeit von volksliedhafter Idiomatik und personalgeschichtlich begründbarer Allusionsschichtung, welche einander fruchtbar in Frage stellen, steht im Einklang mit der Absicht, eine vermeintlich gleichförmige Einfachheit des innermusikalischen Zusammenhangs im Verlaufe des Liedes unterschwellig zu verunsichern. Allusions- und Satztechnik dienen damit auf funktional ganz ähnliche Weise Brahms' Annäherung an eine solche Vorstellung des Volksliedhaften, die vor allem deren „Doppelgesichtigkeit“ – zwischen suggestiver Unmittelbarkeit und geschichtsbewusster Distanznahme – für den Zuhörer anschaulich ausdifferenzieren will.

„Unsichtbare Spuren“

Sowohl Brahms' musikalische Ausrichtung an einer Strophenform (mit ihrer von dichter Motivtechnik unterstützten, in sich geschlossen wahrnehmbaren Anlage) wie auch die Adaption einer bestehenden Volksliedmelodie behindern nicht die angemessene Behandlung des in Deklamation und Wortsinn musikalisch zu deutenden Gedichts. Im Gegenteil: Aus der wohlerwogenen Spannung zwischen deklamatorischen und textinhaltlichen Vorgaben und einer integralen Formstrategie erwächst jener Gärstoff des musikalischen Denkens, der verhindert, dass das Lied zur künstlichen Idylle einer „belle nature“ geglättet erscheint. Vielmehr macht Brahms die im Bewusstsein ihrer Künstlichkeit eingesetzten Kompositionsbestandteile gerade zum Vehikel der Suche nach Voraussetzungen und Möglichkeiten eines angemessenen Umgangs mit den verwendeten Volksliedelementen. Brahms ist dabei ein geschlossener Zusammenhang der musikalischen Form ebenso wichtig wie die Ausrichtung an den Eigentümlichkeiten des Textes: Seine motivisch-thematischen Integrationsbemühungen, die formalen Proportionsbestimmungen oder die Klavierbegleitung als „mitgestaltender Faktor“⁶⁰ nehmen keineswegs in Kauf, dass der „Wortausdruck“⁶¹ geschmälert werden könnte – im Mittelpunkt von Brahms' Denken steht das Problem einer schlüssigen Verbindung von

⁶⁰ Zit. nach Jenner (wie Anm. 16), S. 40.

⁶¹ Ebd., S. 41.

musikalischem Form- und Textanspruch, ohne ein hierarchisch bedingtes Ungleichgewicht zwischen diesen beiden Kräften hervorrufen zu müssen.

Die ebenso dichte wie variable Motivstruktur und das um Ausgleich bemühte Spiel mit rhythmisch-metrischen Ungleichmäßigkeiten besitzt dabei einen wesentlichen gemeinsamen Bezugspunkt gegenüber der Allusionstechnik mit ihren semantischen und kompositionstechnischen Rückbezügen auf das eigene Werk. Man findet zu einem (möglicherweise selbst bereits bearbeiteten) Volkslied nach Uhland als Textgrundlage planvoll ungenau eingesetzte „Intonations“-Ähnlichkeiten gegenüber tatsächlichen Volksliedern und einen kompositionstechnischen Ansatz, der bewusst mit dem Ziel wirkungsvoller Einfachheit eingesetzte Komplexität der strukturellen Mittel zum Tragen bringt. Der gesicherten Erkennbarkeit des Wiederholten tritt also hier die strukturelle, dort die geschichtliche Beziehung des wohlwogenen nur ungefähren Anklangs entgegen. Die unterschwellige Mehrdeutigkeit des aus verschiedenartigen Vorbildern zusammengesetzten, scheinbar so schlichten Liedbeginns entspricht damit einer Gesamtkomposition, deren auf den ersten Blick einfacher Satzbau sich durch zahlreiche Ungleichmäßigkeiten differenziert erweist. Die Doppelbödigkeit der kompositorischen Struktur wird gleichsam zu einer Art Fortsetzung mit anderen Mitteln jener Allusionstechnik, die den Beginn des Liedes auszeichnete.

Brahms' eigentümliche, zuweilen ironische, mitunter abstrahierende oder pluralisierende, nie aber deren Struktur und Inhalt missachtende Distanznahme zu den gesammelten Volksmelodien, ließ ihn anlässlich der Veröffentlichung seiner *Deutschen Volkslieder* bemerken, es sei „wohl das erstemal, daß ich dem, was von mir ausgeht, mit Zärtlichkeit nachsehe“: er dürfe „ungeniert verliebt sein – in etwas Fremdes“.⁶² Dass dasjenige, was „von ihm ausgeht“, etwas „Fremdes“ sei, hat Brahms, der die „Tradition als Maske“⁶³ seines Komponierens verstanden hat, immer wieder auch musikalisch einzuholen gesucht. Die „Uneigentlichkeit“ seines Zugangs zum Volkslied versucht Brahms mithin nicht zu verbergen, sondern bemüht sich im Gegenteil darum, die Distanz zum „Eigentlichen“ nicht nur zu kennzeichnen, sondern sie nachgerade zum Gegenstand des Komponierens zu machen. Ähnliches konnte hinsichtlich der autobiographischen Dimension des Vorgestellten bemerkt werden. Durch die Allusionstechnik mit ihrer ästhetischen Grundlegung im Volkslied geriert sich Brahms' Rückgriff auf die eigene Vergangenheit als eine Art maskierter Selbstinszenierung. Der Komponist legte – und dies wohl nicht nur als Briefschreiber, sondern auch als musikalischer Denker – ein Bekenntnis ab, als er davon sprach, dass er „immer nur halbe Sätze“ verfasse, bei denen es nötig sei, „daß der Leser die andere Hälfte dazudenkt! [...] Es läuft bei mir alles in Gedankenstrichen aus“.⁶⁴ Anklänge stellen bei ihm das nahezu unausgesetzt angewendete Mittel der Pluralisierung vorgeblicher Eindeutigkeit dar. Die Aktualität des Vergangenen, die in Brahms' Werken aufscheint, entspringt einer Kraft zur Differenzierung, die im Verschränken von unterschiedlichen Techniken, Genre, Topoi oder Charakteren gleichsam eine nie geschriebene Geschichte lesbar macht: Seine

⁶² Brief an Hermann Deiters vom 29. Juni 1894, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reintaler ...* (wie Anm. 15), S. 128.

⁶³ Mauricio Kagel, „Brahms. Zum 150. Geburtstag“, in: *Über Brahms. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*, hrsg. von Renate und Kurt Hofmann (Universal-Bibliothek 9622), Stuttgart 1997, S. 282.

⁶⁴ Nach Gustav Jenner, zit. in: *Über Brahms*, S. 9.

Musik bildet die Historie weder ab, noch wird diese von ihm gedeutet – sie veranschaulicht vielmehr die Probleme ihrer Darstellung.

Die zitathafte, im Tonfall vermeintlich so deutliche, wenngleich nur „unscharf“ reminiszenzhafte Bezugnahme auf Elemente des Volksliedes gibt nicht vor, Authentizität zu verbürgen, sondern zeigt sich selbst bereits aus einer bewusst vertretenen Distanzhaltung heraus gestaltet, die ihre Zweifel an der Wiedergabe eines unhinterfragbar „Natürlichen“ und „Echten“ offensiv einbekennt. Die überlieferte Vergangenheit wird dem musikalischen Vorgang im Bewusstsein der eigenen Gegenwart eingefügt und der zeitliche Abstand zum erinnerten Vorbild so gleichsam mitkomponiert. In diesem Sinne wäre auch die biographische *camouflage*, die Brahms betreibt, im Sinne eines Aphorismus' von Walter Benjamin⁶⁵ als „Verstecken“ zu benennen, „das Spuren hinterläßt. Aber unsichtbare“. Das geradezu improvisatorische Verlangen nach einem stets wechselnden Aggregatzustand eng aufeinander bezogener musikalischer Gestalten spiegelt jene vorgestellte präzise Mehrdeutigkeit des musikalischen Denkens durch das Volkslied, in welchem Brahms eines seiner vorzugsweisen Ausdrucksmedien fand. Und das bis zur Identitätslosigkeit differenzierte Moment des Um- und Anspielens, der Tonfall des bewusst so planvoll eingesetzten, wenngleich für den Hörer nur vagen Erinnerns, das ebenso flüchtig scheint wie die von Brahms reflektierte Geschichte selbst, gewährleistet in solchem Verfahren nicht nur die Möglichkeit, auch noch zu seiner Zeit die „Doppelgesichtigkeit“ des Volksliedes wahrnehmbar zu machen, sondern bildet auch die Voraussetzung zum Verständnis der „Doppelgesichtigkeit“ von Brahms' biographisch erschließbarer Persönlichkeit.

⁶⁵ Walter Benjamin, „Der enthüllte Osterhase oder Kleine Versteck-Lehre“, in: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, hrsg. von Tillmann Rexroth (= Gesammelte Schriften 4,1), Frankfurt a.M. 1991, S. 398.

KLEINE BEITRÄGE

Jiří Antonín Benda und sein wieder erkannter *Xindo*

von Christoph Meixner, Regensburg

In der Geschichte des deutschsprachigen Musiktheaters zählt Jiří Antonín Benda mit seinen Melodramen und Singspielen zu den wichtigsten Komponisten des 18. Jahrhunderts. Seine Beiträge zur italienischen Oper, das Drama per musica *Xindo riconosciuto* (1765) und die beiden Intermezzi *Il buon marito* (1766) und *Il nuovo maestro di cappella* (1767), fanden dagegen kaum wissenschaftliches Interesse. Alle drei Werke gelten nicht nur im aktuellen MGG-Artikel zu Benda, sondern auch in der Benda-Literatur als verschollen.¹ Völlig unbeachtet blieb bislang eine vollständige Partitur von *Xindo riconosciuto*, die sich in der durch Gertraut Haberkamp erschlossenen Musiksammlung der Fürsten von Thurn und Taxis in Schloss St. Emmeram in Regensburg befindet.²

Die sorgfältig geschriebene Partitur (287 beschriebene Seiten, 22,5 × 33 cm, Halbleder-Einband mit goldgeprägtem Buchrücken) kam möglicherweise 1779 nach Regensburg und ist bereits in einem Musikalienverzeichnis aus dem Jahr 1786 angegeben.³ Wie aus kürzlich im Thurn und Taxis-Zentralarchiv aufgetauchten Briefen hervorgeht,⁴ hatte der fürstliche Theaterintendant Freiherr von Berberich Anfang 1779 durch einen Agenten Kontakt zu Benda, der sich gerade in Wien vergeblich um eine Anstellung als Kapellmeister bemüht hatte.⁵ Vielleicht gelangte über diese Verbindung die *Xindo*-Partitur nach Regensburg, um ein eventuelles Anstellungsgesuch Bendas an den Hof der Thurn und Taxis zu unterstützen.⁶ Eine Aufführung von *Xindo riconosciuto* in Regensburg ist nach heutiger Quellenlage jedoch auszuschließen.

Xindo riconosciuto wurde am 10. August 1765 anlässlich des Geburtstages von Herzogin Luise Dorothea von Sachsen-Gotha und Altenburg im Theater auf Schloss Friedenstein in Gotha (heute: Ekhof-Theater) erstmals gegeben.⁷ Es folgten weitere Aufführungen am 18. August und am 25. September 1765.⁸ Ein anonymen Rezensent veröffentlichte ein Jahr später in mehreren aufeinander folgenden Nummern von Johann Adam Hillers *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* eine detaillierte Besprechung der Uraufführung und bemerkte dabei Folgendes: „Es ist also, wie jedermann einsehen wird, das ganze Werk der Composition

¹ Zeňdka Pilková: Art. „Benda, Georg (Anton)“, in: MGG₂, Personenteil 2, Kassel 1999, Sp. 1066.

² D-Rtt G.Benda 3. Original-Titel: XINDO RICONOSCIUTO / DRAMA MUSICALE / COMPOSTO DA GIORGIO BENDA. Vgl. Gertraut Haberkamp: *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 6), München 1981, S. 23. John D. Drake weist in seinem Artikel zu Georg Anton Benda in *NgroveD*, Bd. 2, S. 464, bereits 1980 diese Partitur nach. Vgl. Sigfrid Färber, „Verzeichnis der vollständigen Opern, Melodramen und Ballette, wie auch der Operntextbücher der Fürstlich Thurn und Taxisschen Hofbibliothek Regensburg“, in: *Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg* 86 (1936), S. 126.

³ Vgl. Hugo Angerer, „Geschichte des [Thurn und Taxisschen] Musikalienbestandes“, in: Haberkamp, S. XXV.

⁴ Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, HFS 462.

⁵ Vgl. Franz Lorenz, *Die Musikerfamilie Benda. Georg Anton Benda*, Berlin 1971, S. 91–94.

⁶ Diese These muss aufgrund der fragmentarischen Aktenlage für die Thurn und Taxissche Hofmusik Spekulation bleiben.

⁷ Vgl. das Original-Libretto *Xindo riconosciuto*, Gotha 1765, heute in D-GOI Poes 8⁹/371-1 Rara. Bei diesem zweisprachigen (ital./franz.) Textbuch handelt es sich um das Handexemplar für die Herzogin Luise Dorothea. Ein bei Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico*, Band 5, Cuneo 1992, S. 523, in D-Kl nachgewiesenes ital./dt. Textbuch zu *Xindo riconosciuto* – *Der wiedererkannte Xindus* ist derzeit nicht auffindbar.

⁸ Vgl. Erich Nippold, „Vom höfischen Theater zum Hoftheater. Zur Geschichte des Gothaer Schloßtheaters 1745–1774“, in: *Gothaer Museumsheft* 1968, S. 16.

nach ein Meisterstück. Es ist eine der schönsten, und vorzüglich zu schätzenden Arbeiten des Herrn Capellmeisters, so er jemals verfertigt.“⁹

Xindo riconosciuto – bestehend aus einer einleitenden Sinfonia, neun Soloarien, einem Duett und einem abschließenden Coro – ist mit den insgesamt sechzehn Szenen in drei Akte eingeteilt. Die Handlung selbst ist verhältnismäßig einfach:

Der auf der Suche nach seiner am Hochzeitstag geraubten Braut Silalba in Gefangenschaft geratene Renace wird von seiner gerade wiederaufgetauchten Verlobten aus dem Kerker befreit. Die Flucht schlägt jedoch fehl und beide werden vor die über Golconda herrschende Königin Nivene geführt, die sich prompt in Renace verliebt. Obwohl ihre Gefühle von Renace nicht erwidert werden, betrachtet der in seine Königin verliebte Bagode, Fürst von Cuncan und golcondischer Heerführer, den Gefangenen als einen Nebenbuhler. Während Nivene immer verzweifelter um Renaces Gunst wirbt, schenken weder Bagode noch Silalba, die mittlerweile an der Treue ihres Verlobten zweifelt, den Unschuldsbeteuerungen Renaces Glauben. Die Ermordung Renaces durch Bagode kann Nivene rechtzeitig verhindern. Sie entdeckt schließlich an Renaces Hand ein königliches Mal und erkennt in ihm ihren lange verschollenen Bruder Xindo. Der glücklichen Verbindung von Silalba und dem wiedererkannten Xindo, sowie von Nivene und Bagode steht nichts mehr im Weg. Die Geschichte schließt mit einem prachtvollen Chor unter Trompeten- und Paukenschall.

Bei der Residenzstadt Golconda, die nach Johann Heinrich Zedler „am Fusse eines Berges, auf welchen eine Festung erbauet ist“ liegt,¹⁰ dürfte es sich um eine Allegorie von Gotha mit dem darüber gelegenen Schloss Friedenstein handeln. Die golcondische Königin Nivene (ital. „niveo“= rein, makellos) verkörpert somit die in ihrer Gothaer Residenz tugendhaft handelnde Herzogin Luise Dorothea.

Den Text der Oper verfasste Giovanni Andrea Galetti, der zugleich auch als Gothaischer Hof Sänger die Titelrolle bekleidete. Galetti hatte sich bereits 1740 in Bayreuth mit dem Text zu *Argenore* – einer Oper aus der Hand der Markgräfin Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth – als Librettist einen Namen gemacht.¹¹ Anlässlich des Besuches Friedrichs des Großen 1743 in Bayreuth schrieb er zudem das Schäferspiel *Lucidoro*. Ebenfalls aus Bayreuth war Ernst Christoph Dressler nach Gotha gekommen, der den Heerführer Bagode spielte. Die Rolle der Silalba übernahm Galettis Ehefrau Elisabeth, die der Königin Nivene Anna Franziska Hattasch, eine Schwester Bendas.

Mit Hinblick auf die 1762 erfolgte Wiener Uraufführung von Glucks *Orpheo ed Euridice* erweist sich Bendas *Xindo riconosciuto* als ein Werk von erstaunlicher Modernität. Es fällt auf, dass einerseits vier der insgesamt neun Arien nicht in der typischen Da-capo-Form gesetzt sind, andererseits die Secco-Rezitative zugunsten umfangreich orchestrierter Accompagnato-Rezitative deutlich in den Hintergrund treten. Der an manchen Stellen zu beobachtende fließende Wechsel von Accompagnato- und Arienabschnitten macht zudem Bendas Bestreben nach Bildung größerer Szenenblöcke erkennbar. Die musikalische Ausgestaltung dieser Opera seria nimmt manche scheinbare Neuerung der erst zehn Jahre später entstandenen Melodramen deutlich vorweg.

Kurz nach der Uraufführung von *Xindo riconosciuto* brach Benda zu seiner Italienreise auf, die ihn bis zum Frühsommer 1766 zu den wichtigsten Musikzentren Italiens führte: Venedig, Bologna, Florenz, Rom und Neapel.¹² In Venedig traf er Johann Adolf Hasse, in Bologna machte er die Bekanntschaft von Padre Martini und Carlo Broschi (gen. Farinelli). Auch besuchte er zahlreiche Opernaufführungen, die seine Meinung gegenüber dieser Kunstform so entscheidend prägten, dass später berichtet wurde, Benda habe bis zur dieser Reise nach Art der Berliner Schule komponiert, in Italien aber den Effekt schätzen gelernt, „der die Theatermusik von der

⁹ Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend*, Leipzig 1766, Nachdr. Hildesheim 1970, 1. Jg., 8. Stück vom 19. August 1766, S. 61.

¹⁰ Vgl. Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Halle und Leipzig 1732–1754, Nachdr. Graz 1961–1964, Bd. 11 (1735), Sp. 98.

¹¹ Vgl. Hans-Joachim Bauer, „Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth als Komponistin und Impresaria in Bayreuth“, in: *Bayreuth und die Hohenzollern vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende des Reiches*, hrsg. von Roderich Schmidt, Ebsdorfergrund 1992, S. 145 und 148.

¹² Vgl. Lorenz (wie Anm. 5), S. 59–63.

Kammermusik unterscheide, wie Dekorations- von der Miniaturmalerei.“¹³ Unter dem Eindruck dieser Reise entstanden die heute verschollenen Intermezzi *Il buon marito* und *Il nuovo maestro di capella*.¹⁴

Zu Studienzwecken hatte Benda auch einiges Notenmaterial beschafft, vor allem italienische Opern. Dies geht aus den Entlassungsakten Bendas aus dem Jahr 1778 hervor. In der Auflistung von „Musicalien fremder Meister“¹⁵ finden sich Opernpartituren von Carl Heinrich Graun, Antonio Sacchini, Niccolò Piccinni und Florian Gaßmann, zudem eine Sammlung von 55 italienischen Opernarien verschiedener Meister. Er selbst veröffentlichte 1775 fünf italienische Arien,¹⁶ 1782/83 erschien in Leipzig seine Sammlung italienischer Arien in zwei Bänden. Den ersten Band widmete er Herzog August von Sachsen-Gotha und Altenburg, den zweiten Band Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin. In letzterem stammen vier der insgesamt sechs Arien aus *Xindo riconosciuto*, die Herkunft der restlichen ist noch nicht geklärt.¹⁷

Der Gothaer Hof stand bekanntlich durch Herzogin Luise Dorothea in engstem Kontakt mit den führenden Köpfen der französischen Aufklärung.¹⁸ Als der wichtigste Berichterstatter war dabei der aus Regensburg stammende Friedrich Melchior von Grimm, „der das Pariser Musikleben vom Buffonistenstreit bis zum Erscheinen Glucks und seiner Opernreform verfolgte, wie kein zweiter prädestiniert, als Parteigänger der neuen italienischen Musikkomödie aus dieser Position heraus bestimmte ästhetische Grundzüge am Gothaer Hoftheater zum Tragen zu bringen.“¹⁹ Vor diesem Hintergrund erscheint heute die Musikpflege in Gotha in einem neuen Licht. Unter den zahlreichen Musikern, die gerade in den 1760er-Jahren den Hof besuchten, finden sich einige italienische Sängerinnen und Sänger – auch Kastraten.²⁰ Dies ist umso bemerkenswerter, als in der Regensburger Partitur von *Xindo riconosciuto* die Partie des Renace im Sopran-Schlüssel notiert ist, der Renace der Uraufführung, Giovanni Galetti²¹, jedoch als tiefer „Tenor oder Baritono“²² beschrieben wird. Die Partie des Bagode für den Tenor Dressler ist dagegen korrekt im Tenor-Schlüssel gesetzt. Die Frage, ob die Rolle des Renace von Benda ursprünglich für einen Kastraten konzipiert worden war, kann heute noch nicht abschließend beantwortet werden.

Die wissenschaftliche Edition von *Xindo riconosciuto* ist in Vorbereitung. Somit könnte schon bald Bendas erstes Bühnenwerk an der originalen Spielstätte, dem Ekhof-Theater, nach mehr als 235 Jahren wiederaufgeführt werden.

¹³ Ebd.

¹⁴ Die erhaltenen Libretti befinden sich in D-GOI Poes. 8°/371-2 Rara (*Il buon marito*) und Poes. 8°/461-3 Rara (*Il nuovo maestro di capella*).

¹⁵ D-GOI, Chart. A 1332, f. 42r.

¹⁶ Vgl. Pilková (wie Anm. 1).

¹⁷ Möglicherweise handelt es sich dabei um Arien aus den verschollenen Intermezzi.

¹⁸ Vgl. Wolfram Klante, „Die Konstellation von Musik und Aufklärung am Gothaer Hof“, in: *Mf* 49 (1996), S. 47–53.

¹⁹ Ebd., S. 48.

²⁰ Vgl. Lorenz (wie Anm. 5), S. 55.

²¹ Der Historiker Johann August Galetti (1750–1828) ist Giovanni Galetti's Sohn.

²² Vgl. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten ...* (wie Anm. 9), 1. Jg., 9. Stück vom 25. August 1766, S. 65.

BERICHTE

Wien, 22. bis 24. Mai 2000

Skizzen einer Persönlichkeit – Max Kalbeck zum 150. Geburtstag

von Andrea Harrandt, Wien

Zum Gedenken an den Kritiker Max Kalbeck fand in der Österreichischen Akademie der Wissenschaften ein Symposium unter der Leitung von Uwe Harten statt, an dem Wissenschaftler aus Österreich, Deutschland, England und Australien teilnahmen. Der vor allem als Brahms-Biograph bekannte Kalbeck (1850–1921) war eine schillernde, vielseitig begabte Persönlichkeit und repräsentierte, so Moritz Csáky in seinen Eröffnungsworten, eine Art „Seismograph des kulturellen Geschehens der Wiener Moderne“.

Begonnen wurde mit Anmerkungen zur Biographie, zur Jugend in Breslau (Piotr Szalsza), zur klassisch konservativen Musikausbildung in München (Andrew D. McCredie), zu den 40 Wiener Jahren (Uwe Harten) sowie zur Familiengeschichte (Judith Pór-Kalbeck). Das Problem des Dilettantismus am Beispiel Kalbecks diskutierte Gernot Gruber. Ein weiterer Abschnitt war dem Umfeld Kalbecks und den Zeitströmungen gewidmet: Wiener Zeitungsgeschichte und die Blätter, für die Kalbeck schrieb (Renate Flich), gesellschaftliche und kulturelle Aspekte um 1900 (Moritz Csáky), Kunstwenden um 1900 (Rüdiger Görner), gesellschaftlicher und künstlerischer Umgang Kalbecks anhand seiner Tagebücher (Sandra McColl) sowie die Rolle Kalbecks im Wiener Musikleben am Beispiel des Aufrufs zum Brahms-Denkmal (Ingrid Fuchs).

Die verschiedenen Tätigkeiten Kalbecks kamen in einem weiteren Themenblock zur Sprache: die rege, bisher kaum aufgearbeitete Korrespondenzaktivität am Beispiel der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde (Otto Biba), der Textbearbeiter Kalbeck anhand des Festspiels *Die Maienkönigin* (Clemens Höslinger), der Opernübersetzer am Beispiel der *Verkauften Braut* (Roman Roček), der noch weitgehend unbekannt Lyriker (Johann Holzer), der Brahms-Biograph (Oswald Panagl), der Briefwechsel mit Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg (Beatrix Borchard) sowie der Burgtheater-Rezensent (Elisabeth Großegger). Das Feuilleton allgemein, zu dem auch Kalbeck Beiträge geliefert hatte, charakterisierte Ulrike Tanzer.

Zwei Round-table-Gespräche rundeten die Veranstaltung ab. Eines war dem Musikkritiker und seinem Verhältnis zur alten Musik, zu Wagner, Bruckner, Brahms, Johann Strauß, Mahler und Richard Strauss gewidmet (Elisabeth Hilscher, Andrea Harrandt, Elisabeth Maier, Isabella Sommer und Herta Blaukopf) unter der Leitung von Theophil Antonicek, der bemerkte, dass Kalbeck zwar vieles richtig erkannt habe, aber es mit seiner ästhetischen Einstellung nicht in Einklang bringen können. Ein zweites Gespräch war seinen Kritikerkollegen gewidmet: Julius Korngold, Eduard Hanslick, Hugo Wolf, Ludwig Speidel und Theodor Helm (Kurt Arrer, Clemens Höslinger, Leopold Spitzer, Emmerich Kolovic und Michael Krebs), wobei jeweils eine kurze Charakterisierung der Persönlichkeit und das jeweilige Verhältnis zu Kalbeck zur Sprache kam. Der Druck der Referate ist geplant.

Wien, 14. bis 16. Juni 2000:

Die österreichische Symphonie im 20. Jahrhundert. Internationales Symposium

von Knut Eckhardt, Darmstadt

Die österreichische Symphonie im 20. Jahrhundert stand im Sommer dieses Jahres im Mittelpunkt vieler verschiedener Veranstaltungen in Wien. Einen wissenschaftlichen Ansatz verfolgten die Ver-

anstalter der Reihe „Kunst und Wissenschaft am Rennweg“ – die Lehrkanzel „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis“ der Universität für Musik und darstellende Kunst (Hartmut Krones), die Gesellschaft der Musikfreunde, der Egon-Wellesz-Fonds und der Alexander-Zemlinsky-Fonds – durch ein internationales Symposium im Gottfried-von-Einem-Saal des Musikvereins.

In drei Grundsatzreferaten wurde den zahlreichen Besuchern ein Überblick über die österreichische Symphonie im letzten Jahrhundert geliefert, der den Facettenreichtum der ästhetischen Ansätze aus unterschiedlichen Blickwinkeln verdeutlichte. Gottfried Scholz (Wien) lieferte einen vollständigen, an denjenigen Komponisten orientierten historischen Abriss, die sich hauptsächlich mit der Gattung auseinandersetzten, Hartmut Krones legte den hohen Stellenwert der Symphonie in der keineswegs symphonie-feindlichen Zweiten Wiener Schule dar und diskutierte die Dichotomie der Symphonie als Idee und Gattung. Manfred Wagner (Wien) untersuchte schließlich die Fragwürdigkeit des Begriffes der „Klassizität“ aus heutiger Sicht.

In den folgenden Kurzreferaten wurde der Schwerpunkt meist auf die Werke einzelner Komponisten gelegt. Die Bandbreite reichte von spätromantisch geprägten Formen, die häufig als Fortführung der symphonischen Tradition Mahlers und Bruckners verstanden wurden (Carmen Ottner: Franz Schmidt und Johann Nepomuk David; Hannes Heher: Egon Wellesz; Hartmut Krones: Marcel Rubin und Robert Schollum; Ingrid Fuchs: Gottfried von Einem) über Klangfarbenkonzeptionen, wesentlich durch eine in Darmstadt geförderte Ästhetik (Lothar Knessl: Roman Haubenstock-Ramati und Friedrich Cerha), Syntheseveruche, auch aus kompositionstechnischer Sicht (Erich Urbanner: Karl Schiske; Peter Cosse: Helmut Eder), und strenge Strukturen (Rainer Bonelli: Rainer Bischof) bis hin zu einem neuen Verständnis des Genres, das unter Einbezug unterhaltsamer und musikantischer Anteile (Christian Heindl: Ivan Eröd, Kurt Schwertsik und Erich Urbanner) zu den Fragen substantieller Voraussetzungen des Symphonischen an sich, wie etwa der Sonatenform, zurückführte.

Ein Höhepunkt des Symposions war das Round-table-Gespräch, in dem Rainer Bischof, Christopher Hailey, Hartmut Krones, Matthias Schmidt und Kurt Schwertsik unter Regie Wolfram Wagners über die Frage „Was bedeutet uns die Gattung Symphonie?“ diskutierten und dem Publikum – nicht zuletzt wegen der interessanten Zusammensetzung des Forums aus Wissenschaftlern und Komponisten – die praktischen Auswirkungen der ästhetischen Vielfalt vor Augen führten und deutlich machten, dass es zwischen der Symphonie als einer metaphysisch angelegten Weltanschauungsmusik und einer leichtgewichtiger-unterhaltenden kammermusikalischen „Sinfonia“ keine klaren Trennlinien gibt.

Das Symposium war ein wissenschaftlicher Beitrag zu einer Rückschau auf die Symphonie des 20. Jahrhunderts über Konzeptionen, Stile und Schulen hinweg, die durch zahlreiche andere Beiträge – hier sei lediglich auf die zu Egon Wellesz verwiesen, dessen Wirken als Komponist, Byzantinist und Musikwissenschaftler in einer Ausstellung in der Aula der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gezeigt wurde und dessen 3. *Symphonie* 50 Jahre nach ihrer Entstehung am 29. April im Konzerthaus mit großem Erfolg uraufgeführt wurde – zu einem klaren Bild dieser facettenreichen Gattung verhalf.

München, 25. bis 28. Juli 2000:

Internationales Symposium „Musiktheorie im Mittelalter“

von Waltraud Götz und Stefan Morent, Tübingen

Die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften veranstaltete in der Münchner Residenz ein internationales Symposium, das in drei thematische Blöcke unterteilt war: „Quellen und Überlieferung“, „Texte und Textrezeption“ und „Terminologie“. Andreas Traub, Tübingen („Eine mögliche musiktheoretische Diskussion in Einsiedeln im 10. Jahrhundert“) eröffnete den ersten Themenbereich „Quellen und Überlieferung“. Er wies

auf die Querverbindungen zwischen musiktheoretischer Reflexion und Praxis in Einsiedler Quellen hin. Weitere Referenten waren Alexander Rausch, Wien („Mensuraltraktate des Spätmittelalters in österreichischen Bibliotheken“), Michel Huglo, College Park/Maryland („Die Interpolationen von Texten und Diagrammen in der *Musica Isidori*“), Angelo Rusconi, Lecco („Cod. 318 of Montecassino: Notes on his Structure and Content“), Cesarino Ruini, Bologna („Produzione e committenza dei trattati di teoria musicale nell'Italia del Quattrocento“) und Christian Meyer, Straßburg („L'enseignement de la musique en France, XIVe–XVe siècles“).

Den zweiten Themenbereich „Texte und Textrezeption“ leitete Barbara Haggh, College Park/Maryland („The date and origin of the *Musica disciplina*“) ein. Es folgten Referate von Blair Sullivan, Los Angeles („Alphabetic Writing and Hucbald's *Artificiales notae*“), Karl-Werner Gumpel, Louisville („Das *Breviarium de musica* des Mönches Oliba von Ripoll“), Wolfgang Hirschmann, Erlangen („Die Micrologus-Glossen der Handschrift Oxford, St. John's College 188“), Michael Bernhard, München („Eine neue Quelle für den Vatikanischen Organumtraktat“), der die englische Handschrift Cashel ms. 1 in Relation zum Vatikanischen Organumtraktat und seinem Umfeld stellte, und von Peter Lefferts, Lincoln/Nebraska („An anonymous treatise of the theory of Frater Robertus Brunham“).

Im ersten Referat zum Thema „Terminologie“ erläuterte Matthias Hochadel, München („Terminologische Konzepte bei Elias Salomonis“) problematische Stellen des Traktates. Christian Berkold, München („Ein neuer Beleg für den Gymel“) konnte in der Handschrift München, BSB, clm 19851 aus Tegernsee eine bislang verlesene Stelle korrigieren. Es folgten Referate von Charles Atkinson, Columbus/Ohio („Tonus in the Carolingian Era: A Terminological Spannungsfeld“), Dolores Pesce, St. Louis („A Historical Context for Guido d'Arezzo's Use of *Distinctio*“), Calvin M. Bower, Notre Dame/Chicago („Sonus, vox, corda, nota: thing, name, and function in early medieval theory“), Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen („Zwischen Konvention und System: Zur Intervall-Terminologie in Mehrstimmigkeitslehren des 13. bis 15. Jahrhunderts“), Elzbieta Witkowska-Zaremba, Warschau („*Ars organizandi* around 1430 and its terminology“) und Alexander Blachly, Notre Dame/Chicago („Mensura versus Tactus“). Theodor Göllner, München („*Diminutio* und *Tactus*“) schließlich unterschied die vokale und instrumentale Praxis der Unterteilung von Notenwerten.

Hinzu kamen als weitere Vorträge Kurzreferate von Ute Evers, München („Die Abhandlung über die Hufnagelnotation im Musiktraktat der Handschrift clm 30058“), Ágnes Papp, Budapest („Eine späte Abschrift der Lehre der *musica plana* in einem Gesangbuch aus Ungarn. Musiktheoretische Aufzeichnungen und Tonar“) und Michael Friebel, Salzburg („Modaler Rhythmus: Der Vierte Modus“).

Die Veranstaltung wurde durch die Besichtigung wertvoller Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek unter sachkundigen Erläuterungen von Michael Bernhard abgerundet. Im Schlusswort dankte Theodor Göllner den Veranstaltern sowie der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, der DFG und der Humboldtstiftung für die Finanzierung des Kongresses. Es wurde auch darauf hingewiesen, dass der Schlussband des RISM über das Internet zugänglich gemacht werden wird und dort auch eigene Transkriptionen bisher unedierter Texte eingefügt werden können. Die Symposionsbeiträge werden veröffentlicht.

Linz, 20. bis 24. September 2000:

Bruckner-Symposion 2000: Kreativität und Gesellschaft. Die materielle und soziale Situation des Künstlers

von Rainer Boss, Bonn

„Alles ist zu spät. Fleißig Schulden machen, u(nd) am Ende im Schuldenarreste die Früchte meines Fleißes genießen ...“ Anton Bruckners Klage zu seiner bedenklichen materiellen

Situation in einem Brief von 1875 an seinen Gönner Moritz von Mayfeld beschreibt in aller Offenheit und Deutlichkeit die Existenzangst eines der kreativsten musikalischen Genies des 19. Jahrhunderts. Die Aktualität dieser Problematik für den heutigen Künstler war Anlass genug, das Linzer Bruckner-Symposium unter diese Thematik zu stellen und das im 19. Jahrhundert wie auch in der Gegenwart vielfach diskrepante Verhältnis zwischen schöpferischer Kreativität und Akzeptanz in der Gesellschaft zu untersuchen.

Elisabeth Maier und Theophil Antonicek (Wien-Linz) beschrieben eindrucksvoll Bruckners Kampf um künstlerische Anerkennung wie auch um materielle Sicherheit. Ein Künstler vom Format Bruckners musste die von ihm selbst gesetzten Grenzen überschreiten – die der gesicherten Existenz des Lehrers oder des auf kirchenmusikalische Produktion konzentrierten Umfeldes von St. Florian –, um zum bahnbrechenden Symphoniker zu reifen. Uwe Harten (Wien) zeigte den nicht zuletzt durch materielle Not gescheiterten Existenzkampf des überaus begabten Bruckner-Schülers (und Mahler-Wegbereiters) Hans Rott auf, der dem enormen Druck, seine kompositorischen Ambitionen mit einer menschenwürdigen finanziellen Situation in Einklang zu bringen, nicht gewachsen war und im Alter von 25 Jahren 1884 in der Niederösterreichischen Landesirrenanstalt verschied. Nur wenigen Künstlern des 19. Jahrhunderts war es vergönnt, sich freischaffend auch in materieller Hinsicht zu etablieren, was nicht nur für Komponisten, sondern auch für Schriftsteller (Klaus Amann, Klagenfurt) und bildende Künstler (Werner Telesko, Wien) nachweisbar ist. Selbst das Königsbeispiel des autonomen Musikers im 19. Jahrhundert, Franz Liszt, zeigt mit der Weimarer Phase als Kapellmeister die Tendenz zu materieller Absicherung (Gerhard J. Winkler, Eisenstadt).

Zur analytischen Betrachtung des Stellen- und vor allem Marktwertes heutiger Künstler hatte das Anton Bruckner Institut Linz Vertreter der unterschiedlichsten Bereiche der Kulturszene eingeladen. Als „Beleg“ für die mahnenden kulturwissenschaftlichen Grundierungen auf philosophisch-soziologischer, ästhetischer und marktwirtschaftlicher Ebene (Karl Acham, Rainer Bischof, Barbara Boisits, Wien-Graz; Wolfgang Winkler, Linz; Axel Fussi, Neufelden), die ergänzt wurden durch Untersuchungen zu speziellen Gruppierungen wie Komponistinnen (Beatrix Borhard, Berlin) und Jazzmusiker (Franz Kerschbaumer, Graz), diskutierten Künstler der österreichisch/deutschen Szene, Vertreter des Kulturmanagements und Pädagogen im Round-table-Gespräch über die offensichtlich wieder zunehmend schwierige soziale Situation des zeitgenössischen Künstlers (Heinrich Gattermeyer, Ranko Markovic, Peter Sengl, Wien; Anna Mitgutsch, Paul Stepanek, Linz; Christian Muthspiel, Kogl; Norbert Niemann, Chieming). Heftige Kritik an den derzeitigen Gesellschaftsstrukturen wurde sehr deutlich, die dem Menschen nur sehr wenig Raum für Schöpferisch-Kreatives neben dem bloßen Existenzkampf lassen. Von einer „satten“ Gesellschaft war die Rede, die sich lieber für die Herabsetzung von Benzinpreisen als für eine ideell-kulturelle Sache einsetzt. Alles, auch der künstlerisch kreative Mensch scheint nur noch als Mittel zu materiell gelenkten Zwecken zu dienen, die Frage nach dem massentauglichen Marktwert eines Künstlers jegliches Individuell-Einmalige zu verdrängen. Die traurige Konsequenz ist, dass es im Zeitalter der „Big Brother-Quotenjagd-Gesellschaft“ nur noch wenige Künstler gibt, die mit Haltung ihre Kunst vor der Öffentlichkeit vertreten bzw. aus wirtschaftlichen Gründen vertreten können. Hinzu kommt, dass der Verlust des Bewertungskanons für neue Kunst zu einer gewissen Orientierungslosigkeit in den Beurteilungs-Methoden der Kunstwissenschaften führt, Kritik somit zum Problem wird. Trotz hohen Bekanntheitsgrades leben viele Künstler so gerade am Existenzminimum. Muthspiel verwies auf die Einsparungen der Fördergelder vor allem in den Randbereichen des Jazz und der Neuen Musik, die sich außerdem mit dem zunehmend starken Desinteresse großer Labels und der Rundfunksender (Kultur-Auftrag?) für diese kreativen Oasen der Musik kombiniert. Die konträr geführte Diskussion um Aufführungsmöglichkeiten zeitgenössischer Musik setzte sich auch bei der zweiten Round-Table-Gesprächsrunde fort, die speziell über die Situation des zeitgenössischen Komponisten unter der Leitung von Hartmut Krones (Wien) debattierte (Augustinus Franz Kropfreiter, St. Florian; Fridolin Dallinger, Eferding; Erich Urbanner, Iván Eröd, Wien; Peter Androsch, Sam Auinger, Linz-Berlin). Die für Vermarktung, Resonanz und

Erfolg nicht unwichtige Angelegenheit der Vermittlung Neuer Musik scheint bis heute ein noch nicht gänzlich gelöstes Problem zu sein. Die Methode der Sandwichkonzerte, die dem Publikum zwischen Mozart und Beethoven ein neues Werk anbieten, lässt sich allerdings inzwischen nicht mehr jedes Publikum gefallen. Gesprächskonzerte können sehr hilfreich für das Verständnis Neuer Musik sein, ebenso Fachbeiträge z. B. in Programmheften, wenn sie nicht zu fachlich orientiert sind und die Länge des Musikstückes nicht um ein Vielfaches übersteigen (Eröd).

Wie es um das Publikumsinteresse für Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der Konzertpraxis steht, zeigte u. a. die Ernst Krenek-Aufführung (*Lamentatio Jeremiae Prophetae*) im Rahmen des Brucknerfestes, die aufgrund mangelhaften Kartenverkaufs (ca. 130) vom großen in den kleinen Saal des Brucknerhauses Linz verlegt werden musste. Die Stiftskirche St. Florian war kaum zur Hälfte gefüllt, als Karl Amadeus Hartmanns herausragende *Erste Symphonie* ebenfalls als Programmteil des Brucknerfestes erklang!

Düsseldorf, 9. September 2000:

Symposium „Viola da gamba, Baryton und Arpeggione“

von Jeannine Hoppmann, Würzburg

Der 70. Geburtstag des Düsseldorfer Cellisten Alfred Lessing, der sich besonders als Spezialist für historische Aufführungspraxis hervorgetan hat, gab Anlass zu einem von Bernhard R. Appel organisierten Symposium über Gambeninstrumente. Volker Kalisch (Düsseldorf) leitete die Veranstaltung mit einer Begrüßungsrede ein, der eine Laudatio auf Alfred Lessing von Lothar Stolte (Düsseldorf) folgte.

Zum ersten inhaltlichen Schwerpunkt, der Geschichte der für dieses Symposium ausgewählten Instrumente, referierte Dieter Gutknecht (Köln) über die „Geschichte der historischen Aufführungspraxis“. Zum einen hinterfragte er die Aktivitäten der Rekonstruktionsbewegung, zum anderen die Bewegung des Musizierens auf historischen Instrumenten. Johannes Boer (Utrecht) sprach sodann über die „Geschichte der Wiederbelebung der Viola da gamba im 19. Jahrhundert“. Zum zweiten Schwerpunkt wurden einzelne Komponisten und ihre Werke für Viola da gamba vorgestellt. Reinmar Emans (Bochum) befasste sich mit „Giovanni Legrenzis Solo- und Ensemblesätze für Viola da gamba“; Robert Rawson (London) diskutierte die „Suiten für Baryton und Viola da gamba von Geoffrey Finger“, woraufhin sich ein Gespräch über die Spieltechnik der historischen Instrumente ergab. Das von Fred Flassig (Dingolfing) vorgestellte Thema „Idiomatik und Spieltechnik in der deutschen Gambenmusik des 18. Jahrhunderts“ führte zu einer lebhaften Diskussion. Matthias Wendt (Düsseldorf) beleuchtete die Gambenkompositionen der Brüder Graun, die 6 Concerte und 8 Trios umfassen, und Bernhard R. Appel (Düsseldorf) referierte über Johann Daniel Hardt mit „Biographischen Notizen und Anmerkungen zu seinen Kompositionen für Viola da gamba“, bei denen vorrangig die Notationsweisen behandelt wurden.

Im Zentrum des dritten Themenschwerpunkts stand der Instrumentenbau, wobei Johannes Loescher (Köln) einen Abstecher mit dem Thema „Kirche, Kammer oder Kneipe. Streichbässe im süddeutschen Geigenbau des 18. Jahrhunderts“ unternahm, bei dem Bau, Verwendung und Vorkommen der genannten Streichinstrumente untersucht wurden. Pierre Jaquier (Cucuron, Frankreich) stellte in seinem Referat „...nur eine Verbesserung der alten Chelys Hexacordae? Historische Dokumente zum Arpeggione“ verschiedene Formen dieses besonderen Instrumentes vor und präsentierte damit eine umfangreiche Sammlung. Abschließend näherte sich Bettina Hoffmann (Florenz, Italien) mit Anmerkungen zum voraussichtlich im Herbst in Italien erscheinenden „Katalog der solistischen und kammermusikalischen Werke für Gambe“ den neuesten Forschungsergebnissen – einem Katalog, der für die zukünftige Beschäftigung mit diesem Thema unentbehrlich sein wird. Die Beiträge werden veröffentlicht.

Eichstätt, 25. September 2000:

Kolloquium „Geistliche Musik 2000 – Positionen und Perspektiven“ bei der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft

von Inge Forst, Bonn

Mit dieser Veranstaltung trug die von Günther Massenkeil (Bonn) geleitete Sektion für Musikwissenschaft zu dem umfangreichen Programm der insgesamt 18 Sektionen der Görres-Gesellschaft in der Katholischen Universität Eichstätt bei.

Karlheinz Schlager begann mit einem „Zeitsprung als Einführung: Kirchenmusik – gestern und heute. Oder: Wie aktuell ist Mattheson (1681–1764)?“ Ausgangspunkt seiner Überlegungen zum Verhältnis von Religion, Kirche und Kunst war § 64 aus dem 13. Kapitel aus Johann Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* von 1739. Die hier formulierte Rede von den „Gottlosen“, die nur noch von der Musik zum „Tempel“ hingezogen werden, lässt sich auch heute im Sinne der gegenwärtigen Verhältnisse an der Jahrtausendwende paraphrasieren. Marcel Dobberstein (Eichstätt) behandelte die Beziehungen von „Musik und Kult“ aus historischer, systematischer und ethnologischer Sicht. Er ging dabei anhand von Bild Darstellungen aus verschiedenen Epochen von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart besonders auf den Tanz als Ausdruckskategorie dieser Verbindung ein.

In den folgenden vier Referaten ging es um liturgische und geistliche Musik einzelner herausragender Komponisten der letzten Jahrzehnte.

Dorothea Redepenning (Heidelberg) sprach über „Klingende Symbole des Glaubens – Zur Musik von Sofia Gubaidulina“. Nach einer knappen Einordnung der Komponistin in die sowjetische Musikentwicklung der 1970er- und 1980er-Jahre behandelte sie auch aus persönlicher Kenntnis Gubaidulinas die tief religiöse Symbolik ihres Schaffens. Im Zentrum stand die *Johannes-Passion* mit russischem Text, die gerade erst beim Europäischen Musikfest der Internationalen Bachakademie Stuttgart uraufgeführt worden war. In singulärer Weise wird hier das Passionsgeschehen mit Versen aus der Offenbarung des Johannes in Bezug gesetzt. Wolfgang Bretschneider (Bonn) befasste sich mit Krzysztof Penderecki und seiner stilistischen Wandlung, die von seinen avantgardistischen Anfängen bis hin zu seinem Hauptwerk, der *Lukas-Passion* (1966), und weiter bis zum *Credo* von 1998 zu beobachten ist. Christine Wassermann Beirão (Berlin) sprach über „Olivier Messiaen: Un langage communicable – eine ‚kommunizierbare‘ Sprache“ und erklärte diese am 5. Satz seines Orgelwerks *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* von 1969. Das letzte Referat von Saale Kareda (Tallinn/Berlin) galt Arvo Pärt, dem heute in Berlin lebenden Komponisten ihres Heimatlandes (Estland). Nach persönlichen Gesprächen mit ihm und anhand mehrerer seiner schriftlichen Äußerungen gab sie einen Einblick in den von ihm erfundenen Tintinnabuli-Stil, wie er am bekanntesten in seiner lateinischen *Johannes-Passion* von 1985 in Erscheinung tritt, und erläuterte diese Kompositionstechnik mit Hilfe der von Pärt selbst verwendeten Begriffe „Formel“, „Zahl“ und „Eins“.

Die Schlussdiskussion, bei der eine Fülle von Fragen zu den Referaten und zum Generalthema zur Sprache kam, leitete mit weiterführenden eigenen Gedanken Jürg Stenzl (Salzburg). Alle Vorträge werden voraussichtlich im kommenden Jahrgang 84 (2000) des *Kirchenmusikalischen Jahrbuchs* veröffentlicht.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übung, Koll = Kolloquium

Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

Nachtrag zum Wintersemester 2000/2001

Dresden. *Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Manfred Fechner: S: Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. □ Prof. Dr. Günther Hadding: S: Geschichte der Musikästhetik von der Antike bis zum 18. Jahrhundert – S: Kultur – Recht – Medien. Praktische Grundlagen und Grundfragen des Musikerberufs. □ Prof. Dr. Michael Heinemann: Grundbegriffe der Musikwissenschaft. Von den Anfängen bis zur Renaissance, Teil 1 – Von der Renaissance bis zur Wiener Klassik, Teil 1 – Musikgeschichte für Studenten der Fachrichtung Jazz/Rock/Pop: Von den Anfängen bis zur Wiener Klassik, Teil 1 – Bach spielen, Bach interpretieren. Dialoge zum Bach-Jahr 2000 (gem. mit Prof. Dr. Matthias Herrmann, Prof. Dr. Hans John, Prof. Ludger Rémy und Gästen) – Koll: Examenskolloquium für Schulmusiker. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Musikgeschichte I: Musik der Renaissance, des Barock und der Klassik, Teil 1 (mit S) – S: Heinrich Schütz – Werk und Biographie. □ Prof. Dr. Hans John: Musikgeschichte II: Musik des 19. Jahrhunderts Teil 1 (mit S) – S: Dresdner Musikgeschichte, Teil 1. □ Sascha Mock: S: Stilkunde Rock und Pop. Geschichte der Rock- und Popmusik mit spezieller Ausrichtung auf die musikalische Analyse der 90er-Jahre. □ Prof. Ludger Rémy: Aufführungspraktische Grundlagen der Interpretation von „Alter Musik“ – S: Von der Quelle bis zur modernen Partitur. □ Dr. Stefan Weiss: Neue Musik. Komposition im 20. Jahrhundert, Teil 1 – S: Schostakowitschs Musik und ihre Rezeption – S: Grundbegriffe und Techniken des wissenschaftlichen Arbeitens. □ Prof. Dr. Ingo Zimmermann: Friedrich Nietzsche. Der Philosoph in seinem Verhältnis zur Kunst – Die Oper im kulturgeschichtlichen Epochenwandel – S: Die Frau im Musikleben der Neuzeit – S: Richard Wagners literarische Stoffe.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Jörg Rothkamm, M.A.: Pros: Einführung in die Historische Musikwissenschaft.

Leipzig. Dr. Rainer Bayreuther: Pros: Methoden, Metaphysik, Musik. Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Telemanns Kantatenschaffen bis 1720. □ Dr. Ulrich Leisinger:

S: Editionstechnik. Eine Einführung. □ PD Dr. Eckhard Roch: Musikalische Logik. Musikanalytische Ansätze in Adornos Beethoven-Fragmenten – Pros: Cantor und Musiktheoretiker. Wolfgang Caspar Printz in seinen musiktheoretischen und -ästhetischen Schriften – Haupt-S: Die Sinfonien Anton Bruckners – Koll: Aktuelle Probleme der Musikwissenschaft. □ Dr. Peter Wollny: S: Franz Schuberts späte Kammermusik.

Salzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Dr. Manfred Bartmann: Eine kleine Anthropologie der Musik – Aspekte der Vergleichenden Musikwissenschaft in Film und Fernsehen – Introduction to music in sub-Saharan Africa. □ Prof. Dr. Sibylle Dahms: S: Ausdruckstanz – Modern Dance – Tanztheater. □ Mag. Jamison Crow: Pros: Musikalische Satzlehre I und III. □ Dr. Stefan Engels: Pros: Notationskunde III: Neumennotation. □ Dr. Ernst Hintermaier: S: Heinrich Ignaz Franz Biber. □ Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Andrea Maurer-Zenck: Ernst Krenek. □ Hendrik Schulze M. A.: Pros: Musikanalyse zu Musikgeschichte 3 – Vivaldi op. 3, *L'estro armonico*. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Einführung historische Musikwissenschaft – Musikgeschichte 5: „Neue Musik“ von 1910–1950. □ Dr. Gerhard Walterskirchen: Pros: Programmmusik.

Stuttgart. *Hochschule für Musik.* Dr. Susanne Fontaine: Maria Magdalena in der Musik – Haupt-S.: Das Madrigal – Pros: Faust-Vertonungen – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Musikgeschichte im Überblick: Komponieren im 20. Jahrhundert – Pros.: Einführung in die Musikwissenschaft – Haupt-S: Die Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters (gem. mit Dr. Reiner Nägele, Württembergische Landesbibliothek) – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. Helmut Völkl: Kirchenmusikgeschichte II: Kirchenmusik 1600–1750. □ Ringvorlesung: Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext. „Nationale“ Traditionen im historischen Wandel (I)

Tübingen. Hochsch.-Doz. Dr. Michael Zywiets: Die Messe im 16. Jahrhundert – Pros: Italienische und französische Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts – Haupt-S: Der Codex Las Huelgas.

Sommersemester 2001

Augsburg. Lehrbeauftragt. Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Aufführungsversuche. □ Lehrbeauftragt. Erich Broy M. A.: Ü: Historische Satzlehre: Generalbass – Ü: Harmonielehre. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Das deutsche Sololied zwischen Schubert und Mahler – Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1) – Haupt-S: Die Wiener Klassiker und die Sonatenhauptsatzform (3) – Pros: Franz Schuberts Kammermusik (Analyse). □ Lehrbeauftragt. Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Lehrbeauftragt. Dr. Johannes Hoyer: Pros: Igor Strawinsky: Leben und Werk – S: Volksmusikpflege und Volksmusikforschung in Theorie und Praxis (Landesforschung). □ Lehrbeauftragt. Dr. Peter Jost: S: Französische Musik des 19. Jahrhunderts (Editionstechnik). □ Lehrbeauftragt. Dr. Erich Tremmel: Ü: Musikpaläographie III: Neumen- und Modalnotation.

Basel. *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: Grundfragen des mehrstimmigen Komponierens vom 10. bis ins 14. Jahrhundert – Grund-S: Komponieren im Mittelalter – Haupt-S: „Zeitschichten“ in der Musik des Mittelalters: Permanenz und Wandel kompositorischer Sprachmittel und ihrer Funktion (gem. mit Dr. Silvia Wälli) – Ü: Musikalische Gestaltung und Textvertonung in ausgewählten Werken Dufays (gem. mit Prof. Dr. Peter Gülke) – Interdisziplinäre Ü: Marguerite de Navarre: La comédie de Mont-de-Marsan (1548) – Musik im Theater (gem. mit Prof. Dr. Olivier Millet) □ Prof. Dr. Peter Gülke: Guillaume Dufay: Musik und frühe Renaissance – Ü: Beethovens Sinfonien: Analyse und Rezeption (vor allem 1., 3., 4., 5., 6. Sinfonie) □ Prof. Dr. Max Haas: Nelson Goodman, Languages of Art (mit Übungen) – Computergestützte Musikwissenschaft (mit Übungen). □ Dr. Martin Kirnbauer: Grund-S: Paläographie IV: Lesen musikalischer Texte im 17. und 18. Jahrhundert? Dr. Dominique Muller: Historische Satzlehre III: Satzweisen und Kompositionsprobleme im späten 16. und 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Das Streichquartett im 19. und 20. Jahrhundert – Grund-S: Das „Concerto“ im 17. und 18. Jahrhundert – Haupt-S: Performance: Zur Theorie in der Musikwissenschaft und Literaturwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Gabriele Brandstetter) – Ü: Morton Feldman. □ Dr. Joseph Willmann: „discordia et non concordia“. Die deutsche Motette im 14. Jahrhundert (mit Übungen) – Ü: Ästhetik der Postmoderne (Lektüre). □ Dr. Heidy Zimmermann: Grund-S: Analyse von atonaler und Zwölftonmusik – Ü: Arnold Schönberg: Vom biblischen Weg zu Moses und Aron (gem. mit Dr. Alfred Bodenheimer).

Ethnomuskologie. Dr. Martin Greve: Musik und kulturelle Identität. Einführung in die Ethnomuskologie – Ü zur Vorlesung.

Bayreuth. *Musikwissenschaft.* N.N.: Vorlesung – Pros – S – Koll. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Werkanalyse: Ausgewählte Klaviermusik von Frédéric Chopin. □ Lür Jaenike: Pros: Das kompositorische Schaffen Leonard Bernsteins. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Ars Antiqua – Mehrstimmige Vokalmusik im 13. Jahrhundert. □ Doz. Dr. Inge Naess: Pros: Norwegische Musik im 19. Jahrhundert – S: Musik und Ästhetik in der Romantik.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Sieghart Döhring: Musiktheater um 1900 – S: Musikalische Dramaturgie in exemplarischen Aufführungen – Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (gem. mit Dr. Rainer Franke, Dr. Arnold Jacobshagen, Dr. Marion Linhardt, Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Christine Schulze, Dr. Thomas Steiert). □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Die europäische Opernszene im mittleren 19. Jahrhundert – Pros: Offene Dramaturgie und multimediales Theater: *Die Soldaten* von Jakob Michael Reinhold Lenz und Bernd Alois Zimmermann – Pros: Märchenstoffe auf der Opernbühne – Ü: Einführung ins Partiturlesen – Dr. Rainer Franke: Pros: Das Musiktheater von Gilbert und Sullivan – Ü: Inszenierungen im Vergleich: *Die Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Oper hinter den Kulissen: Strukturen, Institutionen und Berufsfelder im Musiktheater der Gegenwart. □ Dr. Marion Linhardt: Pros: Die Bühnen- und Filmrezeption der „Wiener Moderne“. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Pros: Die Rolle der Bewegung im Musiktheater der Weimarer Republik. □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Richard Wagners *Parsifal* – Dramaturgie und Bühnenrezeption. □ Frieder Reininghaus: Ü: Thomas Mann, die Musik und das Musiktheater. □ Christina Schulze: Pros: Kinderoper.

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: Georg Friedrich Händel – S: Tschaikowsky als Opernkomponist – Pros: Robert Schumanns Liederzyklen – Ü: Goethes *Faust* in Oper und Lied (gem. mit Elisabeth Glauser, Bernische Hochschule für Musik und Theater) – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Dr. Eckhard John: Ü: Die Politisierung der Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Elke Krafa: Pros: Juden, Schwarze und andere „Außensteiter“ auf der Bühne. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Die Musik der Renaissance – S: Die Anfänge der Zwölftonmusik (Schönberg, Webern, Berg) – Koll: Nach Vereinbarung.

Berlin. *Freie Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Dr. Bodo Bischoff: Pros: „Mich packt Verzweiflung, foltert Spott“. Entstehung, Analyse und Rezeption des *Freischütz* von Carl Maria von Weber. □ Dr. Guido Heldt: Pros: Komponisten als Filmfiguren. □ Dr. Frank Hentschel: Pros: Methoden und Probleme der Musikwissenschaft: Die Musik der Gegenwart und ihre Historiografie – Pros: Musikschrifttum im 19. Jahrhundert: Ausgewählte Texte und Autoren. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Giuseppe Verdi und seine Zeit – S: Giuseppe Verdi und Arrigo Boito: *Simone Boccanegra*, *Otello* und *Falstaff* – S: Die Wiederentdeckung der *commedia dell'arte* im Musiktheater des 20. Jahrhunderts – Ober-S/Koll: Methodenprobleme der Forschung. □ Lehrbeauftragt. Dr. Konstantin Restle: Pros: Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Flötenbau und Flötenspiel im 18. Jahr-

hundert. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Zur Geschichte und Methodik der Analyse von Musik – Ober-S: Musik der 1940er-Jahre – Haupt-S: Musikästhetisches Kolloquium: Bewegung, Rhythmus, Tanz – Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Musik der Wiener Klassik). □ Lehrbeauftragt. Dr. Michael Maier: Pros: Camille Saint-Saëns: Werke und Schriften. □ Lehrbeauftragt. Dr. Christa Brüstle: Pros: Theorien der musikalischen Performance.

Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. PD Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Ästhetik des Musiktheaters in mündlicher Überlieferung – S: Afro-Lateinamerikanische Musik – Ü: Meine Musik – Deine Musik: Ästhetisches Urteil und musikalischer Geschmack. □ Lehrbeauftragt. Dr. Edda Brandes: Grundkurs: Instrumentenkunde. □ PD Dr. Gerd Gruppe: Theorie und Praxis der kiGanda-Musik. □ Dr. Andreas Mayer: Pros: Volksmusikinstrumente in Europa (mit Exkursion) – Grundkurs: Transkription II. □ Lehrbeauftragt. Dr. Nguyen Van Nam: Pros: Musik in Vietnam.

Berlin. Hochschule der Künste. Fakultät Musik. Cornelia Bartsch: Pros: „Diva“ – die großen schwarzen Stimmen. □ Markus Böggemann: Pros: Einführung in die musikalische Analyse. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Sinfonie caractéristique, Tonbild und Symphonische Dichtung – Haupt-S: Polnische Musik im 20. Jahrhundert – Haupt-/Pros: (gem. mit Dr. Martin Supper): Von „Würfelmusik“ bis zur Klangkunst: Möglichkeiten „synthetischer Musik“ in Geschichte und Gegenwart – Pros: Richard Strauss. □ Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: Haupt-S: Mendelssohns musiktheoretische Studien. Kompositionsunterricht im Umfeld der Berliner Bach-Tradition – Haupt-S: Die Sinfonien von Johannes Brahms. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: Haupt-S: Ludwig van Beethoven und seine Streichquartette – Haupt-S: Musik und Rhetorik. Zur musikalischen Figurenlehre. □ Dr. Ellinore Fladt: Pros: Requiem – Kompositionen des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Haupt-S: Modales Komponieren im 20. Jahrhundert. □ Dr. Hermann Gottschewski: Pros: (gem. mit Prof. Gen Matsuyama): Japanische Musik im 20. Jahrhundert. □ Cordula Heymann: Pros: Berliner Musikleben im 19. Jahrhundert. □ Claudia Maria Knispel: Pros: Jazzgesang. □ Prof. Ingeborg Pffingsten: Haupt-S: Sonatenform in Musik und theoretischem Schrifttum des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Haupt-S: Beethoven – Fidelio. □ Prof. Dr. Peter Rummenheller: Geschichte der Klaviermusik I – Haupt-S: (gem. mit Prof. David Friedman und Prof. Dr. Birgit Jank): Musikalische Improvisation in künstlerischer, musikwissenschaftlicher und musikpädagogischer Sicht – Haupt-S: (gem. mit Prof. Dr. Ulrich Mahlert): Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. □ Dr. Martina Sichardt: Die Musik der Wiener Schule – Haupt-S: Schönbergs Streichquartette – Pros: Die Sinfonien Joseph Haydns. □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Gestaltungsprinzipien in den Musikkulturen der Welt. □ Dr. Christine Wassermann-Beirao: Pros: Musik und Farbe – Musik und Zeit.

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Akustik der Musikinstrumente II. Schwingende Saiten, Stäbe, Platten und Membranen – S: Heinrich Jacoby (1889–1964). Musikpädagogische Konzepte im Lichte aktueller musikpsychologischer Forschung – Ü: Einführung in die Statistik für Geisteswissenschaftler (gem. mit Prof. Dr. Reiner Kluge) – Koll: Wissenschaftliches Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Eckehard Binas: Pros: Aufgaben und Strukturen des Musikproduzenten. □ Prof. Dr. Hermann Danuser: Musikalische Lyrik I. Von den Anfängen bis 1800 – Pros: Musikalische Lyrik I. Übungen zur V – S: Musik als Sprache (gem. mit Prof. Dr. Herbert Schnädelbach, PD Dr. John Michael Krois) – Koll: Musik und Dichtung. Aktuelle Forschungsperspektiven. □ Detlef Giese M.A.: Pros: Musikstadt Berlin. Musiksoziologische und sozialhistorische Beobachtung zum Berliner Musikleben in Vergangenheit und Gegenwart. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Musikethnologie II – S: Mozart in seinen Briefen – Pros: Analyse außereuropäischer Musik – S: Musiksoziologie. □ Dr. Sebastian Klotz: Pros: Musikalische Automatik im 17. und 18. Jahrhundert. Von Kircher bis Kirnberger – Pros: MTV Urban. Verfremdungen städtischer Lebensformen in der Popmusik. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Instrumentenkunde II. Tasteninstrumente – Ü: Einstieg ins Internet für Geisteswissenschaftler – Koll: Möglichkeiten der Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. Jörg Langner: Pros: Musikalisches Tempo – Ü: Was kennzeichnet das Spiel eines guten Pianisten? □ Dr. Andreas Meyer: Pros: Heinrich Schütz – Pros: Johannes Ockeghem. □ Jörg Mischke M. A.: Pros: Populäre Musik und Politik – Pros: Infrastruktur der Musikproduktion. □ Dr. Michael Rauhut: Pros: Rock in Deutschland. Die siebziger Jahre – Pros: Blues-Szene Deutschland. Geschichte, Struktur, Organisation. □ Dr. Claudius Reinke: Pros: Zwischen Bürgerlichkeit und Ästhetizismus. Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal – Pros: Franz Schubert: Die Winterreise. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Einführung in die Paläographie II. Weiße Notation, Notation für Tasteninstrumente – Geschichte der Instrumentation II. 19. und frühes 20. Jahrhundert – Pros: Deutschtum und Antisemitismus in Werken von Richard Wagner? □ Alexander Steinhilber M.A.: Pros: Musikedition und Notensatz. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts – S: Popmusik, Sexualität und Gender – Pros: Musik, Medien und Globalisierung.

Berlin. Technische Universität. Dr. Martha Brech: S: Hermann Scherchen – Musikpionier des 20. Jahrhunderts – Pros: Grundlagen elektroakustischer Musikbearbeitungen. □ PD Dr. Heinz von Loesch: S: Das Klavierwerk von Franz Liszt. □ Dr. Burkhard Meischein: S: Musikwissenschaftliche Karrieren in der NS-Zeit. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Filmmusik – Pros: Einführung in die Musikpsychologie – Haupt-S: Neueste Musik – Koll: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Hans Neuhoff: Ü: Gehörbildung I – S: Khyal – virtuoser Sologesang in Nordindien. □ Dr. Sabine Sanio: S: Ausdruckskonzepte in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Forschungsfreiemester – Koll: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Robert Schmitt Scheubel: S: Neue musikwissenschaftliche Literatur. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Satzlehre I – Ü: Satzlehre IV – Ü: Gehörbildung – Ü: Musiktheorie und musika-

lische Wahrnehmung – Ü: Einführung in die musikalische Satzlehre – Ü: Musikalische Analyse und Hermeneutik. □ Dr. Eckhard Tramsen: S: Musik und Religionsgeschichte.

Bochum. Prof. Dr. Christian Ahrens: Pros: Zwischen Tradition, Bearbeitung und Kommerzialisierung – Pros: Musik der Bachzeit in Mitteldeutschland gem. mit Stoelzel/Sondershausen – Pros: Technische Revolution, naturwissenschaftliche Forschung – Haupt-S: Avantgardistische Musik japanischer und koreanischer Komponisten – Maki, Ishii, Toru Takemitsu und Isan Yun. □ Dr. Corinna Herr: Pros: Von der Amazone zum Girlie: Weibliche Popstars in der Medienkultur. □ Dr. Vladimir Ivanoff: Workshop: „Danse macabre“ Musik, Tanz und Theater. □ Dr. Heike Sigrid Lammers: Pros: Probleme und Methodik des Partiturstudiums – Pros: Repertoirekunde Musiktheater. □ Prof. Dr. Julia Liebscher: Musikgeschichte 1: Mittelalter und Renaissance – Pros: Übung zur Vorlesung – Haupt-S: Multimediaprojekt II (mit Exkursion) – Koll: Doktoranden- und Magistrandencolloquium – Koll: Arbeitsgruppe Richard-Strauss – Koll: Arbeitsgruppe Frauen- und Geschlechterforschung – Opernkino: Inszenierungen im Vergleich (gem. mit Mitarbeitern). □ Prof. Dr. Peter P. Pacht: Pros: Oscar Straus und das musikalische Unterhaltungstheater am Beginn des 20. Jahrhunderts. □ PD Dr. Eckhard Roch: Haupt-S: Klavier- und Orchesterlieder von Richard Strauss. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Antonin Dvořák: Die Kammermusik – Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation – Pros: Jazz im Ruhrgebiet. □ HD Dr. Monika Woitas: Neoklassik und Postmoderne – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Haupt-S: Multimediaprojekt Tanztheater II (mit Exkursion) – Koll: Forum Tanzwissenschaft.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: Pros: Audiotbearbeitung (Musik) für Fortgeschrittene – Pros: „Organised Sound“ – S: Verächter der Musik in Geschichte und Gegenwart – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung. □ Prof. Dr. Renate Groth: Musikalische Analyse: Geschichte – Aspekte – Perspektiven – Pros: Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Lektürekurs – S: Palestrina und Palestrina-Rezeption – Ober-S: Neuere Forschungsliteratur. □ Dr. Hartmut Hein: Pros: Vivaldis *Le quattro stagioni*: Aspekte musikalischer Interpretation und medialer Präsentation. □ AMD Walter L. Mik: Pros: Motetten und Chorlieder bei Johannes Brahms. □ Prof. Dr. Emil Platen: Die Kammermusik von Johannes Brahms. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: Multimedia für Fortgeschrittene – Pros: Cyborgs. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte II: Das 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Einführung in die musikalische Analyse – S: Musik und Sprache: Das italienische Madrigal (gem. mit Prof. Dr. W.-D. Lange) – Ober-S: Aktuelle Forschungsprobleme der Musikwissenschaft.

Bremen. Prof. Dr. Günter Kleinen: S: Musikpädagogik von unten, kleine Projekte und offener Unterricht / zugleich Vorbereitung auf das Halbjahrespraktikum – S: Musikalische Lebenswelten. Einführung in den aktuellen Diskussionsstand der Musik- und Kultursoziologie – S: Musik und Politik am Beispiel von Schostakowitsch – S: Einführung in die Musikwissenschaft (dazu Tutorium von Henrik Köhler: Musikkulturen in Afrika) – S: Ethno-Pop (gem. mit Anja Rosenbrock). □ Prof. Dr. Thomas Phleps: AV: Jenseits des Mainstream. Aspekte der Pop- / Rockmusikgeschichte – AV: Unterrichtsmodelle zur populären Musik – AV: Hören und Sehen. Visuelle Verwertungsstrategien populärer Musik in Film, Video und Fernsehen – S: Geschichte des Musikunterrichts in Deutschland. □ Prof. Erwin Koch-Raphael: K: Grundkurs Analyse I – K: Theorie 2 – K: Theorie 4 – K: Komposition und Interpretation – S: Tschaikowskis *Symphonie Pathétique* – K: Kontrapunkt. □ Prof. Florian Poser: K: Sequenzer – Recording – S: Jazz und Pop im Musikunterricht (gem. mit Sabine Nolte) – Auswertung von Unterrichtseinheiten. □ Dr. Susanne Gläß: PP: J. S. Bach, *Die Kunst der Fuge* (Analyse und, daran anschließende praktische Umsetzung mit allen vorhandenen melodiefähigen Instrumenten). □ Dr. Johannes Ring: S: Musik in den USA: von Aaron Copland bis Phil Collins. □ Andreas Lieberg: AV: „Das kleine Projekt“: Die Musik Spaniens – Musikgeschichte, Gitarre, Flamenco – S: Kammermusik mit Gitarre. □ Georg Sichma: Ü + K: Digital Music 2 – Georg Sichma: K: Digitale Video- und Audiotbearbeitung (gem. mit Harm Steinforth). □ Oliver Rostek: S: Beethoven: Die neun Sinfonien – S: Igor Strawinsky. □ Manfred Polzin und Matthias Duderstadt: K: Multimediale Projekte der Moderne. □ Friederike Woebken: K: Chorleitung 1 – K: Chorleitung 2. □ Gerd Wolters: S: Studio für klavierbegleitetes Sololied. □ Claudia Birkholz: S: Zeitgenössische Klaviertechniken. □ Barbara Weller: AV: Improvisation und Theaterspiel. Die Entwicklung einer Szene AV: Auswertung von Unterricht. □ Birgit Romann: S: Elementare Musikpädagogik in der Primarstufe und der außerschulischen Bildungsarbeit – AV: Rhythm is gonna get you. □ Grigori Pantijelew: S: Musiktheater im 20. Jahrhundert – K: Einführung in die russische Musikgeschichte (sowjetische und postsowjetische Zeit). □ Erich Radtke: K: Musikalische Komposition und Produktion am Theater (Romeo und Julia). □ Frank Nolte: S: Italienische Oper des 19. Jahrhunderts. □ Uwe Rasch: K: Instrumentenkunde 2 – S: Musiktheorie 2 – K: *Wozzeck* von Alban Berg. □ Ulli Simon: K: Indigene Musik Lateinamerikas. □ Donata Pahnke: K: Die singende Göttin: Musik und Chants in Earth-based Religions. □ Utz Weißenfels: S: „Das kleine Projekt“: Die Musik Spaniens – Klaviermusik, Reisen. □ Thomas Rodermund: S: Musik, Bewegung, Tanz. „Etwas sagen, was man nicht sagen kann.“ □ Günter Steinke: K: Klangexperimente – K: Mittelalter: Troubadour bis Notre Dame. □ Arne Schäfer: S: Integration des solistischen Instrumentalspiels in schulpraktische Zusammenhänge. □ Ulrike Brockes: K: Musiktheorie. □ Peter Klug: AV: Auswertung von Unterricht. □ Annegret Bolte: K: Musik- und Bewegungs improvisation als pädagogisches und therapeutisches Mittel. □ Leonard Cruz: K: Musik, Bewegung und Improvisation. □ Gerd Seemann: S: Die Feldenkrais-Methode für MusikerInnen.

Chemnitz. Prof. Dr. Eberhard Möller: S: Europäische Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – S: Hymnologie – Ü: Analyse I/2 – Ü: Analyse II/2 – Volksliedkunde. □ Doz. Dr. Johannes Roßner (im Lehrauftrag): S: Orgel-

bau und Orgelmusik. □ N. N.: Musik des 20. Jahrhunderts – S: Seminar zur Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Forschungsfreiemester.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. Gerhard Allrogen: V: Musikgeschichte II – Haupt-S: Dvořáks symphonische Dichtungen – Pros: Begleitseminar zur Vorlesung Musikgeschichte II – Ü: Meisterwerkkurs (gem. mit Prof. Hans-Dietrich Klaus, Hervé Laclau) – Koll: Aktuelle Forschungsprobleme (gem. mit Prof. Dr. Arno Forchert, Prof. Dr. Beatrix Borchard, Prof. Dr. Werner Keil, Prof. Dr. Annegrit Laubenthal). □ Dr. Jürgen Arndt: Pros: George Gershwin und Aaron Copland: Wege zu einer amerikanischen Musik – Pros: Indische Musik in den Medien: Zwischen lokaler Tradition und populärer Weltmusik. □ Prof. Dr. Beatrix Borchard: Haupt-S: Musik und Liebe – Pros: Mythos Beethoven – Pros: Programmhefttexte schreiben. Oper der Lebensbewältigung: Wilhelmine von Bayreuths *Argenore*. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Haupt-S: Louis Spohr – Haupt-S: Anfänge der Oper – Pros: Neue Sachlichkeit – Ü: Notation vor 1600. □ Dr. Claudia Theis: Pros: Das Oratorium von Schütz bis Bach (gem. mit Andrea Winkler M. A.).

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: Einführung in die Musikgeschichte I – Haupt-S: Die Symphonische Dichtung. □ Reinhard Fehling: Pros: Einführung in die Musikdidaktik – S: Komponieren für schulische Ensembles – S: Neue Ansätze in der Werkbetrachtung in der Sekundarstufe – S: Volksliedton in Heine-Liedern des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Martin Geck: Musikgeschichte der Ideengeschichte: Mozart – S: Fächerübergreifende Kurse in der Oberstufe (Musik, Kunst, Textil). □ Dr. Dietrich Helms: S: Musikgeschichte Englands. □ Joachim Heßler: S: Jazz-Harmonielehre. □ Prof. Dr. Eva Maria Houben: S: Analyse: Instrumentalkompositionen von Schönberg, Webern, Berg – S: Die französische Orgelmusik von César Franck bis zur Gegenwart (mit Exkursion) – Doktoranden-Koll – S: Repetitorium, Analyse und Tonsatz: Sprechen über (eigene) Musik – S: Tonsatz: Cantus firmus-Bearbeitungen der Bach-Zeit. □ Otto Junker: S: Analyse: Tänze in der Kunstmusik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Dirk Perret: S: Musikunterricht in der berufsbildenden Schule. □ Dr. Wilfried Raschke: Ü: Jazzimprovisation – Projektarbeit: Aufbau einer Schul-Big-Band (in Zusammenarbeit mit der Musikschule Herne) – Projektarbeit: Zirkus in der Schule (in Zusammenarbeit mit dem Institut Sport und einem Zirkus). □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Apparativ Praxis – S: Die Bedeutung des Individuums in der Komponistengeschichte – S: Formen der Visualisierung von Musik. □ PD Dr. Ulrich Tadday: Musik des 15. Jahrhunderts: Guillaume Dufay. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: Pros: Einführung in die Musiksoziologie – Einführung in die Musikdidaktik Sek. II.

Dresden. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Manfred Fechner: S: Historische Musikinstrumente aus Renaissance und Barock. □ Prof. Dr. Günther Hadding: S: Entwicklung der Musikästhetik im 19. und 20. Jahrhundert – S: Kultur – Recht – Medien. Praktische Grundlagen und Grundfragen des Musikerberufs. □ Prof. Dr. Michael Heineemann: Grundbegriffe der Musikwissenschaft. Von den Anfängen bis zur Renaissance, Teil 2 – Von der Renaissance bis zur Wiener Klassik, Teil 2 – Musikgeschichte für Studenten der Fachrichtung Jazz/Rock/Pop: Von den Anfängen bis zur Wiener Klassik, Teil 2 – Koll: Examenskolloquium für Schulumiker. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Musikgeschichte I: Musik der Renaissance, des Barock und der Klassik, Teil 2 (mit S) – S: Einführung in die Musik des Mittelalters und der Renaissance. □ Prof. Dr. Hans John: Musikgeschichte II: Musik des 19. Jahrhunderts, Teil 2 (mit S) – S: Dresdner Musikgeschichte, Teil 2. □ Prof. Ludger Rémy: Aufführungspraktische Grundlagen der Interpretation von „Alter Musik“. □ Dr. Stefan Weiss: Neue Musik. Komposition im 20. Jahrhunderts, Teil 2 – S: Schreiben über Musik (Programmeführungen und Musikkritik). □ Prof. Dr. Ingo Zimmermann: Die unvergängliche Lebendigkeit der Antike. Künstlerische Antike-Rezeption – Das Unbehagen in der Kultur. Kulturkritik von Rousseau bis Adorno – S: Die Reformation und die Künste – S: Schubert-Zeit und Wiener Kultur.

Dresden. Technische Universität. Dr. Ulrich Leisinger: Pros: Klavierkammermusik der Romantik – S: Einführung in die Musikästhetik (mit Ü). □ Prof. Dr. Helmut Loos: Haupt-S: Musikvereinswesen in Dresden im 19. Jahrhundert. □ Wolfgang Mende, M. A.: Pros: Methoden der Historischen Musikwissenschaft – S: Instrumentalfarben: Entwurf einer semantischen Typologie. □ OStR Manfred Peters: Die Form der Instrumentalfuge in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. □ Dipl. paed. Hendrik Starfinger: S: Einführung in die Musikpsychologie (mit Ü). □ Jakob Ullmann: Musikgeschichte im Überblick, Teil IV: Musik des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Was ist ein Ton? Probleme einer Selbstverständlichkeit. □ Dr. Peter Wollny: Haupt-S: Musikalische Quellenkunde – Pros: Bachs frühe Kantaten.

Düsseldorf. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: Anton Webern – Mittel-S: Claude Debussys Orchesterwerke – Ober-/Haupt-S: Geschichte der Musikkritik. □ Prof. Dr. Andreas Ballstaedt/Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: Unter-/Mittel-S: J. S. Bach, *h-Moll Messe* und L. van Beethoven, *Missa Solemnis*. Zwei Glaubensbekenntnisse, ein Vergleich. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Nationale Symbole in der Musik der Neuzeit – Ober-/Haupt-S: Musiksoziologie: „Funktionale Musik“. □ Prof. Dr. Gustav-Adolf Krieg: Unter-/Mittel-S: Musik und Kirchenmusik zwischen Empfindsamkeit und Spätromantik. □ Frank Stadler, M. A.: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten und Fachbibliographie. □ Dr. Elena Ungeheuer: Mittel-S: Romantik und Antiromantik in der Musik. □ Dr. Raimund Vogels: Mittel-S: Einführende Texte zur Populärmusikforschung.

Eichstätt. PD Dr. Marcel Dobberstein: Musikästhetik – S: Musiktherapie – S: Vom Grammophon bis zu Multimedia. Geschichte der Musiktechnologien (gem. mit Dr. Klaus Walter Littger und Christian Büchele, Universitätsbibliothek Eichstätt). □ Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Mehrstimmigkeit im Mittelalter: Entwicklungen und Ereignis-

se – Haupt-S: Goethe und Gluck: Mythos in Drama und Oper (gem. mit Prof. Dr. Herta-Elisabeth Renk, Didaktik der deutschen Sprache und Literatur) – V/Ü: Formenlehre und Werkanalyse.

Erlangen-Nürnberg. PD Dr. Wolfgang Hirschmann: Geschichte des Instrumentalkonzerts (in Paradigmen) – Mittel-S: Die Musik des Trecento. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Musikgeschichte der Renaissance (ca. 1430 bis ca. 1600) – S: Weltliche Vokalmusik der Renaissance – S: Hauptwerke des 19. Jahrhunderts – Koll zu aktuellen Forschungsthemen. □ Michael Klaper, M. A.: Pros: Aufzeichnungsweisen einstimmiger Musik im Mittelalter (Notationskunde) – Pros: Der Orpheusstoff in der Operngeschichte (gem. mit Dr. Adrian la Salvia). □ Andreas Pfisterer M. A.: Pros: Die großen Responsorien des gregorianischen Repertoires. □ Dr. Thomas Röder: Pros: „Minimal Music“: Phänomen und Rezeption – Ü: Musikbibliographie (18. und 19. Jahrhundert). □ PD Dr. Gerhard Splitt: Haupt-S: Hugo Wolf.

Essen. Prof. Dr. Matthias Brzoska: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Lektorat und Edition einer Beispielsammlung zur Musikgeschichte – S: Die Motette – Aspekte der Musikgeschichte (gem. mit Dr. Claus Raab und Prof. Dr. Horst Weber) – S: Folkwang-Forum/Colloquium (gem. mit Dr. Claus Raab und Prof. Dr. Horst Weber). □ Dr. Stefan Drees: S: Die Bearbeitung als Medium kompositorischer Auseinandersetzung. □ Dr. Andreas Jacob: S: Musik und Gesellschaft (Einführung in die Musiksoziologie). □ Dr. Elisabeth Schmierer: S: Bachs *h-Moll-Messe* – S: Die Musik der 1920er-Jahre. □ Prof. Dr. Horst Weber: S: Das Madrigal – S: Repertorium zur Aspekte-Vorlesung – Geschichte des Streichquartetts.

Frankfurt am Main. Dr. Eric Fiedler: S: Die musikalische Formenwelt des frühen 18. Jahrhunderts am Beispiel Telemanns. □ Dr. Ulrike Kienzle: Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Musik und Gesellschaft im 18. Jahrhundert – S: Die Kontrapunktlehre des 15. Jahrhunderts (zugleich: Lateinische Theoretikerlektüre) – Haupt-S: Rezeption alter Musik in Kompositionen des 20. Jahrhunderts – Koll: für Examenskandidaten und Doktoranden. □ UMD Christian Ridil: S: Komponieren in der Gegenwart. □ Dr. Elvira Seiwert: S: Leverkusens Wahlverwandtschaft oder die Thomas Mann-Adorno-Schönberg-Konstellation. □ Dr. Alfred Stenger: S: Musiktheater seit 1970. □ N. N.: Joseph Haydns Symphonien – Pros: Einführung in die musikalische Analyse – Pros: Joseph Haydns Londoner Symphonien – S: György Ligeti. □ N.N.: Musik in Afrika – Pros: Einführung in Geschichte und Theorie des Jazz – S: Gamelanmusik in Indonesien – Haupt-S: Komposition und Interpretation im interkulturellen Vergleich.

Frankfurt am Main. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: Die Oratorien Georg Friedrich Händels – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Veronika Jezovšek M.A.) – S: Opernstudien – Übungen zu Analyse und Interpretation musikdramatischer Werke – S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Streichinstrumente (gem. mit Juditha Kroneisen) – S: Inhalte und Methoden musikwissenschaftlicher Forschung – S: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Oliver Fürbeth: Pros: Probleme der harmonischen Analyse – S: Beethovens späte Klaviersonaten. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Musikgeschichte der Moderne und des 20. Jahrhunderts – Ü zur Gattungsgeschichte: Formenlehre II. □ Dr. Ann-Kathrin Heimer: S: Künstleroper im 20. Jahrhundert. □ Dr. Wolfgang Lessing: Pros: Dimitrij Schostakowitsch: Die späte Kammermusik. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Serialistisches Komponieren bei Karlheinz Stockhausen. Analyse und ästhetische Deutung ausgewählter Werke.

Freiburg. Dr. Markus Bandur: Pros: Erkennen und Verstehen – Zur Geschichte der musikalischen Analyse. □ Prof. Dr. Christian Berger: Die Musik des 15. Jahrhunderts – Pros: Lektürekurs: Johannes Tinctoris, *Expositio manus* – Haupt-S: Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg* – Koll (mit Prof. Dr. Konrad Küster). □ Dr. Waltraud Linder-Beroud/Dr. Nils Grosch: Pros: Populäres Lied und Theater – Stationen ihrer Wechselwirkung. □ Martin Kirnbauer: Pros: Hoch und tief, laut und leise – Zu Quellen, Instrumenten und Aufzeichnungsweisen der Instrumentalmusik im 15. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Instrumentenkunde – Pros: Richard Wagner, Ausgewählte Schriften – Haupt-S: Beethoven, 1.–3. Sinfonie. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: Giuseppe Verdi – *Otello* – Pros: Theorie und Praxis des Generalbasses von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert. □ Dr. Silvia Wälli: Pros: Joseph Haydns Streichquartette op. 33 und der „Klassische Stil“. □ Dr. Matthias Wiegandt: Pros: Einführung in die musikalische Analyse – Pros: Debussy und Ravel.

Fribourg. Prof. Dr. Brigitte Bachmann-Geiser: Einführung in die Instrumentenkunde unter besonderer Berücksichtigung der traditionellen Musikinstrumente der Schweiz. □ Dr. François Seydoux: Ü: Aufführungspraxis – Ü: Historische Harmonielehre – Le tablatures de luth – Materialien zur schweizerischen Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Luca Zoppelli: Le Requiem au XIX^e siècle – Pros: Les tragédies en musique de J. B. Lully – S: Introduction à la musicologie II: Méthodes et tendances de la recherche.

Gießen. Prof. Dr. Peter Andraschke: Neue Musik und Folklore – Pros: Große Liederzyklen des 19. Jahrhunderts – Pros/S: Igor Strawinsky und seine Zeit – S: Beethovens späte Streichquartette. □ Wiss. Mitarb. Sabine Beck: Pros: Musik und Politik. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Geschichte des Jazz (1). Von den Anfängen bis zum Swing – Pros/S: Musikalische Akustik und Tonstudientechnik (1) – Pros/S: Tonstudientechnik (2): Theorie und Praxis – Projektseminar: Musikalische Werdegänge. Eine empirische Untersuchung (1) – S/Koll: Musikwissenschaftliches Forschungskolloquium. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros/S: Neuere Veröffentlichungen zur Musikpsychologie – Pros/S: Musikalische Analyse I – S: Musikpsychologie: Musikalischer Ausdruck – S: Musikwissenschaftliches Semi-

nar für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Pros/S: Theorie und Praxis der Musikkritik – Pros/S: Giuseppe Verdi – Pros/S: Mozartrezeption im 19. Jahrhundert – S: Thomas Manns Roman Dr. Faustus. Dichtung und Musik (gem. mit Prof. Dr. U. Karthaus). □ Prof. Dr. Winfried Pape: Pros/S: Instrumentenkunde. □ Dr. Dietmar Pickert: Pros/S: Musikalische Analyse I.

Göttingen. Prof. Dr. Rudolf Brandl: Grundlagen der arabischen Musik (Maqam) – Pros: Quellenkritik in der Musikethnologie – Ü: Beispiele zur arabischen Musik (zur V) – Haupt-S: Grundlagen der musikalischen Klangforschung. □ Dr. Manfred Bartmann: Musikalische Kognition. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Mauricio Kagel. □ PD Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Notationskunde I (Tabulaturen) – Pros: Musik des Reformationszeitalters – Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte. □ AMD Ingolf Helm: Ü: Harmonielehre II – Ü: Harmonielehre IV. □ Arwed Henking: S: Kirchenmusik. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Ü: Musik- und stilgeschichtliches Repetitorium – Ü: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – Haupt-S: Richard Strauss – Koll: Doktoranden-Colloquium.

Graz. *Karl-Franzens-Universität. Institut für Musikwissenschaft.* Univ.-Prof. Dr. Rudolf Flotzinger: Koll. □ Prof. Dr. Werner Jauk: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – SV: Rock-Musik – Ein Medium der Sozialisation. □ Univ.-Prof. Dr. Josef-Horst Lederer: Notationskunde: Modal- und schwarze Mensuralnotation – Musikgeschichte IV: Romantik/Moderne – S: Musikhistorisches Seminar – Koll. □ Prof. Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologie I: Gegenstandsbereich und Methoden – Musikalische Volkskunde V: Von der Volksliedkunde zur empirischen Singforschung. □ Prof. Dr. Richard Parncutt: Musikalische Akustik – S: Angewandte Musikpsychologie – SV: Systematisch-psychologische Musiktheorie I: Tonhöhe – Koll. □ Prof. Dr. Ingrid Schubert: Pros: Projektarbeit – Pros III: Forschungsreferate. □ Prof. Dr. Cornelia Szabo-Knotik: SV: Neue Musik? – Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Michael Walter: Geschichte der Sinfonie – Pros: Die Londoner Sinfonien Joseph Haydns – S: Die Musik der 1930er-Jahre. □ Mag. Dieter Zenz: Tonsatz II – Tonsatz IV – Pros II: Formanalyse.

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst. Institut für Jazzforschung.* Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte 3 – Einführung in Jazz und Populärmusik (mit Ü) – S: Jazz und Populärmusik (gem. mit Prof. Mag. Dr. Franz Krieger) – Ensemble in Jazz und Populärmusik (mit Ü) – S: Dissertanten-Seminar – S: Magistranden-Seminar. □ Prof. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Jazz-Bibliographie (mit Ü) – S: Magistranden-Seminar. □ Prof. Mag. Dr. Franz Krieger: Einführung in die Jazzforschung (mit Ü) – S: Magistranden-Seminar. □ Mag. Wolfgang Tozzi: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas – S: Magistranden-Seminar.

Institut für Wertungsforschung. Prof. Dr. Otto Kolleritsch: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik II (gem. mit Prof. Dr. Renate Bozic, Dr. Harald Haslmayr und Prof. Dr. Karin Marsoner) – Musiksoziologie II (gem. mit Prof. Dr. Karin Marsoner) – S: Dissertanten-Seminar (gem. mit Prof. Dr. Renate Bozic, Dr. Harald Haslmayr und Prof. Dr. Karin Marsoner) – S: Magistranden-Seminar. □ Prof. Dr. Renate Bozic: S: Magistranden-Seminar. □ Dr. Harald Haslmayr: S: Magistranden-Seminar. □ Prof. Dr. Karin Marsoner: S: Magistranden-Seminar.

Institut für Musikethnologie. Dr. Helmut Brenner: Einführung in die Musik Mexikos II. □ Dr. Bernhard Habla (an der KUG, Institut Oberschützen): Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens II – Instrumentenkunde II – Einführung in die Musikethnologie. □ Dr. Ottfried Hafner: Musik- und Kulturgeschichte Österreichs. □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie II – Musikethnologie II – Kunst- und Volksmusik im Pannonischen Raum II (gem. mit Dr. Bernhard Habla) – S: Dissertanten- und Magistranden-Seminar (gem. mit Dr. Bernhard Habla und Dr. Ottfried Hafner).

Institut für Elektronische Musik und Akustik. Mag. Alberto de Campo: P: Praktikum für Elektronische Musik. □ Dr. Josef Gründler: Aufnahmetechnik für Instrumentalisten (mit Ü). □ Prof. Dr. Robert Höldrich: Musikalische Akustik – Akustik der Musikinstrumente – Verarbeitungsalgorithmen in Akustik und Computermusik – Ü: Übungen aus Verarbeitungsalgorithmen in Akustik und Computermusik – Interaktive Systeme – S: Toningenieur-Seminar – Privatissimum – V (mit Ü): Strukturgeneratoren in Computermusiksystemen – S (mit Ü): Digitale Audiotechnik-Projekt (gem. mit Prof. Winfried Ritsch) – S (mit Ü): Aufnahmetechnik-Projekt. □ Klaus Hollinetz: Kompositionsprobleme der Elektronischen Musik. □ Ing. Helmut Oberbichler: Ü: Aufnahmetechnik, Labor. □ Prof. Winfried Ritsch: Elektronische Klangerzeugung – V (mit Ü): Steuerungstechniken und -netzwerke in der Computermusik – Technische Grundlagen der Elektronischen Musik. □ Alois Sontacchi: Hochschulorchester-Aufnahmetechnik (mit Praktikum).

Institut für Aufführungspraxis. Prof. Dr. Johann Trummer: Ausgewählte Kapitel zur Aufführungspraxis – S: Dissertanten- und Magistranden-Seminar (gem. mit Prof. Dr. Ingeborg Harer, Prof. Dr. Klaus Hubmann).

Greifswald. UMD Ekkehard Ochs: Entwicklung der klassischen Sinfonie. □ Prof. Dr. Matthias Schneider: S: Joseph Gabriel Rheinberger und seine Zeit. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte III (19./20. Jahrhundert) – S: Zur Musik in der frühen Oper – Ü: Quellen zur frühen deutschen Claviermusik. □ Ekkehard Ochs/Lutz Winkler: Ü: Lokale Musikgeschichtsschreibung am Beispiel Greifswalds. □ Dr. Lutz Winkler: „Musik als Politik“ – Zur Geschichte der DDR-Musik – S: Die Lieder Robert Schumanns – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken – Ü: Musikalische Volkskunde – Ü: Theorie und Praxis des Instrumentalkonzerts im 18. Jahrhundert.

Halle. Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde I. □ Dr. Kathrin Eberl: Musikgeschichte im Überblick: Musik des 20. Jahrhunderts – Pros: Schönberg und die Zweite Wiener Schule. □ Golo Föllmer M. A.: Pros: Rundfunk-

arbeit. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Musikalische Entwicklung – Pros: Untersuchungen zur Musiktherapie – S: Musikalische Einstellungen und Urteile – Koll: Magistranden- / Doktorandenkolloquium. □ Dr. Jan Hemming: Pros: Begabung und Lernen in Jazz, Rock und Pop – Pros: Zum Verhältnis von Musiksoziologie und Musikpsychologie. □ Dipl. phil. Carsten Lange: Pros: G. Ph. Telemann – Leben und Werk. □ Dr. Regina Randhofer: Pros: Musik der arabisch-islamischen Welt. □ Dr. Juliane Riepe: Pros: Heinrich Schütz – S: W. A. Mozarts *Don Giovanni*. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Geschichte der Violinmusik bis zur Wiener Klassik – S: Musiktheater 1945–1980 – Pros: Musik der Sturm-und-Drang-Epoche – Koll: Magistranden- / Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Einführung in die chinesische Musik – S: Musikarchäologische Funde in China – Pros: Saiteninstrumente in Asien – Koll: Magistranden- / Doktorandenkolloquium. □ Cordula Timm-Hartmann M. A.: Pros: Musik der Reformationszeit.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft:* Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Musikgeschichte: 15./16. Jahrhundert – Pros: Ars antiqua, Ars nova – Haupt-S: Klaviersonaten um 1800 – S: Diskussion aktueller Forschungsarbeiten (1). □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: S: Besprechung neuerer musikwissenschaftlicher Forschungsliteratur. □ Prof. Dr. Peter Petersen: PS: Das Streichquartett der Wiener Klassik – S: Tonalität und Atonalität zu Beginn des 20. Jahrhunderts – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Constantin Floros). □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Peter Čajkovskij – Werk als komponiertes Leben? – S: J. S. Bach: *Matthäus-Passion*. □ PD Dr. Dorothea Schröder: S: Die Geschichte des Musicals.

Systematische Musikwissenschaft: Thomas Phleps: Pros: Musiksehen. Visuelle Verwertungsstrategien populärer Musik – Haupt-S: Von Zappa bis Captain Beefheart. Analysen gescheiterter Versuche, der Popmusik zu entgehen. □ Prof. Dr. Helmut Rösing: Pros: Musikkritik – Haupt-S: Musik und Emotion – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Ursel Schlicht: PS: Jazz-instrumentalistinnen. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Helmut Rösing).

Hannover. Prof. Dr. A. Edler: Aufklärung – Empfindsamkeit – Klassik. Die Musik zwischen 1720 und 1820. – S: Die Sinfonie von den Anfängen bis zum frühen 19. Jahrhundert – S: Zur Entwicklung des musikästhetischen Denkens zwischen 1750 und 1830. □ Christine Siebert: S: „Faust“ in der Musik. □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Was ist „Deutsche Romantik“? Zur Instrumentalmusik Robert Schumanns und Felix Mendelssohn Bartholdys – S: Formenlehre II: Instrumentalmusik der Renaissance und des Barock – Die Fuge. □ Prof. Dr. Günter Katzenberger: Die Musik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts – S: Gegensätze in der Musik um 1910 – Pros: Erarbeiten einer Biographie: Heinrich Marschner – Ü: Literaturkunde: Orchestermusik in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Ulrich Pothast: Musik und Zeit – Zeit in der Philosophie (gem. mit Prof. Dr. Hans Bäßler) – S: Texte zur Philosophie der Musik – S: Wissenschaftstheorie. □ Dr. Sabine Meine: S: Das Madrigal – S: Einführung in die Editions-kunde.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Zur Geschichte der Klaviermusik bis Bach. □ Dr. Norbert Dubowy: Pros: Darmstadt und Donaueschingen – Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland. □ Prof. Dr. Silke Leopold: 2001 Odyssee in der Musikgeschichte – Klassische Musik im Film – S: Mozarts Streichquartette – Pros: Tanztraktate der Renaissance. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Beethoven nach dem Wiener Kongreß 1814/15. □ Dr. Gunther Morche: S: Wagner in Frankreich – Les Wagnériens à Bayreuth – Pros: Das Vokalkonzert im 17. Jahrhundert – Gabrieli, Monteverdi, Cavalli. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Oper um 1830 – S: Symphonische Dichtungen – Pros: Grundkurs Musikgeschichte IV: 1830-2001. □ PD Dr. Thomas Schipperges: Die Bibel. Kursorische Lektüre mit Rücksicht auf Musikszene und musikalisch (außerliturgisch) rezipierte Textabschnitte. □ Dr. Thomas Schmidt-Beste: Pros: Die Triosonate im 18. Jahrhundert. □ Dr. Joachim Steinheuer: Pros: Notationskunde – Pros: Guillaume de Machaut.

Hildesheim. Imke-Marie Badur: Forschungsprojekt: Musikbezogene Bedürfnisse und die Bedeutung von Musik für Kinder im Grundschulalter (gem. mit Dr. Claudia Bullerjahn, Dr. Hans-Joachim Erwe, Prof. Dr. Rudolf Weber und der Forschungsgruppe „Kind & Musik“). □ Dr. Ulrich Bartels: Pros: „Die lieben Kollegen...“. Komponisten im Urteil anderer Komponisten – S: Oper und Musiktheater im 19. Jahrhundert. □ R. Boestfleisch: Pros: Die Orchesterwerke Arnold Schönbergs. □ Dr. Claudia Bullerjahn: S: Filmische Mythologisierung von Musikerfindung (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Weber) – Koll: Examenskolloquium zur historischen und systematischen Musikwissenschaft – Forschungsprojekt: Außerschulische musikpädagogische Konzepte und Fördermaßnahmen beim Komponieren mit Kindern und Jugendlichen (gem. mit Claudia Zocher und der Forschungsgruppe „Komponierende Jugendliche“). □ Dr. Hans-Joachim Erwe: Musikgeschichte II – S: Zwischen Anlage und Umwelt – zur Frage der musikalischen Begabung – S: Tönendes Schweigen – die Bedeutung der Pause in der Musik. □ PD Dr. Gerd Grupe: Pros: Einführung in die Musik Ostasiens – Pros: Außereuropäische Populärmusikstile. □ Dr. Andreas Hoppe: S: Live-elektronische Musik: Technische Voraussetzungen und Konzepte (mit Ü). □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: Projekt: Tango-Dramaturgie – Koll: Kompositionskolloquium – Ü: Musikalische Instrumentation II. □ Martina Oster: Forschungsprojekt: Geschlechts(un)typische musikalische Sozialisation von Jungen und Mädchen im Grundschulalter (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Weber und einer Forschungsgruppe). □ Prof. Dr. Rudolf Weber: Pros: Das Lied – Geschichte, Dokumentation, unterrichtlicher Gebrauch – S: George Gershwin – amerikanischer Komponist.

Innsbruck. Prof. Dr. Tilmann Seebaß: S: Musik und Musikinstrument – Konversatorium – Kolloquium. □ Prof. Dr. Rainer Gstrein: Die Musik im 20. Jahrhundert (inkl. Populärmusik) – Masque und Ballet de cour. □ Prof. Dr. Monika Fink: Ü: Die musikwissenschaftliche Rezension. □ Dr. Kurt Drexel: Pros: Notation I (Schwarze Mensuralnotation) – Ü: Historische Satzlehre II. / Herwig Huber: Pros: Klanganalyse. □ Dr. Björn Renko Rammen: Pros: Einführung in die Musikikonographie des Mittelalters. □ Sokol Shupo: Pros: Transkription. □ Univ.-Doz. Dr. Hildegard Hermann-Schneider: S: Projekt Musikatlas Tirol I mit Exkursion. □ Dr. Thomas Nußbaumer: Pros: Einführung in die musikalische Volkskunde.

Karlsruhe: PD Dr. Peter-Michael Fischer: Musikalische Bausteine der Elektronischen Musik/Computermusik – Pros: Avantgardistische Musikströmungen des 20. Jahrhunderts zur Computermusik. □ Dr. Michael Kaufmann: S: Goethe und die Musik. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Die Wiener Klassik – Der Impressionismus – S: Zum Spätwerk Ludwig van Beethovens – S: György Ligeti. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Musikgeschichte des Barock und der Klassik – S: Johann Matthesons musiktheoretische Schriften. □ Dr. Rainer Schmusch: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde mit Akustik II – Komponisten bearbeiten eigene und fremde Kompositionen. Werkbeispiele von Bach bis Boulez – S: Planen und Verfertigen von Texten über Musik: Programmtex-te, Rezensionen, Kritiken.

Kassel. Dr. Bodo Bischoff: S: Handwerk, Struktur und Bedeutung in Josquin des Prez' *Missa pange lingua*. Einführung in die Vokalpolyphonie mit praktischen Tonsatzübungen (mit Ü) – Einführender Wochenendworkshop (W). □ Dr. Heinz Geuen: Pop History I: Von Frank Sinatra bis Janis Joplin. Ein Blick zurück nach vorne (W/D) (gem. mit Michael Rappe) – Pop & Mythos (W) – Forschungsprojekt. □ Dr. Matthias Henke: Musik und Revolution – Von Händel bis Beethoven. Zeichen und Struktur in der Musik des 18. Jahrhunderts (W) – Musik und Restauration – Schuberts *Winterreise*. Zeichen und Struktur in der Musik des 19. Jahrhunderts (W) – Zur Geschichte der Sinfonie II (W). □ Prof. Dr. Sven Hiemke: „Mit der innigsten Empfindung“: Musik als Sprache der Liebe (W) – Musikgeschichte im Überblick. Teil IV: Neue Musik (W) – Chormusik: Interpretation und Gestaltung (W/K) – Die Symphonien von Johannes Brahms (W). □ Dr. Peter Imort: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. Geschichte, Themen, Methoden (W).

Kiel. UMD Bernhard Emmer: Ü: Grundkurs Tonsatz – Ü: Tonsatz mit Gehörübungen – Ü: Gehörübungen zum Tonsatz. □ Signe Rotter: S: Die Musik des Trecento in Italien. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Musik und Romantik – S: Schlüsselwerke und -texte der musikalischen Romantik – S: Robert Schumann, *Kinderszenen* für Klavier op. 15 – Koll: Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit Signe Rotter). □ Dr. Friedrich Wedell: Ü: Grundkurs Tonsatz. □ PD Dr. Helmut Well: S: Einführung in die musikalische Analyse – S: Beethovens Klaviervariationen.

Köln. Historische Musikwissenschaft. Dr. Norbert Bolín: Pros: Die Oratorien G. F. Händels – Ü: Cursorische Lektüre: Quellentexte zu Händels Oratorien. □ Dr. Roland Eberlein: Pros: Einführung in die mittelalterliche Musiklehre. □ Prof. Dr. Manuel Gervink: Haupt-S: Filmmusik – Geschichte und dramaturgische Funktion. □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: S: Die ‚Wiener Klassik‘ – Pros: Das Trecento – Musik im Italien des 14. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Johannes Brahms – S: Claudio Monteverdi: Madrigal und Oper – Pros: Klavier- und Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts – AG: Giuseppe Verdi: *Otello* und *Falstaff*. □ Dr. Herfried Kier: Ü: Diskologie – Tonträger und Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Die Kammermusik der Klassik. □ Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum (stückbegleitend zum Spielplan 2000/2001 der Kölner Oper).

Musik im 20. Jahrhundert. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Die Symphonie im 20. Jahrhundert – S: Neue Musik und Natur – Pros: Geschichte und Technik der Zwölftonmusik – Koll: Magister- und Doktorandenkolloquium – AG: Musik der Zeit. Angewandte Musikwissenschaft (gem. mit Dr. I. Misch). □ Dr. Imke Misch: Pros: Neue Musik in Frankreich – Pros: Minimal Music.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. L. Danilenko: Pros: Hören und Sehen bei der Rezeption multimedialer Inhalte. □ Prof. Dr. Jobst Fricke: Intonation und Stimmung als kreatives Gestaltungsmittel – Koll: Besprechung laufender wissenschaftlicher Arbeiten und neuer Literatur in der Systemischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Basiswissen Multi- und Hypermedia für Musikwissenschaftler – S: Marc Leman: Music and Schema Theory, Cognitiv Foundations of Systematic Musicology – Pros: Virtuelle Musikwissenschaft – Akustisches Praktikum.

Musikethnologie. Dr. Antonio A. Bispo: Pros: Musik in Spielen des Jahreskreisfestes in Europa und Amerika. □ Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Musizierpraxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku). □ Dr. Lars-Christian Koch: Pros: Musikinstrumente in musikethnologischer Forschung. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Die traditionelle Musik Koreas im Überblick – S: Das Singen heiliger Texte: Zur Sakralmusik in den Religionen der Welt – Pros: Cologne Mixix Project: Theorie und Methode musikethnologischer Feldforschung (gem. mit O. Seibt M. A.) – Ü: Cologne Mixix Project: Feldforschungspraktikum in Kölner Musikszene (gem. mit O. Seibt M. A.) – Ü: Praxis und Theorie des javanischen Gamelan-Spiels.

Köln. Hochschule für Musik. Dr. Norbert Bolín: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance. □ Dr. Josef Eckart: Pros: Einleitung in die Musiksoziologie. □ Dr. Rebecca Grotjahn: Pros: Rossini und die italienische Oper. □ Dr. Christian Harnischmacher: Pros: Einführung in die Musikpsychologie. □ Dr. Christoph Louven: S: Prinzipien

musikalischer Wahrnehmung und Kommunikation. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Haupt-S: Die Typologie der Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert – Pros: Alban Berg. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Rezeptionsgeschichte: Beethovens Werke im Spiegel ihrer Zeit – Haupt-S: Hanns Eislers Theorie und Praxis der politischen Musik – Haupt-S: Musik und Musikkultur in Deutschland 1900–1933. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann: Frauen in der Musikgeschichte – Pros: Englische Musik im 16. und 17. Jahrhundert – Haupt-S: Das ferne Mittelalter – Haupt-S: Musik am Rhein (gem. mit Prof. Dr. Janina Klassen, Hochschule für Musik Freiburg) – Koll: Gattungsgeschichtliche Grundfragen. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: S: Tonsysteme außereuropäischer Kulturen. □ Dr. Elena Ungeheuer: Was ist ein musikalischer Klang? Experimentelle Einführung in akustische und ästhetische Grundlagen der Musik.

Landau. Dr. Charlotte Ebenig: S: Die Sinfonie im 19. Jahrhundert. □ Dr. Gottfried Heinz: Pros: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – Pros: Lektüre musiktheoretischer Texte. □ Prof. Dr. Achim Hofer: Die Entwicklung der Blasinstrumente und ihrer Musik vom 15. bis 20. Jahrhundert – Pros: Musikgeschichte: Bestimmungübungen, Zugangsweisen, Analysen anhand ausgewählter Beispiele – S: „Harmoniemusik“. □ Prof. Dr. Christian Speck: Forschungsfreisemester.

Leipzig. Dr. Rainer Bayreuther: S: Programmmusik im 19. Jahrhundert: Konzertouvertüre, Programmsymphonie, Symphonische Dichtung – Ü: Notationskunde (weiße Mensuralnotation). □ Tatjana Böhme M. A.: S: Die Stimme in der Oper. Partien, Fächer, Sänger. □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Instrumente des 19. Jahrhunderts: Konstruktion und Klangfarbe (zusammen mit Dr. Birgit Heise). □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Forschungsfreisemester. □ Marion Recknagel M. A.: Zum Kennenlernen: *Der Ring des Nibelungen* von Richard Wagner. □ HD Dr. Lothar Schmidt: Rom in der Renaissance – S: Liederzyklen von Beethoven bis Berg – S: Geschichte der Motette im 15. und 16. Jahrhundert – S: Musik um 1900. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Aspekte der französischen Musik im europäischen Kontext – S: Medea. Über Leidenschaft und Grausamkeit in der Musik (zusammen mit Dr. Wolfgang Gersthofer). □ N. N.: Vorlesung zur Historischen Musikwissenschaft – Pros zur Historischen Musikwissenschaft – Haupt-S zur Historischen Musikwissenschaft. □ N. N.: Berufspraktische Übung. □ Lehrende des Instituts und Gäste: Colloquium musicologicum.

Lüneburg. Prof. Dr. Peter Ahnsehl: Geschichte und Soziologie der europäischen Musik von den Anfängen bis zum Ende der Barockzeit im Überblick – S: Mozart und das josephinische Wien (1781–1791) – S: Komposition, ästhetische Konzepte und kulturpolitisches Wirken der russischen Novatorenschule des 19. Jahrhunderts – S: Grundlagen der Musiktheorie – Koll: Colloquium zur Musikästhetik. □ Dr. Monika Burzik: S: Musik der Renaissance – S: Einführung in die Populärmusik: Begriffe, Schrifttum – S: Die Entwicklung der populären Musik in Deutschland – Vom Liebeslied bis zum Rechtsrock: Tendenzen und Inhalte deutschsprachiger Texte. □ Tobias Debuch M. A.: Pros: Werkhören: Populäre Musik. □ Dr. Carola Schormann: Ringvorlesung zur Musikwissenschaft (gem. mit Gastdozenten) – S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Musikkulturen der Karibik – Koll: Populäre Musikformen des postkolonialen Jamaikas. □ Dirk Zuther: S: Die Kunst der Rockmusik.

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick III: 1700-1830 – Pros: Quellen- und Handschriftenkunde – S: Musik in Burgund. □ Dr. Albert Gräf: Pros: Grundlagen der digitalen Klangverarbeitung – S: Laufende Projekte der Musikinformatik (gem. mit Prof. Dr. Hubert Kupper). □ Christoph Hust: Pros: Zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente vom 14. bis ins 17. Jahrhundert. □ Dr. Ursula Kramer: Italienische Oper des 19. Jahrhunderts – Pros: Praxisfelder der Musikwissenschaft: Konzertdramaturgie. □ Prof. Dr. Hubert Kupper: Pros: Einführung in die Musikpsychologie. □ Dr. Anno Mungen: Pros: Charles Burney und die englische Musikgeschichtsschreibung im 18. Jahrhundert. □ Dr. Peter Niedermüller: Pros: Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten* – Ü: Carl Dahlhaus. Interpretation ausgewählter Texte. □ PD Dr. Daniela Philippi: S: Die Orchesterwerke von Antonín Dvořák. □ Dr. Markus Rathey: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Pros: Einführung in die indische Musik. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Forschungsfreisemester – Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling, Prof. Dr. Ludwig Striegel).

Marburg. Dr. Michele Caella, M: Pros: Ars nova und Trecento (zugl. Notationskunde). □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring, S: Das Sololied II – S: Einführung in die musikalische Textkritik (quellenkundl. Seminar) – Pros: Die italienische Kammerkantate Händels und seiner Zeit – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Dr. des. V. Koal: Ü: Tanz in der Musikkultur der Renaissance. □ Dr. Arno Langer: Pros: Oper intern (berufspraktische Übung). □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Richard Strauss – S: Mozarts *Così fan tutte* – Pros: Die Orchestermusik von Brahms (Einführung in die Analyse) – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Dr. des. Panja Mücke: Pros: Filmmusik (gemeinsam mit Prof. Dr. K. Prümm). □ R. Reiter: Pros: Klassik + Oper im TV (berufsprakt. Übung). □ Prof. Dr. Martin Weyer: Rheinberger (1839–1901) und seine Zeit – S: Orgelbau in Hessen (mit Exkursion).

München. Dr. habil. Claus Bockmaier: Haupt-S: Weber, *Euryanthe*. □ Dr. habil. Fred Büttner: Französische und italienische Musik des 14. Jahrhunderts. □ Dr. Klaus Döge: Ü: Gustav Mahlers Lieder. □ Dr. Bernd Edelman: Pros: Das deutsche Barocklied – Pros: Bizet, *Carmen* – Ü: Transkription von Popmusik (1). □ Dr. habil. Issam El-Mallah: Die Instrumente des Sultanats Oman. □ Judith Kaufmann M. A.: Pros: Das Buxheimer Orgelbuch. □ Dr. habil. Franz Körndle: S: Musik im Jesuitentheater – Koll für Examenskandidaten. □ Dr. Michael Raab: Ü: Analyse

von Jazz-Standards. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Musikgeschichte im Überblick IV: 1830–1945 – Pros: Streichquartette von Joseph Haydn – Haupt-S: Die Musik von Alfred Schnittke (3) – Kolloquium für Magistranden und Doktoranden. □ Dr. Michael Schmidt: Workshop: Musikvermittlung im Kulturradio. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Edgar Varèse. □ Dr. Christina Urchueguía: Ü: Musiktheoretische Werke der Spätantike – Augustinus, Boethius, Isidor von Sevilla (interdisziplinär; gem. mit Markus Schauer). □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Von der Estampe zur Sonate. Die Anfänge der Instrumentalmusik bis 1600 (1) – Pros: Die Romantische Oper vor Wagner – Haupt-S: Die Sonate im Barock – Kolloquium für Doktoranden und Magistranden. □ Martin Zöbeley: Ü: Vokalensemble.

Münster. Dr. Rebekka Fritz: Pros: „mit Kraft und Umsicht in die neue Tätigkeit der neuen Geister [eingreifend]“. Musikkritik im 19. Jahrhundert – Pros: „Worte klingen – Töne sprechen“. Oper im 20. Jahrhundert (Hörproben zum Seminar „Worte klingen – Töne sprechen“). □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Richard Wagners *Ring des Nibelungen* – Doktorandenkolloquium. □ N. N.: Musik im 19. Jahrhundert – S: Musik an deutschen Adelshöfen – Pros: Fremde Kulturen in Deutschland: Musik von Migrantinnen und Migranten in Münster (mit Feldforschung) – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Diethard Riehm: Pros: Partiturforschung und Analyse von Orchesterwerken – Ü: Musikgeschichte im Überblick II: Barock – Ü: Historische Satzlehre: (Harmonielehre II). □ Prof. Dr. Winfried Schleppehorst: Europäische Musik im 15. und 16. Jahrhundert – S: Die Sinfonie bei Bruckner – Pros: Die Klaviersonaten Beethovens – Ü: Einführung in die Formenkunde – Doktorandenkolloquium.

Oldenburg. Prof. Dr. Wilhelm Büttemeyer: S: Musikästhetik der Romantik. □ Prof. Violeta Dinescu: S: Chaos in der Musik – Musik im Chaos (gem. mit Prof. Dr. Joachim Peinke). □ Dr. Randolph Eichert: S: Computerkomposition (mit Ü). □ Frank Engel: S: Klangarchetypen – Interkulturelle Basiserfahrungen und pädagogisch-therapeutische Anwendungen. □ Prof. Dr. Gerald Farmer: Pros: Amerikanische Musik seit 1825 – Pros: Aspekte des Amerikanischen Jazz, Pop und Rock – Pros: Jazzimprovisation in der Schule. □ Dr. Martin Greve: Pros: Türkische Musik in Deutschland. □ Dr. Kadja Grönke: Lektürekurs: Neuere Einführungen in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Ulrich Günther: S: Musikerziehung im „Dritten Reich“. □ Wolfgang Hamm: Pros: Musik der Welt und Weltmusik im Radio. □ Prof. Dr. Walter Heilmann: S: Die Kunstwerkdidaktik und ihre Gegner (Geschichte des Musikunterrichts III) – Pros: Methoden des Musikunterrichts (gem. mit Relif Haxsen). □ Dr. Corinna Herr: Von Madonna zu Britney Spears. Popstars im Videoclip. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: Fanny und Felix Mendelssohn II (gem. mit Prof. Dr. Peter Schleuning) – Pros: Komponieren mit Kindern. □ Dr. Vladimir Ivanoff: Ü: Orient-Express Ensemble: Musik von Marokko bis Japan (gem. mit Axel Weidenfeld). □ Prof. Dr. Gerhard Kissel: Pros: Die „klassische“ indische Musik. □ Prof. Dr. Günter Kleinen: S: Qualitative Methoden der Musikpsychologie. □ Dr. Christoph Micklisch: Pros: Didaktisch-methodische Grundlagen einer Medien-Musikpraxis. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: S: Scheinräume: „Fremd bin ich eingezogen ...“ Experimentelle Filmproduktion (gem. mit Volker Steinkopff) – S: „Schöne neue Welt“ – Soziologische und musikalische Analysen von Science-Fiction-Filmen II (gem. mit Dr. Rainer Fabian) – Pros: Geschichte der Filmmusik I – S: Flüstern – Sprechen – Schreien: Melodrama als Spiegel unserer Zeit? (mit Ü) (gem. mit Marlene Achtermann). □ Prof. Dr. Peter Schleuning: Musikgeschichte im Überblick: Das 19. Jahrhundert – Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen* I (gem. mit Prof. Dr. Dieter Richter, Bremen). □ Catrin Smorra: Musik für Bewegung – Bewegung für Musik (mit Ü) (gem. mit Dietmar Kirstein). □ Pjotr Steinhagen: Ü: Analysen von Aufnahmen traditioneller und moderner afrikanischer Musik. □ Cornelis Teeling: Pros: Stationen eines Musikerlebens. □ Peter Vollhardt: Pros: Musik im Schultheater. □ Axel Weidenfeld: Ü: Flamencogitarre: Eine Einführung in Stil, Formen und Spieltechnik, Teil II – Ü:– Vokalmusik des 16. Jahrhunderts (mit Einführung in den Kontrapunkt).

Osnabrück. Prof. Dr. Sabine Giesbrecht: S: W. A. Mozart: Klavierkonzerte und Klaviersonaten – Ü: Übung in musikalischer Analyse – S: Das Opernschaffen Puccinis. □ Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick I: 18. und 19. Jahrhundert – S: Musikgeschichte in Florenz (Einführungseminar zur Florenz-Exkursion) – S: W. A. Mozart: *Don Giovanni* – Ü: Repetitorium Musikgeschichte für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Die Symphonien von Johannes Brahms – S: Pathétique – Mondscheinsonate – Appassionata: Analyse der drei populärsten Beethoven-Sonaten. □ Joachim Raffel: Musikgeschichte im Überblick IV: Jazz. □ Prof. Dr. Bernd Enders: S: Musikproduktion am Computer – Einführung in die elektronische Musik – Apparative Musikpraxis I (Audiotechnik) A (mit Ü). □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse: Ü: Übungen zur Versprachlichung von Musik. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens (gemeinsam mit Prof. Dr. Christian Wopp): S: Hip-Hop, Techno & Co. □ Claudia Kayser-Kadereit: Ü: Instrumentenkunde und Einführung in die klassische Instrumentation.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff: Ü: Computergestütztes Arbeiten in der Musikwissenschaft – Ü: Musikerbriefe und -schriften: Probleme ihrer Edition. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Grundzüge einer italienisch-bayerischen Musikgeschichte. □ Prof. Dr. David Hiley: Die Orpheus-Legende in der Musikgeschichte – William Byrd (1543–1623) (in englischer Sprache) – S: Guillaume de Machaut (ca. 1300–1377) – Pros: Der Gregorianische Gesang: Ausgewählte Kapitel seiner Geschichte und Formenwelt. □ Prof. Dr. David Hiley, PD Dr. Rainer Kleinertz: Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen. □ PD Dr. Rainer Kleinertz: Allgemeine Musikgeschichte III (1700–1850) – S: Geschichte der Musikgeschichtsschreibung – Pros: Richard Wagner. □ Domorganist a. D. Eberhard Kraus: Ü: Joseph Rheinbergers Orgelsonaten.

Rostock. Dr. Christoph Henzel: Pros: Inbegriff des guten Geschmacks um 1750 – Die Musik der Brüder Graun. □ Dr. Joachim Stange-Elbe: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert – S: Bachs Spätwerk und seine Mystifizierungen – Pros: Hugo Riemanns Bach- und Beethovenanalysen – Pros: Einführung in die musikalische Akustik – Ü: Repetitorium der Musik des 20. Jahrhunderts (Ü zur Vorlesung). □ PD Dr. Peter Tenhaef: Das deutsche Sololied vom 17. bis 19. Jahrhundert – Pros (zur Vorlesung): Das Kunstlied im 19. Jahrhundert – S: Musikästhetik des 20. Jahrhunderts – Ü: Lektürekurs zum Musikstreit im deutschen Spätbarock. □ Dr. Andreas Waczkat: Pros: Konzeptionen antiker und mittelalterlicher Musiktheorie – Pros: Tabulaturen für Zupfinstrumente in der Johann-Albrecht-Sammlung der UB Rostock.

Saarbrücken. Wolfram Enßlin, M.A.: Pros: Geschichte der Musik von 1600 bis 1800: Das Konzert. □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: Forschungsfreisemester. □ Dr. Rainer Schmusch: Pros: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600: Chanson und Madrigal. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Debussy – S: Cembalomusik des 17. Jahrhunderts – S: Richard Wagner (gem. mit PD Dr. Reiner Marx) – Koll für Doktoranden. □ PD Dr. Markus Waldura: Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Salzburg, Universität. Dr. Manfred Bartmann: Eine kleine Psychologie des Hörens – Volks- und Populärmusiken in Europa der Regionen – Pros: Experimentelle Klangforschung. □ Prof. Dr. Sibylle Dahms: Pros: Notationskunde III: Tanznotation. □ Mag. Jamieson Crow: Pros: Musikalische Satzlehre II und IV. □ Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Pros: Notationskunde I: Weiße Mensuralnotation – Praktikum: Konzerteinführungen. □ Kaspar Mainz: Praktikum: Tanzpraktikum. □ Hendrik Schulze M. A.: Pros: Stravinsky-Analysen. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte 2: Von Dufay bis Corelli – Hohes Lied – S: Rezeptionsgeschichte. □ Dr. Gerhard Walterskirchen: Instrumentenkunde: Orgel- und Orgelmusik. □ N. N.: Popmusik.

Salzburg, Universität Mozarteum, Institut für Musikwissenschaft, fächerübergreifende Forschung und Lehre. Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: Kultur und Kulturen in Geschichte und Gegenwart. Versuch einer Problemstudie – S: Musikalische Strukturen und musikästhetische Konzepte (mit Ü) – S: Stationen einer Geschichte populärer Musik – Tradition, Avantgarde und Moderne – S: Phänomene und Erscheinungen der Musik im 20. Jahrhundert – S: Seminar für Diplomanden und Dissertanten – New York: Manhattan – Klanglandschaften einer Stadtkultur (Exkursion). □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musik des Mittelalters und der Renaissance – Musik der Klassik und der Romantik – Die Darmstädter Schule – S: Entwicklungsgeschichte des Klaviertrios im Zeitalter der Wiener Klassik – S: Seminar für Diplomanden und Dissertanten. □ Prof. Dr. Peter Revers: Geschichte der Klaviermusik II. □ Dr. Ernst Hintermaier: Kirchenmusikgeschichte II. □ Prof. Dr. Wolfgang Grätzer: S: Stilkunde und Analyse der Musik des 20. Jahrhunderts II. □ Dr. Thomas Hochradner: Einführung in die Technik des wissenschaftlichen Arbeitens (mit Pros) – S: Ausgewählte Kapitel zur Musikgeschichte Salzburgs (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Pietsch, Wien). □ Prof. Dr. Monika Mittendorfer: Einführung in die Geschichte des Tanzes I / II (mit S) – Soziale Tanzformen: Historisch (KG) – Spezielle Themen der Musik- und Tanzwissenschaft (mit S).

Polyästhetik und Bildung. Prof. Wolfgang Roscher und Dr. Michaela Schwarzbauer: S: Polyästhetik und Bildung: Zur Wirklichkeit und Wirkung der Künste heute – Ent-Zweigung in der Musik? Zur Polaritätenbildung bei Platon, Nietzsche, Bloch und Adorno – Musik und Literatur, Religion und Kunst im Zusammenspiel einzelner Epochen.

Stuttgart. N. N.: Musikgeschichte im Überblick: Von der Antike bis zur frühen Mehrstimmigkeit – Pros: Lully, Corelli, Vivaldi und die Folgen. Instrumentalmusik und Instrumentalspiel in Europa um 1700 – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Oper im 19. Jahrhundert – Haupt-S (gemeinsam mit Prof. Dr. Georg Maag, Universität Stuttgart): Giuseppe Verdi – Haupt-S: Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext (Lektüreseminar zur Ringvorlesung) – Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. Helmut Völkl: Kirchenmusikgeschichte III – Ringvorlesung: Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext. „Nationale“ Traditionen im historischen Wandel (II).

Tübingen. Dr. Klaus Aringer: Ü: Instrumente und musikalischer Satz im Orchester der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Die Messen von Joseph Haydn – S: Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* und sein Einfluss auf Strawinsky und Ravel – Haupt-S: Die Streichquintette von Mozart – Koll für Examenskandidaten. □ UMD Tobias Hiller: Ü: Solistisches Vokalensemble: Italien 1500–1650 – Ü: Gehörbildung (1). □ Dr. Bernhard Moosbauer: Ü: Südwestdeutschland unter dem Einfluss italienischer und französischer Musikkultur im 17. und frühen 18. Jahrhundert. □ Dr. Stefan Morent: Ü: Paul Hindemith: Das *Marienleben*. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Die Streichquartette von Mendelssohn und Schumann – Haupt-S: Monteverdi: 8. Madrigalbuch – S: Arbeitsgruppe Instrumentenkunde – S: Doktoranden- und Magistrandenkolloquium. □ PD Dr. Andreas Traub: S: Strawinskys Sinfonien. □ Dr. Michael Zywiets: Das Oratorium im 19. Jahrhundert – Pros: Einführung in Geschichte und Theorie des Gregorianischen Choral – S: Die Opern Georg Friedrich Händels.

Weimar-Jena. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Einführung in die Instrumentenkunde – Hector Berlioz und seine Zeit – Haupt-S: Ludwig van Beethoven: Die Symphonien (gem. mit Prof. Michael Obst) – Pros: Georg Friedrich Händel: Die Opern: Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen (gem. mit Prof. Dr. Michael Berg, Prof. Dr. Helen Geyer, Dr. Albrecht von Massow, N. N.). □ Prof. Dr. Jean-Pierre Armengaud: Ü: Musikmanagement im Kontext der Kulturpolitik: Das französische Modell (gem. mit Prof. Dr. Steffen Höhne). □ Dr. Jürgen Arndt: Von Louis Armstrong zu Miles Davis. □ Prof. Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick II: Vom Barock zur Klassik – Musikgeschichte im Überblick IV: Musik des 20. Jahrhunderts – Dmitri Schostakowitsch und seine Zeit – Pros: Die

Brandenburgischen Konzerte Johann Sebastian Bachs. □ Dr. Damien Ehrhardt: Ü: Joseph Haydns Klavierkonzerte – Ü: Lektüre ausgewählter Schriften zur französischen Musikästhetik und Musiktheorie im 18. Jahrhundert. □ Dr. Roman Hankeln: Ü: Notationskunde I: Neumenkunde bis Franconische Notation – Ü: Lieder der Goethezeit. □ Dr. Andreas von Imhoff: Block-S zur Berufspraxis: Management und Marketing in der Tonträgerindustrie. □ Dr. Arne Langer: Ü: Theaterarbeit. □ Dr. Irina Lucke-Kaminarz: Ü: Die Tonkünstlerversammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins – ein internationales Forum zeitgenössischer Musik? □ Dr. Albrecht von Massow: Musik des 20. Jahrhunderts: Geschichte der Komposition – Komposition der Geschichte – Haupt-S: Organisation und Gestalt. Einführung in Atonalität, Zwölftontechnik, Serialität und Aleatorik – Pros: Terminologie der Neuen Musik – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Jan Neubauer M. A.: Ü: Computergestütztes Arbeiten in der Musikwissenschaft. □ N. N.: Die Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit – Haupt-S: Musiktheorie des Mittelalters – Pros: Die Musik der Ars Nova – Ü: Giovanni Pierluigi da Palestrina. □ Prof. Michael Obst: Ü: Musikanalyse. Klavierkonzerte der Wiener Klassik. □ Thomas Radecke M. A.: Ü: Notationskunde III. Tabulaturen. □ Dr. Axel Schröter: Formenlehre.

Wien. Prof. Dr. Manfred Angerer: Musikgeschichte I – Pros: Katholische und protestantische Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts – S: Nationalistische und volkstümliche Tendenzen in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – Von Descartes zu Nietzsche – Koll: Konservatorium zu Musikgeschichte I – S: DiplomandInnen- und DissertantInnenseminar. □ Prof. Dr. Theophil Antonicek: Pros: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Barockmusik in Italien und Österreich II – S: DiplomandInnen- und DissertantInnenseminar. □ Dr. Susanne Binas: Setu-Gesänge und Didjeridu-Sample. Indigene Musikformen im globalen Kulturprozess. □ Dr. Günter Brosche: Musikwissenschaftliches Praktikum: Bibliothekskunde (gem. mit Dr. Christa Harten). □ Dr. Werner A. Deutsch: Psychologie des Hörens: Psychoakustik II für Musikwissenschaftler, Psychologen und Phonetiker – Psychologie des Hörens: Psychoakustik IV. □ Dr. Oskar Elschek: Einführung in die Theorie und Methoden der Musikwissenschaft – S: Ost- und Südosteuropäische Volksmusik und Volksmusikforschung – Die Mehrstimmigkeit in traditionellen Musikulturen. □ Dr. Martin Eybl: Übungen zum Tonsatz II – Übungen zum Tonsatz III – Übungen zum Tonsatz IV. □ Prof. Dr. Franz Fördermayr: S: DiplomandInnen- und DissertantInnenkolloquium. □ Prof. Dr. Gernot Gruber: Musikgeschichte III – Historisch- musikwissenschaftliches Seminar – Koll: Konservatorium zur Musikgeschichte III – S: DiplomandInnen- und DissertantInnenseminar. □ Dr. Gerlinde Haas: Frau und Musik. Schwerpunkt: Österreichische Komponistinnen. □ Prof. Dr. Martha Handlos: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar – Vokalmusik im 20. Jahrhundert: Versuche der Annäherung von E- und U-Musik II. □ Prof. Dr. Elisabeth Haselauer: Einführung in die Filmsoziologie – Seminar zur Filmsoziologie – Seminar für DiplomandInnen und DissertantInnen. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Musiksoziologie. □ Dr. Leopold Kantner: Vincenzo Bellini: Leben und Werk – DissertantInnen und DiplomandInnenseminar. □ Prof. Lothar Knessl: Musik des 20. Jahrhunderts II – Evolution, Systeme, Höhepunkte II. □ Prof. Dr. Gerhard Kubik: S: Feldforschung: Methoden und Probleme – Die Musik Schwarzafrikas I. □ Prof. Dr. Emil H. Lubej: Einführung in die systematische Musikwissenschaft II – Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar – Musikwissenschaftliche Laborübungen II. □ Anton Noll: Ü: Einführung in S_Tools. □ Herbert Ortmayr: Übungen zum Tonsatz II – Übungen zum Tonsatz IV – Gehörbildung. □ Prof. Dr. Walter Pass: Musikgeschichte II – Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar: Quellen zur Musikgeschichte an den Habsburger-Höfen sowie zur Unterhaltenden Musik – S: Quellen zu Musiklehre, Musiktheorie und musikalischer Praxis in Wien um 1900 – S: Musikhistorische sowie musikalisch-liturgische Quellen zur Musikgeschichte der Stadt Konstanz und der Benediktinerklöster am Bodensee (gem. mit Dr. Alexander Rausch und Prof. Dr. Manfred Schuler) – Koll: Konservatorium zu aktuellen Fragen in Forschung und Lehre –DissertantInnen und DiplomanInnenseminar. □ Prof. Dr. Margareta Saary: Musik im Sog von medialem Kult und Wirtschaft: Techniken, Inhalte, Ziele im 20. Jahrhundert II. □ Prof. Dr. August Schmidhofer: Ethnomusikologische Übungen I: Quellenkunde. □ Dr. Karl Schnürl: Notationskunde: Tabulaturen. □ Dr. Dietrich Schüller: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft II: Digitale Formate – Schallträgerpraktikum II. □ Prof. Dr. Herbert Seifert: DiplomandInnen und DissertantInnenseminar – Historischer Tonsatz: Kontrapunkt – Einführung in die Methoden der Analyse II. □ Prof. Dr. Michael Weber: Einführung in die Ethnomusikologie II – Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar: Schlager und Spaß Pop –Vergleichend-musikwissenschaftliche Exkursion (gem. mit Prof. Dr. August Schmidhofer und Dr. Christine Fennesz-Juhasz).

Wien. Universität für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Musiksoziologie 4: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und ihre pädagogische Relevanz – S: Musiksoziologie: Diplomanden- und Doktoranden-seminar. □ Dr. Martin Eybl: Volksmusikanalyse. □ Prof. Dr. M.-A. Dittrich: Formen der Wiener Klassik: Reprisenformen – Sonatenformen – Symphonische Musik von 1850 bis 1900 – Analysen ausgewählter Werke seit 1950 – Musiktheorie: Analysekritik. □ Dr. Christian Glanz: S: Musikgeschichte 6 – S: Musikgeschichte 8. □ Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Analyse ausgewählter Werke von Arnold Schönberg – S: Musikalische Strukturanalyse II – S: Diplomandenseminar. □ Prof. Dr. Gerlinde Haid: S: Europäische Volksmusik 2 – S: Musikethnologie 2 – S: Volksmusik 4 (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Pietsch) – S: Diplomandenseminar (gem. mit Dr. Ursula Hemetek und Prof. Dr. Rudolf Pietsch) – S: Feldforschungspraktikum (gem. mit Dr. Ursula Hemetek). □ Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Musikgeschichte 4 – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. C. Glanz und Dr. M. Permoser). □ Dr. Ursula Hemetek: S: Musik der Minderheiten 2. □ Dr. A. Holzer: Musik nach 1945 – Ü: Musikgeschichte 2. □ Dr. Stefan Jena: S: Zur Geschichte der Aufführungspraxis im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikge-

schichte 2: Anfänge der Mehrstimmigkeit bis zum 16. Jahrhundert – Musikgeschichte (ausgewählte Kapitel) – Beethovens *Fidelio* – Neue Musik in der 2. Jahrhunderthälfte 2: Musiktheater – S: Diplomanden- und Dissertantencolloquium (gem. mit N. N.). □ Prof. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – S: Historische Aufführungspraxis II (gem. mit Dr. Stefan Jena) – Aufführungspraxis der Vokalmusik II – S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 16.–19. Jahrhunderts – S: Rhetorik und Symbolik in der Musik des 16. Jahrhunderts – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. Stefan Jena). □ Prof. Dr. Desmond Mark: S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation (Forschungsseminar) – Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (Soziologie musikalischer Institutionen und Verhaltensweisen). □ N. N.: Musikgeschichte 4: Wiener Klassik bis Gegenwart – Musikgeschichte (ausgewählte Kapitel). □ Prof. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologie 2: Musiksoziologische Reflexion und musikalische Praxis – S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Frau und Musik: Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Agnese Pavanello: Übungen zur Musikgeschichte 1 – Musikgeschichte 6. □ Dr. Manfred Permoser: Übungen zur Musikgeschichte 2 (Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik) – S: Allgemeine Repertoirekunde 2 – S: Diplomanden-Seminar. □ Prof. Dr. Rudolf Pietsch: Einführung in die Volksmusik – S: Volksmusik 2 – Ü: Volksmusikensemble 2 (gem. mit Hermann Härtel). □ Prof. Dr. Margareta Saary: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 1, 2 – S: Strukturanalyse III – S: Diplomandenseminar. □ Prof. Dr. Gottfried Scholz: S: Instrumentalmusik in der Wiener Klassik – S: Musikalische Strukturanalyse II und III – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. Dr. Alfred Smudits: Systeme der Musiksoziologie: Systematische Ansätze und Geschichte der Musiksoziologie – Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Prof. Dr. Cornelia Szabo-Knotik: Musikgeschichte 2 – Übungen zur Musikgeschichte 2 (Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik) – S: Diplomanden-Seminar (gem. mit Dr. Christian Glanz und Dr. Manfred Permoser) – Musikgeschichte 2: 15. bis 17. Jahrhundert – S: Diplomandenseminar. □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Vergleichende Interpretationstechnik: Musik des 14.–18. Jahrhunderts.

Würzburg. Institut für Musikwissenschaft. Dr. Frohmuth Dangel-Hofmann: Ü: Zur Theorie und Geschichte der klassischen Vokalpolyphonie. □ Dr. des. Hansjörg Ewert: S: Das Konzerterlebnis (gemeinsam mit Prof. Dr. Andreas C. Lehmann) – Pros: Beethoven: Symphonien – Ü: Analyse: Klassische Instrumentalmusik. □ Priv. Doz. Dr. Frank Heidlberger: Haupt-S: Romantik in Musik und Dichtung (gemeinsam mit Priv. Doz. Dr. Irmgard Scheitler). □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Italienische Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts – Pros: Die Mendelssohns – Ü: Figurenlehre und Analyse. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Katholische und evangelische Musik? Aspekte deutscher Kirchenmusikgeschichte – Pros: Die Zweite Wiener Schule: Schönberg, Webern, Berg – Ü: Instrumentalmusik in Mittelalter und Renaissance. Quellen und Repertoire – Ü: Briefe als musikgeschichtliche Quellen – Koll: Aktuelle Fragen der Forschung. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Pros: Verdis frühe Meisteroper: *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata* – Koll (gem. mit Prof. Dr. Bernhard Janz, Prof. Dr. Martin Just).

Musikpädagogik. Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: S: Geschichte der Musikpädagogik bis zur Kestenbergs-Reform – S: Musik und Religion – Koll: Für fortgeschrittene Studiengänge MA/LA/Dipl – Haupt-S: Musikunterricht heute. □ Dragos Cocora: Orchester. □ Dr. Thea Richter: Ü: Didaktik und Methodik des Musikunterrichts in der Grundschule – Ü: Didaktik und Methodik des Musikunterrichts in der Hauptschule – Ü: Rhythmik und Improvisation – Ü: Praktikumsbegleitende Veranstaltungen für Lehramtsstudenten – Ü: Der Lehrplan des Faches Musik für die Grundschule – Ü: Instrumentalmusik im Unterricht – Ü: Lieder als Gegenstand des Musikunterrichts. □ Dr. Erich Tremmel: Musikinstrumente: Konstruktion – Bauweisen – Einsatzmöglichkeiten. □ N. N.: S: Musiktherapie. □ N. N.: Ü: Gehörbildung – Ü: Arrangement.

Zürich. Musikgeschichte. Antonio Baldassarre: Ü: Analytisches Musikhören (1) – Pros: Das „Lyrische Klavierstück“. □ PD Dr. Dorothea Baumann: Ü: Historische Instrumentenkunde: Instrumente vor 1600 (1) – Pros: Notationen im 13. und 14. Jahrhundert – Koll: Geschichte der Tonaufnahmetechnik (2). □ M. A. Thomas Gerlich: Ü: Harmonielehre II. □ Dr. Bernhard Hangartner: Pros: Gregorianischer Choral: Einführung in die Semilogie (mit Ü) – Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts (2). □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Wagner und Wagner-Rezeption – Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen et al.: Ringvorlesung: Musik und Film – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II – S: Die Opern von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal – Das Problem der Interpretation in der modernen Literatur- und Musikwissenschaft (zusammen mit Prof. Dr. Barbara Naumann und Prof. Dr. Jochen-Ulrich Peters). □ Patrick Müller: Pros: Existenzielle Erfahrungen: Die Kategorie „Wahrnehmung“ in der Musik des 20. Jahrhunderts (2). □ Peter Wettstein: Ü: Kontrapunkt II (1).

Musikethnologie: Marc-Antoine Camp: Ü: Ansätze zur Erforschung afro-amerikanischer Musikformen (1). □ Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: S: Theorie und Praxis der schriftlosen Überlieferung. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Aspekte der Musik Asiens: Mensch in Natur. □ Dieter Ringli: Ü: Hören außereuropäischer Musik II – Schweizer Volksmusik (1). □ Daniel Rüegg: Pros: Einführung in die Musikethnologie II.

BESPRECHUNGEN

THEODORE KARP: *Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant*. Evanston, ILL: Northwestern University Press 1998. XVII, 489 S., Notenbeisp.

Der auf dem Gebiet der mittelalterlichen Ein- und Mehrstimmigkeit durch zahlreiche Veröffentlichungen als Kenner ausgewiesene Theodore Karp nähert sich der so genannten „Gregorianik“ (ein Begriff, der in der „Introduction“ auf seine Brauchbarkeit hin überprüft und schließlich in klar umrissener Bedeutung für die vorliegende Studie akzeptiert wird) als primär mündlich tradierter Gesangspraxis, der sich die Aufzeichnung mit Hilfe musikalischer Notation erst in der Karolingerzeit zugesellt. Dieser aus einem musikethnologischen Horizont gewonnene Zugang führt zur zentralen Fragestellung der Arbeit: Wie kommt es unter solchen Bedingungen zu verbindlichen Abläufen, ja sogar individuellen Gestalten („Stücken“), und durch welche Mechanismen wird der Spielraum definiert, in dem sich andererseits doch wieder unterschiedliche Varianten herausbilden können.

Um die angesprochenen Probleme wenigstens ansatzweise zu erhellen, richtet der Autor sein Interesse zu Beginn auf das menschliche Gedächtnis, denn fehlt den Sängern der unmittelbare Kontakt zur Schrift, so gewinnt ihre Fähigkeit, die Melodien dem eigenen Gedächtnis anzuvertrauen, naturgemäß an Bedeutung. Wie ist es also – selbst unter Berücksichtigung der immer wieder belegten Schwierigkeiten, denen sich die Sänger dabei ausgesetzt sahen (man denke nur an Notkers berühmtes Vorwort zu seinem *Liber hymnorum*) – möglich, sich ein Repertoire von über 2500 Gesängen bzw. Musik von insgesamt etwa 70 bis 80 Stunden Dauer zu merken?

Mit der mündlichen Weitergabe von Dichtung als Vergleichspunkt bemüht sich das vorliegende Buch um eine Beantwortung dieser Frage, indem es die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Bedeutung der formelhaften Phrasen lenkt, welche als Bausteine, aus denen sich ein Gesang zusammensetzt oder die in seinem Verlauf vorkommen, selbst vor dessen tonaler Einheit, d. h. der Gesamterscheinung im Sinne

einer uns vertrauten Modusauffassung (mit den Hauptkriterien Finalis, Repercussa und Ambitus), häufig Vorrang haben. So ist auch zu erklären, warum frühe Theoretiker, für die zudem eine Einordnung der Melodien in das diatonische System keineswegs schon aufgrund einer schriftlichen Aufzeichnung vorgegeben war, bei der Bestimmung des Modus nicht immer zu den aus heutiger Sicht naheliegenden Ergebnissen gelangen. Das zeigen die vierzehn Antiphonen und zwölf Introitus, denen Regino von Prüm unterstellt, sie würden in einem anderen Modus enden, als sie beginnen (S. 228 f.).

Auf diese Weise bekundet die Arbeit mit Versatzstücken aber auch ein prinzipiell anderes Verhältnis der damaligen Musiker zur fertigen Individualität eines Gesangs, die nicht als voraussetzungslos im Raum stehend gedacht wird, sondern sich in einem intuitiven, durch Assoziationen unterstützten Vollzug nach und nach aus der Erinnerung realisiert. Dessen ungeachtet können sich dabei dem einzelnen Gesang zugehörige Besonderheiten in der melodischen Faktur herausbilden, und das auch dort, wo die Aneinanderreihung der formelhaften Phrasen über eine gewisse Wegstrecke oder gar insgesamt mit anderen Gesängen übereinstimmt. So weicht etwa die genaue Gestaltung der formelhaften Phrasen trotz allgemeiner Parallelität der Introitusanfänge *Aqua sapientiae* und *Puer natus est nobis* (Beispiel auf S. 289) – wohl ausgelöst vom jeweils eigenen Text – charakteristisch voneinander ab, wenn die Melodie nach eröffnendem Quintsprung aufwärts in einen Fall dreitönige Floskeln benutzt, während sich im anderen Fall zweimal eine viertönige Bewegung zum fünften, als Ziel wirkenden Tonort ergibt. Durch diese unscheinbare Manipulation erhält jede Variante jedoch eine unverwechselbare Eigenart, die namentlich auf der Ebene der rhythmischen Zeitabsteckung hervortritt. Diente der wiederholte Einsatz formelhafter Phrasen dem Gedächtnis der Musiker als Entlastung, so mag das sich im Vergleich von *Aqua sapientiae* und *Puer natus est nobis* bemerkbar machende Bewusstsein für trennende, unterscheidende Züge als ein Mittel verstanden werden, um die mit dem wie-

derholten Einsatz formelhafter Phrasen verbundenen „opportunities for confusing related works“ (S. 6) zu verringern.

Da der gregorianische Choral als mündliche Sängerpraxis demnach eine eigene Welt bildet, deren Komponenten schlüssig aufeinander abgestimmt sind, stellt sich die Frage, was geschieht, wenn er auch notenschriftlich festgehalten werden soll. Karp widmet diesem durchaus problematischen, für den Musikhistoriker jedoch umso ergiebigeren Verhältnis von „Aural Tradition“ und „Written Tradition“ den ausführlichen „Essay V“, der nicht zufällig im Zentrum seines insgesamt neun „Essays“ umfassenden Buches steht. Dabei legt er großen Wert darauf, dass die Probleme bei der Notierung des Chorals erst mit dem Übergang zur diastematischen Notation einsetzen, während die ältesten Neumen gerade für die Fixierung der formelhaften Phrasen gut geeignet waren. Das Prinzip der Diastematik jedoch ist aufs Engste mit dem mittelalterlichen Tonsystem verbunden, das im Wesentlichen auf dem altgriechischen „Systema teleion“ beruht, dieses aber modifiziert, um es für den gregorianischen Choral umzurüsten. Und wirklich hält sich ein Großteil der Melodien, wie Karp betont, in dem durch das Tonsystem abgesteckten Rahmen auf. Bei bestimmten Gesängen sehen sich die Schreiber dann aber doch vor Probleme gestellt, da in ihrem Verlauf, so wie er in der mündlichen Tradition überliefert wird, zusätzliche Töne erscheinen, die mit den üblichen Mitteln der Choralnotation nicht erfasst werden können.

So finden wir diese „Coniunctae“ genannten Alterationen nur vereinzelt notiert, während die betroffenen Töne in einer Vielzahl von Choralhandschriften einfach umgangen oder ohne Vorzeichen, d. h. als unauffällige Tonstationen der diatonischen Leiter, geschrieben werden. Besondere Bedeutung kommt der landläufig als „Transposition“ bezeichneten „alternative notation“ zu, wobei Karp selbst den Begriff der Transposition in diesem Zusammenhang bewusst vermeidet (S. 183). Da sich die „alternative notation“ nicht unbedingt auf den gesamten Choral erstrecken muss, sondern je nach Bedarf auf die fraglichen Passagen beschränkt bleiben kann, gibt es Stellen, an denen die Notierung in eine andere Lage springt, obwohl es nicht in der Intention des Choralge-

sangs liegt, den Sprung zu vollziehen. Auch wenn es trotzdem möglich scheint, dass solche zuerst nur optisch existierenden Lösungen wiederum auf die Gesangspraxis zurückwirkten, weist Karp gewiss zu Recht auf die weiterhin unangefochtene Vorherrschaft der mündlichen Überlieferung als Ursache dieser Lösungen hin und betont, dass es für unseren Zugang zum gregorianischen Choral von entscheidender Wichtigkeit ist, die schriftlich fassbare Gestalt der Melodien mit dem Wissen um ihre Entstehung und Pflege innerhalb einer mündlich bestimmten Praxis zu interpretieren.

Bestätigen die Manipulationen der Schreiber eindrucksvoll die Grundüberzeugung Karp's, dass es sich bei der „Gregorianik“ ursprünglich um eine schriftunabhängige Musik handelt, deren Domestizierung durch das mittelalterliche Tonsystem nicht restlos gelang, so muss sich die Aufmerksamkeit für die verbleibenden Kapitel zwangsläufig wieder der Frühzeit zuwenden, als die Karolinger um Übernahme und Vereinheitlichung des einstimmigen Kirchengesangs im Frankenreich bemüht waren. Um zu untersuchen, wie sich damals die „Gregorianik“ herausbilden und in Europa verbreiten konnte, greift der Autor schließlich die schon mehrfach von der Forschung angeschnittene Frage nach ihrem Verhältnis zum römischen Repertoire auf, das – obwohl erst im 11. Jahrhundert durch Quellen greifbar – immer wieder als Ausgangspunkt des gregorianischen Repertoires betrachtet wurde.

Auch zu diesem Aspekt des Themas leistet das Buch einen wertvollen Beitrag, indem es nicht nur römische und gregorianische Fassungen verschiedener Gesänge gegenüberstellt, sondern grundsätzlich zum Verhältnis der beiden Repertoires vordringt. Besonders zeigt Karp's Untersuchung der „formulaic nexuses“, dass die gregorianischen Melodiefamilien, aufs Ganze gesehen, nicht mit denen des römischen Chorals identisch sind, auch wenn einzelne Gesänge ein hohes Maß an Übereinstimmung ausprägen. Damit erweist sich die Beziehung von gregorianischem und römischem Repertoire als unerwartet komplex, ja rätselhaft. Um Licht in dieses Dunkel zu bringen, stellt Karp am Ende seines Buchs hypothetische Betrachtungen von großer Tragweite an, welche von der Möglichkeit ausgehen, dass die römischen Melodien selbst schon früh (bereits im 8. Jahr-

hundert?) tiefgreifenden Umgestaltungen ausgesetzt waren. Dabei werden, ebenso wie bei den gregorianischen Melodien, auch hier byzantinische Einflüsse erwogen.

Freilich können die somit angeschnittenen Perspektiven im Rahmen des vorliegenden Buchs nicht mehr in aller Ausführlichkeit verfolgt werden, doch betont der Autor, dass seine Überlegungen nur einen methodisch fruchtbaren Weg weisen wollen und in diesem Sinne als Anregung für künftige Forschungen zu verstehen sind. Nicht zufällig also bilden die Kapitel über das Verhältnis von gregorianischem und römischem Choral („Essay VIII“ und „Essay IX“) den Abschluss der Studie, die – obwohl sie auch sonst eine Reihe von zentralen Fragen nur andeutet und durch ausgewählte Beispiele beleuchtet (so zumindest die bescheidene Beteuerung ihres Autors) – von einer bemerkenswerten Vertrautheit mit dem Gegenstand geprägt ist. Deshalb möchte man hoffen, dass künftige Forschungen tatsächlich dem Vorstoß Karpss jene Bedeutung zuerkennen, die er verdient.
(August 1999) Fred Büttner

ULRICH MEHLER: *Marienklagen im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Deutschland. Textversikel und Melodietypen. Amsterdam u. a.: Rodopi 1997. Darstellungsteil: III, 237 S., Materialteil: 319 S. (Amsterdamer Publikationen zu Sprache und Literatur. 128.)*

Die Texte und die Musik der mittelhochdeutschen und lateinischen Passions- und Ostertspiele sind schon seit langer Zeit Gegenstand intensiver Forschung sowohl in der germanistischen wie auch in der musikwissenschaftlichen Mediävistik; sie sind nicht nur reich überliefert, sie stellen auch eine der wenigen überlieferten Gattungen „dramatischer“ Musik des Mittelalters dar, eine Form am Übergang zwischen Volkssprache und Latein, zwischen Lied und liturgischem Gesang. Umfassende Darstellungen fehlen, wie das so oft der Fall ist, auch hier weitgehend; die Arbeit Ulrich Mehlers, eine germanistische Kölner Habilitationsschrift aus dem Jahr 1989, greift ebenfalls einen Einzelaspekt heraus, nämlich die „Marienklagen“, die Klagen der Mutter Gottes beim gekreuzigten Jesus. Mehler arbeitet zunächst in einem etwas umständlich darge-

stellten, aber letztlich überzeugenden Verfahren aus der Vielzahl der Marienklagen diejenigen heraus, die als „selbständig“, d. h. nicht Teil eines liturgischen Dramas, und „dramatisch“, d. h. zur tatsächlichen Aufführung bestimmt sind und zudem mit Musik überliefert sind; das resultierende Korpus besteht aus dreizehn Marienklagen, entstanden zwischen dem späten 14. und frühen 16. Jahrhundert. Es folgt eine mehrschrittige formale Analyse der Gesänge, zum größeren Teil in Übernahme bestehender Forschungen, zum Teil in eigener Ergänzung des Autors. Mehler präpariert zunächst insgesamt 33 mehrzeilige Textversikel heraus, die versatzstückartig in mehreren Klagen wiederkehren; diese werden nach metrischen Kriterien in zehn Gruppen („Formtypen“) zusammengefasst, die wiederum in Verbindung zu lateinischen Vorlagen (vor allem die Sequenz *Planctus ante nescia*, der Ausgangspunkt der Marienklage in der lateinischen Passionsliturgie) gebracht werden. Am Beispiel der *Erlauer Marienklage* zeigt der Autor nunmehr, dass diesen „Formtypen“ auch bis auf wenige Ausnahmen bestimmte Melodiemodelle entsprechen; mithilfe von umfangreichen Tabellen wird demonstriert, dass dasselbe auch für alle anderen untersuchten Marienklagen gilt. Die Melodiemodelle sind ihrerseits zum Teil aus den gregorianischen Melodien der entsprechenden lateinischen Texte abgeleitet oder mit ihnen verwandt.

Der zweite Band, vom Autor selbst als „Materialteil“ betitelt, enthält ein Incipit-Verzeichnis der Lieder aus den dreizehn von Mehler als „selbständig dramatisch“ erkannten Marienklagen, sortiert nach Marienklage, nach der gängigen Ordnungsnummer aus Ernst August Schulers Inventar *Die Musik der Osterfeiern ...* (1951) und alphabetisch, ein Verzeichnis der liturgischen und sonstigen Quellen der lateinischen Texte und ihrer Melodien, Transkriptionen aller Melodien in Tonbuchstaben und Noten sowie eine Aufstellung der verschiedenen Melodietypen. Informativ ist hier vor allem die Aufstellung der Textnachweise, die die versatzstückartige Zusammensetzung der Marienklagen belegt; hilfreich für die Lektüre des Textes ist die Aufstellung der Melodietypen. Mehr als ärgerlich stellt sich dagegen die Übertragung der Melodien dar; die Notation in Tonbuchstaben und die Übertragung desselben

Materialschatzes in undifferenzierte Zeilen ganzer Noten ohne Quellenangabe, Kommentar, Ligaturen und nahezu ohne Text mögen dem Verfasser für den Melodietypenvergleich, allemal den am Computer, durchaus nützlich gewesen sein; für den Leser des Buches sind sie nahezu nutzlos. Der Autor selbst bezeichnet den Notenteil als „Register“ und bewusst nicht als Edition, und in der Tat kann der Benutzer, wenn er sich die Mühe machen will, die Darlegungen des Darstellungsteils hier überprüfen; durch Textierung und auch nur Andeutung von Ligaturen (in einem Teil der Transkriptionen ist dies so zumindest für die ersten Verse eines Liedes oder einer Strophe verwirklicht) wäre aber nichts verloren und unendlich viel gewonnen, da die Lieder so auch als eigenständige Musikstücke und nicht nur als Materialanhäufung Kontur erlangten. Ärgerlich ist ferner die unvollkommene Redaktion der beiden Bände, die die Benutzung zusätzlich erschweren: Am schwersten wiegt das Fehlen eines vollständigen bibliographischen Nachweises für eine der Hauptquellen und Ausgangspunkte, die immer wieder herangezogene und zitierte Dissertation Ernst August Schulers (*Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Diss. Basel 1940, 1. Band [Textteil] erschienen Kassel 1951, 2. Band [Notenteil] unpubliziert). Auch werden diverse im Text verwendete Abkürzungen im (unverständlicherweise in den Materialband verbannten) Siglenverzeichnis nicht aufgelöst.

Mehlers Arbeit bestätigt das Feindbild aller Positivismus-Gegner – auch der Darstellungsteil besteht weitgehend aus Tabellen, zusammenhängende Argumentationen fehlen weitgehend, die Darstellung des historischen Hintergrunds ist über die Maßen knapp und aus der Sekundärliteratur zusammengeschrieben; ganz am Ende fällt endlich der Begriff „Cento“ und damit zumindest die Andeutung, die Versatzstückkomposition der Marienklagen könnte etwas im Mittelalter auch anderwärts durchaus verbreitetes sein. Sein Forschungsergebnis lässt sich in einem Satz zusammenfassen, den er selbst so formuliert: „Das heißt nichts anderes, als dass [...] fast ausnahmslos Texte gleicher Bauformen auch die gleiche Melodie haben“ (I/119). Für 556 Seiten in zwei Bänden ist das ein bisschen wenig.

(Februar 2000)

Thomas Schmidt-Beste

MAGDA MARX-WEBER: *Liturgie und Andacht. Studien zur geistlichen Musik. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 1999. VIII, 313 S. Notenbeisp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 7.)*

Der vorliegende Band fasst Studien der Autorin, die sich insbesondere um die Erforschung der geistlichen italienischen Musik des 18. Jahrhunderts große Verdienste erworben hat, aus den Jahren 1980 bis 1997 zusammen. Der gewählte Obertitel entbehrt nicht einer gewissen Berechtigung, da er erkennbar die zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Kontexten entstandenen Einzelstudien als leitender Gedanke durchzieht. Dies gilt vor allem für die ersten drei Beiträge zu den *Miserere*-Vertonungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Rom, Neapel und Venedig, die ein Drittel des gesamten Bandes einnehmen und die quellenkundliche, gattungs- und kompositionsgeschichtliche Aspekte in wünschenswerter Ausführlichkeit behandeln. In der nunmehr entstandenen Gestalt ist die ursprüngliche Intention der Autorin hinsichtlich einer einheitlichen Studie (vgl. Vorwort, S. V) realisiert worden und dem interessierten Leser die Möglichkeit zu einem leicht erreichbaren Überblick geboten. Die den Studien angefügten Quellenverzeichnisse sind durch die Hinweise auf Konkordanzen von Wert für weitere Forschungen.

Die Musik für die liturgische Feier des Karfreitags, Vertonungen des „Stabat mater“ und von Litaneien bilden den Gegenstand von Untersuchungen der Autorin, die sich dieser Gattungen mit der ihnen gebührenden Sorgfalt annimmt. Im Zusammenhang mit dem Repertoire für die Feier der Karwoche in der päpstlichen Kapelle überzeugen die Überlegungen der Autorin hinsichtlich der zwei Fassungen von Tomás Luis de Victorias *Lamentationes Jeremias* (1585). Marx-Weber geht zu Recht davon aus, dass die Hs CS 186 nach dem Druck entstanden und die von der Cappella Pontificia erarbeitete Kapellfassung der *Lamentationes* Victorias überliefert (S. 223–225) ist. In die Grenzbereiche von musikwissenschaftlicher und germanistischer Forschung führen die drei letzten Beiträge des Bandes, von denen zwei mit Händels *Messias* und einer mit Klopstocks deutschem Text zu Pergolesis *Stabat mater* beschäftigt ist. Einige Druckfehler und die uneinheitliche Gestaltung des Notensatzes der Musikbeispiele be-

einträchtigen den positiven Gesamteindruck kaum. Der von Hans Joachim Marx und Günther Massenkeil im Auftrag der Görres-Gesellschaft herausgegebene Band stellt gewiss eine den Verdiensten von Magda Marx-Weber angemessene Würdigung ihrer bisherigen Arbeit dar.
(August 2000) Michael Zywietz

ENRICO CARERI: *Catalogo del Fondo Musicale Chiti-Corsini della Biblioteca Corsiniana di Roma. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei 1998. 206 S. (Indici e Sussidi Bibliografici della Biblioteca 12.)*

Girolamo Chiti (1679–1759), Schüler von Giuseppe Ottavio Pitoni, hätte als Komponist, Musikgelehrter, Verfasser von theoretischen und didaktischen Schriften größere Aufmerksamkeit von Seiten der Musikforschung verdient. So ist er denn vor allem durch seinen umfangreichen Briefwechsel mit Padre Martini in Bologna bekannt geworden (vgl. die Veröffentlichungen von Vincent Duckles 1972 und Giancarlo Rostrirolla 1987). Ein erster Versuch einer Monographie mit Werkverzeichnis wurde von Siegfried Gmeinwieser vorgelegt: „Girolamo Chiti. Eine Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano“, Regensburg 1968. Als Kapellmeister dieser Kirche und als Cappellano Custode della Cappella di S. Andrea Corsini hatte Chiti eine umfangreiche Sammlung von Partituren und theoretischen Werken angelegt, die er schon 1750 dem Hause Corsini vermacht hatte, testamentarisch 1757 dokumentiert und mit einem Verzeichnis der Titel versehen. Noch heute macht sie den Fondo Musicale Chiti-Corsini in der Biblioteca Corsiniana aus. 1964 hatte Argia Bertini einen gedruckten Katalog vorgelegt, der nun von Enrico Careri völlig neu bearbeitet wurde. Neue musikhistorische Erkenntnisse, Ergänzungen, eine informative Einleitung zu Chiti und zur Sammlung selbst, Neuzuschreibungen, die die Zahl der anonymen Werke deutlich reduziert haben, zahlreiche Verbesserungen rechtfertigen dieses Unternehmen, zumal die Identifikation wenn notwendig durch Incipits wesentlich erleichtert wird. Indices zu Autoren, Namen, Textanfängen, und zur Topographie machen aus dem Katalog ein bestens anwendbares Instrumentarium für die Forschung.

Die Anlage des Katalogs richtet sich nach den

Kriterien der *Cataloghi dei fondi musicali italiani*. Nachvollziehbar ist der Versuch des Autors, eine Überfülle von Daten zu vermeiden (Vorwort S. 12). Beispielhaft sei auf die Neuzuschreibung der Nr. 29 an Chiti – bei Bertini irrtümlich Andrea Andreini zugeordnet – mit dem Titel *Libro Secondo, Delle Mutazioni, Lettere di Chiave, e Modo di Vocalizzare* hingewiesen. Patrizio Barbieri hat die Handschrift neben anderen der Sammlung in seinem Aufsatz „Chiavette and modal transposition in Italian practice (c. 1500–1837)“, in: *Recercare III*, 1991, S. 5–79, hinreichend gewürdigt. Einige der Neuzuschreibungen finden sich auch bei Gmeinwieser 1968, u. a. dort auch das *Libro de' principij di Musica ... 1741* eingehender beschrieben (a. a. O. S. 69–71, vgl. Careri Nr. 285). Etwas pauschal wird bei Titelaufnahmen von Sammelhandschriften verfahren. Unter Nummer 168 sind „Composizioni a 2 - 6 v. con violini e basso“ von Chiti verzeichnet, wobei die erste der allerdings größtenteils recht kurzen Kompositionen durch ein Incipit ausgewiesen ist. Die Textanfänge der einzelnen Titel finden sich im Chiti-Werkverzeichnis 1968.

Zusammenfassend sei festgestellt, dass es sich beim vorliegenden Katalog um einen gelückten Band handelt, in dem sich auch Faksimiles befinden, der der Forschung neue Anregungen und zielgerichtete Erleichterungen bei der wissenschaftlichen Arbeit geben kann.
(August 2000) Siegfried Gmeinwieser

Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe (BWV^{2a}) nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe hrsg. von Alfred DÜRR und Yoshitake KOBAYASHI unter Mitarbeit von Kirsten BEISSWENGER, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1998. XXVII, 490 S.

Verzeichnisse der musikalischen Werke eines Komponisten, die mehr als bloße Kataloge sein und wissenschaftlichen Ansprüchen genügen wollen, tendieren, zumal bei einer differenzierten Quellenlage, notwendigerweise zu großem Umfang. Davon blieb auch das *Bach-Werke-Verzeichnis* von Wolfgang Schmieder nicht verschont. Umfasste es in der ersten, 1950 erschienenen Auflage noch 747 Seiten, so schwoll der Umfang in der zweiten Auflage von 1990 auf stattliche 1014 Seiten an, obwohl lediglich 40 Werke (BWV 1081–1120) neu hin-

zugekommen waren. Nun hat der Verlag eine „Kleine Ausgabe“ dieser 2. Auflage des „großen“ BWV vorgelegt (BWV^{2a}), für die Alfred Dürr, Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger verantwortlich zeichnen. Dieses renommierte Gremium lässt eine runde Sache erwarten, und in der Tat – das kann schon vorgegenommen werden – erweist sich die abgespeckte Version keineswegs als zweitrangig. Man kann mit ihr ausgezeichnet arbeiten, ohne den „großen Bruder“ zu vermissen.

Weil das BWV „einem größeren Benutzerkreis“ (Umschlagtext) erschlossen werden sollte, musste ein Kompromiss gefunden werden „zwischen einem kommentarlosen Werkkatalog einerseits und einer Vollständigkeit anstrebenden Nachschlagewerk andererseits“ (Vorwort der Herausgeber). Doch liegt mit BWV^{2a} nicht nur eine gekürzte Version von BWV² vor, sondern auch eine aktualisierte: Fehler wurden korrigiert, neue Forschungsergebnisse eingearbeitet. Freilich, an der Grundkonzeption des BWV, und das heißt vor allem an den populären, jedem Kenner und Liebhaber Bachscher Musik längst in Fleisch und Blut übergegangenen BWV-Nummern hat man festgehalten. Sie trotz ihrer Mängel zu ändern – etwa nach dem Vorbild des *Bach Compendiums* – sei, so betonen die Herausgeber mit Recht, wohl chancenlos.

Worin bestehen die Neuerungen? Die Angaben zu den Werken sind klarer gegliedert. Vor den Incipits stehen Hinweise zur Entstehungszeit, zum Text (bei Vokalwerken), zur Besetzung und zur Edition in der alten sowie neuen Gesamtausgabe (BG bzw. NBA), außerdem gegebenenfalls noch allgemeine Bemerkungen. Die Incipits sind neu geschrieben worden und oft deutlich knapper gehalten, ohne deshalb an Wert zu verlieren. So hat man sich beispielsweise nach Möglichkeit auf ein Notensystem beschränkt, bei Fugen meistens nur den einstimmigen Beginn erfasst etc. Incipits in den Anhängen fehlen völlig: Auch das kann man verschmerzen.

Die folgenden Rubriken sind besonders stark gekürzt worden: Erstens, weil bei den Quellen nur noch die wichtigsten Handschriften sowie allein die Originaldrucke genannt sind (alle peripheren Überlieferungen fehlen, dergleichen Hinweise zur Provenienz von Quellen). Zweitens, weil alle Angaben zu Druckausgaben

auf die Editionen in BG und NBA beschränkt wurden. Drittens, weil die Angaben zur Literatur nur Aufsätze oder Bücher enthalten, die (mit Ausnahme vor allem von Spittas Biographie) seit 1950 erschienen sind. Last not least sind auch einige neu entdeckte Werke in den Hauptteil aufgenommen worden; das BWV reicht jetzt bis zur Nummer 1126 (1121, die *Fantasie* für Orgel in *c-Moll*, rückte von Anh. 205 in den Hauptteil, bei BWV 1122–1126 handelt es sich um Choralbearbeitungen, über die Wolfgang Wiemer im *BJ* 1987 berichtet hat). Neu sind auch fünf Stücke im Anhang I (Anh. I 209–213).

Die Register haben die Herausgeber sinnvoll reduziert: Zeittafel, Übersicht über handschriftliche oder gedruckte Werksammlungen und Themenverzeichnis der Instrumentalwerke fehlen, es gibt lediglich noch die Übersicht über die jeweilige Bestimmung der Kantaten, das stark verknappte alphabetische Verzeichnis der Textanfänge (nur Werkanfänge und Eingangssätze, ohne Berücksichtigung der ja schon alphabetisch im BWV geordneten Choräle und Lieder), ein Personenregister sowie, neu, ein alphabetisches „Verzeichnis der von Bach komponierten Kirchenliedmelodien“ (als Neufassung des bislang vor den Chorälen BWV 253 ff. abgedruckten Verzeichnisses der Choraltex-te) mit Verweis auf den Fundort der Melodien bei Zahn.

Die Probleme der Konzeption des BWV, die natürlich auch noch in BWV^{2a} durchschlagen, zeigen sich besonders deutlich bei den drei Anhängen (I. Fragmente bzw. Verschollenes, II. Zweifelhafte, III. Unechtes). Den in BWV¹ von 1–189 durchgezählten Anhang-Nummern (I: 1–23, II: 24–155, III: 156–189) hatte Schmieder in BWV² Anh. 190–208 hinzugefügt und sie (zusammen mit anderen neu zu verteilenden Nummern) in die drei Anhänge an den jeweils passenden Stellen eingeschoben. Die Editoren von BWV^{2a} sind im Anhang I vom Prinzip des Einschiebens abgewichen. Das führt zusammen mit dem Festhalten an der bisherigen Nummerierung dazu, dass nach Anh. I 1–23 sogleich die Nummern 190–200 und dann neue Nummern 209–213 folgen. In den Anhängen II und III hingegen hat man sich in BWV^{2a} weitgehend an BWV² angeschlossen: Beide Anhänge bestehen also aus einer bunten Folge von „alten“ Anhang-Nummern und inzwischen umge-

schichteten Nummern. Denn natürlich ist es wiederum zu neuen Veränderungen von Echt zu Zweifelhafte, von Zweifelhafte zu Unecht oder Echt etc. gekommen. Fraglich bleibt nur, wie Stücke aus den beiden letzten Anhängen zukünftig zitiert werden sollen? Ein beliebiges Beispiel: Die Choralbearbeitung BWV 691a hatte in BWV² die Nummer „691a/Anh. II 79☒“ (d.h. sie befand sich in Anhang II hinter der Nummer 79). In BWV^{2a} hat man auf die komplizierte Signatur verzichtet und das Stück einfach als 691a in den Anhang II aufgenommen. Zitiert man das Stück aber als 691a, dann wird daraus die Stellung als zweifelhaftes Werk nicht deutlich. Soll man also doch wieder „Anh. II/691a“ schreiben? Erst recht schwierig wird es bei Anhang III, in den zahlreiche Nummern aus den alten Anhängen I und II gewandert sind. Vielleicht wäre es doch sinnvoller gewesen, alle drei Anhänge jeweils neu durchzuzählen.

Nicht immer wird deutlich, welchen Kriterien die Herausgeber bei ihrer Entscheidung für die Aufnahme in den Anhang der zweifelhaften Werke folgten. Zahlreiche Choralbearbeitungen sind „trotz Echtheitszweifel“ (S. 343) im Hauptteil verblieben, desgleichen BWV 565 (die berühmte *d-Moll-Toccatà*), 534 (*Praeludium und Fuge in f*) und 546/2 (*Fuge in c*), obwohl auch an ihrer Authentizität begründete Zweifel geäußert worden sind. Dass man ihnen nicht folgte, liegt vielleicht auch daran, dass die entsprechende Literatur nicht immer vollständig aufgeführt ist. So blieb die Studie von Werner Breig zu den frühen Orgelfugen in *Mf* 1995 unberücksichtigt, ebenso wie Arbeiten aus *Bach-Jahrbuch* 1996 (zu BWV 21 und 213) oder etwa die 1996 in Frankfurt/M. erschienene Faksimile-Ausgabe der *Brandenburgischen Konzerte*. Und manchmal bedauert man die fehlende Aufnahme älterer Literatur, etwa von Hermann Kellers noch immer nicht ersetzter Monographie über Bachs Klavierwerke. Doch sind das Einwände, die das Gesamtbild einer gelungenen Auffrischung und Verschönerung des BWV nicht trüben können.

(August 1999)

Walter Werbeck

PETER WILLIAMS: *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke 2. Choralbearbeitungen. Aus dem Englischen von Gudrun TILLMANN-BUDDE. Mainz u. a.: Schott 1998. 476 S., Notenbeisp.*

Von Peter Williams' umfassender Monographie des bachschen Orgelwerkes (vgl. die Besprechungen der englischen Originalausgabe in *Mf* 35 [1982], S. 195 f. und 39 [1986], S. 165 f.) liegt nun auch Band 2, der den Choralbearbeitungen gewidmet ist, in deutscher Sprache vor. Nachdem über die deutsche Ausgabe von Bd. 1 bereits berichtet wurde (*Mf* 52 [1999, S. 373]), mögen hier einige Bemerkungen zur inhaltlichen Aktualisierung der 1980 erschienenen englischsprachigen Erstausgabe des 2. Bandes genügen.

Zum Zeitpunkt der Erstausgabe waren die Choräle der Neumeister-Sammlung noch nicht bekannt. Von ihnen handelt ein Ergänzungs-kapitel (S. 408–435), in dem außer der Besprechung der einzelnen Werke eine Gesamtwürdigung der Werkgruppe gegeben wird, die nicht ohne Skepsis gegenüber der Echtheit bleibt. Bedenkenswert ist Williams' Erwägung, dass, „wenn die ‚Neumeister-Sammlung‘ erst einmal einen forcierten Eingang in den Kanon der Bach-Werke findet, zugunsten vieler anderer Werke argumentiert werden kann, die zweifelhaft sind bzw. deren Authentizität unwahrscheinlich ist, die aber dem Komponisten in der einen oder anderen Abschrift des 18. Jahrhunderts zugeschrieben worden sind“ (S. 409). Zur weiteren Diskussion über Bachs Frühwerk, die Williams damit indirekt anmahnt, hat 1985 Russell Stinson in seinem Aufsatz „Bach's Earliest Autograph“ (*MQ* 71, S. 235–263) einen wichtigen Beitrag geleistet, denn es ist ihm gelungen, die Aufzeichnungen der Choralbearbeitungen BWV 739 und BWV 764 in der Berliner Handschrift P 488 als zweifelsfrei autograph zu erweisen, womit weitere Zweifel an Bachs Autorschaft nicht mehr nötig sind. In der Neufassung von Williams' Buch wird diese Arbeit indessen nicht berücksichtigt, vielmehr wird weiterhin Bach sowohl als Schreiber als auch als Komponist in Frage gestellt. Die Ergebnisse von Gregory Butlers Monographie über Teil III der *Clavierübung* (*Bach's Clavier-Übung III: The Making of a Print. With a Companion Study of the Canonic Variations on „Vom Himmel hoch“, BWV 769, Durham/L. 1990*) sind in einer Fußnote (S. 224)

umrisshaft mitgeteilt, ohne dass freilich ihre Bedeutung für die Interpretation dieses Opus in vollem Umfang erkennbar würde.

Im Ganzen aber hat der Verfasser auf den Fortgang der Diskussion angemessen reagiert, so dass das Buch auch in seiner deutschen Fassung einen zuverlässigen Wegweiser durch Bachs choralgebundenes Orgelwerk darstellt und den Stand seiner Erforschung widerspiegelt. Für eine eventuelle weitere Auflage sei angeregt, das Repertoire auch durch ein alphabetisches Register der Choralanfänge zu erschließen.

(Februar 2000)

Werner Breig

ALFRED DÜRR: *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 459 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Werkführungen.)*

Nach der Neuauflage der beiden Teile von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* innerhalb der *Neuen Bach-Ausgabe* legt Alfred Dürr mit dem hier zu besprechenden Buch eine alle wesentlichen Aspekte dieses Doppel-Opus umfassende Monographie vor. Der Verfasser betont zwar, dass es nicht das eigentliche Ziel seiner Darstellung gewesen sei, wissenschaftliche Neuerkenntnisse zu gewinnen, sondern dass solche „allenfalls ab und zu als Nebenprodukte angefallen“ seien (S. 17). Bei allem Respekt vor der Bescheidenheit des Autors muss jedoch festgestellt werden, dass die Darstellung als Ganzes genug des Neuen bietet.

Neu ist zunächst einmal die Darstellung sowohl der beiden Opera als auch ihrer Einzelteile vor dem Hintergrund der Werkgeschichte. In diesem Punkt konnte der Verfasser seine Erfahrungen als Herausgeber des Werkes in der *NBA* einbringen. Der Nutzen ist nicht nur „chronistischer“ Art, sondern wird von Dürr stets unmittelbar für das Verständnis der Werke fruchtbar gemacht – getreu der Maxime des Verfassers: „Den Mittelpunkt [...] bildet stets die Bachsche Komposition“ (S. 17).

Neu ist auch die Art, wie Dürr sich gegenüber der Aufgabe verhält, den unübersehbaren Gestaltenreichtum des Werkes mit einer einigermaßen einheitlichen Methode der Analyse zu erfassen. Im Zentrum jeder analytischen Darstellung des *Wohltemperierten Klaviers* stehen notwendigerweise die 48 Fugen; bei aller Hoch-

achtung vor und Liebe zu den Präludien – der Autor lässt es daran übrigens nicht fehlen – liegt hier sozusagen der Prüfstein für eine Darstellung von Kompositionstechnik und Gehalt des Opus. Dürr verbietet sich eine „exemplarische“ Darstellung, durch die ein Autor Stücke, die ihm wichtig sind oder nahe liegen, besonders belichten, andere mehr kursorisch behandeln kann; vielmehr wird jeder einzelnen Komposition gleiches Recht zuteil. Und er widersteht andererseits der Versuchung, dafür eine Patentmethode zugrunde zu legen, ganz im Gegensatz zu Autoren, die genau zu wissen glauben, nach welchen Grundsätzen „die“ bachsche Fuge komponiert ist, und diese Grundsätze in jedem Einzelfall unerbittlich zur Geltung bringen. Dürr scheut sich nicht, in ganz undoktrinärer Weise verschiedene Meinungen der Analytiker nebeneinanderzustellen, von denen er dann die ihm am plausibelsten erscheinende nennt. Als Leitfaden dienen einige Grundvorstellungen, über die offenbar allgemeiner Konsens herrscht und die er in dem Abschnitt „Die Fuge bei Bach“ (S. 48-54) im voraus zusammenfasst; im übrigen aber gilt: „Die meisten Regeln [...] sind [...] eher fakultativ als zwingend“ (S. 54). Diese Haltung ermöglicht es Dürr, seinen Lesern abweichende Auffassungen anderer Autoren interessiert und unpolemisch vorzustellen. Kritisch abwägend verhält er sich gegenüber Deutungen, die ihm von der Sache wegzuführen scheinen, wie Werner Kortes Vergleich der *C-Dur-Fuge* aus dem I. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* mit dem Grundriss von *Vierzehnheiligen*. „Mehr als einen Denkanstoß vermögen derartige Vergleiche nicht zu geben – denn letztlich hat die Musik doch ihre eigenen Gesetze“ (S. 105). (Lediglich gegenüber Ludwig Czaczkes, dem Doktrinär der Fugenanalyse, vermag der Autor gelegentlich einen gewissen Unmut schwer zu verbergen.) Auf der Basis präziser Sachbezogenheit können auch persönliche Vorlieben ihren Platz haben, so wenn vom ursprünglichen, später ersetzten Präludium zur *Fuge G-Dur* im II. Teil gesagt wird: „[...] ich persönlich bedaure es zutiefst, daß der schöne Satz BWV 902/1 nicht ins WK II aufgenommen wurde“ (S. 356).

Nicht ganz in Einklang mit Dürrs offenlassenden Analysen stehen die graphischen Darstellungen des Fugenaufbaues, aus denen die Themeneinsätze in den Stimmen des Satzes

mit ihrer tonartliche Zuordnung, die Kontrastsubjekte von thematischem Rang sowie die Kadenzziele abzulesen sind. Problematisch erscheinen sie besonders deshalb, weil die Gefahr besteht, dass diese Schemata von eiligen Lesern für sich genommen und mit der Sache selbst gleichgesetzt werden. Sachlich lässt sich gegen sie einwenden, dass graphisch die „Durchführung“, also das zu diskutierende Ergebnis unserer Analyse, dem Themeneinsatz, also dem unzweifelhaft Vorgefundenen, übergeordnet ist – obwohl, „wie nur immer wieder erklärt werden kann, eine verbindliche Anweisung, wie eine Fugendurchführung zu gestalten sei, in der Bach-Zeit nicht existierte“ (S. 347).

Eingeleitet wird die Darstellung durch einen umfassenden Überblick über all das, was an historischem und systematischem Hintergrundwissen zum Werkverständnis nützlich ist (z. B. Geschichte der beiden Kompositionstypen Präludium und Fuge und ihrer Vereinigung vor Bach, Temperatur-Frage, Werkentstehung, Tonartenästhetik, Aufführungspraxis u. v. a. m.).

Als Ganzes vereinigt Dürs Monographie in glücklicher Weise die Tugenden einer wissenschaftlichen Darstellung mit einer Haltung gegenüber breiteren Leserkreisen, die deren Interesse und Auskunftsbedürfnis ernstnimmt und hoch einschätzt. Bücher dieser Art sind in der deutschen Musikwissenschaft nicht allzu häufig.

(Februar 2000)

Werner Breig

Hasse-Studien 4/1998. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Reinhard WIESEND. Stuttgart: Carus-Verlag 1998. 91 S., Abb. (Schriftenreihe der Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf und München.)

Nachdem die inhaltlichen Schwerpunkte in den ersten drei Heften der *Hasse-Studien* auf Fragen zur Biographie des Komponisten, zur Überlieferung seiner Werke, zur Analyse und Entstehung der Opern und des Intermezzos *Piramo e Tisbe* lagen, ist das vierte Heft der Kirchenmusik Johann Adolph Hasses gewidmet, und somit einer noch wenig erforschten Werkgruppe innerhalb von Hasses Œuvre. Die Kirchenmusik-Thematik wird in zwei Beiträgen erörtert, von Michael Koch zu den Oratorien und von Wolfgang Hochstein zur Musik für die

Dresdener Hofkirche. Gewinnbringend ergänzt werden diese Aufsätze durch den Faksimile-Abdruck der Hasse betreffenden Seiten aus dem Dresdener Hofkirchenkatalog (zusammengestellt 1765 unter Johann Georg Schürer, heute befindlich in der Staatsbibliothek zu Berlin) und den vollständigen Reprint des *CATALOGO della Musica di Chiesa composta di Giov. Adolfo Hasse* (zusammengestellt am Ende des 18. Jahrhunderts, heute in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden), die über das Dresdener Kirchenmusik-Repertoire von Hasse Auskunft geben. All dem vorangestellt werden zwei Vorträge von Wolfgang Hochstein und Reinhard Wiesend aus Anlass des zehnjährigen Bestehens der Münchener Hasse-Gesellschaft, die anlässlich eines Festaktes im Juli 1996 gehalten wurden.

Michael Koch gibt in seinem Aufsatz „Zu Überlieferung und Struktur der Oratorien Hasses“ – im Wesentlichen auf den Erkenntnissen seiner Dissertation von 1989 basierend – einen Überblick über Hasses Oratorienchaffen, die Anlässe für Oratorienaufführungen und die textlichen Besonderheiten der lateinischen Oratorien Hasses für Venedig. Weitere zentrale Fragen bilden die Überlieferungssituation, die Librettofaktur, die Textdichter, die Sujets und eine Beschreibung der musikalischen Charakteristika der Ouvertüren, Rezitative, Arien sowie Ensembles (Kriterien: formale Merkmale, Motivik, Satztechnik, Besetzung und verwendete Tonarten). Nicht sehr einleuchtend erscheint Kochs allzu pauschaler Vergleich der Dresdener und Wiener Oratorienfassungen, deren Unterschiede in der Instrumentation, in den Ensemblesätzen und in der satztechnischen Behandlung der Mittelstimmen er als Reaktion Hasses auf den Anspruch des bürgerlichen Publikums in der Tonkünstler-Societät zurückführt. Koch zieht hierbei nicht in Betracht, dass eine Differenzierung der Instrumentation und eine zunehmend selbständigere Führung der Mittelstimmen als allgemeine kompositorische Tendenz in Oper und Oratorium um 1750 anzusehen ist. Ferner interpretiert Koch die Umarbeitungen der Oratorien – damit den gleichen theoretischen Ansatz wie Frederick Millner für Hasses Opern vertretend – im Sinne einer kompositorischen „Verbesserung“ und öffnet sich nicht der Frage, ob die

Modifikationen auch als Anpassung an veränderte Aufführungsbedingungen (Sänger, Orchesterbesetzung und -qualität) greifbar werden.

Grundlegend neue Erkenntnisse vermittelt der Beitrag von Wolfgang Hochstein über die Dresdener Hofkirchenmusik Hasses, von der bislang weder die Aufführungsdaten noch die aufgeführten Werke präzise erforscht waren. Anhand einer neu erschlossenen Quelle, einem Diarium der Dresdener Jesuiten, informiert Hochstein, aus welchem Anlass Musik von Hasse in der Hofkirche erklang, und versucht, den Daten die entsprechenden Werke zuzuordnen. Daraus erhellt sich, dass Hasse nicht nur groß angelegte Kompositionen für die Hofkirche lieferte, sondern von ihm auch – im Gegensatz zu bisherigen Forschungsmeinungen – Werke im kirchenmusikalischen „Alltag“ mit kleineren Dimensionen zur Aufführung gelangten. So belegt Hochstein durch Auswertung der im Anhang mitgeteilten Kirchenmusik-Kataloge aus dem 18. Jahrhundert, dass in der Dresdener Hofkirche unter Hasses Direktion insgesamt ca. 50 Kompositionen Hasses – fünf Messen, 22 Solomotetten, dazu Requiemvertonungen, Te Deum, Marianantiphonen und Psalmen – geboten wurden, darunter Neukompositionen und Umarbeitungen älterer Werke für Dresden.

Durch Beiträge diesen Formats gelingt es den *Hasse-Studien* spätestens mit dem Erscheinen ihres vierten Heftes, sich als Podium der aktuellen Hasse-Forschung zu etablieren; auf das nächste Heft darf man gespannt sein!

(Juni 2000) Panja Mücke

Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING, Kristina PFARR, Karl BÖHMER. Mainz: Villa Musica 1998. IX, 171 S., Abb., Notenbeisp. (Schloß Engers. Colloquia zur Kammermusik. Band 1.)

„Villa Musica“, eine Stiftung der Landesregierung Rheinland-Pfalz, veranstaltete am 3. und 4. Oktober 1997 auf Schloss Engers (Neuwied) erstmals ein Colloquium zur Kammermusik und dokumentiert mit diesem Band die insgesamt zwölf dort gehaltenen Referate. Die „Colloquia zur Kammermusik“ sollen nun alljährlich stattfinden, der erste, erfreulich rasch

in Druck gegangene Band entsprechenden Zuwachs erhalten.

Die im Titel angekündigten „Aspekte“ fokussieren das Phänomen der Kammermusik nahezu ausschließlich aus sozial- bzw. repertoiregeschichtlicher Sicht. Die Musik selbst kommt so gut wie nicht zur Sprache. Das mag zweckdienlich für einen ersten, der „Standortbestimmung“ (Vorwort) verpflichteten Band sein, sollte aber doch Ausgangspunkt für eine zukünftige inhaltliche Erweiterung der „Aspekte“ sein, zumal der wissenschaftliche Ertrag des ersten Colloquiums in der Summe eher bescheiden ausgefallen ist.

Den Anfang macht eine lesenswerte Zusammenstellung der bekannten Definitionsversuche des Terminus „Kammermusik“ (Axel Beer), an die sich unter Heranziehung schönen Bildmaterials die nähere Bestimmung der einschlägigen Aufführungsorte anschließt („Kammer – Salon – Konzertsaal“, Heinrich W. Schwab). Die zentrale Gattung des Streichquartetts, genauer: die Herausbildung des professionell musizierenden Ensembles „Streichquartett“ zur Zeit Mendelssohns dokumentiert Christoph-Hellmut Mahling durch zahlreiche Zitate (im Wesentlichen aus der *AmZ*). Sicherlich zu Recht stellt Ursula Kramer in ihrem engagierten Beitrag Forschungslücken zur Kammermusik für Bläser fest („Gattungsprobleme am Beispiel der Kammermusik für Bläserensemble“), freilich ohne selbst in der Sache einen Schritt weiterzukommen, denn worin bestünde beispielsweise das gattungskonstituierende Merkmal innerhalb der bunten Vielfalt von Bläser-Kammermusik? Auf Ingeborg Allihns resümierende Gegenüberstellung einiger neuerer, im Ansatz sehr unterschiedlicher Schubert-Interpretationen („Schreiben über Kammermusik“) folgt eine handfeste Abrechnung mit Persönlichkeiten zu Zeiten des sogenannten „sozialistischen Realismus“ der DDR (Mathias Hansen); einige über das Ziel hinauschießende Injurien hätten hier wohl der redigierenden Herausgeberhand bedurft. Mit zumeist bitter-ironischen Marginalien versieht Tilo Medek seine subjektiv-substanzlose, weil bloße Eckdaten zusammenwürfelnde Rückblende auf „Experimentierfelder der Kammermusik nach 1950“. Mit Zdenka Pilková über knappe Namens- und Repertoireauflistung nicht hinauskommenden Rundblick über „Die

böhmischen Länder als Pflanzstätte [sic!] der Kammermusik“ öffnet sich der Blick zu einigen europäischen Nachbarstaaten (wenngleich z. B. England, die Niederlande, Spanien – wohl eher zufällig – ausgespart bleiben). Nach Böhmen ist, was das Kammermusikrepertoire und die Ensembles des 19. Jahrhunderts betrifft, zunächst das wenig profilierte Italien vertreten (Sergio Martinotti mit einem ausführlichen italienischsprachigen Beitrag), gefolgt von Norwegen (Skandinavien), dessen Kammermusikpflege Harald Herresthal als durchaus eingebürgert mit dem übrigen Europa der Zeit erachtet. Den einzig wirklich lesenswerten Beitrag des Bandes liefert Lucile Thoyer, die das überkommene, vielgestaltige Repertoire der „Kammermusik in Frankreich nach 1850“ nicht nur sichtet und gliedert, sondern zudem den spannenden Wechselwirkungen von geradezu nationalistischem Anspruch und musikalischer Idiomatik nachgeht. Im Gegensatz zu den meisten anderen Beiträgen des Bandes verlässt Thoyer dabei immer wieder den relativ bequemen Weg des Positivismen, indem die allmähliche, reich dokumentierbare Repertoireverschiebung nicht bloß aufgezeigt, sondern an konkreten Stücken (etwa von Camille Saint-Saëns und Vincent d'Indy) Elemente des französischen Klassizismus und Historismus im Kontext affirmativer Identitätssuche und -findung dingfest gemacht wird. Die „Bedeutung der polnischen Kammermusik für die zeitgenössische Musik nach 1950“ kann man mit deren Autor Zbigniew Skowron zunächst als Schutzraum, später als Experimentierfeld nicht hoch genug einschätzen, wenn auch Charakterisierungsversuche genauer bezeichneter Werke auf einfachem Kammermusikführerjargon verharren.

Das Fehlen eines Registers ist im Falle dieses Bandes besonders schmerzlich, weil seine Stärke doch vor allem in der Kompilation von Namen, Orten und diversen Repertoires besteht. (November 1999) Wolf-Dieter Seiffert

BERNARD HARRISON: *Haydn: The „Paris“ Symphonies*. Cambridge: Cambridge University Press 1998. IX, 124 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)

Den 55 Seiten einer Würdigung der in den Jahren 1785 und 1786 entstandenen sechs Pa-

riser Sinfonien Nr. 82–87 gehen 40 Seiten einer Untersuchung des Pariser Konzertrepertoires von 1777 bis 1790 voraus. Der Verfasser zeigt statistisch, dass Joseph Haydn mit seinen Sinfonien die Vorherrschaft der Mannheimer Komponisten der zweiten Generation, namentlich Carl Joseph Toeschi und Christian Cannabichs, ferner der französischen Komponisten, namentlich François-Joseph Gossecs, und schließlich des für einige Jahre ebenfalls erfolgreichen Johann Franz Xaver Sterkel ablöste und das Repertoire bereits beherrschte, als er den Auftrag zur Komposition der Pariser Sinfonien erhielt. Bedenkenswert, obwohl nicht völlig klar, ist Harrisons Beschreibung von zwei Hauptrichtungen des Musikgeschmacks in Paris. Die erste Richtung bezeichnet er als volkstümlichen Geschmack („popular taste“), an dem aber auch die „savants“ teilhatten; dieser Geschmack ist durch eine Vorliebe für die Instrumentalvirtuosität, wie sie sich vor allem im Solokonzert und in der in Paris besonders beliebten „Symphonie concertante“ zeigt, und für den glänzenden, durch Kontraste gesteigerten Tuttiklang des Orchesters gekennzeichnet. Die zweite Richtung bezeichnet er als gelehrten Geschmack („learned taste“). Unter diesem versteht er, abweichend vom Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts, nicht die Vorliebe für Kontrapunktik und komplizierte Harmonik, sondern für einfache, natürliche und ausdrucksvolle Melodie, wie sie Christoph Willibald Gluck, Jean-Jacques Rousseau und andere Ästhetiker oder Kritiker forderten. In seiner Analyse der Sinfonien Nr. 82–87 betont Harrison Züge, die diesen beiden Geschmacksrichtungen zu entsprechen scheinen, und geht auf weitere Aspekte ein. Jeweils zwei Sinfonien oder einer ordnet er ein nach seiner Meinung charakteristisches oder dialektisch ihr Wesen umschreibendes Begriffspaar zu: den *Sinfonien C-Dur* Nr. 82 („L'ours“) und *D-Dur* Nr. 86 Glanz und Schönheit („splendour and beauty“), der *B-Dur-Sinfonie* Nr. 85 („La reine“) Konvention und Originalität, der *g-Moll-Sinfonie* Nr. 83 („La poule“) Ironie und Humor; die *Es-Dur-* und *A-Dur-Sinfonien* Nr. 84 und 87 betrachtet er unter dem Gesichtspunkt der Verfeinerung des volkstümlichen Geschmacks. In seiner Einleitung resümiert der Verfasser die bekannte Entstehungs- und Publikationsgeschichte dieser Werke. Textkritische Fragen bleiben durchweg

unberücksichtigt. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis und ein knappes Register runden das ansprechend gestaltete Buch ab.

(November 1999)

Georg Feder

BERNHARD MOOSBAUER: *Tonart und Form in den Finali der Sinfonien von Joseph Haydn zwischen 1766 und 1774*. Tutzing: Hans Schneider 1998. 416 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 19.)

Basierend auf der Chronologie Robbins Lандons und Georg Feders beschäftigt sich Moosbauer mit den Finali der zwischen 1766 und 1774 entstandenen Sonaten- oder „sonatenhaften“ Sinfonie-Finali Haydns. In den einleitenden Kapiteln untersucht er den Begriff Finale, nimmt eine knapp gefasste Typologie vor (orientiert am Wechsel von Musizierstilen sowie z. B. der „Sonderform“ Intradensinfonie) und begründet die zeitliche Abgrenzung (1766 als biographischer und kompositionsstilistischer Einschnitt, 1774 nur in der Wahl der sonatensatzartigen Finali). Im Gegensatz zu Larsen und Robbins Landon, die die späten 1760er-Jahre bei Haydn durch „Kompositionen für intimes Musizieren“ (Klaversonaten, Streichquartette seit 1768) gekennzeichnet sahen (MGG V, Sp. 1870), schreibt Moosbauer der Sinfonik zwischen 1766 und 1774 die Hauptrolle in dessen kompositorischer Entwicklung zu. Anknüpfend an John Webster sieht er in der *Sinfonie Nr. 45* die Vorausnahme des Kulminationsfinales. Etwas gewagt heißt es dann, seit 1740 sei nicht mehr der von allen Hörern nachvollziehbare Affekt, sondern die Stimmung des Komponisten Inhalt der Komposition geworden. Den entscheidenden Aspekt des Sturm und Drang bei Haydn sieht Moosbauer in den bis dahin „unvorstellbaren Versuchen der *Durchkomposition*“ der Sinfonien. Bezogen auf die *Sinfonie Nr. 48*, die anlässlich des Besuchs Maria Theresias in Esterházy 1773 aufgeführt wurde, wird die allgemeine, leider nicht belegte Vermutung geäußert, eine „allzuschnelle Bewegung“ habe den höfischen Verhaltenskonventionen widersprochen, weil sie „generell als unschicklich, nicht nur in Bezug auf den Tanz“ gegolten habe (vgl. S. 42, erneut 75). Mit Sicherheit trifft dies nur für bestimmte Epochen zu.

Der Hauptteil ist dem Tonartenverlauf der einzelnen Formteile gewidmet. So wird u. a.

dem Vorkommen der einzelnen Stufen im „Modulationsteil“, gemeint ist die Durchführung, getrennt nach Dur- und Moll-sätzen, bis ins kleinste Detail und unter Berücksichtigung der harmonischen Einbettung nachgegangen. Die Entscheidung, die Arbeit weitestgehend auf die Tonarten und einige Elemente der Form, insbesondere die Periodik, und den Satzverlauf unter Ausschluss des motivisch-thematischen Geschehens zu konzentrieren, wird damit begründet, die Seitensätze hätten keine thematischen Qualitäten. Bis 1770 könne nicht einmal in den Hauptsätzen davon gesprochen werden, und schließlich sei „das maßgebliche Kriterium bei der sonatensatzartigen Anlage nicht im syntaktischen, auf Satzbildung oder gar Themenbildung ausgerichteten Bereich zu finden“, sondern der Tonartenverlauf sei „die Grundlage der Faktur“ (S. 59). Dennoch werden die Begriffe Haupt- und Seitensatz (auch „Abschnitt in der Seitentonart“ oder „Partie in der Seitentonart“), verwendet. Der Begriff Überleitung wird vermieden und dafür Umschreibungen wie „Abschnitt des Tonartenwechsels“ (S. 92), „die zur Seitentonart modulierende Partie“ (S. 93) oder „Verbindungsglied“ (S. 117) gewählt. Gelegentlich begegnen dem Leser dann auch „Brücken“ (von S. 190 an) und „Vagantenglied“ (von S. 340 an), ohne dass die Begriffe irgendwo definiert wären. Moosbauer zufolge ist die Schlussgruppe (bei ihm „Schlussglied“) in der Sinfonik des 18. Jahrhunderts nicht obligatorisch, er erwähnt aber selbst den Begriff „Schluss-Satz“ bei Heinrich Christoph Koch (S. 180).

Die Analysen zeigen einen sehr sensiblen Nachvollzug des modulatorischen Geschehens, dessen Wirkung auch meist charakterisiert wird. Die Beteiligung der einzelnen Instrumente daran wird aufgezeigt und die einzelnen Phänomene werden genau in den zeitlichen Rahmen der Werkentstehung eingeordnet. Um die Spezifik haydnischer Modulationswege zu beleuchten, greift Moosbauer vielfach zum Mittel der Hypothese, d. h. dem Aufzeigen von Haydn gemiedener Fortschreitungen (S. 106 u. ö.), oder er personalisiert das Satzgeschehen, so etwa wenn es S. 130 in einer typischen Formulierung heißt: „dort hat sich der Satz nach erheblichen Anlaufschwierigkeiten in den letzten Takten vor dem Quintabsatz gefangen“. Der terminologische Einfallsreichtum zeigt

sich bei der Behandlung des „Modulationsteils“ (der Durchführung), wo „Zentral-, Schwerpunkt-, Fernpunkt-, Rahmen“- und „Endstufe“ für bestimmte Modulationsziele genannt sind. Anknüpfend daran erscheinen dann auch „Fernpunkteigenschaft“, „Fernpunktcharakter“ (S. 270) und „Fernpunktkadenz“ (S. 278). Eine weitere Besonderheit stellen die wenigen Notenbeispiele dar, die mit der Ausnahme einer Satzskizze einiger Takte Haydns (S. 329) nur hypothetische Alternativen zu den Lösungen harmonischer oder satztechnischer Probleme durch Haydn aufzeigen, also von Moosbauer stammen („klassische“ Schwerpunktparallelen ergeben sich in Notenbeispiel S. 329).

Die Methodik und die Art der Gliederung der Arbeit hat eine erheblich Redundanz zur Folge, so etwa wenn das Zitat des Menuetts im Finale der Nr. 45 auf S. 44, 95 u. ö. erfolgt oder sich Details in den Einleitungen, in der Detailanalyse und in den Zusammenfassungen wiederholen. Die Problematik der teilweise eigenartigen Terminologie klang bereits an. So wird die irreführende Verwendung des Terminus „Modulationsteil“ folgendermaßen begründet: „Die Vielzahl der Aspekte macht eine präzisere, dem Untersuchungsgegenstand angepasste Bezeichnung des ersten Abschnitts nach dem Doppelstrich notwendig“ (S. 53). Die Bedeutung der tonartlich-harmonischen Verläufe wird als Grund für die Bezeichnung der Durchführung als „Modulationsteil“ (S. 53) angesehen. Andere terminologische Eigenarten wie „Typikum“ (S. 214) oder „Typika“ (S. 68), „antikonventionell“ (S. 107) oder „extrakonventionell“ (S. 122) oder „nachspannartig“ (S. 110 u. ö.) seien noch erwähnt.

Moosbacher beschränkt sich bei der Behandlung der „an die Vokalmusik angelehnten satzähnlichen Bildungen“ (S. 78, 89) auf die gelegentliche Erwähnung des „tranco“- und „piano“-Schlusses (u. a. S. 84, 136, 147, 161), die kaum spezifisch für die Vokalmusik mit italienischem Text war, sondern bereits ein wichtiges Gliederungsmittel des Tanzes spätestens seit dem 17. Jahrhundert war. Die Kürzel zur Kennzeichnung des harmonischen Verlaufs hätte man besser erläutern sollen, so etwa S. 105 wo eine Akkordfolge unterstrichen und mit einem Pfeil versehen ist.

Die Einordnung der Sinfonie Nr. 49 in die Tradition der Kirchensonate steht in Wider-

spruch zu Sonja Gerlach (*Haydn-Studien* VII, S. 153 ff.), der Satz bezüglich der „ungebräuchlichen *As*-Stimmung“ dieser Sinfonie bleibt unverständlich. Kann man von einer „minimalen Veränderung des *dis* zum *d* sprechen“ (S. 83)? Gelegentlich wird der Begriff „soggetto“ gebraucht, ohne dass man erfährt, ob es sich hier um einen spezifischen Themenbau (etwa angelehnt an motettische oder madrigaleske Vorbilder) handelt oder was sonst gemeint sein könnte (S. 106).

Die Gliederung der Arbeit wurde ohne die Ziffern in den Haupttext übernommen, so dass dem Leser die Orientierung erschwert wird. Ebenso wenig benutzerfreundlich sind die zahllosen Verweise in der Arbeit, da darin nur das entsprechende Kapitel ohne Seitenangabe genannt ist und so das Auffinden des Kapitels im Inhaltsverzeichnis und das Suchen der entsprechenden Belegstelle in dem Kapitel erforderlich gemacht wird. Die stehengebliebenen Tipp- und Kommafehler sowie unvollständige Sätze halten sich im Rahmen des offensichtlich Unvermeidbaren.

(August 1999)

Herbert Schneider

Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832. Hrsg. von Hans Günter OTTENBERG und Edith ZEHM. 3 Bände. München: Hanser 1991, 1998. (*Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, 20.1–3.*) 1913, 1312 S., Abb.

Über die Misere der Zelter-Forschung, soweit sie auf das Konto der Musikwissenschaft geht, ist in dieser Zeitschrift vor einiger Zeit ein deutliches Wort gesprochen worden (*Mf* 51[1998], S. 257 ff.). Dass es nicht das letzte bleiben muss, ja, dass nach dem Erscheinen der ersten historisch-kritischen Ausgabe des Briefwechsels zwischen Johann Wolfgang Goethe und Carl Friedrich Zelter Anlass zur Hoffnung besteht, die Dinge mögen sich zum entschieden Besseren wenden, gehört zu den angenehmen Überraschungen auf diesem an betrüblichen Erfahrungen reichen Feld. Gewiss wird sich niemand der freundlichen Täuschung hingeben, der philologische Aufwand bei Wiedergabe und Kommentierung der 871 Dokumente sei der Bedeutung Zelters geschuldet; aber dass es nur der mit Goethes Namen verknüpfte An-

spruch gewesen sei, der die editorischen Kräfte in so hohem Maße gespannt habe, will man auch nicht einfach annehmen. Dieses dreiunddreißig Jahre hindurch geführte schriftliche Gespräch zwischen zwei ungleichen und doch innig verbundenen Menschen lässt sich weder, wie nur zu häufig geschehen, allein zum epochalen Dialog zwischen Genie und Talent stilisieren noch als Protokoll von Ewigkeitsworten und Alltagsgeplauder edieren. Es ist zuerst und vor allem ein „document humain“, das uns auf beiden Seiten wegen seiner Fülle im Erleben, seines Reichtums im Mitteilen und seiner Serenität im wechselseitigen Blick auf den Freund menschlich bewegt. Hohe Tage spiegeln sich in ihm wie die durchschnittlichen, gar mäßigen. Deswegen können uns diese Schreiben heute noch etwas angehen, nur deswegen lesen wir sie mit Vergnügen, mit sinnlichem Genuss. Wären sie bloß Quellen im Sinne historischer Sachreste, dann würden sich die Editions-mühen erübrigen. In diesem Fall genügen Fundortnachweise für die Bedürfnisse von Spezialisten. Weil sie aber Lebenszeugnisse sind, aus ihrer Perspektive heraus zudem den Blick auf eine zwar eingegrenzte, aber doch bedeutungsvolle kulturgeschichtliche Situation lenken, und weil sie Schriftstücke von über weite Strecken stupender sprachlicher Vitalität darstellen, müssen sie so herausgegeben werden, wie es hier geschehen ist: mit einer von hoher Achtung vor dem Gegenstand gezeugter Ernsthaftigkeit und untrüglichem Sinn für die Form. Es gehört nicht zu den nachrangigen Merkmalen dieser Edition, dass sie dem Leser in drei schönen und reich ausgestatteten Büchern dargeboten wird.

Der Briefwechsel erscheint im Rahmen einer Werkausgabe Goethes, mithin als ein Werk desselben. Den Werkcharakter der Korrespondenz hervorzuheben waren Germanisten in den letzten Jahren besonders bemüht. Ob man diesem Ansatz folgen mag oder nicht, bedürfte einer eigenen Erörterung, die hier nicht verlangt ist. Aber im Wechselspiel zwischen unmittelbarem Briefaustausch und gewolltem literarischen Diskurs dürfte es eher schwierig sein, das Werkhafte durchgängig zu konstatieren, wenn auch nach dem Vorschlag Goethes und dem folgenden Entschluss der beiden Autoren, ihre Episteln postum veröffentlichen zu lassen, eine stilistische Umtönung hin zur ‚Li-

teratur‘ spürbar wird. Vielleicht sollte die Diskussion über den Briefwechsel als Werk nicht zu weit getrieben werden. Ernst zu nehmen bleibt ihr Impuls, den Grad der Fiktionalität dieser Briefe, die man lange Zeit gewiss zu einseitig als authentische Abbilder gelebten Lebens aufgefasst hat, stärker zu beachten. Nur zwei Beispiele mögen das Gemeinte verdeutlichen: Zelters häufig zitierte Schilderung seiner ersten Begegnung mit Ludwig van Beethoven während der Sommer-Reise 1819 fehlt in dem an Goethe gesandten Bericht – er wurde erst nachträglich eingefügt, als der Dichter seinem Freund im März 1820 eine Kopie des umfangreichen Schreibens zu Zelters privatem Gebrauch übersandte, mithin vom ursprünglichen Empfänger nie gelesen; Gleiches gilt in umgekehrter Richtung für Goethes berühmtes Wort über seinen Höreindruck von Musik Johann Sebastian Bachs – zwar steht die gemeinte Passage („wie sich’s etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung, möchte zugetragen haben...“) im Entwurf des Briefs an Zelter vom 21. Juni 1827, Eingang in die Ausfertigung hat sie aber nicht gefunden und blieb somit ein Schubladengedanke.

Die Edition basiert auf einem insgesamt überaus homogenen Überlieferungsfundus. Bis auf zehn Briefe, für die Reproduktionen der verschollenen Originale, Konzepte oder der Erstdruck von 1833/34 herangezogen werden müssen, liegen alle Schreiben in den behändigten Ausfertigungen oder in den von Goethe veranlassten Kopien vor. Gemäß den Richtlinien der Münchner Ausgabe erfolgt die Wiedergabe der Quellen nicht diplomatisch, sondern nach den Regeln der zum Zeitpunkt des Erscheinens noch gültigen orthographischen Normen; Ausnahmen bilden neben Einzelfällen die Groß- und Kleinschreibung sowie die generell respektierte Interpunktion. Diese Entscheidung wird in den Hochburgen der Epistolographie gewiss für Stirnrunzeln sorgen, doch der schlichtere Leser nimmt an ihr keinen großen Anstand, mag sogar dankbar dafür sein. Rund 130 korrigierende Eingriffe zur Beseitigung von Versehen verschiedener Art wurden vorgenommen. Bei der Anordnung der Briefe haben die Herausgeber zur Vermeidung verwirrender Umnummerierungen gegenüber früheren Editionen die seit langem anerkannte Folge der bisherigen Referenzausgabe Max Heckers

(1913 bis 1918) mit geringfügigen Modifikationen übernommen. Im Ergebnis präsentiert die Ausgabe eine Textgestalt, wie sie zuverlässiger und befriedigender vorher nicht greifbar war.

Selbst wenn, frei nach Jacob Burckhardt, philologische Schuttschlepper von ihren Karren aufstehen sollten, um dieser Edition an irgendeiner Stelle Unangenehmes nachzurufen, dann ist sie auf den Flügeln ihres exzellenten Kommentarteils längst über alle Berge. Die Briefe als Monologe zu zweit bloß für sich zu lesen, eröffnet zweifellos Zugänge zur großen Welt im Kleinen. Verbunden mit einem Studium der zu ausnahmslos jedem Zeugnis beigegebenen Glossen tun sich jedoch weite Tore zur Lebenswirklichkeit dieser Korrespondenz im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts auf. Sprachliche, historische, politische, gesellschaftliche, kulturelle und persönliche Fakten werden als Mörtel in die zahllosen Fugen und Risse gestrichen, die dieses historische Briefgebäude seit seiner Entstehung erlitten hat. Nimmt man allein die Informationen über das Theater- und Musikleben Berlins, alle die eruierten Termine, Programme und Künstlernamen, so erkennt man, wie reich der Austausch zwischen den beiden Korrespondenzpartnern war und wie arm der heutige Leser bei dem Versuch dasteht, sich in dieser Mitteilungs- und Anspielungsfülle ohne aufklärende Hinweise zu orientieren. Wer jahrelang mit der Edition Heckers gearbeitet hat, deren Kommentarband bekanntlich nie erschienen ist, dem werden beim Blick in die Münchner Ausgabe angesichts der Erläuterungen die Augen übergehen. Wo früher mühsames Recherchieren unumgänglich war, führt nun die Konsultation des Kommentars an (fast) jedes Ziel. Zwar gibt es Stellen oder Themengebiete, die etwas schwächer erhellt sind (wie etwa in den Briefen von 1808 zur Molldebatte oder 1821, als Goethe seinen Hammerflügel erhält – über das „vieloktavige“ Instrument wären detailliertere Angaben wünschenswert gewesen), doch mit einer solchen Bemerkung gerät man in die Nähe der unzufriedenen Kritikelei, und die hat in diesem Falle nicht den geringsten Anspruch auf Gehör.

Die Editoren um die Münchner Germanistin Edith Zehm, zu denen auch die Musikwissenschaftler Hans-Günter Ottenberg und Jörg Ewert gehören, haben höchstes Lob für eine epo-

chale Ausgabe verdient. Die Leserschaft in allen Kreisen wird ihre Dankesschuld in stillen Zinsen abtragen: durch beständiges Nachschlagen, durch den Nutzen, den ihr eigenes Nachdenken aus diesem Bücherschatz zieht. Norbert Millers einführender, von profunder Kenner-schaft des Autors getragener Essay glänzt nicht nur mit seiner eleganten Wissenschaftsprosa, sondern gibt einen derzeit unerreichten Überblick über das „endliche, unendliche Gespräch“ zwischen Dichter und Musiker. Der Verlag sollte sich rasch entschließen, die Edition aus dem Subskriptionszwang der Münchner Ausgabe zu lösen und im freien Verkauf anzubieten. Denn für den Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter gibt es nun endlich eine wissenschaftliche Standardausgabe. Ein Hausbuch wird sie vielleicht nicht werden, doch in keinem kultivierten Haus darf sie fehlen. Für die Zelter-Forschung bleibt nach diesem Ereignis für die Zukunft nur der Segenswunsch des Weimarerers: „und immer so fort“.

(November 1999)

Ulrich Konrad

Weber-Studien. Band 4: Die Schriften des Harmonischen Vereins. Teil 1: 1810–1812. Texte von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber. Hrsg. von Oliver HUCK und Joachim VEIT. Mainz u. a.: Schott 1998. XI, 466 S.

Unter den Künstlervereinigungen, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts so zahlreich bildeten, ist der Harmonische Verein bis heute eine der am wenigsten bekannt geblieben und das, obwohl ihm unter anderem Carl Maria von Weber und Giacomo Meyerbeer angehörten. Ein Grund hierfür ist sicher, dass das Ziel dieses Vereins nicht die Diskussion künstlerischer Fragen war, sondern – so die Statuten – „dem wahrhaft Guten [...] in der Welt Plaz [sic] und Würdigung zu verschaffen“. Dies bedeutete nicht nur, über die als förderungswürdig erkannten Werke sachgerechte Besprechungen zu veröffentlichen, sondern häufiger noch, möglichst viele werbende Notizen in unterschiedlichen Publikationen unterzubringen. Kritische Substanz oder literarisches Niveau waren daher oft weniger wichtig als Breitenwirkung. Dass dies in vielen Fällen gegenseitige Werbung der Vereinsmitglieder bedeutete, mag den Biographen der Komponisten peinlich

gewesen sein. Ein weiterer Grund für die geringe Beachtung des Harmonischen Vereins ist in der Tatsache zu finden, dass das Vereinsarchiv noch im 19. Jahrhundert verloren ging und allein das Aufspüren der kaum je namentlich gezeichneten Beiträge eine unabsehbare Arbeit bedeutete, der sich erst jetzt – im Zusammenhang mit der Weber-Gesamtausgabe – Oliver Huck und Joachim Veit unterzogen haben. Damit wird endlich eine eingehendere Erforschung dieses in der damaligen Zeit einzigartigen Versuchs einer Künstlergruppe, die Darstellung musikalischer Fragen gerade in nicht-musikalischen Publikationsorganen zu beeinflussen, ermöglicht. Mit detektivischem Spürsinn haben die Herausgeber eine Fülle von Beiträgen ermittelt, die belegen, dass der Verein in den beiden Jahren seiner größten Wirksamkeit die einschlägigen musikalischen und politischen Zeitschriften förmlich unterwandert hatte. Der nun vorliegende erste Band umfasst diese Periode, von der Gründung 1810 bis Ende 1812, als Carl Maria von Weber künstlerischer Leiter der Prager Oper wurde und für die Vereinsarbeit kaum noch zur Verfügung stand.

Getreue Umsetzung der originalen Orthographie, mehrere Register sowie ein umfangreicher Kommentar machen den Band zu einer wichtigen Quelle für die Beschäftigung mit der in dieser Zeit einsetzenden Entwicklung eines über die an ein Fachpublikum gerichtete Werkkritik hinaus an Laien gerichteten Musikfeuilletons. Allerdings sind die Beiträge Carl Maria von Webers in der chronologischen Abfolge der Texte nur verzeichnet, aber nicht abgedruckt. Dies gilt leider auch für die in den bisherigen Schriftenausgaben nicht veröffentlichten, so dass eine bequeme Nutzung des Bandes erst nach Vorliegen der Schriften in der Weber-Gesamtausgabe möglich sein wird, was wohl noch einige Zeit dauern wird. So vermisst man unter anderem schmerzlich einen bisher unbekanntem, im *Morgenblatt für gebildete Stände* veröffentlichten Artikel Webers über München, der unverhohlenen Eigenlob enthält und den er laut einem Brief an Gottfried Weber „zur besseren Verwendbarkeit“ – das heißt zur weiteren Verbreitung durch die übrigen Vereinsmitglieder – nicht unterzeichnete. Auch ein Beitrag über die Sängerin Schönberger, der bislang nur in englischer Übersetzung wieder veröffentlicht wurde, fehlt im Gesamtbild, das die zahlreichen

auch kontroversen Stellungnahmen der übrigen Mitglieder über diese Künstlerin ergeben (wie auch einer Gottfried Webers von 1809, der aus dem gesetzten zeitlichen Rahmen fällt, für das Verständnis der gesamten Argumentation aber nützlich wäre). Darüber hinaus wurde auch auf einige Texte verzichtet, die nicht von den Mitgliedern verfasst, von diesen aber als Material für Korrespondenznachrichten verwendet wurden, so eine positive Kritik über ein Konzert Webers in München, die auf Grund der Initiative der Vereinsmitglieder in mehreren weiteren Organen erschien. Auch fehlen einige Zeugnisse, die von den Vereinsmitgliedern mit Gegenkritiken beantwortet wurden (zum Beispiel eine Kritik über ein Konzert des gemeinsamen Lehrers Georg Joseph Abbé Vogler), wodurch nicht alle der zahlreichen publizistischen Fehden des Vereins vollständig dokumentiert sind.

Generell ist die von den Herausgebern vorgenommene Beschränkung des Materials im Hinblick auf den beträchtliche Umfang des Bandes nur allzu verständlich, aber gerade bei einem schwer abgrenzbaren Gebiet wie dem Harmonischen Verein auch problematisch. Zumindest hätten einige wenige zusätzliche Materialien zur größeren Geschlossenheit des Gesamtbildes beigetragen. Auf jeden Fall liegt nun eine vorbildlich edierte und kommentierte Materialsammlung über einen für die immer noch im Anfangsstadium steckende Erforschung des Musikfeuilletons wesentlichen Aspekt vor, die hoffentlich entsprechend genutzt werden wird. (Oktober 1999) Gerhard Jaiser

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

1997 war für die Musikgeschichte ein Jahr der Jubiläen: Franz Schubert, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn Bartholdy und – last not least – dessen ältere Schwester Fanny Hensel, die ebenso wie ihr Bruder 1847 starb. Jubiläen sind nach wie vor Anlass für zahlreiche Veröffentlichungen, Konzertreihen und Tagungen, und keiner der vier Genannten bildete hier eine Ausnahme. Relativ gesehen, hat aber wohl

keiner der übrigen drei von seinem Jubeljahr so immens profitiert wie Fanny Hensel. Der Zeitpunkt kam für eine Würdigung ihres Lebens und Werks ausgesprochen günstig, zum einen durch das immer noch wachsende Interesse an Komponistinnen in der internationalen Musikwissenschaft, zum anderen aber durch die Tatsache, dass mittlerweile doch ein erheblicher Teil ihres Œuvres in nicht immer philologisch zuverlässigen, aber zumindest brauchbaren Ausgaben vorliegt und zunehmend auch auf Tonträgern. Man konnte somit anfangen, die Musik nicht nur einfach zu entdecken, sondern sich analytisch mit ihr auseinanderzusetzen.

Der vorliegende Band ist das Ergebnis eines Fanny-Hensel-Symposiums in Berlin im Dezember 1997 und schon vom Umfang her das wohl gewichtigste wissenschaftliche Resultat des Jubeljahres; insgesamt 23 Beiträge zu Leben und Werk der Komponistin sind hier veröffentlicht. Und es ist nicht nur die Quantität, durch den Anspruch, die thematische Breite und die über weite Strecken ausgesprochen hohe Qualität der enthaltenen Studien gelingt es, die von Monika Schwarz-Danuser im Vorwort des Bandes noch angemahnten „Desiderata der Forschung“ sicher nicht zu beseitigen, aber doch anzugehen und zu verringern. Zusammen mit dem ebenfalls zum Fanny-Hensel-Jahr bei der edition text+kritik erschienenen Sammelband *Fanny Hensel. Das Werk* (hrsg. von Martina Helmig, München 1997) verfügt die Forschung nunmehr über ein „Standardrepertoire“ an Referenzuntersuchungen, an der Seite der ebenso bahnbrechenden wie schwer zugänglichen Dissertation von Victoria Sirota (1981) und der – allerdings das Leben gegenüber dem Werk stark bevorzugenden – Biographie von Françoise Tillard.

Der Sammelband ist in Kapitel unterteilt; im ersten, „Der Salon als sozialer und kultureller Ort“, analysieren Barbara Hahn und Beatrix Borchard den Aufführungskontext der Musik Fanny Hensels, Hahn im größeren Zusammenhang der jüdischen Kultur Berlins, Borchard dagegen sehr präzise und scharfsinnig unterscheidend zwischen den verschiedenen Räumen innerhalb des Anwesens Leipziger Straße Nr. 3, von den berühmten Konzerten im Gartensaal bis zur Abgeschlossenheit des eigenen Musikzimmers. In feinste kompositorische Details geht es dagegen im Abschnitt „Experimen-

telles Komponieren“ mit nicht weniger als sieben Beiträgen. Peter Rummenhölter und Cornelia Bartsch wenden sich den *Liedern ohne Worte* zu; vor allem Bartsch zeigt in ihrem Vergleich zwischen Felix' op. 30,3 und Fannys op. 6,1 eindrucksvoll und in großem Detail die fundamentalen Unterschiede zwischen der Kompositionsweise der Geschwister auf, wobei einmal mehr deutlich wird, wie Felix seine Kreativität im Rahmen der tradierten Liedform entwickelt, Fanny dagegen in Melodik, Harmonik und Phrasenbau nachgerade anarchisch verfährt, das Lied dabei allerdings vergeblich „gegen die eigenen Grenzen anzurennen scheint“ (S. 72). Christian Thorau deckt anhand der seit kurzem wieder zugänglichen Reinschrift zum Klavierzyklus *Das Jahr* motivische und programmatische Bezüge auf, entzieht allerdings der weitverbreiteten Ansicht, der Zyklus reflektiere Fanny Hensels Aufenthalt in Italien, nachdrücklich die Grundlage. Annette Nubbemeyer gibt einen Überblick über die Klaversonaten; danach folgt eines der Glanzstücke des Bandes, ein Aufsatzpaar von Renate Hellwig-Unruh und Rainer Cadenbach über das *Streichquartett*. Beide nähern sich dem Werk über die Beethoven-Rezeption und die Auseinandersetzung mit Werk und Wort des Bruders an (zumal über dessen berühmte Kritik an der „weichlichen Schreibart“ des Quartetts); beiden gelingt es auf ihre Weise, die ganz individuelle Reaktion Fannys auf Beethoven in diesem ebenso bezaubernden wie irritierenden Werk zu erhellen, Cadenbach noch dazu mit dem klugen Vorschlag, Felix' als Reaktion auf Fannys Tod 1847 komponiertes *Streichquartett* op. 80 als ein spätes Eingehen auf die Komposition der Schwester zu sehen. Nach Gesine Schröders Analyse der Orchestrierungspraxis (anhand der Ouvertüre) befassen sich drei Aufsätze mit Editionsfragen (Barbara Gabler und Annette Maurer zu Problemen der Autorisierung, vor allem in den zu Lebzeiten unveröffentlichten Werken, Diether de la Motte zu seiner Ausarbeitung des Klavierparts der Musik *Zum Fest der heiligen Cäcilia*), danach gleich vier mit der Bach-Rezeption Hensels, vom Allgemeinen zum Speziellen: Janina Klassen über die nationale Färbung der „Kunstreligion Bach“ in Deutschland, Susanne Fontaine über Bach als „Gegenbild“ der Geschwister Mendelssohn zur dekadenten Musik Frankreichs und Itali-

ens, über die Funktion des Chorals in Hensels Musik, Ellinore Fladt über den *Hiob* in Relation zu Bachs *Actus tragicus*. Ohne den Autoren daraus einen Vorwurf machen zu wollen, ist hier ein wenig schade, dass die Bach-Rezeption – wieder einmal – auf Kosten der Rezeption aller anderen älteren Komponisten in den Vordergrund gestellt wird; vor allem die Musik Händels spielte, wie Wolfgang Dinglinger für Felix gezeigt hat, im Hause Mendelssohn eine Rolle von durchaus vergleichbarer Bedeutung. Nach zwei Beiträgen zur Biographie (Françoise Tillard über die Geschwister als „Verkörperung bürgerlicher Perfektion“, als Gefangene in den Erwartungen, die ihre Umwelt an sie stellte, und Marian Wilson Kimber zu den ebenso spärlichen wie erhellenden Zeugnissen einer Fanny-Hensel-Rezeption nach ihrem Tod) wird am Schluss die heikle Frage der Stellung Fannys „Zwischen Judentum und Christentum“ angegangen: Julius H. Schoeps und Eva Maria Thimme legen dar, wie sich die Mendelssohns – trotz Taufe und aller Emanzipationsbestrebungen – doch immer wieder mit ihrer jüdischen Herkunft auseinandersetzen hatten; Christian Knopf und Wolfgang Dinglinger betonen dagegen – wohl zu Recht – das klare Bekenntnis der Mendelssohn-Kinder zum Christentum. Dass es sich dabei um eine Konversion zum Protestantismus handelte, war im Berlin des frühen 19. Jahrhunderts nahezu selbstverständlich; das geringe Renommee, das der als antiaufklärerisch geltende Katholizismus im Hause Mendelssohn genoss, wird von Monika Schwarz-Danuser ebenso umfassend wie überzeugend beschrieben.

„Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik“ lautet der Untertitel. Es ist geradezu beglückend, wie wenig der vorliegende Band die Befürchtungen beim Lesen dieses Untertitels bestätigt, es könnte sich einmal mehr um sehr viel Schreiben über den Kontext und sehr wenig über den Text handeln. Die weitaus meisten der Aufsätze vereinen beide Aspekte. Wohltuend ist zudem, dass es offenbar nicht mehr nötig ist, Fanny Hensel in Schutz zu nehmen; an die Stelle des in der Vergangenheit oft zu spürenden apologetischen Tonfalls und des Lamentos über ihre Unterdrückung durch die Gesellschaft im Allgemeinen und ihren Bruder im Besonderen tritt ein kritisches Interesse an Werk und Um-

feld, das auch die schwierigen Seiten des Œuvres, das Unfertige, das krass Experimentelle, auch die kompositionstechnischen Mängel nicht verschweigt und auch kein schlechtes Gewissen dabei verspürt. Es ist das höchstmögliche Kompliment an Fanny Hensel, dass sie und ihr Werk – ohne deren besondere Stellung in Gesellschaft und Musikgeschichte zu leugnen – aus der Schutzzzone der Frauenforschung hinausgetreten sind und jetzt ‚ganz normal‘ behandelt werden können.

(Februar 2000) Thomas Schmidt-Beste

ANTON BRUCKNER: Sämtliche Werke, Band 24/1: Briefe. Band 1 (1852–1886). Vorgelegt von Andrea HARRANDT und Otto SCHNEIDER †. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft Wien 1998. 336 S., Abb.

Seit den Anfängen der Bruckner-Gesamtausgabe im Jahr 1927 war in deren Rahmen eine Briefedition vorgesehen. Die intensive biographische Forschung, die seit den späten 1970er-Jahren insbesondere vom Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) mit Sitz in Wien vorangetrieben wurde und wird, konnte gerade für ein solches Projekt wie den vorliegenden Band ein fruchtbares Anwendungsgebiet finden. In Zahlen: Während Max Auers bisher grundlegende Briefausgabe (aus dem Jahr 1924) 326 Schreiben und 97 an Bruckner gerichtete Briefe verzeichnet, kommt die neue Edition allein für den angegebenen Zeitraum auf 347 Briefe von Bruckner, 108 Gegenbriefe und 19 Schreiben über Bruckner (letztere nach nicht offen gelegten Kriterien ausgewählt); der Anteil der bislang nicht publizierten Briefe beträgt 85 Schreiben, davon 45 von Bruckner. Diese neuen Quellen ergänzen in aufschlussreicher Weise manche bekannte Facette unseres Bruckner-Bilds; herausgegriffen sei jene typische kurze Adresse an den Wiener Kritiker Franz Gehring vom 18. Februar 1881, in welcher der Komponist um „gnädige Gewogenheit“ für seine *Vierte Symphonie* ersucht (von Briefen dieser Sorte ist vermutlich nur noch ein Bruchteil vorhanden).

Alltags-, Freundschafts- und Herzensangelegenheiten sowie vor allem Angelegenheiten der musikalischen Kunst, des eigenen Werks und dessen Verwirklichung, bilden zusammen eine eindrucksvolle thematische und atmo-

sphärische Gemengelage; kein zeitgenössischer Bericht erlaubt einen vergleichbaren Einblick in das komplexe Persönlichkeitsbild des Komponisten. Der vielfach mit oralen Elementen durchsetzte, stets sich auf das Gegenüber einstellende Schreibstil des ausgebildeten Schullehrers Bruckner bietet indessen editorische Probleme, die letztlich nicht lösbar sind. Andrea Harrandt hat sich verdienstvoller Weise dazu entschieden, Bruckners typographische Differenzierungen zu übernehmen, wobei dessen Unterstreichungen in gesperrtem Satz wiedergegeben werden (schade, dass keine einzige Abbildung die Differenz der Schriftbilder veranschaulicht). Schreibversehen und grammatikalische Defekte werden strikt im Basistext wiedergegeben und in einem kleinen Apparat, der dem direkt anschließenden Kommentarteil angehängt ist, sozusagen „korrigiert“ (bereits das erste Wort im ersten Brief ist auf befremdliche Weise „falsch“: lässt sich ein kurrent geschriebenes Schluss-„m“ nicht auch als „r“ zu rechtlesen oder hat Bruckner wirklich einen Brief mit „Vom allem ...“ begonnen?). Dass solche „Korrekturen“ nicht in jedem einzelnen Fall erfolgen, führt zu gelegentlichen Unsicherheiten (vgl. z. B. Nr. 640813, Z. 27, oder Nr. 660127, Z. 41). Eine kommentierende Diskussion solcher Unsicherheiten könnte, so paradox dies klingt, diese minimieren. Es fällt jedoch auf, dass in Apparat und Kommentar generell Aussagen irgend welchen spekulativen Charakters vermieden werden. Dies hat vor allem Konsequenzen für den Kommentar. Hier sind die Angaben zu Personen zwar knapp und fürs Erste hinreichend; der Besitz des *Bruckner-Handbuchs* (Salzburg 1996) ist jedoch dringend zu empfehlen. Da die Ausgabe auf punktuelle Einmalbenützung von „Außenstehenden“ angelegt zu sein scheint, grenzt die Redundanz der Kommentarzeilen jedoch zuweilen ans Befremdliche, und dies vor allem vor dem Hintergrund des zurückhaltenden Umgangs mit unverständlichen, interpretationsbedürftigen Textstellen. Gewiss dürfte jedoch sein, dass bei einem Konzept ausführlicher „kontextsensitiver“ Kommentare noch lange auf eine solche Ausgabe zu warten wäre.

Fundorte, frühere Abdrucke sowie Hinweise zu Faksimile-Wiedergaben werden vollständig aufgelistet. Zwei Register erschließen den chronologisch angelegten Band. Beim Register der

Werke Bruckners wäre es hilfreich gewesen, die im Haupttext aufscheinenden Erwähnungen zu markieren.

Dem Erscheinen des zweiten Teils kann mit Spannung entgegengesehen werden.

(August 1999)

Thomas Röder

TERESA KLIER: Der Verdi-Klang. Die Orchesterkonzeption in den Opern von Giuseppe Verdi. Tutzing: Hans Schneider 1998. VIII, 378 S., Notenbeisp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 18.)

Die Würzburger Dissertation geht von der vernünftigen These aus, dass eine rein mechanische Analyse der Instrumentation von Verdis Opern wenig sinnvoll ist, weil die Orchesterkonzeption nicht ohne die dramaturgische Konzeption der Opern analysiert werden kann. Klier beschreibt darum zunächst Szenentypen („Die Todesszene in ihrer lyrischen Ausprägung“, „Die Liebesszene“, „Gebetsartige Szenen“) um zur „Darstellung von Szenarien“ und zur „Personencharakteristik“ fortzuschreiten. Die jeweiligen Partiturausschnitte werden dabei langatmig und ermüdend unter den Aspekten Dramaturgie, Harmonik, Melodik und Instrumentationstechnik beschrieben (nur gelegentlich finden sich Zusammenfassungen). Solche Eins-zu-eins-Beschreibungen von Partiturausschnitten mögen als Vorarbeit ihren Sinn haben, man sollte sie aber dem Leser ersparen, denn sie erschöpfen sich in Beschreibungen. Der zweite Hauptteil der Arbeit ist einer systematischen Beschreibung der Instrumentengruppen und ihrem Gebrauch bei Verdi gewidmet. Klier bietet hier einen brauchbaren, wenn auch langatmigen Katalog der unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten der Instrumentengruppen bei Verdi in jeweils chronologischer Gliederung.

Im Zentrum der Arbeit stehen die Opern nach *Rigoletto*, nur gelegentlich werden frühere Werke herangezogen, was insofern etwas unverständlich ist, als die gewalttätige Instrumentation des *Nabucco* schon den Zeitgenossen als Charakteristikum Verdis auffiel und eine deutliche Abkehr von Vincenzo Bellinis und teilweise auch Gaetano Donizettis Instrumentationsmerkmalen darstellt. Klier geht auch nicht „detailliert auf Einflüsse jeglicher Art“ (S. 9) auf die Instrumentation Verdis ein.

Dies kann man schon aus arbeitsökonomischen Gründen kaum erwarten; doch erstreckt sich die Lizenz auch darauf, dass Verdis Orchesterkonzeption nicht vor der Folie der Orchesterkonzeptionen seiner Zeit beleuchtet wird. Ob der im Titel beschworene „Verdi-Klang“ wirklich ein solcher, oder in wievielm doch nur zeitypisch ist, ob und inwieweit Verdi die Konzeptionen Bellinis, Donizettis und Giacomo Meyerbeers veränderte oder übernahm, wird nicht diskutiert. Das ist umso bedauerlicher als in der verdienstvollen Garland-Reihe die Partituren etlicher einschlägiger Opern durchaus vorliegen und leicht zugänglich sind. Im Verzeichnis der benutzten Quellen werden zwar die vier großen Opern Meyerbeers genannt, aber nur jeweils eine von Bellini, Donizetti (die notorische *Lucia di Lammermoor*, obwohl nachweislich *Lucrezia Borgia* erheblichen Einfluss auf *Rigoletto* hatte!) und Gioacchino Rossini, dazu Richard Wagners *Lohengrin* und *Tannhäuser*. Warum die Autorin den Kalmus-Nachdruck der *Nabucco*-Partitur statt der kritischen Ausgabe von Roger Parker benutzt hat (die sich auch hinsichtlich der Instrumentation von der alten Ausgabe unterscheidet!) bleibt ihr Geheimnis. Allerdings geht auch aus der alten Ausgabe hervor, dass Fenenas „O dischiuso è il firmamento“ im letzten Akt des *Nabucco* keineswegs eine „Todesszene“ (S. 32) ist (im Gegensatz zu Abigaille erfreut sich Fenena am Ende der Oper bekanntlich bester Gesundheit).

Im zusammenfassenden Schlusskapitel wird „der Verdi-Klang“ mit den folgenden Kategorien charakterisiert: „Transparenz“, „Kontrastreichtum“, „Schnelligkeit“ (nämlich der „Satzentwicklung“), „Unaufdringlichkeit“, „Schlichtheit der Farbgebung“. Von diesen wenig spezifischen Kategorien ist zweifellos „Unaufdringlichkeit“ die merkwürdigste: Klier versteht darunter, dass „Verdis Orchester eine solche Homogenität mit der Stimme erreicht, dass sich das Orchester nicht um seiner selbst willen in den Vordergrund schiebt“ (S. 294). Verblüffenderweise soll dies Verdi nicht nur von Wagner unterscheiden (was nichts anderes ist als das alte Vorurteil, Wagner decke mit seinem Orchester die Sänger ab), sondern auch von seinen italienischen Vorgängern. Hier wird offenbar, dass eine solche Arbeit ohne den Vergleich mit Vorgängern und Zeitgenossen völlig ins Leere läuft. Die fünf

Kategorien dürften auf den größeren Teil der italienischen Opern in der zweiten Jahrhunderthälfte zutreffen, was auch mit dem simplen Grund zusammenhängt, dass italienische Komponisten eben für italienische Orchester und ein italienisches Publikum komponierten und insofern sowohl auf Sachzwänge als auch auf die Publikumserwartung reagierten, weshalb die, von Klier nur am Rande angesprochene, Pariser Entwicklung eben nur zum Teil nachvollzogen wurde. Auf die Diskussion ästhetischer Rahmenbedingungen, deren (auch mittelbare) Rezeption Verdis Kompositionen durchaus beeinflussten (ist Jagos Personencharakteristik ohne Victor Hugos Ästhetik des Hässlichen denkbar?), geht Klier an keiner Stelle ein.

Immer wieder findet die Autorin, diese oder jene Stelle sei „interessant“. Das kann man von diesem Buch, das in der Fragestellung wie methodisch weit unter dem Niveau der internationalen Verdi-Forschung bleibt, nicht behaupten. (August 1999) Michael Walter

Chronologisches Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner. Wagner-Briefe-Verzeichnis WBV. Hrsg. von Werner BREIG, Matthias DÜRER und Andreas MIELKE, erstellt in Zusammenarbeit mit der Richard Wagner-Gesamtausgabe. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1998. 845 S.

Zu behaupten, die Musikwissenschaft hätte auf dem Feld der Briefedition bislang überwiegend mustergültige Arbeit geleistet, dürfte ziemlich gewagt sein. Gewiss, Unternehmungen wie beispielsweise die *Bach-Dokumente*, die *Briefe und Aufzeichnungen* Wolfgang Amadeus Mozarts oder die jüngst vorgelegte, vorzügliche Gesamtausgabe des *Briefwechsels* Ludwig van Beethovens genießen hohe Anerkennung auch über die Fachgrenzen hinaus. Aber ebenso gewiss ist die leider häufig nur zu berechnete Skepsis spezialisierter Vertreter literarischer Disziplinen sowie der wissenschaftlichen Öffentlichkeit gegenüber den Editionen von Musikerkorrespondenzen, stellen diese doch oft nicht mehr als unkommentierte Florilegia aus entsprechenden Briefüberlieferungen dar. Dass ausgerechnet die Herausgabe sämtlicher Briefe Richard Wagners, des schreibmächtigsten Komponisten überhaupt, vor Jahren mit einer heute

kaum mehr nachvollziehbaren methodologischen Gutgläubigkeit angegangen wurde, bleibt eine schmerzliche Tatsache. Denn was damals zur Vorbereitung an grundlegender bibliographischer Erkundung hätte unternommen werden müssen, wurde erst jetzt in die Tat umgesetzt: die Verzeichnung des Gesamtbestandes. Man mag es angesichts der Ausgabenmängel beinahe wie den geglückten Versuch einer Wiedergutmachung betrachten, dass der Bochumer Forschergruppe von Werner Breig ein Nachschlagewerk gelungen ist, dessen Qualitäten nicht hoch genug zu schätzen sind und dessen Rang als Standardwerk feststeht.

Von Anfang 1993 bis Anfang 1997 konnten im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Projekts 9724 Dokumente Wagners erfasst und in eine chronologische Ordnung gebracht werden. Es handelt sich dabei um Briefe in einem weiten Sinne, d. h. mit Einschluss von Telegrammen, Mitteilungen auf Zetteln, persönlichen Zusätzen auf Rundschreiben, auf Visitenkarten oder innerhalb von Briefen Dritter. Bestimmendes Merkmal dieser Stücke ist die eigenhändige Niederschrift durch Wagner oder zumindest seine eigenhändige Unterzeichnung. Briefe, die von Personen im Auftrage oder im Sinne Wagners verfasst wurden, haben keinen Eingang in das Verzeichnis gefunden. Als weiteres Ausschlusskriterium galt der fehlende Nachweis eines Briefes als „physisches Objekt“ (S. 9); nur überlieferte Briefe erhielten eine *WBV*-Nummer (Schreiben, deren Existenz bezeugt ist, die aber gegenwärtig nicht zugänglich sind, wurden freilich eingearbeitet). Aufgenommen sind dagegen schriftliche Äußerungen in Form von Widmungen in Büchern oder Noten, von Albumblättern, Offenen Briefen, Entwürfe zu Konzertanzeigen und anderem mehr.

Welche Grunddaten liefert das Verzeichnis? Auf die Kopfzeile mit Nummer, Adressat und Zielort, Absendeort sowie Datum folgt ein Kommentarblock mit, je nach Bedarf, den Rubriken „Allgemeines“ (z. B. Dokumentenart, Anlagen), „Original“ (Briefverbleib), „Abschrift“, „Ausgaben“ (Texte, Faksimiles), „Zum Absender“ (bei Gemeinschaftsbriefen), „Zum Adressaten“ und „Zum Datum“ (besonders wichtig bei undatierten Briefen, deren Entstehungszeit erschlossen und die nach biographischen Zeiträumen eingeordnet wurden). Was

in einer solch knapp zusammenfassenden Weise an Informationen weitergegeben wird, ergibt in seiner Summe das bibliographische Wissen der Forschung über die Briefüberlieferung Wagners. Ergänzend dazu ebnen das Adressaten-Register nach Personen, Firmen und Zeitungen, ein Incipit-Register und eine Konkordanz zwischen dem einschlägigen Briefverzeichnis von Wilhelm Altmann von 1905 und dem *WBV* weitere Bahnen zu dem Dokumenten-Corpus. Mit diesem Repertorium wurde ein weitausholender Schritt in Richtung der vollständigen Erschließung eines für die Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts zentralen Quellenbestands getan.

Das *WBV* darf in seiner mustergültigen Anlage (deren äußere Form die Familienähnlichkeit mit dem *WWV*, dem Wagner-Werkverzeichnis, nicht leugnet) und in seiner äußerst sorgfältigen Durchführung (eine hohe Zahl von Stichproben hat keinen Fehler zu Tage gefördert; lediglich in der Liste der Fundorte fehlt auf S. 50 die Angabe der Universitätsbibliothek Uppsala, vgl. Brief 8223) als Modell für analoge Vorhaben gelten. Selbstverständlich wird es im Laufe der Zeit ergänzende Funde geben, wie etwa den des Schreibens an Peter Cornelius vom 18. Mai 1864, das vom Musikantiquariat Hans Schneider 1999 im Katalog 372, Nr. 208, angeboten worden ist, doch dürfte der Prozentsatz der vom „Gesamtbestand“ erfassten Briefe sehr hoch sein. Keine Briefedition von vergleichbarem Umfang wie die Wagners sollte künftig ohne ein derartiges Basiswerk beginnen. Der Überblick, den es gewährt, dient nicht nur den oft über Jahre und Jahrzehnte tätigen Editoren der eigenen Planung und Orientierung. Es gibt dem Nutzer einen Schlüssel zu Beständen in die Hand, zu denen er sonst kaum Zugang fände (vor allem, wenn er kein Fachmann auf dem entsprechenden Gebiet ist). Schon jetzt, lange Zeit vor Abschluss der Gesamtausgabe, vermag sich der Benutzer mit Hilfe des *WBV* im Labyrinth der Wagner-Briefe zurechtzufinden. Was gäbe man für solch einen Hilfsdienst bei den Briefschaften Robert Schumanns, Felix Mendelssohns, Richard Strauss' oder Arnold Schönbergs, um nur einige zu nennen. Wie man ihn leisten kann, dafür gibt es nun ein Vorbild – zögert noch jemand, es ihm nachzutun?

(Oktober 1999)

Ulrich Konrad

MIROSLAV IVANOV: *Dvořák in Amerika. Auf den Spuren eines großen Musikers. Aus dem Tschechischen von Anna ZATLOUKALOVÁ. Berlin: Edition q 1998. 406 S.*

Die Grundidee des Buches, das in der tschechischen Originalausgabe (*Novosvětská*) 1984 und elf Jahre später, 1995, in der englischen Übersetzung von Stania Slahor (*In Dvořák's Footsteps. Musical Journeys in the New World*) erschien, ist literarischer Natur: Ein tschechischer Schriftsteller reist nach Amerika, um dort nach fast 100 Jahren einen wichtigen biographischen und schaffensmäßigen Abschnitt des Komponisten Antonín Dvořák – gleichsam dessen Fußstapfen folgend – nachzuerleben, nachzuzeichnen und sich dabei in dessen Person, dessen künstlerisches Denken und Handeln einzuleben. Dieser literarische Ansatz kann – man denke nur an Arbeiten von Peter Härtling, Wolfgang Hildesheimer oder auch Martin Gregor Dellin – überzeugend, anregend, aufschluss- und erkenntnisreich zugleich sein.

Ivanovs Dvořák-Buch aber ist von Anfang bis Ende nichts anderes als ein 406-seitiges Ärgernis. Hinter dem Literarischen verbirgt sich schlechter Journalismus, vermischt mit Sensationsmake und Popularismus: Da geht – um eines unter vielen Beispielen anzuführen (S. 162 f.) – der ich-erzählende Ivanov in die Pierpont Morgan Library; voller Spannung öffnet er dort eine Box mit Dvořák-Brieforiginalen, jubiliert (zusammen mit dem Leser, den er dabei allerdings für dumm verkauft) über diesen Fund – sagt aber nicht, dass all diese Briefe bereits 1978 zuverlässig ediert, allgemein zugänglich publiziert wurden und ihr Inhalt längst bekannt ist. Von Ivanov werden Fragen gestellt und hochgespielt (S. 17: „wie ist sie [9. *Symphonie*] wohl entstanden – wo und wann genau“), Fragen, die schon längst fundiert beantwortet sind; es werden methodische Plattitüden (S. 77: „und dass es notwendig sein wird, wenn wir uns mit Dvořáks Amerika-Aufenthalt ernsthaft befassen wollen, seine Korrespondenz kennenzulernen“) als große Erkenntnis verkauft, überzogene Szenarien wiedergegeben (S. 82: „Ich sitze im Leseraum des Museums der tschechischen Musik und blättere in den vergilbten Materialien, ich friere, obwohl ich zwei Pullover an habe und vor mir auf dem Tisch eine Thermosflasche mit

heißem Tee steht“), und Spannungen aufgebaut – S. 208: „Mit Erleichterung brachte Dvořák schließlich die letzte Note seiner [9.] Symphonie zu Papier (Wir werden noch feststellen, dass es nicht die letzte Note war“ –, die sich im Nachhinein nur als Flop erweisen. Ivanovs Methode dabei, Zitat an Zitat aneinander zu reihen, vermittelt Objektivität nur zum Schein, denn fraglich in ihrem Wert sind viele der Quellen, die bemüht werden, und der kritische Abstand ihnen gegenüber geht gegen Null – denn es ist ja schön, Dvořáks Bierkonsum und seine Verschrobenheit immer wieder durch zeitgenössische Berichte zu „dokumentieren“. Dass dabei alle deutschsprachigen Zitatquellen nach Ivanovs tschechischer Übersetzung von 1984 rückübersetzt und nicht durch das deutsche Original ersetzt wurden, stiftet vielfach Verwirrung (S. 207: das originale „größtenteils in der harmonischen Anlage“ wird bei Ivanov sinnentstellend zu „überwiegend auch im harmonischen Charakter“).

Zahlreiche Ungenauigkeiten und Schlampeereien kennzeichnen die Ausführungen, etwa in Zusammenhang mit den böhmischen Abschiedskonzerten Dvořáks (S. 66), bei denen der Komponist, der Geiger Ferdinand Lachner und der Cellist Hanuš Wihan nicht, wie Ivanov schreibt, am „Dirigentenpult“ wirkten, sondern zusammen Trio spielten. Und keines der neueren Forschungsergebnisse der letzten 15 Jahre hat in die englische oder deutsche Übersetzung (in letzterer wurde die in der tschechischen Originalausgabe wie in der englischen Edition vorhandene Bebilderung, eines der wenigen Positiva an Ivanovs Buch, seltsamerweise ausgespart) Eingang gefunden. Antonín Dvořák erscheint hier bei Ivanov erneut und all den wissenschaftlichen Bemühungen der letzten Jahre gleichsam Hohn spottend als der nette Kumpel, edel, bescheiden, naiv und natürlich im Gemüt, liebenswert durch seine Lokomotiven-, Dampfschiff-, Kartenspiel- und Taubenspassion, und als der von musikalischen Einfällen nur so überschüttete spontane böhmische Musikant. Da hätte das Lektorat viel mehr Sorgfalt und Verantwortung zeigen und Ivanovs Buch nicht nur übersetzen, sondern vor allem redigieren und aktualisieren lassen müssen.

(August 1999)

Klaus Döge

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

Anlässlich einer Inszenierung von Hans Pfitzners Oper *Das Herz* fand das dritte Pfitzner-Symposium in Rudolstadt statt. Daher wurde in den gedruckten Bericht außer den Referaten auch die sehr kontroverse Diskussion zwischen den Teilnehmern des Symposiums und den beiden für die Produktion künstlerisch Verantwortlichen, dem Regisseur Peter P. Pachl und dem Dirigenten Rolf Reuter, aufgenommen. Sie spiegelt das unterschiedliche Interesse von Wissenschaftlern und Praktikern, etwa hinsichtlich der dramaturgischen Eingriffe und Zutaten der Regie oder bezüglich der Frage, ob das Werk oder seine Aktualisierung im Zentrum einer Auseinandersetzung stehen sollte. Daneben – und möglicherweise ganz unbeabsichtigt – dokumentiert diese Diskussion sehr lebendig die Situation eines thüringischen Provinztheaters zu Beginn der neunziger Jahre. Einen weiteren eher ungewöhnlichen Beitrag liefert Wilhelm Killmayer, der als Komponist an Beispielen aus dem Kammermusikschaffen über Charakteristika von Pfitzners Tonsatz sprach, etwa über die Verwendung des Kontrapunkts als Strategie, um über tote Punkte hinwegzukommen, die aus der Geschlossenheit der Themenbildung resultierten. In seinem Eröffnungsreferat ging Peter Cahn von Edward Dents These des für die deutsche Opernbühne so fruchtbaren Jahrzehnts zwischen 1920 und 1930 aus. An Beispielen von Richard Strauss, Ernst Krenek, Kurt Weill und Paul Hindemith umriss er den Kontext, von dem sich Pfitzners 1931 uraufgeführte letzte Oper „in einer an Beziehungslosigkeit grenzenden Eigenart abhebt“ (S. 18). Ulrich Mutz zeichnet auf der Basis von Korrespondenzen aus dem Nachlass des Komponisten die Kontroverse zwischen Pfitzner und dem Dirigenten der Berliner Uraufführung, Wilhelm Furtwängler, nach. Der Beitrag von Eckart Kröplin widmet sich dem Spiegelverhältnis zweier Motive der Oper als Sinnbild für die Verflechtung von guter und böser Macht. Ein philologisches Gegenstück zu Killmayers Beitrag liefern Wolfgang Ostoffs Ausführungen zu den verschiedenen Arbeitsstadi-

en der Oper auf der Grundlage von Skizzenmaterial, das sich im Bestand der Würzburger Universitätsbibliothek befindet. John Williamson kommt auf der Basis eines Vergleichs zwischen den Beschwörungsszenen in Pfitzners *Herz* und Ferruccio Busonis *Doktor Faust* zu dem Schluss, dass Pfitzner der theoretischen Forderung seines Kontrahenten nach klarer formaler Gestaltung von Musik für die Opernbühne näher kommt als Busoni selbst. Eine zweite Gruppe von Vorträgen befasste sich mit der Überschreitung von Gattungsgrenzen und erweiterte den Blick über die Oper hinaus auf Pfitzners Spätwerk. Reinhard Seebohm stellte *Introduktion und Variationen über ein Thema von Hans Pfitzner aus der Oper „Das Herz“* für Violoncello und Klavier von Pfitzners Schüler Jan Koetsier vor. Rudolf Stephan und Reinhard Wiesend sprachen über das Verhältnis von Streichquartett und Symphonie. Stephan konstatierte nicht nur bei Pfitzner die Tendenz zur Monumentalisierung der einen und zur Annäherung an die Kammermusik der anderen Gattung. Er stellte feste, dass die eigentlichen sinfonischen Werke Pfitzners die Konzerte für Klavier und vor allem für Violine seien. Wiesend demonstrierte Pfitzners Orchestration des *Streichquartetts* op. 36 zur *Symphonie* op. 36a als Interpretation eines eigenen Werks. Hans Rectanus schließlich referierte über die Kantate *Urworte orphisch*. Er teilte unter anderem die politischen Gründe mit, die dazu führten, dass anlässlich der Weimarer Feiern zu Johann Wolfgang von Goethes 200. Geburtstag 1949 nicht, wie von dem Dirigenten Hermann Abendroth angeregt, Pfitzners Opus ultimum aufgeführt wurde, sondern Werke von Ottmar Gerster und Hanns Eisler. Er liefert damit einen anschaulichen Beitrag über den Beginn der offiziellen „Erbbepflege“ in der Frühzeit der DDR.

(August 2000)

Susanne Fontaine

KARIN GERMERDONK: *Sinfonie und Poème. Philosophische Grundlagen einer gattungsgeschichtlichen Wechselbeziehung im Werk Skrjabins. Aachen: ShakerVerlag 1997. 239 S., Notenbeisp.*

Wenn herkömmliche Auffassungen besagen, dass in Aleksandr Skrjabins Werk die Verknüpfung musikalischer Gestalten mit philo-

sophischen Gedanken unter dem Einfluss theosophischer Lehren zustande gekommen sei, so weist Karin Germerdonk an Hand von Skrjabins Jugendbriefen an Natalia Sekerina etwas anderes nach: Visionen seines späteren Gesamtkunstwerk-Konzepts wurzeln in eigenen frühen Naturerlebnissen, so die Idee des kugelförmigen Raums, die Bedeutung des „Lichts“, die Vision des „Fliegens“ und der „Ekstase“ und die Vorstellung von einer feindlichen, vom Menschen zu zwingenden Natur. Sein philosophisches Interesse war von Anfang an wach und eigenständig; es äußerte sich in autodidaktischen Philosophiestudien mittels der Lehrwerke von Ueberweg-Heintze und Kuno Fischer. Daraus entwickelt er eine eigene „Lehre“: eine Philosophie aus Ahnungen und Sehnsüchten, die über „Tätigkeit“ zur „Ekstase“ gelangen, dargelegt in dichterischen „Überworten“, die sich durchaus mit dem „zaumnyj jazyk“, der metalogischen Sprache bei Velimir Chlebnikov und den russischen Futuristen berühren wie auch den Vorstellungen der Zeit vom Zustand der Entrückung, in dem die Zeit stehenbleibt – Karin Germerdonk zitiert Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil und Franz Kafka und hätte aus Russland Osip Mandelštam zitieren können.

Skrjabins Abweichungen vom klassischen Formenkanon beruhten – obschon es im späteren Werk zwischen ihnen und außermusikalischen Inhalten Verknüpfungen gab – ursprünglich auf Traditionen der Sinfonischen Dichtung. Erst ab der *Dritten Symphonie* empfindet und entwickelt er sein Werk als „Lehre“. Die Entwicklungen vom klassischen Kanon und der Dur-Moll-Tonalität weg verfolgt Karin Germerdonk in ausführlichen Analysen Werk für Werk – dabei bleibt allerdings der Blickwinkel durch die vorgegebene Beschränkung aufs Orchesterwerk eingeschränkt – dass Skrjabin in Klavierwerken (seiner und der Zeit eigentlicher Pioniergattung) noch freier verfährt, lässt sie nicht außer Acht. Unter den Form-Neuerungen wird das Prinzip der losen Verklammerung der Abschnitte im *Poème de l'extase* namhaft gemacht, in *Prométhée* dann jene Momente, die auf die wiederholungslosen Symphonien (2 und 3) bei Dmitrij Šostakovič oder die themenlose Struktur bei Aleksandr Mosolov vorausweisen, nämlich: „Einen ersten Anhaltspunkt für die Struktur gibt allein die Art, wie

die Instrumente jeweils neu einsetzen“, oder „In einem noch stärkeren Ausmaß als beim *Poème de l'Extase* ist diese Komposition aus vielen kleinen musikalischen Einheiten aufgebaut, die eher Motiv- als Themencharakter besitzen“ (beides S. 193). So wird Skrjabin im Grunde als Vorläufer späterer russischer Entwicklungen identifiziert, ohne dass dies näher ausgeführt würde. Dagegen bleiben seine harmonischen Neuerungen in ihrem Ausmaß unerkannt – die Forschungen Zofia Lissas zu Skrjabins und Schönbergs „synthetischer“ Harmonik im Unterschied zur klassischen „analytischen“ werden wohl zitiert, aber nicht berücksichtigt.

Während Skrjabins Verleger Belaieff ihn als Klavierkomponisten sah und von seinen Plänen einer Vokalsymphonie als vermessener Beethoven-Nachfolge nichts wissen wollte, entsprang Skrjabins Ehrgeiz zum Orchesterkomponisten durchaus eigener Neigung, wofür er sich das Rüstzeug allmählich erarbeiten musste, was unter Rückschlägen und misslungenen Versuchen und dadurch bedingten Verzögerungen vor sich ging. Šostakovičs bissiges Verdikt, Skrjabin verstünde von Instrumentierung so viel „wie ein Schwein von Apfelsinen“, erweist einen realen Hintergrund insofern, als sein Denken nicht vom Instrumentalklang ausgeht, sondern er seine Ideen erst nachträglich in Instrumentalklang umsetzte – und schließlich auch in Lichtvisionen. Diese werden von Karin Germerdonk gleichermaßen übersichtlich dargelegt.

(Juli 2000)

Detlef Gojowy

HELMUT PÖLLMANN: *Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens.* Mainz u. a.: Schott 1998. 168 S., Notenbeisp.

Der Autor umreißt ein umfassendes Bild von Erich Wolfgang Korngolds Œuvre, indem er psychologische und rezeptionsgeschichtliche Überlegungen und satztechnische Beobachtungen aufeinander bezieht. Gattungshistorische Reflexionen – etwa zur Oper nach Richard Wagner, zur Filmmusik und zur Situation symphonischen Komponierens zu Beginn des 20. Jahrhunderts – ergänzen die Darstellung. Ausführlichere Betrachtungen gelten exemplarischen Werken: der *Toten Stadt*, der Filmmusik zu *The Adventures of Robin Hood* und, in kürze-

ren Werkbetrachtungen, überwiegend späteren Stücken Korngolds, mit denen der Komponist nach Kriegsende vergeblich versuchte, von Hollywood aus den Weg zurück in die Konzertsäle zu finden.

Helmut Pöllmann ist sich der methodischen Probleme seiner Herangehensweise wohl bewusst: So diskutiert er ausführlich das Verhältnis zwischen Komponistenbiographik und analytischer Würdigung des kompositorischen Werkes sowie die ebenso heikle Beziehung zwischen individuellen und allgemeinhistorischen Faktoren, die zum frühen Ruhm Korngolds als komponierendem Wunderkind und seiner schnellen Vergessenheit spätestens seit den vierziger Jahren führte. Es lässt sich für Pöllmann nicht nur mit dem Exil des Komponisten und seinem unfreiwilligen Wandel zum Filmkomponisten erklären. Auch die Ausführungen über Korngolds Arbeiten für Hollywood gehen mit grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Film und zur Methode der Filmmusikanalyse einher.

Vom Beispiel der einstündigen *Sinfonietta* op. 5 des Vierzehnjährigen aus dem Jahr 1912 ausgehend, stellt Pöllmann einleuchtend die Diskrepanz dar, die zwischen handwerklicher Versiertheit Korngolds in Fragen von Syntax, Harmonisierung und Instrumentation einerseits und einer gewissen Naivität in Fragen der Stilhöhe, der Gattungszugehörigkeit und der Form andererseits besteht, eine Diskrepanz, die der Autor als eine allgemeine Tendenz im Schaffen Korngolds festhält.

Pöllmann weist sie auch in Korngolds heute bekanntestem Bühnenwerk nach, der Oper *Die tote Stadt*. Obwohl sich die Möglichkeit angeboten hätte, der realistischen Dramatisierung von Georges Rodenbachs Novelle *Bruges-la-morte* durch die Vertonung wieder zu ihrem ursprünglichen symbolistischen Grundzug zu verhelfen, entschied sich Korngold – so Pöllmann – für ein Konzept, das auf die Dramaturgie und die Personenkonstellation der Operette verweist.

Was der Autor in den Werken für die Opernbühne oder den Konzertsaal als ein Manko konstatiert, wird in den Filmmusiken zu einer besonderen Qualität. Vornehmlich am Beispiel von *The Adventures of Robin Hood* zeigt der Autor, wie eng und eher dem Melodram denn der Oper verpflichtet Musik und Filmbilder in

den Dialogen miteinander verflochten sind, wie gebaute musikalische Formen scheinbar disparate Bilderfolgen inhaltlich verbinden, oder wie der Übergang zwischen dramaturgisch eingesetzter Musik und Inzidenzmusik für filmische Stringenz sorgt. „Zweifellos handelt es sich aber bei der Musik zu *The Adventures of Robin Hood* um Form im eher plastischen, tektonischen, als im logischen Sinne, also dem der Entwicklung. Denn genau dieses Moment ist es, das Korngold in so außerordentlichem Maße instand setzte, als Filmkomponist zu reüssieren: Die Probleme, die er zeit seines Lebens mit den Entwicklungsformen hatte, wurden unwichtig, und die Meisterschaft, mit der er Reihungsformen beherrschte, hatte im Film ihr angemessenes Betätigungsfeld gefunden“ (S. 124).

Pöllmann gelingt es, ausgehend von der Wunderkind-Situation Korngolds, das scheinbar disparate Werk des Komponisten als die verschiedenen Facetten eines einheitlichen Œuvres darzustellen. Eine Qualität des Buches besteht in der Anschaulichkeit, mit der hier über Musik und über Film geschrieben wird, wenngleich die Grundsatzüberlegungen bisweilen etwas weit ausholen. Dass etwa das Kind Korngold Elemente der verschiedenen musikalischen Welten zusammenmontiert, die es durch seine Eltern kennengelernt hatte (die „hohe Kunst“, vertreten durch den ehrgeizigen und bildungsbeflissenen Vater einerseits und die Operetten- und Kaffeehausmusik durch seine Mutter andererseits) und dabei unbeschwert von stilistischen Bedenken musiziert, leuchtet ein, auch ohne dass Alice Millers *Drama des begabten Kindes* oder Sigmund Freuds Instanzenmodell bemüht werden müssten.

Erstaunlicherweise ist das Literaturverzeichnis des Bandes ein Ärgernis: Unübersichtlich ist die Rubrizierung von Lexika und Sammelbänden unter dem Herausgeber statt unter dem Sachtitel (Die neunte bis elfte Auflage des Riemann-Lexikons findet man unter Alfred Einstein, die zwölfte unter Willibald [!] Gurlitt). Uneinheitlichkeit bei der formalen Angabe von Bänden und Auflagen, drei verschiedene Formen des Nachweises von Zeitschriften und der Verzicht auf Seitenangaben bei unselbständigen Publikationen hätten sich auf nicht ganz sechs Seiten sicher vermeiden lassen. Als ergänzende Lektüre zu Pöllmann empfiehlt sich

der mehr historisch dokumentierend ausgerichtete Band von Brendan G. Carroll, *The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold*, London 1997.

(August 2000)

Susanne Fontaine

KLAUS ANGERMANN: *Work in Process. Varèses Amériques*. München: Musikprint 1996. 155 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band II.)

Klaus Angermanns analytischer Vergleich der beiden Fassungen des Orchesterstückes *Amériques* ist im besten Sinne Ergebnis eines weiterausgreifenden Forschungszusammenhangs. Er steht im Kontext einer ganzen Reihe von Arbeiten zu Edgard Varèse aus dem Umfeld eines von Helga de la Motte-Haber in Berlin initiierten Forschungsprojektes, das sich der Recherche nach europäischen Dokumenten zu Varèse widmete: Neben dem von Helga de la Motte-Haber gemeinsam mit Angermann 1990 edierten Dokumentenband und dem von ihr 1992 herausgebrachten Sammelband (zu dem Angermann bereits eine Vorstudie zu der hier vorliegenden Arbeit beigetragen hatte) gehören dazu vor allem de la Motte-Habers 1993 erschienene Studie zu den nach 1918 entstandenen Werken (die *Amériques* eigens wegen der hier vorgestellten Arbeit ausspart) und Angermanns 1991 bei Ricordi erschienene Ausgabe der Erstfassung von *Amériques*.

Die Idee, die beiden Fassungen der *Amériques* einer eigenen Studie vorzubehalten, ist aus mehreren Gründen sinnvoll: Dieses Stück hat den Ruf eines Schwellenwerks; es wurde, als erstes in den Vereinigten Staaten vollendetes, immer als Marke für den künstlerischen Neuanfang verstanden (und auch der Komponist selbst wollte es offensichtlich so verstanden wissen, wenn er es – immerhin mit 37 Jahren – als sein op. 1 bezeichnete). Scheinbar voraussetzungslos entwickelt Varèse von hier an ein neuartiges „Denken im Klang“ (S. 9). Angermann nun zeichnet eingangs die Strategien nach, mit denen Varèse selbst diesen Eindruck der Unverbundenheit seiner Musik mit der Tradition, der radikalen – und unerklärbaren – Neuheit bestärkte, indem er den Verlust seiner Frühwerke fast zu begrüßen schien und jeden „Blick in seine Werkstatt“ zu vereiteln suchte.

Will man sich dennoch „die künstlerische Essenz“ dieser Musik „in technischen Sachverhalten ergreifen“, wie es Theodor W. Adorno als Ziel der Kompositionskritik einmal formulierte, ist man derzeit allein auf analytische Ansätze angewiesen. Über im Nachlass erhaltene Materialien, die Aufschluss über den Kompositionsprozess selbst geben könnten, weiß man nur, was Chou Wen-Chung mitteilt: Es sei nahezu kein Skizzenmaterial vorhanden (ob Varèse nicht skizziert hat, oder dies Teil eines vom Komponisten selbst oder seinem Nachlassverwalter gepflegter Mythos ist, lässt sich nicht auflösen). In einem Vergleich der beiden – erheblich voneinander abweichenden – Fassungen der *Amériques* nun bietet sich dennoch die einmalige Gelegenheit, Einblick in Varèses kompositorische Arbeit an einem Stück zu erlangen. Hier lässt sich sehen, mit welchen kompositorischen Strategien Varèse genau in der Zeit, in der viele seiner zentralen Werke entstanden, die für ihn wesentlichen Aspekte seiner Musik in diesem Werk herausarbeitete und schärfte. Eingeleitet wird die demnach schwerpunktmäßig analytisch argumentierende Arbeit einerseits durch eine Diskussion der Erkenntnisse über das Frühwerk Varèses, um die (durchaus vorhandenen) kompositorischen Voraussetzungen soweit als möglich zu klären, andererseits durch eine Skizze der Entstehungs-, Aufführungs- und Publikationsgeschichte, sowie des Werkkontextes. Die Analyse selbst setzt bei der Klärung der Beschreibungsmöglichkeiten für komplexe Klangverläufe an und entwickelt ein „zweidimensionales Begriffssystem“, das Klang einerseits in seiner räumlichen Disposition, andererseits als zeitlichen Prozess begreift. Diese gleichsam zweidimensionale Perspektive auf die Klangkomplexe ermöglicht in überzeugender Weise, Varèses spezifischen Umgang mit den einzelnen Dimensionen des Klangs zu beschreiben, die in einem interaktiven Verhältnis zueinander stehen. Hiervon ausgehend richtet Angermann den Blick auf die formalen Prozesse: Er beschreibt sie als eigenständige Ebene, die zwar bei den einzelnen Klangkomplexen ansetzt, aber nicht in direkter Abhängigkeit zu den dort wirksamen strukturellen Detailverfahren steht. Daraus ergibt sich ein Formdenken, das sich deutlich vom Organismusmodell etwa eines Anton Webern abhebt – Varèse be-

schreibt dies in Analogie zum Werden eines Kristalls. Im Vergleich der beiden Fassungen kann Angermann mit diesem analytischen Werkzeug die zunehmende Dynamisierung den Klangs und die damit zusammengehende formale Ausformulierung des Konzeptes „bewegter Klangmassen“ (Varèse) verfolgen. Wichtig ist dabei die Erkenntnis, dass dies das kompositorische Hauptinteresse Varèses war und von dem hier vorgestellten analytischen Befund aus der Schritt aus dem temperierten System zu elektroakustischen Mitteln als eine Erweiterung des Darstellungsrahmens erscheint und nicht als ein qualitativer Schritt aus dem kompositorischen System heraus. Die Klärung der an dieser Stelle akuten Frage, ob es eine produktive Interaktion zwischen der Struktur des Darstellungssystems und dem kompositorischen Strukturinteresse gab, reicht Angermann nun als gleichsam offenen Schluss an seine Leser weiter. Dies ist eine durchaus bemerkenswerte Qualität, die der Arbeit überhaupt eigen ist und die vielleicht auch damit zusammenhängt, dass sie einem Diskussions- und Forschungszusammenhang entstammt: Sie verfährt nicht hermetisch auf ihren Gegenstand begrenzt, sondern will darüber hinausgehende Perspektiven eröffnen. Ihr Motto könnte sein: Lesen und Weitermachen.

(Oktober 2000)

Dörte Schmidt

LYDIA JESCHKE: *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997. 287 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLII.)

Lydia Jeschkes Freiburger Dissertation ist – wengleich die erste monographische Studie über *Prometeo* (1981/85) – keine Werkmonographie im herkömmlichen Sinne: Sie versammelt nicht systematisch alle bedenkenswerten Aspekte, informiert nicht enzyklopädisch über das Werk, sondern konzentriert sich ganz gezielt auf das – für das Verständnis der (vermeintlich so verinnerlichten, „unpolitischen“) letzten Schaffensperiode Luigi Nonos grundlegende Problem, wie diese Komposition den Blick auf die Geschichte richtet. Jeschkes zentrale These ist, dass Nono „auf der Basis einer kritischen Auseinandersetzung mit Geschichte und Konzeptionen von Geschichte [...] die Frage

nach ihrer kompositorischen Umsetzung“ stelle (S. 10). Um dies zu erweisen, nähert sie sich dem komplexen Werk in drei großen Kapiteln: Zunächst klärt sie die Verwendung von historischem Material, die verschiedenen Möglichkeiten der Rekursion auf künstlerische Traditionen und Verfahren, wobei sich schon bei der Betrachtung des Librettos zeigt, dass historische, musikalische und literarische Quellen nicht ohne Weiteres strikt getrennt werden können, wenn Nono und Massimo Cacciari etwa auf Arnold Schönbergs *Moses und Aron* und das zweite der *Sechs Stücke für Männerchor* (S. 37 ff.) oder im Zusammenhang mit dem „Hölderlin“-Abschnitt auf Johannes Brahms' Vertonung des *Schicksalsliedes* (S. 217) rekurrieren. Angelpunkt für Jeschkes Argumentation ist Massimo Cacciari's poetische Umsetzung der *Geschichtsphilosophischen Thesen* Walter Benjamins in dem für *Prometeo* so wichtigen Gedichtzyklus *Il Maestro del Gioco*: Dort überführt Cacciari Benjamins Forderung nach einer neuen Geschichtsschreibung in eine nach einem neuen Hören in die Vergangenheit, die – so Jeschkes These – zu einer „musikalischen Geschichtsschreibung“ im *Prometeo* führt. Ein zweites Kapitel befasst sich mit der kompositorischen Zeitorganisation, die sich aus dem am Umgang mit vorgefundenem Material entwickelten Geschichtsbild ergibt. Dazu reflektiert sie zunächst die im Untertitel des Werkes zu findende Bestimmung „tragedia dell'ascolto“, die durch den Verweis auf die griechische Tragödie evozierten dramaturgischen Vorstellungen im Blick auf den großformalen Aufbau, und wendet dies (gleichsam Cacciari's Bewegung in *Il Maestro* nachvollziehend) von einem Problem der Kontinuität des Handlungsfortgangs in eines der Wahrnehmung. Eine Analyse des *Stasimo 1°* gibt Einblick in Nonos Strategien der Strukturierung diskontinuierlicher Verläufe, die Jeschke in den Kontext der geschichtskritischen Überlegungen Nonos und Cacciari's stellt und als Versuch, aus eben jener im ersten Kapitel an Benjamin entwickelter Kritik kontinuierlicher und eindimensionaler Geschichtsschreibung ein alternatives, musikalisches Konzept zu entwickeln, in dem Zeitverläufe „nicht mehr geordnet nacheinander, sondern, indem sie ineinander geschnitten werden, zugleich scheinbar parallel und ständig unterbrochen“ (S. 169) vorgestellt

werden. Daran schließt sich für Nono kompositorisch wie für Jeschke argumentativ zwingend der Schritt in den Raum an (dem das dritte und letzte Kapitel der Arbeit gewidmet ist), denn nur der Schritt in die dritte Dimension ermöglicht es überhaupt, eine solche diskontinuierliche, mit Simultaneitäten und Überlagerungen arbeitende Struktur wahrzunehmen – und hier kommt der Aufführung eine besondere Bedeutung zu; es zeigt sich, dass *Prometeo* (auch abseits der schwierigen Materiallage die Partitur betreffend, vgl. S. 12) kaum auf einen „Text“ im Sinne einer schriftlich fixierten Partitur reduzierbar ist, sondern die Analyse die Aufführungsräume mit zu bedenken hat: Hier überblenden sich die in der Theaterwissenschaft so oft streng getrennten Bereiche der „Werk“- und der „Aufführungs“-Analyse.

Und vielleicht ist Nonos mehrdimensionale Formvorstellung doch nicht so entscheidend entfernt von Umberto Ecos Vorstellung vom „offenen Kunstwerk“, wie die Autorin in ihrer Schlussreflexion meint (S. 245). Wenn man seine Überlegungen nicht auf die Freiheiten für die ausführenden Musiker im Sinne der „Unbestimmtheit“ John Cages bezieht (Jeschke verweist auf die „drei Intensitätsebenen“, die Eco aus seinen musikalischen Reflexionen ableitet: vgl. Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1998, S. 57), sondern sich dessen Kapitel über „Form und Offenheit“ ansieht, wo er die Formfrage für die Bildende Kunst durchdenkt, stößt man auf Ecos ausgehend von der Malerei des Informel entwickelte Überlegungen zur „Form als Möglichkeitsfeld“ (Eco, a. a. O., S. 182) – was man in diesem Kapitel findet, hat doch sehr viel mit Jeschkes Überlegungen zu Nonos „Komposition als Ansammlung verscheidener Wege und Möglichkeiten“ (S. 248) zu tun.

Natürlich könnte man auch in dieser Arbeit auf Aspekte hinweisen, die unberücksichtigt geblieben sind (das betrifft vor allem kompositionstechnische Fragen), außerdem könnte man angesichts der Komplexität der Einflüsse, die in diese Partitur eingeschrieben sind, überlegen, ob in dem Bemühen, diese Einflussphären möglichst umfassend zu beschreiben, vielleicht manchmal ein wenig weit gegangen wurde. All dieses berührt aber nicht die grundsätzliche Argumentation, die überzeugend und stringent verfolgt und (was ja durchaus nicht selbstverständlich ist) glänzend formuliert

wurde. Besonders hervorheben möchte ich schließlich eine Besonderheit der Arbeit, an der sich zeigt, dass Jeschke die Struktur ihres Gegenstandes für ihre Argumentation aufgreift: Sie bleibt nicht bei ihren „Ergebnissen“ stehen, als seien diese das Ende der Debatte, sondern entwickelt daraus „mögliche Fragen“ (S. 90) und endet in einer „Fermate auf der Schwelle: Rück- und Ausblick“ (S. 245). Dem Leser kommt zugute, dass Jeschke einen Überblick über das im Nachlass erhaltene Material liefert (S. 12 f.) und die Darstellung um das Libretto ergänzt, das als Faksimile mit einer als Lesehilfe gedachten Übersetzung im Anhang zu finden ist. Das macht das Buch nicht nur zu einer informativen und vergnüglichen, sondern auch zu einer zum Mit- und Weiterdiskutieren anregenden Lektüre.

(Oktober 2000)

Dörte Schmidt

BERND ALOIS ZIMMERMANN: „Du und Ich und Ich und die Welt“. Dokumente aus den Jahren 1940 bis 1950. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Heribert HENRICH. Hofheim: Wolke Verlag 1998. 150 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 4.)

JÖRN PETER HIEKEL: Bernd Alois Zimmermanns „Requiem für einen jungen Dichter“. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1995. 440 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXVI.)

Die archivalische Aufarbeitung und Bereitstellung des Zimmermann-Nachlasses, der seit nun gut einem Jahrzehnt im Musikarchiv der Akademie der Künste Berlin zugänglich ist, liefert eine der wichtigsten Voraussetzungen für eine neue Phase der Zimmermann-Forschung. Es wird nun zum einen möglich, über die musikalischen Skizzen Einblicke in die kompositorische Arbeit selbst zu erlangen, und zum anderen, durch die Briefquellen und andere Textmanuskripte auch die Entwicklung der in den Schriften ausgearbeiteten Gedankenwelt ebenso wie die Werkgenesen historisch genauer nachzuvollziehen. Damit lässt sich vor allem das Verhältnis von kompositorischer Praxis und theoretischer Reflexion, die lange Zeit vielleicht zu direkt aufeinander bezogen wurden, heute genauer bestimmen.

Die Stiftung Archiv der Akademie der Künste ehrte vor wenigen Jahren nicht nur den Komponisten (aus Anlass seines 80. Geburtstages), sondern auch den früh verstorbenen entscheidenden Anreger und Wegbereiter dieser Entwicklung Klaus Ebbeke mit einer Ausgabe seiner gesammelten Aufsätze zum Werk Zimmermanns und bemüht sich nun, den von Ebbeke eingeschlagenen Weg weiterzugehen. So hat Heribert Henrich, der Herausgeber der Schriften Ebbekes, im gleichen Jahr jene wertvollen Quellen zur frühen Entwicklung des zimmermannschen Musikdenkens herausgebracht, auf die Ebbeke in dem Aufsatz „Eigene Gedankenwelt. Der Musikkritiker Bernd Alois Zimmermann“ (zuerst erschienen in *MusikTexte* 24.1988) zuerst hingewiesen hat. Die über das rein Private hinausgehende Bedeutung der tagebuchartigen Selbstbestimmung „Du und Ich und die Welt“ (1945–1947) hatte Ebbeke dort betont, implizit die Publikation schon angeregt und die Schrift in den Kontext der gleichzeitig entstehenden Musikkritiken gestellt. Hier liegen nun die dort nur auszugsweise zitierten Texte in einer sorgfältig kommentierten Edition vor (das Tagebuch kommentiert und transkribiert von Anatol Stefan Riemer, die Kritiken aus den Jahren 1944 bis 1950 kommentiert von Henrich). Henrich leitet den Band ein durch ausgewählte und kommentierte Briefe aus den Jahren 1940 bis 1950 und stellt ihm – dem Konzept der Reihe folgend – ein Verzeichnis der Musikalien nach, die das Archiv aus dem Nachlass Zimmermanns verwahrt.

Die im vorliegenden Band der Reihe *Archive zur Musik* versammelten Dokumente geben Aufschluss über den mühevollen Weg Zimmermanns zu dem künstlerischen Standpunkt, der ihn zweifellos in die Reihe der musikalischen Avantgarde stellt, sie zeichnen ein Bild jener von Zimmermann selbst immer wieder angeführten besonderen Situation „zwischen den Generationen“, die gerade für ein Verständnis von Zimmermanns Stellung in den Entwicklungen der 50er-Jahre – seines Versuchs der Teilhabe an den von der Avantgarde beschworenen Möglichkeiten des Neubeginns – so bedenkenswert ist. Man kann sie als eine Art Vorgeschichte zu der von Christof Bitter herausgegebenen Sammlung *Intervall und Zeit* lesen.

Jörn Peter Hiekel legt mit seiner monogra-

phischen Studie zu Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* eine der ersten umfassend angelegten und bereits im Vorwort als dezidiert quellenorientiert ausgewiesenen Analysen eines der Hauptwerke Zimmermanns vor. An der Literatur zum *Requiem* – es ist eines der wenigen Werke Zimmermanns, denen schon recht früh sogar eine Monographie gewidmet wurde: Egizia Ohlshausen-Rossis Frankfurter Dissertation von 1984 – lässt sich der durch die zunehmende Beschäftigung mit den Quellen erreichte Fortschritt der Interpretation besonders deutlich sehen. Hiekel bemüht sich um größtmögliche Vollständigkeit und kann – anders als Ohlshausen-Rossi – schon auf eine Reihe von Vorarbeiten zurückgreifen: Die Entstehungsgeschichte und der historische Kontext der Komposition, die kompositorische Machart und deren historische Dimensionen, sowie die inhaltlichen, die politischen Implikationen werden bedacht. Nachdem er einleitend den Stand der Kenntnis über die Werkgenese im Kontext des weitausgreifenden Oratorienprojektes und das im Nachlass erhaltene Quellenmaterial beschrieben hat, beleuchtet Hiekel in fünf großangelegten Kapiteln die vielfältigen kompositionstechnischen und semantischen Dimensionen des Werkes. Dabei greift er, ausgehend von einer eingehenden Betrachtung des Begriffs „Lingual“ (so der Untertitel des *Requiem*s), vor allem die vielfältigen auf den Text- bzw. Sprachebenen angeknüpften Fäden auf und versucht die enge Verbindung von Idee und Struktur zu klären. Im Vordergrund steht dabei die Frage, wie sich die Integration der vielfältigen – musikalischen wie sprachlichen – Materiale kompositorisch verstehen lässt.

Die Sprachmontagen untersucht Hiekel ausgehend von der im Prolog des *Requiem* so zentralen Schicht aus Ludwig Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* unter der Überschrift „Globalisierung der Sprachspiel-Idee“. Damit greift er einen Hinweis Ebbekes auf, der die besondere Bedeutung der Wittgenstein-Idee des „Sprachspiels“ für Zimmermanns „Spiel“ mit Bedeutungsträgern mehrfach herausgestellt hat (zuerst wohl in: „...dann trat die Figur aus dem Bild...“ Hinweise zur Entstehungsgeschichte des *Requiem*s für einen jungen Dichter in: *MusikTexte* 24.1988, dort bringt Ebbeke, um den Schritt von Paul Pörtlners „Spiel“-Begriff zu Wittgenstein zu charakterisieren, be-

reits den Begriff der Globalisierung in die Diskussion – insofern liest sich Hiekels Abschnittsüberschrift geradezu wie ein bewusstes Anknüpfen daran, auch wenn er Ebbeke hier nicht explizit nennt). Hiekel führt die „Sprachspiel“-Idee aus (Kap. 1.5.1., S. 61 ff.) und entwickelt davon ausgehend seine Betrachtung der strukturellen und semantischen Verflechtung des Prologs und der Bandkomplexe in *Requiem I* und *II* (S. 74 ff.). Er unterscheidet zwei Typen von „Sprachspiel“-Konfiguration, die sich vor allem durch ihre räumliche und zeitliche Disposition unterscheiden (S. 82 f.). Dies liefert ihm die Grundlage für seine Detailanalysen der Zeit- und Raumstrukturen der Bandkomplexe in Kap. IV.

Die entscheidende analytische These, die Hiekel in diesem vierten Kapitel für die Sprachspiele in *Requiem I* und *II* durchführt, ist, dass es sich hier um die Anwendung „isorhythmischer“ Verfahren handelt. Dies ist insofern historisch sinnfällig, als er sich damit auf eine innerhalb der seriellen Avantgarde geführte (und mittlerweile in der Musikwissenschaft verschiedentlich verhandelte) Diskussion über spätmittelalterliche Konstruktionsprinzipien berufen kann, die auch in den publizistischen Arbeiten Zimmermann ihren Niederschlag fand, vor allem in dem Rundfunkmanuskript „Über die freundschaftlichen Beziehungen zwischen der ‚bösen neuen‘ und der ‚guten alten‘ Musik“. Hiekel kann diesen Kontext für ein Verständnis der Idee Zimmermanns eines „inneren musikgeschichtlichen Zeitbewusstseins“ („Über die Beharrlichkeit der Missverständnisse“, 1956) nutzen und eine Deutung seines Umgangs mit „historisch vorfindlichen Möglichkeiten der Strukturgenerierung“ (S. 295) entwickeln. Entscheidende Anregungen zur analytischen Umsetzung dieser Ideen hat Hiekel offensichtlich durch seinen Doktorvater Martin Zenck erhalten (vgl. dessen Aufsatz „Karel Goeyvaerts und Guillaume de Machaut. Zum mittelalterlichen Konstruktivismus in der seriellen Musik der fünfziger Jahre“, in: *Die Musikforschung* 43 [1990], S. 336–351), und kann angesichts des im Laufe der Arbeit immer wieder thematisierten besonderen Geschichtsbewusstseins Zimmermanns für das *Requiem* erweisen, wie dieser sich von der (bei Goeyvaerts noch unbestrittenen) ahistorischen „Idee des Seriellen“ abgrenzt zugun-

ten einer wirklichkeitsbezogenen Integration von Geschichte (S. 325).

Ein wenig problematisch allerdings ist die Art der Bezugnahme auf das im Nachlass überlieferte Material: Oft wird sehr pauschal auf Quellen rekurriert. Immer wieder finden sich Formulierungen wie „wird durch eine im Nachlass erhaltene Skizze nahegelegt“ (S. 104, diese Aussage bezieht sich übrigens auf ein bereits von Ebbeke besprochenes und dort auch abgebildetes Blatt, siehe: „... und dann trat die Figur aus dem Bild ...“, S. 41) oder „wie aus Skizzen ersichtlich ist“ (S. 239, Anm. 69), die wohl vor allem dazu dienen sollen, der Argumentation Authentizität zur verleihen (ähnlich verfährt der Autor auch manchmal mit seinen theoretischen Gewährsleuten, und geht dabei zuweilen auch etwas zu weit, wenn er etwa zur Absicherung seiner Methode der Abschnittsgliederung „die Naturwissenschaft“ und „Wittgensteins Philosophie“ bemüht: S. 13, Anm. 7). Genauere Identifikationen der Skizzen fehlen fast immer. Zwar findet man einen eigens dem „Quellenmaterial“ gewidmeten Unterabschnitt (S. 24 f.), dort aber sind wohl die Skizzen mit den Ablaufplanungen noch als Musikskizze a bzw. b bezeichnet (vgl. Ebbekes Werkverzeichnis: „Skizze Musik a bzw. b“), solche Identifikationshinweise wird Hiekel jedoch in diesem Abschnitt für keine der anderen besprochenen Materialien geben. Man findet ansonsten nur unbestimmte Beschreibungen wie „einige Realisationspartituren“ oder „einzelne Reihentabellen“ (S. 24) etc. Auch die Abbildungen von Skizzen sind nicht durch Signaturen identifiziert. Um so überraschter ist man, wenn man in einzelnen Anmerkungen doch wieder auf (an die Zählung in Ebbekes Werkverzeichnis angelehnte) Bezeichnungen wie z. B. „Skizze bc, ‚Majakowski‘ überschrieben“ (S. 224, Anm. 3) oder „Skizze I, 40 a, xy“ (S. 240, Anm. 74) stößt. Es ist zumindest schade, wenn eine ausdrücklich als „quellenorientiert“ ausgewiesene Arbeit (S. 9), die sich monographisch einem Werk widmet, kein genaues und systematisches Verzeichnis – durchaus überschaubares – Quellenbestandes enthält (entweder mit den dazugehörigen Findsignaturen des Archivs oder den Quellenidentifizierungen des von Klaus Ebbeke erstellten Werkverzeichnisses). Das noch von Ebbeke angelegte detaillierte Verzeichnis war seit 1992 zugänglich, hätte

dies sehr leicht ermöglicht und die Arbeit wäre dadurch für nachfolgende Forschungsarbeiten leichter benutzbar – gerade vor dem Hintergrund der Tatsache, dass bis vor kurzem keine gedruckte Übersicht der Musikalien im Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv vorlag (der Anhang des oben besprochenen Bandes liefert es nun).

Alle von Hiekel verfolgten Argumentationsstränge und alle dazu aufgespürten Details hier angemessen zu würdigen, ist im gegebenen Rahmen kaum möglich. Seine außerordentlich materialreiche Arbeit liefert ohne Zweifel einen wichtigen Beitrag zur Zimmermann-Forschung. Hier wurde zahlreichen Anregungen, die bisher in kleineren Arbeiten immer nur angedeutet wurden, einmal für dieses komplexe Stück systematisch nachgegangen. Insgesamt ist man am Ende der Lektüre gleichermaßen beeindruckt wie auch etwas erschlagen von der Fülle der Aspekte und Verbindungslinien, die naturgemäß nicht in jedem Fall wirklich zu Ende gedacht werden konnten. Hiekel versammelt alles, was bisher über das *Requiem* und seinen Kontext bekannt geworden ist, greift mit großem Engagement jede Idee auf, arbeitet sie aus und ergänzt (teilweise auch: verbessert) in vielen Fällen die Details durch seine Kenntnis des Nachlasses und durch Zeitzeugenberichte – insgesamt erscheint sein Vorgehen dennoch eher enzyklopädisch als historisch-diskursiv (als ein – vielleicht formales – Indiz dafür mag man nehmen, dass er die in *Intervall und Zeit* zusammengefassten Texte Zimmermanns immer pauschal zitiert und nie mit ihrem Titel und dem Erscheinungsjahr spezifiziert). Hiekels Buch wird, so ist zu hoffen, die Diskussion um das *Requiem* wie auch um die Möglichkeiten der quellenorientierten Analyse und Interpretation neuer Musik auf einer neuen Ebene anstoßen und weitere Arbeiten zu Zimmermann anregen.

(Oktober 2000)

Dörte Schmidt

Warschauer Herbst und Neue Polnische Musik. Rückblicke – Ausblicke. Hrsg. von Volker KALISCH. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1998. 182 S., Notenbeisp. (Musik-Kultur. Band 2.)

Der Band bietet die für die Drucklegung überarbeiteten Beiträge des gleichnamigen wissenschaftlichen Symposions, das am 19. und

20. Oktober 1996 an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf unter der Leitung Volker Kalischs stattfand. Die Initiative hierzu war, als Ausdruck und Ergebnis langjähriger und intensiv gepflegter Kontakte zum Osten Europas, von Krzysztof Meyer und Klaus Wolfgang Niemöller ausgegangen. Den äußeren Anlass bot das 40-jährige Bestehen des Warschauer Herbstes, in Verbindung mit dem Ersten Polnischen Herbst Düsseldorf. Seitdem das Festival Warschauer Herbst 1956 zum ersten Mal stattfand, gehört es ohne Zweifel zu den herausragendsten Orten, an denen sich Jahr für Jahr Neue Musik ereignet. Der den Ablauf des Symposions strukturierende Wechsel von polnischen und deutschen Wissenschaftlern ist in der Druckfassung zu Gunsten der Gruppierung um drei Themenkomplexe („Warschauer Herbst: Rückblick auf eine Kulturinstitution“, „Die polnische Avantgarde im Warschauer Herbst“ und „Warschauer Herbst: Fallbeispiele“) aufgegeben worden. Auf den Abdruck der seinerzeit lebhaft geführten Diskussion wurde verzichtet, was insbesondere hinsichtlich einiger somit verlorener Berichte von Zeitzeugen ein bedauernder Nachteil ist. Danuta Gwizdalanka („Politische Aspekte des Warschauer Herbstes und der neuen Polnischen Musik“) und Mathias Hansen („Widerhall und Widerspruch. Warschauer Herbst im Blickfeld von Komponisten der früheren DDR“) entwerfen in ihren Beiträgen ein Bild von den politisch motivierten Zusammenhängen und Bedingungen des Festivals. So verdeutlicht etwa die Tatsache, dass lediglich der polnische Komponistenverband von der im Gefolge des Kriegsrechts verhängten Auflösung aller gesellschaftlichen Vereinigungen verschont blieb, die politische Exponiertheit und Bedeutung des Warschauer Herbstes. Beachtenswert die These Hansens, dass die unterschiedliche Stellung zu Religion und Nation den Komponisten in Polen und der früheren DDR einen verschiedenen Grad von Affirmation ermöglichte. Zofia Helman („Alte Musik als Inspirationsquelle neuer polnischer Musik“) arbeitet spezifische Unterschiede in der Adaption der Musik vergangener Epochen durch polnische Komponisten heraus und betont die Vielfältigkeit im Umgang mit dem Phänomen des Folklorismus. Hier wie auch bei Zbigniew Skowron („Die Wendung zur Minimal music im Warschauer

Herbst“) verdeutlichen sich interessante Sonderentwicklungen, die die herausragende Bedeutung der polnischen Musik des 20. Jahrhunderts unterstreichen. Der Beitrag von Mieczyslaw Tomaszewski („Die Idee der ‚polnischen Symphonik‘“) gibt einen Überblick über die Geschichte der Symphonie in Polen in den vergangenen sechs Jahrzehnten. In ein dialektisches Verhältnis zu klassischen Konventionen stellt Klaus Wolfgang Niemöller („Zu den Klangbildern der polnischen Streichquartettkomposition nach 1950“) seine wahrnehmungsorientierten Analysen und fordert so zur Reflexion der Traditionslinien auf. Die Rezeption der Zwölftontechnik in ihrer Ausprägung durch Arnold Schönberg und seine Schüler exemplifiziert Maciej Golab („Józef Koffler und die Wiener Schule“). Den Bogen vom „Mythos“ des Warschauer Herbstes, als Begegnungsstätte von Ost und West sowie als Ort, an dem sich die jeweils avancierteste Musik ereignet habe, zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den Implikationen, die sich aus Karlheinz Stockhausens Begriff der Weltmusik ergeben, schlägt Volker Kalisch („Neue polnische Musik und die Idee der Weltmusik“). Lutz Lesle („Beobachtungen zu Form und Stil in der Instrumentalmusik Krzysztof Meyers“) und Wladyslaw Malinowski („Zwei Werke oder zwei Fassungen eines Werkes? Das erste (1972) und das zweite (1995) Cellokonzert von Krzysztof Meyers“) gehen in ausführlichen Analysen auf das Konzertschaffen Meyers ein. Zugleich stellen sie eine Annäherung an den Werkbegriff des Komponisten dar, der als Versuch, sein spezifisches harmonisches System zu realisieren, zu interpretieren ist.

Martina Homma („Klangfarbe und Harmonik in der Musik Witold Lutosławskis“) bietet komprimiert die Ergebnisse ihrer Kölner Dissertation von 1995 (vgl. *Mf* 52 (1999), S. 143). Die engagierte Darstellung der Musik von Tadeusz Baird durch Peter Cahn („Tadeusz Baird – Anmerkungen zu einigen seiner Werke“), in der Cahn die Orientierung der Werke an sprachlichen Gesten und Mustern herausarbeitet, beschließt die Abfolge der Tagungsbeiträge.

Dankenswerterweise hat der Herausgeber diesen noch Günther Beckers engagierte Hommage an Witold Lutosławski angefügt. Es ist schwer, ein musikgeschichtliches Ereignis vom Rang des Warschauer Herbstes angemessen

zu würdigen; der in Rede stehende Band leistet gewiss einen nicht zu unterschätzenden Beitrag hierzu.

(August 2000)

Michael Zywiets

E.-M.-E. DELVEDEZ: La Société des Concerts. 1860 à 1885 (Conservatoire National de Musique). Nouvelle édition présentée et annotée par Gérard STRELETSKI. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1998. VI, 335 S. (La musique en France au XIX^e siècle. Volume I.)

Die berühmteste und wichtigste Pariser Konzertreihe des 19. Jahrhunderts, von François Antoine Habeneck am 9. März 1828 mit der Aufführung von Ludwig van Beethovens *Eroica* begründet, wurde durch die Société des Concerts du Conservatoire veranstaltet. Während der Periode, der das vorliegende Buch gewidmet ist, stand die Gesellschaft in Konkurrenz zu den *Concerts populaires de musique classique* von Jules Etienne Padeloup, zu den *Concerts Colonne*, die sich nach 1871 besonders die Aufführung französischer Komponisten, Hector Berlioz, César Franck, Edouard Lalo, Charles Gounod, George Bizet, Camille Saint-Saëns u. a. auf die Fahnen geschrieben hatten, und den *Concerts Lamoureux*. Die altehrwürdige Organisation der Société des Concerts blieb bezüglich der Programmwahl zwischen 1860 und 1885 insgesamt sehr traditionsverbunden, indem z. B. die Werke Beethovens, an der Spitze die Symphonien, selten in einem Konzert fehlten. Die Kritik an ihrer Programmpolitik zielte auf die geringe Neigung, sich auf die Forderung nach Aufführungen der Werke zeitgenössischer französischer Komponisten besonders nach 1871 einzulassen, gegenüber Auszügen aus den Dramen Richard Wagners oder der Oratorien Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs.

Das 1887 erschienene Buch von Edme-Marie-Ernest Delvedez liegt hier in einer neuen Ausgabe vor, die Gérard Streletski mit einem kurzen informativen Vorwort und einem sehr nützlichen Register versehen hat. Streletski hat Daten überprüft, Anmerkungen ergänzt und damit eine verbesserte und zuverlässigere Auflage vorgelegt, aber zugleich u. a. durch den Abdruck des originalen Inhaltsverzeichnisses und des im vorliegenden Exemplar kaum lesbaren originalen Titelblatts Elemente des origi-

nalen Druckbildes wiedergegeben. Das Buch von Delvedez ist als Fortführung der bis 1860 reichenden *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire* von Antoine-Amable-Élie Elwart zu verstehen.

Als Schüler von Habeneck und Mitglied des Orchesters seit 1839, als Absolvent der Klassen des Conservatoire, als Komponist von Kammermusik, Balletten, Kantaten und Kirchenmusik, als Editor älterer Violinkompositionen (*Euvres des violinistes célèbres* in vier Bänden) und Autor mehrerer Lehrwerke und Memoiren, als Freund von Gounod und erster Orchesterleiter der 1875 eröffneten *Nouvel Opéra* (Palais Garnier) brachte Delvedez alle Voraussetzungen für die Leitung der Konzerte und für die Tätigkeit als Chronist mit. In zwei Text-Kapiteln geht er auf Fragen des Konzertrepertoires, auf die Organisation der Proben und Konzerte und andere Fragen ein, bevor er alle Programme eines Vierteljahrhunderts wiedergibt und tabellarisch die gespielten Kompositionen zusammenfasst. In den Eingangskapiteln erfährt man interessante Details, so z. B., wie oft Symphonien oder Vokalwerke geübt wurden, dass für die Aufführung von Orchesterliedern die Solisten die Stimmen liefern mussten, wie man sich um ein textkritischen Anforderungen standhaltendes Aufführungsmaterial bemühte oder wie Berlioz und, wenn auch nicht *expressis verbis*, Félicien David nach 1871 als Vertreter der „Musik der Zukunft“ auf den Schild gehoben wurden. Delvedez gibt eine sehr persönlich gehaltene Übersicht über die Geschichte der Symphonie und der Symphonischen Dichtung, geht insbesondere auf formale Probleme, auf die Spezifik des Symphonischen im Gegensatz zum Musiktheater, die Bedeutung des Deskriptiven für das *Poème symphonique*, auf den Paradigmenwechsel des französischen Amateurs seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vom ausgebildeten und ausübenden Instrumentalisten zum bloßen Hörer, auf die Tendenz zur „Gelehrsamkeit, zum Komplizierten“ in der Musik von Berlioz und Robert Schumann und die Überlegenheit der deutschen Symphonik ein.

Das Orchester des *Concerts du Conservatoire* bestand in dem gesamten Zeitraum nur aus Männern, Frauen sind nur als Vokalsolisten und im Chor präsent. Die Anzahl der Konzerte wuchs zwischen 1865 – von acht bis neun

Konzerten, zwei zusätzlichen *Concerts spirituels* und gelegentlichen Sonderkonzerten (1865 zum Gedenken an Giacomo Meyerbeer, anlässlich der Weltausstellung 1867) – und den Jahren ab 1873 mit neun jeweils wiederholten Konzerten. Ebenso wie von Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart immer wieder die gleiche kleine Zahl von Kompositionen gespielt wurde, ist auch die Auswahl von Werken Jean-Baptiste Lullys, Jean-Philippe Rameaus, Giovanni Pierluigi Palestrinas, Niccolò Jommellis und anderer Komponisten der Epochen vor der Klassik auf ganz wenige Stücke, mehrfach wiederholte Stücke beschränkt. Die Kritik am Traditionalismus der Konzerte, in deren Zentrum die drei Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven standen, führte zu einer Öffnung der Programme. Die Programme bestanden noch aus symphonischen Werken, die den Rahmen um die dazwischen erklingenden vokalen Stücke verschiedenster Herkunft bildeten. Erstaunlich ist, dass von Fryderyk Chopin im gesamten Zeitraum nur das erste Klavierkonzert aufgeführt wurde, dass zwei Symphonien von Niels W. Gade, Kompositionen von Théodore Gouvy gegeben wurden und Felix Mendelssohn trotz vieler Kritik etwa an seinen Oratorien zunehmend gespielt wurde. Beethoven war wie kein anderer Komponist mit orchestral besetzten instrumentalen und vokalen Gattungen, nur mit wenigen Kammermusikwerken, darunter insbesondere dem Septett, im Repertoire vertreten. Mit Hilfe der chronologischen Tabelle von Delvedez und dem Register von Streletski sind die aufgeführten Werke leicht zu ermitteln.

(November 1999)

Herbert Schneider

THOMAS SCHMIDT-OTT: *Orchesterkrise und Orchestermarketing. Untersuchungen zur „turnaround“-spezifischen Relevanz US-amerikanischer Marketingstrategien im deutschen Orchesterbetrieb*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. X, 317 S. (*Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 185.*)

Kapitalismus und abendländische Kultur – ist das nicht wie Hund und Katz? Bilden Kommerz und Vulgarität nicht eine Einheit? Sind die Vereinigten Staaten gar eine Kulturnation, von der die Deutschen lernen könnten? Unübersehbar ist, dass sich nach dem Verschwin-

den des Feudalismus und dem Versagen des Sozialismus in Deutschland die Marktwirtschaft nach anglo-amerikanischem Vorbild durchsetzt, die eine soziale und kulturelle Bemäntelung nur noch zur Vermeidung von Unruhen nötig hat, aber nicht, um offensichtliche Mängel zu verheimlichen oder vielleicht sogar zu korrigieren. Vieles, was nicht zu den Kernaufgaben des Staates gehört, aber trotzdem aus öffentlichen Mitteln finanziert wurde, muss seitdem seine wirtschaftliche Überlebensfähigkeit auf dem weitgehend unregulierten Markt beweisen. Vor diesem Hintergrund ist es begrüßenswert, wenn Forscher Untersuchungen über die Wettbewerbsfähigkeit beziehungsweise über die Verbesserung der Wettbewerbsfähigkeit verschiedener Musikangebote anfertigen und dabei Orientierung in den Ländern suchen, die eine längere Erfahrung mit den Beziehungen von Marktwirtschaft und Kultur haben. Zu großer Optimismus ist jedoch unangebracht: Dass die wirtschaftliche Umstrukturierung kulturelle Opfer erfordert, erwiesen in den Vereinigten Staaten und in Großbritannien die Regierungsjahre Ronald Reagans und Margaret Thatchers.

Man benötigt heute Spezialisten, die doppelt oder mehrfach qualifiziert sind, die kaufmännisches Wissen mit musikwissenschaftlichen Kenntnissen und praktischen Erfahrungen vereinen. Betrachtet man Lehrpläne und Vorlesungsverzeichnisse, so wird jedoch erkennbar, dass derartige Spezialisten sich ihren Weg (noch) weitgehend selbst suchen müssen. Thomas Schmidt-Ott ist ihm gegangen: Kaufmännische Ausbildung, Praxisausbildung an Musikhochschulen, Theorieausbildung an Universitäten, berufliche Tätigkeit in der Musikwirtschaft und in der öffentlichen Kulturverwaltung. In seiner Untersuchung fragt er, ob und wie die Krise der öffentlichen Orchester in Deutschland durch Vermarktungs-Maßnahmen aus den USA überwunden werden könnte. Grundvoraussetzung ist, dass die Krise und die Notwendigkeit zum Handeln erkannt werden. Im ersten Kapitel beschäftigt sich Schmidt-Ott mit dem Krisenbegriff aus betriebswirtschaftlicher Sicht und mit seiner Übertragung auf den deutschen Orchesterbetrieb. Im zweiten Kapitel stellt er das deutsche und das amerikanische Orchestersystem gegenüber, im dritten vergleicht er die länderspezifischen Auffassungen

und Abläufe im Orchestermarketing. Seine Erkenntnisse fasst er im vierten Kapitel in acht Thesen zusammen. Sie beschreiben aktuelle Defizite des deutschen Orchestermarketings im Vergleich zum amerikanischen. Ihre Inhalte sind nicht generell neu. Durch die jahrelange erfolgreiche Erprobung und Praktizierung der Maßnahmen in den USA erhalten die Thesen jedoch ein hohes Maß an Autorität, so dass das Risiko missglückter Übertragungen auf deutsche Orchester entsprechend gering ist. Der Autor verschweigt nicht, dass die erfolgreiche Übertragung auch von den politischen Rahmenbedingungen abhängt, die in beiden Ländern sehr unterschiedlich sind: Dem Rückzug des Staates aus der Kulturförderung müsste in Deutschland die verstärkte fiskalische Unterstützung privaten Engagements entsprechen. Schmidt-Otts umfangreiche Studie ist eine lohnende – aber keine leichte – Lektüre: Sie ist interdisziplinär, der Autor bewegt sich virtuos in den verschiedensten Fachjargons: Gewiss wird das „Kleine Latinum“ bald durch das „Große Anglistikum“ ersetzt! Für den engen Druck ist der Verlag verantwortlich. Dies sind jedoch Kleinigkeiten gegenüber Schmidt-Otts Verdienst, sinnvolle Anregungen und praktische Ratschläge für Gegenwart und Zukunft zu geben.

(November 1999)

Michael Lamla

Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation. Edited by Felix MEYER. Basel: Paul Sacher Foundation/Mainz u. a.: Schott 1998. 302 S., Abb. (Catalogue of the exhibition at The Pierpont Morgan Library, May 13 – August 30, 1998.)

Der Band ist entstanden als Katalog im Rahmen eines bemerkenswerten Ausstellungsprojektes: Er dokumentiert eine Schau ausgewählter Musikmanuskripte, die die Basler Paul Sacher Stiftung 1998 in der New Yorker Pierpont Morgan Library zeigte. Im Gegenzug dazu kam diese Bibliothek mit der Ausstellung *Von Meisterhand: Zeichnungen, Partituren und Autographen [sic] aus der Morgan Library* in das Basler Museum Jean Tinguely und danach ins Frankfurter „Städel“. Beide Ausstellungen porträtieren die Tätigkeit bedeutender Sammler, die ihre Schätze der wissenschaftlichen Forschung und immer wieder auch einer interessierten

Öffentlichkeit zugänglich gemacht haben, und ergänzen sich in ihrer historischen Reichweite: Wo John Pierpont Morgan (1837–1913) aufhörte zu sammeln, begann Paul Sacher (1906–1999).

Der Katalog folgt dem Aufbau der Ausstellung und ist in acht, sehr verschiedene Aspekte beleuchtende und im Grunde in sich geschlossene Kapitel unterteilt, die jeweils mit einem einleitenden Essay beginnen und dann mit den für Kataloge üblichen kleinen Kommentaren die Ausstellungsstücke vorstellen (teilweise auch abbilden). Einige der Abbildungen werden eingehender betrachtet und als Gegenstand eigener, oft außerordentlich spannend zu lesender Essays herausgehoben: Zunächst stellt sich die Sammlung selbst vor, positioniert Sacher in einer Tradition von Sammlern und zeigt an einigen Beispielen das frühe Wirken Sachers als Auftraggeber; danach zeigt der Katalog die Vielfalt der gesammelten Materialien in zwei Porträts von für den Sammler zentralen Gestalten: Igor Strawinsky und Pierre Boulez (ein „Gelenkstück“ zwischen beiden ist das Manuskript von Boulez' Analyse des *Sacre du Printemps*, dessen im Besitz der Stiftung befindliches Autograph natürlich auch zu sehen ist); an den Manuskripten Anton Weberns und Elliott Carters wird im dritten Kapitel der Kompositionsprozess, der Weg von den Skizzen zur Partitur thematisiert (im Zentrum stehen Anton Weberns *Variationen für Orchester* op. 30 und Elliot Carters *Concerto for Orchestra*); vor allem dem Musiktheater widmet sich ein Kapitel, das die Perspektive auf die Zusammenarbeit mehrerer Künstler lenkt; dass sich eigens ein Kapitel mit den Verbindungen der Sammlung nach Amerika befasst und herausstellt, dass ihre Bestände nicht nur seit langem Ziel amerikanischer Musikwissenschaftler sind, sondern sie auch einige der namhaftesten amerikanischen Komponisten umfasst (neben Carter auch Morton Feldman, George Rochberg, Edgard Varèse u. a.), wird besonders verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass dies die erste Präsentation der Sammlung in den Vereinigten Staaten ist; das sechste Kapitel beschäftigt sich mit der Frage nach Fragmenten, nach Zeugnissen noch nicht abgeschlossener oder gar nie abschließbarer Kompositionsprozesse; es folgt ein Kapitel über Widmungswerke und so wird der Blick zunächst auch wieder zurück auf den

Sammler gelenkt (anhand der vier ihm gewidmeten Zyklen von Geburtstagsgrüßen), aber nur um ihn dann wieder zu weiten auf die, denen seine Sammelleidenschaft galt; der Katalog schließt – gleichsam als Gegengewicht zu dem Kapitel über die Amerikaner – unter dem Motto „Made in Switzerland“ (neben Strawinsky und Frank Martin findet man dort Heinz Holliger, Klaus Huber u. a.).

Wie in kaum einer ihrer Publikationen zuvor hat die Paul Sacher Stiftung in diesem Katalog sich selbst zum Gegenstand der Reflexion gemacht und dabei selbst aus der Perspektive der historischen Forschung (der die Sammlung ja auch dienen soll) durchaus kontrovers diskutierte Themen nicht ausgespart: z. B. wie mit der für Sammler ohne Zweifel faszinierenden Möglichkeit, einen „Nachlass zu Lebzeiten“ zu erhalten, umgegangen werden kann. Ganz deutlich wird in dem durchaus als Selbstdarstellung gemeinten Katalog, dass diese Sammlung etwas bewirken und öffentlich werden will: Sie stellt nicht allein das Vergnügen des unmittelbaren Betrachtens heraus (dem sie gleichwohl noch im Katalog mit der gewohnt exzellenten Qualität der – farbigen – Abbildungen Rechnung trägt), sondern regt die darüber hinausgehende Lust an, die Gegenstände zu befragen und dadurch immer wieder neu zu sehen, befördert und verbreitet Forschungen über ihre Bestände. Dies spiegelt sich in den Textbeiträgen zum vorliegenden Katalog wider und macht ihn (wie schon die früheren Ausstellungskataloge der Stiftung) zu einem Buch, das man auch ohne Verbindung zur Ausstellung mit Vergnügen und Gewinn betrachtet und liest.

(Oktober 2000)

Dörte Schmidt

MARTIN PFLEIDERER: *Zwischen Exotismus und Weltmusik. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre.* Karben: Coda 1998. 302 S., Notenbeisp. (Schriften zur Populärmusikforschung. Band 4.)

Die Arbeit tangiert in ihrer Themenstellung wie auch in ihrer Terminologie eine Reihe von Bereichen, die beim musikologisch gebildeten Leser von der ersten Zeile an eine interessiert-kritische Erwartungshaltung hervorrufen dürften. Das war wohl auch so beabsichtigt; allein schon der Buchtitel mit Reizwörtern wie „Exo-

tismus“ oder „Weltmusik“ lässt, abgesehen von der inhaltlichen Relevanz, vermuten, dass der Autor zumindest zeitweise mit einem schelmischen Lächeln agiert hat. Zu sehr dürfte er sich bewusst sein, auf welche Gratwanderung er sich bei diesem Unterfangen eingelassen hat. Das beginnt bereits beim Hauptthema der Untersuchung: Jazz. Von den einen als die klassische US-amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts gepriesen, von den anderen verbal wie auch bibliothekarisch unter Trivialmusik eingeordnet. Der nächste schmale Stieg windet sich in die weiterhin nur bedingt erkundbaren Weiten des afrikanischen und asiatischen Kontinents: So sehr das ethnomusikologisch interessierte Publikum sich darüber freuen kann, dass bislang weitgehend unbekannte Musikwelten durch immer mehr Tonträger hör- und erfahrbar gemacht werden, so sehr tun sich zugleich riesige Abgründe interkulturellen Missverständnisses auf, die auf gutgemeinten, jedoch inadäquaten Reinterpretationen des Gehörten beruhen. Ein weiteres Reizwort des Titels ist der Terminus *Rezeption*; man wartet gespannt auf die weiteren Ausführungen. Und schließlich die programmatische Vorgabe („zwischen Exotismus und Weltmusik“), die terminologisch bedingt vorerst im Unklaren lässt, von welcher Bandbreite – einer extrem kleinen oder einer ungeheuer großen – man wird ausgehen dürfen.

Auf all diese Eingangsfragen bemüht sich der Autor gleich zu Beginn seiner Untersuchung Antworten zu geben. Er tut dies in gewissermaßen klassischer Weise (das vorliegende Opus entstand als Doktorarbeit an der Justus-Liebig-Universität Gießen): Einführung mit Begriffsklärung und Literatursichtung, anschließend methodische und (nochmals) terminologische Hinweise. Dann folgen die drei Hauptteile der Arbeit: Der erste widmet sich den Hintergründen und sozialen Zusammenhängen der *Rezeption* asiatischer und afrikanischer Musik durch Jazzmusiker, der zweite konzentriert sich auf einige ausgewählte musikalische Verbindungsversuche von Jazz und diversen anderen Musikformen (u. a. schwarzafrikanische, südafrikanische, arabische, türkische, indonesische, indische Musik). Der dritte Teil beschäftigt sich mit dem musikalischen Schaffen eines einzelnen Jazzmusikers, des Trompeters und Multiinstrumentalisten Don Cherry. Am Bei-

spiel dieses Musikers sollen, so Pfeleiderer, „die individuellen Motive und Hintergründe, die einen Jazzmusiker zur *Rezeption* fremder Musiktraditionen bewegt haben, und die konkreten musikalischen Probleme und Lösungsmöglichkeiten, die sich bei der Einbeziehung von asiatischen und afrikanischen Elementen in die eigene jazzmusikalische Stilistik ergeben haben, dargestellt werden.“ Ein populär gehaltenes, aber sicherlich nicht unnötiges Glossar rundet das Werk ab.

Soweit der Überblick; doch was ist aus der vorab anzunehmenden Gratwanderung geworden? Da hat zumindest der Rezensent überinterpretiert. Denn Pfeleiderer sagt, in vollem Bewusstsein der Komplexität des Themas, bereits eingangs klar und unmissverständlich, dass seine Untersuchung in erster Linie als ein Beitrag zur Jazz-Geschichtsschreibung und einer sozialgeschichtlich ausgerichteten Jazz-Forschung zu verstehen ist. Und genau das ist es auch, was er dem Leser anbietet. Somit ist der Leser selber schuld, wenn ihm ein klein wenig die Spannung abhanden gekommen ist.

Allerdings bleibt die Befürchtung zurück, dass der Leser – trotz Pfeleiderers einleitender, wohlgemeinter Warnungen – wichtige Passagen der vorliegenden Arbeit geradezu missinterpretieren muss, sofern es ihm an ausreichender ethnomusikologischer Erfahrung fehlt. Diese ethnomusikologische Erfahrung schließt nach Ansicht des Rezensenten auch den Jazz ein. So sollten zu den persönlichen Erfahrungs- und Erkenntniswerten des (idealen) Lesers nicht nur die besonderen tonalen und intonatorischen Eigenheiten von intentional vertikal musizierenden Völkern und Kulturen gehören, es sollte der idealtypische Leser auch nachvollziehen können, nach welchen Kriterien innerhalb des Jazz Musik geschaffen und gestaltet wird. Denn erst dadurch kann man zu verstehen beginnen, wieso so manche Jazzmusiker erkennen mussten, dass sie sich mit ihrer stilistisch eng umgrenzten musikalischen Enkulturation selber im Weg standen, wenn es um das Erfassen und das Nachvollziehen fremden musikalischen Materials ging. Oder, um einen bildlichen Ausdruck zu verwenden: Erst dadurch kann man zu verstehen beginnen, wieso es gar so schwierig ist, Äpfel und Birnen zu kreuzen.

(Februar 2000)

Franz Krieger

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik, Reihe A, Band 24: Melodramen und Lieder mit Instrumenten*. Hrsg. von Reinhold BRINKMANN. Mainz: Schott Musik International/Wien: Universal Edition 1996. VII, 196 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Orchesterwerke, Reihe B, Band 13: Orchesterwerke II. Krit. Bericht. Skizzen*. Hrsg. von Nikos KOKKINIS und Jürgen THYM. Mainz: B. Schott's Söhne/Wien: Universal Edition 1993. XXVI, 203 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke, Reihe B, Band 18,2: Chorwerke I. Krit. Bericht zu Band 18 A, Teil 2. Skizzen*. Hrsg. von Tadeusz OKULJAR und Dorothee SCHUBEL. Mainz: Schott Musik International/Wien: Universal Edition 1996. LII, 277 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik, Reihe B, Band 24,2: Melodramen und Lieder mit Instrumenten*. Hrsg. von Reinhold BRINKMANN. Mainz: Schott Musik International/Wien: Universal Edition 1997. XVII, 175 S.

Mit den hier angezeigten Bänden wird die Gesamtausgabe der Werke Arnold Schönbergs in nunmehr schon gewohnter überzeugender Weise fortgesetzt. Neben den Kritischen Berichten im engeren Sinne, dem so vollständig wie möglich dargebotenen und kommentierten Skizzenmaterial sowie den vor allem die Rezeptionsgeschichte der Kompositionen erhellenden Zeitdokumenten (Rezensionen, Entwürfen von Vorworten und deren Varianten, Briefen u. a.) besticht die Umsicht und Präzision, mit der die Entstehung jedes einzelnen Werkes anhand von kommentierten Dokumenten herausgearbeitet wird. Dabei ergeben sich eine Reihe neuer oder zumindest bislang nicht zureichend beachteter Gesichtspunkte. Interessant ist etwa die Tatsache, dass Schönberg sich einigen Erfolg von der Veröffentlichung der Chorstücke op. 27 und 28 versprach, deren Drucklegung er deshalb auch energisch voranzutreiben bemüht war – dann aber offensichtlich nicht einmal die Gelegenheit fand, die Stücke zur Aufführung zu bringen. Ein Uraufführungsdatum hat sich bis heute nicht ausmachen lassen. Außerdem wäre zu dieser Tatsache die von Schönberg nur drei Jahre nach Erscheinen der Stücke geäußerte Ansicht in Beziehung zu setzen, dass dieselben bereits „ver-

altet“ seien: „Das eben noch heutige gab es nicht mehr“ (Reihe B, 18,2, S. XXIX). Im Briefwechsel mit Alfred Guttman über op. 35 zeigt sich ein weiteres Mal die wundersame, an Hysterie nicht nur grenzende Empfindlichkeit Schönbergs gegenüber allem, was als Unterschätzung oder gar Missachtung seiner Person und seiner Leistung irgend auszulegen wäre – allein in der (von Guttman selbstverständlich vollkommen ehrerbietig verstandenen) Gleichsetzung etwa mit Ferruccio Busoni oder Paul Hindemith witterte Schönberg nichts anderes als tückische Herabsetzung (ebd., S. XXIX ff.).

Nicht minder aufschlussreich erscheint die bislang wohl kaum angemessen wahrgenommene und untersuchte Tatsache, dass sich Schönberg durch die quasi tonalen Probleme, die er sich in den *Variationen für Bläserchester* op. 43 gestellt hatte, in weit umfangreichem Maße zu skizzierender „Vorklärung“ veranlasst sah als dies bei den vorausgegangenen und noch folgenden Zwölftonkompositionen – dem Umfang der Skizzenarbeit nach zu urteilen – der Fall gewesen ist (Reihe B, 13, S. 139). Reinhold Brinkmann knüpft mit Werkband und Bericht zu *Herzgewächse* op. 20 und *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 direkt an seine Ausgabe des *Pierrot lunaire* an (s. *Mf* 51, 1998, H. 3, S. 385). Insbesondere die Diskussion um Korrekturentscheidungen bei Werken, die wie op. 41 nach der Zwölfton-Methode gearbeitet sind, findet hier Raum: haben Korrekturen ein kompositorisches Strukturargument (die „Reihe“) oder ein philologisches Quellenargument (die „Quelle“) zum Ausgangspunkt und zur Begründung. Ohne fruchtloser Kompromissnagelbarkeit zu erliegen, plädiert Brinkmann für ein Abwägen eines jeden Details. Auszuschließen sei lediglich ein prinzipielles „so oder so“ (S. 56). Eingriffe in den Text aufgrund von kompositorisch-struktureller Argumentation sollten stets in Verbindung mit Quellenargumenten stehen.

(Oktober 2000)

Mathias Hansen

WILLIAM WALTON *Edition. Volume 9: Symphony No. 1. Edited by David LLOYD-JONES. Oxford-New York: Oxford University Press, Music Department 1998. XVI, 212 S.*

Oxford University Press plant bis 2002, dem

Jahr des hundertsten Geburtstag des Komponisten William Walton, eine Walton (Complete) Edition in 23 Bänden. Begonnen wurde sie mit der vorliegenden großen Orchesterpartitur der ersten Symphonie, die der Dirigent David Lloyd-Jones edierte. Lloyd-Jones ist zugleich General Editor des gesamten Unternehmens, das ferner unter ständiger Beratung durch den Herausgeber des Walton-Werkkatalogs, Stewart Craggs, entsteht. Die erscheinenden Bände werden jeweils, wie bereits die erste Symphonie und inzwischen auch Vol. 6 mit Choralwerken, Vol. 7 mit *Façade Entertainments* und Vol. 23 mit der Filmmusik *Henry V – A Shakespeare Scenario*, auf historisch-kritischer Basis neu ediert, es sind also keine Reprints, bei denen viele Unstimmigkeiten der Partituren wieder einmal ungelöst bleiben würden. Im Gegenteil, gerade aus der Reprint-Geschichte ziehen die Herausgeber der Walton Edition nun offenbar Konsequenzen, sie haben sich vor allem zum Ziel gesetzt, viele „alte“ Lesefehler zu berichtigen und „definitive“ Texte vorzulegen. Bei der Neuauflage der *Ersten Symphonie* zeigt sich, dass dieses Vorgehen einer dringenden Notwendigkeit entsprach, auch wenn damit eine Reihe weiterer Probleme aufgeworfen werden sollte.

Waltons *Erste Symphonie* entstand in Etappen, von 1932 bis 1934 schrieb er die ersten drei Sätze, die 1934 auch uraufgeführt wurden; der Komponist stand wohl unter erheblichem Druck des London Symphony Orchestra und seines Dirigenten Hamilton Harty, der die Symphonie in Auftrag gegeben hatte und von dem Uraufführungstermin nicht abzurücken bereit war. Dann scheint Walton einige Zeit mit dem „Finale-Problem“ gerungen zu haben, das er jedoch innerhalb eines Jahres löste. 1936 schließlich wurde die Symphonie erstmals bei OUP verlegt (Orchesterpartitur, Taschenpartitur und Stimmen).

Bereits diese ersten Ausgaben wiesen Unstimmigkeiten auf – vor allem zwischen den Partituren und den Stimmen –, die sich vermehrten, als Walton selbst nach der Druckle-

gung begann, Änderungen und Berichtigungen vorzunehmen, etwa ab seiner eigenen Aufführung der Symphonie im August 1936 und nochmals 1951 anlässlich seiner Einspielung des Werks auf Schallplatte. Als 1968 eine „korrigierte Studienausgabe“ bei OUP erschien, konnten zwar viele Änderungen übernommen werden, die Gesamtsituation war damit jedoch keineswegs gelöst, zum Teil wurden weitere Verwirrungen gestiftet.

David Lloyd-Jones, der mit den Textproblemen der ersten Symphonie auf Grund eigener Aufführungen des Werks vertraut ist, richtete sich nun bei seiner Neuedition nach folgenden Grundsätzen: Erstens sollte der Text nach Möglichkeit Waltons Einrichtungen „letzter Hand“ entsprechen; dafür musste jedoch, zweitens, der „korrigierte“ Druck von 1968, nach einem gründlichen Vergleich mit dem Autograph, als Editionsgrundlage dienen, weil Waltons eigene Dirigierpartitur und andere relevante Quellen verloren gingen – eine nicht unproblematische, pragmatische Lösung; und drittens sollte sich der Philologe gegen den Dirigenten behaupten, denn es war keine „praktische Ausgabe“ geplant, sondern eine Partitur, die Raum sowohl für Waltons Schreibeigenheiten als auch für individuelle Interpretationen dieser Stellen geben sollte.

Über seine editorischen Entscheidungen, die, bei allen Schwierigkeiten, plausibel erscheinen, gibt Lloyd-Jones im Rahmen des Vorworts, der Quellenbeschreibungen und der kritischen Anmerkungen zum Text ausführlich Rechenschaft. Der Partitur mit einem klar und übersichtlich strukturierten Notenbild sind ferner Faksimiles der künstlerisch gestalteten Titelseite des Autographs sowie einer zweiseitigen – ehemals zum langsamen Satz gehörenden und früh verworfenen – autographen Passage beigegeben.

Man darf auf die weiteren Bände der Walton Edition gespannt sein, und es ist ihnen zu wünschen, dass sie auch in deutschen Bibliotheken ihren Platz finden werden.

(August 2000)

Christa Brüstle

Eingegangene Schriften

Album Musical de Maria Szymanowsky. Transcrit et présenté par Ranata SUCHOWIEJKO. Kraków: Musica Iagellonica/Paris: Societé Historique et Littéraire Polonaise 1999. 487 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH : Choral Geänge. 77 Choralsätze. Hrsg. von Heinrich POOS. Kassel: Merseburger 2000. Band I: Advent bis Himmelfahrt. X, 93 S., Band II: Pfingsten bis Ende des Kirchenjahres. 77, XII S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke, Band 9.1: Toccaten BWV 910–916. Hrsg. von Peter WOLFF. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XIII, 121 S.

AXEL BEER: „Empfehlenswerthe Musikalien“. Besprechungen musikalischer Neuerscheinungen außerhalb der Fachpresse (Deutschland, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts). Eine Bibliographie. Erster Teil: „Journal des Luxus und der Moden“, „Zeitung für die elegante Welt“. Göttingen: Hainholz Verlag 2000. XVI, 353 S. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 3.)

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Kammermusik, Band 4: Klavierquintett f-Moll opus 34. Hrsg. von Carmen DEBRYN und Michael STRUCK. München: G. Henle Verlag 1999. XIX, 145 S.

JOACHIM BRAUN: Die Musikkultur Altisraels/Palästinas. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen. Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag / Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. 388 S., Abb. (Orbis Biblicus et Orientalis 164.)

SIGLIND BRUHN : Musical Ekphrasis in Rilke's „Marien-Leben“. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi 2000. 235 S., Abb., Notenbeisp. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 47.)

MARCEL DOBBERSTEIN: Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2000. 487 S. (Reihe Historische Anthropologie. Band 31.)

THOMAS EMMERIG: Regensburger Verlagsbuchhandlungen als Musikverlage (1750–1850). Tutzing: Hans Schneider 2000. 288 S., Abb. (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens. Band 1.)

Le Fonds Paul et Elsa Collaer. Choix de cent documents. Exposition organisée à la Bibliothèque Royale de Belgique du 4 février au 11 mars 2000. Catalogue rédigé sous la direction d'Yves LENOIR. Bruxelles : Bibliothèque Royale de Belgique 2000. 207 S., Abb.

MICHELE GIRARDI : Puccini. His International Art. Translated by Laura BASINI. Chicago–London: The University of Chicago Press 2000. XVI, 530 S.

Grenzgänge – Übergänge: Musikwissenschaft im Dialog. Bericht über das 13. Internationale Symposium des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft e. V. in Frankfurt am Main (15.–18. Oktober 1998). Hrsg. von Antje ERBEN, Clemens GRESSER und Arne STOLLBERG. Hamburg: von Bockel Verlag 2000. 274 S., Abb., Notenbeisp.

„Grenzgebiete“. Festschrift Klaus Hortschansky zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Michael ZYWIETZ. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2000. 280 S., 42 Abb. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 15.)

WOLFGANG GUSHURST: Popmusik im Radio. Musik-Programmgestaltung und Analysen des Tagesprogramms der deutschen Servicewellen 1975–1995. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2000. 303 S. (Nomos Universitätschriften Medien. Band 22.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Aci, Galatea e Polifemo. Serenata a tre HWV 72. Hrsg. von Wolfram WINDSZUS unter Mitarbeit von Annerose KOCH und Annette LANDGRAF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XXX, 124 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 5.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Radamisto. Opera seria in tre atti HWV 12^b. Hrsg. von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. LVII, 324 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 9.2.)

Händel-Jahrbuch. 46. Jahrgang 2000. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale). Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 428 S., Notenbeisp.

Handbuch der musikalischen Terminologie. 29. Auslieferung. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Schriftleitung: Markus BANDUR. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1999.

JACQUES HANDSCHIN: Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften. Hrsg. und eingeleitet von Michael MAIER. Schliengen: Edition Argus 2000. 443 S., Notenbeisp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 4.)

FRANK HEIDLBERGER: Canzon da sonar. Studien zu Terminologie, Gattungsproblematik und Stilwandel in der Instrumentalmusik Oberitaliens um 1600. Tutzing: Hans Schneider 2000. Band 1: Text XXXVIII, 450 S., Notenbeisp.; Band 2: Anhang, Verzeichnisse und Editionen 303 S.

CORINNA HERR: Medea Zorn. Eine ‚starke‘ Frau in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts. Pfaffen-

weiler: Centaurus Verlag 2000. 260 S. (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 2.)

JÖRG HILLEBRAND: Igor Markevitch. Leben, Wirken und kompositorisches Schaffen. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2000. 306 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 209.)

STEFAN HÖRMANN/BURKHARD MUTH: Zum Magisterstudium der Musikpädagogik und seinen beruflichen Perspektiven. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2000. 119 S. (Musikpädagogische Impulse. Band 3.)

J. HUNKEMÖLLER / A. JACOB/D. KEILHACK / J. KRÄMER / F. LEIPOLD / G. SCHRAMM / H. SCHWANDER / G. WEISS: Werner Heider. Tutzing: Hans Schneider 2000. 151 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 39.)

Isang Yun. Die fünf Symphonien. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text+kritik 2000. 174 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 109/110.)

Jahrbuch 1999. Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Hrsg. von Wilhelm SEIDEL. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2000. 271 S.

ELMAR JUCHEM: Kurt Weill und Maxwell Anderson. Neue Wege zu einem amerikanischen Musiktheater 1938–1950. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. VIII, 410 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Band 4.)

Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff. Hrsg. von Michael POLTH / Oliver SCHWAB-FELISCH / Christian HORAU. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. IX, 279 S., Notenbeisp. (M&P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung.)

KLAUS-PETER KOCH: Reinhard Keiser (1674–1739). Leben und Werk. 2., vollständig veränderte Ausgabe. Teuchern: Förderkreis Reinhard-Keiser-Gedenkstätte 2000. 165 S., Abb.

„... Liebhaber und Beschützer der Musik“ – Die neu erworbene Musikaliensammlung der Fürsten zu Fürstenberg in der Badischen Landesbibliothek (Katalog zur Ausstellung in der Badischen Landesbibliothek vom 20. September bis 25. November 2000). Karlsruhe: Badische Landesbibliothek 2000. 296 S., Abb. (Patrimonia. Band 188.)

REGINA LOREK: Musikalische Hochbegabung bei Jugendlichen. Empirische Untersuchung zur Persönlichkeit und zum Umgang mit Musik. Frankfurt

a. M. u. a.: Peter Lang 2000. 229 S., Abb. (Reihe XI: Pädagogik. Band 810.)

LUCA MARENZIO: Il nono libro de madrigali a cinque voci (1599). A cura die Paolo FABBRI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1999. LV, 109 S.

ANDREAS MEYER: Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ op. 21. Eine Studie über Einfluß und „misreading“. München: Wilhelm Fink Verlag 2000. 335 S., Notenbeisp. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Band 100.)

LEONARD B. MEYER: The Spheres of Music. A Gathering of Essays. Chicago–London: The University of Chicago Press 2000. X, 316 S.

Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Neue Folge Heft 60. Tutzing: Hans Schneider 2000. 94 S.

Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 24.–27. 9. 1997. Mit einer Zeittafel und einer Auswahlbibliographie zur mecklenburgischen Musikgeschichte. Hrsg. von Karl HELLER, Hartmut MÖLER und Andreas WACZKAT. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2000. 599 S., Abb., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 21.)

Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien. Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek in Zusammenarbeit mit dem Württembergischen Staatstheater aus Anlaß des 250jährigen Bestehens des Stuttgarter Opernhauses vom 22. 9.–22. 12. 2000. Hrsg. von Reiner NÄGELE. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek 2000. VIII, 376 S., Abb.

Musikwissenschaft – Musikpraxis. Festschrift für Horst-Peter Hesse zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Kai BACHMANN und Wolfgang THIES. Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2000. 251 S., Abb., Notenbeisp. (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge. 43.)

Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung. Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5.–7. November 1999 in Oldenburg. Hrsg. von Wolfgang Martin STROH und Günter MAYER. Oldenburg: 2000. 385 S., Abb.

ANNE NIESSEN: „Die Lieder waren die eigentlichen Verführer!“. Mädchen und Musik im Nationalsozialismus. Mainz u. a.: Schott 1999. 286 S.

RAINER NONNENMANN. Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreter Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frü-

hen Orchesterwerken. Mainz u. a. : Schott 2000. 315 S., Notenbeisp. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. Band 8.)

CARMEN OTTNER: „Was damals als unglaubliche Kühnheit erschien“. Franz Schreckers Wiener Kompositionsklasse. Studien zu Wilhelm Grosz, Felix Petyrek und Karol Rathaus. Bern u. a.: Peter Lang 2000. 219 S., Notenbeisp.

„... das poetischste Thema der Welt“? Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz. 1. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt 1999. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER. Bern u. a.: Peter Lang. 334 S., Notenbeisp., Abb.

JOHN S. POWELL: Music and Theatre in France 1600–1680. Oxford: Oxford University Press 2000. XVI, 582 S., Notenbeisp., Abb.

MARKUS QUABECK: Universitäres Musizieren in Deutschland. Bonn: Bouvier Verlag 2000. 250 S., Abb. (Studium Universale. Band 21.)

SIEGBERT RAMPE / DOMINIK SACKMANN: Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 507 S., Abb., Notenbeisp.

Richard Strauss-Blätter. Wien, Juni 2000. Neue Folge, Heft 43. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2000. 260 S., Abb.

ANNEGRET ROSENMÜLLER: Carl Ferdinand Becker (1804–1877). Studien zu Leben und Werk. Hamburg: von Bockel Verlag 2000. 216 S., Abb. (Musikstadt Leipzig. Band 4.)

FRANZ SAUTER: Die tonale Musik. Anatomie der musikalischen Ästhetik. Hamburg: Franz Sauter 2000. 143 S., Notenbeisp.

ARTHUR SCHANZ: J. S. Bach in der Klaviertranskription. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2000. 703 S., 780 Notenbeisp.

GERHARD SCHEIT: Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus. Freiburg: Ça ira Verlag 1999. 587 S.

HELMUT SCHÖNECKER: Das ästhetische Dilemma der italienischen Komponisten in den 1590er Jahren. Die Chromatik in den späten Madrigalen von Luca Marenzio und Carlo Gesualdo. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2000. 283 S., Abb., Notenbeisp. (Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 1: Klaviersonaten I.

Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XXIII, 262 S.

CLARA SCHUMANN: Lettres autographes conservées à la Bibliothèque Royale de Belgique. Textes établis et annotés par Gerd NAUHAUS. Bibliotheca Regia Belgica Bruxellis in Monte Artium 1999. 8a S. (Fontes Musicae Bibliothecae Regiae Belgiae. Series I: Manuscripta VI.)

CHARLOTTE SEITHER: Dissoziation als Prozeß. Sincronie for string quartet von Luciano Berio. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XI, 203 S., Notenbeisp.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie VIII: Werke für Singstimme, Band 2: Solo-Lieder mit Klavier opp. 1, 13, 17, 35–38 und 50. Hrsg. von Jukka TIILIKAINEN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1998.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie VIII: Werke für Singstimme, Band 3: Solo-Lieder mit Klavier opp. 57, 61, 72, 86, 88 und 90. Hrsg. von Jukka TIILIKAINEN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2000.

GEORGES STAROBINSKI: L'ostinato dans l'œuvre d'Alban Berg. Formes et fonctions. Bern u. a.: Peter Lang 2000. 305 S., Notenbeisp. (Reihe Musikwissenschaft. Band 201.)

RICHARD STRAUSS: Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28. Faksimile der autographen Partitur. Erstveröffentlichung. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss / Frankfurt a. M.: C. F. Peters 1999. 37 S.

THOMAS SYNOFZIK: Heinrich Grimm (1592/93–1637). „Cantilena est loquela canens“. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit thematischem Werkverzeichnis. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2000. VI, 543 S., Notenbeisp.

Björn R. TAMMEN: Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen 1100–1500. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2000. 549 S., Abb.

SERGEJ TANEEV: Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000. XIV, 209 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 4.)

Topics, texts, tensions. Essays in music theory on Paavo Heininen, Joonas Kokkonen, Magnus Lindberg, Usko Meriläinen, Einojuhani Rautavaara, Kaija Saariaho & Aulis Sallinen. Edited by Tomi MÄKELÄ. Magdeburg: Otto-von-Guericke-Universität 1999. 147 S.

PETER TSCHAIKOWSKY: Musikalische Essays und Erinnerungen. Mit Hermann Laroche's Vorwort zur ersten russischen Ausgabe von 1898 und einem Originalbeitrag von Andreas WEHRMEYER. Unter Verwendung einer Teilübersetzung von Heinrich

STÜMCKE aus dem Russischen übertragen und hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000. LXII, 432 S. (musik konkret. Band 10.)

SILVIA UHLEMANN: Symbol oder Metapher. Eine ideengeschichtliche Standortbestimmung des Humanismus in der Musik am Beispiel der Motette. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1999. 357 S., Notenbeisp. (Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 2.)

ANDRÁS VARSÁNYI: gong ageng. Herstellung, Klang und Gestalt eines königlichen Instruments des Ostens. Tutzing: Hans Schneider 2000. 610 S., Abb., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 21.)

CHRISTINE VILLINGER: „Mi vuoi tu corbellar“. Die opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen. Tutzing: Hans Schneider 2000. IX, 444 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 40.)

ANDREAS WACZKAT: „Ein ehrenhaftes Spielen mit Musik“. Deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhunderts. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. X, 368 S., Notenbeisp.

Mitteilungen

Wir gratulieren

Dr. Hans EPPSTEIN am 25. Februar zum 90. Geburtstag,

Prof. Eberhard STIEFEL am 26. April zum 85. Geburtstag,

Dr. Robbins LANDON am 6. März zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Günther MASSENKEIL am 11. März zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Alfred REICHLING am 21. Januar zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Andreas HOLSCHNEIDER am 6. April zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Winfried KIRSCH am 10. April zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Friedhelm KRUMMACHER am 22. Januar zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Ursula ECKART-BÄCKER am 2. März zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Martin GECK am 19. März zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Peter RUMMENHÖLLER am 22. April zum 65. Geburtstag.

Bei den Geburtstagswünschen, Heft 4, 2000, ist ein kleiner Fehler unterlaufen: am 10. Dezember 2000 feierte Prof. Dr. Karl HELLER seinen 65. Geburtstag, Prof. Dr. Rudolf ELLER feierte am 9. Dezember seinen 88. Geburtstag; „Die Musikforschung“ gratuliert beiden herzlich.

Hochschuldozent Dr. Michael WALTER (Bochum) hat den Ruf auf eine Universitäts-Professur für Musikwissenschaft (Nachfolge Univ.-Prof. Dr. Rudolf Flotzinger) an die Karl-Franzens-Universität Graz angenommen.

Hochschuldozent Dr. Hartmut SCHICK (Tübingen) hat den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen.

Frau Dr. Kadja GRÖNKE hat sich am 10. Januar 2001 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg mit einer Schrift zum Thema „Frauenschnittsala in Čajkovskijs Puskini-Opern. Aspekt einer Werkeinheit“ habilitiert.

Dr. Harald HECKMANN, Präsident des RISM und der Internationalen Schubert-Gesellschaft, wurde am 10. Oktober 2000 mit dem Bundesverdienstkreuz Erster Klasse ausgezeichnet.

Prof. Dr. Ulrich KONRAD, Universität Würzburg, ist einer von elf Preisträgern 2000 im Gottfried-Wilhelm-Leibniz-Programm der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Die Auszeichnung ist mit einer Vergabe von Forschungsmitteln in Höhe von 1.500.000 DM für die nächsten fünf Jahren verbunden.

Martina HOMMAs Kölner Dissertation *Witold Lutoslawski. Zwölfton-Harmonik, Formbildung, „aleatorischer Kontrapunkt“*, Bela Verlag Köln, 1996 (Prof. Dr. Dietrich Kämper) wurde 2000 während der Jahrestagung der American Musicological Society mit dem Wilk Book Prize ausgezeichnet – ex aequo mit Jeffrey Kallbergs Buch „Chopin at the Boundaries: Sex History, and Musical Genre“, Harvard University Press, 1996.

PD Dr. Jürgen HEIDRICH wurde am 10. November 2000 für seine Dissertation *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen* auf Vorschlag der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg der Förderpreis der Dr. Helmut und Hannelore Greve-Stiftung für Wissenschaft und Kultur verliehen.

Dr. Sebastian KLOTZ (Humboldt-Universität zu Berlin) hat die Einladung als Bosch Fellow an das Department of Music der University of Chicago für das

Herbst-Trimester 2001 angenommen. Das Fellowship umfasst Lehr- und Prüfungstätigkeit.

Gundula KREUZER hat den Paul A. Pisk-Preis 2000 der American Musicological Society erhalten.

Mit dem Thema *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert* initiiert das Institut für Alte Musik an der Musikhochschule Trossingen eine Folge von Symposien zur Renaissancemusikforschung in Form von jährlich stattfindenden Kompakttagungen. Das international besetzte Symposium mit acht Referaten und zwei Konzerten zur Alltagsthematik findet am 27. April 2001 statt. Weitere Informationen im Internet unter www.mh-trossingen.de oder über Prof. Dr. Nicole Schwindt, Staatl. Hochschule für Musik, Institut für Alte Musik, Schultheiß-Koch-Platz 3, 78647 Trossingen, Tel. 07425/9491-52, Fax 07425/3364-52, E-Mail: AlteMusik@mh-trossingen.de.

Das Arnold Schönberg Center veranstaltet vom 2. bis 6. Mai 2001 in Zusammenarbeit mit dem Arnold-Schönberg-Institut der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ein musikwissenschaftliches Symposium zu dem Thema *Arnold Schönberg in Amerika*. Informationen über: Arnold Schönberg Center, Dr. Christian Meyer, Schwarzenbergplatz 6, A-1030 Wien, E-Mail: meyer@schoenberg.at.

The Third Biennial Conference on Music in 19th-Century Britain findet vom 17. bis 19. Juli 2001 am Royal College of Music, London, statt. Internet-Information: <http://rcm.ac.uk> und <http://www.ashgate.com/index2.cfm>. Auskunft über: Dr. Peter Horton, Royal College of Music, Prince Consort Road, London SW7 2BX, UK, Tel. +44(0)20 7591 4324 oder +44(0)20 7589 3643, Fax +44(0)20 7589 7740, E-Mail: phorton@rcm.ac.uk.

Die *Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung* findet vom 26. bis 29. September 2001 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover statt. Die Themen der beiden Symposien lauten: „Musikwissenschaft 2001: Lehre und Forschung im institutionellen Kontext“ und „Klavier- und Orgelmusik im industriellen Zeitalter (1850-2000). Kompositorische, ökonomische und technologische Aspekte“. Informationen über: Prof. Dr. Arnfried Edler, Hochschule für Musik und Theater Hannover, Emmichplatz 1, 30175 Hannover, E-Mail: arnfried.edler@t-online.de.

Das Musikwissenschaftliche Seminar Detmold-Paderborn veranstaltet am 22. und 23. Oktober 2001 in Zusammenarbeit mit der Lippischen Landesbibliothek Detmold aus Anlass des 200. Geburtstages von Albert Lortzing ein Round-Table zum Thema: *„Albert Lortzing und die Konversationsoper in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts“*. Nähere Informationen: Seminar Detmold-Paderborn, Prof. Dr. Werner Keil, Gartenstr. 10, D-32756 Detmold. Tel.: ++49(0)5231-975-664, Fax: ++49(0)5231-976-668, E-Mail: keil@muwi.upd.de oder: Dr. Irmlind Capelle, E-Mail: iwg.capelle@t-online.de.

Die BMG Ariola Classics GmbH wurde 2000 für die Edition der CD-Dokumentation „Musik in Deutschland 1950–2000“, herausgegeben vom Deutschen Musikrat, Editionsleitung: Prof. Dr. Hermann Danuser und Prof. Dr. Frank Schneider, mit einem *Echo-Preis des deutschen Schallplatte* ausgezeichnet.

Ihr Tor zur klassischen Musik im Internet



KLASSIK ONLINE

Nachrichten

Tagesaktuelle Kulturnachrichten

TV-Programm

Klassiksendungen im Wochenüberblick

WebGuide

Internetlinks zur klassischen Musik

MusicShop

CDs und Bücher online bestellen

Kleinanzeigen

Kostenlose private Anzeigen

und vieles mehr...

KLASSIK ONLINE

www.klassik.com

Die Autoren der Beiträge

DIETRICH HELMS, geb. 1963 in Rahden (Westf.), Studium der Musikwissenschaft, Anglistik und Soziologie an den Universitäten Münster, Norwich und Oxford. 1991 M. A., 1995 Promotion mit der Arbeit *Heinrich VIII. und die Musik. Überlieferung, musikalische Bildung des Adels und Kompositionstechniken eines Königs*, Eisenach 1998. 1996 redaktionelle Mitarbeit für die Hallische Händel-Ausgabe. Seit 1997 wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für Musik und ihre Didaktik an der Universität Dortmund. Veröffentlichungen zur englischen Musik des 16. Jahrhunderts, zur Geschichte musikalischer Bildung, zum Musiktheater für Kinder und Jugendliche und zur populären Musik des 19. Jahrhunderts.

MATTHIAS SCHMIDT, geb. 1966 in Köln, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte in Bonn, Berlin und Wien, 1992 M. A. bei Rudolf Stephan an der FU Berlin, 1992–1993 DAAD-Stipendiat, seit 1994 funktionelle Assistenz an der Musikhochschule Graz (Claudia Maurer-Zenck); 1996 Promotion an der FU Berlin (Stephan), 1996 als Thyssen-Stipendiat an der University of California in San Diego, seit 1997 wiss. Beirat des Ernst-Krenek-Instituts und wiss. Mitarbeiter am Arnold-Schönberg-Institut der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien; 1998 Mitglied der Forschungsgruppe „Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst“ des Instituts „Wiener Kreis“ (Kurt Blaukopf), 1996 Ernst Krenek-Preis der Stadt Wien. Neueste Veröffentlichungen: *Im Gefälle der Zeit. Ernst Kreneks Werke für Sologesang*, Kassel 1998; *Theorie und Praxis der Zwölftontechnik*, Laaber 1998; *Johannes Brahms. Ein Versuch über die musikalische Selbstreflexion*, Wilhelmshaven 1999.

CHRISTOPH MEIXNER, geb. 1969 in Passau: Studium der Musikwissenschaft und Geschichte in Regensburg und Ferrara; 1998 Magister Artium an der Universität Regensburg (Detlev Altenburg); Veröffentlichungen zur Regensburger Musikgeschichte; Dissertationsprojekt zum *Musiktheater am Immerwährenden Reichstag in Regensburg*; seit Juli 2000 Promotionsstipendium der Hanns-Seidel-Stiftung, München.

Henle Neuerscheinungen Frühjahr 2001

Joseph Haydn Werke

Gesamtausgabe

Reihe XXVI Band 1:
**Arien und Konzertszenen mit
Orchester, 1. Folge**
mit Kritischem Bericht

Ed.: R. von Zahn
HN 5771, broschiert,
DM 194,-
HN 5772, Ganzleinen,
DM 210,-

Schriften zur Beethovenforschung

**Band 13: B.A. Kraus: Beet-
hoven-Rezeption in Frankreich:
Von ihren Anfängen bis zum
Untergang des Second Empire**

Broschur, HN 2111, DM 75,-

Faksimile

Wolfgang Amadeus Mozart

**Zwölf Variationen über das
französische Lied „Ah, vous
dirais-je, Maman“ in C-dur für
Klavier KV 265 (300e)**

Im Auftrag der Deutschen Mozartge-
sellschaft e.V., Augsburg, herausge-
geben und kommentiert von Ulrich
Konrad. Kommentar in deutscher und
englischer Sprache.

HN 3213 DM 78,-

G. Henle Verlag



Besuchen Sie unsere Website: _____

www.henle.de

Hinweise für Autoren

1. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand ohne Silbentrennungen schreiben; Rand ca. 2,5 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte (typographische) Anführungsstriche („“) nur bei wörtlichen Zitaten (nicht einrücken!); kursiver Satz nur bei Werktiteln (ohne Anführungsstriche) sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis*, *fis*“); Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen); Tonartenangaben: *F*-Dur, *f*-Moll. Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt. Bitte nur den Text (in neuer Rechtschreibung) ohne Diskette einsenden. Unverlangt zugesandte Manuskripte sowie später angeforderte Disketten (DOS- oder Mac-Format, Text – wenn möglich – in Word, keine weiteren Formatierungen außer den oben angegebenen) können nicht zurückgeschickt werden.

2. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte im Text die Positionierung der Abbildungen und Notenbeispiele eindeutig kennzeichnen.

3. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschreiben dazu setzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.

4. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:

- Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
- Henricus Loritus Glareanus: *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
- Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= BzAfMw 23), Stuttgart 1984, S. 250.
- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56 f.
- Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 1993, S. 47.
- Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
- Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
- Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.

Bei wiederholter Nennung eines Titels...

- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
- Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
- Meier (wie Anm. 3), S. 60 ff.
- Ebd., S. 59.

Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG*₂, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIII ff. abgekürzt werden, nach der Form: *Name*, arab. Jahrgangsnummer (Jahr). Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten *RISM*-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:

- „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frç. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. n. a. 6771“
- „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W₂]“ wird zu „D-W Guelf. 1099 Helmst. [W₂]“

Internet-Adresse: Name, Vorname, Titel, <URL>, ISSN, Datum der Revision/Version/Zitation:

- Adolf Nowak, „Augustinus. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1999), S. 55–77 <<http://www.rz.uni-frankfurt.de/FB/fb09/muwi/FZMw.html>> ISSN: 1438-857X, 31.10.1999

5. Bitte bei Artikeln und Kleinen Beiträgen stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt beifügen. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.