

„Modus cantandi“ und Prolatio. „Aere ytalico“ und „aere gallico“ im Codex Rossi 215

von Oliver Huck, Florenz

Im „Capitulum de vocibus applicatis verbis“ werden im Tempus perfectum und im Tempus imperfectum ein „aere ytalico“ und ein „aere gallico“¹ unterschieden. Die Bezeichnung „aere“, die auch Niccolò de Rossi in seinem Gedicht *En la citade del senno*, Bologna verwendet,² dient dabei in Verbindung mit einer geographischen Zuordnung der Unterscheidung verschiedener „prolationes“ des Tempus analog zur Unterscheidung eines „modus cantandi ytalicus“ und „gallicus“ des Tempus imperfectum bei Marchetto da Padua.³ Diese Zuordnung erschöpft sich jedoch keineswegs darin, dass eine ternäre Teilung der Semibrevis als französisch und eine binäre als italienisch bezeichnet wird, vielmehr liegt der primäre Unterschied in der Ausführung von mehr als zwei Semibreves im Tempus imperfectum und mehr als drei Semibreves im Tempus perfectum.

„Modus ytalicus“ und „modus gallicus“

In Marchettos *Pomerium* und in der „Brevis compilatio“ ist der Gegensatz zwischen „modus gallicus“ und „modus ytalicus“ auf das Tempus imperfectum beschränkt. Dass die Novenaria hier nicht dem „modus gallicus“ verpflichtet ist, belegt das Beispiel mit acht Semibreves in der „Brevis compilatio“, zu dem ausdrücklich angemerkt wird, die letzte Note sei „necessario in sursum“ zu kaudieren.⁴ In der „Ars musice mensurate“ des Frater Guido hingegen wird der Begriff des „modus gallicus“ auch auf das „tempus perfectum secundum divisionem nonariam“ angewandt; sämtliche Beispiele in der Novenaria sind nach den Regeln des „modus gallicus“ erklärt.⁵ Auch in den „Rubricae breves“ wird bei der Novenaria ausdrücklich angemerkt, „et talis modus cantandi

¹ Vgl. „Capitulum de vocibus applicatis verbis“, hrsg. von Santorre Debenedetti, in: „Un tratello del secolo XIV sopra la poesia musicale“, in: *Studi medievali* 2 (1906/1907), S. 79.

² Das Gedicht enthält ein Akrostichon auf den Musiker Checolino da Manzolino, vgl. *Canzoniere savigliano*, hrsg. von Mahmoud Salem Elsheikh (= Documenti di filologia 18), Mailand und Neapel 1973, S. 198: „CHE. Cherendo Amor perfetta melodia; / CO. Cognobbe il suave ayre di custruy; / LI. Ligòsse sego en stretta conpagn(i)a; / NO. No tuy çamay contendo plu d'alt(r)uy; / unde le sue balate e gl'altri canti / son d'amoroso spirto tutti quanti.“

³ Vgl. Marchetto da Padua, *Pomerium*, hrsg. von Giuseppe Vecchi (= CSM 6), AIM 1961, S. 172 ff.

⁴ Marchetto von Padua, „Brevis compilatio in arte musice mensurate“, in: Giuseppe Vecchi, *Su la composizione del Pomerium di Marchetto da Padova e la Brevis compilatio* (= Biblioteca di Quadrivium. Serie Musicologia 1), Bologna 1957, S. 40 f.

⁵ Vgl. etwa die Erklärung des Guidonis Fratris zu fünf unkaudierten Semibreves: „[...] bine procedunt modo gallico pro tertia parte temporis, et ultima in eo quod finis remanet in tertia parte temporis [...]“, in: „Ars musice mensurate“, in: *Mensurabilis musicae tractatuli*, hrsg. von F. Alberto Gallo (= Antiquae musicae italicae scriptores 1), Bologna 1966, S. 33. Gallo hat diesen zentralen Unterschied gegenüber Marchettos Lehre nicht hervorgehoben, vgl. Gallo, *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Bologna 1966, S. 25–35; vgl. hingegen Heinz Ristory, *Post-franconische Theorie und Früh-Trecento. Die Petrus de Cruce-Neuerungen und ihre Bedeutung für die italienische Mensuralnotenschrift zu Beginn des 14. Jahrhunderts* (= Europäische Hochschulschriften XXXVI/26), Frankfurt a. M. 1988, S. 185–187.

Gallicus est.“⁶ Je nach gewähltem „modus cantandi“ (und bei Guido auch Tempus) ist eine Gruppe von unkaudierten Semibreves dabei unterschiedlich zu rhythmisieren:⁷

	tempus perfectum		tempus imperfectum	
	modus gallicus	modus ytalicus	modus gallicus	modus ytalicus
• •				
• • •				
• • • •				
• • • • •				
• • • • • •				
• • • • • • •				
• • • • • • • •				

Dass die Bezeichnung „modus gallicus“ möglicherweise tatsächlich eine französische Ausführungspraxis beschreibt, lassen sowohl den „modus gallicus“ explizierende Caudae in Konkordanzen späterer Handschriften zum *Roman de Fauvel*⁸ als auch die Darstellungen in *De musica mensurabili*, in „De arte musicae breve compendiolum“ und im „Compendium artis mensurabilis tam veteris quam novae artis“ vermuten,⁹ die sich mit der Beschreibung bei Guido decken. In der Philippe de Vitry zugeschriebenen *Ars nova* wird lediglich die Ausführung unkaudierter Semibreves im Tempus imperfectum in dieser Weise erklärt, jedoch ausdrücklich angemerkt: „Et sic debent proferri omnes semibreves in quolibet tempore perfecto sive imperfecto quando non signantur.“¹⁰ In Zusammenhang mit dem Tempus kommt der Autor auf die Prolatio zurück, wobei er zum „tempus perfectum medium“ (dem späteren „tempus perfectum cum prolotione minori“) eine alternative Ausführung entsprechend dem „modus gallicus“ im späteren „tempus perfectum cum prolotione maiori“ lizenziert: „possumus tamen eas secundum maius tempus pronuntiare, licet plures quam sex non ponantur,

⁶ „Anonimi Rubrice breves“, hrsg. von Giuseppe Vecchi, in: *Quadrivium* 10 (1969), S. 129.

⁷ Vgl. Guidonis Fratris (wie Anm. 5), S. 32–39, und für das Tempus imperfectum auch Marchetto da Padua, *Pomerium*, S. 174–179 und „Brevis compilatio“, S. 41–48. Die Duodenaria, in der natürlich auch zehn, elf und zwölf Semibreves möglich sind, wird in keinem der Traktate explizit mit dem „modus ytalicus“ in Verbindung gebracht; er liegt ihr jedoch de facto zugrunde.

⁸ F-Pn 146; vgl. etwa „Garrit gallus / In nova fert / Neuma“ in F-Pn 67 sowie „Tribum quem non abhorrauit / Quoniam secta latronum“ in B-Br 19606. Hingegen wird im „Compendium totius Artis Motetorum“ für diese Motette eine Ausführung in egal Semibreves gefordert, vgl. Johannes Wolf, „Ein anonymer Musiktraktat aus der ersten Zeit der *Ars nova*“, in: *KmJb* 21 (1908), S. 37. Dieser Traktat behandelt auch die Ausführung unkaudierter Semibreves, wobei das Fraktioprinzip im Tempus perfectum angewandt wird, vgl. S. 35: „Quando quator [ponuntur], tunc primae duae valent semibreve et aliarum duarum quaelibet valet semibreve.“ Ob jedoch die ersten beiden Semibreves egal („modus ytalicus“) oder inegal („modus gallicus“) ausgeführt werden sollen, wird nicht thematisiert.

⁹ Vgl. [Pseudo-Theodoricus de Campo,] *De musica mensurabili*, hrsg. von Cecily Sweeney (= CSM 13), AIM 1971, S. 42; „De arte musicae breve compendiolum“, hrsg. von André Gilles, in: Philippi di Vitriaco, *Ars nova* (= CSM 8), AIM 1964, S. 89–91; und „Compendium artis mensurabilis tam veteris quam novae artis“, hrsg. von Gilbert Reaney (= CSM 30), Stuttgart 1982, S. 39.

¹⁰ Philippi de Vitriaco, S. 23.

et hoc quando non signantur.“¹¹ Auch die Beschreibung in *De musica mensurabili* zeigt, dass es sich tatsächlich um einen „modus cantandi“ gehandelt haben könnte, mithin einen Usus, der zunächst nicht codifiziert war. Am Beispiel von vier Semibreves im Tempus perfectum beschreibt der Autor zwei verschiedene Möglichkeiten der Ausführung der ersten beiden Semibreves: „si quator [semibreves ponuntur], duae primae pro tertia parte quarum prima est minima, secunda altera minima; vel prima semibrevis imperfecta, et secunda minima, hoc ad voluntatem cantantis; et aliarum duarum quaelibet tertiam partem temporis, scilicet semibreve.“¹² Diese beiden Möglichkeiten gibt er auch für die entsprechenden Gruppen von je zwei Semibreves bei mehr als vier Semibreves an und bezeichnet ihre Ausführung jeweils als „modo antedicto“.¹³ In den Notenbeispielen sind die „semibreves minimae“ aufwärts kaudiert und es ist jeweils nur die zweite Möglichkeit dargestellt. Den italienischen Musiktheoretikern galt diese Ausführung als „modus gallicus“. Im Tempus imperfectum sind für die Ausführung von drei Semibreves drei Möglichkeiten beschrieben¹⁴ und in Beispielen angegeben, von denen keine den Erklärungen von Guido und Marchetto entspricht; das erste und dritte Beispiel basieren auf der Folge von Minima und „minima altera“, und im ersten Beispiel sind die Caudae dabei mit einer Notation des Tempus imperfectum mit explizitem „modus ytalicus“ identisch (↓ ↓ •). Dieser „modus ytalicus“, eine binäre und egale Teilung der Semibrevis, ist bereits vor Guido und Marchetto im „Capitulum de semibrevis“¹⁵ belegt und wurde in Frankreich möglicherweise auch als solcher gesehen.¹⁶

Bilinguismus

Gallo hat auf das Phänomen der textlichen und musikalischen Zweisprachigkeit in der Musik des frühen Trecento hingewiesen; als Bilinguismus bezeichnet er sowohl das Alternieren der Sprachen Französisch und Italienisch als auch der Prolationes maior und minor. Die musikalische Implikation dieser Zweisprachigkeit ist damit jedoch nicht vollständig erfasst. Die Prolatio maior ist nicht als solche oder aufgrund ihrer ternären Teilung der Semibrevis französisch, sondern weil ihr der „modus cantandi gallicus“, also ein rhythmisches Profil, zugrunde liegt. Ein bemerkenswertes musikali-

¹¹ Ebd., S. 30.

¹² *De musica mensurabili* (wie Anm. 9), S. 42.

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 42 f.: „si tres [semibreves ponuntur], prima est minima, et secunda altera, vel prima semibrevis imperfecta et secunda minima, et tertia semibrevis. Sed aliqui pronuntiant predictas tres scilicet: primam semibreve perfectam, secundam minimam, tertiam alteram minimam sive semibreve imperfectam, et hoc ad voluntatem cantantis.“

¹⁵ Vgl. „Capitulum de semibrevis“, in: *Mensurabilis musicae tractatuli* (wie Anm. 5), S. 15. Während die beiden wohl vorausgehenden Traktate „Omnis nota in mensurato“ und „Omnis nota sic formata“ zwar eine Teilung der Brevis in bis zu vier Semibreves erwähnen ohne jedoch deren Ausführung zu spezifizieren – vgl. F. Alberto Gallo, „Due trattatelli sulla notazione del primo Trecento“, in: *Quadrivium* 12 (1971), S. 125 und 128 – und das „Compendium musicae mensurabilis artis antiquae“, hrsg. von F. Alberto Gallo (= CSM 15), AIM 1971, S. 68, zwar die Möglichkeit erwähnt, bis zu neun Semibreves für eine Brevis zu setzen und dabei von einem Tempus perfectum ausgeht, ohne jedoch die rhythmische Ausführung zu präzisieren, beschreibt bereits die 1271 verfasste *Practica artis musicae* des Amerus, hrsg. von Cesarino Ruini (= CSM 25), Stuttgart 1977, eine binäre Teilung der Longa und Brevis (S. 99): „Nota quod due breves valent unam longam et quator semibreves unam longam.“

¹⁶ Vgl. *De musica mensurabili* (wie Anm. 9), S. 52 (mit Bezug auf Marchetto).

sches Detail in *L'anticho dio biber* (Rs, fol. 22v–23r),¹⁷ dessen textliche Zweisprachigkeit Gallo aufgezeigt hat,¹⁸ ist dabei im Anfangsmelisma des ersten (italienischen) und zweiten (französischen) Verses zu finden, wo ein ähnliches Melisma in der Octonaria einmal mit sechs unkaudierten Semibreves (T. 4)¹⁹ und einmal mit sechs aufwärts kaudierten (T. 35) notiert ist. Die Notation in T. 35 ist in der zu Beginn angezeigten Octonaria nicht sinnvoll zu lesen, sondern entspricht eindeutig dem „tempus imperfectum secundum Gallicam“ (Senaria gallica) und ist damit eine musikalische Anspielung auf den Wechsel der Sprache. Entsprechend ist es wesentlich näherliegend, T. 4 in der angezeigten Octonaria als Tempus imperfectum im „modus ytalicus“ zu lesen und damit ebenfalls von einer musikalischen Anspielung auf die Sprache auszugehen als hier eine Senaria gallica zu interpolieren.²⁰

Der Senhal „Francescha“ lässt sich in *Amor mi fa cantar alla francescha* (Rs, fol. 18v) vor allem dann doppeldeutig neben der Adressatin auch auf die Musik beziehen – Amor lässt mich „auf französische Art“ zu Francesca singen –, wenn man davon ausgeht, dass die Novenaria vom Komponisten in Übereinstimmung mit Guido als Tempus perfectum im „modus gallicus“ verstanden worden ist. In diesem Fall wäre die überlieferte Notation sicherlich nicht authentisch, da in T. 1, 2, 4, 9 und 12 keine Kaudierung der „semibreves minimae“ notwendig gewesen wäre, sondern die Übersetzung eines Schreibers im Überlieferungsprozess für einen Leser, bei dem diese Auffassung nicht (mehr) vorausgesetzt wurde. Gerade an der Stelle, wo in T. 6 das Schlüsselwort „francescha“ deklamiert wird, hätte sich jedoch möglicherweise ein ‚Übersetzungsfehler‘ eingeschlichen, wobei das Ergebnis wiederum nur „alla francescha“ interpretierbar ist: Vermutlich war eine Folge von acht unkaudierten Semibreves notiert, in der die ersten sechs als „semibreves minimae“²¹ eine zu T. 2, 9 und 12–13 analoge Figuration bilden würden. In der überlieferten Notation (• • • • ♯ ♯ • •) ist die vierte Semibrevis sinnvoll eine „semibrevis minor per artem“, die beiden letzten Semibreves lassen sich im „modus gallicus“ lesen („semibrevis minor per artem“ und „semibrevis minima“) wenn man nicht voraussetzt, dass der in T. 3, 10 und 13 (wo die vierte Semibrevis vermutlich ebenfalls eine „semibrevis minor per artem“ ist) explizite Rhythmus („semibrevis minima“ und „semibrevis minor per artem“) auch hier intendiert ist. Für diese Möglichkeit spricht, dass auf diese Weise sämtliche Verschlüsse und versmetrische Binnenzäsuren rhythmisch akzentuiert wären. Deutlich wird damit, dass die Datierung der Notation nicht mit der Datierung der Komposition verwechselt werden darf; die Semiminimae bieten keine Gewähr dafür, dass es sich, wie Ristory postuliert,²² um eine

¹⁷ Zu Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Rossi 215 und Ostiglia, Biblioteca della Fondazione Greggati [ohne Signatur] (Rs) vgl. das Faksimile in *Il codice Rossi 215*, hrsg. von Nino Pirrotta (= *Ars nova* 2), Lucca 1992.

¹⁸ Vgl. F. Alberto Gallo, „Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco“, in: *La Musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura* (= *L'ars nova italiana del Trecento* 4), hrsg. von Agostino Ziino, Certaldo 1978, S. 238 f.

¹⁹ Die Taktzahlen beziehen sich bei den Madrigalen auf die Editionen in *Italian Secular Music*, hrsg. von Thomas W. Marrocco (= *PMFC* 6–11), Monaco 1967–1978, bei den Ballate auf jene in *The Music of Fourteenth Century Italy*, 5 Bde., hrsg. von Nino Pirrotta (= *CMM* 8), Amsterdam und Neuhausen 1954–1964.

²⁰ So bei Marrocco, Bd. 8, S. 53 und Pirrotta, Bd. 2, S. 44.

²¹ Ich bezeichne analog zu Marchetto und Guido die Notenwerte der Semibrevis als „maior“ (erste Divisio der Brevis), „minor“ (zweite Divisio) und „minima“ (dritte Divisio) bzw. im „modus gallicus“ die Semibrevis im Wert von zwei „semibreves minimae“ als „minor per artem“. Zur Terminologie vgl. auch Wolf Frobenius, Art. „Semibrevis“, in: *HmT*, Stuttgart 1971, S. 7 f.

²² Vgl. Ristory (wie Anm. 5), S. 399.

der jüngeren Kompositionen in *Rs* handelt; sie wären unter der genannten Prämisse vermutlich trotz ihrer exponierten Platzierung weniger konzeptioneller Bestandteil der Ballata als ein Zeugnis der Rezeption ihrer Notation.

„Modus cantandi“ und Überlieferung

Die Konkordanzen mit *Rs* sind weniger geeignet, eine Anwendung des „modus cantandi“ auf Gruppen unkaudierter Semibreves im Tempus imperfectum und ggf. auch im Tempus perfectum durch eine Notation mit Caudae zu verifizieren oder falsifizieren, sondern zeigen vielmehr, dass die Wahl des „modus cantandi“ keineswegs eindeutig war, da sowohl in *Giovannis Nascoso el viso* als auch in *La bella stella* nicht nur die Kaudierung und der „modus cantandi“ zwischen den einzelnen Textzeugen differieren, sondern auch die Abfolge der Divisiones unterschiedlich angezeigt ist. In *La bella stella* ist in der Strophe zu Beginn in *Rs* und im Cantus von *Sq* Octonaria angegeben, in T. 13 in *Rs* .g., in T. 14 in *Sq* im Cantus .i. und in T. 76 in *FP*, *Pit* und *Sq* .p.; in *FC* und *RD* steht keine Divisiobezeichnung, in *SL* vermutlich ebenfalls nicht.²³ Alle Textzeugen notieren den Cantus (der in *RD* fehlt) ab T. 13 bzw. 14 offenbar in der Senaria gallica/imperfecta, wie T. 14–15 (. . . ↓ . . . ↓ . . . ↓ . . .) nahelegen, *Rs* wechselt jedoch offenbar in T. 17 zurück in die Octonaria (vgl. T. 47–48: . . . ↓ ↓ ↓ ↓ . . . ↓ ↓ ↓ ↓ . . .). Signifikant für die abweichende Kaudierung sind T. 33–38:²⁴

Während in T. 38 in *FC*, *Pit*, *Sq* und *SL* der „modus gallicus“ durch Caudae expliziert ist (in *FP* hingegen die „figurae“ mit *Rs* übereinstimmen, die jedoch im Kontext einer Notation, die Semibreves und Minimae stets durch eine Cauda unterscheidet, als Octonaria aufzufassen sind), ist die gleiche, jedoch mit Ligaturen „in eodem spatio vel

²³ Vgl. *Rs*, fol. 23v sowie I-FI 87 (*Sq*), fol. 1v–2r; I-Fn 26 (*FP*), fol. 47v–48r; F-Pn 568 (*Pit*), fol. 19v–20r; I-Fc 1175 (*FC*); I-Rvat 1790 (*RD*) und Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Archivio Capitolare di San Lorenzo 2211 (*SL*), fol. 19v–20r; als Faksimile liegen vor: *Il codice Squarcialupi*, hrsg. von F. Alberto Gallo, Florenz 1992, und *Il codice musicale Panciatichiano 26*, hrsg. von F. Alberto Gallo, Florenz 1981.

²⁴ In *FC* ist die letzte Cauda nicht mit Sicherheit zu erkennen, in *Pit* sieht es auf dem Mikrofilm so aus, als wäre bei der ersten Note eine aufwärtsgerichtete Cauda durch Rasur getilgt worden. *SL* ist im c3-Schlüssel notiert.

in eadem linea“ notierte Gruppierung unter Auflösung der Ligaturen in T. 33–35 in *Sq* und *SL* nach dem „modus gallicus“ kaudiert, in *FP* und *FC* hingegen quasi „via naturae“. In *Pit* sind die Ligaturen innerhalb der Divisiones als abwärts kaudierte Semibreves notiert und die Passage damit im Kontext einer Notation, die keine „semibrevis minima“, sondern nur eine kaudierte Minima verwendet, in Octonaria zu lesen. Die Gruppe von acht unkaudierten Semibreves, die in *Rs* innerhalb der mit Senaria gallica bezeichneten Passage in T. 20 notiert ist, wird in *Pit* als acht Minimae notiert und damit ebenfalls als Octonaria verstanden; in *FP*, *Sq* und *SL* hingegen ist in der Senaria imperfecta ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ notiert.

Die einzelnen Handschriften gehen mit dem „modus cantandi“ unterschiedlich um, was an drei Beispielen verdeutlicht sei. In *Rs* könnte eine Notation, die dem Archetypus weitgehend entspricht,²⁵ übernommen worden sein. Dabei wurden einer Notation im Tempus imperfectum teilweise, jedoch keineswegs konsequent, Divisiobezeichnungen hinzugefügt (in T. 13 über dem System eingetragen), so dass ab T. 76 weder das Tempus, noch der „modus cantandi“ zweifelsfrei zu bestimmen sind. In *Sq* ist aufgrund der konsequenten Verwendung von Divisiobezeichnungen in der Handschrift²⁶ in T. 14–75 im Cantus durchgehend Senaria imperfecta zu lesen; der „modus cantandi“ ist damit nicht nur durch eine Kaudierung präzisiert (die in *SL* in gleicher Weise notiert ist), sondern zusätzlich durch die Divisiobezeichnungen fixiert. In *FP* hingegen, wo Divisiowechsel bei einem Wechsel der Prolatio in der Regel nicht angezeigt werden (und die Divisiobezeichnung .o. nicht verwendet wird), ist die Intention des Schreibers nicht präzise zu fassen. T. 38, 48–49 und 55 sind eindeutig in Octonaria notiert, T. 61 und 65 in Senaria imperfecta. Neben Takten, in denen die Prolatio nicht von Bedeutung ist, gibt es insbesondere zwei Gruppierungen, die in beiden Divisiones denkbar wären: • ↓ ↓ ↓ ↓ (T. 47, 53 und 60) und ↓ ↓ ↓ ↓ • (T. 54 und 69). Beide waren zuvor bereits im Kontext der Senaria imperfecta notiert (T. 28 bzw. 37) und es gibt weitere Gründe, sie in dieser Divisio aufzufassen: Zum einen notiert *FP* in den Madrigalen von Giovanni da Firenze in der Octonaria auch dort eine abwärts kaudierte Semibrevis, wo diese auch ohne Kaudierung als „semibrevis maior“ erkennbar wäre.²⁷ Zum anderen ist in keinem der anderen Madrigale von Giovanni eine der beiden Gruppierungen in einer Passage notiert, die zweifelsfrei in Octonaria steht. Die Notation beider Gruppierungen ist zwar bei Marchetto und erneut bei Prosdocius de Beldemandis auch in der Octonaria belegt,²⁸ bei Guido und in den „Rubrice breves“ hingegen wird in einer entsprechenden

²⁵ Zur Überlieferung von *La bella stella* vgl. auch F. Alberto Gallo, „Critica della tradizione e storia del testo: Seminario su un madrigale trecentesco“, in: *AMI* 59 (1987), S. 36–45.

²⁶ In den Madrigalen von Giovanni da Firenze sind im Cantus sämtliche Wechsel zwischen Octonaria und Senaria imperfecta in *Sq* bezeichnet; in *SL*, der mit *Sq* hinsichtlich der Lesarten und der Notation nahezu vollkommen übereinstimmt aber, wie T. 3 im Cantus von *La bella stella* zeigt, kein „codex descriptus“ ist, sondern mit *Sq* auf eine gemeinsame Vorlage zurückgeht, lassen sich an keiner Stelle in den Madrigalen von Giovanni die Divisiobezeichnungen .o. oder .i. (hingegen sehr wohl .p.) erkennen. Auch *Pit*, der in diesem Repertoire mit den beiden genannten Handschriften auf eine Redaktion zurückgeht, weist die genannten Divisiobezeichnungen nicht auf; es handelt sich demnach aller Wahrscheinlichkeit nach um Zusätze in *Sq*.

²⁷ Vgl. in *La bella stella* etwa T. 4 • • • im Gegensatz zu • • • in den anderen Textzeugen.

²⁸ Vgl. Marchetto, *Pomerium*, S. 176 und Prosdocius de Beldemandis, „Tractatus practicae cantus mensurabilis ad modum Ytallicorum“, *CS* 3, S. 239, jedoch auch in der Senaria imperfecta, S. 238.

Gruppierung im Tempus imperfectum im „modus ytalicus“ die Semibrevis abwärts kaudiert.²⁹ Zu vermuten ist damit einerseits, dass der Schreiber von *FP* die Takte 38, 48 und 55, deren figurae mit *Rs* übereinstimmen, aus seiner Vorlage übernommen hat, und andererseits, dass lediglich in diesen Takten und T. 49 Octonaria gelesen werden soll.

Der Notentext, auf den die überlieferten Textzeugen rekurren, muss damit mehrdeutig gewesen sein. Zu vermuten ist einerseits, dass keine Divisiobezeichnungen enthalten waren, die Prosdocimus de Beldemandis nicht umsonst als „signa extrinseca“³⁰ bezeichnet (was zugleich die These, dass die Divisio-Bezeichnungen in *Rs* einen redaktionellen Zusatz darstellen, belegen würde), und andererseits, dass die Semibreves nur sparsam kaudiert waren. Dass jedoch ein „modus cantandi“ oder eine planvolle Abfolge von Wechseln des „modus cantandi“,³¹ wie sie aus der Überlieferung als Stilmerkmal des Giovanni da Firenze erscheint, tatsächlich intendiert war, ist zwar plausibel aber letztlich eine bloße Vermutung. Die disparate Überlieferung weist dabei jedoch weniger auf die Aufzeichnung unterschiedlicher Aufführungsfassungen hin, sondern spiegelt vielmehr das Bemühen der Schreiber, den einmal fixierten Notentext einem gewandelten Notationssystem anzupassen und seine Leerstellen zu füllen, wobei es zu unterschiedlichen Lösungen gekommen ist, aus denen sich divergierende Rezeptionstraditionen erschließen lassen, die jedoch lediglich bis zu einem Archetypus der Überlieferung zurückzuverfolgen sind. Wie nahe *Rs* dabei diesem Archetypus kommt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen.

„Aere ytalico“ und „aere gallico“ in *Rs*

Gallo verweist darauf, dass in den Madrigalen in *Rs* „im Sinne der Vorschriften [...] des *Capitulum de vocibus applicatis verbis* [...] der größte Teil (19 Stücke) ganz im aer italicus [steht], in einigen Fällen (neun Stücke) stehen einzelne Abschnitte im aer gallicus, und nur in wenigen Fällen (zwei Stücke) wird allein der aer gallicus gebraucht.“³² Im Unterschied zum „*Capitulum de vocibus applicatis verbis*“³³ dominiert in *Rs* jedoch die Octonaria und nicht die Duodenaria, die in den anonymen Stücken in der Strophe nur einmal und im Ritornell in sieben Stücken verwendet wird. Die Wechsel zum „aere gallico“ werden auch nicht „in fine partium“, sondern im Ritornell vorgenommen. Gerade das „*Capitulum*“ verweist jedoch auf weitere Fragen des „modus cantandi“: Für die Gattung des Rotundellus wird ausdrücklich das Tempus imperfectum mit „aere gallico“ angegeben, was bei „canciones francigene“³⁴ völlig plausibel ist; in *Rs* läßt sich das einzige Beispiel dieser Gattung, *Gaiete dolce parolete mie* (fol. 4v–5r) auch problemlos im „modus gallicus“ lesen – angegeben ist jedoch als Divisio die Quaternaria, also ein „modus ytalicus“.

²⁹ Vgl. Guidonis Fratris (wie Anm. 5), S. 37 und „Anonimi Rubrice breves“ (wie Anm. 6), S. 132.

³⁰ Prosdocimus de Beldemandis (wie Anm. 28), S. 233b.

³¹ Die Wechsel der Divisio würden dabei jeweils mit dem Beginn des Paenultimamelismas zusammenfallen, vgl. auch Gallo, „Bilinguismo“ (wie Anm. 18), S. 240.

³² Vgl. F. Alberto Gallo, Art. „Madrigal“, in: *HmT*, Stuttgart 1976, S. 4.

³³ „*Capitulum de vocibus applicatis verbis*“ (wie Anm. 1), S. 80: „Volunt etiam esse de tempore perfecto et de aere italico; si quis aliquando miscetur aliquod tempus aeris gallici, bonum esset; si vero in fine partium, esset melius“.

³⁴ Ebd., S. 79.

Entgegen der Hypothese von Martinez, die den Text von *Rs* als den Versuch, „eine gehörte Musik schriftlich zu erfassen“³⁵ ansieht, gibt es Indizien für Kopierfehler³⁶ und damit dafür, dass der Text von *Rs* auf eine schriftliche Vorlage zurückgeht und somit eine Abschrift darstellt. Aus diesem Blickwinkel ist die Inhomogenität der Notation weniger eine Inkonsequenz des Schreibers von *Rs* als vielmehr das Resultat einer Schreibpraxis, die auf eine konsequente Redaktion der Notation verzichtet und unterschiedliche Notationsgewohnheiten ihrer Vorlage(n) übernommen hat, darunter auch die Handhabung des impliziten oder durch *Caudae* expliziten „modus cantandi“.

Vordergründig ist der Notentext in *Rs* ein konsistenter Text, der sich an einen Leser richtet. Aus dem Text läßt sich ein Bild des impliziten Lesers und seines notations-theoretischen Hintergrundwissens ableiten. Spuren einer Rezeption dieses Textes stellen dabei die nachträglichen Veränderungen durch Kaudierung unkaudierter *Semibreves* und Rasuren von *Caudae* dar.³⁷ Der scheinbar konsistente Text ist jedoch das Produkt einer zentrifugalen Genese, des Prozesses der Überlieferung, dessen Spuren teilweise im Mittelgrund des Textes selbst noch abzulesen sind und Aussagen über die Notation einer Vorlage ermöglichen. Im Hintergrund des Textes ist mit der Komposition eine dritte Ebene sichtbar, über deren Konzeption sich dann Aussagen machen lassen, wenn der Zusammenhang zwischen der überlieferten Notation und der musikalischen Faktur entweder unmittelbar gegeben ist oder auf andere mögliche Verschriftlichungsstrategien verweist.

In *Rs* sind Gruppen unkaudierter *Semibreves*, die „*semibreves minimae*“ enthalten, nicht in allen Stücken notiert. In der *Duodenaria* stellen unkaudierte „*semibreves minimae*“ die Ausnahme dar.³⁸ In der *Octonaria* werden Gruppen von acht *Semibreves*, die in Verbindung mit der *Divisiobezeichnung* unabhängig von einem „modus cantandi“ eindeutig als „*semibreves minimae*“ erkennbar sind, durchgehend ohne *Caudae* notiert; abgesehen von den beiden in *FP* Piero zugeschriebenen Stücken *Onni diletto* und *Quando l'aire comença* weisen lediglich *Nel mio bel orto*, von dem jedoch nur der Tenor überliefert ist, *In un broleto*, *L'anticho dio biber* und *Pyançe la bella yguana*

³⁵ Marie Louise Martinez, *Die Musik des frühen Trecento* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9), Tutzing 1963, S. 40. Wulf Arlt, „Von der schriftlosen Praxis und Überlieferung zur Aufzeichnung: Kritisches zu den Anfängen der italienischen Mehrstimmigkeit des Trecento im Stilwandel um 1300“, in: *L'Europa e la musica del Trecento* (= *L'ars nova italiana del Trecento* 6), hrsg. von Giulio Cattin und Patrizia Dalla Vecchia, Certaldo 1992, S. 128, hat zu Recht darauf hingewiesen, dass sich „im Extremfall nicht zwischen den Ergebnissen einer Niederschrift aus der mündlichen Überlieferung und einer Aufzeichnung [...] bei der ein Schreiber in der Arbeit nach einer Vorlage ‚als Sänger‘ eine eigene Formulierung des Rezipierten fixierte“, unterscheiden läßt und daher eine Varianz der Überlieferung allein nicht auf eine orale Tradierung schließen läßt.

³⁶ Vgl. etwa *La desiosa brama*, Tenor T. 34–35, wo die *Longa* mit der unterlegten Textsilbe „bra“ zweimal notiert ist, und *La bella stella*, wo ab dem zweiten Vers konsequent gegenüber dem Schlüssel eine Terz zu hoch notiert ist (vermutlich ein Zeilenwechsel mit Schlüsselwechsel in der Vorlage) sowie *Pyançe la bella yguana*, wo im Cantus in T. 48–50 (Beginn des dritten Systems) eine Terzverschreibung vorliegt (der *Custos* und das *Akzidenz* bezeichnen die richtigen Töne, vgl. T. 10–12) und der Schlußton von Cantus und Tenor im Sekundabstand steht.

³⁷ In *Du' ochi ladri* sind in T. 12 und 13 nachträglich *Caudae* ergänzt und andere rasiert; ein Zusammenhang mit dem „modus cantandi“ ist hier jedoch ebensowenig gegeben, wie bei den nachgetragenen *Caudae* in *Per tropo fede*. In *Canta lo gallo* handelt es sich bei den offenkundig nachgetragenen *Caudae* um Angleichungen an Parallelstellen, so sind in T. 8 die fünf unkaudierten *Semibreves* nachträglich in Angleichung an T. 18 kaudiert, ebenso T. 12 in Angleichung an T. 22.

³⁸ In *Du' ochi ladri* sind in T. 5 im Cantus die zwölf „*semibreves minimae*“ nachträglich aufwärts kaudiert, nicht jedoch in T. 14 und 48; T. 50 weist eine Gruppe von neun unkaudierten *Semibreves* auf; in *L'anticho dio biber* folgen in T. 78 acht unkaudierte *Semibreves* auf eine abwärts kaudierte, ebenso in *Nascoso el viso* (T. 2 und 24), wo in T. 9 auch zwölf unkaudierte *Semibreves* notiert sind.

keine solche Gruppe auf. Andere Gruppierungen mit unkaudierten „semibreves minimae“ sind in der Octonaria selten. In *I' vidi a l'umbra* (fol. 25v) ist im Cantus (T. 16) und . ↓ ↓ ↓ (T. 9 und 19)³⁹ notiert, beide Gruppierungen entsprechen den Beispielen von Marchetto und Guido. Während eine durch Caudae explizierte Lesung von fünf „semibreves minimae“ im „modus ytalicus“ lediglich in T. 56 und 62 von *L'anticho dio biber* notiert ist, ist eine solche Lesung der zweiten Gruppierung ansonsten durchgehend als . ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ notiert. Umgekehrt gibt es für T. 18 und 29 (. ↓) keine Entsprechung bei Marchetto und Guido; dass die erste Semibrevis offenbar als „semibrevis minor per artem“ drei „semibreves minimae“ entspricht, legt hier die parallele Notation dieser Gruppierung mit . ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ in *Abraçami cor mio* und *Quando i oselli* nahe.⁴⁰ In *I' vidi a l'umbra* ist daneben auch parallel ↓ ↓ . (T. 36) und ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ . (T. 20)⁴¹ notiert; die Funktion der Caudae ist damit weniger die einer systematischen Bezeichnung der „semibrevis minima“ oder rhythmischer Variationen des „modus ytalicus“, als vielmehr jene einer pragmatischen Kennzeichnung des Rhythmus.⁴²

Fragen der Lesung wirft vor allem eine Gruppierung von sechs unkaudierten Semibreves auf:

Taktzahl im Cantus)	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ .	. . ↓ ↓ ↓ ↓	. ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ . ↓ ↓ ↓	. ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	. ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
<i>A l'alba una maitina</i>	13, 15, 17, 19-21, 29-30	9	34			7	
<i>Canta lo gallo</i>	9, 13, 19, 23, 28-29, 34, 36		10, 20	39			
<i>E con chaval</i>	43	31, 33, 61		52			
<i>L'anticho dio biber</i>	4				8, 64, 66		
<i>Su la rivera</i>	Tenor 26	1, 4, 8, 13, 16, 22, 26, 29, 31, 33, 39, 43, 49, Tenor 43		37			24

In *E con chaval* ist T. 43 im Gegensatz zu T. 31, 33, 52 und 62 textiert; die sechs Semibreves sind über den beiden Silben deutlich als vier und zwei Semibreves gruppiert und legen damit eine Lesung im „modus ytalicus“ nahe. In *Su la rivera* ist eine Lesung des Tenor in T. 26 im „modus ytalicus“ nicht nur durch den Rhythmus im Cantus, sondern auch aufgrund der Parallelstelle in T. 8 naheliegend. In *Canta lo gallo* ist eine Lesung der sechs unkaudierten Semibreves im „modus ytalicus“ insofern plausibel, als dieser Rhythmus nicht auch durch Caudae dargestellt ist, hingegen in T. 10 und 20 eine ausdrückliche Variation notiert ist; bestätigen läßt sich diese Lesung in T. 36 durch die Gruppierung der Semibreves über dem Text. In *A l'alba una maitina* ist in T. 9 der „modus ytalicus“ durch Caudae expliziert; eine Lesung von sechs unkaudierten Semibreves im „modus ytalicus“ ist dadurch nicht ausgeschlossen, läßt sich jedoch auch nicht unmittelbar begründen, da in T. 17 und 29 über je zwei Textsilben lediglich die letzte Semibrevis der zweiten Silbe zugeordnet ist. Marroccos Übertragung der

³⁹ Entsprechend *A l'alba una maitina*, T. 8.

⁴⁰ Vgl. T. 29 mit T. 18 und 27 bzw. T. 23 mit T. 20; diese Notation findet sich auch in *Involta d'un bel velo* (T. 26 und 45), *Pescando in aqua dolce* (T. 39) und *Su la rivera* (T. 24).

⁴¹ So auch in *Bella granata* (T. 31 und 38), *E con chaval* (T. 5, 20, 23 und 39), *Involta d'un bel velo* (T. 30), *Nel mio bel orto* (T. 3) und *Seguendo un me sparver* (T. 5, 13, 17, 22, 33, 42 und 67).

⁴² Zum pragmatischen Aspekt der italienischen Notationspraxis vgl. Wulf Arlt, „Aspekte der musikalischen Paläographie“, in: *Paläographie der Musik*, hrsg. von Wulf Arlt, Bd. 1, Köln 1979, S. 1.35–1.39.

Gruppierungen von sechs unkaudierten Semibreves im „modus gallicus“⁴³ ist daher weniger aufgrund der Tatsache, dass er die Divisiobezeichnung ignoriert, als vielmehr aufgrund ihrer Inkonsequenz zu kritisieren: Anstatt lediglich T. 13–17, 19–21 und 29–30 in der *Senaria gallica* zu lesen, wäre es näherliegend, den „modus gallicus“ vorzuziehen und diesen dem kompletten zweiten Vers zugrunde zu legen. Die methodische Prämisse wäre dabei ein Erkenntnisinteresse, das nicht auf den in *Rs* überlieferten Text, sondern einerseits auf eine Rekonstruktion von dessen möglicher Konzeption und andererseits auf die Genese der Notation in *Rs* gerichtet ist.

Über die Genese der Notation kann *Pyançe la bella yguana* (fol. 6v) aufgrund der formalen Anlage Aufschluss geben. Die Strophe besteht aus vier Settenari (a b c b) und das Ritornell aus zwei Settenari mit Paarreim. Durch die Entsprechung von T. 3–40 und 41–77, sowie T. 19–26, 57–64 und T. 78–85 werden sowohl die einzelnen Verse innerhalb der Strophen, als auch die Strophen untereinander verknüpft.⁴⁴ Die in jeder Strophe reimenden Verse zwei und vier sind komplett mit dem gleichen musikalischen Material vertont (T. 13–36 und 51–74), zugleich wird durch die musikalische Korrespondenz von T. 3–12 und 41–50 hervorgehoben, dass der dritte Vers der dritten Strophe mit dem ersten der ersten Strophe reimt und zudem beide mit „yguana“ das Schlüsselwort enthalten; die damit angesprochene Sphäre des Übernatürlichen wird dabei jeweils durch die in *Rs* singuläre Alteration des *e* markiert. Die Strophen werden mit den zwischen ihnen stehenden Ritornellen auf dreierlei Weise verbunden: Zu Beginn des Ritornells (T. 74–77) entsteht durch die Kontinuität des wiederholten Materials eine Verknüpfung, die jener der Verse zwei und drei innerhalb der Strophe entspricht; durch die Takte 78–85 wird der zweite Vers des Ritornells (hier fungieren T. 76–77 als Bindeglied, die sowohl zum Material der vorangehenden als auch der folgenden Takte gehören) mit dem zweiten und vierten Vers der Strophe verknüpft. Der Kontinuität des Materials von T. 3–85 entspricht die Diskontinuität in T. 1–2 und 86 ff.: Die sprachliche Verknüpfung jedes Ritornells mit der folgenden Strophe (und des letzten mit der ersten) durch die „coblas capfinidas“ („scese“, „torna“ und „pyançe“) wird musikalisch gerade nicht hervorgehoben, da sie offensichtlich ist.

In *Pyançe la bella yguana* sind präsumtiv identische Takte jedoch teilweise unterschiedlich notiert. Während T. 10 (↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓) dabei gemäß dem „modus ytalicus“ den sieben unkaudierten Semibreves in T. 48 entspricht, sind T. 19 und 57 unterschiedlich rhythmisiert; während T. 19 dem „modus ytalicus“ folgt (↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓) ist dies in T. 57 (↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓) nicht der Fall. Zu vermuten ist damit ein Überlieferungsprozess, in dessen Verlauf eine Notation, die zunächst auf dem Zusammenspiel unkaudierter Semibreves mit „modus ytalicus“ basiert, durch Caudae modifiziert wurde, wobei jedoch nicht nur der „modus ytalicus“ expliziert, sondern teilweise auch der Rhythmus verändert wurde.

Die Divisiobezeichnung .g. steht in *Cum altre ucele* in der *Senaria* zur Unterscheidung zwischen *Senaria ytalica* und *Senaria gallica*, in *La bella stella* und *Seguendo un me sparver* im *Tempus imperfectum* zur Unterscheidung von „modus gallicus“ und

⁴³ Marrocco, Bd. 8, S. 3 f.

⁴⁴ Das Formschema bei Nino Pirrotta, „Arte e non arte nel frammento Greggiati“, in: *L'ars nova italiana del Trecento* 5, hrsg. von Agostino Ziino, Palermo 1985, S. 208, simplifiziert den Sachverhalt.

„modus ytalicus“ und in *Non formo cristi*, wo in der Duodenaria mitten in der Divisio (T. 29 und 32) ein Wechsel zu einer quasi Novenaria angezeigt wird. .g. bezeichnet damit keine Divisio, sondern eine Ausführungsvorschrift, einen „modus cantandi“ (italienisch gesprochen) bzw. eine Prolatio (französisch gesprochen), die zunächst nicht von einem Tempus abhängig ist. Naheliegender ist damit, die Bezeichnung als Aufforderung zur Lesung im „modus gallicus“ zu verstehen.

Die Notation weicht in der Senaria gallica zwischen den einzelnen Stücken stärker ab als in der Octonaria. Während in *La desiosa brama* nur eine einzige aufwärts kaudierte Semibrevis notiert ist (T. 8), ist umgekehrt in *Suso quel monte* bei vier Semibreves stets der „modus gallicus“ durch Caudae expliziert (vgl. $\bullet \downarrow \bullet \downarrow$ in T. 21, 32, 41–43 und 45); zudem sind neben sechs unkaudierten Semibreves (T. 4, 36 und 46) einmal auch sechs aufwärts kaudierte notiert (T. 18). Ein weiterer Unterschied zur Octonaria (aber auch zur Novenaria) liegt darin, dass in der Senaria gallica die Ebene der Prolatio für den Deklamationsrhythmus von Bedeutung ist: Während in der Octonaria nur in Ausnahmefällen in „semibreves minores“ deklamiert wird⁴⁵ und auch in der Novenaria die „semibrevis maior“ die Deklamationseinheit ist, wird in der Senaria gallica im Ritornell im „modus gallicus“ deklamiert. In der Strophe von *La desiosa brama* und *Suso quel monte* hingegen ist die Deklamationseinheit in der Senaria gallica die Brevis. In diesen Stücken ist offensichtlich nicht das Tempus, sondern der Modus die Bezugsgröße.⁴⁶ Dies gilt auch für jene Stücke in der Ternaria, Quaternaria und Senaria perfecta, in denen im Gegensatz zu den Beispielen in der Quaternaria in den „Rubrice breves“⁴⁷ die aufwärts kaudierte Semibrevis nicht zur Anwendung kommt; zudem ist im Ritornell von *Lavandose le mane* und *La desiosa brama* der Modus durch die von Marchetto und Guido verwendeten Zeichen⁴⁸ für die „Longa imperfecta“ bzw. „perfecta“ indiziert. Diese Notation ist keineswegs an das System der Divisiones gebunden, und es ist damit möglich, dass die Divisiobezeichnungen hier eine nachträgliche Assimilation darstellen. Die Notation mit bis zu vier Semibreves im Tempus imperfectum und bis zu sechs Semibreves im Tempus perfectum lässt sich ebenso mit einem Regelsystem lesen, das ohne den Begriff der Divisio und ohne „modus cantandi“ auskommt und lediglich eine Unterscheidung zwischen Tempus perfectum und Tempus imperfectum trifft wie das „Capitulum de semibrevis“.⁴⁹

Für die nachfolgend aufgeführten Gruppierungen von Semibreves in Rs ergeben sich nach dem „modus gallicus“ Lesungen, die von einer „via naturae“ abweichen, die in den Ausgaben von Pirrotta und Marrocco zugrunde gelegt ist:⁵⁰

⁴⁵ Vgl. neben *In un broleto* den dritten Vers von *Nel mio bel orto* und *L'anticho dio biber*, sowie die Textwiederholungen im ersten Vers von *L'antico dio biber* und *Dal bel chastel*.

⁴⁶ Der Modus imperfectus ist dabei in der Übertragung von Marrocco korrupt. In *La desiosa brama* ist T. 18 im Cantus in Rs zweimal notiert, hier wäre der Tenor zu konjizieren, in *Suso quel monte* umfassen die bei Marrocco übertragenen T. 50–52 lediglich zwei Divisiones.

⁴⁷ Vgl. „Anonimi Rubrice breves“ (wie Anm. 6), S. 133.

⁴⁸ Vgl. Marchetto, *Pomerium*, S. 206, und Guidonis Fratris, „Ars musice mensurate“ (wie Anm. 5), S. 27 und 29.

⁴⁹ Vgl. „Capitulum de semibrevis“ (wie Anm. 15), S. 15.

⁵⁰ Für die in I-RVat 215 enthaltenen Stücke gibt Kosaku Toguchi, „Studio sul Codice Rossiano 215 della Biblioteca Vaticana. Intorno al sistema della sua notazione musicale“, in: *Annuario dell'istituto Giapponese di cultura* 1 (1963), S. 169–184, entsprechende Korrekturen für die Senaria gallica zur Ausgabe von Pirrotta; zu I-OST vgl. auch Valeria Guaitamacchi, *Madrigali trecenteschi del frammento „Greggati“ di Ostiglia* (= Biblioteca di Quadrivium, Serie Paleografica 9), Bologna 1970. Auffällig ist, dass in Verbindung mit Pausen (die in den Beispielen in den Traktaten nicht enthalten sind) eine Tendenz dazu besteht, Semibreves aufwärts zu kaudieren, wobei die Pausen (die in Rs

(Taktzahl im Cantus)	La desiosa brama	O crudel donna	Or qua compagni	Suso quel monte	sonstige
↑ *	5		10, 18	16-17, 54	
• • •	2, 6, 17, 44-46, 49	Tenor: 61, 63, 70	4, 23-24, 37, 40	57	
• • • •	7, 18, 22, 26, 36-38, 43, 50	Tenor: 65, 68-69, 72	2, 15-16, 22, 38		Nel mio bel orto 52 Seguendo un me sparver Tenor: 57 A l'alba una maitina 39, 41
• • • • •	12, 39	Cantus: 61, 68	60	11, 23, 28, 40, 55, 61	A l'alba una maitina 38, 40
• ↓ • • •	8		41, 57, 61	56, 72	

Dem „modus gallicus“, der als Folie und als Lesart der Gruppen unkaudierter Semibreves fungiert, steht in drei Stücken⁵¹ eine Teilung der „semibrevis maior“ mit umgekehrtem rhythmischem Profil (↓ •) gegenüber. Während sich in *Nel mio bel orto*⁵² und *Suso quel monte* aufgrund der fragmentarischen Überlieferung nur bedingt Aussagen über den Zusammenhang von „modus gallicus“ und rhythmischer Gestaltung machen lassen, ist dieser in *Or qua compagni* nachzuvollziehen: Die Folge von „semibrevis minima“ und „semibrevis minor per artem“ ist am Ende einer Brevisseinheit vor Schlussbildungen (T. 27 und 62), insbesondere solchen mit kadenzialer Wirkung (T. 13, 47 und 58 sowie im Secundus entsprechend T. 22, 56 und 67) eingefügt; dies entspricht auch den Abweichungen vom „modus gallicus“ in *Suso quel monte*.⁵³ Die Gruppierung ↓ • ↓ • ist durchgehend mit einer fallenden melodischen Linie und Vorhaltsbildungen verbunden (vgl. T. 9, 17–18 und 26–27).

Eine solche primär an den „modus gallicus“ gebundene rhythmische Struktur weisen auch die in *Senaria imperfecta* und *Novenaria* notierten Abschnitte der Kompositionen von Giovanni da Firenze auf, die ebenfalls bei Schluss- und insbesondere Vorhalts-

häufig nicht präzise auf oder unter der Notenlinie notiert sind) dem Wert einer „semibrevis minima“ entsprechen. Vgl. *Or qua compagni* (T. 8, 21, 26, 44–45, 66 und 78) und *Suso quel monte* (T. 20, 44 und 62–63). In *Cum altre ucele* und *Seguendo un me sparver* (T. 52) kommen im Gegensatz zu allen anderen Stücken in .sp./sy. und im Gegensatz zur zweiten Divisio des Tempus perfectum bei Marchetto und Guido aufwärts kaudierte Semibreves vor. De facto liegt beiden Stücken keine rhythmische Konzeption zugrunde, die auf dem Kontrast einer binären und ternären Rhythmik basiert, im Gegenteil: In der kurzen, nur zehn Divisiones umfassenden Passage in *Seguendo un me sparver* ist die primäre kompositorische Idee die einer Imitation des Tenoreinsatzes T. 56 im folgenden Takt im Cantus, die bei einer Lesung in den angegebenen Divisiones jedoch rhythmisch gerade nicht zum Tragen kommt, so dass es naheliegt, die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, dass beide Stimmen in der gleichen Divisio konzipiert sind. In *Cum altre ucele* ist im Cantus bei der Gruppierung einer Divisio in zweimal drei „semibreves minimae“ stets ein Wechsel von der *Senaria ytalica* zur *Senaria gallica* angezeigt (T. 6, 12, 31 und 52), im Tenor hingegen in T. 50 (und T. 61 im Cantus) nicht, wobei es hier wahrscheinlich ist, dass die Divisio-bezeichnungen erst nachträglich, teilweise über dem Notensystem, hinzugefügt wurden. Abgesehen von der Akzentuierung der genannten Takte liegt der gesamten Strophe die Rhythmik des Tempus perfectum zugrunde. T. 7 dürfte damit weniger im „modus gallicus“ konzipiert sein als vielmehr auf drei egale Semibreves in der *Senaria ytalica* zurückgehen.

⁵¹ In *O crudel donna* ist die Notation inhomogen: T. 62 legt einen übereinstimmenden Rhythmus beider Stimmen nahe, der jedoch bei Annahme eines „modus gallicus“ im vorausgehenden und folgenden Takt im Tenor ebenfalls, jedoch ohne *Caudae* notiert wäre; in T. 63 und 72 würde zudem der Deklamationsrhythmus in Cantus und Tenor bei Annahme des „modus gallicus“ abweichen. Ob die komplementäre Rhythmik hier von vornherein konzipiert war oder das Ergebnis einer nur teilweisen Kaudierung der Semibreves im Überlieferungsprozess darstellt, ist kaum zu entscheiden.

⁵² Vgl. T. 48–49 und 61–62; in T. 60 (• ↑ •) ist eine Halbierung des Tempus (obwohl Guido das Beispiel zu dieser Regel angibt, vgl. „Ars musicae mensurate“ [wie Anm. 5], S. 37) durch die abwärts kaudierte Semibrevis eigentlich nicht möglich und eine Lesung als „semibrevis minor“, „semibrevis maior“ und „semibrevis minima“ damit fraglich.

⁵³ In *Suso quel monte* ist in T. 12, 24, 65 und 73 in kadenzialen Schlussbildungen ↓ • ↓ notiert, daneben auch in T. 30–31.

bildungen in absteigender Linie variiert ist.⁵⁴ Auch in *Rs* liegt den Gruppierungen in der *Novenaria*, abgesehen wiederum von den Schlussbildungen in *Amor mi fa cantar*, das rhythmische Profil des „modus gallicus“ zugrunde,⁵⁵ das auch in der *Ternaria* in *La desiosa brama* und *Du' ochi ladri* durchgehend zugrundegelegt und „per artem“ als † • notiert ist:

(Taktzahl im Cantus)	Cum altre ucele	I' vidi a l'umbra	Quando i oselli	Suso quel monte
† • •			34	
• • • •			28	
† • • •			30-31	
• • ↓ • ↓			36	
† • • • • •				88
• ↓ • ↓ • ↓	77			91
• ↓ • ↓ • • •			33	
• • • • ↓ • ↓		54		85
• ↓ • ↓↓ • ↓		56		
• • • • • • • •				81
• ↓ • • • • • •	78			
• • • • • • • •				90
• • • • • • • ↓↓ •		57		

In *Cum altre ucele* ist (ebenso wie in *Nascoso el viso*) der „modus gallicus“ zur Lesung nicht erforderlich, entsprechende Beispiele finden sich daher auch nicht bei Guido, sondern in der *Brevis compilatio* und im *Pomerium*.⁵⁶ Auch in *I' vidi a l'umbra* hilft der „modus cantandi“ nicht weiter; hier sind in T. 57 die „semibreves minimae“ offensichtlich als Semiminimae zu verstehen, was vermutlich auch für die beiden aufeinander folgenden aufwärts kaudierten Semibreves in T. 56 gilt. In *Quando i oselli*, wo nahezu sämtliche Gruppierungen den Beispielen bei Guido entsprechen,⁵⁷ lässt sich T. 28 aufgrund der Übereinstimmung des Deklamationsrhythmus mit dem Tenor überzeugender im „modus gallicus“ lesen als „via naturae“, so dass auch für T. 34 eine Lesung als „semibrevis minor per artem“ und „semibrevis minima“ naheliegt. In *Suso quel monte* ist der „modus gallicus“ in der *Novenaria* ebenso wie in der *Senaria gallica* dort expliziert, wo mehrere Gruppen von ungleichen Semibreves aufeinander folgen (T. 85 und 91); entsprechend ist zu vermuten, dass wie in der *Senaria gallica* auch in den übrigen Fällen (T. 81 und 88) im „modus gallicus“ zu lesen ist. Möglicherweise muss man jedoch noch einen Schritt weiter gehen: Die Divisiobezeichnung .sg. in T. 78 ist über dem System eingetragen und die Gruppen von sechs bzw. fünf unkaudierten Semibreves in T. 78–79 sind auch im *Tempus perfectum* lesbar. Denkbar ist damit, dass dieser Divisiowechsel im Ritornell dem Stück nicht konzeptionell zugrunde liegt,

⁵⁴ Vgl. *La bella stella*, T. 14–15, 29 und 31, *Nel bosco sença foglie*, T. 63 und 71, *Per larghi prati*, T. 31–32, 38, 41–42 und 72, *Sedendo all'ombra*, T. 41–42 sowie *Togliendo l'una l'altra*, T. 24–25. Das Ritornell in *Pieros Sì com' al canto* folgt durchgehend dem Rhythmus des „modus gallicus“; über *Sovra un fiume regale* lassen sich auf Grund der Überlieferung (s. u.) keine sicheren Aussagen machen.

⁵⁵ Dies gilt nicht für die einzelnen, mit .n. bezeichneten Takte 13 und 16 in *Non formo cristi*, dazu s. u.

⁵⁶ Vgl. Marchetto, *Pomerium*, S. 151 f. und „*Brevis compilatio*“, S. 40 f.

⁵⁷ Vgl. Guidonis *Fratris* (wie Anm. 5), S. 31–34.

sondern analog zur Kaudierung der Semibreves ein Zeugnis für die Rezeption unkaudierter Semibreves im Überlieferungsprozess darstellt.

Deutlich wird damit, dass zwar vieles dafür spricht, Gruppen von unkaudierten Semibreves im jeweiligen „modus cantandi“ zu lesen, jedoch weder ausgeschlossen werden kann, dass der Schreiber und/oder mögliche Rezipienten von *Rs* diese Konvention nicht zugrunde gelegt haben, noch, dass Gruppen von kaudierten Semibreves und kurzzeitige Divisiowechsel bereits (abweichende) Interpretationen von ursprünglich unkaudierten Semibreves und damit eine Bedeutungsverschiebung darstellen.

In *Non formo cristi* lassen sich die Probleme fokussieren: Die Divisiobezeichnung .g. wird hier auch im Tempus perfectum (Duodenaria, die jedoch zu Beginn nicht angezeigt ist!) zur Indikation von Wechseln der Prolatio verwendet, die teilweise innerhalb einer Brevisseinheit vorgesehen sind (T. 29–30), und ist damit offenbar gleichbedeutend mit der ebenfalls angezeigten Novenaria. Geht man von der Abgrenzung einer Brevisseinheit durch Divisionspunkte als primärem Kriterium aus, wären T. 32–33 damit in einer quasi Novenaria zu lesen. Die mit roter Tinte notierten Divisiobezeichnungen stellen eine sekundäre Schicht des Textes dar. So ist einerseits zu fragen, ob sie in jedem Fall, wo eine Prolatio im „modus gallicus“ erwartet wird, vermerkt sind (T. 23–24 sind durchaus plausibler in Novenaria als in Duodenaria zu lesen⁵⁸), und andererseits, auf welche Notation der Text in *Rs* zurückgeht. Im Extremfall ist dabei nicht auszuschließen, dass es sich um den Versuch handelt, eine nicht mensural notierte Ballata im Tempus perfectum zu notieren.⁵⁹

Konvention und Tradition

Der „modus cantandi“ ist jedoch keineswegs ein Phänomen, das lediglich in *Rs* relevant ist, nur lässt er sich hier im Gegensatz zu den späteren Trecentohandschriften unmittelbar fassen. In dem dem Magister Piero zugeschriebenen Madrigal *Sovra un fiume regale* sind in *FP* (fol. 61v–62r) in T. 11, 20, 22, 30, 41, 51 und 74 fünf Minimae notiert. Hier ist davon auszugehen, dass durchgehend Gruppen mit fünf unkaudierten Semibreves kaudiert wurden; hinter dieser Notation (die eine Lesung der letzten Minima als „minima altera“ nahelegt⁶⁰) stünde damit jedoch wiederum der „modus gallicus“.

Die *Caccia Segugi a corta* ist in *Lo* eindeutig in Senaria imperfecta notiert.⁶¹ In *FP* (fol. 99r) hingegen ist durchgehend •••• statt •↓•↓ (usw.) notiert; da keine Divisio angegeben ist, haben Pirrotta und Marrocco eine Lesung in der Quaternaria zugrundegelegt.⁶² *FP* lässt sich jedoch wie *Lo* auch durchgehend im Tempus imperfectum mit

⁵⁸ Vgl. Pirrottas Übertragung, Bd. 2, S. 45.

⁵⁹ Als Hinweise auf eine nicht mensurale Vorlage können auch die von Pirrotta überzeugend als „suspirium“ gedeuteten überzähligen Pausen in T. 3 und 18 von *Non formo cristi*, aber auch in *Che ti çova* und *Lucente stella* verstanden werden, die ebenfalls Gruppen von Semibreves abgrenzen.

⁶⁰ Vgl. etwa die Bemerkung zu fünf Minimae im Tempus imperfectum cum prolatione maiori bei Johannes Vetulus de Anagnia, *Liber de musica*, hrsg. von Frederick Hammond (= CSM 27), Neuhausen 1977, S. 92: „Tunc tres primae erunt minimae, et secunda illarum duarum sequentiam causa implendi perfectionem debet alterari“. Eine solche Lesung ist gegenüber dem „modus gallicus“ (mit Lesung der vierten Minima als „minima altera“) in *Sovra un fiume regale* insofern zu vertreten, als die entsprechenden Takte überwiegend vor Schlüssen mit kadenzialer Wirkung stehen, s. o.

⁶¹ Vgl. GB-Lbm 29987, fol. 77v, Faks. hrsg. von Gilbert Reaney (= MSD 13), AIM 1965.

⁶² Vgl. Pirrotta, Bd. 2, S. 64–65 und Marrocco, Bd. 8, S. 87–90.

„modus gallicus“ lesen. Der Schreiber von *Lo* (oder der Vorlage von *Lo*) hat hier eine Leerstelle seiner vermutlich ohne Caudae notierten Vorlage gefüllt, indem er die notierten unkaudierten Semibreves gemäß dem „modus gallicus“ kaudiert hat. Der Schreiber von *FP* hat den Text seiner Vorlage unverändert übernommen; dadurch, dass er nun jedoch im Kontext einer Handschrift steht, die keine unkaudierten „semibreves minimae“ notiert, ist er in *FP* vermutlich in der Quaternaria zu lesen.⁶³ Ob dies jedoch als intentionale Rezeption einer Vorlage durch den Schreiber von *FP* (oder seiner Vorlage) im „modus ytalicus“ verstanden werden kann, ist nicht mit Gewissheit zu sagen.

Die Frage, welcher der beiden Textzeugen die richtige Lesart des Textes bietet, ist falsch gestellt. *FP* bietet einen Text, dessen „figurae“ vermutlich dem Archetypus entsprechen, *Lo* einen Text, dessen „res musicales“⁶⁴ möglicherweise dem Ergebnis einer „prolatio“ dieses Archetyps entsprechen, da eine vergleichsweise große Zahl von *Cacce*, darunter auch *Or qua conpagni*, in *Senaria gallica* bzw. *Senaria imperfecta* überliefert ist, so dass diese *Divisio* als gattungsspezifisch angesehen werden kann. Die geographische Bindung des „modus cantandi“ in den *Theoretika* verweist jedoch darauf, dass von einer unterschiedlichen Interpretation eines solchen archetypischen Textes an unterschiedlichen Orten bereits zu seiner Entstehungszeit ausgegangen werden muss, wobei Italien und Frankreich hier wohl weniger im rein geographischen als im kulturellen Sinne zu verstehen ist. Ob es sich bei einer Notation wie jener von *Lo* im Falle von *Segugi a corta* dabei um die Fixierung lebendiger Aufführungstraditionen oder um die Aktualisierung eines Textes handelt, dessen Sinngehalt nicht mehr durch eine solche Tradition vermittelt war und die aufgrund dieses Traditionsbruchs lediglich eine sekundäre Rezeption überliefert, ist ebenso unklar, wie die Verbindlichkeit der Ausführungsanweisungen einzelner *Theoretika* für einzelne Komponisten, Schreiber und Sänger.

Eine Chronologie der Traktate, wie sie Gallo als teleologische Entwicklung entworfen und daher den Guido zugeschriebenen Text als Dokument einer mündlichen Lehre Marchettos vor der Niederschrift des *Pomerium* eingereicht hat,⁶⁵ ist ohne gesicherte Datierungen einer Reihe von Texten ein ideengeschichtliches Konstrukt, das keinerlei Aussagen über die synchrone und diachrone Notationspraxis erlaubt. Das von Ristory daraus entwickelte evolutionäre Modell einer eigenständigen italienischen Notationslehre bagatellisiert den „modus gallicus“ als Aufnahme von „Modeströmungen“ und „Randerscheinung“.⁶⁶ Er ignoriert dabei, dass bezüglich des „modus gallicus“ sowohl innerhalb der italienischen Musiktheorie Konsens besteht als auch Übereinstimmung mit der französischen Musiktheorie. Marchetto verdeutlicht im Gegensatz zu Guido in der *Novenaria* durch die verbindliche Kaudierung von mindestens einer „semibrevis

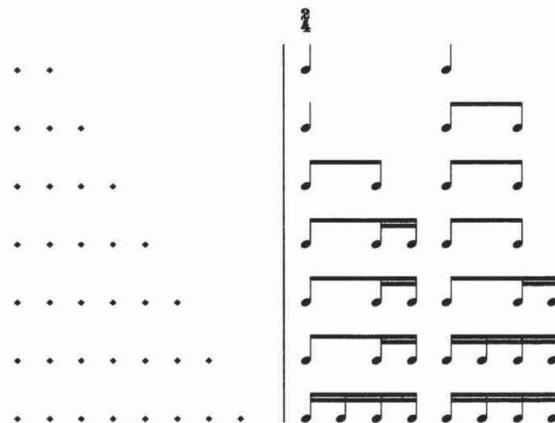
⁶³ Auch in der in *FP* vorausgehenden (fol. 98v–99r) und Piero zugeschriebenen *Caccia Con dolce brama*, deren Notation *Segugi a corta* entspricht, stellt sich damit die Frage, ob die Lesung in Quaternaria der Konzeption tatsächlich entspricht.

⁶⁴ Zur Unterscheidung von Zeichen und Bedeutung vgl. Johannes de Muris, „Notitia artis musicae. Musica practica“, hrsg. von Ulrich Michels (= CMM 17), AIM 1972, S. 91: „figura autem signum est, res musicalis est signatum“.

⁶⁵ Vgl. F. Alberto Gallo, „Marchettus in Padua und die ‚franco-venetische‘ Musik des frühen Trecento“, in: *AfMw* 31 (1974), S. 49.

⁶⁶ Ristory (wie Anm. 5), S. 185 und 405.

minima“ lediglich die rhythmische Struktur, so dass eine Kenntnis des „modus gallicus“ zur Lesung im Unterschied zum Tempus imperfectum hier nicht erforderlich ist. Dissens besteht hingegen hinsichtlich der genuin italienischen Octonaria: In „De diversis maneriebus in musica mensurabili“ werden in den Beispielen in der Octonaria auch mehr als vier Semibreves ohne Kaudierung der „semibreves minimae“ notiert, deren rhythmische Lesung jedoch keineswegs mit dem „modus ytalicus“ übereinstimmt, vielmehr handelt es sich um eine Mischung aus den Prinzipien des „modus ytalicus“ (egale Semibreves) und „gallicus“ (längere Notenwerte zu Beginn der durch Fraktio gebildeten Gruppen):⁶⁷



Diese Ausführungsanweisung stimmt mit den Regeln überein, die der Autor vor der Besprechung der Divisiones für bis zu fünf durch pontelli abgegrenzte Semibreves, also eine vergleichsweise „ältere“ Notation, gegeben hatte und damit offenbar aus einer Tradition ableitet, die nicht an das System der Divisiones gebunden ist.⁶⁸ Er legt damit einer solchen Notation eindeutig einen „modus cantandi“ zugrunde, der weder mit dem „modus ytalicus“ noch mit dem „modus gallicus“ übereinstimmt.

⁶⁷ Vgl. „De diversis maneriebus in musica mensurabili“, hrsg. von Gilbert Reaney (= CSM 30), Neuhausen 1982, S. 60 f. Auch dieser Aspekt ist von Gallo, *La teoria della notazione* (wie Anm. 5), S. 55–57, nicht hervorgehoben worden, hingegen bereits bei Johannes Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250–1460*, Leipzig 1904, Nachdr. Hildesheim 1965, S. 215. Die „senaria maneries“ hingegen wird „secundum magistrum Philippum Parisiensem“ („De diversis maneriebus“, S. 55) notiert, jede (Semibrevis) minima ist aufwärts kaudiert, eine „semibrevis maior“ hingegen nicht abwärts; Notenwerte von vier und fünf (Semibreves) minimae werden durch Imperfektion der Brevis gebildet.

⁶⁸ Vgl. „De diversis maneriebus“, S. 54 das Capitulum 5 „De semibrevis in brevi manerie“.

Die frühe Druckgeschichte von Jean-Jacques Rousseaus „Dictionnaire de Musique“

Von Claudia Maurer Zenck, Graz

„La bibliographie du *Dictionnaire de Musique* est encore mal éclaircie“, stellte noch 1980 der Herausgeber der *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau* fest,¹ trotz zweier umfangreicher Rousseau-Bibliographien von 1925 und 1949;² seitdem hat sich daran trotz der 1995 erschienenen Neupublikation im Rahmen der Gesamtausgabe und der 1998 mit einem Vorwort veröffentlichten (zweiten) Faksimile-Ausgabe nur wenig geändert.³ Das mag damit zusammenhängen, dass die Geschichte der frühen Drucke von Rousseaus *Dictionnaire de Musique* nicht frei von Merkwürdigkeiten ist. Eine Folge davon ist die (vor allem im musikwissenschaftlichen Schrifttum) anhaltende Unsicherheit, wann und wo denn die Erstausgabe tatsächlich erschienen sei.⁴

Für die meisten Unklarheiten sind letztlich zwei Umstände verantwortlich, die sich – für eine bibliographische Recherche unheilvoll – verbanden: einmal der unübersichtliche, noch nicht durch ein Urheberrecht geregelte Buchhandel der 1760er- bis 1780er-Jahre, zum anderen Rousseaus Ruhm. Er versprach einen guten Absatz seiner gedruckten Schriften, selbst wenn sich mehrere Buchhändler⁵ (*libraires*) oder Drucker und Buchhändler in Personalunion (*libraires-imprimeurs*) gleichzeitig Konkurrenz machten. So sorgten nicht nur die rechtmäßigen Käufer des Manuskripts für Nachschub durch weitere (Titel-)Auflagen und (legitime) Neudrucke (*réimpressions*), sondern es gab auch Raubdrucke (*contrefaçons*) – besonders dann, wenn der Autor so berühmt war wie Rousseau. Buchhändler in anderen Städten oder im Ausland druckten Bücher nach, illegal und unbeschwert von Skrupeln, dafür dem autorisierten Buchhändler das Manuskript, dem Autor eine Abschrift, dem Drucker die Druckfahnen und die Platten der Kupferstiche abzujagen oder, im Falle sie selbst mit dem Druck beauftragt waren, die Fahnen für eine eigene Ausgabe zu verwenden:

¹ Anm. a zum Brief von Pierre Guy an Marc-Michel Rey, 6.5.1770, in: *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau* (im Folgenden abgekürzt CC), hrsg. von Richard A. Leigh (= Publications de l'Institut et Musée Voltaire), Bd. 37: Jan. 1769–avr. 1770, Oxford 1980, Nr. 6681, S. 316.

² Théophile Dufour, *Recherches bibliographiques sur les œuvres imprimées de J.-J. Rousseau*, hrsg. von Pierre-Paul Plan, 2 Bde., Paris 1925; Jean Sénélier, *Bibliographie générale des œuvres de Jean-Jacques Rousseau*, Paris 1950.

³ Jean-Jacques Eigeldinger streifte in seinem Vorwort zum Nachdruck des *Dictionnaire de Musique*, Genf 1998, die zeitlichen Umstände der Veröffentlichung der Erstausgabe, konzentrierte sich aber vor allem auf die 16 Jahre lange inhaltliche Vorgeschichte dieses Lexikons. In detaillierterem Maße beschrieb er die Genese des Lexikons aus den *Encyclopédie*-Artikeln in der „Introduction“ zur Neuausgabe des *Dictionnaire* im Rahmen der Gesamtausgabe; in: Jean-Jacques Rousseau, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre* (= Œuvres complètes 5; Bibliothèque de la Pléiade 416), hrsg. von Bernard Gagnebin u.a., Paris 1995, S. CCLXIX ff. Am genauesten zeichnete jedoch Thomas Webb Hunt die Beziehungen zwischen Rousseaus *Dictionnaire* und der *Encyclopédie* auf der einen und Sebastien de Brossards 1703 erschienenem *Dictionnaire de musique* auf der anderen Seite nach (*The Dictionnaire de Musique of Jean-Jacques Rousseau*, Ph. D. Diss. North Texas State University 1967).

⁴ Vgl. auch die Anmerkung des Herausgebers Plan in: Dufour (wie Anm. 2), S. 214.

⁵ Die Buchhändler waren zugleich Verleger; hier wird dem damaligen Usus gefolgt und das Wort Buchhändler auch für den Verleger benutzt.

„On en S'embarrasse pas de ce que vous publiés, il Sufit que ce Soit de vous pour que vous Soyiez contre fait Sur le Champ dans les villes Suivantes Sans Compter celles que j'ignore, Paris, Lyon, Rouen, Avignon, Geneve, Lausanne, Francfort, Hambourg, Londres, Liege ...“,⁶

schrieb der Amsterdamer Buchhändler Marc-Michel Rey an Rousseau. Um diese Unsitte wenigstens etwas einzudämmen, gab es Absprachen zur Zusammenarbeit zwischen Konkurrenten zwecks Aufteilung der Märkte untereinander.

Bei solchen illegalen Nachdrucken hatte auch der Autor das Nachsehen. Denn wenn beispielsweise ein Buchhändler in Holland ein in Frankreich erschienenes Werk nachdrucken wollte, konnte er das jederzeit tun und sich sogar noch durch ein beantragtes und gewährtes Privileg gegen unerwünschte Konkurrenz im eigenen Lande absichern. Dem Autor aber war die Möglichkeit genommen, sich selbst einen Buchhändler seines Vertrauens im Ausland zu suchen, sein Werk dorthin zu verkaufen und dessen Druck zu überwachen. Wenn noch dazu ein Buchhändler, mit dem er schon zusammengearbeitet hatte, solche Raubdrucke herstellte, musste er darüber hinaus befürchten, dass die unkontrollierte Edition als von ihm abgesegnet betrachtet wurde und sein Ruf dadurch womöglich Schaden litt. Gerade Rousseau hatte Grund dazu, sich über solche Umstände zu beschweren.⁷

1. Die Erstaussgabe

Hartnäckig hielt sich in musikwissenschaftlichen Lexika die Vermutung, die Erstaussgabe des *Dictionnaire de Musique* sei nicht erst 1768 in Paris, sondern bereits 1767 in Genf erschienen.⁸ Der einzige Nachweis dafür findet sich in der frühesten Bibliographie über Rousseau, der zuerst in einer Zeitschrift, dann als Separatdruck 1836 in Paris in vierter Auflage erschienenen *Notice bibliographique sur les diverses editions des ouvrages de J. J. Rousseau* von Antoine-Alexandre Barbier, auf die sich alle späteren Bibliographen berufen. Doch lassen sich wenigstens drei Gründe anführen, weshalb diese Ausgabe als zweifelhaft erscheint:

1. Infolge der hohen Auflagen von Rousseaus Schriften, die in die Tausende gingen, müsste sich wenigstens in einer wissenschaftlichen Bibliothek ein Exemplar mit diesem Erscheinungsort und -datum finden. Die zu Rate gezogenen Kataloge der Schweizerischen Landesbibliothek in Bern und der Bibliothèque Nationale in Paris als auch der den Bestand aller nordamerikanischen Universitätsbibliotheken erfassende OCLC-Katalog weisen jedoch kein derartiges Exemplar nach.

2. Zieht man den in 52 Bänden veröffentlichten Briefwechsel Rousseaus⁹ hinzu, so wird deutlich, dass er die Erstaussgabe des Musiklexikons dem Pariser Buchhändler Nicolas-Bonaventure Duchesne anvertraut hatte, dessen Witwe Marie-Antoinette Cailleau (Vve Duchesne) das Geschäft nach ihres Mannes Tod am 4. Juli 1765 weiterführte.

⁶ Brief vom 22.2.1762, in: CC 10: Jan.–mai 1762, Genf 1969, Nr. 1689, S. 114.

⁷ Rousseau an Rey, 9.8.1761, in: CC 9: Juin–déc. 1761, Genf 1969, Nr. 1471, S. 90.

⁸ Vgl. MGG 11, Kassel 1963; das *RiemannL*, Personenteil, Bd. 2, Mainz 1967; das *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, Mainz 1979, ²1995 (im Text des Artikels „Rousseau“). Bei *EitnerQ*, Bd. 7, Graz ²1959, S. 336, findet sich der (laut Auskunft der Bibliothek nicht zutreffende) mit einem Fragezeichen versehene Hinweis auf eine 1767 in Paris erschienene, in Dresden befindliche Ausgabe.

⁹ Wie Anm. 1. Die Briefausgabe erschien mit wechselnden Verlagsorten seit 1965.

Die frühesten Raubdrucke erschienen bereits 1768 in Amsterdam¹⁰ und in Lyon, wofür sich mehrere Andeutungen im Briefwechsel finden.¹¹ Dass ein in Genf produzierter Raubdruck, zumal wenn er noch vor der Pariser Ausgabe fertig gestellt worden wäre, der Aufmerksamkeit Rousseaus, seines Buchhändlers oder ihrer Korrespondenten und Gewährsleute entgangen sein könnte, ist nicht gut vorstellbar.

3. Aus dem Briefwechsel Rousseaus geht auch hervor, dass sich die Herstellung der Erstausgabe ungewöhnlich lange, nämlich über mehr als zwei Jahre (vom Sommer 1765 bis zum Herbst 1767) hinzog – und zwar weniger, weil der die Geschäfte führende Teilhaber der Librairie Duchesne, Pierre Guy, 1767 ein halbes Jahr in der Bastille eingekerkert war (übrigens wegen eines anderen Rousseau-Werkes, nämlich des *Contrat Social*, von dem er einen Nachdruck vertrieben hatte),¹² sondern weil Rousseau bis Ende 1765 in der Nähe von Neuchâtel und, nachdem er von dort verjagt worden war, von Januar 1766 bis April 1767 in England lebte; die großen Entfernungen verlangsamten die Korrekturvorgänge erheblich.

Doch Ende Oktober 1767 bekam Rousseau das erste gebundene Exemplar des Lexikons von seinem Freund Du Peyrou in die Normandie mitgebracht, wo er seit seiner Rückkehr aus England im Mai 1767 unter dem falschen Namen Renou¹³ auf dem Château de Trye eines seiner Gönner, des Prinzen Conti, lebte. Guy bat Rousseau allerdings um Diskretion, wollte er doch mit der Auslieferung bis zum nächsten Jahr warten (sonst wäre kaum 1768 als Datum auf das Titelblatt geraten), jedenfalls aber so lange, bis der Überbringer – oder Rousseau selbst? der Brief spricht nur von „la rentrée“ nach Paris zurückgekehrt war.¹⁴ Du Peyrou erkrankte kurz nach seiner Ankunft und musste schließlich bis Anfang Januar bei Rousseau auf Schloss Trye bleiben, während an Rousseaus Rückkehr nach Paris ohnehin nicht zu denken war. Er selbst nahm Guys Vorhaben offensichtlich gar nicht ernst, denn er schrieb ihm Ende November, er habe geglaubt, das Buch sei schon längst erschienen.¹⁵ Die Fertigstellung des mit Spannung erwarteten Buches ließ sich denn auch nicht lange geheimhalten: Am 6. November veröffentlichte die *Gazette d'Utrecht* eine Depesche vom 30. Oktober aus Paris, in der

¹⁰ Bei Rey, der bereits einige Werke Rousseaus auf legaler Basis gedruckt hatte; Dufour (wie Anm. 2), S. 212 ff., und Sanelier, S. 45 f., geben keinen Hinweis auf diesen Raubdruck von Rey; ein Exemplar befindet sich in der Houghton Library, Harvard University. Die Ausgabe erschien zunächst 1768 (vor Mai) als Separatdruck in zwei Bänden im Duodezformat (vgl. die Anmerkung b zum Brief von Joseph-Jérôme Le François de Lalande an Rousseau, 1.3.1768, in: CC 35: Jan.–juin 1768, Oxford 1980, Nr. 6270, S. 155), ein Jahr später als Bd. 10 und 11 der *Œuvres*-Ausgabe in octavo.

¹¹ Vgl. Pierre Guys wiederholten Hinweis auf einen Buchhändler in Lyon, vgl. seine Briefe an Rousseau vom 4.6.1765 und vom 23.10.1767 und Rousseaus Schreiben an Pierre-Alexandre Du Peyrou vom 8.10.1767, in: CC 26: Juin–sept. 1765, Oxford 1976, Nr. 4465, S. 11, und CC 34: Août–déc. 1767, Oxford 1979, Nr. 6092, S. 130 und Nr. 6105, S. 155. – Vermutlich wurde der unten beschriebene Raubdruck in Lyon hergestellt (s. u., S. 148).

¹² Vgl. die Erläuterungen zu Pierre Guys Brief an Antoine-Raymond de Sartine vom 2.2.1767, in: CC 32: Jan.–mars 1767, Oxford 1978, Nr. 5701, S. 95 f. Aus ihnen wie aus dem ununterbrochenen Schriftverkehr Guys geht hervor, dass dieser auch aus dem Kerker seine Geschäfte weiterführen konnte. – Bei Albert Jansen, der bereits vor 115 Jahren die Druckgeschichte nachzuzeichnen suchte, wird die Haft Guys als Grund für eine Verzögerung des Drucks angegeben (*Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin 1884, S. 272).

¹³ Renoux war der Geburtsname der Mutter von Marie-Thérèse Levasseur, Rousseaus Haushälterin und späterer Frau.

¹⁴ Pierre Guy an Rousseau, 23.10.1767, in: CC 34: Août–déc. 1767, Nr. 6105, S. 155.

¹⁵ Rousseau an Pierre Guy, 25.11.1767, ebd., Nr. 6134, S. 200.

das unmittelbar bevorstehende Erscheinen des *Dictionnaire de Musique* angekündigt und sogar bereits aus dem Lexikon zitiert wurde.¹⁶ So begann Guy am 26. November 1767 mit der Auslieferung¹⁷ – die Autorenexemplare an Freunde und Förderer waren schon einige Tage früher verteilt oder versendet worden –, und dadurch ergibt sich die Differenz zwischen dem Zeitpunkt des tatsächlichen Erscheinens und dem auf dem Titelblatt angegebenen Erscheinungsjahr 1768.¹⁸

2. Die Produktion des „Dictionnaire de Musique“¹⁹

Ende des Jahres 1761 war Rousseaus Geduld mit dem Buchhändler Duchesne, mit dem er erst vor kurzem in geschäftliche Verbindung getreten war,²⁰ bereits erschöpft. Er hatte Duchesne, der sein Geschäft nicht nur zur größten Buchhandlung Frankreichs ausgebaut hatte, sondern dem man auch gern heikle Veröffentlichungen anvertraute,²¹ gerade mit der Publikation seines *Emile, ou de l'Education* beauftragt. Doch der Druck ging nicht so zügig und umsichtig vonstatten, wie er es bisher gewohnt war: Er erhielt denselben Probeabzug wie vorher der Korrektor, so dass die Ränder schon mit dessen Verbesserungen vollgeschrieben waren und für Rousseaus Korrekturen kein Platz mehr blieb; er bekam den ersten Korrekturbogen gleich zweimal zugeschickt, dafür die folgenden mit großer Verspätung etc. etc. Schließlich schlug er Duchesne drei Möglichkeiten vor, den enervierenden Zustand zu beenden, und eine davon war, ersatzweise ein anderes Manuskript zu drucken: den *Dictionnaire de Musique*. Duchesne nahm dieses Angebot vorerst nicht an, denn Rousseaus Bedenken gegen den *Emile*-Druck ließen sich dann doch ausräumen.²² Aber der Buchhändler war durchaus daran interessiert, auch das Lexikon herauszubringen. Nur Rousseau ließ sich Zeit mit einer definitiven Zusage; er hatte zudem noch einiges am Manuskript zu tun.

Merkwürdigerweise wurde seine Zusage gerade durch einen weiteren Konflikt mit Duchesne provoziert, dem eine Auseinandersetzung mit seinem Amsterdamer Buchhändler Marc-Michel Rey folgte. Rousseau hatte sich darüber alteriert, dass Duchesne

¹⁶ Zit. in der Anmerkung des Briefes von Richard Davenport an Rousseau vom 31.10.1767 (Nr. 6110), ebd., S. 159.

¹⁷ Das Datum geht aus Rousseaus Antwortbrief an Guy vom 25.11.1767 (s. Anm. 15) hervor.

¹⁸ Dass das Auslieferungsdatum noch vor dem angegebenen Erscheinungsjahr lag, vermerkte – allerdings ohne Erklärung – jüngst auch Eigeldinger im Vorwort zum neuen Nachdruck des *Dictionnaire de Musique* (wie Anm. 3, S. 9 bzw. 17).

¹⁹ Diese Vorgänge wurden in großen Zügen bereits von Jansen (wie Anm. 12) dargestellt und 1967 von Hunt (wie Anm. 3) aufgegriffen; da aber zumindest Jansens Studie schwer greifbar ist, die Briefe inzwischen in einer kritischen Gesamtausgabe veröffentlicht vorliegen und mehr Details bekannt sind, scheint es gerechtfertigt, hier die wichtigsten Vorgänge noch einmal darzustellen.

²⁰ Im selben Jahr hatte Duchesne zwei Begleitbände zur in Amsterdam bei Rey erscheinenden Erstausgabe der *Nouvelle Héloïse* veröffentlicht: das *Préface de la Nouvelle Héloïse* und den *Recueil d'estampes pour la Nouvelle Héloïse*.

²¹ *Le livre triomphant. 1660–1830*, hrsg. v. Henri-Jean Martin und Roger Chartier (= *Histoire de l'édition française* 2), Paris 1984, S. 279.

²² Rousseau wurde endlich über die Gründe der Verzögerungen aufgeklärt: Duchesne hatte einen Vertrag mit dem Buchhändler Neaulme in Holland gemacht, der das Buch herausbringen sollte, weil bei einem Druck in Frankreich die Zensur zu fürchten war. Nur stellte sich dann allmählich heraus, dass der Satz des Manuskripts doch leichter in Frankreich unter den Augen von Duchesne durchzuführen war. Das erforderte jedoch erstens eine strikte Geheimhaltung und zweitens, dass die Druckplatten anschließend nach Holland geschickt werden mussten. Tatsächlich tritt in keiner der frühen Ausgaben des *Emile* Duchesne als Buchhändler auf, sondern stets der holländische Partner.

eine Gesamtausgabe seiner Werke plante und ihn erst, nachdem schon die ‚permission tacite‘ zur Veröffentlichung eingeholt war, um seine Zustimmung dazu bat.²³ Er beklagte sich darüber bei Duchesne selbst wie auch bei Rey, der einen Vorteil für sich witterte und im Januar 1763 eine Notiz in die beiden französischsprachigen Zeitungen *Gazette d'Amsterdam* und *Gazette d'Utrecht* einrücken ließ, in der u. a. stand, dass Rousseau sich über die von Duchesne geplante Gesamtausgabe beklagte, dass sie unvollständig bleiben müsse und dass nur er, Rey, überhaupt zu einer solchen Edition in der Lage sei. Diese nicht mit Rousseau abgesprochene Veröffentlichung konnte dem Pariser Konkurrenten einigen Schaden zufügen und bedeutete zudem eine schwere Kompromittierung Rousseaus selbst. Dieser bot Duchesne als Kompensation noch einmal den *Dictionnaire de Musique* an, und Anfang Juni gab er ihm brieflich das Versprechen, sich an keinen anderen Buchhändler zu wenden, es sei denn, Duchesne verzichte auf die Veröffentlichung.²⁴

Bis Rousseau die vor seiner Flucht in die Schweiz begonnene Überarbeitung und Ergänzung seiner Artikel für Diderots *Encyclopédie* beendet hatte, dauerte es jedoch länger, als er dachte. Im Juni 1763 ging er von fünf Monaten aus,²⁵ aber bis zum Abschluss brauchte er ein ganzes Jahr länger. Das hing vor allem mit den politischen Auseinandersetzungen in der Republik Genf zwischen den (protestantischen) Bürgern und dem Petit Conseil im Sommer und Herbst 1763 zusammen, die der schon ein Jahr zuvor angeordneten Verbrennung des *Emile* und des *Contrat Social* und dem Verbot seiner inzwischen gedruckten Erwiderung an den Erzbischof von Paris folgten.²⁶ Auf sie reagierte er nicht nur mit dem Ansuchen auf Naturalisierung im preußisch beherrschten Neuchâtel, sondern auch mit einer neuen Schrift, an der er bis zum Sommer 1764 arbeitete, den *Lettres écrites de la Montagne*.²⁷

Als Duchesnes Teilhaber Guy auf seine Ankündigung am 18. November 1764, das Manuskript sei fertig und eine Abschrift in zwei Monaten versandbereit, zurückhaltend reagierte,²⁸ setzte ihm Rousseau zu: Ein nicht namentlich genanntes „établissement“ in Neuchâtel sei an ihn herangetreten wegen einer Gesamtausgabe seiner Werke, zu der auch der *Dictionnaire de Musique* gehören sollte; dass er sie selbst überwachen könnte,

²³ Das entsprach auch nicht dem Vertrag über den *Emile*, in dem festgehalten war, dass Duchesne der Vorzug für eine „Edition générale“ eingeräumt würde, vorausgesetzt, sie könnten sich (finanziell) einigen (vgl. den „Texte définitif du Traité pour l'Emile“ vom 4.9.1761, in: CC 9 [wie Anm. 7], S. 371, Appendix 244). Das war dem Buchhändler auch klar, denn er meinte, eine spätere Gesamtausgabe bleibe Rousseau unbenommen (Pierre Guy an Rousseau, 8.1.1763, in: CC 15: Jan.–mars 1763, Banbury 1972, Nr. 2429, S. 22). – Die ‚permission tacite‘ war nach dem ‚privilège‘, das die Ausgabe gegen Raubdrucke im eigenen Land schützte, die zweite Art der Genehmigung, die man erhalten konnte; die dritte war die ‚autorisation‘; vgl. dazu Daniel Roches Aufsatz über „La censure“, in: *Le livre triomphant. 1660–1830* (wie Anm. 21), S. 82.

²⁴ Rousseau an Duchesne, 6.2.1763, in: CC 15, Nr. 2471, S. 157 (die Notiz war am 25. bzw. 28. Januar in den beiden Zeitungen erschienen), und 5.6.1763, in: CC 16: Avr.–juin 1763, Banbury 1972, Nr. 2743, S. 284.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. den Abdruck der Eingabe der „citoyens et bourgeois de Genève“ in: CC 16, S. 374 ff. (Appendix 312).

²⁷ Sie erschien im folgenden Jahr in Amsterdam bei Rey. Der Titel reagierte auf die im Herbst 1763 publizierte Schrift des Genfer Staatsanwalts Tronchin *Lettres écrites de la campagne*; vgl. Dufour (wie Anm. 2), S. 133.

²⁸ Vgl. Rousseau an Duchesne, 18.11.1764 und Guys Antwort an Rousseau vom 8.12.1764, in: CC 22: Nov.–déc. 1764, Banbury 1974, Nr. 3656, S. 77 und Nr. 3717, S. 191.

²⁹ Die Ausgabe von Neuchâtel erschien ab 1764, enthielt aber nicht alle bis dahin von Rousseau verfassten Schriften. Vermutlich handelte es sich bei dem „établissement“ um die neue Société typographique de Neuchâtel; vgl. Robert Darnton, „Le livre prohibé aux frontières: Neuchâtel“, in: *Le livre triomphant. 1660–1830* (wie Anm. 21), S. 343 ff.

schien gerade im Falle des Lexikons ein zusätzliches Plus.²⁹ Es scheint, dass er Duchesne und seinen Teilhaber Guy wirklich vom Druck abbringen wollte, denn er wies nachdrücklich auf die zahlreichen inhaltlichen Fehler des Lexikons hin, die zustande gekommen seien, weil er bei der Arbeit keine Hilfe gehabt habe. (Tatsächlich verhielt es sich ja so, dass eine Anzahl Artikel nur Füllsel darstellten oder eigentlich gar nicht von ihm stammten, sondern aus Vorlagen anderer Autoren, vor allem des 1703 erstmals erschienenen *Dictionnaire de Musique* von Sébastien de Brossard, kompiliert waren.³⁰) Außerdem verlangte er verhältnismäßig viel Geld, weil die lange Zeit, die er darauf verwendet habe, honoriert werden müsse.³¹

Guy, der die Korrespondenz der Buchhandlung Duchesne erledigte, ließ sich gar nicht auf die ins Feld geführte Konkurrenz ein, indem er ihn in der Frage der Gesamtausgabe um Aufschub bat. Dann ging er die Sache ganz konkret an: Angesichts der soliden finanziellen Basis der Buchhandlung sei die Honorarfrage nicht problematisch; für den Druck in Paris sei ein guter Korrektor ausreichend; und er war überdies so geschickt, ein Muster der neuen Typen von Fournier, dem bedeutendsten Schriftgießer des 18. Jahrhunderts, mitzuschicken, die er in einigen Monaten für den Druck des *Dictionnaire* bekommen könne.³² Das muss Rousseau, der viel Wert auf ein ansprechendes Erscheinungsbild legte, überzeugt haben: Seine Abschrift des Manuskripts sei bereits fertig, verriet er Guy postwendend.³³ Der Versand gestaltete sich aber unerwartet schwierig, weil die beiden an die Buchhandlung adressierten Pakete offenbar den Argwohn der Bauern und Kutscher aus Rousseaus Neuchâtel-er Umgebung erregten, sie könnten verdächtige Schriften enthalten; seit 1762 wurden Rousseaus *Emile*, *Contrat Social* und der Brief an den Erzbischof von Paris in Frankreich, der Republik Genf und in den Provinzen Holland, Zeeland und Westfriesland der Republik der Niederlande verbrannt

³⁰ Vgl. Rousseau an Joseph-Jerôme le François de Lalande, ca. 4.3.1768, in: CC 35 (wie Anm. 10), Nr. 6273, S. 160. – Vgl. dazu den genauen Vergleich bei Hunt sowie die weiteren bei ihm zitierten Quellen Rousseaus (wie Anm. 3, S. 124 ff., 512 ff., 494 ff.).

³¹ Rousseau an Duchesne, 16.12.1764, in: CC 22 (wie Anm. 27), Nr. 3746, S. 243 f. – Von Rey verlangte er 1764 für eine Gesamtausgabe 10.000 frs., was diesem angesichts des Risikos recht hoch erschien (Rey an Rousseau, 15.6.1764, in: CC 20: Mai–juil. 1764, Banbury 1974, Nr. 3349, S. 197). Wenn aber bedacht wird, dass selbst die mittelmäßigsten Autoren ihre Bücher für 1500 frs. pro Band verkauften (vgl. Rousseau an Rey, 1.10.1763, in: CC 18: Oct.–déc. 1763, Banbury 1973, Nr. 1249, S. 6) – übrigens genau die Summe (6000 frs.), die Rousseau von Duchesne für den in der Erstausgabe vierbändigen *Emile* bekommen hatte (vgl. „Texte définitif...“, s. o., Anm. 23) –, so mutet der verlangte Betrag eher niedrig an. Dagegen waren die 200 louis, die er für den *Dictionnaire de Musique* erwartete und auch erhielt (umgerechnet 4800 frs., von denen er sich die Hälfte in Form einer Leibrente von 300 frs. pro Jahr auszahlen ließ), tatsächlich mehr als die normale Summe, selbst wenn man in Rechnung stellt, dass das Buch so umfangreich wie zwei Bände war.

³² Guy an Rousseau, 24.12.1764 und Anmerkungen c. und d., in: CC 22 (wie Anm. 27), Nr. 3775, S. 283 f. – Bei der hier ins Spiel gebrachten Gesamtausgabe handelte es sich um die erst 1780–1782 erschienene, von Du Peyrou besorgte Genfer Ausgabe in 17 Bänden. – Die Drucktypen Fourniers, die schließlich verwendet wurden, dürften „le romain“ gewesen sein; vgl. das Beispiel LX auf S. 58 seines *Manuel typographique*, Paris 1766, abgedr. bei Henri-Jean Martin, „Les styles typographiques“, in: *Le livre triomphant. 1660–1830* (wie Anm. 21), S. 127.

³³ Rousseau an Duchesne, 30.12.1764, in: CC 22 (wie Anm. 27), Nr. 3805, S. 326. – Möglicherweise verfasste Rousseau das auf den 20. Dezember 1764 datierte Vorwort tatsächlich erst, nachdem er das ganze Lexikon-Manuskript abgeschrieben hatte. Es ist aber auch denkbar, dass ihm, dessen Zeitvorstellung gelegentlich unpräzise war, in der Erinnerung ein Fehler unterlief; die Datierung wurde nämlich erst im März 1767 vorgenommen (vgl. dagegen Hunt, wie Anm. 3, S. 96) und fehlt in beiden erhaltenen Manuskripten (vgl. Rousseau an Guy, 14.3.1767, in: CC 32 [wie Anm. 12], Nr. 5776, S. 216; zu den Mss. s. u., Anm. 55 u. 56).

³⁴ In Holland, Zeeland und Westfriesland; vgl. Rousseau an Duchesne, 3.2.1765, in: CC 23: Jan.–12 févr. 1765, Banbury 1975, Nr. 3971, S. 274.

oder verboten, und soeben, im Januar 1765, ereilte die *Lettres écrites de la Montagne* dasselbe Schicksal.³⁴

Nachdem das Manuskript Ende Februar doch wohlbehalten in der Buchhandlung eingetroffen war, wurden die Details der Drucklegung besprochen, und Rousseau schrieb an den Zensor Alexis-Claude Clairaut,³⁵ der vor mehr als zwanzig Jahren schon seine *Dissertation sur la musique moderne* approbiert hatte, und bat ihn nicht nur um die Abnahme des Werkes, sondern auch gleich noch um das Korrekturlesen der Abschrift.³⁶ Clairaut schrieb ihm Ende April, er habe das Buch mit Vergnügen gelesen und nur in zwei Artikeln drei bis vier Zeilen gestrichen, die er nicht habe durchgehen lassen können, ohne seine Funktion als Zensor aufs Spiel zu setzen.³⁷ Die bereits am 15. April erteilte Approbation schickte er drei Wochen später, unmittelbar vor seinem Tod, an Duchesne,³⁸ der unverzüglich daranging, das Privileg des Königs einzuholen, das ihn vor (legaler) Konkurrenz wenigstens in Frankreich schützte. Als es der König am 17. Juli vergab, war auch Duchesne inzwischen verstorben. Sein Teilhaber Guy, der die Geschäfte der Handlung infolge von Duchesnes Krankheit bereits seit längerer Zeit allein führte, tat dies auch weiterhin für die Witwe, die die Lizenz als libraire sofort nach dem Tod ihres Mannes bekommen hatte, und er sorgte auch für die Eintragung des Privilegs ins Register der Handelskammer am 30. Juli.³⁹

Bis dahin hatte nur erst der Stich der Notenbeilagen begonnen, denn Rousseau war noch im März der Ansicht gewesen, man solle mit dem Textdruck bis zum Herbstende warten, weil er im Sommer keine Zeit zum Korrekturlesen habe.⁴⁰ Im Juni schlug er aber infolge der Erfahrungen mit den Fahnen der Notenkupfer vor, man solle doch schon mit dem Druck anfangen, denn wegen der großen Entfernung zwischen Buchhändler in Paris und Autor in Môtiers bei Neuchâtel dauerten die Korrekturvorgänge ohnehin sehr lange.⁴¹ Mitte des Monats schon bekam er eine Probe des Satzes und des Papiers zugeschickt und war mit beidem unzufrieden; Anfang Juli erhielt er ein neues Muster.⁴² Die ersten Fahnen sah er erst Mitte August, und sie veranlassten ihn zur Klage über mangelnde Sorgfalt beim Satz und sogar ausgelassene Zeilen.⁴³ Um die langen Postwege abzukürzen (und nebenbei dem harten Winter auf dem Lande zu entgehen), nahm sich Rousseau vor, über den Winter insgeheim nach Paris zu ziehen; Guy vermutete, dass der *Dictionnaire* dann drei bis vier Monate später erscheinen könne.⁴⁴ Doch dieser Plan wurde durch die Vertreibung Rousseaus aus Môtiers zunichte, Folge der Brandrede eines Geistlichen, die einige Gemeindeglieder zu tätlichen Angriffen auf Rousseaus

³⁵ Hier wird der in der Rousseau-Literatur üblichen Schreibweise dieses Namens gefolgt; dagegen s. u., S. 151.

³⁶ Brief vom 3.3.1765, in: CC 24: Fév.–mars 1765, Banbury 1975, Nr. 4985, S. 126 f.

³⁷ Brief vom 25.4.1765, in: CC 25: Avr.–mai 1765, Oxford 1976, Nr. 4340, S. 182. – Zu den Strichen s. u., S. 139 f.

³⁸ Guy an Rousseau, 4.6.1765, in: CC 26 (wie Anm. 11), Nr. 4465, S. 10.

³⁹ Für alle Daten vgl. „Approbation“, „Privilège du Roi“ und den Registrierungsvermerk auf den nicht nummerierten Seiten [549 f.] der (korrigierten) Quartausgabe bzw. [XV f.] der Oktavausgabe.

⁴⁰ Möglicherweise hatte er vor, an *Mon portrait* zu arbeiten, der Vorstudie zu den späteren *Confessions*; vgl. Dufour (wie Anm. 2), S. 149.

⁴¹ Rousseau an Duchesne, 3.3. und 26.5.1765, in: CC 24 (wie Anm. 36), Nr. 4086, S. 129 und CC 25 (wie Anm. 37), Nr. 4440, S. 334.

⁴² Rousseau an Duchesne, 15.6. und Guy an Rousseau, 2.7.1765, in: CC 26 (wie Anm. 11), Nr. 4484, S. 39, bzw. Nr. 4510, S. 66.

⁴³ Rousseau an Guy, 18.8.1765, in: CC 26, Nr. 4592, S. 232.

⁴⁴ Vgl. Rousseau an Guy und dessen Antwort, 25. und 29.8.1765, in: CC 26, Nr. 4608, S. 252 und Nr. 4622, S. 268.

Behausung angestachelt hatte. Er fand vorübergehend Asyl auf einer Insel im Bieler See, wurde aber auch dort ausgewiesen, und Sicherheit vor Verfolgung schien ihm allein England mit seiner Pressefreiheit zu garantieren. So blieben ihm nur knapp drei Wochen um die Jahreswende auf der Durchreise übrig, um in Paris Station zu machen und sich jeden Morgen dem Korrekturlesen widmen zu können.

Anfang 1766 kam es zu Streitigkeiten zwischen der Librairie Duchesne und dem Amsterdamer Buchhändler Rey, der einen Raubdruck des *Dictionnaire de Musique* machen wollte, während Guy an einem Kontrakt mit ihm gelegen war. Zuerst hatte Rousseau sich eingeschaltet und Rey von seinem Vorhaben abzubringen versucht. Später ärgerte er sich darüber, weil er sich nicht in brancheninterne Händel einmischen wollte, warnte ihn allerdings davor, einfach die Artikel aus der *Encyclopédie* nachzudrucken, denn dagegen müsse er sich wehren. Und vermittelnd schrieb er an Guy, Rey scheine zur Verhandlung bereit, um die Druckbögen (feuilles) von Guy legal zu erwerben.⁴⁵ Doch eine Absprache scheint nicht zustande gekommen sein, denn Guys Vorschlag über eine finanzielle Entschädigung und die Aufteilung des Marktes – nach dem Muster: Rey verkauft nicht in Frankreich, Guy schickt die Druckvorlage an keinen anderen deutschen oder holländischen Buchhändler – war Rey zu kostspielig und vermutlich auch nicht fair erschienen.⁴⁶

Rousseaus Aufenthalt in England führte zu neuen Hindernissen, denn bevor die Post ihn dort, wo er seit dem Frühjahr 1766 wohnte, nämlich in Wootton in Derbyshire, endlich erreichte, ging sie durch mehrere Hände und wurde oftmals auch geöffnet. (Rey könnte auf diese Weise in den Besitz von Fahnen gelangt sein, so dass er Guy im Verlaufe ihrer Auseinandersetzung im Herbst 1766 mit einem zugesandten Probedruck drohen konnte.⁴⁷) Dann kam noch sein an die Öffentlichkeit gezerrter Konflikt mit David Hume verzögernd hinzu, sah sich doch sein Pariser Buchhändler (der übrigens während der ganzen Zeit auch noch weitere Rousseau-Bände publizierte) veranlasst, in die Kontroverse einzugreifen, indem er schnell eine Broschüre zur Verteidigung seines Autors auf den Markt brachte.⁴⁸ So schrieb dieser schließlich im März 1767 resigniert an Guy, man könne das Lexikon auch ohne seine letzten Korrekturen drucken und dafür die Errata-Liste entsprechend verlängern. Er wollte die Drucklegung so schnell wie möglich beenden, denn er fürchtete offenbar einen Raubdruck, der womöglich noch vor der legalen Ausgabe erschiene. (Die einzigen Mittel, frühe Raubdrucke zu verhindern, waren die strikte Geheimhaltung – das war im Falle des berühmten Rousseau illusorisch, zumal wenn seine Briefe in England geöffnet wurden – und eine schnelle Drucklegung.) Einige Wochen später teilte ihm sein Neuchâtelier Freund Du Peyrou mit,

⁴⁵ Guy an Rey, 12.1.1766, in: CC 28: Déc. 1765–fév. 1766, Oxford 1977, Nr. 4977, S. 177; Rousseau an Rey und an Guy, 3.3. und 19.4.1766, in: CC 29: Mars–juin 1766, Oxford 1977, Nr. 5089, S. 10 und Nr. 5164, S. 126. – Rey hatte tatsächlich mit dem Nachdruck der *Encyclopédie*-Artikel schon angefangen, wie er zwei Jahre später in seiner Erklärung „Avis au public“ zugab (in: *Journal des Sçavans*, Amsterdamer Ausgabe, Nr. XXIV, Jan. 1768, S. 310; zit. nach Hunt [wie Anm. 3], S. 110 f.)

⁴⁶ Vgl. Guy an Rey, 26.8. und 28.9.1766, in: CC 30: Juil.–sept. 1766, Oxford 1977, Nr. 5386, S. 282 und Nr. 5454, S. 394.

⁴⁷ Vgl. die Anmerkung zu Guys Brief an Rey vom 28.9.1766 (s. Anm. 46) und Rousseaus Brief an Guy, 7.2. und 14.3.1767, in: CC 32 (wie Anm. 12), Nr. 5713, S. 114 und Nr. 5776, S. 216.

⁴⁸ *Précis pour M. J. J. Rousseau, en réponse succinct de M. Hume, suivi d'une Lettre de Mad.e de *** à l'auteur de la Justification de M. Rousseau*, erschienen im Herbst 1766 in Paris bei Duchesne; vgl. Henri Laliaud an Rousseau, 29.11.1766, Anm. a., in: CC 31: Jan.–mars 1767, Oxford 1978, Nr. 5648, S. 315 f.

auf der Île St. Pierre im Bieler See, auf der Rousseau im Herbst 1765 kurze Zeit Asyl gefunden hatte, seien die Manuskripte des *Contrat Social* wie des *Dictionnaire de Musique* (offenbar das erste Manuskript) gefunden worden und in die Hände eines ehrlichen Mannes gelangt.⁴⁹ Rousseau erhielt diese nicht gerade beruhigende Nachricht zum Glück erst Monate später, denn am 1. Mai 1767 verließ er ganz plötzlich England, um unter falschem Namen nach Frankreich zurückzukehren.

Die letzten Fahnen schickte er am 8. September zurück. Anschließend muss ihn die Angst gepackt haben, auch dieses Werk könne von der Polizei konfisziert werden; vielleicht wurde ihm auch ganz konkret damit gedroht.⁵⁰ Jedenfalls schrieb er am nächsten Tag unter seinem ‚nom de guerre‘ Renou an den Polizeipräsidenten Antoine Sartine, der Autor des *Dictionnaire* habe ihn beauftragt, die Veröffentlichung zu verhindern, solange sich die Zensur nicht noch einmal damit befasst habe; denn vom ersten Zensor gestrichene Passagen seien wiederhergestellt worden.⁵¹ Guy bekam am übernächsten Tag einen Termin bei Sartine, und am 27. September lag das Resultat der zweiten Zensur vor: Es war offenbar wie erwünscht. Man kann davon ausgehen, dass Guy den Umstand genutzt hatte, dass die mehr als 150 Zensoren, darunter viele Professoren, zwar hauptsächlich fachspezifische Werke begutachteten, dass die Manuskripte den Zensoren aber nicht rigide zugeteilt werden mussten.⁵² Er wird den für die Mathematik zuständigen Zensor Joseph-Jerôme Le François de Lalande vorgeschlagen und gewonnen haben, und Rousseau schrieb ihm nach der Prozedur erleichtert, de Lalande sei ein „galant homme“. Guy seinerseits versicherte ihm noch einmal einen Monat später, er könne, den Äußerungen de Lalandes zufolge, wegen der Veröffentlichung des *Dictionnaire de Musique* ganz beruhigt sein,⁵³ und schickte ihm zur Bekräftigung gleichzeitig das erste gebundene Exemplar.

Wer fürs Aufmachen der Striche verantwortlich war, ob Guy oder Rousseau selbst, lässt sich der *Correspondance* nicht entnehmen. Es ging ohnehin nur um zwei Kürzungen von geringem Umfang (im Manuskript nicht mehr als drei bis vier Zeilen) in den Artikeln ‚Académie Royale de Musique‘ und ‚Cantique‘, wie Clairaut mitgeteilt hatte.⁵⁴ Am ersten monierte er eine Bemerkung über die Administratoren:

„ACADEMIE ROYALE de MUSIQUE. C'est le titre de l'Opera de Paris; titre singulier qui donne à l'administration de ce theatre le droit de n'observer ni traités ni convention et de s'emparer impunément du bien d'autrui. Au surplus, l'Academie Royale de Musique est un établissement de grande ressource pour la jeunesse oisive, et de toutes les Academies du Royaume et du monde, c'est assurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez *Opéra*.)“⁵⁵

⁴⁹ Rousseau an Guy, 14.3.1767, in: CC 32 (wie Anm. 12), Nr. 5776, S. 216 (vgl. dazu Anm. 33), und Du Peyrou an Rousseau, 26.4.1767, in: CC 33: Avr.–juil. 1767, Oxford 1979, Nr. 5834, S. 32.

⁵⁰ Du Peyrou gegenüber, den er ebenso wie Guy sofort über sein Unternehmen informierte, deutete er schwerwiegende Gründe für diese Vorsichtsmaßnahme an; vgl. seinen Brief vom 9.9.1767, in: CC 34 (wie Anm. 14), Nr. 6056, S. 88.

⁵¹ Brief vom 9.9.1767, in: CC 34, Nr. 6054, S. 84. – Die Darstellung in der „Introduction“ zum *Dictionnaire* in der neuen Gesamtausgabe, man habe einen neuen Zensor gebraucht für die „corrections incluses après la remise du manuscrit“, ist irreführend (*Écrits sur la musique*, wie Anm. 3, S. CCLXXXV).

⁵² Vgl. dazu den informativen Artikel von Roche (wie Anm. 23), S. 76 ff.

⁵³ Rousseau an Guy, 8.10.1767, Guy an Rousseau, 23.10.1767, in: CC 34, Nr. 6092, S. 129 und Nr. 6105, S. 153.

⁵⁴ Clairaut hatte irrtümlich den Artikel „Académie de Musique“ genannt.

⁵⁵ Dies ist der Text des Artikels im ersten Manuskript des *Dictionnaire*, auf der Rückseite des Blattes vor der ersten Lexikonseite notiert (quasi f. 0v). (Rousseau beschrieb nur die Vorderseite eines Blattes und trug auf der Rückseite des Vorderblattes Ergänzungen ein; links neben f. 1r steht dieser Artikel.) Ich danke Maryse Schmidt-Surdez (Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, Schweiz), die mir freundlicherweise Kopien der entsprechenden Seiten des Autographs (cote Ms. R. 55) zur Verfügung stellte.

Im gedruckten Artikel blieben nur die erste Bestimmung und der letzte Satzteil bestehen, und Rousseau hatte noch einige Worte eingefügt, die seine Rücksichtnahme auf die Zensur andeuteten („Je ne dirai rien ici de cet établissement célèbre [...]“). Man kann sich allerdings schwer vorstellen, dass irgend jemand diesen Strich tatsächlich hätte wieder aufmachen wollen, denn die Attacke gegen die königlichen Beamten ist ausgesprochen scharf, und auch die Andeutung der Libertinage der *jeunesse doré* war nicht opportun. Mit beidem hatte Rousseau zwei der drei Verbote ignoriert, deren Einhaltung von der Zensur überwacht wurde: Er haderte zwar nicht mit Gott (dem wichtigsten Tabu), aber kritisierte den König bzw. seine Verwaltung und die lockere Moral (der – adeligen – Jugend). Da das Satzbild der Druckseite keine auffallende Lücke aufweist, ist anzunehmen, dass Rousseau entweder falsch informiert worden war oder ein wenig übertrieben hatte, als er an Sartine über wieder aufgenommene, ehemals gestrichene Passagen schrieb. Um diesen Strich kann es sich nicht gehandelt haben – auch deshalb nicht, weil die Reinschrift weder die inkriminierten Sätze noch den Strich des Zensors enthält.⁵⁶ Es gibt allerdings keinen Zweifel daran, dass Clairaut den Passus strich; er selbst teilte es Rousseau brieflich mit, und Guy informierte seinen Autor kurze Zeit danach noch einmal über denselben Umstand.⁵⁷ Es kann sich also nur so verhalten, dass Rousseau, als er den Eintrag nach der Streichung umformulieren musste, die ersten beiden Seiten des lexikalischen Teils seiner Reinschrift noch einmal sauber abschrieb; vielleicht erschien es ihm sicherer, wenn dieser heikle Passus von niemandem mehr entziffert werden konnte. (Es könnte sein, dass er bei dieser Gelegenheit noch das Stichwort „Académie de Musique“ einfügte, das den durch das Streichen von drei bis vier Zeilen gewonnenen Platz in der Reinschrift ausfüllen konnte; im ersten Manuskript fehlt dieser Eintrag nämlich.)

Der zweite Strich Clairauts, der jetzt tatsächlich wieder aufgemacht worden war, betraf drei Sätze im Passus über den „Cantique des Cantiques“, das Hohelied:

„... Ouvrage attribué à Salomon, et que quelques Auteurs prétendent n'être que l'Epithalame de son mariage avec la fille du Roi d'Égypte. Mais les Théologiens montrent sous cet emblème, l'union de Jesus-Christ et de l'Église. Le Sieur de Cahusac ne voyoit dans le *Cantique des Cantiques* qu'un Opera très bien fait; les Scènes, les Récits, les Duo, les Chœurs, rien n'y manquoit selon lui, et il ne doutoit pas même que cet Opéra n'eut été représenté.“⁵⁸

Was Rousseau befürchtete, ist klar: Die beiden weltlichen Deutungen, vor allem die des Hoheliedes als Oper, konterkarierten die theologische Exegese des Verhältnisses Salomon-Shulamith („l'union de Jésus-Christ & de l'Église“), wodurch kirchliche Kreise sich zum Indizieren des Buches veranlasst sähen. Denn dass Rousseau sich in diesem Passus auf einen anderen Autor berief, schaffte das Problem der möglichen Blasphemie ja nicht eigentlich aus der Welt. Tatsächlich ging jedoch alles glatt. De Lalande war

⁵⁶ Von seinem ursprünglichen Manuskript fertigte Rousseau eine druckfertige Reinschrift an. Ich danke Geneviève Tournouer (Bibliothèque municipale de Lille, Frankreich) für die freundliche Übersendung von Kopien der entsprechenden Seiten des Autographs (cote Ms. 250).

⁵⁷ Vgl. die in Anm. 37 und 38 genannten Briefe.

⁵⁸ Im ersten Manuskript hatte es den letzten Satz („Le Sieur Cahusac ... représenté.“) noch nicht gegeben, er kam erst in der Reinschrift hinzu. – Die Orthographie folgt der Reinschrift Rousseaus (vgl. Nachdruck, S. 72 f.). – Clairaut hatte etwas untertrieben, als er Rousseau beruhigend versicherte, er habe nur drei bis vier Zeilen gestrichen: Es waren allein in diesem einen Artikel schon acht. Vgl. Clairaut an Rousseau, Brief vom 25.4.1765, in: CC 25 (wie Anm. 37), Nr. 4340, S. 182.

nicht nur ein „galant homme“, sondern auch ein Bewunderer Rousseaus und seines *Dictionnaire*:

„La Satisfaction que j'ai eue de lire votre ouvrage avant qu'il fut publié, et la nécessité que votre modestie m'avoit faite de le lire avec une attention speciale, m'ont inspiré l'envie d'en donner moi meme l'extrait dans le journal des Savans...“⁵⁹

Der Astronom de Lalande war auch einer der Redakteure beim *Journal des Sçavans*; und die meisten seiner Kollegen an der Gelehrtenzeitschrift waren wie er zugleich Zensoren, was einigen Aufschluss über die Nähe der Zensorengruppe zu den gelehrten Gesellschaften erlaubt.⁶⁰ So machte er die Leser des *Journal des Sçavans* im Frühjahr 1768 mit mehreren Lexikon-Artikeln über die französische Musik⁶¹ bekannt und kommentierte sie lobend. Er verstand auch Rousseaus Wink mit seinem Einwand, die Auswahl enthielte nicht gerade seine stärksten Artikel, wenn sie denn überhaupt von ihm selbst stammten, und veröffentlichte in der nächsten Ausgabe der Zeitschrift eine weitere zusammengefasste Auswahl, die dem empfindlichen Autor genehmer war; Rousseau hatte ihn ausdrücklich auf die von ihm selbst stammenden Artikel *accent, consonance, dissonance, expression, goût, harmonie, intervalle, licence, opéra, son, tempérament, unité de melodie, voix* und vor allem *enharmonique* hingewiesen.

3. Wann erschien die ‚Londoner‘ Ausgabe?

An erster Stelle der in französischer Sprache publizierenden Buchhändler in Holland stand der Schweizer Marc-Michel Rey.⁶² Mit ihm arbeitete Rousseau viel und nicht immer konfliktfrei zusammen, mit ihm war er auch freundschaftlich verbunden – Rousseau war der Patenonkel der 1762 geborenen jüngsten Tochter Suzanne. Rey hatte schon seit Mitte der 1750er Jahre Werke von Rousseau in Amsterdam herausgebracht und 1762 und 1763 als Erster den *Contrat social* und Rousseaus Brief an den Erzbischof von Paris, Christophe de Beaumont, veröffentlicht. 1764 berieten Rey und Rousseau über eine Gesamtausgabe seiner Schriften, die vermutlich als Korrektiv der im selben Jahr begonnenen, mit demselben Haupttitel *Œuvres de M. Rousseau de Genève* und demselben Erscheinungsort Neuchâtel versehenen beiden Sammlungen⁶³ gedacht war.

⁵⁹ De Lalande an Rousseau, 1.3.1768, in: CC 35 (wie Anm. 10), Nr. 6270, S. 154. Vgl. auch dessen Antwort vom 4.3.1768, ebd., Nr. 6273, S. 160.

⁶⁰ Vgl. Roche, S. 82.

⁶¹ Es handelte sich um die Artikel *Musique, Chanson, Génie, Double, Mesure, Fanfare, Orchestre, Récitatif, Sonate, Systeme*; zitiert nach Eigeldinger, „Introduction“ (wie Anm. 3), S. CCLXXXVI; sie erschienen im März in der Pariser Ausgabe des *Journal des Sçavans* 1768, S. 486–518, im Mai auch in der Amsterdamer – übrigens bei Rey verlegten – Ausgabe (Nr. XXXI, S. 51–83). – Die im Folgenden erwähnten Artikel erschienen in der Amsterdamer Ausgabe Nr. XXXIII, 2. Juniheft, S. 134–157; vgl. CC XXXV (wie Anm. 10), Anm. h. zu Nr. 6297 (Guy an Rousseau, 17. 3. 1768), S. 207.

⁶² Vgl. Christiane Berkvens-Stevellink, „L'édition française en Hollande“, in: *Le livre triomphant. 1660–1830* (wie Anm. 21), S. 322.

⁶³ Die eine Edition wurde im Auftrag von Duchesne vom Abbé de La Porte betreut und war die Gesamtausgabe, um die sich der Konflikt mit Rousseau und Rey entspann (s. o., S. 134 f.). Sie erschien im Oktav- und im Duodezformat, bestand eigentlich nur aus fünf Bänden, bezog jedoch auch die vier Bände der *Nouvelle Héloïse*, die Rey (der die Rechte am Werk besaß) für Duchesne in diesen beiden Formaten druckte und die 1764 bereits vor den *Œuvres* erschienen waren, in die Zählung mit ein (vgl. die Anm. i. zu Reys Brief an Rousseau vom 20. 1. 1764, in: CC 19: Jan.–avr. 1764, Banbury 1973, Nr. 3114, S. 72); sie wurde später noch erweitert. – Die Angabe „Neuchâtel“ dürfte als Vorsichtsmaßnahme gegenüber der französischen Polizei gewählt worden sein (die Stadt gehörte zum Hoheitsgebiet des Königs von Preußen, der Pressefreiheit garantierte und überdies ein Gönner von Rousseau war). – Die

Aus Rousseaus „*Mémoire*“ über diese Angelegenheit geht nämlich hervor, dass er sich nicht nur über Aufbau und Format der Bände Gedanken machte, sondern auch darüber, dass die Ausgabe – im Gegensatz zum bisherigen Usus – ausschließlich seine eigenen Schriften enthalten und auf die seiner Gegner verzichten sollte.⁶⁴ Die elf Bände der *Œuvres de J. J. Rousseau. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée de plusieurs morceaux qui n'avoient point encore paru* erschienen aber erst 1769; nicht nur das Risiko, das ein Nachdruck des *Emile* bedeutete, der 1762 indiziert und verbrannt worden war – dasselbe Schicksal sollte binnen kurzem auch den bei Rey verlegten *Lettres écrites de la Montagne* beschieden werden⁶⁵ –, sondern auch Rousseaus finanzielle Forderung hatten Rey zunächst davon Abstand nehmen lassen.⁶⁶ Die *Œuvres*-Ausgabe von 1769 entsprach übrigens weder im Format noch im Aufbau Rousseaus fünf Jahre zuvor geäußerten Wünschen;⁶⁷ sie stellte aber auch insofern keine wirkliche Neuauflage dar, als nur die ersten beiden Bände den Reihentitel tragen; in den folgenden neun Bänden ist er den (meist bereits veröffentlichten) separaten Ausgaben nur als Schmutztitel hinzugefügt. So wurde auch die zweibändige Edition des *Dictionnaire de Musique*, die – sehr zum Missfallen Rousseaus, der sich dadurch bei seinem Pariser Buchhändler in ein zweifelhaftes Licht gerückt sah⁶⁸ – bereits 1768 bei Rey als Raubdruck erschienen war, 1769 unverändert als Band 10 und 11 seiner *Œuvres*-,Neuauflage' eingegliedert.

Dieses Verfahren war nicht unüblich. Auch die zwölfbändige Ausgabe *Collection Complète des Œuvres de J. J. Rousseau*, die zwischen 1774 und 1783 ohne Verlagsnamen in „Londres“ erschien, kam auf diese Weise zustande. Bei ihr handelte es sich um die erste tatsächliche Gesamtausgabe, denn sie wurde erst nach Rousseaus Tod beendet und konnte daher auch seine letzten Schriften mit einbeziehen. Wer veranstaltete sie?

Der Brüsseler Buchhändler Jean-Louis de Boubers kündigte am 23. April 1779 in der *Gazette de Leyde* seine im selben Jahr erscheinende, bis dahin neun Bände umfassende Gesamtausgabe an; er wollte mit der Anzeige vermutlich Subskribenten werben.⁶⁹ Der achte Band enthielt als Novität ungedruckte Schriften, vor allem Briefe und Jugendwerke, die erst 1776 zugänglich geworden waren;⁷⁰ zwei weitere Bände (Nr. 10 und 11) waren geplant und sollten etwas später und zum selben Zeitpunkt erscheinen. Offenbar erwiesen sich die *Œuvres posthumes*, die er dafür reserviert hatte, dann als so

zweite Ausgabe erschien tatsächlich in Neuchâtel; mit ihr setzte Rousseau Duchesne unter Druck, als es um die Publikation des *Dictionnaire de Musique* ging (s. o., S. 135 f.). Sie erschien bis 1769 in neun Bänden im Oktavformat und wurde später noch korrigiert und um einen Band erweitert.

⁶⁴ Vgl. Rousseau an Rey, 13.5.1764, in: CC 20 (wie Anm. 31), Nr. 3273, S. 57.

⁶⁵ Rey unterrichtete Rousseau am 25.1.1765 von einer Nachricht in der *Gazette de la Haye* vom 23.1.1765; sie besagte, dass der Gerichtshof von Holland, Zeeland und Westfriesland Rousseaus *Lettres écrites de la Montagne* wegen unfrommer und skandalöser Ausdrücke und freizügiger Bemerkungen zum Vernichtet- und Verbranntwerden verurteilte; in: CC 23 (wie Anm. 34), Nr. 3925, S. 187.

⁶⁶ Vgl. Rey an Rousseau, 15.6.1764, in: CC 23, Nr. 3349, S. 195 ff.

⁶⁷ Rousseau an Rey, 13.5.1764, in: CC 23, Nr. 3273, S. 57.

⁶⁸ Rousseau an Rey, 28.12.1767, in: CC 34 (wie Anm. 53), Nr. 6173, S. 268.

⁶⁹ Dass die Ausgabe per Subskription verkauft werden sollte, hatte Marie-Thérèse Levasseur, Rousseaus Witwe, gehört; vgl. ihren Brief an das *Journal de Paris* vom 11.5.1779, in: CC 43: Jan.–août 1779, Oxford 1984, Nr. 7534, S. 266.

⁷⁰ Sie befanden sich in der Hinterlassenschaft von Mme. Warens, bei der Rousseau sie 1742 deponiert hatte. Vgl. Anm. a. zum „*Contrat passé entre J.-L. Boubers et J.-M. Moreau pour l'illustration des Œuvres*“ vom 9.9.1775, in: CC 40: Jan. 1775–juil. 1778, Oxford 1982, S. 251, Appendix 653.

umfangreich, dass er einen zwölften Band hinzufügen musste; die drei letzten Bände wurden erst 1782 und 1783 veröffentlicht.

Dass Boubers London als Erscheinungsort angab, war wieder eine Vorsichtsmaßnahme. Wie erwähnt, waren sowohl in Frankreich als auch in den Niederlanden publizierte Werke von Rousseau dort sowie in Genf schon indiziert, ihr Autor aus Frankreich und der Schweiz vertrieben und der Pariser Buchhändler Guy, der den *Contrat Social* trotz der Indizierung verkaufte, in die Bastille gesteckt worden.⁷¹ So war „Londres“ eine wegen der englischen Pressefreiheit besonders beliebte Fiktion für in Paris gedruckte Bücher; eine andere war das zu Preußen gehörende Neuchâtel.⁷² In diesem Falle wurden die Bände aber nicht in Paris, sondern heimlich vermutlich im österreichischen Brüssel hergestellt, wo man sich auch vor der Zensur in Acht nehmen musste.⁷³

Doch nur die ersten beiden Werke, die als Band 1 bis 4 erschienen, waren tatsächlich Neuauflagen, nämlich *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* und *Emile, ou de l'Éducation*. Band 5 bis 8 waren identisch mit den Bänden 1 bis 4 der *Œuvres mêlées* betitelten Edition mit dem Erscheinungsdatum 1776. Der neunte Band der *Collection Complète* enthielt den *Dictionnaire de Musique*; er war zunächst als Einzelausgabe konzipiert und trägt auf dem Titelblatt das Datum „MDCCLXVI“ (s. Abb. 1, S. 144).⁷⁴ Théophile Dufour hat dies, einer Untersuchung der Bibliothek von Genf folgend, als Irrtum des Setzers, der ein zweites „X“ vergessen habe, erklärt und dem *Collection Complète*-Titelblatt zufolge 1776 als Erscheinungsjahr angegeben.⁷⁵ Denn dass ein Nachdruck bereits erschienen und unbemerkt geblieben sei, bevor noch die Erstausgabe Ende 1767 bei Duchesne in Paris herauskam, ist, wie bereits erwähnt, tatsächlich nicht vorstellbar; zudem wurde die Ausgabe ausdrücklich als „Nouvelle Edition revue & corrigée“ bezeichnet. Dass der Setzer aber noch mehr Fehler bei der Jahreszahl gemacht hätte, ist ebensowenig wahrscheinlich. (Allenfalls ließe sich annehmen, er habe statt des zweiten „X“ ein oder zwei weitere „I“ vergessen und das Buch wäre bereits 1767 oder 1768 erschienen. Dafür findet sich in Rousseaus weitgespannter Korrespondenz allerdings kein Hinweis.)

Andererseits erschien auch dieser Band nicht in dem Jahr, den das vermutlich gemeinte Datum angibt: diesmal jedoch nicht – wie im Falle der Erstausgabe – früher, sondern später. Boubers hatte im Herbst 1775 einen Vertrag mit dem Zeichner Jean-Michel Moreau le jeune gemacht, der 1770 zum „dessinateur des Menus Plaisirs du roi“ ernannt worden war und sich auf die Illustration der Bibel oder von Büchern berühmter Autoren (wie Homer, Ovid, Corneille, Molière, La Fontaine, Voltaire) spezialisierte.⁷⁶

⁷¹ Vgl. Anm. 12.

⁷² S. o., Anm. 63.

⁷³ So wieder bei Levasseur (wie Anm. 69).

⁷⁴ Ich danke Millard Irion (Eda Kuhn Loeb Music Library at Harvard University, Cambridge, MA) dafür, dass er mir bei der Recherche zu diesem Titel half, und Lee McLaird (Rare Books Collection, Center for Archival Collections, Bowling Green State University, Bowling Green, Ohio/USA) für die Erlaubnis, die Abbildungen 1 und 2 abzdrukken.

⁷⁵ Dufour (wie Anm. 2), S. 214, Nr. 253. Er ging allerdings davon aus, dass der Fehler bei der Herstellung eines Separatdruckes des *Dictionnaire de Musique* erst nach seinem Erscheinen innerhalb der Gesamtausgabe im Jahre 1776 geschehen sei. Dass 1776 als Erscheinungsjahr auf dem Reihentitelblatt gedruckt worden sei, stimmt weder mit der mir vorliegenden Kopie der entsprechenden Seite der in der Schweizer Landesbibliothek befindlichen Ausgabe noch mit den bibliographischen Angaben der in der Bibliothèque nationale in Paris befindlichen Exemplare überein, und auch über ihrem Frontispiz steht nicht, wie Dufour angibt, „Tome IX“.

⁷⁶ „Contrat passé...“, CC 40 (wie Anm. 70), S. 252, Anm. b.

DICTIONNAIRE

DE

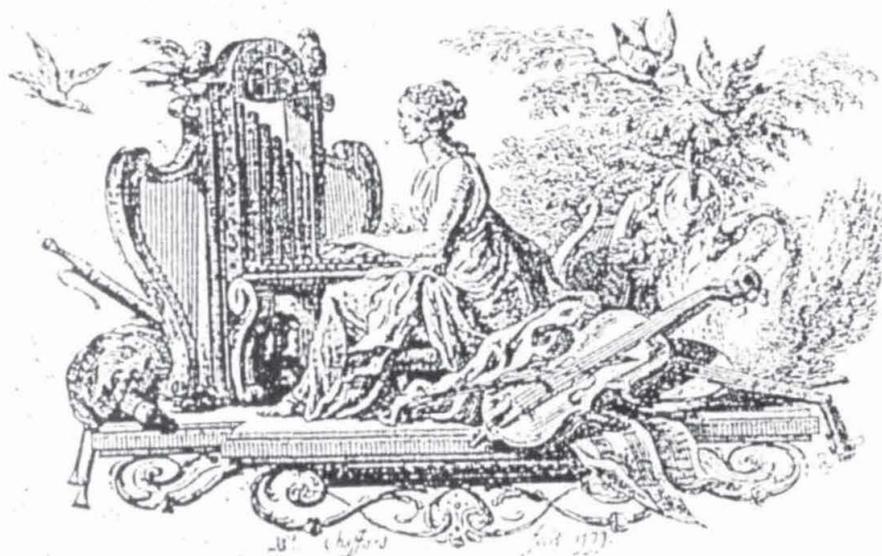
MUSIQUE,

PAR

J. J. ROUSSEAU.

Nouvelle Edition revue & corrigée.

Et psallendi materiem discerent. Martian. Cap.



LONDRES.

M. DCC, LXVI.

Abb. 1: Ed. Boubers, ca. 1776

Moreau wurde engagiert, die Zeichnungen für die neue Quarto-Ausgabe der gesamten Werke Rousseaus anzufertigen. Das Vertragsdatum lässt sogar die Vermutung zu, dass Boubers erst nach der Fertigstellung der Neuausgaben von *Julie* und *Emile* (Erscheinungsdatum: 1774) auf die Idee einer Gesamtausgabe verfallen war. (Auch der *Emile* erhielt später eine Titelvignette von Moreau, so dass Boubers zumindest von diesem Werk noch eine Titelausgabe gemacht haben muss.)

Die Kupferstiche nach den Zeichnungen fertigte allerdings im Allgemeinen nicht Moreau selbst an, sondern der Graveur Pierre-Philippe Choffard. Choffard aber schickte die beiden Vignetten für den dritten und vierten Band der *Œuvres mêlées* bzw. für Band 5 und 6 der Gesamtausgabe erst im Dezember 1776 an den Buchhändler und versprach Moreau, dass er Boubers die anderen Kupferstiche noch im Laufe des Januar liefern würde.⁷⁷ Nicht nur diese beiden Bände sind also möglicherweise erst 1777 erschienen, sondern sicherlich auch die anderen, deren Radierungen Choffard erst Anfang 1777 beendete. (Moreaus Zeichnung für *Emile*, in der Rousseau den Emile an der Hand hält, stach Choffard sogar erst zwei Jahre später, nämlich 1779,⁷⁸ und Klagen über die Langsamkeit gerade der fähigsten Graveure durchziehen die ganze Druckgeschichte von Rousseaus zu seinen Lebzeiten edierten Werken.)⁷⁹ Für die Titelvignette des *Dictionnaire* zeichnete Choffard, der bedeutendste Vignettist des 18. Jahrhunderts, allein verantwortlich, und auch diese Radierung trägt das Datum 1777 (vgl. Abb. 1), so dass das Lexikon nicht früher erschienen sein kann. Als sich Boubers dann noch dafür entschied, die Ausgabe des Lexikons als Band 9 in die *Collection Complète* aufzunehmen, bekam sie nicht nur einen entsprechenden Schmutztitel, sondern auch noch ein Frontispiz. Das entwarf wieder Moreau, und diesmal stach er es auch selbst – eine seltene Ausnahme, da er nach 1773 fast nur noch zeichnete. Er war inzwischen zum „Dessinateur et Graveur du Cabinet du Roi“ avanciert und signierte seine Radierung auch als solcher; hinzu fügte er das Datum 1779 (vgl. Abb. 2, S. 147).

Die bei Boubers erschienene *Dictionnaire*-Ausgabe trägt demnach als Erscheinungsdatum irrtümlich das Jahr 1766, wurde vermutlich 1776 gedruckt, aber tatsächlich nicht vor 1777 ausgeliefert und erst 1779 auch als Teil der Gesamtausgabe der *Collection complète* von Rousseaus Werken angeboten.

4. Die bei Duchesne erschienenen ersten Ausgaben des „Dictionnaire de Musique“ und ein Raubdruck

Boubers' Edition des Lexikons im Quartformat dürfte Rousseau äußerlich sehr zugesagt haben. Sowohl Rey als auch Duchesne, die über lange Jahre hinweg Rousseaus Werke verlegten, zogen dagegen Oktav- und Duodezbinden vor, deren Herstellung weniger Papier kostete und die daher auch billiger verkauft werden konnten.⁸⁰ Rousseau interessierten solche geschäftlichen Überlegungen wenig, er hatte als Autor genaue Vorstellungen davon, welches Format dem jeweiligen Werk angemessen war: War es in Bücher und

⁷⁷ Choffard an Boubers, 7.12.1776, in: CC 40, Nr. 7114, S. 115 f.

⁷⁸ Ebd., S. 117, Erläuterung c.

⁷⁹ Vgl. Guy an Rousseau, 31.10.1764, in: CC 18 (wie Anm. 31), Nr. 2999, S. 84.

⁸⁰ Das Papier machte die Hälfte bis drei Viertel der gesamten Herstellungskosten aus, denn seit 1771 wurde in Frankreich darauf eine Steuer erhoben (vgl. dazu Darnton, wie Anm. 29, S. 343).

⁸¹ Rousseau an Rey, 9.8.1761, in: CC 9 (wie Anm. 7), Nr. 1471, S. 91.

Kapitel untergliedert, so bot sich eine Oktavausgabe an;⁸¹ eine Gesamtausgabe seiner Werke sollte aber selbstverständlich repräsentativ, also im Quartformat sein – und konnte dann noch zusätzlich in einem kleineren Druck erscheinen.⁸² Auch für eine Enzyklopädie wie der *Dictionnaire de Musique* war ein kleines Format unpassend, ja geradezu undenkbar, und ebenso wenig kam eine Aufteilung in zwei Bände in Frage.⁸³ Duchesne und sein Teilhaber Guy gaben den Vorstellungen Rousseaus nach und setzten das Manuskript im Quartformat und einbändig in Druck.

Im fast vollständig erhaltenen Briefwechsel mit dem Verlag Duchesne über den *Dictionnaire*, der sich von der ersten Erwähnung Ende 1761 bis zu den wiederholten Klagen Rousseaus über die zahlreichen Fehler der Erstausgabe im Frühjahr 1768 erstreckt, ist ausschließlich von dieser Edition die Rede. Da nimmt es nicht Wunder, wenn von einer zweiten Pariser Ausgabe aus demselben Jahr und bei derselben Buchhandlung nur in der speziellen Rousseau-Literatur die Rede ist. Sowohl in der Bibliographie *RISM* als auch im Quellenlexikon von Eitner ist nur der Quartband genannt und beschrieben, obwohl der erste, 1969 veröffentlichte Nachdruck des *Dictionnaire de Musique* Oktavformat hat.⁸⁴

Die Vve Duchesne und Pierre Guy produzierten im selben Jahr 1768 aber auch noch eine Oktavausgabe, vermutlich vor allem, um sie ihrer *Œuvres*-Reihe anzupassen.⁸⁵ Dass diese Ausgabe im Briefwechsel mit Rousseau nicht erwähnt wurde, gründet sich vermutlich auf dessen Abneigung gegen das kleine Format bei einem Werk dieser Art. Für das Oktavformat wurde nicht nur eine neue Kopfvignette für die erste *Dictionnaire*-Seite und eine Schlussvignette für das „Avertissement“ hergestellt, während auf Zierbuchstaben ganz verzichtet wurde, sondern man gab ebenso eine neue Titelvignette in Auftrag. Während die der Quartausgabe keinen Namen trägt, wurde die der zweiten Duchesne-Ausgabe von Hubert Bourguignon mit seinem Beinamen „Gravelot“ signiert (vgl. Abb. 3, S. 149). Er hatte schon früher Titelvignetten für Duchesnes Rousseau-Ausgaben gezeichnet und gilt als erster großer Spezialist unter den Buchillustratoren des 18. Jahrhunderts.⁸⁶ Gestochen wurde Gravelots Zeichnung von dem Graveur Caron.

Für den Text selbst verwendete die Druckerei der Vve Ballard zwar (mit einigen wenigen Ausnahmen) dieselben Typen wie für die repräsentative Ausgabe, aber sie wurden ebenso wie die Zeilen selbst enger zusammengedrückt. (Die anderen Veränderungen im Satzbild waren geringfügig; die als Einlagen am Schluss des Buches eingehafteten

⁸² Rousseaus „Mémoire“ an Rey, im Brief vom 13.5.1764, in: CC 20 (wie Anm. 31), Nr. 3273, S. 57.

⁸³ Rousseau an Duchesne, 3.3. und 15.6.1765, in: CC 24 (wie Anm. 36), Nr. 4086, S. 128 bzw. CC 26 (wie Anm. 11), Nr. 4484, S. 40. – Daher dürfte Rousseau der Raubdruck von Rey (s. o., S. 142) doppelt missfallen haben. Duchesne brachte erst 1775 einen zweibändigen Neudruck in octavo heraus.

⁸⁴ *Ecrits imprimés concernant la musique*, hrsg. von Fr. Lesure (= RISM B 6), München 1971, Bd. 2, S. 720 f.; EitnerQ, (wie Anm. 8), S. 336. Allerdings wird in wenigstens zwei Katalogen von Sammlungen auch die zweite Duchesne-Ausgabe von 1768 angeführt; vgl. David A. Wood, *Music in Harvard Libraries. A Catalogue of Early Printed Music and Books on Music in the Houghton Library and the Eda Kuhn Loeb Music Library*, Cambridge, MA. 1980; und *Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch*, hrsg. von Kathi Meyer und Paul Hirsch (= Publication of the Paul Hirsch Music Library 2), Bd. 1, Frankfurt a. M., 1928, Nachdr. Morsum 1993, Bd. 1, S. 191, no. 521. (Auf diese Nummer verweist auch *Books in the Hirsch Library* [= Catalogue of Printed Books in the British Museum, Accessions. Third Series, Part 291 B], London 1959, S. 393.) – Zum Nachdruck s. u., Anm. 92.

⁸⁵ So hatte Guy auch am 23.3.1765 seine ursprüngliche Absicht begründet, den *Dictionnaire de Musique* im Oktavformat zu drucken (CC 24, wie Anm. 36, Nr. 4054, S. 77).

⁸⁶ Vgl. Hans Fürstenberg, *Das französische Buch im 18. Jahrhundert und in der Empirezeit*, Weimar 1929, S. 77.



Le Musicien le 7^{me} D'occin^{te} a Paris du Cabinet du Roi inv. et sculp. 1779.

Abb. 2: Ed. Boubers von 1779

Notenbeispiele, die Mme De Lusse angefertigt hatte, offenbar eine geschickte und erfahrene Notengraveurin,⁸⁷ wurden nicht noch einmal und kleiner gestochen, sondern ihre Blätter nur kleiner gefaltet.) So resultierte zwar ein anderer Satzspiegel, aber nicht einmal ein größerer Umfang des kleineren Buches: Es enthält mit 547 Lexikon-Seiten sogar neun weniger⁸⁸ als die Quartausgabe. Es verbrauchte zudem nur halb so viel Papier, und da auch kein Autorenhonorar einkalkuliert werden musste, war sie deutlich billiger als die größere Ausgabe; ein auf zwei Blättern noch vor den Notenkupfern eingefügter „Extrait du Catalogue de Librairie de la Veuve DUCHESNE“ gibt als Preis dafür 9 livres (= francs) an gegenüber 24 livres⁸⁹ für das Buch im Quartformat.

Die Oktavausgabe war nicht einfach ein Neudruck. Zunächst sind die „Approbation“ des Zensors wie das „Privilège du Roi“ zwischen „Préface“ und Beginn des eigentlichen *Dictionnaire* gerückt, während die „Errata“ ganz am Ende des Buches stehen; in der Quartausgabe verhält es sich umgekehrt. Aber beim Oktavformat handelt es sich auch um eine korrigierte Ausgabe, denn die Fehlerzahl auf der „Errata“-Liste ist um 17 geringer als die der eigentlichen Erstausgabe. (Die enthielt 46 Irrtümer – eine ungewöhnlich hohe Zahl, wie ein Vergleich mit den Errata der 1764 bei Rey in Amsterdam besorgten Erstausgabe der *Lettres écrites de la Montagne* zeigt.⁹⁰) Korrigiert wurden durchweg solche (aber nicht alle!) Fehler, die sich mit sehr wenig Aufwand (z.B. Entfernung eines Kommas, Austausch nur eines Buchstabens etc.) beheben ließen.

Bei einem weiteren Exemplar sind bis auf vier – zwei davon betreffen die gestochenen Noteneinlagen – alle anderen Errata korrigiert. Diese Oktavausgabe hat abermals zwei neue, anspruchlosere Vignetten. Aber bei ihr handelt es sich nicht um eine korrigierte Neuauflage, sondern um einen Raubdruck. Dafür reichen nicht unbedingt die neuen Vignetten als Beweis aus, wohl aber der Umstand, dass zwar ihr Titelblatt alle Angaben der Duchesne-Ausgabe hat (vgl. Abb. 4, Seite 152), dem Buch selbst aber das „Privilège“ und die „Approbation“ fehlen.⁹¹ Eine genauere Prüfung der Seiten ergibt, dass Duchesnes Oktavausgabe offenbar ganz gezielt imitiert wurde: Der Satzspiegel ist exakt beibehalten und die Typen sind, bis auf geringe Abweichungen bei einigen wenigen Lettern (z. B. dem „Q“ im Lexikonteil, dem „&“ und dem „v“ auf dem Titelblatt), identisch. Sonst lässt sich die Imitation beispielsweise an folgenden Details erkennen (vgl. auch Abb. 3 und 4):

1. Beim Titelblatt sind die Buchstaben oder Ziffern mehrmals enger zusammengerückt.

⁸⁷ Vgl. Guy an Rousseau, 23.3.1765, in: CC 24, Nr. 4054, S. 77. – Mme De Lusse signierte nur die erste Beilage, Planche A, mit den Notenbeispielen 1 bis 10. – Es war nicht ungewöhnlich, dass Frauen in Buchherstellung und -vertrieb tätig waren: Die Schwestern des Graveurs Martinet, der für Reys *Œuvres*-Ausgabe arbeitete, waren auch Kupferstecher (vgl. Anm. f. zum Brief von Rey an Rousseau, 19.8.1765, in: CC 26, Nr. 4595, S. 234), und zu den Frauen, die eine Lizenz als *Libraire* oder *Imprimeur* hatten, s. u., Anm. 99.

⁸⁸ Zur Seitenzahl der Quartausgabe s. u., S. 152 f.

⁸⁹ Im *Journal des Sçavans* von 1768 wird in der Märznummer (S. 486) der Preis mit 21 livres angegeben; zit. bei Dufour (wie Anm. 2), S. 213.

⁹⁰ Vgl. Rousseau an Rey, 22.10.1764, und Rousseau an Duchesne, 18.11.1764, und den Abdruck der „Fautes nécessaire a corriger“ für die Oktavo- und die Duodeztausgabe; in: CC 21: Août–oct. 1764, Banbury 1974, Nr. 3592, S. 286 f., und CC 22 (wie Anm. 27), Nr. 3656, S. 76 f.

⁹¹ So Dufours Angabe und Vermutung (wie Anm. 2, S. 213). Ein Exemplar dieser Ausgabe ist in der Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz vorhanden.

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE,
PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut psallendi materiem discerent. Martian. Cap.

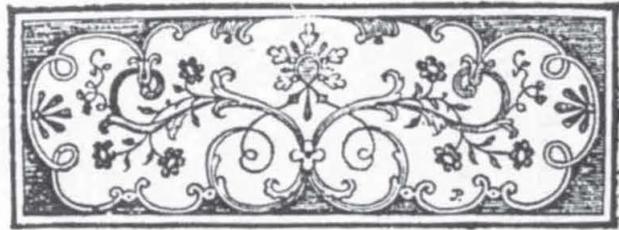


A PARIS,

Chez la VEUVE DUCHESNE, Libraire ;
rue S. Jacques, au Temple du Goût.

M. DCC. LXVIII.

Avec Approbation & Privilège du Roi.



DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

A.

A mi la, A la mi re, ou simplement A, sixième son de la Gamme diatonique & naturelle; lequel s'appelle autrement la. (Voyez GAMME.)

A battuta. (Voyez MESURÉ.)

A Livre ouvert, ou A l'ouverture du Livre. (Voyez LIVRE.)

A Tempo. (Voyez MESURÉ.)

ACADÉMIE de MUSIQUE. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une assemblée de Musiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de Concert. (Voyez CONCERT.)

ACADÉMIE ROYALE de MUSIQUE. C'est le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établissement célèbre, sinon que de toutes les Académies du Royaume & du Monde c'est assurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPERA.)

ACCENT. On appelle ainsi, selon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des syllabes & des mots dont le discours est composé; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux usages des Accens & les deux parties de la

A

2. Im ganzen Buch weichen die Lettern der Überschriften in der Größe geringfügig voneinander ab.

3. Dem Setzer unterlief auf der ersten *Dictionnaire*-Seite beim Artikel „A battuta“ ein Komma statt eines accent aigu auf dem Wort „Mesuré“; in der Zeile darunter kürzte er ein „Voyez“ zum „V.“ ab und sparte dadurch eine Zeile ein, was durch die tiefer gesetzte Kopfvignette nötig wurde.

4. Bei allen in Majuskeln geschriebenen Einträgen verzichtete er auf die Akzente.

5. Bei der Seitenzahl 492 sind die Ziffern vertauscht (249).

6. Auch die Notenbeispiele (planches) wurden neu gestochen.⁹²

Der illegale Nachdruck hatte demnach das fertige Buch im Oktavformat zum Muster. Es dürfte sich dabei um den in Lyon hergestellten Raubdruck handeln, der in der Korrespondenz zwischen Guy und Rousseau mehrfach – und im Oktober 1767 als bereits in Arbeit befindlich – erwähnt wird.⁹³ Wenn beides, die Vermutung über den Ort und Guys Bericht über den frühen Kopiebeginn, tatsächlich zutrifft, dann lassen sich daraus zwei Folgerungen ziehen:

1. Möglichkeit: Der Buchhändler in Lyon hatte sich im Herbst 1767 vorerst nur Abzüge der Notenkupfer besorgen können und damit begonnen, sie kopieren zu lassen.

2. Möglichkeit: Die Oktavausgabe der Vve Duchesne ging bereits zu dieser Zeit, da die Quartausgabe nahezu abgeschlossen war, in den Satz, so dass Abzüge der Bögen mit dem Text nach Lyon gelangen konnten.

Im zweiten Fall wäre die legale Oktavausgabe womöglich schon kurze Zeit nach der eigentlichen Erstausgabe fertig gewesen, und Guy hätte sie so lange zurückhalten wollen, bis der erste Ansturm auf die Quartausgabe vorüber war. Damit war es jedoch nicht so weit her, denn zwei Monate nach der Auslieferung wies der Buchhändler Rousseaus Anspielung auf eine nötige korrigierte Neuausgabe damit zurück, der *Dictionnaire* verkaufe sich so langsam, dass daran gar nicht zu denken sei.⁹⁴ Möglich, dass er dabei beide Ausgaben im Sinn hatte.

Andererseits aber kann es sein, dass er erst aufgrund des mäßigen Verkaufs des repräsentativen Quartformats den Druck der billigen kleinen Ausgabe forcierte; in dem Fall könnte der Raubdruck im vorhergehenden Herbst nur mit den Notenbeispielen begonnen worden sein (1. Möglichkeit). Sicher ist jedenfalls, dass Guy Reys zwischen Januar und Mai 1768 herauskommendem, zweibändigem Raubdruck⁹⁵ rechtzeitig etwas entgegensetzen musste, wollte er dem Konkurrenten nicht den Markt für eine kleinere und billigere Ausgabe überlassen. Und die Oktavausgabe muss spätestens Anfang Juni zu erwerben gewesen sein, denn als der Maler Maurice-Quentin de La Tour, der die

⁹² Es war dieser Raubdruck, der die Vorlage für den ersten Nachdruck des *Dictionnaire de Musique*, Hildesheim 1969, bildete.

⁹³ S. o., S. 133 und Anm. 11.

⁹⁴ Rousseau an Guy, 2.1.1768, Guy an Rousseau, 3.2.1768, in: CC 35 (wie Anm. 10), Nr. 6182, S. 6 und Nr. 6234, S. 82.

⁹⁵ Rey verteidigte in einer öffentlichen Erklärung seine Handlungsweise damit, die Buchhandlung Duchesne habe zuvor ebenso an ihm gehandelt, indem sie in ihrer Rousseau-Gesamtausgabe auch bei Rey verlegte Werke ohne sein Einverständnis nachgedruckt habe (Rey, „Avis au public“, in: *Journal des Sçavans* [Amsterdamer Ausgabe] Nr. XXIV, Jan. 1768, S. 309; zit. nach Hunt [wie Anm. 3], S. 110 f.).

Genfer Bibliothek mit französischen Büchern versorgte, ihr den *Dictionnaire* in quarto anbot, wurde er abschlägig beschieden: Sie besaß das Buch schon im Oktavformat.⁹⁶

Dass auch die große Erstausgabe illegal nachgedruckt worden wäre, scheint gerade wegen ihres Formats eher unwahrscheinlich; es ist in keiner Bibliographie davon die Rede. Sie erschien aber, genau genommen, nicht nur in einer Auflage. Die zuerst erschienenen Exemplare haben einen Fehler in der „Approbation“, der in den „Errata“ korrigiert wird: Der Name des von Rousseau sehr geschätzten Zensors, der bald nach der Abnahme des Lexikons erkrankt und kurz darauf, am 17. Mai 1765, gestorben war, wurde in den ersten Exemplaren „Clairaud“ geschrieben, sollte aber als „Clairaut“ gelesen werden; das ist insofern merkwürdig, als der Zensor die Approbation in Rousseaus Reinschrift eigenhändig mit „Clairaud“ unterzeichnet hatte.⁹⁷ Zwei weitere Fehler kommen anschließend vor, werden aber nicht bei den Errata genannt: Am Anfang des „Privilège du Roi“ bei der Aufzählung der beiden Bücher steht statt des Autors des *Dictionnaire* („par J. J. Rousseau“) die Zeitangabe „année 1765“, und ganz am Schluss der Registrierungsangabe findet sich das falsche Datum „le 30 Décembre 1757“ statt „le 30 Juillet 1765“.

Es gibt aber auch Exemplare, die diese Fehler schon korrigiert haben, den falsch geschriebenen Namen „Clairaud“ aber noch unter den Errata aufzeigen; sie stellen somit eine ‚zweite Auflage‘ dar. (In dem in der Houghton Library in der Harvard University archivierten Exemplar ist die fehlerhafte erste Version von „Approbation“ und „Privilège“ dadurch korrigiert worden, dass die zweite Version dazu eingebunden wurde; Rousseaus eigenes gedrucktes Exemplar, heute im Musée Jacquemart-André in der ehemaligen Zisterzienserabtei Chaalis bei Ermenonville, weist das korrigierte Zusatzblatt dagegen nicht auf.⁹⁸) Da mehrere Druckfehler nur einen Buchstaben betreffen, aber zunächst nur diese Korrekturen vorgenommen wurden, muss man vermuten, dass es Verlag und Druckerei⁹⁹ peinlich war, ausgerechnet den Namen des Zensors und das Registrierungsdatum falsch gedruckt und dazu den Namen des Autors vergessen zu haben, so dass sie um eine schnelle Änderung bemüht waren. In Übereinstimmung

⁹⁶ Vgl. die Erläuterung zu Rousseau an Guy, 11.6.1768, in: CC 35, Nr. 6367, S. 310. – Selbst wenn die Bibliothek den Raubdruck erworben hätte, müsste die Duchesne-Ausgabe vorher herausgekommen sein.

⁹⁷ Vgl. die als Druckvorlage benutzte Reinschrift, die in der Bibliothèque publique de Lille aufbewahrt wird. (Außerdem steht in den ersten Exemplaren vor dem Namen des Zensors ein „Signé“.)

⁹⁸ Für die Auskunft über die beiden zusätzlichen Fehler danke ich sehr herzlich Sarah Adams (Isham Memorial Library at Harvard University, Cambridge, MA), die mir auch erlaubte, das Titelblatt der Oktavausgabe zu veröffentlichen. Jean-Marc Vasseur (Musée Jacquemart-André, Chaalis, Frankreich) informierte mich freundlicherweise über das Buchexemplar aus Rousseaus Besitz.

⁹⁹ Die Witwe Ballard war eine der nicht wenigen Frauen, die das Geschäft ihrer verstorbenen Ehemänner weiterführten; Christophe-Jean-François Ballard hatte bereits mehrere Werke Rousseaus für Duchesne gedruckt und war 1765 verstorben. (Die große Druckerei Ballard hatte fast zwei Jahrhunderte Erfahrung mit Musikdrucken und seit Ende des 17. Jahrhunderts eine Monopolstellung; bei Christophe Ballard, dem „seul Imprimeur du Roy pour la Musique“, war 1703 Sébastien de Brossards *Dictionnaire de Musique* erschienen.) Um die Druckerei oder die Buchhandlung weiterzuführen, war es nötig, dass die Witwe noch am Todestag des Ehemannes die Lizenz für sich selbst beantragte. – Die Witwe La Noue dagegen betrieb in Versailles ein Zwischenlager für Bücher, die aus dem Ausland kamen und nach Paris gebracht werden sollten – ein angesichts der französischen Zensur wichtiges, aber auch gefährliches Metier. – Vgl. dazu z. B. [Augustin Martin Lottin,] *Catalogue chronologique des libraires et des libraires-imprimeurs de Paris, depuis l'an 1470 [...] jusqu'à présent*, Paris 1789 (z. B. Einträge vom 4.7.1765 über Dlle. N. Cailleau, die Witwe von Duchesne [S. 238], und vom 12.8. und 10.11.1751 über Catherine-Françoise Pépie, die die Lizenz für sich beantragte, um sie wenige Monate später an ihren Sohn Nicolas-François Moreau weitergeben zu können [S. 223 f.]; auch die Veuve Ballard gab 1780 ihren Betrieb an ihren Sohn weiter [vgl. Fürstenberg, wie Anm. 86, S. 189]); zu La Noue vgl. Darnton (wie Anm. 29), S. 358.

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE,
PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut psallendi materiam discerent. Martian. Cap.

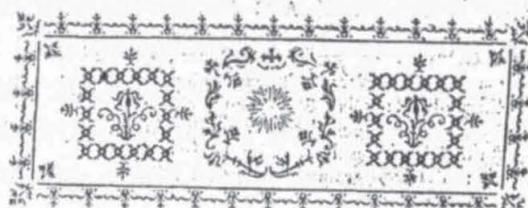


A PARIS,

Chez la VEUVE DUCHESNE, Libraire,
rue S. Jacques, au Temple du Goût.

M. DCC. LXVIII.

Avec Approbation & Privilège du Roi.



DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

A.

A mi la, A la mire, ou simplement A, sixième son de la Gamme diatonique & naturelle; lequel s'appelle autrement la. (Voyez GAMME.)

A battuta. (Voyez MESURE.)

A Livre ouvert, ou A l'ouverture du Livre. (V. LIVRE.)

A Tempo. (Voyez MESURE.)

ACADEMIE de MUSIQUE. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une assemblée de Musiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de Concert. (Voyez CONCERT.)

ACADEMIE ROYALE de MUSIQUE. C'est le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établissement célèbre, sinon que de toutes les Académies du Royaume & du Monde c'est assurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPERA.)

ACCENT. On appelle ainsi, selon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des syllabes & des mots dont le discours est composé; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux usages des Accens & les deux parties de la

A

Abb. 4: Raubdruck nach Duchesne 1768

damit scheinen von dieser ‚zweiten Auflage‘ mehr Exemplare erhalten zu sein als von der ‚ersten‘.¹⁰⁰ Beiden ‚Auflagen‘ gemeinsam ist eine fehlerhafte Paginierung, die Rousseau am fertigen Buch ebenso wie die enorme Fehlerzahl störte: Die Seitenzahlen 473 bis 480 sind zweimal verwendet; der dazugehörige Text wurde allerdings nicht wiederholt, sondern fortgesetzt. Der Nachdruck der Erstausgabe lässt indirekt auf eine „dritte Auflage“ schließen; er stützt sich auf ein Exemplar in Schweizer Privatbesitz und interpoliert aus Rousseaus Handexemplar all jene Seiten, auf denen er noch weitere, über die Errata hinausgehende Fehler mit der Hand korrigierte und eine kommentierende Bemerkung¹⁰¹ machte. In diesem neuen Nachdruck kommen die Seiten 473 bis 480 jeweils nur einmal vor, aber der lexikalische Teil umfasst dennoch nicht mehr als die 548 Seitenzahlen der früheren beiden ‚Auflagen‘, während diese andererseits nirgendwo eine ausgleichende Lücke von acht Zahlen in der Paginierung aufweisen.

¹⁰⁰ Dufour (wie Anm. 2, S. 212) merkt an, er habe nur bereits korrigierte Exemplare gesehen. Wenn tatsächlich vor allem die bereits korrigierte Version erhalten ist, dürfte man daraus schließen, dass die peinlichen Fehler sehr früh bemerkt und korrigiert wurden.

Des Rätsels Lösung ergibt sich durch einen Vergleich. Die entsprechende Stelle befindet sich inmitten des sehr umfangreichen Artikels „Système“, und der Nachdruck hat zwar den Bogen „Ooo-Oooij“ (die ersten Seiten 473–480) abgedruckt, aber auf die zweite Seitenfolge 473–480 verzichtet, deren Bogen mit „Ppp“ (S. 473) und „Pppij“ (S. 475) gekennzeichnet war. Damit fehlen acht Textseiten dieses Artikels; er ist unvollständig, und somit ist es auch der neue Nachdruck. Es gibt demnach keine von Duchesne bzw. der Veuve Ballard korrigierte ‚dritte Auflage‘ des Quartformats mit 548 Seiten; auch Rousseau besaß nur ein Exemplar mit der fehlerhaften doppelten Seitenzählung, und der lexikalische Teil des Erstdrucks im Quartformat enthält nicht 548, sondern 556 Seiten.¹⁰²

¹⁰¹ Sie betraf den Artikel „Contre-point“: „mauvais article à refaire“ (S. 122).

¹⁰² Der *National Union Catalogue* der Library of Congress in Washington und der Bibliothekskatalog der Harvard University in Cambridge, MA, weisen auf die korrekte Seitenzahl hin.

„L’artisanat furieux“ und sein Modell. Vergleichende Analyse von Arnold Schönbergs „Der kranke Mond“ aus „Pierrot lunaire“ und Pierre Boulez’ „L’artisanat furieux“ aus „Le marteau sans maître“

von Nikolaus Bacht, London

Zwischen Schönbergs „Der kranke Mond“ (*Pierrot lunaire* Nr. 7) und „L’artisanat furieux“ (*Le marteau sans maître* Nr. 3), so Boulez in „Sprechen, Singen, Spielen“, bestehe ein „direkter und beabsichtigter Zusammenhang.“¹ Der Komponist war, wie so oft, mit näheren Erläuterungen äußerst sparsam: „L’artisanat furieux‘ ist ein rein *lineares* Stück in dem Sinn, dass der Text auf direkte Weise behandelt, d. h. ‚in Musik gesetzt‘ ist. Das Gedicht wird ohne Unterbrechung in einem ausgezierten Stil gesungen und von der Flöte begleitet, welche die Vokallinie kontrapunktiert (direkter und absichtsvoller Bezug auf das siebente Stück „Der kranke Mond“ aus dem *Pierrot lunaire*).“²

Dies sind nicht die einzigen auf den ersten Blick erkennbaren Parallelen: Beide Sätze sind in Länge und Tempo fast gleich („Der kranke Mond“: Viertel = 96–100;

¹ Pierre Boulez, „Sprechen, Singen, Spielen“, in: *Werkstatt-Texte*, Frankfurt a. M. 1972, S. 135.

² Ebd., S. 135.

„L'artisanat furieux“: Halbe = 52, mit häufigen Wechseln zu Viertel = 104), und auch ein von Boulez der musikwissenschaftlichen Rezeption zur Entdeckung überlassenes Beispiel für „numerischen Humor“ ist schnell entdeckt: „Der kranke Mond“ ist der siebente von einundzwanzig Sätzen des *Pierrot lunaire*, „L'artisanat furieux“ der dritte von neun Sätzen des *Le marteau sans maître*. Beide Proportionen (7:21 und 3:9) sind reduzierbar auf 1:3.

Genauer über den Zusammenhang zwischen „Der kranke Mond“ und „L'artisanat furieux“ ist bislang nicht bekannt. Im vorliegenden Aufsatz wird gezeigt, dass es neben den genannten äußeren Übereinstimmungen eine Vielfalt an tieferen Bezügen gibt, vor allem hinsichtlich der Gestaltung der Anfangs- und Schlusstakte und auf der Ebene der Tonhöhenorganisation.

*

Gleich in den ersten Takten des „L'artisanat furieux“ paraphrasiert Boulez den Anfang von „Der kranke Mond“. Das bewegte Flötenvorspiel in Takt 1–5 von „L'artisanat furieux“ wird mit einem Decrescendo auf Piano-Niveau gedämpft. In das h^2 der Flöte – ausgehalten für die Dauer von drei Vierteln, und zum Pianissimo decrescendierend – setzt der Gesang ein. Eine vergleichbare Geste tritt in Takt 1–2 von „Der kranke Mond“ auf, hier jedoch ohne Instrumentalvorspiel: Die Flöte springt in ein höheres Register, verweilt drei Viertelschläge lang auf dem erreichten Ton, der dann decrescendiert und vor seinem Verklingen vom Gesang abgelöst wird.

Ebenso unmissverständliche Parallelen finden sich in den Schlusstakten beider Stücke. Zunächst fällt in „L'artisanat furieux“ eine von cis^3 in vier Schritten zu h fallende und dann eine große Septim nach oben springende Figur (Takt 46–48, Flöte) auf, die nach einer wichtigen Tonfolge von „Der kranke Mond“ (dreimal wiederholt in Takt 24–26, Gesang) gebildet ist. Außerdem ist auf drei für das Ende beider Sätze charakteristische fallende Leittöne hinzuweisen, die, entsprechend der Tendenz beider Komponisten zur Vermeidung von Halbtönen, oft als Septimen und Nonen gesetzt sind: in „Der kranke Mond“ von d^1 nach cis^1 (Takt 26–27, Flöte), von e^1 nach es^1 (Takt 27, Flöte) und von fis nach f^1 (Takt 26–27, Gesang, als Septim gesetzt); in „L'artisanat furieux“ von c^2 nach h (Takt 46–47, Gesang, als None gesetzt), von h nach b^1 (Takt 46–47, in Flöte und Gesang, als Septimen gesetzt) und von b^1 [über g^1] nach a^2 (Takt 48, Flöte, als Septim gesetzt). Die Durchwirkung mit Halbtonklauseln gibt das Gefühl eines tonalen Schlusses, in „L'artisanat furieux“ noch verstärkt durch die vorgeschriebene lange Pause („arrêt long“). Die letzten zwei Töne werden in beiden Sätzen von der Flöte gespielt.

Die Schlusstakte von „Der kranke Mond“ enthalten, außer den besagten fallenden Halbtönen, das wichtigste Charakteristikum des ganzen Satzes, nämlich die Tonfolge, die den Gedichtzeilen „[belus]tigt deiner Strahlen Spiel“ (Takt 24), „[blei]ches qualgebornes Blut“ (Takt 25) und „[näch]tig todeskranker Mond“ in jeweils wörtlichem Zitat unterliegt. In ähnlicher Gestalt findet sich diese Figur auch an anderen dramatisch intensiven Stellen: bei „Liebesleid stirbst du“ (Takt 14), bei „todeskranker Mond“ (Takt 17–18) und bei „Himmels schwarzem Pfühl“ (19–20).

Diese in mehreren Schritten fallende, dann wieder steigende Tonfolge³ – hier im Folgenden als Haupttonfolge bezeichnet – lässt sich in „Der kranke Mond“ in einer großen Zahl von Abwandlungen ihrer Grundgestalt nachweisen. Tabelle 1 zeigt das in der Form einer systematischen Statistik. Aus dieser geht hervor, dass die Haupttonfolge am häufigsten als fünftönige Figur auftritt, nämlich achtundzwanzig Mal, etwa gleich oft in Grundform und Inversion und gleichmäßig auf Flöte und Gesang verteilt; zwanzig Mal als viertönige Figur, mit ähnlich ausgewogenem Verhältnis zwischen Grundform und Inversion bzw. den Instrumenten; je ein- bis zweimal als Sechstöniger und je einmal als invertierte Sieben- und Achttonfigur in der Flöte. Besonders hinzuweisen ist auch auf die Haupttonfolge als fünftönige invertierte Bassfigur (siehe Tabelle 1, Zeile 2, Takt 14–16). Nicht nur die planvolle Verteilung auf die Instrumente und das ausgewogene Verhältnis zwischen Grundform und Inversion ist aus der Statistik zu erkennen; es lässt sich außerdem entnehmen, dass die meisten der vier-, aber auch der fünftönigen Figuren in den Takten 1–20 eingesetzt und die längeren Tonfolgen bis auf eine Ausnahme (Tabelle 1, Zeile 15, Takt 9–10, invertierte siebentönige Tonfolge) für die Takte 20–27 aufgespart werden. – Eine weitere auffallende Tonfolge in „Der kranke Mond“ bilden drei jeweils mindestens im Quintabstand fallende Töne bei „an Sehnsucht“ und „tief erstickt“ (Takt 15–16). Zitate oder Abwandlungen dieser Tonfolge finden sich in „Der kranke Mond“ nicht – es sei denn, man will sie als Keimzelle der Haupttonfolge sehen, was nicht undenkbar ist.

Tabelle 1

♩ = Grundform ♮ = Umkehrung

4;V;Gesang
Takt: 3-4 6-7 7 8-9 15-16 18-19

♯;Λ;Gesang
Takt: 7 15 17-18 ↑ ↑ 14-16 ↑ ↑ ↑

♯;V;Flöte
Takt: 6 15-16 19-20 24-25 25-26 26

♯;Λ;Flöte
Takt: 7 16-17 25 26 26

³ Zur Methode: Da in der seriellen Musik jeder Parameter einzeln gedacht und komponiert wird, wird in dieser Analyse die Organisation der Tonhöhen zu Tonfolgen isoliert betrachtet, und die zeitliche Dimension bewusst außer Acht gelassen. Der Begriff „Motiv“ wird absichtlich vermieden.

5;V;Gesang

Takt: 5 12-14 14 17-18 19-20 22

5;Λ;Gesang

Takt: 5 15-16 19 22 22-23

5;V;Flöte

Takt: 6 6 7 8 10-11 10-11 23-24 24 24

5;Λ;Flöte

Takt: 7 10 11-12 12-14 23 23-24 24 24

6;V;Gesang

Takt: 24-25-26

6;Λ;Gesang

Takt: 24-25-26 23-24

6;V;Flöte

Takt: 22-23

6;Λ;Gesang

Takt: 20-21

7;Λ;Flöte

Takt: 9-10

8;Λ;Flöte

Takt: 22-23

Als erster Versuch, dem „L'artisanat furieux“ seine Geheimnisse zu entlocken, ist die deskriptive und nicht vollständige Analyse in Dominique Jameux' Boulez-Biographie zu sehen.⁴ Neben Beschreibungen äußerer Charakteristika – melismatische Melodieführung, Registerkontraste – identifiziert Jameux eine Zwölftonreihe in der Flöte von Takt 9–14. Die Reihe von „du“ bis „clou“ im Gesang (Takt 12–15) bezeichnet Jameux als Krebs dieser Reihe, muss dabei aber eine Umordnung der letzten vier Töne zugestehen (siehe Tabelle 2), womit sich das Argument selbst entschärft. Folgerichtig begnügt Jameux sich mit diesen Feststellungen und verzichtet darauf, die Analyse der Tonhöhenorganisation von diesem Standpunkt aus weiterzutreiben.⁵

Tabelle 2

Takt 9-14, Flöte

Takt 12-15, Gesang

Die folgenden Ausführungen bauen auf der Arbeit von Koblyakov auf, dem die Ehre gebührt, die Tonhöhenorganisation des gesamten *Le marteau sans maître* erfolgreich erforscht zu haben.⁶ Seine Ergebnisse, soweit sie für „L'artisanat furieux“ relevant sind, seien hier knapp wiedergegeben:

Die Zwölftonreihe, von der das Material des „L'artisanat furieux“-Zyklus abgeleitet ist, ist in Tabelle 3a (S. 158) dargestellt. Diese Grundreihe erscheint als solche im ganzen ersten Zyklus nicht. Unter Anwendung der Proportionsreihe („proportion row“) 24213 und ihrer vier möglichen Permutationen werden von der Reihe fünf Serien („series“) von je fünf Tongruppen („frequency groups“) abgeleitet (siehe Tabelle 3a und 3b). Die Tongruppenserien werden dann transponiert: Serie I und III um zwei Halbtöne nach unten, Serie II und V um einen Halbton nach oben. Serie IV behält ihre Position.

⁴ Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, London 1991.

⁵ Genau so wenig dienlich im Zusammenhang der vorliegenden Analyse ist der methodologische Ansatz, der Gene Biringers Analyse von „Der kranke Mond“ zu Grunde liegt: „Musical Metaphors in Schoenberg's ‚Der kranke Mond‘ (Pierrot lunaire, No. 7)“, in: *In Theory Only* VIII/7 (Nov. 1985), S. 3–14. Biringer unterscheidet ein hohes „moon register“ und ein (tieferes) „poet register“, hört „Todesseufzer“ des Mondes und erkennt eine metaphorische Assoziation des sterbenden Mondes mit dem Dichter durch das dreitönige, registerverbindende Motiv bei „Sehnsucht“ und „tief erstickt“ (Takt 15–16). Aus diesen Elementen entwickelt sie die narrative Darstellung einer emotionalen Reise des Protagonisten von existenzieller Verlassenheit zu Selbsterkenntnis in seinem „Anderen“, dem Mond. Die Analyse ist in sich durchaus stringent, arbeitet aber mit Kategorien, die analytisch nicht präzise genug sind, um die Feinheiten von Schönbergs Motivbildung zu fassen. Ulrich Siegele, *Zwei Kommentare zum „Marteau sans Maître“ von Pierre Boulez* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 7), Neuhausen-Stuttgart 1979, bemüht sich vor allem um eine akkurate Werkphilologie, formästhetische Fragen und den Zusammenhang von Wort und Ton. Boulez' Äußerung, zwischen „Der kranke Mond“ und „L'artisanat furieux“ bestehe ein „direkter und beabsichtiger“ Zusammenhang, zitiert Siegele mehrmals, ohne aber den Bezug des *Le marteau sans maître* auf *Pierrot lunaire* auf der Ebene der Tonhöhenorganisation zu untersuchen. Diesen Zusammenhang verfolgt Siegele nur auf der Ebene der Instrumentation; vgl. S. 11, 38, 45, 49.

⁶ Lev Koblyakov, *Pierre Boulez. A World of Harmony* (= Contemporary music studies 2), Chur 1992.

Die jeweils fünf Tongruppen („frequency groups“) bzw. harmonischen Felder der Serien werden dann mit denen der transponierten Serien multipliziert (passender als Multiplikation wäre eigentlich der Begriff Addition, den aber weder Boulez noch Koblyakov verwenden), und zwar nach folgendem Schema:

aa	ab	ac	ad	ae
ba	bb	bc	bd	be
ca	cb	cc	cd	ce
da	db	dc	dd	de
ea	eb	ec	ed	ee

Diese Gruppen bezeichnet Koblyakov als „harmonic domains“. Sie bilden das Material für den „L'artisanat furieux“-Zyklus. Im hier zu untersuchenden Satz, dem dritten des *Le marteau sans maître* und Hauptsatz des „L'artisanat furieux“-Zyklus, werden nur folgende „domains“ verwendet (vgl. Tabelle 3c, S. 160):

ba	bb	bc	bd	be	I	da	db	dc	dd	de
ba	bb	bc	bd	be	II	da	db	dc	dd	de
ba	bb	bc	bd	be	III	da	db	dc	dd	de
ba	bb	bc	bd	be	IV	da	db	dc	dd	de
ba	bb	bc	bd	be	V	da	db	dc	dd	de

Die „domains“ sind in „L'artisanat furieux“ in folgender Weise angeordnet:

I	ba-be	II	ba-be	III	ba-be	IV	ba-be	V	ba-be	V	da-de
IV	da-de	III	da-de	II	da-de	I	de-da	I	da-de		

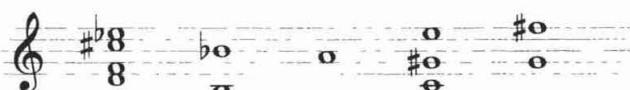
Koblyakovs Analyse der Tonhöhenorganisation ist bahnbrechend, gibt aber, da die Organisation der Tonhöhen in Tonfolgen nicht berücksichtigt wird, nur Auskunft über die kalkulatorischen Methoden, mit denen der Komponist sein Material gewonnen hat. Koblyakov schildert also den tatsächlich streng serialistischen Teil des Kompositionsprozesses, und nur diesen. Sich bei der Analyse auf diese Dimension zu beschränken, verzerrt das Bild des *Le marteau sans maître*, war dieses doch eines der ersten Stücke, in denen Boulez nach der Schaffensphase, die er selbst in Konzerteinführungen oft als „totalitär“ bezeichnet, wieder einen gewissen Grad von Entscheidungsfreiheit zugelassen hat. Die streng serielle Ordnung des Tonmaterials ist in *Le marteau sans maître* nur eine Vorordnung, die die endgültige Textur des Werkes nur teilweise bedingt; bei der Formung des Materials zu Tonfolgen hat Boulez seiner eigenen Kreativität den Platz gegeben, den so lange die Arithmetik inne hatte. Und genau an diesem Punkt setzt die hier vorgeschlagene tiefer gehende Analyse von „L'artisanat furieux“ an.

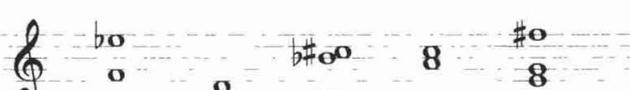
Tabelle 3 a–b (Tabelle 3c siehe S. 158)

a)

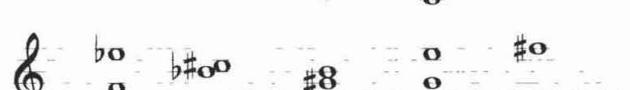
I	2	4	2	1	3
II	4	2	1	3	2
III	2	1	3	2	4
IV	1	3	2	4	2
V	3	2	4	2	1

b) I  — 2 4 2 1 3

II  — 4 2 1 3 2

III  — 2 1 3 2 4

IV  — 1 3 2 4 2

V  — 3 2 4 2 1

Das Flötenvorspiel in „L’artisanat furieux“ führt zwei wichtige Tonfolgen ein, die oben als konstitutiv für „Der kranke Mond“ erkannt worden sind: zum einen in der zweiten Hälfte von Takt 2 eine Umkehrung der Tonfolge aus Takt 15–16 von „Der kranke Mond“; und zum anderen die Haupttonfolge aus „Der kranke Mond“ als invertierte Fünftonfigur (Takt 1), als Sechstonfigur (Takt 3–4) und mehrere Male in Grundform und Umkehrung als vier- und fünftönige Figur in den Takten 4–6. Dieses Phänomen aus der Grundreihe des „L’artisanat furieux“-Zyklus zu begründen, in der sich Schönbergs Haupttonfolge durchaus finden lässt (siehe Tabelle 3a; Töne 7–10: Viertonfigur in Grundform, Töne 8–11: Viertonfigur in Inversion), wäre widersinnig, da ja der strenge Zusammenhang zwischen Reihenablauf und Tonfolge in *Le marteau sans maître* zu Gunsten einer freien Organisation aus den Materialgruppen aufgegeben ist. Auffallende Kohärenz im Bereich der Organisation des Materials in Tonfolgen ist, wie gesagt, in *Le marteau sans maître* nur auf eines rückführbar: auf den Willen des Komponisten.

Im weiteren Verlauf der Untersuchung des „L’artisanat furieux“ wird deutlich, dass Boulez sich bei der Tonhöhenorganisation *insgesamt* an Schönbergs Haupttonfolge orientiert. Der ganze Satz ist damit durchsetzt. Tabelle 4 (S. 161) stellt dies dar; um direkten Vergleich des „L’artisanat furieux“ mit dem paraphrasierten Werk zu ermöglichen, kommt dieselbe statistische Systematik zur Anwendung wie bei „Der kranke Mond“. Die Auswertung der Statistik ermöglicht interessante Schlüsse: die Haupttonfolge kommt sechzig Mal vor, also vier Mal öfter als in „Der kranke Mond“, was im Grunde überrascht, da der Text des „L’artisanat furieux“ wesentlich kürzer ist als der von „Der kranke Mond“ und eine so häufige Verwendung der Haupttonfolge eigentlich erschwert. Wohl aus diesem Grund hat sich Boulez für melismatische Vertonung entschieden (ein bislang kaum verstandener Sachverhalt wird damit interpretierbar!). Außerdem fällt auf, dass sowohl in „Der kranke Mond“ als auch in „L’artisanat furieux“ die Haupttonfolge im Bass einmal vorkommt (siehe Tabelle 1, Zeile 2, Takt 14–16; Tabelle 4, Zeile 2, Takt 4–9). Die Gewichtung bezüglich der Tonfolgenlängen differiert in „L’artisanat furieux“ etwas von seinem Modell: Boulez bevorzugt deutlich Viertonfiguren, gefolgt von Fünftonfiguren, und hat auf ein ausgewogenes Verhältnis zwischen

Tabelle 3c

c) I	b					
	d					
	a					
	b					
	e					
II	b					
	d					
	a					
	b					
	e					
III	b					
	d					
	a					
	b					
	e					
IV	b					
	d					
	a					
	b					
	e					
V	b					
	d					
	a					
	b					
	e					

Sechs- und Siebentonfiguren geachtet. Wie in „Der kranke Mond“ treten die meisten der längeren Tonfolgen erst im letzten Drittel des Satzes auf.

Tabelle 4

4;V;Gesang

Takt: 6-7 30 31 40-41 42 44-45

↑ ↑ 6-9 ↑ ↑

4;Λ;Gesang

Takt: 6-7 7-8 30-31 33-34

4;V;Flöte

Takt: 4-5 5 5-6 10-11 16-18 18-20

Takt: 28-29 29 32-33 32-33

4;Λ;Flöte

Takt: 20-21 28-29 29 32-33 33 33

Takt: 36 37

5;V;Gesang

Takt: 7-8 14-15 24-25 25-27 42-43 45-46

5;Λ;Gesang

Takt: 6 13-14 21-22 29-30 45-46

5;v;Flöte

Takt: 1 20-21

5;Λ;Flöte

Takt: 1 5 16-17

6;v;Gesang

Takt: 12-14 41-42

6;Λ;Gesang

Takt: 33 39-41 43-45

6;v;Flöte

Takt: 37 46-48

6;Λ;Flöte

Takt: 3-4 10-12 37

7;v;Gesang

Takt: 21-22 32-33

7;Λ;Gesang

Takt: 41-42

7;v;Flöte

Takt: 3-4 11-14

[7;Λ;Flöte]

Abschließend ist noch auf eine auffallende Gemeinsamkeit im Umgang mit der Klanglichkeit von Vokalen bzw. Konsonanten hinzuweisen: „du ... dort ... dein“ (Takt 4–6, „Der kranke Mond“) macht Schönberg auch zur musikalischen Alliteration, indem der Konsonant *d* jeweils auf die höchsten Töne der Phrase gesetzt wird. Auf dieselbe Weise setzt Boulez die Alliteration „roulotte rouge“ (Takt 7–8, „L’artisanat furieux“).

*

Die intertextuelle Beziehung zwischen „L’artisanat furieux“ und „Der kranke Mond“ ist nicht mit musikalischer Ironie zu erklären. Die Ironie wird ohnehin in der Musikwissenschaft allzuoft bemüht, wenn es hermeneutische Probleme zu lösen gilt; man denke nur an gewisse Tendenzen in der Beethoven-Forschung. Eher bietet „L’artisanat furieux“ Anlass, über Boulez’ Verhältnis zur Tradition zu reflektieren, ein für jeden Künstler und offensichtlich gerade für Boulez zentrales Problem. „Schönberg ist tot“⁷ von 1952 war sicher weit mehr als nur Kritik an Schönbergs Konzeption der Reihe als thematisches Prinzip, an seinem konventionellen Kontrapunkt und fehlender formaler Strenge. Dieser Aufsatz ist vielmehr als programmatischer Appell zu verstehen, mit dem Boulez seine Komponistengeneration und sich selbst auf eine konsequent zukunftsgerichtete ästhetische Haltung einschwören wollte. Vor allen Dingen aber sollte „Schönberg ist tot“ Boulez als Avantgardenkünstler etablieren, wozu er sich eines unfehlbaren Mittels bediente: des Skandals, den die Todeserklärung im Titel garantierte. Um es mit der dieser Titelwahl angemessener Drastik auszudrücken: Boulez warf Schönberg vor, nicht Boulez zu sein. Aber ist der Fall wirklich so einfach?

Eine Festrede unter dem Motto „Through Schoenberg to the Future“, die Boulez 1977 zur Eröffnung des Arnold Schoenberg Institut der University of Southern California in Los Angeles hielt, erlaubt eine differenziertere Betrachtung.⁸ Boulez gesteht hier die musikgeschichtliche Größe Schönbergs ein und erklärt, sein Aufsatz von 1952 habe vor Epigonentum warnen wollen. Die einzig sinnvolle Reaktion auf die Tatsache, dass Schönberg gelebt und gewirkt habe, sei, „durch Schönberg in die Zukunft“ zu blicken. Indem er von seinen wirklichen Nachfolgern transzendiert werde, in ihnen „sterbe“, manifestiere sich die Größe eines solchen Komponisten. Die von Schönberg zu lernende Lektion sei Bewusstsein vom Fortschritt in der Musik. Er, Boulez, habe sich nie daran gehindert gefühlt, einen Komponisten mit minutiöser Genauigkeit zu studieren und dann seine Gedanken zu extrapolieren. „Alle unabhängigen Künstler, die die Freiheit der Kreativität an sich selbst erfahren haben, zeigen uns, dass die Zerstörung hemmender Vorgänger in ihnen selbst nicht nur ein normaler, sondern ein unausweichlicher, letztlich sogar der einzig nützliche Prozess ist.“⁹ – Die oben diskutierte Beziehung zwischen „Der kranke Mond“ und „L’artisanat furieux“ fügt sich schlüssig in diese

⁷ In: Pierre Boulez, *Anhaltspunkte*, Stuttgart 1975, S. 288–296.

⁸ Gedruckt als: Pierre Boulez, „Through Schoenberg to the Future“, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 1 (1977), H. 3, S. 121–125.

⁹ „All the independent spirits who have experienced the freedom of invention show us that the destruction of inhibiting antecedents within themselves is not only a normal but an inevitable process and, finally, the only one that can be useful.“ (Ebd., S. 124).

Standardtheorie künstlerischer Kreativität;¹⁰ Boulez' „Neukomposition“ von *Der kranke Mond* erscheint als ein Weitertreiben von Schönbergs morphologischer Revolution, als ein Lehrstück dafür, wie man einen solchen Satz streng komponiert.

Zum Abschluss eine kritische Anmerkung. Der Kompositionsprozess des *Le marteau sans maître* zerfällt in zwei Teile: einen Teil, in dem sich Boulez mathematischer Disziplin unterwirft, ganz von dem Ziel absorbiert, einen von strenger Notwendigkeit geprägten Materialplan zu entwickeln; und einen Teil, in dem er sich der Herausforderung der Kreativität stellt.¹¹ Genau an diesem Punkt aber orientiert Boulez sich an Schönberg, ja lässt sich von diesem regelrecht die Hand führen!

„Schönberg ist tot“ ist also sicher mehr Verteidigung als Angriff, und möglicherweise liegt in der versöhnlich-diplomatischen Formel „*through Schoenberg to the Future*“ ein Eingeständnis der wichtigen Rolle, die Schönberg in der Entwicklung von Boulez' Kompositionstechnik spielte und eine Reverenz an dessen überragenden motivisch-melodischen Einfallsreichtum, der auch für „*L'artisanat furieux*“ bestimmend ist.

¹⁰ Vgl. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford 1966, und Joseph Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge, Mass. 1990.

¹¹ Vgl. dazu auch den Beitrag zum 2. Satz des *Le marteau sans maître*: Ulrich Mosch, „Disziplin und Indisziplin“, in: *Musiktheorie* 1 (1990), S. 39–66.

KLEINE BEITRÄGE

Zum Verhältnis von Virtuosität und Sonatenform in den Klaviersonaten Beethovens

Heinz von Loesch, Berlin

Ist es das Dilemma fortgeschrittener Wissenschaften, dass sie für einen immer geringeren Forschungszuwachs immer kompliziertere Fragen stellen müssen, so mutet es tatsächlich als eine Art Gottesgeschenk an, wenn es mitunter noch einmal gelingt, vergleichsweise weitreichende Forschungserträge mit ganz einfachen Fragen zu erzielen, Fragen, die bislang nur nicht gestellt worden sind. Zu diesen Fragen gehört auch die nach dem Verhältnis von Virtuosität und Sonatenform in den Klaviersonaten Beethovens, einem Verhältnis, das sich in den spezifisch virtuoson Sonaten op. 2 Nr. 3, op. 7, op. 22, op. 53 und op. 57 in einer geradezu atemberaubenden Weise verändert hat.

Dass diese so einfache Frage bisher nicht gestellt worden ist, auch wenn die kaum mehr abzusehende Literatur über die Klaviersonaten Beethovens am Rande immer wieder auf Virtuosität zu sprechen kommt, scheint symptomatisch für die generelle Vernachlässigung der Virtuositätsproblematik in der Musikwissenschaft. Einzig aufgearbeitet ist die Geschichte des Virtuositätsbegriffs:¹ von seiner anfänglich umfassenden Bedeutung, die sich nicht nur auf praktische, sondern auch auf kompositorische und sogar auf musiktheoretische Fähigkeiten erstreckte, über seine erst allmähliche Eingrenzung auf die musikalische Praxis bis hin zu seiner nachmaligen Verengung auf die rein technische Seite der Reproduktion; von seiner Herkunft aus dem römischen Tugendbegriff bis hin zu seinem Verrat an den Teufel – ein ethischer Widerspruch, der den Virtuositätsbegriff bis heute seltsam prägt.

Was die Sachgeschichte angeht, gibt es konsistente Untersuchungen überhaupt nur zur Sozialgeschichte.² Arbeiten zum Verhältnis von Virtuosität und Ausdruck fehlen ebenso wie zum Verhältnis von Virtuosität und Klang sowie zur Relation von Virtuosität und Form, bei der bislang, wenn überhaupt, nur das Solokonzert im Blickfeld stand.³ Der Untersuchung des Verhältnisses von Virtuosität und Form einen ersten darüber hinausgehenden Anstoß zu geben, ist Zweck der vorliegenden kleinen Studie.

Um den Effekt weitreichender Analyseergebnisse bei möglichst einfachen Fragestellungen nicht zu schmälern, verzichte ich ausdrücklich auf eine nähere analytische Präzisierung des Virtuositätsbegriffs, die ziemlich rasch ins Unabsehbare führen würde, und begnüge mich mit einem umgangssprachlichen Begriffsverständnis, das Virtuosität schlicht im Sinne eines gesteigerten Figuren- und Passagenwerks auffasst. Aus demselben Grund, aber auch um die wirklich

¹ Mario Wandruszka, „Das Bild des Menschen in der Sprache der italienischen Renaissance“, in: *Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln* VII (1956), Neudr. in: *Wörter und Wortfelder. Aufsätze* (= Tübinger Beiträge zur Linguistik VI), Tübingen 1970; Erich Reimer, Artikel „Virtuose“, in: *HmT* 1972.

² Siehe dazu vor allem: Heinrich Schwab, *Konzert* (= MgB IV, 2), Leipzig 1970; ders., „Formen der Virtuosenverehrung und ihr sozialgeschichtlicher Hintergrund“, in: *Kgr.-Ber. IMS Kopenhagen* 1972, hrsg. von Henrik Glahn u. a., Kopenhagen 1974, Bd. 2, S. 637–643; Hanns-Werner Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 87), Wilhelmshaven 1983; Walter Salmen, *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988.

³ Siehe dazu exemplarisch: Friedhelm Krummacher, „Virtuosität und Komposition im Violinkonzert“, in: *NZfM* 135 (1974), S. 604–613; Tomi Mäkelä, *Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 37), München 1989; Heinz von Loesch, *Das Cellokonzert von Beethoven bis Ligeti. Ästhetische und kompositionsgeschichtliche Wandlungen einer musikalischen Gattung* (= Europäische Hochschulschriften XXXVI, 80), Frankfurt am Main 1992; Konrad Küster, *Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität* (= Bärenreiter-Studienbücher Musik 6), Kassel u. a. 1993.

frappierenden Veränderungen in der kompositorischen Praxis Beethovens überhaupt deutlich machen zu können, verzichte ich zugleich auf eine Historisierung des Sonatensatzmodells, bei der den Sonaten op. 2 Nr. 3 und op. 7 tatsächlich ein anderes Modell zugrundegelegt werden müsste als den Sonaten op. 53 und op. 57. Ich begnüge mich vielmehr mit dem allseits bekannten ‚Lehrbuchschema‘ der Sonatenform, das in der Exposition vier formale Funktionen unterscheidet: einen Hauptsatz in der Grundtonart, eine modulierende Überleitung, einen Seitensatz in der Dominanttonart und eine Schlussgruppe ebenda. Eine weiterführende Diskussion über das Verhältnis von Virtuosität und Sonatenform bleibt in jedem Falle einem differenzierteren Virtuositätsbegriff sowie einem Rekurs auf historische Formkonzeptionen vorbehalten.

Kennzeichnend für die beiden frühen Sonaten ist, dass Virtuosität und Sonatenform überhaupt nicht miteinander vermittelt sind. Die Virtuosität ist gegenüber der Sonatenform gewissermaßen exterritorial. Sie manifestiert sich jeweils in selbständigen, klar abgrenzbaren Formteilen, Formteilen, die im Rahmen der Sonatenform tatsächlich überzählig sind. Die virtuoson Partien bilden regelrechte Einschübe in die Sonatenform. Nähme man sie heraus, so bliebe immer noch ein vollständiger Sonatensatz, mit sämtlichen formalen Funktionen, nur eben kürzer und nicht virtuos.

Der Kopfsatz von op. 2 Nr. 3 weist ein 1. Thema in der Haupttonart auf (T. 1–12) – ein Thema, das als Vorwurf für eine thematische Abhandlung seinen Namen tatsächlich verdient –, eine modulierende Überleitung (T. 27–46), ein 2. Thema in der Dominanttonart (T. 47–60) und eine Schlussgruppe ebenfalls in der Dominanttonart (T. 78–84). Auf die Exposition folgt eine Durchführung, die als zentraler Ort thematisch-motivischer Abhandlung ihren Namen gleichfalls verdient. Zuerst wird kurz das Schlussgruppenthema durchgeführt (T. 91–96), später in aller Breite das 1. Thema (T. 109–138). Die Reprise entspricht in den Grundzügen der Exposition.

In diesen an und für sich schon ‚vollständigen‘ Sonatensatz, einen Sonatensatz, in dem bereits sämtliche formalen Funktionen vertreten sind, sind die virtuoson Partien nun gewissermaßen von außen eingelagert: eine erste Partie zwischen 1. Thema und Überleitung (T. 13–26) – diese Partie ist nicht bereits die Überleitung selbst; sie moduliert nicht, sondern wendet sich nach einer kurzen Ausweichung nur halbschlüssig zur Dominante der Haupttonart –, eine zweite Partie zwischen 2. Thema und Schlussgruppe (T. 61–77), eine dritte im Anschluss an die Schlussgruppe (T. 85–90) und eine vierte inmitten der Durchführung (T. 97–108) – zwischen der Durchführung der Schlussgruppe und der Durchführung des 1. Themas. Die Reprise, in der lediglich der erste virtuose Abschnitt durch einen anderen ersetzt wird (T. 149–154), gipfelt in einer regelrechten Kadenz, vergleichbar der Kadenz in einem Solokonzert. Kennzeichnend für alle virtuoson Partien außer der Kadenz ist, dass sie thematisch-motivisch mit den Hauptthemengruppen nichts oder so gut wie nichts zu tun haben, dafür zum Teil aber untereinander zusammenhängen: Die Takte 13–26 bedienen sich desselben Figuren- und Passagenwerks wie die Takte 61–68. Verbürgt die Identität des Passagenwerks zwar formalen Zusammenhang, so wird der Charakter des Einschubs dadurch zugleich aber auch verstärkt.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Kopfsatz der *Es-Dur-Sonate* op. 7. Auch hier handelt es sich bereits ohne die virtuoson Abschnitte um einen vollständigen Sonatensatz, bestehend (nur die Exposition betrachtet) aus einem 1. Thema in der Haupttonart (T. 1), einer modulierenden Überleitung (T. 25), einem 2. Thema in der Dominanttonart (T. 41 bzw. T. 60) und einer Schlussgruppe ebenda (T. 93). Und auch hier sind die virtuoson Partien, von der brillanten Wiederholung des ersten Schlussgruppengedankens abgesehen, der Sonatenform gewissermaßen von außen eingelagert: Die große virtuose Passage T. 111–126 steht thematisch-motivisch völlig unvermittelt zwischen den beiden Schlussgruppengedanken.

Liegt aufgrund des generell sehr raschen Zeitmaßes sowie der Überfülle an heterogenem thematischen Material die Situation in op. 7 auch etwas anders als in op. 2 Nr. 3, so ergibt sich an einem entscheidenden Punkt doch genau derselbe Befund: Die eigentlich virtuoson Stellen sind als selbständige, klar abgegrenzte Partien in den übrigen Formverlauf nur eingeschoben. In

op. 7 könnte man sie aufgrund der analogen Kadenzanschlüsse sogar glatt herausstreichen, ohne irgendeine weitere Modifikation.

Vollständig anders als in den beiden frühen Sonaten ist die Situation dann im ersten Satz von op. 22 gelagert. Hier ist die Virtuosität der Sonatenform gegenüber nicht exterritorial, sie ist ein integraler Bestandteil von ihr. Sie manifestiert sich nicht in einigen klar abgrenzbaren Einschüben zwischen den Hauptthemenkomplexen – Einschüben, die man getrost kassieren könnte, ohne die Sonatenform zu versehren –, sie prägt die Hauptthemenkomplexe selbst: den Hauptsatz (T. 1–11), die Überleitung (T. 12–21) und den Seitensatz (T. 22–56) ebenso wie die Durchführung und die Reprise.

Die Hauptthemenkomplexe sind aber nicht nur jeder für sich virtuos gehalten, sie sind zudem auch untereinander verklammert, und zwar durch das Hauptmotiv des 1. Themas, ein Motiv, das nichts anderes ist als eine Spielfigur. Das Motiv verbindet sowohl Exposition und Durchführung miteinander – weite Teile der Durchführung werden mit ihm bestritten (T. 69 f., 75–80, 83–103) – als auch die vier Formteile der Exposition untereinander. Es begegnet im 1. Thema (T. 1 ff., T. 8 f.), in der Überleitung (T. 12), im 2. Thema (reduziert zunächst nur auf eine Triollerfigur in T. 22 ff. und T. 44 ff., augmentiert in T. 48 ff.) und in der Schlussgruppe (wiederum augmentiert: T. 57 ff.).

Wieder anders gelagert ist die Situation dann in den Sonaten op. 53 und op. 57. Genau wie in op. 22 ist die Virtuosität auch hier ein integraler Faktor der Sonatenform. Doch im Gegensatz zu op. 22 liegt die Virtuosität der Sonatenform nicht mehr zugrunde, sie ist vielmehr ein Resultat formaler Prozesse. Kennzeichnend für op. 53 wie für op. 57 ist, dass die Satzesätze nicht vom Anfang bis zum Ende virtuos gehalten sind. Die Virtuosität ist nicht von vornherein gegeben, sondern entwickelt sich erst im Lauf der Zeit. Dabei ist die Art und Weise der Entwicklung in den beiden Sonaten jedoch verschieden. Besteht sie in op. 53 vorwiegend in kontinuierlichen, quasi-linearen Prozessen, so in op. 57 – ganz im Sinne des Namens *Appassionata* – in regelrechten Eruptionsvorgängen.

In op. 53 wird die Virtuosität stets allmählich herbeigeführt. Jeder Formteil weist in sich einen kontinuierlichen Zuwachs an Virtuosität auf, wobei jeder Formteil den vorhergehenden an Virtuosität noch einmal überbietet, so dass sich insgesamt das Bild immer größer werdender Virtuositätswellen ergibt: das 1. Thema (T. 1 ff., davon zwei Takte durchgehende Sechzehntel), die Überleitung (T. 14 ff., Sechzehntelpendel statt repetierter Achtel, dann acht Takte durchgehende Sechzehntel) sowie das 2. Thema (T. 35 ff., nach sieben Takten durchgehende Triolen, dann 16 Takte durchgehende Sechzehntel). Analog zu den immer umfangreicheren Bewegungsphasen sind die immer längeren Beruhigungsabschnitte: von 2 Takten im Anschluss an die erste Phase (T. 12/13) über 4 Takte im Anschluss an die zweite (T. 31–34) bis hin zu 12 Takten im Anschluss an die dritte Phase (T. 74–85: die gesamte Schlussgruppe).

Wird die Virtuosität stets kontinuierlich herbeigeführt, so bleibt sie zugleich und ineins thematisch auch gebunden: Die virtuoseren Passagen T. 10/11 und T. 23–30 gehen sukzessive aus dem anfänglichen Motiv repetierter Achtel hervor. Aus einem einzelnen Ton (T. 1) wird ein Terzgang (T. 3), aus dem Terzgang ein Quintgang (T. 4), und aus dem Quintgang zunächst das Hin- und Herspiel der Quinte (T. 9/10) und schließlich eine ganze Skala (T. 11). (In den Takten 14–30 verhält es sich im Wesentlichen genauso.) Ähnlich gehen die virtuoseren Passagen in den Takten 58 ff. nach und nach aus der Umspielung des 2. Themas hervor: Zunächst erscheint das 2. Thema allein (T. 35), dann triolisch ornamentiert (T. 43). In einem nächsten Schritt wird die Ornamentierung modifiziert fortgesetzt (T. 50) und schließlich in Sechzehntel diminuiert (T. 58).

Entstehen die virtuoseren Passagen sukzessive aus einer anfänglichen thematischen Substanz, so werden sie ihrerseits wiederum thematischen Prozessen unterworfen und schließlich auf die anfängliche Substanz zurückgeführt. Dieser Vorgang – die thematische Behandlung von Figurenwerk und ihre Rückführung auf die Ausgangssubstanz – lässt sich in zwei Phasen verfolgen: in den Takten 50–60 und in den Takten 68–73. Takt 50 beginnt mit der genannten zweitaktigen Fortsetzung der Ornamentierung des 2. Themas. Sie wird zunächst modifiziert

wiederholt, einmal in der linken, einmal in der rechten Hand, dann aber so kontinuierlich wie radikal verkürzt: zunächst auf 1 Takt (T. 56), dann auf 1/2 Takt (T. 58), auf 1/4 Takt (T. 59) und schließlich auf 1/8 Takt (T. 60). Was übrig bleibt, ist nichts anderes als das in Sechzehntelpendel aufgelöste Motiv der repetierten Achtel aus den Takten 1 und 2.

Notenspiel 1 (op. 53/I T. 50–60)

In ähnlicher Weise, wenn auch nicht ganz so sinnfällig, begegnet der Vorgang noch einmal in den Takten 68–73. (In der Reprise ist der Vorgang der Rückführung auf die repetierten Achtel insofern noch deutlicher, als sie hier nicht mehr in Sechzehntelpendel aufgelöst erscheinen.) Stehen die geschilderten Liquidierungsprozesse auch nicht am Ende des Satzes und werden sie vielfach von anderen formalen Entwicklungen überlagert, so drängt sich dennoch unabweislich der Eindruck auf, dass die Virtuosität im 1. Satz der *Waldstein-Sonate* nicht nur in einen kontinuierlichen Prozess des Entstehens, sondern auch in einen des Vergehens eingebunden ist.

Ist für op. 53 stets die allmähliche Herbeiführung der Virtuosität charakteristisch, so für op. 57 ihr abrupter Einsatz. Kennzeichnend ist nicht die sukzessive Beschleunigung des Satzes, sondern der plötzliche Einsatz der Bewegung, eine Plötzlichkeit, die oftmals noch durch ein *Subito forte* nach einem *Piano* oder gar *Pianissimo* unterstrichen wird. Dass die virtuoson Passagen stets abrupt einsetzen, bedeutet nicht, dass sie nicht allesamt thematisch-motivisch gebunden wären; auch in der *Appassionata* ist die Virtuosität immer ein unauflöslicher Bestandteil großangelegter thematisch-motivischer Prozesse. Bei nahezu allen Passagen handelt es sich um Dreiklangspassagen, und als solche sind sie – unmittelbar oder mittelbar – auf die beiden Hauptthemen rückführbar (2. Thema T. 36). Die einzige virtuose Passage, die keine Dreiklangspassage ist – die Schlussgruppe (T. 51 ff.) –, ist dafür anderweitig mit dem Satzganzen verknüpft. Die Rhythmik der markierten Achtel auf den Zählzeiten 4, 5 und 6 sowie 10, 11 und 12 erinnert an das ‚Klopfmotiv‘ aus den Takten 12 und 13, das in erweiterter Form auch die Überleitung beherrschte (T. 24 ff.). Die Diastematik der Achtel – der absteigende Terzenzug –

begegnete in exponierter Form bereits in T. 43 sowie in den Takten 47 ff., also unmittelbar vor T. 51. Und das Sechzehntelpendel in der linken Hand ist nichts anderes als die Diminution des Achtelpendels aus dem 2. Thema (T. 35–40).

Ist für die Virtuosität in der *Appassionata* vor allem ihr abrupter Einsatz charakteristisch, so gilt das nicht nur da, wo ein virtuoser Passus einen neuen Formteil markiert, wie in der Schlussgruppe (T. 51), oder wo er mit einem radikalen Schnitt in der Form einhergeht, wie im ersten Teil der Durchführung (T. 79). Es gilt auch da, wo formale Kontinuitäten herrschen, ja wo die Virtuosität durch eine Verdichtung des Satzes geradezu zwingend herbeigeführt wird: so gleich im 1. Thema (T. 14/15), so aber auch am Ende der Durchführung (T. 123) und in der Coda (T. 218).

Wenn es in der *Appassionata* eine Logik in der Herbeiführung der Virtuosität gibt, eine Logik vergleichbar etwa mit der der kontinuierlichen Beschleunigung des Satzes in der *Waldstein-Sonate* – der wachsenden Anzahl kleiner Noten –, so besteht sie in einer eigentümlichen Verdichtung des Satzes: in einer zunehmenden Verkürzung seiner motivischen Glieder. Sehr gut beobachten lässt sich dieser Vorgang gleich an der Dreiklangskaskade in T. 14/15. Sie erscheint als zwingendes Resultat eines allmählichen Abspaltungs- und Verkürzungsprozesses innerhalb des Hauptthemas. Auf ein viertaktiges ‚Modell‘ (T. 1–4) folgt eine viertaktige Sequenz (T. 5–8), die Abspaltung der beiden letzten Takte (T. 9/10), deren Sequenz (T. 11/12), die Abspaltung nur des letzten Taktes (T. 13) und schließlich das rasende gebrochene Arpeggio (T. 14/15). Die Verkürzung der motivischen Glieder ist offenkundig: 4 + 4 + 2 + 2 + 1 + virtuose Kaskade.

Das Gleiche gilt für die Arpeggien am Ende der Durchführung (T. 123–129). Auch sie erscheinen als zwingendes Resultat eines vorhergehenden Abspaltungs- und Verkürzungsprozesses. Die Takte 110–113 bilden eine viertaktige Variante des 2. Themas, die Takte 114–117 sind ihre Sequenz. In T. 118/119 erfolgt die Abspaltung der ersten beiden Takte, in den Takten 120–122 die dreimalige Sequenz von deren zweitem Takt. Auch hier ist die zunehmende Verkürzung der motivischen Glieder offenkundig: 4 + 4 + 2 + 1 + 1 + 1 + virtuose Arpeggien.

In der Coda wird der Vorgang dann gewissermaßen potenziert, indem den virtuoson Arpeggien nicht nur ein Abspaltungs- und Verkleinerungsprozess vorausgeht (T. 211–217: 2 + 2 + 1 + 1 + 1), sondern sie einem solchen auch selbst unterworfen werden (T. 218–226: 2 + 2 + 4 x 1/2 + 12 x 1/4). Was folgt, ist die gleichsam restlos entfesselte Virtuosität. Die ab T. 227 das Klavier herauf- und herabstürzenden Arpeggien sind zwar regelmäßig in Zweitaktgruppen organisiert, wirken beim Hören jedoch völlig ungebunden.

Wird die Virtuosität in der *Appassionata* durch die zunehmende Verkürzung motivischer Glieder tatsächlich geradezu mit logischer Stringenz herbeigeführt, so ändert das indessen nichts an ihrem letztendlich doch abrupten Einsatz. Anders als in der *Waldstein-Sonate* geht den virtuoson Partien in der *Appassionata* niemals eine Beschleunigung des Satzes voraus – keine wachsende Anzahl kleiner Notenwerte –, auch den Takten 14/15, 123 ff. oder 218 ff. nicht. Der plötzliche Einsatz der Bewegung aber dürfte ganz wesentlich mitverantwortlich, wenn nicht überhaupt ausschlaggebend sein für den jähen Gestus, der die *Appassionata* so charakteristisch prägt. Sämtliche virtuoson Partien gleichen großartigen Eruptionen, gewaltigen Ausbrüchen, seien sie nun vorhersehbar oder nicht.

Zeigen sich in den fünf Sonatensätzen drei grundsätzlich verschiedene Arten der Relation von Virtuosität und Sonatenform, so zeigen sich zugleich drei Möglichkeiten, das Problem einer ‚virtuoson Sonate‘ zu lösen. In den Sonaten op. 2 Nr. 3 und op. 7 sind Virtuosität und Sonatenform zwar nicht miteinander vermittelt, doch sind sie über die Prinzipien von Kontrast und Ausgewogenheit gemeinsam in ein großes architektonisches Ganzes eingebunden. Der ästhetische Einwand, Virtuosität und Sonatenform seien nicht ‚logisch‘ (Jacques Handschin) miteinander verknüpft, ginge ins Leere: sie sind es ‚architektonisch‘. Eine tragfähigere Kritik könnte vielmehr versuchen, beim ästhetischen Eigenwert des Figurenwerks anzusetzen. Über den ließe sich vielleicht tatsächlich streiten.

In der Sonate op. 22 sind Virtuosität und Sonatenform dann sehr wohl miteinander vermittelt – die Sonatenform ist durch und durch virtuos geprägt. Allerdings scheint die Form nur lose und gleichsam assoziativ von außen verklammert zu sein: durch den sporadischen Auftritt eines Motivs, das eine Spielfigur ist, eines Motivs, dessen thematisch-motivische Varianten eher im Vagen bleiben – die Reduktion auf die Trillerfigur ebenso wie die Augmentation.

In op. 53 und op. 57 sind Virtuosität und Sonatenform dann nicht nur miteinander vermittelt, sie werden von innen heraus zusammengehalten, und zwar durch eine motivische Substanz, die geeignet ist, sowohl eine große Form zu tragen wie auch virtuose Gestalten in genügender Zahl hervorzubringen. Der Schlüssel liegt dabei, wie es scheint, vor allem im Abstraktionsgrad der motivischen Substanz. Besteht sie in der *Waldstein-Sonate* vornehmlich in einer Skala, so in der *Appassionata* im Dreiklang. Auf den Dreiklang, mit dem der Satz beginnt, lassen sich in der *Appassionata*, wie gezeigt, nicht nur alle oder fast alle virtuoson Figuren beziehen, der Dreiklang verbindet auch das 1. mit dem 2. Thema. Genauso gehen in der *Waldstein-Sonate* aus der Skala, deren Genese zunächst einmal Gegenstand des 1. Themas ist (T. 1–11 bzw. 13), nicht nur die meisten virtuoson Passagen hervor, sondern vor allem auch das 2. Thema: Der charakteristische absteigende Quintgang im 2. Thema (T. 35/36) ist nichts anderes als die doppelte Augmentation des Quintgangs aus T. 4, vermittelt lediglich durch eine Reihe thematischer Zwischenstationen (T. 17, T. 21, vor allem T. 23 ff.). So abstrakt die motivische Substanz in op. 53 und op. 57 ist – für eine gestaltenreiche Synthese von Virtuosität und Sonatenform erweist sie sich als unübertroffene Voraussetzung.

BERICHTE

Rheinsberg, 1. bis 3. September 2000:

9. Dmitrij Šostakovič-Symposion

von Detlef Gojowy, Unkel am Rhein

Im „Bach-Jahr“ folgerichtig unter dem Thema „Bach und Šostakovič“ stand das neunte Symposion der Schostakowitsch-Gesellschaft Berlin in Zusammenarbeit mit der Musikakademie Rheinsberg – der russische Komponist war ein begeisterter Bachspieler, nutzte alle erdenklichen kontrapunktischen Formen in seiner Experimentaloper *Die Nase* (1927) nach Nikolaj Gogol' und setzte in seinen *24 Präludien und Fugen* 1950–51 die Idee von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* bewusst fort. In der Sowjetunion durch die Musikbeschlüsse des ZK der KPdSU 1948 als „Volksfeind“ verfeimt, nach außen aber gern als internationale Persönlichkeit präsentiert, nahm er 1950 als Juror und Solist an jenem Leipziger Bachfest teil, das nach dem Willen der DDR-Führung den „kirchlichen Bach“ zu einem „kämpferischen Humanisten“ umrüsten sollte – die Intrigengeschichte dieses Vorhabens hatten Christiane Gojowy und der unterzeichnete Verfasser aus den Kulturbund-Akten im Bundesarchiv Berlin in einer Dokumentation für dieses Symposion erschlossen.

Eine Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft hatte es dieses Jahr ermöglicht, dass fünf russische und ukrainische führende Vertreterinnen der Šostakovič- und Avantgardeforschung mit ihren deutschen Kollegen in Dialog treten konnten. Das Thema „Šostakovič und Bach“ erfuhr dabei seine natürliche Ausweitung auf Phänomene des Neoklassizismus und des Neobarock im 20. Jahrhundert. Friedbert Streller (Dresden) stellte Šostakovičs Adaption bachscher Themen und Formen unter die Frage „Neoklassizismus oder verordneter Traditionsbezug?“ Sebastian Klemm (Freiburg) ging mit seinem Referat „Dimensionen der Erinnerung. Zur Frage der Verwendung musikalischer Antefacta bei Bach und Šostakovič“ auf jenes „Parodieverfahren“ ein, mit dem Bach komponiertes Material durch geeignete Neutextierungen der Vergänglichkeit entriss, sowie auf die bedeutsamen Fremd- und Selbstzitate bei Šostakovič. Gottfried Eberle (Berlin) untersuchte die Motive „B-a-c-h“ und „D-E-s-c-h“ (als „D. Sch“ostakovičs Ideogramm) als bedeutsame musikalische Symbole in der Musik Alfred Schnittkes. Eckart Kröplin (Dresden) verfolgte die Spuren Bachs in der Musik des 20. Jahrhunderts von Igor Strawinsky und Arnold Schönberg bis zu Šostakovič und Sof'ja Gubajdulina.

Das Referat des Verfassers („B-a-c-h, Neobarock und Neoklassizismus in der russischen Musik“) setzte in den 1920er-Jahren an, die Stil und Ästhetik Šostakovičs formten, im Seitenblick auch auf andere zeitgenössische Ausprägungen bei Nikolaj Roslavec, Arthur Lourié und später bei Jurij Bucko. Tamara Levaja (Nižnij Novgorod) wies in ihrem Referat „Neobarock und Absurdes – nochmals zur Oper *Die Nase*“ darauf hin, dass Šostakovičs Barocktechniken nicht lediglich Stilimitationen seien, sondern im Kontext der zeitgenössischen „Realkunst“-Ästhetik bei Daniil Charms und den Dichtern des „OBERIU“ stünden. Jelena Poldjaeva (Moskau, derzeit als Stipendiatin in Berlin) trug aus einer vorbereiteten Buchveröffentlichung ein Kapitel „Bach im Stalinismus“ vor.

Corinna Schreieck (Mannheim) untersuchte die typischen Motive des „Abschieds bei Šostakovič und Gustav Mahler“, Valentina Silant'eva, Literaturwissenschaftlerin an der Universität Odessa, verglich Šostakovič und Anton Čechov als „Ideale der russischen Intelligenz“ in ihren vielfach gemeinsamen und ähnlichen künstlerischen Äußerungen. Elena Markova, Musikwissenschaftlerin am Konservatorium von Odessa, verfolgte das eigentümliche nichtsinfonische, willkürliche und vom Komponisten so benannte „Spielzeugkistenprinzip“ im Zusammenwirken von Wort und Musik bei Šostakovič. Neben ihrem Beitrag „Šostakovič und Bach“ oblag der Šostakovič-Biografin Sof'ja Chentova (St. Petersburg), Verfasserin einer vierbändigen Biografie und zahlloser Einzelstudien, das Schlusswort.

Greifswald, 7. bis 10. September 2000:

8. Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Musica Baltica: „Geistliches Lied im Ostseeraum zwischen Reformation und 1900“

von Markus T. Funck, Greifswald

Das Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft der Greifswalder Ernst-Moritz-Arndt-Universität veranstaltete die Tagung im Rahmen des 750-jährigen Jubiläums dieser ehrwürdigen Hansestadt. 20 Referentinnen und Referenten aus Deutschland, Schweden, Polen, Russland und Lettland, unterstützt durch eine Gruppe Kollegiaten vom Graduiertenkolleg „Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär“ der Universität Mainz, kamen aus diesem Anlass zusammen.

In seinem Eröffnungsvortrag umriss Walter Werbeck (Greifswald) die Schwierigkeiten, aber auch die Chancen eines möglichst weit gefassten Terminus „Geistliches Lied“ sowie seine Perspektiven innerhalb der Musikkultur des Ostseeraums, die bisher weniger durch musikalische Werke als vielmehr durch spezifische Phänomene der musikalischen Sozial- und Institutionengeschichte bestimmt worden ist. Die Referate des ersten Tages galten – nach einleitenden Thesen Gerd Rienäckers (Berlin) zur Wort-Ton-Beziehung in Gemeindeliedern – zunächst der Überlieferung des geistlichen Liedes. Folke Bohlin (Lund) ging der Frage nach, auf welchen Wegen sich das neue reformatorische Kirchenlied entlang der Ostsee verbreitete, Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) wies auf die Bedeutung der verschollenen Königsberger Bestände für die Überlieferung des geistlichen Liedes hin, und Danuta Szlagowska (Danzig) berichtete über ältere Danziger Sammlungen mit handschriftlich überlieferten Weihnachtsliedern.

Ein zweiter Schwerpunkt galt dem Geistlichen Lied und seiner Geschichte in Nord- und Osteuropa. Vladimir Gurewitsch (St. Petersburg) informierte über die Rolle westlicher Kirchengesänge bei der Entwicklung der russischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, Mikos Ceze (Riga) stellte das lettische Modell des geistlichen Chorliedes am Ende des 19. Jahrhunderts vor, Peter Tenhaef (Greifswald) sprach über geistliche Lieder innerhalb der *Vitae Pomeranorum*, und Margareta Jersild (Stockholm) präsentierte ein Forschungsprojekt zum geistlichen Volkslied in Schweden.

Untersuchungen zu ausgewählten Gesang- und Choralbüchern sowie zu instrumentalen Bearbeitungen geistlicher Lieder bildeten den dritten Schwerpunkt der Tagung. Andreas Waczkat (Rostock) referierte über Daniel Fridericis *Bicinia Sacra*, Anders Dilmar (Uppsala) über J. C. F. Haeffner und seine Choralbücher, Michael Kube (Tübingen) über Georg Christian Apels *Choralbuch* von 1817 und Markus T. Funck (Greifswald) über das evangelische *Choralbuch für Kirche und Haus* von August Wagner. Über Abbé Voglers *Organistskola* sprach Markus Rathey (Mainz), und Matthias Schneider (Greifswald) untersuchte Choralbearbeitungen von Paul Siefert. Greger Andersson (Lund) fragte nach der Funktion und den Realisationsmöglichkeiten von Bläserchorälen und Danuta Popinigis (Danzig) widmete sich dem Repertoire des Glockenspiels, wie es 1748 für die Danziger Katharinenkirche aufgezeichnet worden war.

Damit leitete sie über zum letzten Schwerpunkt: dem Geistlichen Lied in Danzig. Vier Danziger Referenten informierten das Auditorium: über das *Cantionale* von Petrus Artomius 1620 (Joachim Gudel), über polnische evangelische Gesangbücher aus Danzig zwischen 1586 und 1783 (Violetta Kostka), über eine Danziger Sammlung evangelischer Lieder von 1841 (Jolanta Wozniak) sowie über das geistliche Lied im Œuvre Danziger Komponisten des 19. Jahrhunderts (Jerzy Marian Michalak).

Bereichert wurde die Konferenz durch eine Ausstellung wichtiger Hymnologica der Greifswalder Universitätsbibliothek sowie durch ein Konzert in St. Jacobi, in dem das Ensemble „Greifvocal“ auch das moderne geistliche Lied im Ostseeraum ausführlich vorstellte.

Kiew, 26. bis 27. September 2000:

Musikwissenschaftliches Symposium „Philosophisch-kulturologische Aspekte ukrainisch-ausländischer Beziehungen“

von Detlef Gojowy, Unkel am Rhein

Die Situation der Ukraine scheint vergleichbar der in Slowenien oder der Slowakei: ein Volk mit eigener Sprache und Tradition, aus einem ungeliebten multinationalen Staatsverband entlassen, begibt sich auf die Suche nach der eigenen Identität als Kulturnation. Das ist problematisch genug insofern, als die geistige Kultur solcher Länder im jeweils größeren Zusammenhang „aufzugehen“ pflegte: Österreich-Ungarn, Jugoslawien, der Tschechoslowakei oder in diesem Fall Russland, das einen Dichter wie Nikolaj Gogol' einfach aufzog und dessen Zar Alexander II., noch dazu aus dem Urlaub in Bad Ems, die ukrainische Sprache samt Literatur und anderen aufrührerischen Schriften einfach verbot. (Dies setzte sich unter sowjetischen Vorzeichen fort, etwa wenn ukrainische Forschungen im Blick auf das benachbarte Polen mit seinem „Warschauer Herbst“ als unerwünschte Avantgardismen unterbunden wurden). Da wird die Suche nach Identität zu einer Suche nach verschütteten Wurzeln: Wenn Ludwig van Beethoven Lieder aus einer Sammlung russischer Volkslieder entnahm, Franz Liszt oder George Gershwin Kosakenlieder vertonten – was war daran „ukrainisch“?

Um solche Fragen kreiste ein internationales wissenschaftliches Symposium anlässlich des XI. „Kyjiv Muzyk Fest 2000“ zum Thema „Philosophisch-kulturologische Aspekte ukrainisch-ausländischer Beziehungen“. Anton Mucha, Autor eines jüngst erschienenen, hier verteilten Handbuchs *Komponisten der Welt in ihren Beziehungen zur Ukraine* betrachtete die „Ukraine im Schaffen der Weltkomponisten“, Dmitrij Nalyvajko „Die Ukraine und die westeuropäische Romantik“ – Rainer Maria Rilke, George G. Byron, Adam Mickiewicz oder Robert Schumann rückten in den Blick. Im Referat von Olga Petrova ging es um ukrainische Maler auf der Weltausstellung, in dem des Berichterstatters um ukrainische Wurzeln der europäischen Avantgarde (Efim Golyšev, Leo Ornstein, Arthur Lourié, Nikolaj Roslavec, Aleksandr Mosolov und Joseph Schillinger). Die ukrainische „Philosophie des Herzens“ und den amerikanischen Transzendentalismus (Skorovoda und Emerson) behandelte Sergej Prygodin. Michail Stepanenko fand den ukrainischen Dudelsack in den Illustrationen zu Sebastian Brants *Narrenschiiff*. Stefania Pavlyšin (L'viv) ortete den Platz des Komponisten Marian Kuzan in der französischen Musik, Maria Zagajkiewicz verfolgte des Schaffen von Karol Lipinski im Kontext der ukrainischen Kultur, Luba Kyjanovs'ka (L'viv) ukrainische Themen und Anspielungen bei polnischen und österreichischen Komponisten in Verbindung mit Galizien (1800–1939), R. Sulim (Sumi) das ukrainische Thema in der polnischen Musik des 19. Jahrhunderts, Julia Gozyk, ein ukrainisches Lied in der slowakischen Oper *Auferstehung* von Jan Cikker.

Lydia Kornij ging es um die ukrainische Komponente der russischen Musik vom 17. zum 18. Jahrhundert, Tamara Gnativ um Tymko Padura als ukrainisch-polnischen Barden des 19. Jahrhunderts, Elena Markova (Odessa) allgemein ums ukrainische Thema in der ausländischen Musik. Sergej Kryms'kyj analysierte Archetypen unterbewusster Kultur. Mariana Kopycyja hatte – unter Bezug auf die Philosophien von Hans-Georg Gadamer und Martin Heidegger, den englischen Komponisten David Hoy in seinen ukrainischen Beziehungen im Blick, Nina Gerasimova-Persydsckaja die Rolle der Ukraine in der Herausbildung der Musik der „Europa Magna“. Unabhängigkeit als Kategorie ukrainischer nationaler Kultur definierte L. Kal'nyc'ka, und die Beziehung der Ukraine zur Ersten Wiener Schule Virko Baley (Las Vegas). Heimatort der Referenten, wo nicht anders genannt, war die Hauptstadt Kiev/Kyjiv, in der Ivan Kotljarevskij eine Generation junger Musikwissenschaftler heranbildete, die auch auf das Fach in den anderen Städten ausgestrahlt hat. Für elf weitere Referate blieb im engen Raum von zwei Tagen keine Zeit zum Verlesen – in einer vorbereiteten Publikation werden sie enthalten sein.

Ins Kiev-Musikfest integriert war die feierliche Vernissage einer Ausstellung von Musikmanuskripten, auch Gemälden, „Materialien westeuropäischer Kunst und Literatur“, die aus

den Beständen der Berliner Singakademie nach Schlesien verlagert, bei Kriegsende von der Roten Armee nach Kiev verbracht wurden und über deren Rückführung, wie es heißt, verhandelt wird: vieles von C. Ph. E. Bach, Ludwig van Beethoven und Wolfgang Amadeus Mozart, doch meist in Abschriften. Die Entdeckung dieser Bestände wurde unlängst in Deutschland als Sensation gewertet; indessen sei die Sammlung nicht geheim gehalten worden, sondern es wurde im Lauf der Jahre unter dem Dirigenten Igor Blaškov viel daraus musiziert.

Oldenburg, 29. September bis 1. Oktober 2000:

Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. 4. Tagung der Sektion Frauen- und Geschlechterforschung in der Gesellschaft für Musikforschung

von Rebecca Grotjahn, Essen

Das Tagungsthema bezieht sich auf die von Karin Hausen formulierte These von der „Polarisierung“ der Geschlechtscharaktere, der zufolge seit dem Ende des 18. Jahrhunderts das Verhältnis der Geschlechter als wesenhafte Gegensätzlichkeit neu definiert wurde, die nicht als Ergebnis sozialer Konventionen verstanden wird, sondern als Naturtatsache. Dass in der Geschichtswissenschaft diese Auffassung längst auf den Prüfstand gestellt und differenziert wurde, betonte die Göttinger Historikerin Anne-Charlott Trepp. Die Ideologie der Polarität von Mann und Frau spiegele weniger einen tatsächlichen Wandel der sozialen Wirklichkeit wider, sondern sei von der Absicht getragen, die in der Zeit gesellschaftlicher Umbrüche in Frage gestellten tradierten Verhältnisse erneut zu festigen. Die Tagung stellt den Versuch dar, die Polarisierungsthese erstmals in breiterem Umfang auf ihre Tragfähigkeit für musikwissenschaftliche Fragestellungen zu überprüfen.

Zwei Beiträge widmeten sich der Chormusik des 19. Jahrhunderts. Untersuchte Gesine Schröder (Leipzig) kompositionstechnische Aspekte von Frauen- und Männerchorsätzen, so legte Barbara Eichner (München) die Bedeutung der – von der aktiven Mitwirkung ausgeschlossenen – Frau als Bezugspunkt der in der bürgerlichen Sängerbewegung zum Tragen kommenden Männlichkeitskonzepte dar. Mit Fragen der Musikästhetik beschäftigten sich Nanny Drechsler (Karlsruhe), die Weiblichkeitskonstruktionen in der Romantik erörterte, Julia Lieb-scher (Bochum), die Gender-Aspekte in der Ästhetik der Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert herausarbeitete, sowie Ruth Heckmann und Eva Rieger (beide Bremen), die Parallelen zwischen den Umbrüchen der Musikanschauung und der Neudefinition der Geschlechterrollen zwischen 1750 und 1800 aufzeigten.

Christin Heitmann (Oldenburg) demonstrierte die Ergiebigkeit zeitgenössischer Musiktheorie (besonders Anton Reichas) für die Analyse symphonischer Werke von Louise Farrenc, während Claudia Breiffeld (Würzburg) Symphonien von Emilie Mayer und Agnes Tyrell vorstellte. Dass Johann Wolfgang Goethes Singspiele auch als Beiträge zur zeitgenössischen Diskussion des Geschlechterverhältnisses zu verstehen sind, wies Gabriele Busch-Salmen (Bremen) nach. Dorothea Hofmann (München) untersuchte Johann Adam Hillers pädagogische Kompositionen. Der Beitrag von Corinna Herr (Herne) behandelte am Beispiel von Vertonungen des Medea-sowie des Faust/Margarethe-Stoffs die musikalische Präsentation von Kindsmörderinnen, während Katharina Hottmann (Hannover) sich bei ihrem Beitrag über Richard Strauss' *Arabella* auf die kompositorische Interpretation der Männerrollen konzentrierte. Auf der Basis von Zeitungsberichten beschrieb Christine Siegert (Hannover) Sozialstatus und öffentliche Wahrnehmung von Opernsängerinnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien.

Zwei Referate befassten sich mit Geschlechterdarstellungen in Liedern von Peter Tschaikowsky (Kadja Grönke, Oldenburg) und Johannes Brahms (Marion Gerards, Raeren). Antje Ruhbaum (Berlin) plädierte am Beispiel Elisabeth von Herzogenbergs dafür, die Leistungen der

im nichtöffentlichen Bereich als Musikförderinnen wirkenden Frauen stärker als bisher zu würdigen. Einblicke in das Musikleben Hollands und Frankreichs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eröffneten die Beiträge von Helen Metzelaar (Amsterdam) über Nina d'Aubigny und Geneviève Bernard (Tübingen) über Isabelle de Charrière. Merkmale der musikalischen Sprache von Elisabeth Lutyens arbeitete Carsten Bock (Berlin) anhand von Vergleichen mit Werken Anton Weberns heraus.

Mit der Musikkultur außerhalb des zentraleuropäischen Raumes setzten sich zwei Beiträge auseinander. Yuko Tamagawa (Tokio) beschrieb die Rezeption des mitteleuropäischen Rollenbildes „Mädchen am Klavier“ im Rahmen des japanischen Modernisierungsprozesses seit 1868, Lada Braschanowa-Stantschewa (Sofia) schilderte den Beitrag der Frauen zum Musikleben Bulgariens.

Über ihre musikpädagogischen Forschungsprojekte berichteten Katharina Herwig (Oldenburg), die anhand von Kinderzeichnungen die geschlechtsspezifische Wahrnehmung von Musiziersituationen analysierte, sowie Martina Oster (Hildesheim), die „geschlechter(un)typische“ musikalische Sozialisation von Grundschulkindern darstellte. Sabine Vogt-Schneider (Berlin) stellte Wirkung und Funktion der Frauenfiguren der Pop-Gruppe ABBA dar, und Ursel Schlicht (New York) befasste sich mit den Auswirkungen frauenfördernder Strukturen im Jazz.

Eine Laudatio auf Eva Rieger anlässlich ihres 60. Geburtstages beschloss die Tagung. Susanne Rode-Breyman (Bremen) würdigte das Lebenswerk der Jubilarin als wegweisend für die musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung.

Ein Tagungsbericht wird voraussichtlich im Jahr 2001 publiziert.

Weißenfels (Saale), 3. bis 7. Oktober 2000:

Internationales Symposium aus Anlass des 300. Todestages von Johann Beer

von Klaus Petermayr, Salzburg

Da Beer – seinerzeit zwar hauptsächlich als Komponist tätig und als solcher zuletzt Konzertmeister der Herzöge von Sachsen-Weißenfels – heute in erster Linie aber als Literat bekannt ist, lag der Schwerpunkt der von der Freien Universität Berlin und der Stadt Weißenfels veranstalteten Jubiläumsveranstaltung verständlicherweise auf germanistischer Seite. Den wissenschaftlichen Leitern der Tagung Ferdinand van Ingen (Amsterdam) und Hans-Gert Roloff (Berlin) war es aber ein Anliegen, auch Beers musikalisch-praktisches und theoretisches Schaffen gewürdigt zu wissen. So referierten etwa Eric Achermann (Bern) zur Stellung von Musik und Musiktheorie zur Zeit Beers. Rainer Bayreuther (Halle/Saale) brachte neue Überlegungen zum vieldiskutierten Streit zwischen dem Weißenfelsener Konzertmeister und dem Gothaer Rektor Gottfried Vockerodt und den dazu verfassten musikalischen Streitschriften. Die praktisch orientierte Seite des Musikers Beer wurde vor allem von Torsten Fuchs (Regensburg) und Michael Heinemann (Berlin) behandelt. Übergreifend versuchte Hellmut Thomke (Allmendingen), Musikerfiguren und musikalische Schilderungen in Beers Romanen in den literarhistorischen Kontext zu stellen.

Neue Erkenntnisse wurden jedoch vorwiegend aus germanistischer Sicht präsentiert. Von Studien und Analysen einzelner Teilaspekte zum literarischen Werk überzeugten unter anderem die Beiträge von Andreas Solbach (Mainz) über Unehrllichkeit aus sozialhistorischer Sicht in Beers Romanen, sowie Dietz-Rüdiger Moser (München), der augustinische Denkweisen in Beers Satire *Bestia Civitatis* hervorkehrte. Darüber hinaus wurde auch den Problemen der gegenwärtigen Beer-Forschung und der Rezeption seiner Werke Rechnung getragen. Diesbezüglich konfrontierte James N. Hardin (South Carolina) das Auditorium mit Überlegungen zu englischen Übersetzungen deutscher Barockromane.

Hans-Gert Roloff und Ferdinand van Ingen ist es mit diesem Symposium gelungen, drei Generationen von anerkannten Beer-Forschern in der Saale-Stadt zu vereinen, deren Erkennt-

nisse die zukünftige Beer-Forschung sicher nachhaltig beeinflussen werden. Die Referate werden voraussichtlich im Frühjahr 2001 im *Jahrbuch für internationale Germanistik* erscheinen. Parallel zum Symposium wurde die von Andreas Brandtner (Wien/Linz) und Wolfgang Neuber (Berlin) für das Adalbert-Stifter-Haus in Linz konzipierte Beer-Ausstellung nach Weißenfels transferiert und dort im Rahmen der Tagung feierlich eröffnet.

Düsseldorf, 12. und 13. Oktober 2000:

Kolloquium „Musik im Medienzeitalter“

von Heiner Klug, Düsseldorf

Aus Anlass des 50-jährigen Bestehens des Studiengangs „Ton- und Bildtechnik“ der Robert-Schumann-Hochschule und der Fachhochschule Düsseldorf lud das Musikwissenschaftliche Institut der Robert-Schumann-Hochschule ein zu einem von Andreas Ballstaedt (Düsseldorf) organisierten Kolloquium zum Thema „Musik im Medienzeitalter“.

Wolfgang Thiel (Berlin) plädierte in seinem Referat „Faktoren der Filmmusikentwicklung“ dafür, Filmmusik nicht mit traditionellen musikwissenschaftlichen Kriterien zu bewerten. Die kompositorischen Impulse liegen bei Filmmusik innerhalb des multimedialen Ganzen und sind somit nur aus dieser Gesamtheit heraus zu bewerten. Heinz Geuen und Michael Rappe (beide Kassel) analysierten in ihrem Vortrag „Zur Ästhetik des Videoclips“ zwei Clips der Stuttgarter Hip-Hop-Formation „Freundeskreis“. Ihnen gelang anhand einer minutiösen Analyse des in der Bildkomposition verwandten Materials eine Entschlüsselung der durchaus ambivalenten filmischen Codes. Robert Lug (Frankfurt a. M.) zeigte, in welchem Maß ursprünglich schriftlose Musiziertradition von Schriftlichkeit beeinflusst wurde. Ebenso beleuchtete er, wie sehr im Verlauf des 20. Jahrhunderts als Folge medientechnologischer Neuerungen das schriftlose Musizieren wieder stark an Bedeutung gewann und weiterhin gewinnt. Helga de la Motte-Haber (Berlin) beschäftigte sich in ihrem Vortrag „Klänge statt Töne – Veränderungen des kompositorischen Denkens durch die Medien“ mit der Materialfrage beim Kompositionsprozess. Rudolf Heinz (Düsseldorf) lieferte „Kritische Einlassungen zur aktuellen Medienkonjunktur philosophischerseits“. Er warnte vor der Gefahr, dass die galoppierende Technikentwicklung sich verselbständigen und dabei das Menschliche dem Fortschritt geopfert werden könnte. Niels Knolle (Magdeburg) forderte in seinem Referat „Multimedia als Herausforderung für die Musikpädagogik“ die Nutzung multimedialer Technologien für den Musikunterricht. Er zeigte Möglichkeiten auf, wie Computer genutzt werden können, um Schüler zum aktiven Musizieren zu motivieren und anzuleiten.

Den Abschluss des Kolloquiums bildete ein Round-Table-Gespräch zum Thema „Das Handwerk des Komponierens im Medienzeitalter“. Manfred Trojahn (Düsseldorf) stand hierbei für die traditionelle Art des Komponierens mit Bleistift und Papier. Den Gegenpol vertrat Hans Nieswandt, DJ und Musiker (Köln), der seine Kompositionen ausschließlich mit Computer, Sampler und Synthesizer erstellt. Für Ausgleich sorgten neben dem Moderator, Andreas Ballstaedt (Düsseldorf), die beiden Komponisten Michael Obst (Weimar) und „Enjott“ Schneider (München), die sowohl traditionelle wie auch elektronische Kompositionsweisen praktizieren.

Im Verlauf des Round-Tables kamen sehr unterschiedliche Standpunkte zum Vorschein; das zeigt, dass die Herangehensweisen an Musik heute nahezu inkompatibel sein können. In diesen unterschiedlichen Denkweisen spiegelt sich der gegenwärtige Stand der Medienentwicklung wider, wobei herkömmliche schriftorientierte und neue Denkweisen nebeneinander existieren und noch nicht wirklich in der vielgepriesenen Multimedialität verschmolzen sind. Mit fortschreitender Medienintegration werden diese Inkompatibilitäten wohl aber an Bedeutung verlieren.

Bonn, 12. und 13. Oktober 2000:

Internationales Symposium „Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung“

von Martina Sichardt, Berlin

Das von Hans-Werner Küthen als gemeinsame Veranstaltung der Internationalen Beethovenfeste Bonn und des Beethoven-Hauses Bonn konzipierte und organisierte Symposium hatte sich zur Aufgabe gemacht, Beethovens Rückgriff auf die Tradition und seinen Umgang mit ihr zu beleuchten. Überlegungen zur Bach-Rezeption Beethovens traten hierbei in den Vordergrund, doch auch Georg Friedrich Händel, C. Ph. E. Bach, Muzio Clementi und Johann Ladislaus Dussek wurden im konkreten Vergleich spezifischer Passagen als Bezugspunkte Beethovenischen Komponierens ausgemacht. Ausgangspunkt war der von Beethoven selbst verwendete Begriff der „Kunstvereinigung“, dessen Bedeutung Küthen bereits 1980 in einem Aufsatz reflektiert hatte (Quaerendo invenietis. Die Exegese eines Beethoven-Briefes, in: *Musik, Edition, Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, hrsg. von Martin Bente, München 1980, S. 282–313).

Martin Zenck (Bamberg) hob die Bach-Aneignung Beethovens vom Klassizismus Louis Spohrs und Felix Mendelssohn Bartholdys ab und rückte sie in die Nähe eines Historismus im Sinne von Ernst Troeltsch. James Webster (Ithaca, NY) beschrieb die Beziehung Beethovens zu Joseph Haydn als ein produktiv-komplementäres Verhältnis und plädierte dafür, sich von Perspektiven wie „Vorbild“ oder „Einfluss“ zugunsten der Vorstellung von „Intertextualität“ zu lösen. Hans-Josef Irmen (Essen) breitete die Ergebnisse seiner Nachforschungen zum Freimaurertum Beethovens und zahlreicher seiner Freunde und Zeitgenossen aus. Tomislav Volek (Prag) setzte sich kritisch mit Fragen des Schaffensprozesses bei Wolfgang Amadeus Mozart auseinander, William Drabkin (Southampton) untersuchte, ausgehend vom 1. Satz der *Kreutzer-Sonate* op. 47, Tonartenpläne von Sätzen und Satzzyklen bei Mozart und Haydn, die sich – entgegen dem gewohnten Verlauf Moll-Dur – von Dur nach Moll bewegen. Richard Kramer (New York, NY) zeigte Bezüge zwischen Beethovens *Sonate* op. 90 und bestimmten Passagen aus den „Sonaten für Kenner und Liebhaber“ von C. Ph. E. Bach auf und stellte dies (im Anschluss an Harold Bloom) in einen Zusammenhang mit Beethovens Beschäftigung mit Volksliedern sowie mit Homer als einer Suche nach einem neuen, fremden, ja zeitlosen Tonfall. Die Bach-Rezeption Beethovens stand im Mittelpunkt der Ausführungen William Kindermans (Victoria, BC). Entgegen der gängigen Auffassung, die Bach-Rezeption als Phänomen des Spätwerks zu betrachten, wies Kinderman die Anverwandlung Bachs als roten Faden im gesamten Werk Beethovens nach, die ihren Ausgang nahm vom Studium des *Wohltemperierten Klaviers* bei seinem Lehrer Christian Gottlob Neefe; gerade nicht als Anklang eines „Alten“, sondern als „stilistische Anspielung“, „Verwandlung“, „Integration“ – so wurde auf der Grundlage von Beispielen aus op. 7, op. 54, op. 109 und op. 110 die Rezeption Bachs definiert. Die vielgestaltige Händel-Rezeption insbesondere im Wien der 1780er- und 90er-Jahre arbeitete Anette Monheim (Bonn) umfassend auf und konnte so das Umfeld nachzeichnen, auf dem Beethovens Händel-Kennntnis erwuchs. An die auch interpretatorische Extreme ausleuchtenden Bemerkungen Ulrich Bartels (Göttingen) zur Aufführungsgeschichte Beethovens schlossen sich die Überlegungen Christopher Reynolds (Davis, CA) zur Frage des Bach-Zitats aus der *Johannes-Passion* („Es ist vollbracht“) in op. 69, op. 106 und op. 110 an. Auf der Grundlage einer beeindruckenden Sammlung von Beispielen, angefangen bei C. Ph. E. Bach, Mozart, Beethoven bis hin zu den Mendelssohns und Schumann, nahm er die Kernfrage ins Visier, ob es sich hier um Bach-Rezeption oder aber um Topos-Tradition handele (so von Zenck in der Diskussion zugespitzt), wobei Reynolds für ersteres plädierte. Hans-Werner Küthen selbst legte Traditionslinien von Clementi und Dussek zu Beethoven offen (op. 81a, op. 101), und die Ausführungen von Norbert Gertsch (München) zur *Missa solemnis*, die von editorischen Fragestellungen mitten in das Feld kirchenmusikalischer Aufführungspraxis führten, schlossen das ertragreiche und durch ausführliche und lebendige Diskussionen außerordentlich bereichernde Symposium ab.

Glücklich abgerundet wurde die Veranstaltung durch einen Klavierabend von William Kinderman, dessen poetische Interpretation der drei letzten Klaviersonaten Beethovens vom Publikum gefeiert wurde. Ein Kongressbericht wird innerhalb der Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses erscheinen.

Toronto, 14. bis 17. Oktober 2000:

International Conference „Music and Nazism“

von Guido Heldt, Berlin

Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik im Dritten Reich hat spät eingesetzt und ist lange zögerlich verlaufen; in den letzten Jahren ist jedoch wachsendes Interesse zu beobachten (das nun auch die Geschichte der Musikwissenschaft selbst einbegreift). Die von Michael H. Kater, Zeithistoriker am Canadian Centre for German and European Studies der York University, Toronto, und Albrecht Riethmüller vom Institut für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin an der York University veranstaltete Tagung „Music and Nazism“ versuchte, mit Wissenschaftlern aus unterschiedlichen Disziplinen und Ländern Perspektiven dieser Diskussion zusammenzuführen.

Hans R. Vaget (Northampton, Massachusetts) beschrieb die Bedeutung Richard Wagners im Denken Adolf Hitlers mit Hilfe des Konzepts eines Hitler und seinem Publikum gemeinsamen ‚cultural space‘ (nicht zuletzt durch Musik definiert), innerhalb dessen Ideen nicht expliziert werden mussten, sondern schon die Andeutung genügen konnte, um einen Vorstellungskomplex aufzuschließen. Stephen McClatchie (Regina, Saskatchewan) stellte die Ergebnisse seiner archivalischen Studien zur 1938 eingerichteten Bayreuther Richard-Wagner-Forschungsstätte und ihrem Direktor Otto Strobel vor. Jens Malte Fischer (München) gelang eine differenzierte Darstellung des idiosynkratischen Antisemitismus bei Hans Pfitzner und der Folgen, die daraus für seine Situation im Musikleben des Dritten Reiches erwachsen. Bryan Gilliam (Durham, North Carolina) beschrieb das Lavieren von Richard Strauss zwischen öffentlicher Funktion und persönlichen Anschauungen um die Mitte der 1930er-Jahre.

Pamela Potter (Madison, Wisconsin) stellte die Wandlungen des Berliner Musiklebens zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich dar, die Möglichkeiten, die es als Metropole für die kulturelle Außendarstellung des neuen Regimes bot, aber auch die Schwierigkeiten, die es als vorzüglicher Hort dessen bereitete, was die Nazis als „entartete Musik“ brandmarken sollten. Joan Evans (Waterloo, Ontario) untersuchte das Verhältnis der Nazis zur musikalischen Moderne anhand des *Internationalen zeitgenössischen Musikfests* in Baden-Baden 1936–1939. Auch Celia Applegate (Rochester, New York) widmete sich dem Ineinander von Kontinuität und Umwälzung im deutschen Musikleben vor und nach 1933, in ihrem Falle am Beispiel der ideologischen Repositionierung der Hausmusik in Nazi-Deutschland, aber auch der Probleme, die die Realität hausmusikalischer Praxis ihrer Nutzbarmachung entgegenstellte. Kim Kowalke (Rochester, New York) lieferte eine faktenreiche Darstellung des Verhaltens der Musikverlage Schott und Universal Edition gegenüber ‚ihren‘ Komponisten und gegenüber den neuen Macht-habern.

Bernd Sponheuer (Kiel) untersuchte die in der nationalsozialistischen Diskussion notorische Frage des ‚Deutschen‘ in der deutschen Musik, die gerade wegen der Ungreifbarkeit eines positiven Ergebnisses in eine Beschwörung umschlug und, ältere Diskurse ungeniert adaptierend, selbst kulturell integrative Wirkung entwickelte. Auch Giselher Schubert (Frankfurt a. M.) untersuchte Facetten der Idee einer emphatisch ‚deutschen‘ Musik zwischen ästhetischen Fiktionen und kultureller Funktionalisierung. Michael Morse (Toronto, Ontario) machte auf den Widerspruch zwischen der Suche nach einer rational fassbaren Idee von substantiell deutscher Musik und der vor und nach 1933 verbreiteten Verortung von Musik als der

irrationalsten der Künste aufmerksam. Auch die Darstellung von Komponisten im NS-Kinofilm, die Guido Heldt (Berlin) untersuchte, zeigte die Schwierigkeiten kultureller Identitätssuche: Zwischen Propaganda- und Unterhaltungsanforderungen, Filmkonventionen und musikalischer Ideologie entstanden seltsam uneindeutige Produkte, dem Melodram eher verpflichtet als dem Heroenfilm, mit gebrochenen Konstruktionen von Geschlechter- und Künstlerrollen. Der Historiker David Monod (Waterloo, Ontario) beleuchtete das Verhalten von Musikern in den Denazifizierungsprogrammen nach dem Krieg und die Missverständnisse, die daraus erwuchsen, dass ‚Denazifizierung‘ in den ersten Monaten nach Kriegsende nicht so sehr darauf zielte, die Schuld von Einzelnen zu ermessen, als die deutsche Gesellschaft von den Personen und Strukturen zu befreien, die ein Fortleben nationalsozialistischer Ideen hätten bedeuten können.

Claudia Maurer Zenck (Graz) stellte dar, wie erhebliche Teile des österreichischen Musiklebens zwischen 1933 und 1938 bereits vorauseilende Anpassungen an die in Deutschland geltenden neuen musikalischen Regeln vornahm. Tamara Levitz (Montréal, Québec) berichtete über die Rezeption von Igor Strawinskys Ballett *Perséphone* in Nazi-Deutschland. Austin Clarkson (Toronto, Ontario) folgte dem Lebensweg Stefan Wolpes von seinen Jugend- und Studienjahren in Deutschland, über die Emigration nach Palästina 1933 und in die USA 1938 bis zu seinen Deutschland-Besuchen in den 1950er-Jahren. Theo Mäusli (Lugano) zeigte anhand von Schweizer Rundfunkprogrammen, wie sich im vieldiskutierten Konzept der „Geistigen Landesverteidigung“ in den 1930er- und 1940er-Jahren in der Schweiz rassistische Haltungen ebenso unterbringen ließen wie ein Selbstbild der Schweiz als prononciert federaler Staat.

Die Referate sollen 2001 vom Laaber-Verlag veröffentlicht werden.

Weimar, 21. Oktober 2000:

Symposium „Carl Maria von Weber und die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts“

von Frank Ziegler, Berlin

Anlässlich ihrer 10. Jahresversammlung hatte die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar und der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. zu einem Weber-Symposium eingeladen; Veranstaltungsort war die erst jüngst als Franz-Liszt-Zentrum der Weimarer Musikhochschule neu eröffnete Altenburg: Liszts Wohnsitz der Jahre 1849 bis 1861.

Der Initiator und Leiter des Symposiums, Frank Heidlberger (Würzburg), beleuchtete in seiner Einführung den aktuellen Forschungsstand zu Webers Klaviermusik: Trotz Ansätzen zu einer Neubewertung in jüngerer Zeit gelte dieser Schaffensbereich noch immer als „Randgebiet“. Klischees, die Klavierwerke seien vordergründige Gebrauchsliteratur des glänzenden Pianisten Weber oder ihnen komme nur der Rang von Vorstudien zum wichtigeren Opernschaffen des Komponisten zu, seien heute noch weit verbreitet. Hätten Zeitgenossen der 1820er-Jahre im Hinblick auf die Klavierwerke noch von einem „Zeitalter Beethovens und Webers“ gesprochen, so sei Weber um die Mitte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr in eine Außenseiter-Position geraten. Die nachträgliche Dogmatisierung des klassischen Sonatenform-Modells ließ Webers Klaviersonaten nach formalen Gesichtspunkten als unzureichend erscheinen. Dieses Verdikt prägte besonders in Deutschland die Beurteilung des Klavierwerks, während in Frankreich die Betonung des Phantastischen und Romantischen eine positivere Bewertung ermöglichte.

Die ersten drei Referenten versuchten, die Vielfalt von Webers Klavierwerk mit analytischen Betrachtungen einzelner Werke exemplarisch zu bestimmen. Jörgen Pfeffer (Paderborn) spürte

in der 1. Klaviersonate op. 24 dem von Weber postulierten konzeptionellen Anspruch der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ nach. Er untersuchte kritisch die Tauglichkeit des normativen Sonatenform-Modells zur Beschreibung der kompositorischen Arbeit in diesem Werk. Michael Kube (Tübingen) widmete sich den oft geringgeachteten Klaviervariationen Webers. Nach den frühen Unterrichts-Werken der Münchner und Wiener Zeit fand er in den *Variationen über „Vien quà, Dorina bella“* op. 7 erstmals Tendenzen zur Ausbildung eigener Charaktere in den Einzelabschnitten. Während dem letzten Zyklus, den *Variationen über ein Zigeunerlied* op. 55, als reiner „Brotarbeit“ geringere Bedeutung zukomme, seien die *Variationen über „Schöne Minka“* op. 40 von 1815 als Höhepunkt dieser Werkgruppe anzusehen. Frank Heidlberger stellte Webers *Momento capriccioso* op. 12 in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen und erläuterte dessen kleingliedrige Architektur. Die von Weber favorisierte Dualität von Benutzung „schärfster Mittel“ in der Detailzeichnung und „tiefgedachtestem Zusammenhang“ des Ganzen, die er in seinen Ausführungen zu Luigi Cherubinis *Lodoiska* als beispielhaft darstellte, zeige sich auch in den Klavierwerken, die trotz größtmöglicher Charakteristik einer konsequenten formalen Konzeption folgen.

Weitere Referate beleuchteten zwei Beispiele der Rezeption des weberschen Klavierschaffens im 19. Jahrhundert. Peter Niedermüller (Mainz) untersuchte den Einfluss Franz Schuberts und Webers auf das Klavierwerk Robert Schumanns und konstatierte im Gegensatz zu vielen autobiographischen Quellen, die die Vorbildrolle Schuberts betonen, in den musikalischen Werken interessante Bezüge zu Webers Klavierstil. Besonders auffällige Parallelen etwa zwischen Webers *Momento capriccioso* und Schumanns *Toccata* op. 7 sowie zwischen dem *Préambule* des *Carnaval* op. 9 und dem *Menuetto* aus Webers 2. Klaviersonate op. 39 legen nahe, dass Webers Kompositionen in der Entwicklung von Schumanns Klavierwerk ein größeres Gewicht zukommt, als seine Äußerungen ahnen lassen. Axel Schröter (Weimar) widmete sich den Weber-Interpretationen Franz Liszts als Pianist, Herausgeber und Bearbeiter. Die von Liszt 1868 in Angriff genommene zweibändige Weber-Edition, die beim Verlag Cotta als Interpretations-Ausgabe erschien, zeigt die Wertschätzung, die der Herausgeber Weber entgegenbrachte. Ganz im Gegensatz zu seinen oft sehr freien Interpretationen auf dem Konzertpodium bemühte sich Liszt hier weitgehend um die Beibehaltung des Originaltextes.

Das komprimierte Weimarer Symposium konnte und wollte Webers Klavierwerk nicht umfassend behandeln, vielmehr sollte die Aufmerksamkeit erneut auf diesen noch immer vernachlässigten Ausschnitt des Schaffens gelenkt und verfestigte (Vor-)Urteile hinterfragt werden. Ein Druck der Beiträge ist beim Verlag Hans Schneider vorgesehen.

Krakau, 24. bis 27. Oktober 2000:

Europäisches Symposium „Geistigkeit“

von Detlef Gojowy, Unkel

Vom Substantiv „Geist“ lässt sich das Adjektiv „geistig“ bilden, und daraus wiederum das abstrakte Substantiv „Geistigkeit“ – dies mutet feuilletonistisch an und jener „Kulturologie“ verpflichtet, in welche sich die ehemals exakte Musikforschung neuerdings gern verflüchtigen will, statt weiterhin mühselig Noten zu entziffern. Doch analysierte nicht schon der Apostel Paulus: „Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistig“, und kommt nicht „Geistigkeit“ im Sinne einer kaum mehr konfessionellen Religiosität inzwischen bei der Beschreibung osteuropäischer Musikrealitäten ins Spiel und bezeichnet da durchaus etwas Fassbares?

„Duchowość Europy Środkowej w muzyce końca wieku“ als Thema eines internationalen Symposiums der Musikhochschule Krakau im Rahmen des Festivals „Aksamitna kurtyna“ (der Seidene Vorhang) anlässlich von Krakaus Rolle als „Kulturhauptstadt Europas 2000“ unterlag

hierbei jedenfalls keinerlei verschämten Selbstzweifeln – die „Geistigkeit Mitteleuropas in der Musik des Jahrhundertendes“ wurde als erfahrbare und erfahrene Realität beschrieben und analysiert: nämlich als jene Kraft Europas, die es vermochte, mit einem halben Jahrhundert „Eisernem Vorhang“ glücklich fertig zu werden. So glich das Symposium einem ostinaten Lobgesang auf die europäische Kultur in ihrer – diktatorischen Verformungen schließlich überlegenen – Geistigkeit.

Kein Zweifel, dass Polen, das katholisch weltoffene und aufmüpfige, in diesem Prozess seit 1956 eine führende, auch die Nachbarn infizierende Rolle spielte, selbst im Bereich des Jazz, der in Polen aufblühte, als er ringsum noch verboten und bekämpft wurde, woran Roman Kowal (Krakau) erinnerte, im Bedauern, dass sein Weg „von der Konspiration zum Kommerzialisismus“ führte. Auf absurde Weise betraf solches auch das religiös fundierte Werk des Oberschlesiers Henryk Mikołaj Górecki, dessen weiträumige Symphonien im Zuge minimalistischer Rezeptionsweisen zum Kassenschlager mutierten (Adrian Thomas, Cardiff, und Magdalena Chrenkoff, Krakau). Ähnliche spirituelle Fundierungen analysierte Hans Ulrich Duffek (Hamburg) am Werk von Sof'ja Gubajdulina und Gija Kanželi; von den polnischen Komponisten standen Juliusz Łuciuk (Anna Nowak, Bydgoszcz), Zbigniew Bujarski (Teresa Malecka, Krakau), Krzysztof Penderecki (Regina Chłopicka, Krakau, und Ray Robinson, Palm Beach) und Eugeniusz Knapik (Stanisław Kosz) im Blickpunkt solcher Betrachtung, von den litauischen – in einer hier integrierten Achten „Polnisch-Litauischen Musikwissenschaftlichen Konferenz“ - Mikalojus Čiurlionis (Eva-Maria Jensen, Kopenhagen), Vytautas Bacevicius (Małgorzata Janicka-Słysz), Bronius Kutavicius (Ruta Goštautienė, Wilna), Feliksas Bajoras (Marta Szoka, Łódź, und Gražina Daunoraviciene, Wilna) und Onute Narbutaite (Audrone Žiuraityte), deren hier uraufgeführte *Melodie im Olivengarten* für Trompete und zwei Streichquartette schon in dieser Besetzung eine Handschrift abseits avantgardistischer Normalwege offenbarte.

Mit ähnlich eigenwilligen Strukturen einer rigoros selbstkritischen, bedeutungsgeladenen Dramatik ließ das Oratorium *Korczak in memoriam* des als Pole aus dem tschechischen Teschen stammenden, in Bratislava beheimateten Roman Berger erkennen, dass aus geistigen Inhalten, die nichts mit den seinerzeit verordneten sozialrealistischen zu tun haben, der Musik des europäischen Ostens tatsächlich eine eigene, bedeutsame Sprache wächst. Wild und absurd gaben sich Martin Smolkas *Pilze und Himmel*, und als hochsensibel-träumerische „verklärte Nacht“ die *Musik aus dem Buch der geheimen Räume für das Vogel-Licht* des Lembergers Jurij Janiuk. So viel zu einem dem Symposium beigeesellten Konzertprogramm – im Übrigen scheint zwischen der polnischen und der benachbarten ukrainischen Musikologie eher eine – beidseitige – Kulturschranke zu stehen.

Weitere musikalische Landschaften unter dem Aspekt der Geistigkeit untersuchten Levon Hakopjan, Moskau („Beginn und Ende der sowjetischen Musikavantgarde 1956–1982“), Irina Nikolska, Moskau („Spiritualität und Hauptströmungen der russischen Kunst der letzten Dekade) und Niall O'Loughlin, Loughborough („Musik in Slowenien vor und nach der Unabhängigkeit“ – verlesen durch Agnieszka Draus).

Grundsätzliches thematisierten die Beiträge von George Weigel, Washington („Die Kraft des menschlichen Geistes“), Mieczysław Tomaszewski, Krakau („Musik auf der Suche nach verlorenen und vergessenen Werten“), Krzysztof Dybciak, Warschau („Gibt es heute wirklich eine bestimmte Kultur Mitteleuropas?“), Bohdan Pocij, Podkowa Lesna („Geistigkeit und tiefsitzende Tradition“) und Krzysztof Bilica („Musik und Selbstmord“). Und nach so viel osteuropa-eigener neuer Geistigkeit: Bildete die vielgerühmte „Polnische Kompositionsschule“ nach ihrem Aufbruch in den 1950er-Jahren nunmehr schon einen Endpunkt der Geschichte der Avantgarde? Dies stellte Małgorzata Gasiorowska (Warschau) als Frage in den Raum. Der Beitrag des Berichterstatters betraf jenen jüdischen, zum Katholizismus konvertierten Komponisten Arthur Lourié (1891–1966), dessen Weg von einer hochavantgardistischen Ästhetik des futuristischen Aufbruchs 1914/15 schließlich zum entgegengesetzten „Neuen Ufer“ eines retrovertierten magischen Melodismus führte. Engagierte Komponistendiskussionen am Runden Tisch ergänzten das Programm in der „Florians-Aula“ der nach Ignacy Paderewski benannten Musikschule.

Händel-Haus Halle, 3. und 4. November 2000:

Wissenschaftliche Konferenz „Daniel Gottlob Türk – Theoretiker, Komponist, Pädagoge und Musiker“

von Gilbert Stöck, Halle

Anlässlich des 250. Geburtstages von Daniel Gottlob Türk veranstalteten das Institut für Musikwissenschaft und das Händel-Haus in Halle eine Tagung, die einen Höhepunkt der halleschen Türk-Ehrung, unter der Schirmherrschaft des Halleschen Musikrates, darstellte.

Zu Beginn gestatteten einige Beiträge allgemeine Einblicke in musikalische Institutionen vor und zur Zeit von Türks Aktivitäten in Halle. Hans-Joachim Kertscher (Halle) diskutierte die Bedingungen und Zielsetzungen von musikalischen Gesellschaften in Halle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konstanze Musketa (Halle) beschäftigte sich mit dem halleschen Stadsingechor, einer der traditionsreichsten musikalischen Institutionen der Stadt. In einer Zeit des zunehmenden Verfalls des Chores übernahm Türk dessen Leitung und erreichte wieder ein höheres künstlerisches Niveau.

Türks musikalisch-praktisches Hauptinteresse lag vor allem auf der Komposition von Klaversonaten. Nachdem Andrea Castillo (Stanford/USA) soziologische Aspekte zu den Verkaufs- und Verteilungsmechanismen dieser Werke vorstellte, offenbarte Stefan Keyms (Halle) differenzierte Betrachtung die Ursachen für die Popularität der Sonaten: Türk gelang es hier, einerseits stilistisch unterschiedliche Diktionen in einem leicht fasslichen, oftmals auch empfindsamen Ton darzustellen. Andererseits erfüllten die Sonaten auch unterschiedliche pädagogische Anforderungen und sprachen dadurch eine breite Schicht an Interessenten an. Hartmut Krones (Wien) wies auf den Stellenwert musikalischer Rhetorik in Türks Werken hin; methodologische Überlegungen zum Begriff „Mozartismus“ im Allgemeinen und in Türks Sonaten präsentierte Paul van Reijen (Groningen).

Den kirchenmusikalischen Werken des Kantors an St. Ulrich und Musikdirektors der Marktkirche Türk widmeten sich zwei Beiträge. Kathrin Eberl (Halle) führte anschaulich Türks Auffassungen zur musikalischen Liturgie vor Augen, während Franziska Seils (Halle) in ihrem Vortrag über Türks Choralkantaten gleichermaßen philologische Hinweise, die Faktur des musikalischen Satzes und kontextuale Rahmenbedingungen einbezog. Wolfgang Ruf (Halle) legte sodann in seinem umfassenden Referat über Türks musikalische Ästhetik dar, dass Türk – trotz mancher fortschrittlicher Anlehnungen – tendenziell die Musikauffassung der vorangegangenen Generation vertrat. Dies versagte es Türk, vollends die Tragweite des sich um 1800 anbahnenden Historismus zu erkennen und zu nutzen.

Äußerst fruchtbar für die Veranstaltung erwies sich die Einbeziehung von Musikpädagogen, die sich vor allem mit der Bedeutung Türks als Pädagoge und Theoretiker befassten. Elgin Roth (Hamburg), Marco Antonio de Almeida (Halle/Hamburg) und Jens Marggraf (Halle/Dresden) erörterten – anhand zahlreicher vorgespielter Beispiele – den didaktischen Nutzen, den die Lehrwerke für heutige Schüler haben könnten, und die allgemeinen Zielsetzungen und Absichten von Türks Generalbass-Schule. Einige Konzerte boten ergänzend Einblicke in Türks musikalische Welt und Umwelt.

Kloster Michaelstein, 17. bis 19. November 2000:

Internationales Symposium „Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der tiefen Streichinstrumente“

von Dieter Krickeberg, Berlin

Das 21. Musikinstrumentenbau-Symposium des Michaelsteiner Musikinstituts für Aufführungspraxis war als Beitrag zum 250. Geburtstag des Kontrabassisten Johannes Sperger (1750–1812) gedacht. Die Thematik der Referate ging jedoch weit über diesen Anlass hinaus. Im Zentrum stand die immer wieder diskutierte Frage, wie Bassstimmen in Acht- oder Sechzehntußlage im 16. und 17. Jahrhundert ausgeführt wurden. Für den Einsatz der Kontrabasslage eignet sich ja auch ein Zwölffuß-Instrument, wie es vor allem Annette Otterstedt (Berlin) zur Sprache brachte. Otterstedt machte deutlich, wie viele Fragen, etwa solche nach dem Unterschied von Violin- und Gambenbässen oder nach der wechselnden Bedeutung des Terminus' „Violone“, noch offen sind.

Xosé Crisanto Gándara (La Coruña) gab aus profunder Kenntnis der Quellenlage heraus einen ausführlichen Überblick über die Entwicklung des Kontrabasses in Spanien. Hans Reiners (Berlin) sprach über barocke Bassbögen; zu den von ihm beobachteten Charakteristika zählen die Typenvielfalt sowie die große Länge der Bögen, die bei Bassgambenbögen – wohl wegen der Eignung für anspruchsvolle, idiomatische Musik – im 18. Jahrhundert noch zunahm. In einer der Akustik gewidmeten Sitzung machte Anders Askenfelt (Stockholm) deutlich, dass zu den in Stockholm erforschten Aspekten auch der Zusammenhang mit dem Hörerlebnis, beispielsweise die Beziehung zwischen tiefster Resonanz und vollem Ton, gehört. Gunter Ziegenhals (Zwota) steuerte Erkenntnisse bei, die zeigen, dass auch ein Kontrabass mit niedrigen Zargen befriedigen kann. Im Rahmen seines Referates „Wie erfüllt der Kontrabass seine Bassfunktion?“ machte Hobst P. Fricke (Köln) auf die Rolle der gegenseitigen Verdeckung von Frequenzen aufmerksam.

Johannes Loescher (Köln) legte dar, dass die Entwicklung zum heutigen Violoncello sehr viel komplexer war, als es Stephen Bontas These von der zentralen Rolle neuartiger Saiten erscheinen lässt. Einen Beitrag zur Kenntnis tiefer Bassinstrumente aus dieser Zeit leistete auch Thomas Drescher (Basel), der, vom Wirken des „Suonatore di violone da braccio [!]“ Giovanni Battista Vitali ausgehend, Kompositionen und Bilder als Quellen in die Diskussion brachte. Karel Moens (Antwerpen) lehrte Vorsicht bei der Heranziehung erhaltener Instrumente, indem er die Echtheit von sechs Kontrabässen der in Brüssel aufbewahrten Sammlung Correr mit guten Gründen in Frage stellte.

Auf der Grundlage seiner Dissertation leuchtete Josef Focht (München) die Geschichte des Wiener Kontrabasses aus; Zusammenhänge von bautechnischen Details bis hin zum gesellschaftlichen Umfeld wurden deutlich. Clive Fletcher (Dover) zeigte die engen Beziehungen zwischen den spezifischen Eigenschaften des Wiener Kontrabasses und den in Schwerin erhaltenen Kompositionen; es wurde klar, warum eine Wiedergabe auf dem modernen Kontrabass kaum befriedigen kann. Diesen Aspekt unterstrich Igor Pecevski (Meadowbrook Farms, USA) mit einer Analyse der Spieltechnik Spengers.

Die letzte Sitzung war dem Instrumentenbau im engeren Sinn gewidmet. Dietrich Holz (Markneukirchen) sprach über Möglichkeiten, dem heutigen Mangel an traditionellen Holzarten zu begegnen. Thomas Schiegnitz (Berlin) berichtete über sowohl bautechnisch als auch musikalisch wichtige Erkenntnisse, die er beim Nachbau eines weitgehend original erhaltenen Kontrabasses der Berliner Sammlung gewonnen hat. Auch Oskar Kappelmeyer (Passau) verband mit Bemerkungen zum Restaurieren und Kopieren von Wiener Bässen klangliche und spieltechnische Erwägungen.

Wie immer bei diesen Symposien zeichnete sich die Tagung durch die Teilnahme von Theoretikern und Praktikern verschiedener Ausrichtung, durch zahlreiche Konzerte zum Thema und eine Ausstellung aus. Ein Tagungsbericht wird erscheinen.

Brno, 28. und 29. November 2000:

Kolloquium „Musica nova IV“ zum Festival „Setkávání evropské soudobé hudby plus“ (Begegnungen europäischer zeitgenössischer Musik plus...)

von Detlef Gojowy, Unkel am Rhein

Schon seit Leoš Janáček pflegt man in Brno die enge Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft, seit der Künstlerinitiative der „Exposition zeitgenössischer Musik“ im Prager Frühling, die dann unter der „Normalisierung“ Gustav Husáks verboten war, eine besonders enge interdisziplinäre Zusammenarbeit der Musik mit bildenden und darstellenden Künsten. An diese Traditionen erinnerte Alois Piňos (Brno) in seinem Referat zum Brünner multimedialen Schaffen der 1960-er Jahre. Multimedial im Sinne der Verknüpfung von theoretischer Darlegung und praktischer Demonstration gaben sich weitere Vorträge: von Dan Dlouhý (Brno) über seine eigene multimediale Arbeit mit dem Mitteleuropäischen Schlagzeugensemble „DAMA DAMA“, Mathias Steinauer (Zürich) über „Musiktheater-Szene Schweiz und mein persönlicher Ansatz“ unter simultaner Vorführung von Ilja Zeljenkas Komposition *Ich hatte nicht einmal genügend Zeit* durch den Schlagzeuger Felix Perret, und Martin Herman (USA) in einer Darstellung des Verfahrens der Granularsynthese in – dem Verfahren der repetitiven Musik vergleichbaren – Bildsequenzen von Martin Arnold. Den Abschluss bildete eine teilweise simultane Verknüpfung eines Referats von Jiří Valoch über die Revolutionierung der Rezeptionsweisen seit den 1960er-Jahren mit zwei Happenings der Aktionskünstlerin Morgan O'Hara (USA).

Elke Moltrecht (Berlin) wies auf die Entstehung neuer Rezeptionsgewohnheiten gegenüber multimedialer Kunst im „Club als Hörraum“ hin, mit ästhetischen Konsequenzen beschäftigten sich Zdenek Plachý (Brno, „Der behütete Parnass“) und Jozef Cseres (Bratislava, „Musikalische Struktur und interaktive Technologie“) zur Überwindung statischer Formen als unvollendeter Ästhetik. Beiträge des Berichterstatters betrafen die „Logik der Avantgarde“ in ihren frühen Ausprägungen des Multimedia-Gedankens (Ferruccio Busoni, Nikolaj Kul'bin, Nikolaj Roslavec, Joseph Schillinger) und die Idee der futuristischen Synthese bei Arthur Lourié.

Paris, 30. November bis 2. Dezember 2000:

Internationales Symposium „La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques“

von Peter Jost, München

Vorträge, die sich mit der Opernrezeption im fremdsprachigen Ausland anhand von Libretto-Übersetzungen beschäftigen, finden in den letzten Jahren häufiger statt, allerdings fehlte bislang ein Forum für eine umfassende Diskussion der komplexen Thematik. Unter der verantwortlichen Leitung von Gottfried R. Marschall veranstaltete daher die Universität Paris-Sorbonne mit ihren Forschungsgruppen Observatoire Musical Français und Groupe d'Études des Langues Musicologiques ein internationales Symposium mit rund vierzig Teilnehmern aus zwölf Ländern. Der Kreis der Referenten aus Musik- und Literaturwissenschaften wurde, um die theoretischen und pragmatischen Aspekte dieses spezifischen Zweiges der Librettoforschung möglichst umfassend mit einzubeziehen, um Übersetzungswissenschaftler und Theaterpraktiker erweitert.

Dass es keine allen Forderungen genügende Übersetzung, sondern allenfalls entsprechende Annäherungen geben kann, darin waren sich alle Vortragenden der ersten Sektion „Traduction,

texte et contraintes musicales“ einig. Zu den Erfordernissen der literarischen Übersetzung (Wahrung des Sinns, der Form sowie gegebenenfalls auch des Wortklangs) treten die der musikalischen (Sangbarkeit, Text-Musik-Bezug etc.) erschwerend hinzu. Während Jean-René Ladmiral (Nanterre) verschiedene Ästhetik-Modelle von Übersetzung und Rezeption diskutierte, unterschied Klaus Kaindl (Wien) zwei grundlegende Arten von Normen und Zwängen bei der Libretto-Übertragung: implizite, die sich auf Grundprinzipien, und explizite, die sich auf spezifische kulturelle Traditionen eines Landes oder Sprachraums beziehen. Mit den verschiedenen Zeit-Konzepten von Text und Musik (Metrik/Rhythmik, Tempo) und ihrem Einfluss auf die Übersetzung beschäftigte sich Gérard Loubinoux (Clermont-Ferrand), und Gottfried R. Marschall (Paris) führte die erwähnten formalen und semantischen Übersetzungs-Zwänge exemplarisch anhand von Opern Wolfgang Amadeus Mozarts, Charles Gounods und Richard Wagners vor. Sinnfällig ergänzt wurden beide Referate durch die Vorführung der so unterschiedlichen metrischen Systeme in der französischen und italienischen Verssprache (Harold S. Powers, Princeton/New Jersey). Die nachfolgende Sitzung „Saisir l'esprit du langage“, in der Besonderheiten bei der Übertragung von Melodram (Daniël G. Geldenhuys, Pretoria), von Satire-Opern von William Gilbert/Arthur Sullivan (Marco Sonzogno, Dublin) und von Opéras bouffes von Jacques Offenbach (Albert Gier, Bamberg; Jean-Claude Yon, Versailles-Saint-Quentin) behandelt wurden, führte einerseits die Theorie-Diskussionen weiter, bildete andererseits aber den Übergang zu den historischen Sektionen.

Als Referenz gegenüber dem Gastgeberland, dessen vielfältige Erfahrungen mit französischen Übersetzungen ausländischer Opern Danièle Pistone (Paris) präsentierte, wählten die meisten Teilnehmer Beispiele zur Übertragung von Libretti ins oder aus dem Französische(n). Herbert Schneider (Saarbrücken) konzentrierte sich auf die Übersetzungen französischer Opéras comiques zwischen 1760 und 1780 für die im Rheinland aktive Truppe Theobald Hilarius Marchands, während Gluck-, Salieri- und Mozart-Übertragungen (Sylvie Le Moël und Laurine Quélin, Tours; Marianne Tråvén, Stockholm; Galliano Ciliberti, Pavia/Cremona) weitere Themenfelder dieser Epoche bildeten. Einen quantitativen Schwerpunkt bildete das 19. Jahrhundert, fraglos eine Blütezeit der Libretto-Übersetzung, die von Carl Maria von Weber (Mark Everist, Southampton) und Gaetano Donizetti (Giuseppe Montemagno, Paris/Catania) über Giuseppe Verdi und Wagner (Federica Rusconi, Fribourg; Pierre Degott, Metz; Andreas Giger, Baton Rouge/Louisiana; Philippe Reynal, Paris; Anne-Marie Gouiffès, Paris; Christian Merlin, Lille und Peter Jost, München) bis hin zu Modest Mussorgsky (Jean-Marie Jacono, Aix/Marseille) und Jules Massenet (Biancamaria Brumana (Perugia) durchmessen wurde.

Ähnlich weit war der Bogen für das 20. Jahrhundert gespannt, von Claude Debussy (Hugh Macdonald, St. Louis), Richard Strauss (Bernard Banoun, Paris) und Arnold Schönberg (Jan Herman, Löwen) über Igor Strawinsky (Marie-Cécile Barras, Bordeaux; Jean-Jacques Velly, Paris) bis zur jüngeren Musik (Zofia Helman, Warschau, über Roman Palester). Diese Detailstudien veranschaulichten, wie schmal der Grat zwischen Übersetzung und Adaption bzw. Bearbeitung ist und welche vielfältigen Einflüssen (Proben, Inszenierungen etc.) solche Übertragungen ausgesetzt sind. In der Praktiker-Runde aus der Sicht von Übersetzer (Josef Heinzelmann, Mainz), Sänger (Robert Dumé, Paris) und Verantwortlicher für die Untertitel während der Vorführung in Originalsprache (Sylvie Durastanti, Châtelet-Theater Paris) sowie in der Schlussdiskussion wurde deutlich, dass auch heute trotz aller Probleme und Zeitgebundenheit Libretto-Übersetzungen unverzichtbar sind.

Im Jahre 2000 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Rebekka Fritz und Ralf Martin Jäger (Münster/W.)

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. 68 der insgesamt 105 abgeschlossenen Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt.

Nachträge 1999

Hannover. *Hochschule für Musik und Theater.* Kristian Schuermann: Emotion und Musik: Hemisphaerenasymmetrie bei affektiver Verarbeitung auditiver Reize – eine EEG-Studie.

Lüneburg. *Fach Musik.* Franziska Breuning: Luigi Nonos Vertonungen von Texten Cesare Paveses. Zur Umsetzung von Literatur und Sprache in der politisch intendierten Komposition.

Saarbrücken. *Musikwissenschaftliches Institut.* Carola Hertel: Chansonvertonungen des 14. Jahrhunderts in Norditalien. Untersuchungen zum Überlieferungsbestand des Codex Reina.

Promotionen 2000

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

Basel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bayreuth. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Berlin. *Humboldt-Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Beate Dissinger: Aleksandr Sergeevic Dargomyzskij. Eine Untersuchung zu seinem Operschaffen. □ Inge Kovács: „introduire un nouveau mode de l'être musical“: Webern-Rezeption in Paris um 1950 als musikalischer Strukturalismus (René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage).

Berlin. *Freie Universität, Musikwissenschaftliches Seminar.* Gernot Maria Grohs: Rudolf Eduard Thiele 1812–1895. Untersuchungen zu Leben und Werk. □ Bernward Halbscheffel: Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition. □ Hyesu Shin: Kurt Weill. Sinnlichkeit und Vergnügen in der Musik der Zwanziger Jahre.

Berlin. *Hochschule der Künste.* Robert Lang: „Neapolitanische Schule“. Ausprägungen lokaler Machart in der heiteren und ernsten Oper des 18. Jahrhunderts. □ Heekyung Lee: Studien zu den ‚musikalischen Netzgebilden‘ in den Werken Ligetis: Konsistenzebene als neue Formbildung, dargestellt an *Atmosphères* (1961), *San Francisco Polyphony* (1973/74) und *Klavierkonzert* (1985/88). □ Ute Ringhandt: „Sunt lacrimae rerum“ – Untersuchungen zur Darstellung des Weinens in der Musik. □ Christian Thorau: Semantisierte Sinnlichkeit – Studien zur Rezeption und Zeichenstruktur der Wagnerschen Leitmotivtechnik.

Berlin. *Technische Universität. Fachgebiet Musikwissenschaft.* Andreas Bernnat: Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy. Ein analytisches Modell für die Klavierwerke „Pour le piano“ bis zu „Études“. □ Erika Buchholtz: Henri Hinrichsen und der Verlag C. F. Peters in Leipzig (1891–1933). Deutsch-jüdisches Bürgertum in Musikkultur und städtischer Öffentlichkeit. □ Renate Hellwig-Unruh: Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Thematisches Verzeichnis der Kompositionen. □ Thomas Martin Maier: Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33. □ Stephan Schmidt: Opera Impura. Formen engagierter Oper in England. □ Ines Schmolke-Wille: Eduard Hanslicks Prager Zeit: Historische und gedankliche Voraussetzungen seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen*. □ Stefan Weinzierl: Die Akustik der Konzerträume L. v. Beethovens in Wien.

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

Bochum. *Musikwissenschaftliches Institut.* Matthias Geuting: Studien zur Form der schnellen Sätze in Bachs Sonaten und Konzerten.

Bonn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Grazyna Briel: Thematisches Verzeichnis der Werke von Grazyna Bacewicz mit einem biographischen Essay. □ Linda Maria Koldau: Die venezianische Kirchenmusik von

Claudio Monteverdi. □ Annette van Dyck: Diskurse zur Musik Elliott Carters. Versuch einer dekonstruktiven Hermeneutik „Moderner Musik“.

Bremen. *Musikpädagogik.* Jan Hemming: Begabung und Selbstkonzept populärer Musiker. Eine qualitative Untersuchung im semiprofessionellen Bereich.

Chemnitz. *Lehrstuhl für Musikwissenschaft.* Klaus Martin Kopitz: Der Düsseldorfer Komponist Norbert Burgmüller. □ Wolfram Syré: Vincent Lübeck. Leben und Werk.

Detmold/Paderborn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Dirk Buhmann: Arnold Schönbergs *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41. □ Claudia Theis: Johann Hermann Scheins Gelegenheitskompositionen. Überlieferung, Rekonstruktion und Edition. Mit einem Exkurs über Gelegenheitskompositionen im Anfang des 17. Jahrhunderts.

Dortmund. *Fachbereich 16 – Musik.* Ulrike Kranefeld: Der nachschaffende Hörer. Aspekte musikalischer Rezeption im Schaffen Robert Schumanns. □ Sabri Uysal: Das musikalische Leben der türkischen Bevölkerung in der Bundesrepublik Deutschland.

Dresden. *Technische Universität.* Annegret Rosenmüller: Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. □ Stefanie Steiner: Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Untersuchungen zur groß besetzten nicht-szenischen „weltlichen“ Vokalmusik im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts.

Düsseldorf. *Robert-Schumann-Hochschule.* Heiner Klug: Musizieren zwischen Virtuosität und Virtualität. Praxis, Vermittlung und Theorie des Klavierspiels in der Medienperspektive.

Eichstätt. *Lehrstuhl für Musikwissenschaft.* Thomas André Hofmann: Die Überlieferung der Propriumsgesänge des Fronleichnamsoffiziums „Sacerdos in aeternum“ in Choralhandschriften mittelalterlicher Tradition.

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

Flensburg. *Institut für Musik und ihre Didaktik.* Volker Schmidt: Chorarbeit an der Schule.

Frankfurt a. M. *Musikwissenschaftliches Institut.* Christine Martin: Vicente Martín y Solers Oper „Una cosa rara“. Geschichte des Opernerfolgs im 18. Jahrhundert.

Freiburg i. Br. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Michael Gassmann: Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluß und Eigenständigkeit. □ Suphot Manalapanacharoen: Die Geschichte deutsch-thailändischer Musikbeziehungen.

Göttingen. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Klaus Listmann: Studien zur traditionellen Musik der Lakota. □ Simon Moser: Studien zu den Liedern von Louis Spohr.

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

Graz. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Luca Silvio Cerchiari: Scott Joplins „Treemonisha“ (1911), Opera in three Acts, A New Ethnoanthropological and Musicological Analysis. □ Gerhard Lipp: Viktor Zuckerkandls musikanthropologisches Denken.

Halle. *Institut für Musikwissenschaft.* Hubert Moßburger: „Poetische Harmonik“ in der Musik Robert Schumanns.

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Wolfgang Doebel: Zum Problem der Fremdbearbeitungen in den Symphonien Anton Bruckners. Untersuchungen zu den Bearbeitungskonzepten der Brüder Schalk, Ferdinand Löwes und Max von Oberleitners, dem Wandel der Bruckner-Rezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts und der Gesamtausgabe von Robert Haas. □ Konstantinos D. Kakavelakis: György Ligetis „Adventures“ & „Nouvelles Aventures“. Studien zur Sprachkomposition und Ästhetik der Avantgarde. □ Christian Kuhnt: Kurt Weill und das Judentum. □ Paul Riggenbach: Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft. Eine Untersuchung zwischen Empirie und Theorie. □ Johannes Ring: Studien zu den mehrstimmigen Lamentationen des 16. Jahrhunderts: Escribano, de Morales und Raval. □ Bernd Schabbing: Gustav Mahler als Opern- und Konzertdirigent in Hamburg. □ Mei-Ling Shyn: Wechselbeziehungen zwischen Musik und Politik in China und Taiwan.

Hannover. *Hochschule für Musik und Theater.* Karin Rosenkranz: Zentrale Verarbeitung von Propriozeption bei Musikerdynastie.

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Martin Krähe: Ignaz Holzbauer: „Alessandro nell'Indie“. Vergleichende Studien zu Melodiebildung und Affekt in der Opernarie an der Schwelle zur Klassik.

Innsbruck. *Institut für Musikwissenschaft.* András Borgó: Musikdarstellungen.

Karlsruhe. *Institut für Musikwissenschaft.* Michaela Brohm: Die Komponistin Ethel Smyth (1858–1944). Ursachen von Anerkennung und Misserfolg. □ Margot Eschenbacher-Eisenmann: Josef Schelb. Leben und Werk.

Karlsruhe. *Pädagogische Hochschule, Fach Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

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

Kiel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Signe Rotter: Studien zu den Streichquartetten von Wilhelm Stenhammar. □ Christian Strehk: Auf dem Weg zum Quintett. Studien zu Franz Schuberts reifer Streicherkammermusik.

Kiel. *Musikpädagogik.* Marret Claussen: Elementare Musikerziehung in Eltern-Kind-Kursen als Beitrag zum lebenslangen Lernen in der Musik.

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

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut.* Luca Aversano: Die Wiener Klassik im Land der Oper. Über die Verbreitung der deutsch-österreichischen Instrumentalmusik in Italien (1800–1830). □ Jan Crummenerl: Wesen, Ursprung und Zweck der Musik – Untersuchung zur Ästhetik von Friedrich von Hausegger in seinen frühen Schriften. □ Henning Eisenlohr: Komponieren als Entscheidungsprozess. Studien zur Problematik von Form und Gehalt, dargestellt am Beispiel von Elliott Carters „Trilogy for oboe and harp“ (1992). □ Matthias Güdelhöfer: Jürg Baur: Die späte Kammermusik. □ Jörg Hillebrand: Igor Markevitch. Leben, Wirken und kompositorisches Schaffen. □ Hella Melkert: „Far del silenzio cristallo“ Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des „Prometeo“, „Das atmende Klarsein“ – „Io, frammento dal Prometeo“ – „Prometeo“. □ Rainer K. Nonnemann: Angebot durch Verweigerung – Die Ästhetik des instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken *Air* (1968/69) bis *Accanto* (1975/76).

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

Köln. *Seminar für Musik und ihre Didaktik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

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

Ludwigsburg. Keine Dissertation abgeschlossen.

Lüneburg. *Pädagogische Hochschule, Fach Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Mainz. *Musikwissenschaftliches Institut.* Helmut Föllner: Orgelkompositionen über die Tonfolge B.A.C.H. Kontextuelle Strukturanalysen einschlägiger Werke des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung historisierender Traditionszusammenhänge.

Marburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Panja Mücke: Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur.

München. *Institut für Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

München. *Institut für Musikwissenschaft.* Clemens Becker: Amusie. Veränderungen musikalischer Fähigkeiten bei Erkrankungen des Gehirns. □ Henriqueta de Mattos: Die Werke für Klavier solo von Heitor Villa-Lobos. Synkretismus europäischer und lateinamerikanischer Elemente und Kontrasteffekte.

München. *Institut für Theaterwissenschaft.* Sabine Busch: Hans Pfitzner und das 3. Reich.

Münster. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Michael Breugst: Christian Gottlob August Bergt – Studien zu Leben und Schaffen mit einem Werkverzeichnis. □ Volker Choroba: Das Konzert für Orgel und Orchester im 19. und 20. Jahrhundert. □ Klaus Pietschmann: Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III (1534–1549). □ Hans-Christian Tacke: Johann Gottlob Töpfer (1791–1870). Leben – Werk und Wirksamkeit.

Münster. *Institut für Musikpädagogik.* Walter Lindenbaum: Machen Sie mal! Musicalarbeit in der Schule □ Raphael Bösing: Leonard Bernstein als Humanist, Philosoph und Pädagoge.

Oldenburg. *Fachbereich 2 – Musikwissenschaft.* Stephan Sperlich: Blasmusiklust und -frust – Motivation und Nachwuchsarbeit in nordwestdeutschen Freizeitblasorchestern und -kapellen.

Paderborn. Keine Dissertation abgeschlossen.

Passau. *Musikpädagogik.* Manfred Elsberger: Nina d'Aubigny von Engelbrunner.

Potsdam. Keine Dissertation abgeschlossen.

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

Rostock. *Institut für Musikwissenschaft.* Jan-Peter Koch: Untersuchungen zur Klaviermusik Rudolf Wagner-Régenys unter besonderer Berücksichtigung seiner Zwölftonkompositionen. □ Maren Köster: Untersuchungen zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR im Zeitraum 1945–1952.

Saarbrücken. *Musikwissenschaftliches Institut.* Alexandra Kertz: Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik.

Salzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Maria Selmaier: Anton Diabellis Vaterländischer Künstlerverein. 2. Abteilung (Wien 1824). Ein Beitrag zur Geschichte der Klaviervariation der Beethoven-Zeit.

Salzburg. *Universität Mozarteum.* Herbert Hopfgartner: Pädagogische Probleme psychedelischer Rockmusik. Spiritualität und Drogenkult in der musikalischen Erfahrungswelt Jugendlicher der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Siegen. *Fachbereich 4.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Tübingen. *Musikwissenschaftliches Institut.* Maria Bieler: Binärer Satz – Sonate – Konzert. Die Klaviersonaten op.V von J. Chr. Bach in ihrer Beziehung zu barocken Formprinzipien und zu den Klavierkonzerten KV 107 von W. A. Mozart. □ Wolfgang Hader: Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764. □ Martina Rebmann: „Das Lied, das du mir jüngst gesungen...“. Studien zum Sololied in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Württemberg. Quellen – Funktion – Analyse. □ Patrick Tröster: Das Alta-Ensemble und seine Instrumente von der Spätgotik bis zur Hochrenaissance (1300–1550). Eine musikikonographische Studie.

Weimar. *Hochschule für Musik. Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Wien. *Musikwissenschaftliches Institut.* E. Barta: Das Wiener Konzerthaus zwischen 1945–1961. □ A. Doretsberger: Boguslav Schaeffer. Aspekte seines sinfonischen Werkes. □ E. Höllerer: Die musikalische Behandlung der Frauengestalt bei Mozart. □ A. Huber: Von sinnreichen Tönen, welche man zusammen Sprache nennt. □ St. Jena: Klangkonstruktion und Klangwahrnehmung in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ J. Leitner: Hinter dem Mysterium. □ I. Schartner: K. Knaus und die Musik. □ H. E. Schneider: Lose Anweisungen für klare Klangkonstellationen. □ Chr. Utz: Original oder Fälschung? □ E. Wykydal: Ernst Kölz. Ein österreichischer Komponist im Spiegel des kulturellen Lebens seiner Zeit.

Wien. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Leonore Donat: Von der Grand Opera zum Cinemascopefilm. □ Elisabeth Winnecke: Ravel und die Modelle; Kulturhistorische Untersuchungen zum Gebrauch von Modellen und Beiträge zu einer Ästhetik Maurice Ravels.

Würzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Christina Köster: Johann Rosenmüllers Psalmkompositionen in starker Besetzung. Untersuchungen zu Klang und Struktur. □ Michael Stapper: Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Weimarer Republik.

Würzburg. *Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut.* Urs Fischer: Der Orgelbauer Friedrich Haas (1811–1886). □ Margret Jestremski: Hugo Wolf, Skizzen und Fragmente. Untersuchungen zur Arbeitsweise. □ Dieter Ringli: Schweizer Volksmusik im Zeitalter der technischen Reproduktion.

BESP RECHUNGEN

French and English Polyphony of the 13th and 14th Centuries. Style and Notation. Hrsg. von Ernest H. SANDERS. Aldershot u. a.: Ashgate 1998. X, 344, 5, 3, 2 S., Notenbeisp. (*Variorum Collected Studies Series CS 637.*)

Der von Ernest H. Sanders herausgegebene Sammelband stellt einen repräsentativen Querschnitt von Aufsätzen des deutschstämmigen Musikwissenschaftlers zusammen. Im Mittelpunkt seiner Forschung standen von Anfang an Untersuchungen zur mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts, vor allem zu deren Formen und Kompositionstechniken sowie zur Entwicklung von Klang- und Tonalitätsvorstellungen in dieser Musik. Sein besonderes Augenmerk galt der Kompositionsgeschichte englischer Musik im Mittelalter und deren Einflüsse auf die Komponisten des Kontinents.

Entsprechend versammelt der Band als eine Art Summa (zum achtzigsten Geburtstag des Gelehrten) 13 Aufsätze aus der Mitte der 60er-Jahre bis 1995 zur englischen und französischen mehrstimmigen Musik des 13. und 14. Jahrhunderts. Wie der Untertitel der Sammlung deutlich macht, stehen hierbei Betrachtungen zur stilistischen Entwicklung der beiden nationalen Musikrepertoires, ihre gegenseitigen Beeinflussungen sowie die Wechselwirkungen mit Notationskonventionen im Zentrum der Überlegungen.

Zu dem speziell mit England befassten Themenkreis gehören „Klassiker“ wie der den Band eröffnende frühe Aufsatz „Tonal Aspects of 13th-Century English Polyphony“ oder „Cantilena and Discant in 14th-Century English Polyphony“ mit ihren erhellenden Ausführungen zur Klanglichkeit und inneren Struktur der Worcester Fragmente sowie ein kurzer Abriss über „English Polyphony in the Morgan Library Manuscript“.

Der französischen Musik gewidmet sind Untersuchungen zur Priorität von Clausula und Organum bei Perotin („The Question of Perotin's Oeuvre and Dates“) und zum Motetenschafter Philippe de Vitry („The Early Motets of Philippe de Vitry“).

Dezidiert notationstechnischen Fragen wen-

den sich u.a. die Abhandlungen über „The Medieval Hocket in Practice and Theory“, über „Conductus and Modal Rhythm“, über die „Earliest Phases of Measured Polyphony“ sowie der den Band abschließende Aufsatz über den Gebrauch des Terminus „Rithmus“ bei mittelalterlichen Theoretikern zu.

Als rein gattungsspezifische Thematik ragt – bereits auf Grund der Seitenzahl – Sanders' gewichtige Darstellung „The Medieval Motet“ heraus, die in den *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* 1973 erschien.

Ein Vorwort mit Erläuterungen zur Auswahl der aufgenommenen Artikel, das auch die kontroverse Diskussion der in frühen Aufsätzen aufgeworfenen Thematik bis heute weiterverfolgt (so z. B. die Frage Mündlichkeit/Schriftlichkeit im Notre-Dame-Repertoire) sowie Anhänge mit Corrigenda, Register und Handschriftenindex vervollständigen den Band und machen ihn zu einem interessanten und willkommenen Nachschlagewerk für Fragen zur englischen und französischen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts.

(Oktober 2000)

Stefan Morent

Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal, Wien I, Josefplatz I, 2. Mai bis 10. November 1998. Tutzing: Schneider 1998. 366 S., Abb.

RICHARD STEURER: *Das Repertoire der Wiener Hofkapelle im neunzehnten Jahrhundert.* Tutzing: Hans Schneider 1998. 674 S., Notenbeisp. (*Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 22.*)

Aus Anlass des 500. Jubiläums der Wiener Hofmusikkapelle fand vom 2. Mai bis 10. November 1998 eine Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek statt, die kostbare historische Bestände des Hofmusikarchivs für Besucher zugänglich machte. Entsprechend der Position der Kapelle als einer der ältesten und wichtigsten Institutionen des europäischen Musiklebens erschien

begleitend ein großformatiger, umfangreicher und schön illustrierter Buchband; kein Ausstellungskatalog schlechthin, denn die Autoren legen den inhaltlichen Schwerpunkt des Buches weniger auf die Kommentierung der Ausstellungsobjekte als auf einen eingehenden Überblick über die Geschichte der Wiener Hofmusikkapelle, streben sogar an, „die erste zusammenhängende Darstellung der 500-jährigen Geschichte der Wiener Hofmusikkapelle“ zu offerieren.

Die Entwicklung der Wiener Hofmusikkapelle wird in 22 Einzelabhandlungen erörtert: Hartmut Krones befasst sich mit dem Kulturleben Wiens zwischen 1177 und 1519, untersucht die Ensemble-Vorläufer vor dem gemeinhin als Gründungsdatum der Wiener Kapelle geltenden Jahr 1498, und Robert Lindell widmet sich der Zeit von 1519 bis 1619, der so genannten „flämischen Epoche“ der Kapelle. Herbert Seifert bearbeitet die Geschichte der Hofkapelle zwischen 1619 und 1705, gekennzeichnet durch eine wachsende Orientierung an italienischer Musik, das Engagement italienischer Kapellmeister, Komponisten, Kastraten und Instrumentalisten, eine intensive Rezeption der italienischen Oper (gipfelnd in der Aufführung von Cestis *Il Pomo d'Oro* im Jahr 1668), eine Blüte der Instrumentalmusik, des Oratoriums und der geistlichen Musik. Weitere Aspekte der Kapellentwicklung im 18. Jahrhundert behandeln die Beiträge von Dagmar Glüxam-Neumann (Oper und Oratorium von 1705–1711), Theophil Antonicek (Regierungszeit von Karl VI. zwischen 1711 und 1740 und die Sparmaßnahmen unter Maria Theresia von 1740 bis 1780) sowie Leopold M. Kantner (zentriert auf die Kapellmeister Gassmann, Bonno und Salieri). Tendenzen im 19. und 20. Jahrhundert vergegenwärtigen die Ausführungen von Susanne Antonicek (zur Hofkapelle unter Eybler und Assmayr), Richard Steurer (zum höfischen Einfluss auf das Kapellrepertoire im 19. Jahrhundert), Erich Wolfgang Partsch (zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts), Theophil Antonicek und Karlheinz Schenk (zur Kapelle bis zum Ende der Monarchie 1918 und zur Zeit der Republik bis 1955) sowie Leopold Rupp (zu den Entwicklungen von 1955 bis 1998).

Diese chronologisch-historisch orientierten Beiträge werden durch exkursartige Aufsätze mit ergänzenden inhaltlichen Schwerpunkten

abgerundet. So widmet sich Elisabeth Theresia Hilscher dem Bildprogramm des Prunksaals der Österreichischen Nationalbibliothek, Günter Brosche der Geschichte der Musiksammlung und den Beständen des Hofmusikarchivs, Thomas Leibnitz den Forschungen von Ludwig Ritter von Köchel, Karlheinz Schenk den Wiener Sängerknaben ab 1918, Martin Haselböck den Wiener Hoforganisten von 1498 bis 1998, Rudolf Hopfner dem Wiener Musikinstrumentenbau vom 15. bis zum 19. Jahrhundert, Clemens Hellsberg dem Verhältnis der Wiener Philharmoniker zur Hofmusikkapelle im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Gerhard Panzenböck dem heutigen Herrenchor der Wiener Hofmusikkapelle und Hubert Dopf der Chorschola der Wiener Hofburgkapelle nach dem 2. Weltkrieg.

Im zweiten Teil vermittelt *Musica Imperialis* einen Eindruck von der Gewichtigkeit der mannigfaltigen und bedeutenden Ausstellungsobjekte aus der Musiksammlung, die kaum zu überschätzen ist: Zu sehen war vor allem eine Vielzahl eindrucksvoller und einzigartiger Musikautographen, -prunkhandschriften, -abschriften, Noten- und Librettodrucke, Drucke von Musiktraktaten, die wieder einmal vor Augen führt, über welche Quellschätze die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verfügt. Nicht weniger imposant erscheinen die Aufführungsquellen, wie die Holzschnitte vom Triumphzug Kaiser Maximilians I., die bildlichen Darstellungen von musikalischen Aufführungen bei Hofe (z. B. die berühmte Radierung vom Theater auf der Cortina mit der Aufführung von Cestis *Il Pomo d'Oro*), die handschriftlichen Dienstinstruktionen für die Kapelle, die Aktenstücke zur Kapellorganisation, die Aufführungsprotokolle, die handschriftlichen Kataloge etc. Die Ausstellung wurde ferner durch die erstklassigen Porträts der Kaiser, Kapellmeister und weiterer wichtiger Persönlichkeiten des Wiener Musiklebens bereichert.

Mit der vorliegenden Publikation gelingt es den Autoren, durch eine geschickte Konzeption und aufschlussreiche Beiträge einen informativen historischen Abriss der Wiener Hofmusikkapelle zu präsentieren. Positiv hervorzuheben ist zudem die einleuchtende und griffige Kommentierung der einzelnen Ausstellungsobjekte, störend hingegen die Anordnung der Illust-

rationen im Katalog. So wird ein Teil der Ausstellungsobjekte im vorderen historischen Teil ohne jegliche Anmerkung abgebildet, während sich die Erläuterungen zu den Exponaten komplett im zweiten Teil befinden; übersichtlicher wäre es, alle im 1. Teil abgebildeten Ausstellungsobjekte zumindest mit kurzen Bildtexten zu versehen.

Im Rahmen der Publikationen des Instituts für österreichische Musikedokumentation erschien seit 1989 eine ganze Reihe von Katalogen und Verzeichnissen, mittels derer bedeutende Musiksammlungen, biographische Dokumente, Werkquellen u. v. a. m. für die weiterführende Forschung zur österreichischen Musikgeschichte erschlossen wurden. Mit Richard Steurers Buch liegt nun ein Katalog zur geistlichen Hofmusikkapelle am Wiener Hof vor, der die Musikpflege der wichtigsten kirchenmusikalischen Einrichtung Habsburgs im 19. Jahrhunderts dokumentiert.

Richard Steurers Abhandlung gliedert sich in einen werkbeschreibenden Teil und – mit wesentlich größerem Umfang – ein Verzeichnis der aufgeführten Werke. Von besonderem Gewinn für anknüpfende Forschungen ist der hoch interessante Katalog, in dem chronologisch geordnet das Repertoire in der kaiserlichen Hofburgkapelle zwischen 1820 und 1900 aufgelistet wird. Dieser Aufführungsspiegel basiert auf der umfassenden Auswertung zeitgenössischen Quellenmaterials (vor allem den Aufführungsprotokollen aus dem Archiv der Wiener Hofkapelle und Listen über das ausgegebene Notenmaterial), das leider nicht in einem Quellenverzeichnis zusammengestellt und daher auch nicht für aufbauende Forschungen erschlossen wurde. An den chronologisch geordneten Katalog schließt sich eine nach Komponisten sortierte Werkliste an, die das Hofmusikrepertoire unter diesem Gesichtspunkt übersichtlich recherchierbar macht.

Der dem Katalog vorangestellte werkbeschreibende Teil konzentriert sich auf die vier Problemfelder Aufführungspraxis, höfische Einflussnahme auf den Spielplan, Zeitungskritik und stilistische Grundzüge der Kompositionen. So führt Richard Steurer anhand einer wichtigen Quelle aus dem Archiv der Hofburgkapelle aus, zu welchem Anlass musikalische Darbietungen gegeben wurden, wie die ver-

schiedenen Ämter verliefen und erläutert, aus welchen Werken man die Wiener Gottesdienstmusik entlehnte. Dabei weist er nach, dass die Musik hauptsächlich aus den Oratorien und Opern des 18. Jahrhunderts gewonnen wurde, aus Werken von Carl Heinrich Graun, Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn und Antonio Sacchini, aber z. B. Chorbearbeitungen aus Beethovens *Christus am Ölberg* wahrscheinlich nicht zur Aufführung gelangten. Zur Verwendung im Gottesdienst erfuhren die ausgewählten Werkteile – wie Richard Steurer an Beispielen vergleichend zeigt – z. T. tiefgreifende Modifikationen; so bewirkte etwa die Unterlegung mit lateinischem Text Veränderungen in der Deklamation, wurde die Besetzung häufig erweitert (ggf. um Orgel, Klarinetten, Hörner und/oder Posaunen), entfielen die Koloraturen der Vorlagen aus dem 18. Jahrhundert, Passagen wurden gekürzt oder erweitert. Am Beispiel der *Theresienmesse* von Johann Michael Haydn (1801) belegt Richard Steurer einen direkten Einfluss Maria Theresias auf die kompositorische Faktur, da die Kaiserin die Sopranstimme selbst singen wollte und Haydn die Messe auf ihre spezifischen stimmlichen Möglichkeiten zuzuschneiden hatte. Während mir diese direkte höfische Einflussnahme auf die Komposition als Sonderfall erscheint, interpretiert Richard Steurer dies als Wiener Normalität, ohne eine solche höfische Beeinflussung für andere Werke an den Quellen nachzuweisen. Nach Ausführungen zur Rezeption der Aufführungen in der Wiener Presse folgt ein Unterkapitel zu den stilistischen Grundzügen der Musik, in dem aber im Wesentlichen nur das Repertoire zusammengefasst wird und Fragen des Stils nur peripher Beachtung finden.

In Anbetracht der Tatsache, dass Richard Steurer ein sorgfältig recherchiertes Verzeichnis des Repertoires der Wiener Hofmusikkapelle vorgelegt hat, ist der Wert seines Buches für weitere Forschungen unbestritten. Durch eine profiliere Einleitung und eine sorgfältigere Endkorrektur hätte das Verzeichnis jedoch deutlich gewinnen können.

(September/Februar 2000)

Panja Mücke

François Couperin. Nouveaux Regards. Actes des Rencontres de Villecroze 4 au 7 octobre 1995 sous la direction d' Huguette DREYFUS réunis par Orhan MEMED. Paris: Edition Klincksieck 1998. 221 S., Notenbeisp. (Les rencontres de Villecroze III.)

François Couperin steht nur selten im Mittelpunkt musikwissenschaftlicher Tagungen. Nach den Gedenkfeiern von 1966 fand 1995 wieder in der Académie Musicale de Villecroze ein Symposium statt, dessen Beiträge in einem Bericht vorgelegt worden sind. Wie es der Titel verspricht, findet der Leser hier Einiges an neuen Einsichten. Doch trifft dies nicht für alle Beiträge im gleichen Maße zu. Recht allgemein gehalten ist der Bericht von Marcelle Benoit über den Alltag französischer Musiker zur Zeit Couperins. Auch Olivier Baumont bringt in seiner Erörterung des Terminus „ordre“ mit einer typologischen Beschreibung der Satzanordnung in den *Pièces de clavecin* wenig Neues. Julie Anne Sadie rollt noch einmal das Spannungsfeld von italienischer und französischer Musik auf, in dem Couperin sich bewegte, und plädiert aufgrund ihrer Überlegungen für eine frühere Entstehungszeit der zwei *Apotheosen* zwischen 1713 und 1715. Huguette Dreyfus vergleicht die Verwendung verschiedener Vortragsbezeichnungen in den Cembalostücken. Eine ganze Fülle interessanter Gedanken insbesondere zu der wichtigen Frage der Werkdatierung enthält dagegen der Beitrag von David Fuller, der die „grandeur“ Couperins zu ergründen versucht. Gezeigt wird an mehreren Beispielen, wie bewusst der Komponist schon in den frühesten Clavecincompositionen seinen eigenen Stil ausprägte und in den späten Stücken zu einem immer subtileren Spiel mit kleinsten Melodiefragmenten verfeinerte. In philologische Details lässt sich Kenneth Gilbert ein, wenn er im Druck der *Pièces de clavecin* eine oft uneinheitliche und schwer deutbare Verwendung der Verzierungszeichen nachweist. So akribisch Couperins Vortragsanweisungen erscheinen, so hat er in seinen Erläuterungen keineswegs alle Konstellationen berücksichtigen können. Catherine Massip thematisiert in ihrem Aufsatz die Überlieferung couperinscher Kompositionen in Sammelhandschriften, die in Bruce Gustafsons und David Fullers *Catalogue of French harpsichord music 1699–1780* (Oxford 1990) nur gestreift wird.

Die hier näher beschriebene Handschrift *F-Pn: Vm⁷ 137321* aus dem Besitz der Organistenfamilie Houssu enthält sieben Clavecinstücke von Couperin, die mit tonartlich übereinstimmenden Sätzen anderer Komponisten zu Suitenfolgen zusammengestellt wurden. Bei drei Stücken, die in Ornamentierung, Rhythmus und Phrasierung erhebliche Unterschiede zur Druckausgabe aufweisen, vermutet die Autorin, dass es sich um Abschriften früher Fassungen handelt, so dass uns hier vielleicht ein seltener Blick in Couperins Werkstatt erlaubt ist. Ilton Wjuniski hat sich erstmals intensiv mit Couperins Generalbasstraktat auseinandergesetzt und bietet unter anderem eine plausible Lösung für die Verwendung des Begriffs „face“, der in anderen französischen Generalbasslehren nicht begegnet: gemeint sind die drei verschiedenen Lagen eines Akkordes, die als sogenannte „répétitions“ in die höhere (in der Regel eingestrichene) Oktave versetzt erscheinen. Mit der Entdeckung der *Cantiques pour les principales festes* (Paris 1685) des ansonsten unbekanntem Priesters Pierre Portes ist Orhan Memed ein wichtiger Fund gelungen. Es handelt sich um die Textquelle von zwölf Motetten Couperins. Von allgemeinem Interesse könnte das der Sammlung vorangestellte Vorwort sein, in dem der Dichter programmatische Überlegungen zum Wort-Ton-Verhältnis in der geistlichen Musik anstellt. Da Portes' geistliche Dichtungen von zahlreichen Komponisten um 1700 verwendet wurden, die die vorgegebenen Textstrukturen mitunter stark veränderten, liegt nun der Grundstein für eine sinnvolle Untersuchung der Mehrfachvertونungen vor. Interessante Erkenntnisse gewinnt Davitt Moroney aus der Editions-geschichte von Couperins Traktat *L'art de toucher le clavecin*. Der Komponist ließ auf die erste Auflage vom März 1716 bereits 1717 eine zweite folgen, in der über 400 orthographische Fehler korrigiert sind. Offenbar war er auf die Korrekturleistung seiner Notenstecher angewiesen und hatte zunächst dem noch unerfahrenen Louis Hüe zuviel Vertrauen geschenkt. Im letzten Beitrag kommt nach mehreren Cembalisten mit Laurence Dreyfus noch ein Gambist zu Wort, der sich Gedanken über die Idiomatik der Werke für Sologambe macht. Insgesamt lässt der Band den intimen Rahmen einer Veranstaltung spüren, an der fast ausschließlich Interpretieren und

Editoren von Couperins Werk teilnahmen. Allerdings nimmt der Gedankenaustausch nicht immer Rücksicht auf Wissensrückstände eines weiteren Leserkreises. Beispielsweise unterschlägt Fuller (S. 53) den Publikationsort von Briefen des Prinzen von Monaco, ein seltenes Dokument zeitgenössischer Couperin-Rezeption (vgl. *Revue de Musicologie* 1973, S. 231ff.). Ein einschlägiges Repertorium der Couperin-Dokumente aber gibt es bislang ebensowenig wie eine aktuelle Bibliographie. So wirft gerade die Ergiebigkeit philologischer Fragestellungen, wie sie in dem Bericht zutage tritt, ein bezeichnendes Licht auf die Defizite der bisherigen Couperin-Forschung.
(September 2000) Lucinde Braun

Frau und Musik im Zeitalter der Aufklärung. Zur 100-Jahrfeier des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien 1898–1998. Hrsg. von Siegrid DÜLL und Walter PASS. St. Augustin: Academia Verlag 1998. 280 S., Notenbeisp., Abb. (Zwischen Nähkästchen und Pianoforte. Musikkultur im Wirkungskreis der Frau. Band 3.)

Sicherlich begrüßenswert und lohnend ist der Versuch, Studenten mit einem gemeinsamen Vorhaben an das wissenschaftliche Publizieren heranzuführen, auf diesem Wege einen Einblick in die Arbeitsweise zu geben und auch Schwellenängste abzubauen. Allerdings bedarf es bei einem solchen Projekt intensiver redaktioneller Betreuung, damit die Beiträge nicht auf dem Level einer (Haupt-)Seminararbeit verbleiben und gleichzeitig die individuellen Herangehens- und Ausarbeitungsweisen nicht eingeebnet werden. In Anbetracht der kurzen Zeitspanne, die zwischen dem Seminar lag, das im Sommersemester 1998 in Wien stattgefunden hatte und aus dem die in diesem Band veröffentlichten Beiträge (größtenteils) hervorgegangen sind, und der Publikation im selben Jahr, ist hier Bemerkenswertes geleistet worden. Formalia wie inkonsequent gehandhabte Endnoten mag man leicht übergehen, weniger aber das ab und an vorkommende Stehenbleiben vor einer Literaturschau, die wenig an Eigenem entgegengesetzt bekam.

Dem unterschiedlichen Ausbildungsstand der Teilnehmer – vom Studenten bis zum Professor – und der an sich weit ausholenden The-

matik entsprechend erweist sich die Lektüre der verschiedenen Beiträge als abwechslungsreich und anregend. Neben allgemeinen Beiträgen zum Selbstverständnis der Frauen im 18. Jahrhundert und zu ihrer Präsenz in den damaligen Lexika (S. Düll), zur Unterrichtsproblematik (Christina Meglitsch) und zur Musikausübung (Peter Reichelt) und tiefergehenden Betrachtungen zu Denis Diderots Tochter Marie Angélique (Lilo Gersdorf) und Anna Amalias musikalischer Italienreise (Sandra Dreisebeckmann), konzentriert sich der überwiegende Teil geradezu überlastig auf zwei Themenkreise: einerseits auf die Familie Mozart, nämlich auf Nannerl (Nina Schmidt, W. Pass) und auf Wolfgang Amadeus' Frauengestalten in seinen Opern (Dietlinde Rakowitz, Elisabeth Höllerer, Fan Fan Cheng), andererseits auf Zeitschriften mit musikalischem Anteil von Frauen für Frauen. Vorgestellt werden Sophie von La Roches *Pomona für Teutschlands Töchter* (S. Düll, W. Pass) und besonders die Titel von Marianne Ehrmann, *Amaliens Erholungsstunden* (J. Wallnig) und *Die Einsiedlerin aus den Alpen* (S. Düll, Georg Hauer). Vorteilhaft wirken sich hier die großzügigen Quellenauszüge (Noten und Texte) aus, die, neben den im gesamten Band eingestreuten Illustrationen, ein recht lebendiges Bild bürgerlicher Kultur vermitteln. Trotzdem wird die Betrachtung der Frauen abseits der immer wieder im Mittelpunkt stehenden Damen des Bildungsbürgertums oder des Adels vermisst.

Alles in allem liegt hier ein unterhaltsam und informativ zu lesendes Jubiläumsgeschenk zur Hundertjahrfeier des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität in Wien vor und gleichzeitig ein vielversprechender und noch auszubauender Ansatz, auch noch in Ausbildung befindliche Wissenschaftler zu integrieren.

(Dezember 1999)

Dagmar Schnell

JÖRG KRÄMER: *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998. Teil I: XI, 596 S., Teil II: XI, S. 598–933 (Studien zur Deutschen Literatur. Band 149/150.)*

„Der tief sinnige Geschichtsforscher wird an Gedichten, die im Theater gefielen, die Zeit erkennen.“ Diese Behauptung von Ludwig Tieck, die bei den meisten Literaturwissenschaftlern wegen ihrer „offensichtlichen“ Abwegigkeit nur schwachen Protest ausgelöst hätte, hat Jörg Krämer ernst genommen und damit nicht nur die Zeit (das späte 18. Jahrhundert) mit ihren anthropologischen, poetologischen und theatralischen Änderungen, sondern vor allem die „Gedichte, die im Theater gefielen“ aus bisher ungekannt umfassender Sicht beschrieben. Um es gleich vorweg zu nehmen: Jörg Krämer ist mit seiner Untersuchung ein Standardwerk zur Theatergeschichte im ausgehenden 18. Jahrhundert gelungen, das für Literatur- und Musikwissenschaftler, die sich mit dem Musiktheater dieser Zeit beschäftigen wollen, in Zukunft unverzichtbar sein wird.

Ausgangspunkt seiner Untersuchung sind etwa 1000 original deutschsprachige Werke, die von vornherein für eine szenische Realisierung angelegt waren und die in den Jahren 1760 bis 1800 auch tatsächlich aufgeführt worden sind (chronologische Übersicht S. 778–855). (Dass Krämer die zahlreichen, in Übersetzungen gespielten französischen und italienischen Werke grundsätzlich ausschließt, bedeutet nicht, dass er etliche von ihnen in seinen Überlegungen nicht immer wieder im Vergleich berücksichtigte.) Aus dieser Masse bestimmt Krämer nach einleuchtenden Kriterien 57 Erfolgsstücke (vgl. Übersicht S. 124/125), von denen er dann unter dem Aspekt der typologischen Vielfalt fünf zur Analyse auswählt: Weiße/Hiller, *Die Jagd* (1770); Wieland/Schweitzer, *Alceste* (1773); Gotter/Benda, *Medea* (1775); Stephanie/Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* (1782) – im Vergleich mit Bretzner/André, *Belmont und Constanze* (1781) und Bretzner/Stephanie/Umlauf *Das Irrlicht* (1779/1782) – sowie Schikaneder/Mozart, *Die Zauberflöte* (1791). Diesen stellt er zum Vergleich drei Stücke an die Seite, die unerwartet resonanzlos blieben: Herder, *Brutus* (1772–74); Klein/Holzbauer, *Günther von Schwarzburg* (1778) und dazu Goethes Singspiele *Erwin und Elmire* (1775/1788), *Claudine von Villa Bella* (1776/1788), *Scherz, List und Rache* (1784–1789), *Lila* (1777/1778/1788).

Nach der Einleitung, in der Krämer seine Ausgangspunkte bestimmt und die Rahmenbe-

dingungen für die Typologie des deutschen Musiktheaters beschreibt, werden die ausgewählten Werke in chronologischer Folge untersucht. Im Gegensatz zur bisherigen Forschung (vgl. S. 54/55) gelingt es Krämer dabei, sowohl die poetischen und dramaturgischen als auch die musikalischen Qualitäten gleichermaßen zu berücksichtigen und erreicht damit neben zahlreichen, höchst bemerkenswerten Detailergebnissen auch eindruckliche, neue Gesamtbeurteilungen der Werke. Gleichzeitig behält er stets „die Zeit“ im Blick und beschreibt die Unterschiede in der Sicht des Menschen: Von der Darstellung der gemäßigten, normierten Emotionalität in der Empfindsamkeit (norddeutsches Singspiel) zum Ausdruck ungebundener Emotionalität, die erschüttern will (Melodram), von der widerspruchsvollen Individualität, die auch das Böse zeigt (Wiener Singspiel) zu emotionaler Selbsterfahrung, die mit neuen Ordnungen begrenzt wird (Zauberoper) (vgl. die Zusammenfassung S. 592 ff.) Der Autor betont dabei ausdrücklich, dass dies anthropologische Aspekte sind, die sich nicht linear ablösen!

Krämer beschließt seine umfangreiche Studie mit dem gewichtigen Kapitel „Reflexionsprozesse. Probleme der Poetologie und Gattungstheorie“, in dem er die Entwicklung der theoretischen Auseinandersetzung mit dem deutschen Musiktheater von Gottsched bis Schiller und von Algarotti bis Reichardt beschreibt.

Die Arbeit von Jörg Krämer gibt faszinierende Einblicke in die angeblich oft so triviale Form des deutschen Musiktheaters am Ende des 18. Jahrhunderts. Seine Analysen sind sowohl bei den bisher von der Forschung vernachlässigten Werken als auch bei den schon vielfach behandelten Texten (Goethe, Mozart) höchst anregend und in beiden Bereichen neu, da der Gesamtblick auf das theatralische Ereignis von der bisherigen Forschung vernachlässigt wurde. Krämer leugnet nicht, dass in den einzelnen Stücken Dichtung, Musik oder Szene unterschiedlich gewichtet sein können, doch er versucht dies immer analytisch zu beschreiben und die Bedeutung dieser Tatsache für das Ereignis „Musiktheater“ zu bestimmen.

Erschließt sich die vollständige Qualität dieser fast 1000-seitigen Arbeit, deren Bedeutung in einer knappen Rezension kaum gewürdigt

werden kann, auch nur durch deren vollständige Lektüre, so sei dennoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Abschnitte zu den einzelnen Werken auf Grund kurzer Zusammenfassungen des bisher Erarbeiteten auch einzeln gut lesbar sind. Auch wenn dies bei der Gesamtlektüre gelegentlich zu kleineren Wiederholungen führt, so wird dies vollkommen dadurch ausgeglichen, dass Krämer sich dabei die Gelegenheit zu neuen interessanten Querverweisen nie entgehen lässt.

(Dezember 2000)

Irmlind Capelle

Album Musical de Maria Szymanowska. Transcrit et présenté par Renata SUCHOWIEJKO. Kraków: Musica Iagellonica / Paris: Société Historique et Littéraire Polonaise 1999. 488 S.

Das heute in der Bibliothèque Polonaise de Paris (cote MAM 973) aufbewahrte *Album Musical*, in dem eine große Anzahl professioneller und nichtprofessioneller Musiker, Künstler und Literaten zwischen 1810 und 1841 ihre Verehrung für die Besitzerin, die polnische Pianistin Maria Szymanowska (1789–1831) meist in Form von Musikstücken, aber auch in verbalen Beiträgen, gelegentlich in bloßen Unterschriften bezeugten, stellt ein erstrangiges Dokument nicht nur für die Gattungsgeschichte, sondern nicht minder für die gesellschaftliche Funktion des Musizierens auf dem Klavier und des Virtuositums dar. Der überwältigenden künstlerischen wie auch persönlichen Ausstrahlung der berühmten „femme pianiste“, die 1823 in Marienbad Goethe begegnete und ihn sogleich zu einem Vergleich mit „unserem Hummel“ veranlasste, „nur dass sie eine schöne liebenswerte polnische Frau ist“, konnte sich auf ihren Reisen durch die Konzertsäle und die aristokratischen Salons ganz Europas kaum jemand entziehen, wofür die oft weit über das Gesellschaftlich-Konventionelle hinausgehenden Einträge ein beredtes Zeugnis ablegen. Diejenigen, die ihr am heftigsten verfielen, zogen es vor, in der Anonymität zu verharren. So versah ein Londoner Verehrer 1824 sein Klavierstück mit der Vortragsanweisung „Un poco lento e misteriosamente, in modo da non essere scoperto ...“. Und unter dem Stück trug er die Worte ein: „Ainsi de t'agrèer je n'emporte le prix. J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris“.

In einem solchen ganz auf persönliche Wirkung und Gegenwirkung angelegten Repertoire von Stücken, die auf einen geringen Umfang festgelegt waren, besitzt die Gattungsstruktur als Index gesellschaftlich-musikalischer Tendenzen eine hohe Aussagekraft. Der größte Teil der insgesamt hundertdreißig eingetragenen Musikstücke besteht naturgemäß aus Klaviermusik. Eine ziemlich umfangreiche Gruppe bilden die Arien und Canzonen italienischer Musiker wie Fioravanti, Tamburini, Pollini, Fanna, Paër, Crescentini oder Zingarelli; von Perucchini findet sich eine als „Arietta veneziana“ bezeichnete vokale Barkarole. Natürlich fehlt auch Rossini nicht, der 1824 eine Arie aus *Ermione* eintrug. Die enge Verbindung der Klaviermusik zur Oper wird an solchen gesellschaftlich motivierten Repertoirestrukturen besonders deutlich. Aus dem französischen Bereich steht nicht die Oper, sondern die vokale Romanze – vertreten etwa durch Blangini, Jadin, Lafont, Morlacchi, P. Haensel, aber auch ins Polnische gewendet bei Lessel oder Mirecki, im Vordergrund. Selbst das deutsche Lied ist mit Zelters Eintrag von *Wanderers Nachtlied* vertreten (Goethe hatte von Marienbad aus Zelter eine freundliche Aufnahme Szymanowskas in Berlin ausdrücklich nahegelegt). Zeittypisch ist auch die nicht unbeträchtliche Anzahl geistlicher und weltlicher vokaler Ensemblesätze mit häufig kanonischer oder sonstiger kontrapunktischer Struktur. Den Geist des erwachenden Historismus verraten Titel und Struktur der Sätze von Lesueur: ein „Prière/Contre-chant à la 10^{ème}“, als „Organum duplum ... à la manière de l'antiquité“ untertitelt und von drei Chören „de la droite“, „au milieu“ und „de la gauche du temple“ zu singen sowie eine „Air-bergerie, et pantomime simple dans l'antique harmonie pour des bergers des premiers âges du monde“.

Das Hauptcorpus der Klaviermusik enthält die meisten zeittypischen Gattungstypen wie Charakterstück (u. a. von Boildieu, Cramer, Kalkbrenner, Moscheles, Tomaschek) Etüde (J. Zimmermann, auch ein nicht ausdrücklich so bezeichnetes Es-Dur-Stück von Hummel), Prélude (Dusseck, P. Haensel mit einem nicht mensurierten Stück), Romance (Klengel), Rondo, Marsch (Guhr, Romberg), Caprice (Baillot, Lipinski, M. Berner). Auffallend schwach vertreten sind die Klaviertänze, auch die polni-

schen, für deren Einführung Szymanowska entscheidend vorgearbeitet hat. So finden sich nur zwei Polonaisen (Golicin, Oginski), und die einzige Mazurka des Albums ist zugleich der einzige Eintrag Chopins: Sie gehört neben denjenigen von Liszt und Moniuszko zu den nach dem Tod Szymanowskas zu ihrem Gedenken nachgetragenen Stücken. Auch der Walzer ist nicht vertreten, dafür eine Monferina (Mauro). Charakteristisch ist das Fehlen von Sonatenhauptsätzen, dafür sind mehrere kontrapunktische Sätze (etwa Rejcha, Clementi) oder Übernahmen aus der Orgelmusik (Cherubini) vorhanden. Schließlich ist jeweils ein Autograph jedes der drei Wiener Klassiker, darunter das B-Dur-Klavierstück WoO 60 von Beethoven (1816) – wohl auf dem Schenkungsweg – in das Album gelangt.

Die Edition ist sorgfältig gearbeitet und mit einer informativen Einleitung der Herausgeberin ausgestattet; allenfalls wünschte man sich, dass die lediglich vier Faksimile-Wiedergaben um einige vermehrt wären. Andererseits befördert der klare Druck die praktische Verwendbarkeit.

(September 2000)

Arnfried Edler

RITA STEBLIN: *Die Unsinnsgesellschaft. Franz Schubert, Leopold Kupelwieser und ihr Freundeskreis*. Wien u. a.: Böhlau Verlag 1998. xiv, 490 S.

Anfang 1994 machte die seit langem in Wien ansässige kanadische Musikwissenschaftlerin Rita Steblin in zwei Wiener Archiven eine Entdeckung, die sowohl für ihre Wahlheimat als auch für die Schubert-Forschung von großer Bedeutung ist. Neunundzwanzig bis dahin unbekannte, handschriftliche Hefte der wöchentlichen Zeitschrift *Archiv des menschlichen Unsinnns* aus den Jahren 1817 und 1818 dokumentieren in einer Reihe von Artikeln zu Politik, Literatur, Wissenschaft und vielem mehr, in der literarischen Darstellung zweier privater Feiern („Unsinnsfeste“ genannt), sowie in 73 farbenprächtigen Zeichnungen die Aktivitäten der „Unsinnsgesellschaft“ um Franz Schubert.

In ihrer ausführlichen und informativen Einleitung gelingt es Steblin, die 22 ordentlichen Mitglieder dieser humorvollen und ausgelassenen Künstlergemeinschaft lebendig werden zu lassen. „Jeden Donnerstag pünktlich beym

[Gasthaus Zum roten] Hahn“ trafen sich eine Reihe von Künstlern, zumeist Maler, deren witzige Spitznamen – „Schnautze, Redacteur“ (Eduard Anschütz) und „Sebastian Haarpuder“ (Gustav Anschütz), „Blasius Lecks“, „Chrisostomus Schmecks“ und „Damian Klex“ (die Gebrüder Josef, Johann und Leopold Kupelwieser) – auf den witzigen Inhalt der Abhandlungen schließen lassen. Um Abwechslung bemüht, hatte man zudem zahlreiche Zeichnungen und Karikaturen, zumeist aus der Feder des berühmten Malers Leopold Kupelwieser, eines engen Freundes von Schubert, mit einfließen lassen.

Heinrich Anschütz beschrieb Franz Schubert als „ein[en] der thätigsten Mitglieder der ehemaligen fröhlichen Unsinnsgesellschaft“. Aus diesem Grund scheint es verwunderlich, dass sein Name nicht in der Mitgliederliste aufgeführt ist, die im ersten Heft des *Archiv des menschlichen Unsinnns* vom 17. April 1817 veröffentlicht wurde. Rita Steblin identifizierte den Wiener Liederkomponisten dennoch aufgrund des einzigen nicht näher zuzuweisenden und auf einen Musikerberuf anspielenden Spitznamen – „Ritter Cymbal“. Schuberts Scherzname war offensichtlich von „cymbalum“ abgeleitet. Weitere Hinweise auf Schuberts Mitgliedschaft finden sich in bisher unbekanntem Gruppenbildern („Zur Unsinniade 5^{ter} Gesang“ and „Das Kaleidoskop und die Draisine“), die eindeutig den „kleinen Mann mit Brille und gekräuselten Koteletten“ (so Steblins Beschreibung Schuberts im Vorwort) zeigen. Ein weiteres Porträt, „Szene aus *Der Feuergeist*“, gemalt von Franz Goldhann am 18. April 1818 anlässlich des Gründungsjubiläums der „Unsinnsgesellschaft“, weist, so Steblin, Parallelen zur Handlung von Schuberts Melodram *Die Zauberharfe* (D. 644) auf. Das Drama *Der Feuergeist* in vier Akten mit „Chören, Maschinen und Flugwerken“ hatte Schubert möglicherweise für die „Unsinnsgesellschaft“ 1817 vertont und die Musik in der Oper *Die Zauberharfe* (1820) wiederverwendet. *Der Feuergeist* war demnach wesentlich früher komponiert worden, als es die offizielle Premiere von *Die Zauberharfe* im Juli 1820 ahnen lässt.

Das Lied *Auf der Riesenkoppe* (D. 611) und insbesondere sein bekanntes Männerquartett *Das Dörfchen* (D. 598) entpuppen sich ebenfalls als Auswüchse kompositorischer Tätigkeiten

für die „Unsinnsgesellschaft“. Steblin vermutet, dass *Auf der Riesenkoppe* eine Parodie auf Josef Kupelwieser darstellt, dessen Nachname unter anderem das Wortspiel „Riesenkoppe – Koppers Wiese“ (Kupelwieser) erlaubt. *Das Dörfchen* scheint auf den Zunamen eines anderen „Unsinnsgesellschaftler“ abzielen, Ferdinand Dörflinger, dessen Spitzname „Elise“ wahrscheinlich Schuberts Vertonung von *Elysium* (D. 584) beeinflusst hat. Schuberts eigener Scherzname, „Ritter Cimbäl“, mag die Verwendung der Liedmelodie mit dem Titel „*Le bon Chevalier/Der treue Ritter*“) in den Klaviervariationen op. 10 *Acht Variationen über ein französisches Lied* (D. 624) ausgelöst haben.

In „Schubert und die Frauen“ betont die Autorin, dass der Komponist Beziehungen zu Frauen außerhalb der Ehe suchte, da er sich aufgrund eines Ehe-Consens-Gesetzes nicht mit seiner Jugendliebe Therese Grob verheiraten konnte. Sie nimmt damit Abstand von der wiederholt von anderen Musikwissenschaftlern insinuierten Homosexualität Schuberts.

Die von Rita Steblin in dieser Publikation zusammengestellten Lebensläufe der ordentlichen Mitglieder der „Unsinnsgesellschaft“ und anderer, nicht näher zu bestimmender „Unsinnsgesellschaftler“ erlauben wichtige Rückschlüsse auf das musikwissenschaftlich und kulturgeschichtlich noch immer unvollkommene Schubert-Bild. Die Übertragung der von ihr erstmals eingesehenen, wichtigen Wiener Primärquellen stellt in sich bereits eine beachtliche Leistung dar. Es sind jedoch die zahlreichen, von der Autorin mit erstaunlichem Spürsinn aufgedeckten Anspielungen auf aktuelle Tagesgeschehnisse und politische Ereignisse sowie ihre Erläuterung von eingeflochtenen Klassiker-Parodien des frühen 19. Jahrhunderts, die dieses Buch so wertvoll machen. Die Entschlüsselungsversuche Steblins hier kritisch zu beleuchten, würde den Rahmen dieser Besprechung sprengen. Stattdessen harren die 29 Archiv-Hefte und zwei „Unsinnfeste“ der kritisch-detaillierten Auseinandersetzung von Seiten der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Literatur- und Theaterwissenschaft. Dabei sei abschließend noch auf Rita Steblins witziges und hilfreiches Wiener-Deutsch-Glossar hingewiesen, welches den Lesegenuss dieser Publikation wesentlich erhöht.

(Dezember 2000)

Barbara Reul

Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. Robert-Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf. Hrsg. von Ute BÄR. Mainz u. a.: Schott 1997. 307 S., Notenbeisp. (Schumann-Forschungen. Band 6.)

Der Akio Mayeda zum 60. Geburtstag gewidmete Band enthält die Beiträge zu einem Symposium, das im Rahmen des mit Blick auf den 125. Todestag von Hector Berlioz unter das Thema „Schumann im Spannungsfeld zwischen Berlioz und Liszt“ gestellten 5. Düsseldorfer Schumann-Festes durchgeführt wurde und an dem sich elf Forscher aus Deutschland und Frankreich beteiligten.

Den umfangreichsten und gewichtigsten Beitrag stellt die von Christoph-Hellmut Mahling und Ruth Seiberts besorgte Edition des kompletten Briefwechsels zwischen Schumann und seinem französischen Verehrer Jean-Joseph-Bonaventura Laurens aus den Jahren 1848 bis 1853 dar, dessen Quellen über drei Bibliotheken (Krakau, Carpentras, Dresden) verteilt sind. Laurens hatte Schumann gebeten, ihn anstelle des verstorbenen Mendelssohn regelmäßig über wichtige Neuerscheinungen auf dem Musikalienmarkt und über eigene Kompositionen zu informieren. Zwar unterzog sich Schumann dieser Aufgabe nicht eben mit Enthusiasmus, jedoch tat ihm der „freundliche Antheil“, den Laurens an seinem Schaffen nahm, wohl, bestätigte er ihm doch das Entstehen einer internationalen Rezeption seiner Werke, verdeutlichte zugleich freilich auch die einigermaßen isolierte Stellung seiner Anhänger innerhalb ihrer Gesellschaften. Tiefschürfende Einsichten in sein Denken, wie sie sich der als Porträtist des bereits von der Erkrankung gezeichneten Komponisten bekannte, beruflich jedoch als Finanzbuchhalter und Universitätssekretär in Carpentras und Montpellier tätige Melomane Laurens wohl gewünscht hätte, enthalten die brieflichen Verlautbarungen zwar nicht, doch immerhin stellen zahlreiche Meinungskundgaben, Bewertungen, kommentierende Erläuterungen etc. eine wertvolle Erweiterung der Kenntnis von Schumanns Persönlichkeit und Weltsicht dar. Darüber hinaus sind die Beobachtungen und Einschätzungen der gesellschaftlichen Situation der Musik in den verschiedenen Ländern durch beide Korrespondenten von hohem musik- und allgemei-

nem kulturgeschichtlichen Interesse, wobei nicht zuletzt das harsche Urteil des südfranzösischen Provinzbewohners Laurens über den „monde inintelligent“ von Paris bei gleichzeitiger Zuneigung zur „chère Allemagne“ frap-piert.

Die übrigen Beiträge des Bandes bieten neben einem rezeptionsgeschichtlichen Überblick (Serge Gut) einen beträchtlichen Zuwachs und Differenzierung der Erkenntnis hinsichtlich der Einstellung Schumanns zu ganz oder zeitweilig in Paris wirkenden Komponisten bzw. zur französischen Musikanschauung (Zofia Helman zu Chopin, Klaus W. Niemöller zu Meyerbeer, Hugh MacDonald und Rainer Kleinertz zu Berlioz, Detlef Altenburg und Petr Vít zu Liszt, Joachim Draheim zu Henri Herz). Petra Schostak beleuchtet die Beziehungen der Pariser Musikkritik (namentlich Fétis) zur *NZfM* und zu Schumann, und Damien Ehrhardt zeigt anhand des *Carnaval*, wie sich Schumann in den zu seinen Lebzeiten erschienenen französischen Editionen durch Auslassungen und Umstellungen um zyklisch-formale Ausgeglichenheit im Sinn von Konventionalisierung bemühte.

Der Band enthält außerdem die Dokumentation eines editionskundlichen Roundtables im Kontext der *Neuen Schumann-Ausgabe* über das Thema „Zum Quellenwert von Originalausgaben“, wobei es einerseits – in der Formulierung von Bernhard R. Appel – um das Problem geht, „mehrere voneinander abweichende, potentiell gleichermaßen autorisierte und überdies undatierte Drucke“ auf ihre Relevanz hin vergleichend zu bewerten. Andererseits ist das häufig prekäre Verhältnis zwischen Autograph und Erstdruck (natürlich nur im keineswegs durchgängig gegebenen Fall des Vorhandenseins von beidem) sowie dasjenige von Erstdrucken, Widmungs- und Handexemplaren (Ute Bär) zu untersuchen und in jedem Einzelfall individuell zu bewerten. Susanne Cramer unternimmt eine Systematik der Quellentypen, und Margrit McCorkle reflektiert über das Erstellen von Werkverzeichnissen.

(September 2000)

Arnfried Edler

Liszt und die Weimarer Klassik. Hrsg. von Detlef Altenburg. Laaber: Laaber-Verlag 1997. 200 S., Notenbeisp. (Weimarer Liszt-Studien. Band 1.)

Das Amt des Weimarer Hofkapellmeisters bedeutete für Franz Liszt mehr als nur die Möglichkeit, die Vorzüge der in dieser Stadt bestehenden kulturellen Institutionen zu nutzen; es verband sich darüber hinaus mit einer Neudefinition des eigenen Selbstverständnisses im Verhältnis zur Tradition der „Weimarer Klassiker“. Die konkreten Auswirkungen auf das Schaffen Franz Liszts werden im vorliegenden Band – dem Bericht über ein 1992 im Weimar abgehaltenes Symposium – beleuchtet.

In seinem einleitenden Beitrag umreißt Detlef Altenburg die verschiedenen Ebenen, auf denen sich Liszt das „Erbe der Klassik“ aneignete und die von konkreten kulturpolitischen Maßnahmen bis zur Integration von Elementen klassischer Kunsttheorien in seine künstlerischen Konzeptionen reichten. Dabei fordert der Autor nachdrücklich die verstärkte Berücksichtigung literaturtheoretischer Methoden – und zeigt sofort die Konsequenzen eines solchen Vorgehens auf, indem er die Nähe der Sinfonischen Dichtung zur Vorstellung einer „instrumentalen Lyrik“ (S. 19) darlegt. Sie sei als Gattung folglich von der Symphonie abzugrenzen, die sich auf die „moderne Epopöe“ beziehe – für Liszt die Krone der literarischen Gattungen, als deren Schlüsselwerke er die *Divina commedia* sowie den *Faust* auffasse. Diese Differenzierung der Gattungen wird indessen im Beitrag von Wolfram Steinbeck nicht aufgegriffen. Er verwendet den Begriff der Epopöe im Sinne der „Erzählung innerlicher Vorgänge“ (Liszt), um den Begriff der Sinfonischen Dichtung gegenüber dem rezeptionsgeschichtlich tradierten Missverständnis von „Programm-musik“ als musikalische Abschilderung äußerer Handlung abzusetzen, und geht anschließend dem Verhältnis von „Innen“ und „Außen“ am Beispiel des *Prometheus* analytisch nach.

Der Forderung nach Berücksichtigung literaturhistorischer Sichtweisen wird in drei Beiträgen Rechnung getragen. Lothar Ehrlich verdeutlicht die Unterschiede des lisztschen Verständnis' von *Faust* und *Tasso* gegenüber dem Goethes und weist auf den oft unterschätzten Einfluss der englischen und französischen Romantik auf Liszt hin. Mit dem Einfluss Schillers auf Liszt befasst sich Jochen Golz. Liszt

habe Schillers aufklärerisches Konzept, dem zufolge der Künstler zur Humanisierung der Welt beizutragen habe, unter romantischem Blick auf die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft zu einem religiösen weitergeführt, das den Künstler als außerhalb der Gesellschaft stehenden Priester auffasst. Auf der Basis derselben Textgrundlagen hebt Gerhard J. Winkler dem gegenüber die Differenzen des lisztischen auf Individualität und Subjektivität bezogenen Künstlerbildes zum klassizistischen Schillers hervor. Liszt habe sich Schiller nicht kreativ angeeignet, sondern „nach Maßgabe seines eigenen Bildes vom Künstler zurechtgedeutet“ (S. 90).

Eine Reihe von Beiträgen beschäftigt sich musikanalytisch mit Werken Liszts. Rainer Kleinertz stellt fest, dass sich der Komponist in *Ouvertüre und Chöre zu Herders „Entfesseltem Prometheus“* um ein musikalisches Idiom bemüht, das „mit modernen Mitteln eine ‚musikalische Antike‘ suggerieren sollte“ (S. 161). Ein solches finde er in der in ihrem innovatorischen Potenzial bereits von Carl Dahlhaus beschriebenen „Idee des Klangzentrums“, die der Autor neu deutet als Folge einer „archaisierenden“ Reduktion des Tonsatzes. Christian Berger fasst den Formprozess der *Ideale* als Ergebnis zweier auf einen Höhepunkt zusteuender Prozesse auf, womit das Stück im Widerspruch zur programmatischen Vorlage stehe, und arbeitet anschließend Anspielungen des Werkes an Beethovens *I.* und *IX. Sinfonie* heraus – Anspielungen, die freilich so wenig spezifisch sind, dass Zweifel bleiben, ob sie eine so weitreichende Interpretation tragen, wie der Autor sie vorschlägt: Dass nämlich die *Ideale* einen „Affront“ gegen die Rezeptionsgeschichte der Beethoven-Symphonik bilden. Die Sonderstellung der *Faust-Symphonie* in der Geschichte der Faust-Vertonungen betont Klaus Wolfgang Niemöller. Wolfram Huschke hinterfragt das Vorurteil, Liszts Goethe-Vertonungen würden – anders als etwa die kongenialen Franz Schuberts – den Gedichten nicht gerecht, und betont abermals den Einfluss der französischen Romantik auf Liszt.

In einem stellenweise ungeschickt aus dem Englischen übersetzten Beitrag stellt Pauline Pocknell ein bereits 1988 im Faksimile ediertes Albumblatt vor, das den Beginn einer Klaviertranskription der *Ideale* enthält. Mária Eck-

hardt schließlich beschreibt das bislang unpublizierte Festspiel zur Schillerfeier 1859 *Vor hundert Jahren* nach einem Text von Friedrich Halm – eine Komposition, die überwiegend auf der Bearbeitung populären musikalischen Materials (Volkslieder, Märsche) beruht.

Der sorgfältig edierte und sehr ansprechend gestaltete Band ist ergänzt durch ein nach Werken aufgeteiltes Personenregister, das leider die Autorenangaben in den Endnoten unberücksichtigt lässt.

(Oktober 2000)

Rebecca Grothjahn

STEPHEN MCCLATCHIE, *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*. Rochester: University of Rochester Press 1998. 262 S., Notenbeisp.

Die 1933 vollendeten Wagner-Analysen von Alfred Lorenz (*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Bände 1–4) erfuhren im Anschluss an ihre 1966 erschienenen Reprintausgaben erst zu einem Zeitpunkt wieder eine lebhaftere Diskussion, als sich die Wagner-Forschung einerseits strukturellen und kompositionstechnischen Aspekten des Œuvres mit großer Intensität zuzuwenden begann, andererseits die Auseinandersetzung um Wagners Einfluss auf die Ideologie des Nationalsozialismus in den Vordergrund trat. Zwangsläufig konnte in diesem Spannungsfeld das Werk Alfred Lorenz' kaum unvoreingenommen rezipiert werden. Es ist das Verdienst der vorliegenden Untersuchung Stephen McClatchies, mit der gebotenen Nüchternheit und analytischen Sorgfalt sowohl die Person des Musikforschers als auch sein Werk beispielhaft behandelt zu haben.

Am Beginn dieses Buches steht ein gründlich recherchierter biographischer Abriss. Der 1868 geborene Sohn eines Wiener Geschichtswissenschaftlers hatte zunächst Rechtswissenschaften und in den Jahren 1889–91 in Berlin auch Dirigieren und Musikwissenschaft studiert. Zugleich präsierte Lorenz den Berliner Akademischen Richard-Wagner-Verein und trat bereits in diesen Jahren mit Vorträgen über die „poetisch-musikalische Periode“ und die Barform hervor, Gedanken mithin, die für sein späteres theoretisches Werk bestimmend werden sollten. Seine Musikerlaufbahn führte ihn vom Korrepetitor in Königsberg bis zum Gothaer Generalmu-

sikdirektor, eine Position, die er infolge der Novemberrevolution aufgeben musste: „Wegen meiner nationalen Gesinnung (...) wurde ich (...) im Jahre 1920 durch die Sozialdemokraten beseitigt, um einem Juden Platz zu machen“, sollte er sich 1933 erfolgreich beschweren, als er seine erste bezahlte Dozentenstelle erhielt und zugleich „Gruppenführer“ für den Bereich Oper innerhalb der Deutschen Musikgesellschaft wurde. Zuvor hatte er 1922 mit der Arbeit *Gedanken und Studien zur musikalischen Formgebung in Richard Wagners „Ring des Nibelungen“* promoviert, dem ersten Band seines späteren Lebenswerks *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*. Anschließend habilitierte er sich über die Opern Alessandro Scarlattis, wobei er ebenfalls die Bar- und Bogenformen untersuchte, unter letzterer im gegebenen Zusammenhang allerdings primär die Da-Capo-Arie verstand. Seit 1931 gehörte Lorenz der NSDAP an. Seine Publikationen erschienen auch in Blättern wie *Die Sonne*, *Deutsches Wesen* oder *Wille und Macht* und kreisten u. a. um die „Judenfrage“, die Erbbiologie sowie das Verhältnis von Musik und Rasse.

Vor der eigentlichen Auseinandersetzung mit Lorenz' analytischer Methode widmet sich McClatchie zunächst deren historischen Voraussetzungen und schildert die allmähliche Metamorphose der *Gefühlsästhetik* des 19. Jahrhunderts „into a late Romantic, indeed rather reactionary, expressive aesthetic that remained dominant among many German-speaking writers about music, especially Wagnerians, at least until the end of the Second World War“ (S. 27 f.). Lorenz selbst bemühte sich durch analytischen Nachweis der formalen Geschlossenheit von Wagners Partituren um eine „reconciliation of the expressive and formalistic aesthetic positions“ (S. 65), wobei er sich deutlich von der Leitmotiv-Analyse distanzierete. Lorenz' Ring-Analysen stehen im Zentrum der Untersuchung McClatchies; die Bände II–IV (*Tristan*, *Meistersinger*, *Parsifal*) werden dagegen nur cursorisch betrachtet. Zunächst behandelt der Autor die drei Grundelemente der Form, nämlich Melodik, Harmonik und Rhythmik, von denen letztere für Lorenz den Ausgangspunkt bildet. Deutlich werden die Grenzen aufgezeigt, an die Lorenz' Versuche stoßen, Wagners musikalische Strukturen als Bar- und Bogenformen zu interpretieren. Gleichwohl

macht McClatchie aber auch sinnfällig „that Lorenz's work is far less monolithic than is often maintained“. Zahlreiche Widersprüche werden auf ihre geistesgeschichtlichen Grundlagen zurückgeführt: „Lorenz's unwillingness to acknowledge the change in Wagner's style is similar to his reluctance to see traditional operatic forms in Wagner's works. Both stem from his own aesthetic beliefs and blindness. In this latter case, to admit a stylistic discrepancy between acts in *Siegfried* would call into question his belief that Wagner conceived the entire Ring in a single moment of inspiration, and would seriously compromise his arguments for the organic unity not only of *Siegfried* but of the Ring as a whole“ (S. 102). Immerhin war sich Lorenz selbst der Instabilität wagnerscher Formen durchaus bewusst und konzedierte beispielsweise eine sehr freie Handhabung der Barform. Dass Lorenz jene Formabschnitte innerhalb der Musikdramen, die sich mit Hilfe seiner Kategorien schwerlich begreifen lassen, zu vernachlässigen tendiert und statt dessen einfach die Takte weiter zählt, macht seine Aussage plausibel, die Methode aus der langjährigen Erfahrung als Wagner-Dirigent gewonnen zu haben.

In einem weiteren zentralen Kapitel setzt sich McClatchie ausführlich mit der Lorenz-Rezeption zu seiner Zeit sowie in der jüngsten Vergangenheit in Deutschland und im englischsprachigen Raum auseinander. Das Schlusskapitel widmet sich erneut der Frage, die dem Buch seinen Untertitel gab, nämlich Lorenz' Verhältnis zur „German nationalist ideology“. Dabei wird unterstrichen, dass die Verbindung von Wissenschaft und Weltanschauung alles andere als akzidentell ist. Auch wer in Lorenz' Wagner-Analysen nur formalistische Fleißarbeiten von begrenzter interpretatorischer Reichweite erkennen mag, wird nach der Lektüre des Buches von McClatchie zustimmen, dass „his formalism is neither positivistic nor objective, for it is closely bound up with ideological and nationalistic issues: by revealing the form and logic behind Wagner's works, Lorenz in a sense validates them as *echte deutsche Kunst*“ (S. 201). Sehr nützlich ist auch der Anhang des Buches, der eine schematische Übersicht der von Lorenz zugrundegelegten Formtypen sowie eine tabellarische Kurzfassung seiner Ring-Analysen enthält,

auch wenn dabei originale und englische Begriffe etwas unglücklich miteinander vermengt werden. Summa summarum stellt McClatchies Arbeit einen wichtigen Forschungsbeitrag zur Wagner-Rezeption dar.

(Juli 2000)

Arnold Jacobshagen

CHRISTA JOST/PETER JOST: *Richard Wagner und sein Verleger Ernst Wilhelm Fritzsich*. Tutzing: Hans Schneider 1997. 213 S., Abb.

Im Jahre 1911 erschien *Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern* in zwei Bänden, die die Korrespondenz mit den Verlagen Breitkopf & Härtel bzw. Schott enthalten. Der Herausgeber Wilhelm Altmann kündigte damals einen dritten Band an, der freilich nie zustandekam. Vielleicht sollte er auch die Briefe an den Leipziger Verleger Ernst Wilhelm Fritzsich enthalten. Die damals gebliebene Lücke wird mit der hier zu besprechenden Veröffentlichung geschlossen, womit zugleich die Bedeutung dieser dritten großen Verlegerkorrespondenz Wagners erstmals anschaulich gemacht wird. In den *Sämtlichen Briefen* Richard Wagners werden Wagners Briefe an Fritzsich erst in den Bänden 22 ff. zur Veröffentlichung anstehen, so dass ihre separate Veröffentlichung – nicht zuletzt als Prolegomenon zu einer kritischen Neuausgabe der *Sämtlichen Schriften und Dichtungen* – kaum einer Begründung bedarf.

Während Wagner mit Breitkopf & Härtel und Schott über die Veröffentlichung seiner musikalischen Werke korrespondierte, war Fritzsich der Verleger seiner *Gesammelten Schriften*, deren von Wagner selbst noch redigierte Bände 1–9 in rascher Folge 1871–1873 erschienen. Der Briefwechsel hat also ein klar bestimmtes Hauptthema, und die Herausgeber haben sich bei der Präsentation und Kommentierung des Materials auf diese Gegebenheit eingestellt.

Der erste Hauptteil des Buches („*Gesammelte Schriften und Dichtungen* – Vorgeschichte und Verlag“) lässt die Planungen Wagners für die Sammlung und Herausgabe seiner Schriften und Dichtungen – sie beginnen bereits 1844 – als eine bisher kaum als Kontinuum wahrgenommene Linie erkennen, an deren Ende die erfolgreiche Zusammenarbeit mit Fritzsich

steht. Der zweite, noch umfangreichere Hauptteil ist eine vollständige kommentierte Ausgabe des Briefwechsels zwischen Wagner und Fritzsich. Die Bezeichnung „Briefwechsel“ muss freilich relativiert werden; denn von den Briefen an Wagner sind nur zwei erhalten – eine für Wagners Korrespondenz insgesamt typische Situation. (Dass Altmann die Korrespondenzen mit Breitkopf und Schott als wirklichen Briefwechsel edieren konnte, ist im Wesentlichen den Hauskopien der Verlage von ihren eigenen Schreiben zu verdanken, die im Falle Fritzsich durch den Verkauf des Unternehmens im Jahre 1903 fehlen.)

Die Wiedergabe der Brieftexte ist entsprechend dem Usus heutiger wissenschaftlicher Ausgaben buchstabengetreu und macht den Eindruck absoluter Zuverlässigkeit. Die Kommentare geben knappe Quellenhinweise und schlüsseln in erster Linie die Details auf, die zum Kernthema gehören. Sie verzichten auf jene Art der Rundum-Erläuterung, die bei der Edition der *Sämtlichen Briefe* Wagners zu den Herausgeberpflichten gehört; andererseits jedoch erschließen die Autoren im Eingangsteil die Hintergründe der Korrespondenz in umfassenderer Weise, als eine Brief-Gesamtausgabe es leisten kann.

Ein Inhaltsverzeichnis der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* bildet eine willkommene Ergänzung; das Gleiche gilt für das Register, in dem die Namen von Personen und Periodica in einer gemeinsamen alphabetischen Folge verzeichnet sind. (Für die Benutzung wäre es vielleicht etwas handlicher gewesen, die Werke Richard Wagners, die knapp die Hälfte des ganzen Registerumfangs beanspruchen, in einem eigenen Register auszuweisen.) (September 2000)

Werner Breig

Bibliotheca Offenbachiana. Jacques Offenbach (1819–1880). Eine systematisch-chronologische Bibliographie. Bearbeitet von Thomas SCHIPPERGES, Christoph DOHR, Kerstin RÜLLKE. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1998. 296 S. (Beiträge zur Offenbach-Forschung. Band 1.)

Mit dem Band eröffnet der Kölner Verlag Christoph Dohr eine Publikationsreihe, die der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Person und Werk Jacques Offenbachs gewidmet

ist. Wie die stattliche Zahl von ca. 4000 in dieser Bibliographie verzeichneten Titel erkennen lässt, war das Interesse an Offenbach bislang keineswegs gering. Doch wird bei einer Durchsicht der Eintragungen schnell offenkundig, dass in etlichen Bereichen noch deutliche Desiderate bestehen. So sind grundlegende musikalisch-analytische Arbeiten zu Offenbachs Werk nach wie vor Ausnahmeerscheinungen, was wiederum nicht zuletzt mit der problematischen Situation auf dem Gebiet der Werkeditionen zusammenhängt: beides jedenfalls aktuelle Aufgaben der Offenbach-Forschung, zu deren Bearbeitung die bibliographischen Recherchen von Thomas Schipperges, Christoph Dohr und Kerstin Rüllke eine vielversprechende Grundlage bilden.

Die mit dem Ziel größtmöglicher Vollständigkeit erfasste Literatur wurde mittels einer bibliographischen Systematik erschlossen, deren fünf, von einem feingliedrigen Schlagwortsystem zweckmäßig unterteilte Hauptgruppen die Titel in ein übersichtliches Netz thematischer Rubriken einordnen. Dadurch sind, vor allem in Verbindung mit den angefügten Registern, gezielte thematische Recherchen bequem realisierbar. Besonders hervorzuheben sind die recht umfassenden Nachweise über zeitgenössische Berichte und Werkbesprechungen sowie – je nach Bedeutung im Einzelfall – über Programmhefttexte, Beihefte zu Tonträgern und Rundfunkbeiträge.

Mit ihrer Bibliographie haben die drei Autoren ein wertvolles und gewiss nutzbringendes Instrument für die zukünftige Offenbach-Forschung geschaffen und damit erfolgreich eine Publikationsreihe eröffnet, die auf weitere gehaltvolle Beiträge über einen Komponisten hoffen lässt, dessen Werk noch viele ungelöste Fragen birgt.

(Dezember 1999)

Peter Ackermann

PETRA ZIMMERMANN: *Musik und Text in Max Regers Chorwerken ‚großen Styls‘*. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1997. 202 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band XII.)

Werke „größten, ja allergrößten Styls“ hat Reger häufiger angekündigt, nicht nur im Bereich der Chormusik. Zweifellos teilte er die

damit verbundene Tendenz zum Monumentalen mit manchen seiner Zeitgenossen; andererseits hat er über das Quantitativ-Massenhafte hinaus seine Versprechen und Ankündigungen immer auch in qualitativer Hinsicht eingelöst. Die Autorin greift mit dem *Gesang der Verklärten* op. 71, dem 100. Psalm op. 106 und dem lateinischen Requiem-Fragment von 1914/15 drei signifikante Beispiele heraus. Ihre Analysen dringen tief in die Materie ein; dass sie auch „Gegenbilder“ (Pillneys Neuinstrumentierung von op. 71, Hindemiths Neufassung des 100. Psalms und – Reger versus Reger – die Komposition des *Hebbel-Requiems* op. 144 b) heranzieht, verleiht ihren Ausführungen zusätzliche Plastizität: Pillney wie Hindemith redigierte rigoros im Interesse der „Durchhörbarkeit“, Gesanglichkeit u. a. an Bach geschulter neobarocker Ideale; was dabei allerdings auf der Strecke blieb, waren zentrale Momente wie die „Reizflut“ in Regers Musik und vor allem seine „Entsemantisierungstechnik“. Das ist weit mehr als nur ein griffiges Schlagwort: In Kapiteln wie B.4. („Verunklarung“) oder C.4.1. und 2. („Gleicher Text – unterschiedliche musikalische Realisierung / Identisches musikalisches Material – verschiedene Textworte“) geht die Autorin diesem Phänomen detailliert nach. Sie kommt dabei zu Ergebnissen, die sich wohl tuend von so mancher älteren Literatur unterscheiden, in der auf der Schiene traditioneller Analysen immer nur auf die Großartigkeit des Komponierten, nicht aber auf seine Neuartigkeit verwiesen wurde. Was damit eigentlich gemeint war, wird in IV. 3. deutlich gemacht („Die Kategorie des Erhabenen bei Reger“). Die Annäherung der Singstimmen an den Instrumentalklang teilt Reger mit Gustav Mahler (*Achte Symphonie*), der „Machtfaktor“ des Erhabenen – fassbar geworden im Gefälle zwischen Werk (Autor) und Hörer (dem jegliche Orientierung verweigert wird) – ist regersches Spezifikum.

Diese gründliche und kenntnisreiche Arbeit, hochinteressant zu lesen (nein: zu studieren), hat die Reger-Forschung ein deutliches Stück vorangebracht: gratulamur!

(November 2000)

Martin Weyer

DAVID HAAS: *Leningrad's Modernists. Studies in Composition and Musical Thought, 1917–1932*. New York u. a.: Peter Lang 1998. XIV, 301 S., Notenbeisp. (*American University Studies. Series XX Fine Arts, Volume 31.*)

Es erstaunt zunächst, dass dieses Buch kulturpolitische Aspekte und kontrovers diskutierte ästhetische Konzeptionen, wie eine spezifisch sowjetische Musik gestaltet sein sollte, nahezu vollkommen außer Acht lässt. Es geht David Haas nicht um die für diese Phase so charakteristischen Entwürfe zur Verknüpfung von Kunst und politischer Propaganda, sondern um einen musikimmanenten Teilaspekt, den der Titel mit „Leningrad's Modernists“ benennt. Dank dieser Fokussierung auf ein Phänomen gelingt es Haas, die Verflechtung von theoretischen Entwürfen (am Beispiel Boris Asaf'evs), neuen pädagogischen Konzepten (am Beispiel von Vladimir Ščerbačëv) und kompositorischer Praxis (am Beispiel von Ščerbačëv, Dmitrij Šostakovič und Gavriil Popov) mit einer Gründlichkeit aufzuzeigen, wie sie in breiter gefassten Ansätzen – etwa in Detlef Gojowys Dissertation *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre* (1980) oder in Larry Sitskys kursorischem Buch *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929* (1994) – nicht möglich wäre. Diese Fokussierung birgt aber auch die Gefahr, dass man jederzeit Gegenbeispiele anführen und Haas eine zu Verzerrung führende Verengung der Perspektive vorwerfen kann.

Das Buch gliedert sich in zwei große Teile. Der erste fragt nach den Voraussetzungen eines „Leningrader Modernismus“ mit besonderer Berücksichtigung der 1926 gegründeten Leningrader Assoziation zeitgenössischer Musik, postuliert sodann – gestützt auf Äußerungen Asaf'evs – eine spezifische „Leningrader bzw. Ščerbačëv-Schule“ und untersucht Asaf'evs Schriften sowie Reformansätze im Kompositionsunterricht am Leningrader Konservatorium. Asaf'ev hat seine Theorie zusammenfassend erst wesentlich später dargelegt (*Die musikalische Form als Prozeß*, 1930, ergänzt 1947 um den Band *Intonation*); dennoch hat Haas Recht, Asaf'ev heranzuziehen, denn seine Theorie formte sich in den 1920er-Jahren, wurde im Kreis der Leningrader Komponisten diskutiert und ist in verstreuten Artikeln aus dieser Zeit greifbar. Besonderes Augenmerk ist dem Einfluss Henri Bergsons auf Asaf'evs ästhetisches Denken und den von Asaf'ev gepräg-

ten, schwer fassbaren Termini gewidmet. Dabei bleibt „Intonation“ (*intonacija*) letztlich blass: „In the end, *intonatsiya* is a somewhat problematic term, useful when amplified to an indeterminate number of contiguous but disparate musical phenomena in a given work or style, but confusing when it is substituted for more precise technical vocabulary“ (S.62). Scharf umrissen dagegen ist der Terminus „Form als Prozeß“, der die Ambiguität, genauer: die Dialektik von Entwicklung und formaler Offenheit versus festen Formmodellen („*crystalized schema*“, S.62, „*intellectualized schema*“, S.69) einschließt. Knapper abgehandelt sind der Terminus „Symphonismus“ (*simfonizm*), den Asaf'ev vor allem an Beethovens Musik entwickelt, und der Terminus „Linearität“ (*linearnost'*) – wobei Haas ausdrücklich auf Asaf'evs Auseinandersetzung mit Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* hinweist; hier folgt zwingend der Einwand, dass „Linearität“ keinesfalls ein Spezifikum der Leningrader Modernisten ist. Das anschließende Kapitel über die „*new pedagogy*“ gewinnt Tiefenschärfe durch die im Anhang vollständig wiedergegebenen Curricula von Ščerbačëv, Petr Rjazanov, Christofor Kučnarëv und Jurij Tjulin.

Der zweite Teil bietet fünf exemplarische Analysen. Ščerbačëvs *Nonett* (1919) hat Haas als ein Werk stilistischen Umbruchs aufgenommen (wie erst aus dem Schlusskapitel hervorgeht). In seiner *Zweiten Symphonie* (1927) habe Ščerbačëv die „*trappings of the sonata schema*“ (S. 122) hinter sich gelassen, was freilich nicht verwunderlich ist; denn dieses fünf-sätzige Werk für Chor, Solisten und Orchester nach Gedichten von Aleksandr Blok bezieht seine Formgestaltung durch die Textvorlagen. Zu fragen wäre also eher, warum Ščerbačëv dies als Symphonie bezeichnet und was die Konzeption aus Asaf'evs Symphonismus-Begriff bezieht. Ebenso fragt man sich, warum Haas Šostakovičs *Erste Symphonie* einbezogen hat; denn aus der Perspektive von Linearität, offener Form und Ablehnung periodischer Strukturen bedeutet das Werk „*to move backward*“ (S. 154); es passt in das Konzept nur in sofern, als es dem von Ščerbačëv geprägten Begriff der Polystilistik (*polistilistika*) entspricht. Ausführlich erörtert wird Šostakovičs *Zweite Symphonie* (1927) als Beispiel für lineares Komponieren und eine „*prozesshafte*“ Form; dass das

Chor-Finale – die Apotheose der Revolution – mit der ausgeprägten Mediantenharmonik in veraltete Stilmittel zurückfällt, arbeitet Haas nicht eigens heraus. Als fünftes Werk wird Popovs *Septett* (1927) analysiert; denn es ist Ščerbačëv gewidmet, erschien zeitgenössischen Kritikern als „emblematic of the music of the Shcherbachyov school“ (S.197), und Haas wertet es als „self-consciously manifesting the doctrine of form as a process“ (S.213). Das kurze Schlusswort ist eher ein Ausblick, der die kühne These anklingen lässt, dass der kompositorische Ansatz der „Ščerbačëv-Schule“ in sowjetischer Zeit gleichsam verdeckt weitergelebt habe; denn im Beginn von Šostakovičs zehnter Symphonie erblickte Popov eine Übernahme des Anfangs aus seiner *Großen Klaviersuite* (1927).

Insgesamt basiert Haas' Buch auf minutiösen Recherchen und bietet eine Fülle von vorzüglich aufgearbeitetem, zum Teil schwer zugänglichem Material (über Inkonsequenzen der Transliteration in Anmerkungen und Bibliographie kann man hinwegsehen; peinlich ist, dass Gojowys Arbeit konsequent zu „Neue sowjetischer Musik der 20er Jahren“ korrumpiert wird). Getrübt wird der positive Eindruck dadurch, dass Haas in den Analysen Asaf'evs Dialektik prozesshafte Offenheit versus festes Formmodell nicht durchhält, sondern mal das eine, mal das andere Kriterium in den Vordergrund stellt, vor allem aber dadurch, dass Haas auf einer „Leningrader bzw. Ščerbačëv-Schule“ beharrt. Auch wenn Asaf'ëv diese Idee in den zwanziger Jahren hegte und damit möglicherweise bewusst an Vladimir Stasovs Idee der „Petersburger Schule“ anknüpfte, auch wenn Asaf'ev als Vordenker (ähnlich wie Stasov) das Format zu einer solchen Vision hatte, so schrumpft die „Schule“ doch auf diesen einen Theoretiker, auf einen nur für kurze Zeit wirksamen Teilaspekt im Lehrprogramm des Leningrader Konservatoriums, auf drei Komponisten und auf eine Handvoll Werke, die fast alle 1926/27 entstanden sind. Zudem bleibt unklar, wie sich die Werke dieser „Schule“ von denen anderer Leningrader und Moskauer Komponisten und von neuen Tendenzen in Westeuropa unterscheiden, einfacher gesagt: Es muss unklar bleiben, weil es keine signifikanten Unterscheidungskriterien gibt.

(März 2000)

Dorothea Redepenning

„Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns“. *Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler. Studien und Dokumente. Hrsg. von Sebastian KLOTZ. Berlin-Milow: Schibri-Verlag 1998. 265 S., Abb., Faks.*

Besinnungen auf die eigene Fachgeschichte haben Konjunktur. Kommt die Musikwissenschaft langsam in die Jahre, dokumentiert sie nur selbstgefällig ihre vermeintlichen „Erfolge“ oder sucht sie neue Orientierungen? Zur Gewohnheit ist geworden, die Beschäftigung mit den „Heros“ der Musikhistoriographie, also mit Repräsentanten und Konzepten einer werkorientierten Musikwissenschaft. Zwar fehlt es demgegenüber durchaus nicht an namhaften Vertretern des sogenannten systematischen Zweigs, doch offensichtlich scheinen diese weitaus weniger zur Auseinandersetzung zu locken. Ist dies ein weiterer Hinweis auf den inneren Zustand des Faches? Die Autorinnen und Autoren des vorgelegten Sammelbands geben darauf zwar keine Antwort, doch wollen sie sich auch nicht bloß mit Hornbostel beschäftigen und auseinanderlegen, worin seine Erkenntnisbeiträge wissenschaftsgeschichtlich, methodologisch, fächerspezifisch usw. liegen mögen.

Gleich die „Einführung“ gibt Auskunft über Anliegen und Zielsetzung des aus einem im Dezember 1995 in Berlin veranstalteten wissenschaftlichen Kolloquium zu Ehren Hornbostels hervorgegangenen Sammelbands und setzt sich knapp mit dem „merkwürdigen Bedürfnis“ auseinander, sich Hornbostels wissenschaftliches Werk „im Abstand von Dekaden“ erinnernd ins Gedächtnis zu rufen. So umreißt der Herausgeber, Sebastian Klotz: „Ausgehend von einer biographischen Rekonstruktion der wissenschaftlichen Stationen Hornbostels und seiner Korrespondenz mit Jaap Kunst ([vgl. Beitrag von] Marjolijn van Roon) wird der Bogen über Einzelaspekte kulturvergleichender und musikanalytischer Arbeiten (Christian Kaden, Steffen Schmidt, Gerd Grupe) über die Dokumentations- und Sammlungstechnik (Wolfgang Ernst, Jörg Derksen, Susanne Ziegler), die Völkerpsychologie und Gestaltpsychologie (Martin Müller) bis zum Gründungsvater der Anthropologie und Fachkollegen Hornbostels, Franz Boas (Karlheinz Barck), und zu Hornbostels ambivalenter Modernität (Klotz) geschlagen. Eine Projektskizze zur Klangrekonstrukti-

on anhand von Walzenzylindern (Gerd Stanke und Tim Wöhrle) beschließt den Band“ (Einführung S. 10). Elf Beiträge und Anhang, so unterschiedlich sie argumentieren und ausloten mögen, sie alle bindet die Überzeugung, in Hornbostel nicht nur (einst) originelle, sondern (noch immer) aktuelle Gedanken und Thesen wiederzufinden (vgl. Einführung S. 9). Nur bleibt es (leider) dem Leser auf weiten Strecken selbst überlassen, auf diesen Bedeutungshorizont zu stoßen.

Die zu diskutierende Bedeutung Hornbostels liegt dabei weniger auf dem Feld einzelner Erkenntnisleistungen – freilich hat sich da manches in der Zwischenzeit getan – als vielmehr im Bereich von wissenschaftlicher Grundhaltung und methodologischer Grundsetzung. Denn bedenken- wie nachstrebenswert ist einmal die Überzeugung, dem wissenschaftlichen Erkenntnisprozess – für Hornbostel noch fest verbunden mit dem Glauben an einen qualitativen „Fortschritt“ – vor allem durch Hypothesenbildung zu dienen. Unter dem Motto „Ohne Fragen keine Antworten, ohne Thesen keine Erkenntnisse“ halte derjenige „Wissenschaft“ am Leben, der zu denken, zu fragen, sich außerhalb ausgetretener oder eingewohnter Denkpfade zu bewegen wage. Hornbostels Thesenbildung folgt dabei, wie verschiedene Autoren andeuten oder zumindest Indizien hierfür zusammentragen, nicht einem planlosen, gar willkürlichen, rein touristischen Interesse an Kulturphänomenen, nein, ihre Stärke und Überzeugungskraft gewinnt sie dabei aus der von Hornbostel selbst eingegangenen und eigentlich durchgehaltenen Prämisse, nämlich die interessierenden ausgewählten kulturellen Phänomene, ihre Bedeutung sowie Genese, zunächst aus den Bedingungen der jeweiligen „Stammkultur“ selbst heraus zu erklären. Wenn man so will: phänomenorientierte Forschung durch konsequente Selbstbeschränkung in die Versenkung der Herkunftsbedingungen.

Damit aber solcherart Wissenschaftsverständnis nicht etwa nur der idiosynkratischen Solipsismus-Pflege des einzelnen Forschers diene, stellt Hornbostel eine nicht minder wichtige, zweite Grundsetzung der ersten an die Seite. Es ist dies die Forderung nach empirisch-kritischer Überprüfung des Behaupteten. Das liest sich heute zwar nicht besonders aufregend und war es sicherlich auch damals nicht,

wenn nicht die geforderte Hypothesenkritik einem bemerkenswerten „Empirismus“-Verständnis huldigte: nämlich Aufforderung zur Falsifikation, zur Widerlegung der eigenen aufgestellten Thesen. Dabei bleibt es nicht bei dem üblichen Nachweisappell, sondern Hornbostel betreibt aktive „Kriterienrekrutierung“, indem er zugleich präzise jene Bedingungen und methodologischen Einschränkungen offenlegt und benennt, an die sein Erkenntnisgewinn überhaupt geknüpft ist (vgl. Kaden S. 95). So schließen Hornbostels Testverfahren ausdrücklich – naturwissenschaftlichem Denken verpflichtet – die berühmte Probe auf das Gegenteil ein, was besagen will, zur methodologischen Pflicht des Forschers wird erhoben, auch eine Beweisführung gegen die eigene aufgestellte Hypothese nicht nur durchzuführen, sondern vor allem die auf diesem Wege gemachten Einsichten bzw. Erfahrungen ausdrücklich und differenziert für die Erkenntnis- oder Ergebnisfeststellung zu berücksichtigen.

Dies freilich sind Paradigmen, die auch heute noch üblicher musikwissenschaftlicher Methodenreflexion gut zur Orientierung anstehen. Die Beiträge zeichnen summa summarum ein lebendig-aufregendes Hornbostel-Bild nach, heben mit unterschiedlichem Temperament und mit unterschiedlicher (Darstellungs-) Dignität weitgefächerte Hornbostel-Aspekte hervor. Der Herausgeber hat solide Arbeit geleistet und hat in seinem Vorwort zusammenzubinden versucht, was um der gedanklichen Vernetzung wie Vertiefung willen den Autoren oder Referenten vielleicht vor Lieferung ihrer Beiträge hätte als Plattform oder Leitfaden angeboten werden können.

(Mai 1999)

Volker Kalisch

JÜRGEN HUNKEMÖLLER: Boris Blacher, der Jazz-Komponist. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1998. 132 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Band 37.)

In seiner aus bereits veröffentlichten Einzelstudien hervorgegangenen Monographie beschäftigt sich Hunkemöller mit jenen 19 Kompositionen Boris Blachers, die Jazz-Elemente enthalten oder vom Jazz beeinflusst sind. Anhand teils kursorischer, teils detaillierter Einzelanalysen möchte er der spezifischen „im

Rezeptionsprozess vollzogene[n] kompositorische[n] Aneignung schwarz-amerikanischer Musikidiome“ (S. 32) im Werk Blachers auf die Spur kommen. So werden mit Geradtaktigkeit, Achtelpunktierungen, Synkopierungen, Auftaktverschleierungen (vgl. z. B. S. 41), bestimmten rhythmischen Modellen (vgl. z. B. S. 39, 93), Walking-Bass- und Stride-Figuren (vgl. S. 47 f.), blues-artigen Melodiephrasen (vgl. z. B. S. 41, 111), bigband- oder combo-ähnlicher Instrumentierung (vgl. z. B. S. 54, 58, 61) und Einbeziehung von Improvisation Jazz-Elemente namhaft gemacht, die mit blacherschen Spezifika „klassischen“ Komponierens kontrastiert werden, zu denen Kontrapunktik, formale Symmetrien, freie, melodiebezogene Harmonik und (in wenigen Fällen) Variable Metrik zählen. Der Verfasser sieht die Kompositionen primär als „Beiträge zur Jazz-Rezeption“ (S. 91), allerdings entstünden aus der Verbindung europäischer Tradition mit dem Jazz eben „Jazz-Kompositionen“, Werke „eigenen Rechts“ (S. 32, vgl. auch S. 42).

So detailliert und kenntnisreich die einzelnen Elemente nach beiden Seiten herausgearbeitet werden, so schwer fällt Hunkemöller der Nachweis, die Werke seien mehr als die Summe ihrer Bestandteile. Diese Frage wird lediglich ein einziges Mal formuliert („Was macht nun die kompositorische Logik der beiden Stücke aus? Wie strebt sie ‚Jazz‘-Evokationen an, ohne sich darin zu erschöpfen?“; S. 42) und nicht befriedigend beantwortet. Häufig versagt Hunkemöller den analysierten Werken eine Zusammenschau ihrer Bestandteile; anlässlich des *Konzerts für Jazz-Orchester* zieht er gar einen Graben zwischen „Bigband-Idiomatik und Blacherschem Komponieren“ (S. 54), ohne ihn irgend zu überbrücken.

Für die einzelnen Kompositionen recherchiert Hunkemöller akribisch Umstände ihrer Entstehung und Angriffspunkte für Blachers Auseinandersetzung mit dem Jazz, die einen hervorragenden Einblick in Blachers Verfahrensweisen, sein musikalisches Umfeld und das Musikleben der Zeit gewähren. Insgesamt jedoch begnügt sich der Autor mit dem unspezifischen Hinweis, die „Motivationslage“ für die Auseinandersetzung mit dem Jazz lasse sich letztlich „wohl nur aus der Persönlichkeit des Komponisten ... erschließen“ (S. 118), von der er sich durchaus angetan zeigt. Auch in der

Analyse der Jazz-Elemente begnügt sich Hunkemöller zu oft mit Vereinfachungen und Gemeinplätzen, indem er beispielsweise konkrete Blocksatzformen auf den Ursprung westafrikanischer Mehrstimmigkeit zurückführt (vgl. S. 47, 74, 110). Mit Hinweisen wie „Dynamik zählt nicht zu den Kategorien schwarz-amerikanischer Musik“ (S. 48, vgl. S. 41, 64) projiziert er eine stark pauschalisierende Jazzauffassung auf Blachers Musik, anstatt sich mit konkreten Vorbildern wie Glenn Miller, Gerry Mulligan oder George Shearing auseinanderzusetzen, die er doch als Einflüsse namhaft macht (vgl. S. 33, 67).

(September 2000)

Oliver Busch

PETER VON SEHERR-THOSS. *György Ligetis Oper „Le Grand Macabre“*. Erste Fassung. Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1998. 381 S., Abb., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 47.)

In der Einleitung unterzieht der Autor die bis jetzt erschienene Literatur über die Oper *Le Grand Macabre* einer kritischen Sichtung und legt den Aufbau der Arbeit dar. Mittelpunkt des ersten Kapitels, das viele Informationsquellen umfasst, sind die chronologischen Phasen (verschiedene Libretto-Entwürfe und musikalische Skizzen) in der Entstehungsgeschichte des Werkes. Im zweiten, kulturgeschichtlich orientierten Kapitel (eine Fortsetzung seiner Magisterarbeit *Aspekte der Todesthematik in György Ligetis „Le Grand Macabre“*, Hamburg 1992), betrachtet der Autor die Todesthematik im Mittelalter (Bosch, Bruegel) und im 20. Jahrhundert (Ensor, Ghelderode). Es wird auch eine vergleichende Charakteristik zwischen dem Stück Ghelderodes und M. Meschkas Libretto durchgeführt. Das grotesk-karnevalistische Verfahren in der literarischen Vorlage wie auch bei ihrer Interpretation im Librettotext wird allerdings mehr beschrieben als analysiert, was später im Schlusskapitel zu Missverständnissen bei der Wertschätzung der Oper führt. Im dritten Kapitel unternimmt der Autor einen „Exkurs“ in die musikalische Sprache Ligetis: Allerdings geraten von Seherr-Thoss bei seinem Streben, alles darzustellen, was er über

Ligeti weiß, theoretische, ästhetische und musikgeschichtliche Probleme und Begriffe durcheinander (Cluster, Stimmgewebe, Harmonik, Melodik, Zitat- und Collagentechnik, Manierismus, Kubismus, Pop-Art, Pluralismus, Eklektizismus usw.). Abgesehen davon, dass viele dieser Probleme in der umfassenden Literatur über Ligeti mehrmals einzeln untersucht worden sind, bleibt dieses kleine „Lexikon“ über Ligeti, aber auch über die neue Musik allgemein von der kultur- und musikgeschichtlichen Orientierung der Forschung ein wenig isoliert. Das zentrale, vierte Kapitel (128 Seiten) bietet eine detaillierte musikalisch-semantische Analyse der Oper *Le Grand Macabre*. Aufgrund eines reichen Noten- und Skizzenmaterials werden Szenen und musikalische Nummern Stück für Stück unter die Lupe genommen und in einem breiten kulturgeschichtlichen und akustischen Kontext von Zitaten, Quasi-Zitaten und Allusionen ausgeleuchtet.

Nach dieser ausführlichen und gründlichen Analyse wirken im Schlusskapitel einige zusammenfassende Ideen indessen ziemlich unvorbereitet. Von Seherr-Thoss meint, es sei „Ligeti mit *Le Grand Macabre* nur teilweise gelungen [...], dem gegenwärtigen Musiktheater zu einem rundum überzeugenden und wirklich neuen zeitgenössischen Beitrag zu verhelfen“ (S. 359). Weiter werden auch Bedenken über eine kompositorische Krise geäußert: „Es bleibt zu fragen, ob die in Ligetis Œuvre im Anschluss an *Le Grand Macabre* einsetzende langjährige Schaffenspause nicht durch die Erkenntnis genährt war, sich mit *Le Grand Macabre* zu weit auf das Feld der musikalischen Postmoderne und damit in eine kompositorische Sackgasse manövriert zu haben“ (S. 360). Die Behauptung, dass „die zitatähnlichen Allusionen und die Collagetechnik“ in seinen späteren Werken „nicht weiter vertieft werden“ stimmt einfach nicht, wenn man z. B. an die Bartók-Zitate im Finale des *Violinkonzerts* denkt. Die Kritik an Eklektizismus, Traditionalismus, Restauration und sogar Reproduktion der Opernstereotypen (S. 358) ist um so überraschender, als sie im Laufe der Arbeit weder vorbereitet noch untermauert ist.

Es entsteht hier eine wichtige methodologische Frage: Wenn man ein Werk so fundamental kritisieren will, sollte man von Anfang an klarstellen, aufgrund welcher Kriterien diese

Kritik geübt wird. Die Behauptung, die fast als Vorwurf (aus einem avangardistischen Blickwinkel gesehen) klingt, dass Ligeti „sehr weit von dem ursprünglich geplanten „Anti-Oper“-Konzept der *Aventures* abgerückt“ (S. 357) sei, klingt wenig überzeugend. Selbstverständlich konnte und wollte Ligeti sein aus der Zeit der Avantgarde stammendes musiktheatralisches Vorhaben 15 Jahre später nicht mehr wiederholen. Auch das Erwähnen der „zahlreichen kritischen Stimmen“ der (nicht unbedingt im Bereich der neuen Musik spezialisierten) Journalisten ohne diese zu kommentieren, ist kein plausibles Argument. Kein Wunder, dass „die Obszönitäten und Banalitäten des Librettos“ die Kritiker skandalisieren; der Autor sollte aber wissen, dass diese in Ghelderodes Stück selbst, wie auch in der ganzen Spezifik des grotesk-absurden Theaters Jarrys liegen, zu dem Ghelderode und später Ligeti und Meschke eine besondere Affinität zeigten. Die „Selbstkritik“ des Komponisten, in welcher er die Verwendung der „Klischees der traditionellen Oper“ (S. 357) gesteht, ist viel mehr die Selbstreflexion eines Autors, der ganz genau weiß, wozu er die „Klischees“ verwendet und was er damit erreichen will. Denn sowohl die Klischees und das Banale als auch das Obszöne sind wichtige Ausdrucksmittel der Persiflage bei dem dieser Oper zugrunde liegenden karnevalistischen grotesk-absurden Verfahren.

Abgesehen von allen diesen Diskussionspunkten, die in jeder großen Forschungsarbeit entstehen können, hat das vorliegende Buch mit seiner Gründlichkeit und Genauigkeit seinen Platz in den guten Traditionen der deutschen akademischen Musikwissenschaft. Es bietet eine Menge an hilfreichem informativem Material, besonders für diejenigen, die sich weiter mit der Oper *Le Grand Macabre* beschäftigen möchten.

(Januar 2000)

Maria Kostakeva

Mina. Una forza incantatrice. Hrsg. von Franco FABBRI und Luigi PESTALOZZA. Mailand: EuresisEdizioni 1998. 206 S., Abb. und Notenbeisp.

Die italienische Canzone harrt noch, wie der spanische Nova cansò, nicht so sehr aber die französische Chanson, der „poetologischen Nobilitierung“. Dietmar Rieger, von dem dieses Bonmot stammt, überlegt auch, woran das lie-

gen mag, und es kommen einige Gründe in Frage: So der Mangel an gattungsnobilitierender Wissenschaftstradition in Italien selbst, die Tatsache, die es in Italien aus komplexen soziopolitischen Gründen nie ein soziales Chanson gab (wie die Chanson, das u. a. auch in der Kontinuität des Revolutionsliedes steht) und aber auch daran, dass es im 19. Jahrhundert eine große sprachliche Distanz zwischen dem Canto popolare – dem Lied, das zur Canzone hätte werden können – und einer nobilitierten Dichtkunst in dialektfreiem Italienisch gibt. Hauptsächlich scheint mir jedoch das Argument schwer zu wiegen, dass literatur- und musikwissenschaftliche Wertung und literatur- und musikwissenschaftliches Handeln eben eng miteinander verknüpft sind und sich dadurch die Canzone mehr als Objekt der Volkskunde, denn als Forschungsgegenstand der Geisteswissenschaft darstellt. Die Geisteswissenschaft begibt sich eben nicht in die Niederungen der Popularkultur. Oder doch? In Bezug auf die Canzone ist dieses unausgesprochene Berührungsverbot eine Fehleinschätzung, die durch verstärkte Interdisziplinarität, Methodenvielfalt im Sinne Paul Feyerabends und Aktualisierung des geisteswissenschaftlichen Weltbildes überwunden werden kann, wie wir gleich sehen werden. Denn die Multimedialität muss methodologisch kein Problem sein und die Personalisierung der Canzone fordert nur heraus, zur literatur- und musikwissenschaftlichen Analyse auch die Soziologie hinzutreten zu lassen.

In Italien hat sich seit den achtziger Jahren das Blatt gewendet: Es sind mittlerweile einige Studien erschienen, so u. a. 1985 der Klassiker *Storia della canzone italiana* von Gianni Borgna, 1991 der Sammelband *I nostri cantautori. Storia, musica, poesia*, hrsg. von Gianfranco Baldazzi, 1994 das Buch *Franco Battiato. Un sufi e la sua musica* von Guido Guerrera und die 1997 von Franco Fabbri und Luigi Pestalozza herausgegebene Studie zu dem mittlerweile verstorbenen Fabrizio de André unter dem Titel *Fabrizio de André Accordi eretici*. Im deutschen Sprachraum muss man schon genauer hinschauen: Einzelne Artikel zu einzelnen Cantautori begegnen einem hier und dort, einzigartig ist die Sammlung *Poesie cantata. Die Textmusik der italienischen Cantautori*, vom Erlanger Romanisten Frank Baasner 1997 herausge-

geben und unter der Beteiligung einiger Musikwissenschaftler entstanden,ragt heraus.

Der vorliegende Band, der der italienischen Cantatrice Mina gewidmet ist, führt die Reihe solider Forschung fort. Das Œuvre von Mina, voll von „incanto“, liegt abgeschlossen vor: 1958 debütierte sie, 1978 zog sie sich aus der Öffentlichkeit zurück, zwanzig Jahre Rezeption und Präsenz ihrer Musik bis 1998 fächern einen Forschungszeitraum von vierzig Jahren auf.

Die Autoren des Bandes, z. B. Franco Fabbri, Robert Favaro, Paolo Prato, zählen zu den einflussreichsten Musikwissenschaftlern der Gegenwart, deren Fachgebiete zwischen Populärmusikforschung, Jazz, Tanzgeschichte, zeitgenössischer Musik und Musiksoziologie liegen. Zu ihnen gehören auch Luigi Pestalozza und Roberto Leydi, die großen Säulen der italienischen Musikwissenschaft. Neben Musikwissenschaftlern sind aber auch Autoren anderer Disziplinen vertreten, so der Literaturwissenschaftler Edoardo Sanguineti und der Professor für vergleichende Musikwissenschaft Giovanni Marini. Sie alle konzentrieren sich – mit der gebotenen wissenschaftlichen Akribie – auf das poetische und kompositorische Werk von Mina. Die Texte behandeln ihre Rolle innerhalb des Panoramas der italienischen Vokalmusik und der italienischen Zeitgeschichte ebenso wie Detailanalysen einzelner Lieder, Analyse ihrer Stimme und Theatralität, die Medialisierung und den Entwurf einer Soziologie der Canzone unter der besonderen Berücksichtigung von Minas Beitrag.

Robert Favaro fasst zusammen, wenn er feststellt, dass ihre Stimme, Gesten, ihr Bild bleiben werden, vor allen Dingen aber ihre in unvergessliche Musik gegossenen Texte, die sich tief in das kollektive Gedächtnis Italiens eingegraben haben: „Parole soltanto parole, parole tra noi.“

(September 1999) Annette Kreuziger-Herr

UMBERTO NENSI / NADIA NIGRIS / ELENA TONOLO: *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca Comunale di Treviso. Tomo primo: Musica Sacra A–E. Tomo secondo: Musica Sacra F–Z, antologie. Tomo terzo: Musica vocale profana, Autori, antologie. Venezia: Edizioni Fondazione Levi 1998. XXXII, 1714 S.*

Der hier besprochene dreibändige Katalog des Musikalienbestandes der Biblioteca Comunale von Treviso ist Teil eines auf fünf Bände angelegten Gesamtprojekts, das unter dem Patronat der Giunta Regionale del Veneto und der venezianischen Fondazione Levi steht (Redaktion: Francesco Passadore und Franco Rossi). Erschlossen wird damit eine nicht nur in ihrer Quantität eindrucksvolle norditalienische Musikaliensammlung, die der Autor dieser drei Bände, Umberto Nensi, in trockener Bescheidenheit mit der Bemerkung charakterisiert, sie halte keine besonderen Überraschungen bereit, dokumentiere aber detailliert das umfangreiche Schaffen der Musiker im Venedig und im östlichen Veneto des 19. Jahrhunderts. Tatsächlich ist der von Nensi katalogisierte Bestand seiner Geschichte nach heterogen und nur teilweise an den heutigen Aufbewahrungsort Treviso gebunden. Im Besitz der dortigen Biblioteca Comunale waren bis um 1900 nur ein knappes Dutzend Musikhandschriften, darunter Rossinis Autograph des *Omaggio pastorale alla memoria di Antonio Canova* (Treviso 1823). 1911 erwarb der damalige Direktor der Bibliothek, Luigi Bailo, insgesamt 16 Zentner Musikalien. Bei dem größeren Teil (12 Zentner) handelte es sich um das Notenarchiv des Tenors Gabriele Guadagnin (1826–ca. 1900), Mitglied der Cappella musicale von San Marco und darüber hinaus als „imprenditore di musica di chiese“ (Kirchenmusik-Unternehmer) in Venedig tätig. Guadagnins Vater Giuseppe hatte dort 1837 die Società dei filarmonici divoti sotto la invocazione e protezione di Santa Cecilia gegründet; Nensi vermutet, dass sich ein Teil des Notenarchivs der Gesellschaft in der Musikaliensammlung des Sohnes wiederfindet. Außerdem kaufte Bailo die Reste (4 Zentner) der Notensammlung des Organisten Giambattista Botti auf; Botti war vermutlich ein Schüler von Bonaventura Furlanetto und um 1850 in Valdobbiadene/Treviso tätig. In der Einleitung zum eigentlichen Katalogteil beschreibt Nensi die Herkunft und die Charakteristika weiterer, mehr oder minder gut zu identifizierender Teilbestände der Biblioteca Comunale. Darunter befinden sich etwa hundert Handschriften des 18. und 19. Jahrhunderts möglicherweise aus dem Besitz des Kathedralarchivs von Treviso, Noten aus dem Nachlass der Musikerfamilie Fontebasso, ca.

zweihundert Autographe des Trevisaner Komponisten Renzo Masutto (1858–1926), weitere kleinere Bestände aus Privatbesitz, Musikalien aus den Notensammlungen diverser musikalischer Gesellschaften in Treviso und Umgebung sowie das offenbar fast komplett erhaltene Archiv der Società della Banda della Guardia Nazionale di Treviso. Insgesamt verwahrt die Biblioteca Comunale heute ca. 5.000 Notenhandschriften und etwa 1.000 Drucke. Die bisher erschienenen Katalogbände verzeichnen nur einen Teil dieses Bestands: Die handschriftlich überlieferte geistliche Musik (Band 1 und 2) und die Manuskripte mit weltlicher Vokalmusik (Band 3). Die mehr als 2.700 geistlichen Werke (479 davon anonym) spiegeln die lokale Produktion bzw. die kirchenmusikalische Praxis im Veneto des 18. (Werke von Pasquale Anfossi, Angelo Baldan, Antonio Biffi, Bartolomeo Cordans, Bonaventura Furlanetto, Johann Adolf Hasse, Antonio Lotti u. a.) und insbesondere des 19. Jahrhunderts (Kompositionen u.a. von Domenico Acerbi, Paolo Agostinis, Nicolò Coccon, Paolo Deola, Mitgliedern der Familie Fontebasso, Anselmo Marsand, Johann Simon Mayr, Nicolò Moretti, Domenico Tommasini). Was die weltliche Vokalmusik betrifft, so handelt es sich ganz überwiegend um Auszüge (einzelne Szenen, Ouvertüren, Arien, Duette, Chöre usw.) aus Opern des späten 18. und des 19. Jahrhunderts (Giovanni Paisiello, Pietro Guglielmi, Domenico Cimarosa, Saverio Mercadante, Johann Simon Mayr, Giovanni Pacini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi u. a.), teils als Partitur, teils in der Kombination von Partitur und Stimmen, teils nur Stimmen, teils als Bearbeitung (vor allem für Singstimme und Klavier). Wenn es in vielen Fällen auch nicht der Quellenwert sein mag, der das Interesse dieser Abschriften ausmacht, so finden sich doch auf zahlreichen dieser Musikalien Angaben zu Aufführungsort und -datum der betreffenden Oper – Angaben, die es ihrerseits immer wieder erlauben, Lücken in den Aufführungschronologien der Opernhäuser des Veneto zu schließen.

Was die Beschreibung der Quellen angeht, lässt Nensis Katalog wohl kaum Wünsche offen; dasselbe gilt für die typographische Präsentation. Dass die fehlenden beiden Bände (Verzeichnis der Instrumentalwerke, der Komposi-

tionen für Banda und der musikdidaktischen und theoretischen Schriften) bald erscheinen, ist nicht zuletzt deswegen zu hoffen, weil sie offenbar auch die Register enthalten sollen, die die hier zusammengetragene Datenfülle zur Musikpraxis im Veneto des 19. Jahrhunderts erst adäquat erschließen würden.

(Dezember 2000)

Juliane Riepe

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

Dass der Band sowohl die Messe als auch die Motette behandelt, wird mit den „Verbindungen, Parallelen und/oder gar Abhängigkeiten“ zwischen ihnen gerechtfertigt (S. 9). Diese Beziehungen seien nicht bestritten; aber ob sich die beiden Gattungsgeschichten tatsächlich wechselseitig zu erhellen vermögen und ob dies geschieht, wenn für fünf Epochen (bis 1400, 1400-1650, 18., 19. und 20. Jahrhundert) jeweils nacheinander die Entwicklungen der Motette und der Messe dargestellt werden, möge der „unvorbereitete Leser“ des Vorworts beantworten.

Bei der Konzeption des Bandes blieben auch (trotz der Hinweise S. 60, 154 f. und 158 f.) zwei Sachverhalte unberücksichtigt: 1. Schon seit dem 12. Jahrhundert liegen – zumal für den Messgesang der einzelnen Orden – nicht mehr nur Sammlungen frei auszuwählender Ordinariusgesänge, sondern auch feste Paarungen von Kyrie und Gloria und von Sanctus und Agnus sowie komplette Ordinariusformulare für die verschiedenen Festränge und -arten vor (s. Karlheinz Schlager, Art. „Messe I.“, in *MGG* 2, Sachteil, Band 6, Sp. 174 ff.; mit Literaturverweisen), d. h. der Ordinariuszyklus stellt keine Erfindung der mehrstimmigen Musik dar; 2. die Einheit des Messzyklus ist nicht unbedingt eine musikalische, sondern leitet sich zumindest anfangs auch und vor allem aus der jeweiligen Funktion (z. B. als Votivmesse einer Bruderschaft) her (Strohm in Fs. Bockholdt 1990). Statt also die vorhandenen ein- und mehrstimmigen Zyklen und Zusammenstellungen von Ordinariusgesängen mög-

lichst umfassend auf die Gründe und Bedingungen ihres Zustandekommens und die daraus resultierenden Gestaltungsmerkmale hin zu untersuchen, stellt der Band die Messe wieder nur als tendenziell autonom-musikalische Gattung der mehrstimmigen Musik dar, die sogar zweimal (im 14. und im 15. Jahrhundert) geschaffen worden sei und bei der vor allem die Art ihrer musikalischen Vereinheitlichung interessiere, und schickt, sozusagen als Vorgeschichte, ein Kapitel über mehrstimmige Messensätze bis ins frühe 15. Jahrhundert voraus.

Diese unverändert beibehaltene Sichtweise erschwert es dem Unternehmen auch, sich von den noch relativ neuen Darstellungen im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* desselben Verlages und in den einschlägigen *MGG*-Artikeln abzusetzen. Dieses Problem ist dennoch weithin akzeptabel gelöst worden. So konzentriert sich Bernhold Schmid, der bezüglich der Motette von Notre-Dame, Ars antiqua und Ars nova in gewissen Fragen (wie der des genetischen Verhältnisses von Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten) merkwürdig unentschieden bleibt, verdienstvollerweise auf die außerfranzösischen (besonders englischen und mitteleuropäischen, weniger auf die italienischen) Phänomene, die in den bisherigen Überblicksdarstellungen wenig berücksichtigt waren. Ebenso komplementär zu bestehenden Darstellungen ist sein Kapitel über Messensätze bis in das frühe 15. Jahrhundert, das einen weniger prominenten und eher in Spezialabhandlungen untersuchten Bestand erörtert. Als nicht sachgerecht erscheint es allerdings, wenn die „Ite missa est“-Sätze von vorneherein außer Betracht bleiben (S. 60), sind sie doch für die Messe im 14. Jahrhundert offenbar typisch (s. z. B. die Messe von Tournai [mit der Motette *Se grace n'est/Cum venerint/ITE MISSA EST* in dieser Funktion] und die Messe von Machaut).

Auch Franz Körndle gibt seiner Darstellung der Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert ein eigenes Profil, indem er die Frage nach ihrer liturgischen Verwendbarkeit ins Zentrum stellt und in vielen konkreten Fällen plausibel argumentiert. Allerdings scheinen die zitierten kirchenrechtlichen Dokumente nicht zwingend interpretiert und ist insbesondere die plakative Charakterisierung der Motette als „verbotener Gattung“ kaum begründet; denn das berühmte Dekret von 1324/5 rügt und verbietet

für den Gottesdienst zwar die Ars-nova-Rhythmik und volkssprachliche Texte in den Stimmen Motetus und Triplum (die auch außerhalb von Motetten so heißen), aber nicht die Gattung Motette. Und dass die Komponisten (wie auch Körndle einräumt) sich wenigstens partiell nicht an diese Bestimmungen halten (s. das oben angeführte „Ite missa est“ der Messe von Tournai mit seinem volkssprachlichen Triplum sowie die geradezu ekstatische Ars-nova-Rhythmik in Machauts Messe), lässt nicht nur die Wirkung des Dekrets als fraglich erscheinen, sondern durchaus auch die Gültigkeit von Körndles Postulat, dass die verschiedenen Entwicklungsstufen der Motette zwischen 1400 und etwa 1540 „erst dann verstehbar [werden], wenn man die Entwicklung der Gattung unter einem orthodoxen Liturgiebegriff betrachtet“ (so die Einleitung S. 11). Ebenso unhaltbar ist es, wenn Körndle in Tinctoris' *Diffinitorium* die Abstufung zwischen „cantus magnus“ (Messe), „mediocris“ (Motette) und „parvus“ (Chanson), die sich ganz banal auf den äußeren Umfang bezieht, als solche „von liturgischer hin zur weltlichen Musik“ auffasst (S. 100) und der Motette einen Platz „zwischen der liturgischen und der weltlichen Musik“ zugewiesen sieht (S. 11). Denn erstens umfasst der cantus magnus keineswegs alle liturgische Musik (wie Körndle meint), sondern nur die Messe ohne oder mit Proprium („officium“ ist nur ein anderes Wort für „missa“, wie auch der Artikel „Officium“ bestätigt); zweitens ist der „cantus parvus“ ebenso wenig prinzipiell weltlich wie der cantus mediocris: Beide haben „verba cuiuslibet (bzw. cuiusvis) materiae“ (wobei liturgische Texte keineswegs ausgeschlossen sind); und nur statistisch ist der erstere häufiger mit der Liebe und der letztere häufiger mit göttlichen Dingen befasst („sed frequentius amatoriae“ bzw. „divinae“). – Ähnlich profiliert wie das Motettenkapitel ist auch Körndles Darstellung „Das musikalische Ordinarium missae nach 1400“ (der Titel trifft nicht ganz zu, da auch „Das Requiem als Sonderfall der Plenarmesse“ behandelt wird). Hierbei geht es zwar primär um die („zweite“) Genese der Gattung und die Methoden der Zyklusbildung, aber auch um die liturgische Eignung dieser Methoden. So wird die Verwendung weltlicher Chansons als Cantus firmus unter Verweis auf spätmittelalterliche Theologen gerechtfertigt (S. 162 f.; ein Hin-

weis auf die weit zurückreichende Tradition, die u. a. schon die volkssprachlichen, gleichwohl auch liturgisch gebrauchten Notre-Dame-Motetten einschließt, sowie eingehendere Ausführungen darüber, dass sich weltlich und geistlich im Mittelalter grundsätzlich anders zueinander verhalten als in der Neuzeit, waren bei den Prämissen des Autors kaum zu erwarten).

Sind Messe und Motette bis weit ins 17. Jahrhundert hinein die zentralen Gattungen, so machen ihnen bald die musikdramatischen und dann auch die instrumentalmusikalischen Genres diesen Platz streitig, nicht ohne sie zuvor schon stärkstens zu beeinflussen. Diese Vorgänge sowie die ebenfalls wirksamen Ideologien (Aufklärung) und institutionellen Umschichtungen (Verlagerung von der Kirche in den Konzertsaal) werden von Thomas Hochradner (Das 18. Jahrhundert; Das 20. Jahrhundert) und Birgit Lodes (Das 19. Jahrhundert) dargestellt. Als verdienstvoll hervorgehoben seien die Berücksichtigung Frankreichs und die oft höchst aufschlussreichen Zitate (z. B. Jean-François Le Sueurs; hierauf nimmt Lodes für Hector Berlioz Bezug).

Abschließend sei dem Verlag nahegelegt, die Kapitelautoren auch im Inhaltsverzeichnis zu nennen; es nicht zu tun, ist nicht sehr benutzerfreundlich.

(November 2000)

Wolf Frobenius

Neues zum Umgang mit Rock- und Popmusik. Hrsg. von Helmut RÖSING und Thomas PHLEPS. Karben: Coda 1998. 150 S., Notenbeisp. (Arbeitskreis Studium Populärer Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung 23.)

Die Beiträge der 8. Tagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik zeigen sich wie einer (kultur-)soziologischen Sicht auf die gegenwärtige Populärmusik verpflichtet, in der die Analyse von Markt-, Medien- und Gesellschaftsmechanismen im Vordergrund steht. So untersucht Winfried Pape den Zusammenhang von Jugendszenen und -kulturen und ihren musikalischen Präferenzen. Es ergebe sich gegenwärtig ein „Bild von Jugend“, das „nicht auf einen griffigen ... Nenner gebracht werden“ könne (S. 117). Dementsprechend sei es auch nicht der Fall, dass die Musikpräferenz in jeder der Jugendszenen dieselbe Rolle spiele. Über

die Schaffung von Präferenzen durch die Marketing-Aktivitäten von Plattenfirmen berichtet Kai Thomsen, indem er Unternehmens- und Vertriebsstrukturen erläutert und in einem Fallbeispiel von Aufbau und gezielter Vermarktung einer Popsängerin berichtet. Christoph Jacke zeichnet den Werdegang der Band „Nirvana“ nach, die sich in ihrem Streben nach Subversivität gegen die Vereinnahmung durch die Medien wehrten und ihren Status als Vertreter einer Subkultur wahren wollten. Jacke konstatiert „die Unmöglichkeit für medial dargestellte oder – besser – konstruierte und vermarktete Musikstars, sich bei Erfolg den zirkulären Beeinflussungsmechanismen zwischen Musikindustrie, Mediensystem und Publikum zu entziehen“ (S. 22). Thomas Phleps widmet sich den „atrocities“ („Scheußlichkeiten“) im Schaffen von Frank Zappa und zählt lustvoll die verschiedenen politischen, sexuellen und musikalischen Unkorrektheiten und Provokationen Zappas auf, die er zumeist mit dessen Ansichten in Verbindung bringt, ohne sich sein Bild des Meisters irgend von Kritik trüben zu lassen. Hans-Peter Reineckes „Überlegungen über das Zuhören“ sowie ein Überblick über „Musik im Internet“ vervollständigen den Band.

(September 2000)

Oliver Busch

Kielinstrumente aus der Werkstatt Ruckers. Zu Konzeption, Bauweise und Ravalement sowie Restaurierung und Konservierung. Bericht über die Internationale Konferenz vom 13. bis 15. September 1996 im Händel-Haus Halle. Halle: Händel-Haus 1998. 320 S., Abb. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 14.)

Anlässlich des Restaurierungsvorhabens eines Cembalos von Hans Ruckers, Antwerpen 1599, im Händel-Haus Halle veranstaltete die Forschungs- und Gedenkstätte eine Tagung, deren Bericht hier vorliegt und eine fast durchgehend erfreuliche Sammlung von Beiträgen enthält. Die Palette reicht von neuen biographischen Daten (Jeannine Lambrechts-Douillez, Florence Gétreau) über organologische Untersuchungen und Ergebnisse (John Koster, Grant O'Brien, Stewart Pollens), Berichten über Instrumente in verschiedenen Sammlungen (Thomas A. Belz, Martin Christian Schmidt, Albert Raber, Emile Jobin, Mia Awouters) bis

hin zur Technik der Restaurierung (verschiedene Beiträge), einschließlich einer breit angelegten Dokumentation zum Hallenser Instrument.

Damit weicht die Themensetzung wenig von ähnlichen Vorhaben ab. Was aber diese Publikation heraushebt, sind neue und vielversprechende methodische Ansätze, von denen zu hoffen ist, dass sie auch in anderen organologischen Sparten Schule machen. Dazu gehören z. B. die beiden Artikel von John Koster über Konstruktionsprinzipien und Stimmtonhöhe, oder die Dokumentation von Umbauten von Stewart Pollens, obwohl man hierbei den Eindruck bekommt, dass die Lust am Technischen mit dem Autor ein wenig durchgeht, z. B. wenn er eine Saitenstärke nach einem Photo zu ermitteln sucht und dabei die Detailgenauigkeit reichlich weit treibt. Die interessante Frage nach dem Sinn der ruckersschen Transpositionstaturen wird von Nicolas Meeüs zwar interessant untermauert, aber ich habe den Eindruck, dass hier vor lauter Erklärungsversuchen ein logischer Zirkelschluss erreicht wird, der das Phänomen durch sich selbst erklärt. Ein Bericht von Andreas Beurmann über drei spanische Cembali aus seinem Besitz gewinnt ein merkwürdiges Ansehen durch einen jüngst erschienenen Artikel von John Koster (A contemporary example of harpsichord forgery, in: *Early Music*, Feb. 2000, S. 91–97), in dem anhand eines in Vermillion befindlichen spanischen Instrumentes eine moderne Fälschung aus den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nachgewiesen wird. Trifft das auch auf andere Instrumente zu? Sind wir mittlerweile wieder zu sicher geworden?

Der Frage nach Restaurierung und Konservierung sind zahlreiche Beiträge gewidmet, die eine interessante Bilanz zur Geschichte der Restaurierung im 20. Jahrhundert von den Anfängen (Friedrich Ernst) bis hin zum hallenser Instrument bilden, alles zusammen eine gehörige Menge von Stoff zum Nachdenken für moderne historische und konservatorische Wissenschaft.

Mit diesem Buch ist so etwas gelungen wie ein Durchbruch zu neuen und guten Arbeiten, und es ist zu wünschen, dass in Zukunft Publikationen von ähnlicher Qualität auch zu anderen Instrumententypen zu verzeichnen sind.

Für diejenigen, die gerne nachrechnen, sei hier noch eine Korrektur mitgeteilt (freundli-

che Mitteilung von J. Koster): In der Tabelle auf S. 86 befindet sich ein Druckfehler: „c² – 234 – 176 (anstelle von 117)“.
(April 2000) Annette Otterstedt

JOHANN JOSEPH FUX: Sämtliche Werke. Serie III – Kleinere Kirchenmusikwerke, Band 4: Offertoriumsmotetten für vier bis fünf Vokalstimmen mit Instrumentalbegleitung. Vorgelegt von Rudolf WALTER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1996. VIII, 277 S.

Der Band mit zehn zum Teil recht groß dimensionierten Motetten schließt an den 1992 erschienenen Band III,3 der Gesamtausgabe mit kleineren Offertoriumsmotetten an. Es handelt sich bei den nun edierten Werken durchweg um zeitgenössische Kopien von Stimmsätzen oder Partituren, die bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nach den verloren gegangenen Originalen angefertigt wurden und belegen können, dass die Kirchenmusik von Fux im ganzen Habsburger Herrschaftsgebiet (Österreich, Böhmen, Schlesien) verbreitet war. Unter aufführungspraktischem Aspekt betrachtet zeigen die außerhalb Wiens aufgeführten Motetten eine sparsamere Realisierung der Stimmen. Die den Chor verdoppelnden Posaunen und Zinken fallen meist weg, die Chorstimmen liegen nur in je einem Stimblatt pro Stimme vor und der Basso continuo wird im schlesischen Kloster Grünsau nur von der Orgel ausgeführt.

Sowohl hinsichtlich der den Kompositionen zugrunde liegenden Texte als auch hinsichtlich der musikalischen Formen weisen die Motetten eine große Vielfalt auf. Nur zwei von ihnen verwenden liturgische Texte, ansonsten benutzt Fux eine frei zusammengestellte Textcollage, die meist den Aufführungsanlass im Rahmen des Kirchenjahres zu erkennen gibt. In unseren lateinernen Zeiten wäre vielleicht eine Übersetzung der im Anhang noch einmal zusammenhängend wiedergegebenen Texte nicht von Schaden gewesen. Musikalisch betrachtet zeigt nur eine der Motetten (*Laudate Dominum* E 158) eine altertümliche „motettische“ Faktur: Ein vierstimmiger Chorsatz wird von den Instrumenten *colla parte* begleitet. Bei den übrigen Motetten handelt es sich um Kantatenformen, die aus einer Kombination von Rezitativen, Arien, Duetten und Chören bestehen, wobei koloratur- und affektreiche Arien in Da-

capo-Form, wie etwa die Bassarie in *O Sancte N.* (E 100), durchaus Opernnähe erreichen können. Die Orchesterbesetzung ist bei den Motetten für hohe Kirchenfeste sehr farbig und verlangt von den Trompetern (vier in der oben erwähnten Motette) teilweise eine Virtuosität, die bis an die Grenze der auf der Naturtrompete produzierbaren Töne führt (z. B. h' auf betonter Taktzeit). Die Chorsätze sind meist fugiert oder sogar zu großen Fugen mit instrumentalen Zwischenspielen ausgearbeitet.

Walters Edition ist, soweit der Rezensent dies überprüfen konnte, äußerst sorgfältig gearbeitet, die vorgenommenen und im Kritischen Bericht mitgeteilten Emendationen überzeugen durchgängig. Dergestalt könnte die Ausgabe mit dazu beitragen, unsere Vorstellungen von barocker Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum, die immer noch stark von protestantischen Paradigmen geprägt sind, durch einen öffnenden Blick auf die katholischen Leistungen zu erweitern.

(Oktober 2000)

Bernhard Jahn

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke, Band 6.2: Das Wohltemperierte Klavier II BWV 870–893. Fünf Präludien und Fughetten BWV 870a, 899–902. Anhang: Frühfassungen und Varianten zum Wohltemperierten Klavier II. Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XVI, 358 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V; Band 6.2: Das Wohltemperierte Klavier II. Fünf Präludien und Fughetten. Kritischer Bericht von Alfred DÜRR unter Mitarbeit von Bettina FAULSTICH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 520 S.

Mit dem hier zu besprechenden Band liegt nun jenes Doppel-Opus, das wohl als das Zentrum von Bachs Klavierwerk betrachtet werden darf, vollständig in der NBA vor. Wenn nicht alles trügt, hat Alfred Dürr damit die nun fast zweihundertjährige Editions-geschichte des *Wohltemperierten Klaviers* zu einem Resultat gebracht, das eine gewisse Endgültigkeit beanspruchen darf.

Wie schon der I. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* wird auch der II. Teil in zwei vollständigen Fassungen ediert, wenngleich die Gründe sich unterscheiden. In Teil I war neben der Fas-

sung von Bachs Autograph, die die spätesten vom Komponisten redigierten Fassungen enthält, in einem zweiten Textteil ein komplettes Korpus von Frühfassungen zu edieren. Anders ist die Überlieferungssituation in Teil II: Von ihm existieren zwei Fassungen, von denen die eine („A“) in der vom Komponisten selbst und seiner Frau Anna Magdalena geschriebenen sog. „Londoner Originalhandschrift“ der British Library erhalten ist, die andere (zusammengefasst unter der Bezeichnung „B“) nur in Abschriften, insbesondere von Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol. Keine dieser Fassungen kann als alleinige authentische Fassung letzter Hand angesehen werden, da beide offenbar unabhängig voneinander bachsche Weiterentwicklungen des Notentextes aufgenommen haben. Die getrennte Darbietung der beiden Fassungen mag nicht für alle Arten des Benutzerinteresses die handlichste sein; sie ist aber die klarste. Das Studium der Notentexte bietet manches Überraschende: so etwa die kürzere, 70-taktige Fassung der e-Moll-Fuge (Quelle A) oder die $\frac{3}{4}$ -Takt-Fassung der Fuge b-Moll mit der Tempo- bezeichnung „Adagio“. Als Orientierungshilfe gibt der Herausgeber im Vorwort des Notenbandes eine Liste der wichtigsten Unterschiede zwischen den Fassungen. (Die von der NBA abgeleitete praktische Ausgabe des Bärenreiter-Verlages beschränkt sich aus naheliegenden Gründen auf jeweils eine der beiden Fassungen.)

Außer dem II. *Wohltemperierten Klavier* enthält der Band noch ein weiteres bachsches „Opus“, das als solches erst spät in das Blickfeld der Bachforschung geraten ist, nämlich die *Fünf Praeludien und Fughetten* BWV 870a, 899–902. (Erst in der „Kleinen Ausgabe“ des BWV von 1998 ist die Werkgruppe, deren „Entdeckung“ Klaus Hofmann zu verdanken ist, als zusammengehöriger Komplex dargestellt.) Die Verbindung mit dem *Wohltemperierten Klavier* II ergibt sich daraus, dass Präludium und Fuge in C-Dur sowie die Fugen in F-Dur und G-Dur Frühfassungen von Sätzen aus dem WK II sind.

Der Kritische Bericht gehört mit einem Umfang von 520 Seiten zu den längsten der NBA. Immerhin waren mehr als 100 handschriftliche Quellen zu beschreiben und auf ihre Abhängigkeitsverhältnisse zu prüfen. In den Kapiteln „Die handschriftlichen Quellen“ (S. 21–128), „Zur Abhängigkeit der Quellen“ (S. 134–

201), sowie den Nachweisen zur Abhängigkeit der Quellen (S. 420–498) ist es dem Herausgeber und seinen Mitarbeitern gelungen, diese überbordende Materialfülle in bewundernswerter Übersichtlichkeit aufzubereiten. Die Darstellung beschränkt sich nicht auf das, was für eine Rechtfertigung der editorischen Entscheidungen nötig ist, sondern bietet darüber hinaus reiches Material für künftige Forschungen zur Rezeptionsgeschichte des Werkes, wofür die Behandlung der mit dem Namen Mozarts verbundenen Quellengruppe „A 5“ (S. 170–177) als Beispiel genannt sei.

Wer an rascher Orientierung über die Grundzüge der Werkgeschichte auf der Basis der heutigen Quellenkenntnis interessiert ist, findet im Abschnitt „Allgemeines“ eine kurze Zusammenfassung des Wesentlichsten. Die (durchaus überschaubaren) „Speziellen Anmerkungen“ bieten zahlreiche Hinweis auf Detailprobleme des Notentextes, die auch für die Wiedergabe relevant sind deshalb den Praktikern nachdrücklichst zur Lektüre zu empfehlen sind.

(Februar 2000)

Werner Breig

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke, Band 11: Bearbeitungen fremder Werke. Concerti BWV 972-987, 592a, Sonaten BWV 965, 966, Fuga BWV 954. Hrsg. von Karl HELLER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. XVI, 358 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Band 11: Bearbeitungen fremder Werke. Kritischer Bericht von Karl HELLER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 180 S.*

Der Band enthält zwei Werkgruppen, die dadurch verbunden sind, dass sie auf Werken fremder Komponisten basieren. Die 17 (bzw. – zählt man eine Frühfassung mit – 18) Transkriptionen von italienischen und deutschen Solokonzerten sind (zusammen mit den fünf entsprechenden Werken für Orgel) die wichtigsten Zeugnisse für die Auseinandersetzung Bachs mit der Gattung des Solokonzerts italienischer Prägung, die in der Mitte der Weimarer Zeit stattfand und für sein gesamtes weiteres Schaffen stilistisch wegweisend wurde. Der zweite Teil des Bandes wird von drei Werken gebildet, die auf den ersten drei Zyklen von Reinkens *Hortus musicus* von 1687 beruhen,

wobei drei verschiedene Arten des Verhältnisses zur Vorlage zu unterscheiden sind: einmal die auszierende und verdichtende Bearbeitung, bei der die Grundsubstanz der Vorlage beibehalten wird (BWV 965/1.3-6; BWV 966/1.3-4), zweitens die Neubearbeitung eines Themas unter Wahrung gewisser Gestaltungsmerkmale der Vorlage (BW 965/7) und schließlich die völlig freie Neubearbeitung von Fugenthemen (BWV 965/2, 966/2, 954). (Die zuletzt genannte Gestaltungsweise verbindet die Fugen nach Reinken mit den Fugen nach Themen von Albinoni, die in *NBA V/9,2* enthalten sind.)

Während die Reinken-Gruppe die bekanntesten Stücke enthält, konnte der Herausgeber den ersten Teil des Bandes gegenüber dem im BWV nachgewiesenen Bestand um zwei Notentexte erweitern. Die Frühfassung der Vivaldi-Transkription „BWV 972a“ hatte Heller schon in einem Rostocker Kolloquium 1994 vorgestellt; sie erweist Bachs Transkribieren als Prozess, in dem der Tasteninstrument-Satz zunehmend idiomatisiert wird. Die auf ein Konzert des Weimarer Prinzen Johann Ernst zurückgehende Klaviertranskription BWV 592a ist, wie Heller überzeugend darlegt, von der Orgel-Transkription BWV 592 abgeleitet und stellt „geradezu einen Modellfall der unterschiedlichen Setzweisen für Orgel und Cembalo“ dar (Krit. Bericht, S. 141).

Der Kritische Bericht unterrichtet zuverlässig über die Quellenlage sowie die vielschichtigen Probleme, die das Verhältnis der Transkriptionen zu ihren Vorlagen betreffen (die Vorlagen zu BW 977 und 986 sind weiterhin unbekannt). Hellers ausführlicher Bericht über die kontroversen Datierungsversuche für die Reinken-Transkriptionen (S. 144–146) überschreitet, da die Diskussion im Wesentlichen mit stilkritischen Argumenten geführt werden kann, fast den Rahmen eines Kritischen Berichts. Erwähnt sei, dass der Herausgeber selbst zu diesem Thema nachträglich noch einmal Stellung genommen hat (Symposium Lübeck 2000; siehe *Mf* 53 [2000], S. 459).

(Februar 2000) Werner Breig

Verschiedene Canones ... von J. S. Bach (BWV 1087). Hrsg. von REINHARD BÖSS. München: edition text + kritik 1996. 258 S.

Die Formulierung „herausgegeben von ...“

im Titel der hier zu besprechenden Publikation ist eine Untertreibung. Denn es handelt sich nicht um eine Ausgabe, sondern um eine Bearbeitung, und zwar eine sehr strenge und zugleich sehr phantasievolle. Ihre Vorlage bilden die seit 1974 bekannten vierzehn Kanons BWV 1087 „über die ersteren acht Fundamental-Noten“ des Themas der *Goldberg-Variationen*. Aus diesen Miniaturen hat Böß ein Werk für sechs Instrumente (Oboe, Violine, Englisch Horn, Viola, Fagott, Violoncello; wahlweise auch für zwei Cembali) mit einer Spieldauer von 70 Minuten entwickelt. Bei der Lektüre der Partitur wird man zunächst durch einen 320 Takte umfassenden Eingangsteil geführt, in dem ununterbrochene Viertelbewegung herrscht, dessen rhythmische Monotonie aber von Takt 78 an durch harmonische Würze (Quartsextakkorde, Septakkorde, teils sogar unaufgelöste) kompensiert wird. Im weiteren Verlauf wechseln Partien, die Kanonaufösungen nach den kompositionstechnischen Usancen des Bach-Satzes enthalten, mit Stimmenkombinationen, die dem Stilideal eines „rücksichtslosen Kontrapunkts“ huldigen (so schon T. 329–330); die rhythmischen Bizarrerien von T. 2113 ff. schließlich rufen Assoziationen an die Schlussfuge von Beethovens „Hammerklavier“-Sonate nach. Man glaubt, eine Komposition in der Tradition der verfremdenden Bach-Arrangements vor sich zu haben, die dem Hörer wohl auch gestattet – wenn nicht sogar nahelegt –, darüber zu schmunzeln, was alles sich aus Musik Bachs von einem phantasievollen Bearbeiter machen lässt.

Der Autor selbst freilich möchte sein Werk anders betrachtet wissen. Im Textteil versucht er mit beträchtlichem Aufwand an Analysen, Tabellen und Zahlenoperationen zu zeigen, dass er in Wirklichkeit mit seinem Notentext den Willen Bachs vollstreckt hat, und dies im Gegensatz zu den „von anderer Seite [damit ist offensichtlich Christoph Wolff mit seiner Edition innerhalb der *Neuen Bach-Ausgabe* gemeint] so unbefriedigend wie unvollständig angebotenen Fassungen“ (S. 10). Nun braucht man gewiss nicht der Meinung zu sein, dass die in der *Neuen Bach-Ausgabe* gebotenen Lösungen in allen Fällen das letzte Wort darstellen. Dass Bachs Kanonnotationen zuweilen knifflige Probleme enthalten, zeigt etwa der Kanon BWV 1087/10 – ein Fall, über den auch

Christoph Wolff im Kritischen Bericht seine Unschlüssigkeit bekundet hat und der später von Zoltán Gárdonyi (*Studia musicologica* 28 [1986], S. 321–325) und Günter Hartmann (*Musiktheorie* 5 [1990], S. 85–93) erneut diskutiert worden ist. Die Behandlung dieses Kanons ist typisch für Böß' Umgang mit dem überlieferten Text. Während die Stimmenzahl-Angabe „à 2“ von Wolff in ihrer Problematik erörtert wird, ist sie für Böß' Zwecke von vornherein unbrauchbar, weshalb er sie als „á Z“ (sic) liest, den Buchstaben Z im Sinne des Zahlenalphabets als 24 deutet und daraus schließt, dass es – weil ja an einen 24-stimmigen Satz nicht zu denken ist – für jede der beiden von Bach notierten Versionen 24 Lösungen geben muss. Da Bachs zweimal 4 Takte jeweils in 4 Varianten erklingen, erhält Kanon 10 in der Version Bach-Böß eine Gesamtlänge von 1536 Takten. (Übrigens sind die meisten der Kombinationen, die über die von Wolff favorisierte zweistimmige Minimalversion hinausgehen, satztechnisch dubios.) Eine letzte Bestätigung für seine Version gewinnt der Autor daraus, dass er durch gewisse Rechenoperationen mit den Taktzahlen (S. 200 f.) die Zahl 112 erzielen kann, die Summe der Alphabetzahlen des Namens CHRISTUS – „aus wahrhaft übergeordneter Sicht und geradezu mottohaft an Augustin erinnernd“ (S. 201). –

Angesichts von Publikationen dieses Genres stellt sich immer wieder die Frage, ob sie in einer wissenschaftlichen Zeitschrift wie der *Musikforschung* überhaupt besprochen werden sollen. In seiner Rezension der Vorgänger-Veröffentlichung von Böß, der Bearbeitung der Kanons des *Musikalischen Opfers*, bemerkte Frieder Rempp zu Recht, sie sei „mit normalen wissenschaftlichen Kriterien nicht zu rezensieren“ (*Mf* 46 [1993], S. 211b). Doch ist andererseits Verweigerung nicht unbedenklich angesichts der Tatsache, dass ein namhafter Komponist und Musiktheoretiker in einer Rezension des gleichen bößschen Opus schrieb, es bedeute „für die deutschen, auf diesem Gebiet tätigen Bachforscher eine entsprechende Blamage“ (Erhard Karkoschka in *Musica* 46 [1992], S. 383). Demgegenüber sollte doch festgestellt werden, dass die Mitglieder des hier angesprochenen Personenkreises (und auch ihre ausländischen Kollegen) in Wirklichkeit kaum die Chance einer wissenschaftlichen Entdeckung verpasst

haben. Vielmehr scheint es – bei aller Vielfalt der Forschungsmeinungen – eine breite Übereinstimmung darüber zu geben, wo die Grenze zwischen musikwissenschaftlicher Forschung und Edition und dem freiem Spiel der Phantasie verläuft.

(Februar 2000)

Werner Breig

GOTTLIEB NITTAUF: *Complete Organ Works*. Edited by John SHERIDAN. Stockholm: Runa Nototext 1996. IX, 23 S. (*Bibliotheca Organi Sueciae*. Volume II.)

Über die Intentionen der *Bibliotheca Organi Sueciae* haben wir früher schon anerkennend berichtet; der vorliegende 2. Band bringt, schmal wie er ist, gleichwohl einen interessanten Einblick in die schwedische Orgelkunst des frühen 18. Jahrhunderts. Nittauf (1685–1722) dürfte in seiner Stockholmer Jugend via Andreas Düben von Dietrich Buxtehude beeinflusst worden sein, ein Aufenthalt in Hamburg brachte ihn in Kontakt mit Jan Adams Reincken und Vinzent Lübeck (der 1702 aus dem „schwedischen“ Stade nach Hamburg gewechselt war). Im Oktober 1705 war Nittauf sodann Organist der Stockholmer Jakobskirche, anschließend ging er an die Gustavs-Kathedrale Göteborg. Wenig Material zu seiner weiteren Biographie ist erhalten, vieles dürfte auch von seinen Kompositionen in den häufigen Stadtbränden vernichtet worden sein. Die neun erhaltenen Präludien zeigen teils französische, teils ältere norddeutsche Einflüsse. Nr. 8 und 9, auch Toccata betitelt, nähern sich dem Typus der mehrgliedrigen norddeutschen Tokkata à la Buxtehude.

Die Ausgabe wurde von John Sheridan mit aller Akribie vorbildlich besorgt.

(November 2000)

Martin Weyer

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Werke*. Band 8, I–III: *Tristan und Isolde*. Handlung in drei Aufzügen WWV 90. Hrsg. von Isolde VETTER und Egon VOSS. Mainz: B. Schott's Söhne 1990–1993. Erster Aufzug XII, 190 S., zweiter Aufzug: V, 255 S., dritter Aufzug: V, 239 S.

Die zeitaufwendige Arbeit an der Edition großdimensionierter Bühnenwerke bringt es immer wieder mit sich, dass begonnene Bände von anderen Herausgebern zu Ende geführt

werden müssen – ein Phänomen, das wegen unsicherer Bedingungen in diesem Berufsfeld in Zukunft sicher häufiger auftreten dürfte. Gewöhnlich bedeutet dies lediglich einen höheren Arbeitsaufwand bei der Bandvorbereitung, im Falle des *Tristan* aber hatte die Fortführung der von Isolde Vetter begonnene Edition durch Egon Voss auch editorischen Konsequenzen. Sein Vorwort zum III. Aufzug des Musikdramas legt die grundsätzliche Problematik des in Aufzug I und II verfolgten Ansatzes offen: Vetter hatte dort als Hauptquelle die Edition des Partiturotographs Wagners gewählt, das sie trotz rascher Niederschrift und zahlreicher, während der diversen Drucklegungen eingefügter fremder Zusätze verlässlicher fand als den Erstdruck. Ergänzend zog sie lediglich zwei unvollständige Dokumente mit Korrekturanweisungen heran. Voss macht in seinen Bemerkungen deutlich, dass a) eine ganze Reihe von anderen Quellen, darunter besonders „Wagners Handexemplare der Erstaussagen von Partitur und Klavierauszug“, „die Münchner Aufführungsmaterialien“ und die Partitur-Drucke aus dem Besitz Hermann Levis und Felix Mottls sowie eine Niederschrift der *Tristan*-Stimme durch Ludwig Schnoor von Carolsfeld heranzuziehen sind, b) zu Wagners „Arrangements“ (Striche, Änderungen der Dynamik u. a. m.) „viel mehr Quellen“ vorliegen, als angegeben. Korrekturfahnen und Korrekturlisten lassen, wenn auch längst nicht vollständig erhalten, auf Wagners Mitwirkung bei den Korrekturen schließen, d. h. insgesamt gesehen sind „optimale Voraussetzungen dafür [gegeben], die Intentionen des Komponisten festzustellen“ (III, S. 212). Folglich wird nun der Erstdruck eigentliche Hauptquelle (mit der Konsequenz einer dreiseitigen Errata-Liste für Akt I/II), Abweichungen vom Autograph können (wenigstens zum Teil) durch diverse Quellen zu diesen Korrekturen als autorisiert belegt werden.

Egon Voss hat in der Neufassung der Editionsrichtlinien der Wagner-Gesamtausgabe darauf hingewiesen, dass das Ziel der in den 60er-Jahren gegründeten Ausgabe „eine Edition für die Praxis auf wissenschaftlicher Basis“ war. Die „Ausrichtung der Praktikabilität“ äußert sich u. a. in einer modern vereinheitlichenden Partituranordnung, in der durchgängigen Anwendung heutiger Stichregeln und Or-

thographie oder in einer Äußerlichkeit wie dem Einfügen von Orientierungsziffern. „Wagners generelle Notation der Singstimmen über dem Orchester-Baß wurde, u. a. auf Empfehlung namhafter Dirigenten, aufgegeben“ (III, S. 210) – dieser Satz ist ein Beispiel für die Art der Argumentation aus praktischen Gesichtspunkten, die auch für die durchgängige Eigenheit der Ausgabe, Haltebögen „ausnahmslos unten herum, Legato- und Phrasierungsbögen in der Regel oben herum“ zu führen (III, S. 210) mit verantwortlich ist: Außer bei gelegentlichen Kreuzungen von Halte- und Phrasierungsbögen spielt hier „Übersichtlichkeit“ – allerdings neben einer bei Wagner „zu beobachtenden [...] Tendenz“ zu dieser Notierung – eine Rolle. Wohl aus den gleichen Gründen wurde die Ausstattung des Kritischen Apparats auf das Wesentliche beschränkt und auf alles „schmückende Beiwerk“ (aber leider auch auf Quellen-Faksimiles) ganz verzichtet. Wer sich über den sehr konzisen Kritischen Bericht hinaus informieren will, findet als Ergänzung einerseits die Dokumentenbände, zum anderen – hoffentlich in nicht allzu ferner Zukunft – eine kritische Ausgabe der Textbücher. Dem Benutzer wird in den Hauptbänden also nur das geboten, was er zwingend notwendig „braucht“, und da der Notentext frei von diakritischen Zeichen ist, lässt sich die Konstitution des Notentextes folglich ausschließlich in Vorwort und Anhang der Notenbände nachvollziehen.

Neben der akribischen Erarbeitung des Haupttextes ist ein großes Verdienst dieser Publikation die erstmalige umfangreiche Dokumentation nachträglicher Änderungen Wagners – eine Tatsache, die in der Wagner-Rezeption ungern zur Kenntnis genommen wurde (oder wird). So können einige der Varianten in den Niederschriften der *Tristan*-Stimme durch Schnoor von Carolsfeld „als definitive Lesarten“ gelten (vgl. Liste Bd. III, S. 195). Zahlreich und für die musikalische Praxis erwägenswert sind die „Rückstufungen“ der Anweisungen zur Dynamik, die sich in Wagners Handexemplar und in Mottls Bayreuther Aufführungspartitur von 1886 finden. Die mehr als 1200 Einträge sind im Anhang E genau aufgeschlüsselt, immerhin konnten darunter 24 als von Wagner und 234 als von Mottl herrührend identifiziert werden. Ähnliches gilt für die Kürzungen, die in Band III, S. 186, in einer anschaulichen Ta-

belle zusammengefasst und anschließend durch Notenbeispiele belegt sind – zumindest zwei davon (II, S. 120 ff., und III, S. 21 ff.) müssen demnach als definitiv gelten. Schließlich sind in den Anhang auch Transpositionen und Änderungen in den Stimmen der Titelrollen sowie Varianten des Vorspielschlusses und der Konzertfassung der „Liebesszene“ (II/2) aufgenommen worden – für den Aufführenden liegt also reichhaltiges Material zur kritischen Erarbeitung der Partitur und zur Beurteilung von „Wagners Aufführungspragmatismus“ (Bd. III, S. 232) vor.

Was den Haupttext des Bandes betrifft, so hängen die schwierigsten Entscheidungen sicherlich mit der Bestimmung der Wertigkeit der „korrigierenden“ Quellen und des darin vorfindlichen Anteils Wagners zusammen. Voss geht z. B. davon aus, dass der Verlagskorrektor Alfred Dörffel eigenmächtig Anpassungen des unterlegten Textes an das gedruckte Textbuch vornahm oder die Absichten der differenzierten und teils unkonventionellen dynamischen Anweisungen Wagners nicht immer verstand. Hier beginnt die Gratwanderung des Editors, wobei sinnvoller Weise vereinfachende oder anpassende Lesarten eher dem Korrektor zugewiesen, d. h. nicht als Varianten im Text berücksichtigt wurden. Die Abweichungen der Quellen im einzelnen sind dem mit 13 Seiten für ein Musikdrama dieses Ausmaßes erstaunlich kurzen Revisionsbericht zu entnehmen (der darin häufige Terminus „fehlt“ belegt zugleich, dass für den Editor nur die in der Hauptquelle ablesbaren Intentionen das Werk repräsentieren). Wenn hier einerseits auf für die Praxis unbedeutenden Ballast verzichtet wurde („Offenkundige Fehler“ und „Ungenauigkeiten“ werden z. B. „stillschweigend korrigiert“ oder verworfene Fassungen im Autograph nur „bisweilen“ aufgenommen – mit der Konsequenz, dass etwa in Akt I, T. 194 ff., zwar Textänderungen, nicht jedoch die substanziellen Korrekturen in Oboen und Klarinetten erwähnt

werden; in Akt III, T. 144 f., würde die angegebene Bemerkung erst im Kontext der verworfenen Textfassung nachvollziehbar), so ist diese Kürze andererseits auch ein Beleg dafür, mit welcher ungeheurer Sorgfalt Wagner seine Partituren bis ins Kleinste bezeichnete.

Die editorischen Entscheidungen sind – soweit dies bei stichprobenartigen Vergleichen festgestellt werden konnte – in der Regel nachvollziehbar, auch wenn der Apparat der gebotenen Kürze halber Abweichungen überwiegend auflistet ohne Entscheidungen im Einzelfall abzuwägen oder zu begründen. Ob man bereit ist, wagnersche Konventionen (etwa seine meist optisch klarere Bezeichnung von Stimmführungen durch doppelte Halsungen, die Trennung bzw. Zusammenfassung von Stimmen oder die Verwendung von Warnungsakzidentien) modernen Konventionen zu opfern, ist eine grundsätzliche, aber letztlich subjektive Entscheidung.

Erfreulicherweise hat der Verlag ein lesefreundliches Großformat für die Ausgabe gewählt und den Band äußerlich sehr gut ausgestattet (für das unruhige Lesebild durch die häufig wechselnde Akkoladenzahl hat gewissermaßen Wagner selbst Schuld – für den fehlenden Höhenausgleich der Seiten freilich nicht; auch die Textteile hätten übersichtlicher gestaltet werden können). Zu bedauern ist, dass es bislang kein Aufführungsmaterial zu diesen Partituren gibt. Wie soll eine wesentlich auch für die Praxis konzipierte und mit großer Sorgfalt erarbeitete Gesamtausgabe breitere Wirkung erzielen, wenn alle neuen editorischen Erkenntnisse vom Dirigenten erst mühsam selbst in alte Stimmen übertragen werden müssen? Die Wissenschaft auf der anderen Seite dagegen kann sich freuen, dass zusammen mit dem in Vorbereitung befindlichen Dokumentenband Wagners *Tristan* endlich in einer ungeschminkt-zuverlässigen Edition vorliegt.

(Januar 2001)

Joachim Veit

Eingegangene Schriften

CHRISTIAN AHRENS: Museumsführer Musikinstrumente. Musikinstrumentensammlungen in Deutschland. Unter Mitarbeit von Christine KAUSCH und Wiebke MITZA. Frankfurt a. M.: Verlag Erwin Bochinsky 2000. 141 S., Abb. (Das Musikinstrument. Band 74.)

DANIEL ALBRIGHT: *Untwisting the Serpent. Modernism in Music, Literature and Other Arts*. Chicago-London: The University of Chicago Press 2000. XIV, 395 S., Abb., Notenbeisp.

JOHN AMNER: *Sacred Hymnes of 3. 4. 5. and 6. Parts (1615)*. Transcribed and edited by John MOREHEN. London: Stainer & Bell Ltd. 2000. 144 S., Abb. (The English Madrigalists 40.)

ALESSANDRO ARBO: *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*. Torino: Trauben 2000. 153 S.

Bach und die Nachwelt. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans-Joachim HINRICHSEN. Band 3: 1900–1950. Laaber: Laaber-Verlag 2000. 477 S., Notenbeisp.

AXEL BEER: *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaftens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*. Tutzing: Hans Schneider 2000. XI, 561 S., Abb.

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: *Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung*. Veröffentlicht von Jiří SEHNAL. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2000. 116 S. (DTÖ 151.)

VOLKER BLUMENTHALER: *Streifzüge. Werkkommentare zur Neuen Musik*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2000. 94 S., Abb., Notenbeisp.

PIERRE BOULEZ: *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*. Aus dem Französischen von Josef HÄUSLER. Kassel: Bärenreiter/Stuttgart-Weimar: Metzler 2000. 450 S.

GABRIELE BUSCH-SALMEN/EVA RIEGER: *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*. Herboltzheim: Centaurus Verlag 2000. 362 S., Abb. (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 1.)

FRANCESCO BUSSI: *Tutti i Lieder di Johannes Brahms per voce e pianoforte*. Guida alla lettura e all'ascolto con la traduzione dal tedesco in italiano di tutti i testi poetici. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1999. 258 S.

ANNEMARIE CLOSTERMANN: *Das Hamburger Musikleben und Georg Philipp Telemanns Wirken in*

den Jahren 1721 bis 1730. Reinbek: A. Clostermann 2000. 244 S.

PAUL DESSAU: „Let's Hope for the Best“. Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948 bis 1978. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Daniela REINHOLD. Hofheim: Wolke Verlag 2000. 230 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 5.)

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III, Band 1: Die Melodien bis 1570. Register. Vorgelegt von Joachim STALMANN. Bearbeitet von Renate BROCKER, Rainer H. JUNG, Hans-Otto KORTH und Daniela WISSEMAN-GARBE, unter Mitarbeit von Silke BERDUX. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 260 S.

LOUISE FARRENC: *Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke*. Band I/1: *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 32*. Vorgelegt von Katharina HERWIG. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 1998. IX, 237 S.

LOUISE FARRENC: *Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke*. Band II/5: *Klaviertrios Nr. 3 Es-Dur op. 44 und Nr. 4 e-Moll op. 45*. Vorgelegt von Freia HOFFMANN. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2000. Partitur: XI, 132 S.

Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2000. 141 S. (Musik-Konzepte, Sonderband.)

ALBERT GIER: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt a. M.–Leipzig: Insel Verlag 2000. 503 S.

HARALD GOERTZ: *Verdi für Opernfreunde. Längsschnitte von Aida bis Zaccaria*. Wien: Böhlau 2000. 153 S., Notenbeisp.

PETER GÜLKE: „... immer das Ganze vor Augen“. *Studien zu Beethoven*. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel: Bärenreiter 2000. 282 S., Notenbeisp.

REINHOLD HAMMERSTEIN: *Schriften*. Hrsg. von Gunther MORCHE und Thomas SCHIPPERGES unter Mitarbeit von Kara KUSAN-WINDWEH. Tutzing: Hans Schneider 2000. Band 1: *Musik, Text und Kontext*. VIII, 354 S., Abb., Notenbeisp., Band 2: *Musik und Bild*. VIII, 308 S., Abb.

Die Handschriften der ehemaligen Hofbibliothek Stuttgart. Zweite Reihe, Sechster Band: *Codices musici. Teil 2 (HB XVII 29-480)*. Beschrieben von Clytus GOTTWALD. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2000. 573 S.

JOHANN DAVID HEINICHEN: Neu erfundene und Gründliche Anweisung ... zu vollkommener Erlernung des General-Basses. Reprint der Ausgabe Hamburg 1711. Hrsg. von Wolfgang HORN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 27, 284 S. (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Drucksachen-Faksimiles XL.)

Ikonographische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa. 18. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein 21.–23. November 1997. Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2000. 204 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte 58.)

Info RISM Nr. 10, 1999. Hrsg.: Internationales Quellenlexikon der Musik. Redaktion: Klaus KEIL, Hartmut SCHAEFER. Frankfurt: RISM Zentralredaktion 2000. 65 S.

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2000. Hrsg. von Günther WAGNER. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. 309 S., Abb., Notenbeisp.

Jubilata Deo. Miniature e melodie gregoriane. Testimonianze della Biblioteca L. Feininger. Catalogo a cura di Giacomo BAROFFIO, Danilo CURTI e Marco GOZZI. Trento: Provincia Autonoma di Trento/ Servizio Beni Librari e Archivistici 2000. 383 S.

CRISTLE COLLINS JUDD: Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes. Cambridge: Cambridge University Press 2000. XXIII, 339 S., Abb., Notenbeisp.

Komponisten unter Stalin. Aleksandr Veprik (1899–1958) und die Neue jüdische Schule. Hrsg. von Friedrich Geiger. Dresden: Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung an der TU Dresden 2000. 82 S., Notenbeisp. (Berichte und Studien. Nr. 25.)

IRENE KRIEGER: Undine, die Wasserfee. Friedrich de la Motte Fouqués Märchen aus der Feder der Komponisten. Herbolzheim: Centaurus Verlag 2000. 168 S., Abb. (Reihe Musikwissenschaft. Band 6.)

Kultur, Bildung, Politik. Festschrift für Hermann Rauhe zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Wolfgang HOCHSTEIN. Hamburg: von Bockel Verlag 2000. 766 S., Notenbesp. (Musik und. Band 3.)

HERVÉ LACOMBE: Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice. Paris: Fayard 2000. 863 S., Abb.

HORST LINK: Die Verbände der deutschen Musikinstrumentenhersteller im 19. und 20. Jahrhundert einschließlich der geschichtlichen Parallelen zu Österreich. Tutzing: Hans Schneider 2000. 336 S., Abb. (Musik in Theorie, Geschichte und Ästhetik. Band 1.)

Lebe im Augenblick, lebe in der Ewigkeit“. Die Referate des Symposions aus Anlaß des 100. Geburtstages von Viktor Ullmann in Berlin am 31. Oktober/1. November 1998. Hrsg. von Hans-Günter KLEIN. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2000. 131 S., Abb., Notenbeisp. (Verdrängte Musik. Band 16.)

FRANZ LISZT: Briefwechsel mit seiner Mutter. Hrsg. und kommentiert von Klára HAMBURGER. Festgabe zum zehnjährigen Bestehen der Kulturpartnerschaft Bayreuth-Burgenland. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, Abt. Kunst und Wissenschaft 2000. 544 S., Abb.

KARSTEN MACKENSEN: Simplizität. Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 458 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 8.)

ROLF MÄSER: Bach und die drei Temporätsel. Das wohltemperierte Klavier gibt Bachs Tempoverschlüsselung und weitere Geheimnisse preis. Bern u. a.: Peter Lang 2000. 497 S., Notenbeisp. (Basler Studien zur Musik in Theorie und Praxis. Band 2.)

JULES MASSENET: Thaïs. Dossier de presse parisienne (1894). Edited by Clair ROWDEN. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 2000. 194 S. (Critiques de l'opéra français du XIXème siècle. Volume XI.)

SABINE MEINE: Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972). Augsburg: Wißner-Verlag 2000. 287 S., Notenbeisp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 10.)

GIACOMO MEYERBEER: Robert le Diable. Oper in fünf Akten von Eugène Scribe und Germain Delavigne. Hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin: Frankfurt a. M.–Leipzig: Insel Verlag 2000. 150 S., Abb.

BARBARA MOHN: Das englische Oratorium im 19. Jahrhundert. Quellen, Traditionen, Entwicklungen. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2000. 526 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 9.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Don Giovanni. Drame giocoso in zwei Akten von Lorenzo Da Ponte. Hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin. Frankfurt a. M.–Leipzig: Insel Verlag 2000. 126 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Die Entführung aus dem Serail. Singspiel in drei Aufzügen von Johann Gottlieb Stephanie d. J. Hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin. Frankfurt a. M.–Leipzig: Insel Verlag 2000. 125 S., Abb.

Music as a Human Resource: Drafts and Developments. Bericht über die Tagungen des Arbeitskreises

der „International Society for Music Education“: Musik in Sonderpädagogik, Musiktherapie und Medizin. Boulder, U. S. A. 1994 und Cape Town, Südafrika 1998. Hrsg. von Daniela LAUFER, Kris CHESKY und Phil ELLIS. Köln: Verlag Dohr 2000. 190 S., Abb. (Kölner Studien zur Musik in Erziehung und Therapie. Band 4.)

Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2000/ Band 7. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. von Georg GÜNTHER und Reiner NÄGELE. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. 282 S., Abb., Notenbeisp.

Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2000. 249 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 37.)

Musik – nicht ohne Worte. Beiträge zu aktuellen Fragen aus Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft. Hrsg. von Manfred STAHNKE. Hamburg: von Bockel Verlag 2000. 254 S., Notenbeisp. (Musik und. Band 2.)

Musikalische Korrespondenz der Teutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1792. Faksimiledruck der Original-Ausgabe. Mit Registern von Marion NEUGEBAUER und Georg ZAUNER. Tutzing: Hans Schneider 2000. 202, 12 S.

Musiktheorie. Festschrift für Heinrich Deppert zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Wolfgang BUDDAY. Tutzing: Hans Schneider 2000. 330 S., Notenbeisp.

Die Neue Bach-Ausgabe auf dem Wege zu ihrem Abschluß. Vier Referate, gehalten am 9. November 1996 in Göttingen. Hrsg. von Martin STAEHELIN. Göttingen: Johann-Sebastian-Bach-Institut 2000. 45 S.

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 9. Jahrgang 2000. Hrsg. von Franz KRAUTWURST. Augsburg: Wißner-Verlag 2000. 210 S., Notenbeisp.

Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung. Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997. Hrsg. von Arnfried EDLER und Joachim KREMER. Augsburg: Wißner-Verlag 2000. 261 S., Abb. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 9.)

CHRISTIAN OVERSTOLZ: Ein stilles Credo J. S. Bachs. Präludium und Fuge in A-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier I. Basel. Schwabe & Co AG 2000. 180 S., Abb., Notenbeisp.

Passion 2000. Programmbuch zu den Uraufführungen im Rahmen des Europäischen Musikfestes Stuttgart 2000. Hrsg. von Christian EISERT. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 256 S., Abb. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 11.)

Michael POLTH: Sinfonieexposition des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 332 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften.)

Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Referate der 10. ASPM-Jahrestagung vom 29.–31. Oktober 1999 in Wolfenbüttel. Karben: Coda 2000. 316 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26.)

ELISABETH REITER: Der Sonatensatz in der späten Kammermusik von Brahms. Einheit und Zusammenhang in variativen Verfahren. Tutzing: Hans Schneider 2000. 345 S., Notenbeisp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 22.)

PETER REVERS: Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer. München: Verlag C. H. Beck. 131 S., Notenbeisp.

HANS ROTT (1858–1884): Biographie, Briefe, Aufzeichnungen und Dokumente aus dem Nachlaß von Maja Loehr (1888–1964). Herausgegeben und kommentiert von Uwe HARTEN. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2000. 272 S., Abb.

Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis (SSWV). Hrsg. von Klaus-Peter KOCH. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2000. VIII, 188 S.

PETER SCHLEUNING: Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. VIII, 519 S., Notenbeisp.

CHRISTOPH SCHWANDT: Giuseppe Verdi. Eine Biographie. Frankfurt a. M.–Leipzig: Insel Verlag 2000. 303 S., Abb.

DETTLOFF SCHWERDTFEGER: Karlheinz Stockhausens Oper „Donnerstag aus Licht“. Ziel und Anfang einer kompositorischen Entwicklung. Kürten: Stockhausen-Stiftung für Musik 2000. VI, 80 S., Abb., Notenbeisp.

MICHEL-JEAN SEDAINÉ (1719–1797): Theatre, opera and art. Edited by David CHARLTON and Mark LEDBURY. Aldershot: Ashgate 2000. XIII, 322 S., Abb.

FRANK SIELECKI: Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nicolaus A. Huber. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2000. 187 S., Notenbeisp.

JOHANN BERNHARDT STAUDT (1654–1712): *Mulier Fortis*. Drama des Wiener Jesuitenkollegiums. Veröffentlicht von Walter Pass und Funiko NIYYAMA-KALICKI. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2000. 64 S. (DTÖ 152.)

RITA STEBLIN: *Die Unsinnsgesellschaft*. Franz Schubert, Leopold Kupelwieser und ihr Freundeskreis. Wien u. a.: Böhlau Verlag 1998. XIV, 490 S.

ANNA ELISABETH VON STREIT: *Pavanen und Galliardien in der englischen Virginalmusik des ausgehenden 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts*. Inaugural-Dissertation Universität Augsburg 1998. 242 S.

GÉRARD STRELETSKI: *Contribution à l'histoire sociale de la musique en France*. Hector Berlioz et Edme-Marie-Ernest Deldevez. Formation et Insertion dans la société du XIXe siècle (1803–1897). Heilbronn: Musik-Edition Galland 2000. Teil I und II, X, 871 S. (La musique en France au XIXe siècle. Volume III.)

Studien zur Musikarchäologie I. Saiteninstrumente im archäologischen Kontext. Vorträge des 8. Symposiums der Study Group on Music Archaeology, Lismassol, 26.–30. August 1996 und andere Beiträge. Hrsg. von Ellen HICKMANN und Ricardo EICHMANN. Rahden/Westf.: Verlag Marie Leidorf 2000. 145 S., Abb. (DAI, Orient-Archäologie. Band 6.)

Studien zur Musikarchäologie II. Musikarchäologie früherer Metallzeiten. Vorträge des 1. Symposiums der Study Group on Music Archaeology im Kloster Michaelstein, 18.–24. Mai 1998. Hrsg. von Ellen HICKMANN, Ingo LAUFS und Ricardo EICHMANN. Rahden/Westf.: Verlag Marie Leidorf 2000. 401 S., Abb. (DAI, Orient-Archäologie. Band 7.)

Thematischer Katalog der Musikhandschriften: Bibliothek Franz Xaver Haberl. Beschrieben von Dieter HABERL. München: G. Henle Verlag 2000. Band 7: Manuskripte BH 6001 bis BH 6949. XLII, 359 S.; Band 8: Manuskripte BH 7055 bis BH 7865, Anhang BH 8076 bis BH 9340. S. 361–811. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/7 und 14/8.)

Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Sieghart DÖHRING und Wolf-

gang OSTHOFF unter Mitarbeit von Arnold JACOB-SHAGEN. München: G. Ricordi & Co. 299 S., Notenbeisp.

Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Düsseldorf am 22. und 23. November 1997. Hrsg. von Christian KADEN und Volker KALISCH. Essen: Verlag Die Blaue Eule 2000. 154 S., Notenbeisp. (Musik-Kultur. Band 7.)

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe*. Band 10: 17. August 1858 bis 31. März 1859. Hrsg. von Andreas MIELKE. Redaktionelle Mitarbeit: Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2000.

RICHARD WAGNER: *Tristan und Isolde*. Handlung in drei Aufzügen. Hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin. Frankfurt a. M.–Leipzig: Insel Verlag 2000. 124 S., Abb.

Weltmusik. Rough Guide. Hrsg. von Simon BROUGHTON, Kim BURTON, Mark ELLINGHAM, David MUDDYMAN, Richard TRILLO. Redaktion der deutschen Ausgabe: Mirella BAUERLE. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. XIII, 890 S., Abb.

SEBASTIAN WERR: *Die Opern von Enrico Petrella*. Rezeptionsgeschichte, Interpretationen und Dokumente. Wien: Edition Praesens 1999. VII, 258 S., Abb., Notenbeisp. (Primo Ottocento. Band 2.)

Wien – Berlin. Stationen einer kulturellen Beziehung. Hrsg. von Hartmut GRIMM, Mathias HANSEN und Ludwig HOLTMEIER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2000. 200 S., Abb., Notenbeisp.

HEIDY ZIMMERMANN: *Tora und Shira*. Untersuchungen zur Musikauffassung des rabbinischen Judentums. Bern: Peter Lang 2000. 442 S., Notenbeisp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Band 40.)

Zu den Antipoden vertrieben. Das Australien-Exil deutschsprachiger Musiker. Hrsg. von Albrecht DÜMLING. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2000. 161 S., Abb., Notenbeisp. (Verdrängte Musik. Band 17.)

Mitteilungen

Es verstarb

Prof. Dr. Manfred SCHULER am 17. April.

Wir gratulieren

Prof. Dr. Eberhard STIEFEL am 26. April 2001 zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Martin RUHNKE am 14. Juni zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Werner BRAUN am 19. Mai zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Hans-Peter REINECKE am 27. Juni zum 75. Geburtstag,

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

Prof. Dr. Werner KIRSCH am 10. April 1931 zum 70. Geburtstag,

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

Prof. Dr. Gerhard ALLROGGEN am 19. Mai zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Dietrich KÄMPER am 29. Juni zum 65. Geburtstag.

*

Frau Dr. Daniela PHILIPPI hat sich am 15. November 2000 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Das Neue in der zeitgenössischen Orgelmusik seit Ende der 1950er Jahre*.

Prof. Dr. Beatrix BORCHARD ist im November 2000 zur Professorin für das Fach Musikwissenschaft (C 3) an der Universität Paderborn/Musikhochschule Detmold ernannt worden. Sie hat sich im Dezember 2000 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg mit einer Arbeit zum Thema *Interpretationsgeschichte und Biographie Amalie und Joseph Joachims* habilitiert.

Dr. Andreas EICHHORN hat sich im Dezember 2000 im Fach Musikwissenschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt am Main habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautete *Paul Bekker: Facetten eines kritischen Geistes*.

Berhold HÖCKNER ist zum 1. August 2001 zum Associate Professor of Music an der University of Chicago befördert worden.

Dr. Joachim KREMER hat sich am 28. Februar 2001 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Musik und nationale Identität. Zur Rolle der Klangfarbe in der französischen Instrumentalmusik zwischen 1871 und 1920*.

Prof. Dr. Wolfram STEINBECK hat einen Ruf auf die C 4-Professur für Musikwissenschaft an der Universität zu Köln erhalten.

Prof. Dr. Siegfried OECHSLE hat einen Ruf auf die C 4-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg erhalten.

Prof. Dr. Laurenz LÜTTEKEN hat zum Sommersemester 2001 einen Ruf auf ein Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Zürich angenommen.

PD Dr. Petra WEBER-BOCKHOLDT, Würzburg, hat einen Ruf auf die musikwissenschaftliche Professur an der Universität Koblenz-Landau, Abt. Koblenz, erhalten.

PD Dr. Thomas SCHIPPERGES, Heidelberg, hat im Wintersemester 2000/01 eine Hochschuldozentur (C 2) mit Schwerpunkt Musik des Mittelalters und der Renaissance an der Friedrich-Schiller-Universität Jena/Musikhochschule Franz Liszt Weimar vertreten und nimmt im Sommersemester 2001 eine Lehrstuhlvertretung an der Christian-Albrechts-Universität Kiel wahr.

PD Dr. Kadja GRÖNKE, Oldenburg, vertritt im Sommersemester 2001 die vakante C 4-Professur für Musikwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg.

PD Dr. Peter TENHAEF vertritt im Sommersemester 2001 dem Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Rostock.

Prof. Dr. Reinhold BRINKMANN erhält für das Jahr 2001 den internationalen Ernst von Siemens Musikpreis. Die Bayerische Akademie der Schönen Künste hat ihm die Auszeichnung bei einem Festakt am 31. Mai 2001 überreicht.

Prof. Dr. Klaus HORTSCHANSKY wurde als ordentliches Mitglied in die Klasse der Geisteswissenschaften der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften zu Düsseldorf gewählt.

Prof. Dr. Hartmut SCHICK ist am 1. April 2001 für seine Edition: *Christian Friedrich Daniel Schubart, Sämtliche Lieder (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg, Band 8)*, München 2000 mit dem Schubart-Literaturpreis der Stadt Aalen ausgezeichnet worden.

Im Rahmen des Max-Bruch-Festes Sondershausen findet am 14. und 15. Juni 2001 ein musikwissenschaftliches ein musikwissenschaftliches Symposium zum Thema „*Max Bruch in Sondershausen 1867–1870*“ statt; die Leitung hat Dr. Peter Larsen. Kontakt unter Tel. (0 36 32) 77 00 03, Fax (0 36 32) 77 00 01; Internet: www.max-bruch-fest.de.

Vom 11. bis 12. August 2001 findet das erste wissenschaftliche Symposium „Musik & Psyche“ statt unter dem Thema „*Das Unbewußte in der Musik*“. Informationen über: Kolping-Bildungsstätte Coesfeld, Gerlever Weg 1, 48153 Coesfeld, Tel.: 02541-80303, Fax: 02541-803 101, E-Mail: b.webers@bildungsstaette.kolping-ms.de.

Im Begleitprogramm der vom 2. September bis 14. Oktober 2001 in Berlin gezeigten Artur-Schnabel-Ausstellung wird die Stiftung Archiv der Akademie der Künste in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz vom 7. bis 9. September 2001 ein *Artur Schnabel gewidmetes Symposium* veranstalten. Forscher, die über Schnabel als Interpreten, Komponisten, Editor und Lehrer sowie über die Künstlerfamilie Schnabel referieren wollen, werden gebeten, ihre Themenvorschläge an folgende Adresse zu richten: Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Musikarchiv, Robert-Koch-Platz 10, 10115 Berlin, Fax 030 / 30 88 41 02.

Vom 20. bis 23. September 2001 findet die 7. *internationale CHIME-Konferenz* in Venedig statt unter dem Thema „*Music and Meaning in China and East Asia. Beauty – Power – Emotions*“, Informationen über: European Foundation for Chinese Music Research (CHIME), O.O. Box 11092, NL-2301 EB Leiden, Tel.: 0031-71-5133-974 oder 5133-123, Fax: 0031-71-5123-183, E-Mail: chime@wxs.nl, Internet: <http://www.cini.it>.

Das 38. *Internationale Heinrich-Schütz-Fest* findet vom 4. bis 7. Oktober 2001 in Malmö/Schweden statt. Veranstalter sind Svenska Schütz-sällskapet, die Universität Lund und die Musikhochschule Malmö in Verbindung mit der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft. Informationen über Schütz-sällskapet, c/o Brita Östberg, Övre Slottsgatan 26F, SE 75312 Uppsala, Tel. und Fax: 018-125355 und Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V., Heinrich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel, Tel.: 0561 / 3105-0, Fax: 0561 / 3105-240.

In Verbindung mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt veranstaltet die Frankfurter Telemann-Gesellschaft vom 24. bis zum 27. Oktober 2001 ein Symposium zu dem Thema „*Form in der Vokalmusik Telemanns und seiner Zeit*“. Informationen über Dr. Martina Falletta Tel. 0 69 / 70 62 31, Fax 0 69 / 70 60 26, E-Mail: MSFalletta@t-online.de.

Das Institut für Musikwissenschaft der Universität München und die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte veranstalten aus Anlass des 100. Todestages von Josef Rheinberger vom 23. bis 25. November 2001 ein internationales Symposium zu dem Thema „*Josef Rheinberger – Leben, Werk, Wirkung*“. Informationen über Prof. Dr. Hartmut Schick, Institut für Musikwissenschaft der Ludwig Maximilians-Universität München, Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München, E-Mail: HSchick@lrz.uni-muenchen.de, und über Dr. Stephan Hörner, Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, Hohenzollernstr. 8, 80801 München, E-Mail: Bayer.Musikgesellschaft@lrz.badw-muenchen.de; Internet: www.mw.fak09.uni-muenchen.de.

Vom 6. bis 9. Dezember 2001 findet an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT das Symposium *MUSIK - MACHT – PERSPEKTIVEN. Neue Musik in der DDR im gesamteuropäischen Kontext* statt. Die wissenschaftliche Leitung haben Prof. Dr. Michael Berg und Priv. Doz. Dr. Albrecht v. Massow. Nähere Auskünfte: Hochschule für Musik FRANZ LISZT, Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Tel.: 03643/555165; E-Mail: albrecht.von-massow@hfm-weimar.de.

Der 17. *Internationale Kongress der IMS* findet vom 1. bis 7. August 2002 in Leuven, Belgien statt. Informationen über das Sekretariat der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Dorothea Baumann, Nadelstr. 60, CH-8706 Feldmeilen, Fax: 0041-1-9231027, E-Mail: imsba@swissonline.ch, Internet: <http://www.ims-online.ch>

Mit dem Thema „*Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*“ initiierte das Institut für Alte Musik an der Musikhochschule Trossingen Ende April 2001 eine Folge von Symposien zur Renaissancemusikforschung in Form von jährlich stattfindenden Kompakttagungen. 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.

Aus Anlass des 100. Todesjahres von Josef Gabriel Rheinberger nahm die *Editionsstelle Rheinberger-Gesamtausgabe* am 1. Oktober 2000 ihre Arbeit auf. Damit soll die 1987 begonnene und auf 48 Bände geplante Ausgabe zügiger zum Abschluss gebracht werden. Informationen über: Rheinberger-Gesamtausgabe, Carus-Verlag, Sielminger Str. 51, 70771 Leinfelden-Echterdingen, Tel.: 0711 / 99738-16, Fax: 0711 / 99738-17, Email; info@rheinberger-edition.de, Internet: <http://www.rheinberger-edition.de>.

Die Autoren der Beiträge

NIKOLAUS BACHT, geb. 1973, studierte zunächst klassische Gitarre, dann Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Mainz. 1999 Magister in Musikwissenschaft und Philosophie am King's College, University of London. Seitdem dort Stipendiat und Promotion bei Prof. Dr. John Deathridge über *Claude Levi-Strauss's Aesthetics*.

OLIVER HUCK, geb. 1969, Studium der Musikwissenschaft, Allgemeinen und Älteren deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Paderborn, dort 1995 Magister Artium und 1997 Promotion mit der Arbeit *Von der „Silvana“ zum „Freischütz“. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers* (= Weber-Studien 5), Mainz 1999). 1995–1998 Lehrbeauftragter an der Universität Paderborn, 1998–1999 Postdoktorand am Graduiertenkolleg „Textkritik als Grundlage und Methode historischer Wissenschaften“ der LMU München, seit Oktober 1999 in Florenz als Stipendiat der DFG im Rahmen des Emmy-Noether-Programms mit einem Forschungsprojekt zur Musik des frühen Trecento. Publikationen: *Carl Maria von Weber, Musik zu den Schau- und Festspielen* (= Sämtliche Werke), Mainz (im Druck); mit Joachim Veit *Die Schriften des Harmonischen Vereins* (= Weber-Studien 4), Mainz 1999.

HEINZ VON LOESCH, geb. 1959 in Frankfurt am Main, Cellostudium in Frankfurt und Hannover, dort 1983 Künstlerische Reifeprüfung, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Neueren Geschichte an der TU Berlin, 1991 Promotion (*Das Cellokonzert von Beethoven bis Ligeti*, Frankfurt 1992), Habilitation 1999 mit einer Arbeit über den *Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Mißverständnis*, Hildesheim 2001. Wissenschaftlicher Angestellter am Staatlichen Institut für Musikforschung und Privatdozent an der TU Berlin.

CLAUDIA MAURER ZENCK, geb. 1948 in Bremen. Studium der Musikwissenschaft in Freiburg/Brsg. und an der TU Berlin. Promotion 1974. 1976–1979 wissenschaftliche Mitarbeiterin mit Schwerpunkt „Exilforschung“ bei der DFG. 1984–1985 Lehrstuhlvertretung Universität/Gesamthochschule Essen. Seit 1988 Lehrstuhl für „Historische und kritische Musiktheorie mit dem Schwerpunkt musikalische Analyse“ und Musikgeschichte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (Institut 1).