

Zum Gedenken an Rudolf Eller (1914–2001)

von Karl Heller, Rostock

Mit Rudolf Eller, der am 24. September 2001 in Rostock verstarb, verliert die deutsche Musikwissenschaft einen hoch geachteten Wissenschaftler, dessen Werdegang und Wirken in besonderer Weise durch die Auswirkungen der politischen Teilung und die Behinderungen durch das DDR-System geprägt waren. Dass er dennoch „das Ansehen der deutschen Musikwissenschaft als eines gemeinsamen Anliegens“ hatte hochhalten können, würdigte die Gesellschaft für Musikforschung 1994 mit seiner Ernennung zum Ehrenmitglied.

Rudolf Eller wurde 1914 in Dresden geboren und studierte an der Universität Leipzig (mit einem Zwischensemester in Wien) Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie. Nach Kriegsdienst und Promotion (*Die Konzertform J. S. Bachs* 1947), hat er als Assistent, seit 1953 als Dozent maßgeblich am Wiederaufbau des Leipziger Instituts mitgewirkt. Hier begründete er durch eine Lehrtätigkeit von beispielgebender Intensität und Überzeugungskraft seinen besonderen Ruf als Hochschullehrer, der ihn für viele seiner Schüler und gleich gesinnten jüngeren Kollegen zum Vorbild werden ließ. 1959 wurde er als Dozent an die Universität Rostock berufen, wo er, nachdem eine Berufung nach Leipzig verhindert worden war, bis zu seiner Emeritierung 1979 tätig war, seit 1962 als Professor, 1970 mit Lehrstuhl – freilich ohne die Möglichkeit der Lehre in einem Studiengang Musikwissenschaft und zuletzt, nach Einstellung auch der Musiklehrerausbildung in Rostock 1972 ohne Lehraufgaben überhaupt. Die Belastungen dieser Jahre haben zu schweren gesundheitlichen Krisen geführt.

Die Situation des „bürgerlichen“ Wissenschaftlers Eller innerhalb der marxistisch indoktrinierten Musikwissenschaft der DDR war durch manche Widersprüche gekennzeichnet. Einerseits war er als ein führender Vertreter seiner Disziplin akzeptiert, dem durchaus Anerkennung wie die Herausgabe des *Deutschen Jahrbuchs der Musikwissenschaft* zuteil wurde. Andererseits wurde ihm nicht nur die Möglichkeit verwehrt, Musikwissenschaftler auszubilden, er blieb auch von allen Entscheidungen über die Entwicklung des Faches ausgeschlossen.

Rudolf Eller hat mit seinen wenigen, aber einflussreichen Schriften vor allem die Bach- und die Vivaldi-Forschung maßgeblich bereichert. Das gilt für seine grundlegende Leipziger Habilitationsschrift *Das Formprinzip des Vivaldischen Konzerts* von 1957 (ungedruckt) ebenso wie für so wegweisende Aufsätze wie „Vivaldi – Dresden – Bach“ (1961) oder „Gedanken über Bachs Leipziger Schaffensjahre“ (1975). Unverkennbar ist die befreiend-stimulierende Wirkung, die die politische Wende von 1989 bei ihm ausgelöst hat. Ein Anliegen seiner Arbeiten war nun vor allem die Dokumentation und gedankliche Aufarbeitung der Geschichte des eigenen Faches während der beiden von ihm schmerzlich erlebten Diktaturen in Deutschland („Die Spaltung der Gesellschaft für Musikforschung“ 1991, „Bach-Pflege und Bach-Verständnis in zwei deutschen Diktaturen“ 1994 u. a.). Seine letzte wissenschaftliche Beschäftigung galt der Herausgabe des Bandes *100 Jahre Neue Bachgesellschaft* (2001).

Mit seinem Tode ist unser Fach nicht allein um einen Wissenschaftler von hohem Rang, sondern auch um eine integre Persönlichkeit von starker menschlicher Ausstrahlung und Vorbildwirkung ärmer geworden.

Zu Situation und Zukunft des Faches Musikwissenschaft

von Detlef Altenburg, Hanspeter Bennwitz, Silke Leopold und Christoph-Hellmut Mahling

Wir veröffentlichen hier die Begrüßung des Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung anlässlich der Jahrestagung 2001 in Hannover und die gemeinsame Erklärung des Vorstandes.

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
liebe Kommilitoninnen und Kommilitonen,

hiermit darf ich Sie sehr herzlich zu unserem Internationalen Kolloquium und zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Hannover willkommen heißen. Ich freue mich besonders, dass auch einige Kolleginnen und Kollegen aus dem Ausland an unserer Veranstaltung teilnehmen.

Die Tatsache, dass eine Musikhochschule eine Jahrestagung unserer Gesellschaft ausrichtet, hat in der jetzigen hochschulpolitischen Situation zugleich Symbolwert. Ich darf mich daher sehr herzlich für die Gastfreundschaft bei Ihnen, sehr geehrter Herr Präsident Behne, bedanken. Mein besonderer Dank gilt aber Ihnen, lieber Herr Edler, da Sie, gemeinsam mit Ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern die Hauptlast bei der Planung, der Vorbereitung und jetzt der Durchführung dieser Tagung zu tragen hatten und noch haben. Darüber hinaus möchte ich denjenigen Kolleginnen und Kollegen Dank sagen, die entweder durch ihre wissenschaftlichen oder musikalisch-praktischen Beiträge diese Tagung mitgestalten und somit zugleich auch zu deren Gelingen beitragen. Möge es zu guten wissenschaftlichen Gesprächen, zu einem fruchtbaren wissenschaftlichen Austausch, etwa in den verschiedenen Fachgruppen, oder einfach auch zu menschlichen Begegnungen kommen.

Sie, lieber Herr Behne, haben schon auf Probleme hingewiesen, die uns alle berühren. Mit Sorge erfüllt uns darüber hinaus die zunehmende Schließung von Instituten und der Abbau von Lehrstühlen an den Universitäten sowie generell die Einsparungsmaßnahmen im personellen Bereich. Es ist vor allem ein seltsames Verfahren, wenn im Zuge dieser Sparmaßnahmen freie Stellen zunächst nicht mehr besetzt, sodann aber Institute mit der Begründung der Unterbesetzung – meist sogar von den eigenen Universitäten – gleichsam zum Abschluss freigegeben werden. Doch nicht nur diese Vorgänge beunruhigen uns, sondern viel nachdrücklicher die Tatsache, dass unser Fach insgesamt zur Disposition zu stehen scheint. Und daher erlauben Sie mir, auch im Namen des ganzen Vorstandes, also meiner Vorstandskollegin Silke Leopold und meiner Vorstandskollegen Detlef Altenburg und Hanspeter Bennwitz, und gleichsam als deren „Sprachrohr“, noch einige Gedanken zur Situation und zur Zukunft unseres Faches vorzutragen.

Zu den Grundprinzipien der Wissenschaft gehört es, dass sie ihre eigenen Methoden, aber auch ihre Fragestellungen immer wieder auf den Prüfstand stellt. Die Gesellschaft für Musikforschung hat dies seit ihrem Bestehen explizit nie getan, obwohl jede Jahrestagung in ihren wissenschaftlichen Symposien von eben jenen Grundprinzipien lebt. An den geradezu epidemischen Kassenstürzen der jüngsten Jahrhundertwende hat sich die Musikwissenschaft nicht beteiligt. Angesichts der tiefgreifenden Umbrüche, die in den

vergangenen Jahrzehnten nicht nur die Gesellschaft, sondern auch das deutsche Universitätssystem durchlaufen hat und gegenwärtig durchläuft – als Stichworte seien nur genannt: Probleme der multikulturellen Gesellschaft, der Globalisierung und der Technologisierung – erscheint es aber notwendig, sich über die Konsequenzen klar zu werden, die sich hinsichtlich des Gegenstandes, aber auch hinsichtlich der Frage- und Aufgabenstellung der Musikwissenschaft in einer völlig veränderten Situation des Musiklebens ergeben. Dabei sollte es, wie Ludwig Finscher es in seinem Vortrag beim Kongress in Halle mahnend formuliert hat, nicht zu einer „Verengung der fachlichen Horizonte“ und nicht zu einer „Anpassung nach unten“ kommen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Verdrängung der Reflexion über die Position des Faches und seiner führenden Repräsentanten in der Zeit des Nationalsozialismus hat die Musikwissenschaft an einem scheinbar als ideologisch unbelastet geltenden Gegenstand ein wesentliches Element der kulturellen Identität der jungen Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik erschlossen. Die Ausbildung eines eigenen Wissenschaftsverständnisses Ost und eines eigenen Wissenschaftsverständnisses West hat mehrere Generationen von Wissenschaftlern geprägt, bis mit der Wiedervereinigung auch in der Musikwissenschaft diese Trennung der Systeme obsolet geworden ist. Dass in diesem Zusammenhang die positiven Ansätze der Musikwissenschaft der DDR auf der Strecke blieben, darf bei einer kritischen Bestandsaufnahme nicht unterschlagen werden. Inwieweit das Fach als Wissenschaftsdisziplin über seine Aufgaben in der multikulturellen Gesellschaft seit den 70er-Jahren reflektiert hat und den neuen Perspektiven im Zeichen der Massengesellschaft und der Globalisierung gerecht wird, diesen Fragen muss sich die Musikwissenschaft stellen.

In einem Werbespot wird derzeit im Fernsehen für die Restaurierung des Speyerer Doms geworben. Der Spot endet mit dem mahnenden Satz: „Denn Vergangenheit braucht Zukunft.“ Wir finden, dass viel eher umgekehrt ein Schuh daraus wird: Zukunft braucht Vergangenheit. Gerade in jüngster Zeit wurde die Diskussion um die „Geschichtsvergessenheit“ in Deutschland neu entfacht, um eine Haltung, die in Deutschland zwar besondere politische Implikationen hat, die aber einem allgemeinen Trend der westlichen Welt folgt: Fortschritt heißt hier immer mehr, Altes über Bord werfen; der Blick nach vorn macht nach dieser Ideologie den Blick nach hinten überflüssig, zumal die Zeit, die er in Anspruch nähme, für den Erwerb immer größeren materiellen Wohlstandes fehle. Nun weiß jeder Autofahrer, dass der Blick in den Rückspiegel für das sinnvolle Nach-vorn-Fahren unabdingbar ist. Und selbst in den Schulen, in denen der Geschichtsunterricht in den vergangenen dreißig Jahren immer weiter abgebaut wurde, setzt sich inzwischen die Erkenntnis wieder durch, dass Geschichtswissen nicht nur Ballast, sondern auch Entscheidungshilfe für Problemlösungen der eigenen Zeit sein kann. Von einem „Kreuzzug“ wird vielleicht jemand, der eine Ahnung davon hat, was dieses Wort historisch alles impliziert, nicht so gedankenlos sprechen.

Musikwissenschaft ist aber, zumindest partiell, ein Teil der Geschichtswissenschaften, und zudem einer, der mehr als jede andere Geschichtswissenschaft im täglichen Leben präsent ist. Zwar gehören Kulturtechniken wie Singen oder ein Instrument spielen nicht mehr unfraglich zum Ausbildungsprogramm von Kindern, doch ist dafür Musik überall präsent, und damit ist nicht nur das allgegenwärtige Gedudel in Supermärkten, U-Bahnhöfen oder

Restaurants gemeint, nicht nur die Musik, die wir uns zu jeder Zeit und in jeder Art durch Rundfunk, CD, Fernsehen und Internet ins Wohnzimmer holen können, sondern auch und vor allem die Musik bei allen rituellen Anlässen – in den Gottesdiensten, bei Beerdigungen, bei Preisverleihungen, Jahresfeiern, Staatsakten und und und. Musik gehört ganz selbstverständlich zu unserer Kultur – wie selbstverständlich, mache man sich einmal in dem Gedankenspiel klar, es würde plötzlich keine Musik mehr geben: Unser Leben sähe völlig anders aus. Es gibt vermutlich genauso viele aktive Musiker wie aktive Fußballer und, allein in München, mehr Konzertbesucher als zahlende Fußballfans.

Dieses Potential sollten wir nutzen. Das Problem dabei ist allerdings: Selbstverständlichkeit und Unreflektiertheit liegen leider oft nahe beieinander. Eine unserer Aufgaben wäre es, der Gesellschaft, zu der wir gehören, stärker zu vermitteln, wie präsent Musik im Leben jedes Einzelnen, und wie wichtig deshalb die Beschäftigung mit ihr, auf allen denkbaren Ebenen ist – praktisch und theoretisch, historisch und systematisch, in unserer Kultur und in anderen Kulturen. Die Geisteswissenschaften, die im Augenblick alle mit dem Rücken zur Wand stehen, weil populistisch und nur betriebswirtschaftlich denkende „Reformer“ sie als Einsparungspotential entdeckt und deshalb für weitgehend überflüssig erklärt haben, sollten aus der Defensive heraustreten und sich in einer historischen Situation, in der selbst Staatsoberhäupter das Wort „Kultur(en)“ wieder in den Mund nehmen, als Gesprächspartner auch für Diskussionen darüber anbieten, was denn damit gemeint sein könnte, und was unser Leben, jenseits des jederzeit gefährdeten materiellen Wohlstandes, lebenswert macht.

Wenn man Wissenschaft als einen von vielen möglichen Wegen begreift, die Welt zu verstehen und durch Erkenntnis zu verbessern, so hat die Musikwissenschaft für solche Diskussionen gute Argumente. Unter den Exportartikeln Europas dürfte Musik der langlebigste und der erfolgreichste sein. Dass das nicht unbedingt etwas mit Kolonialismus zu tun hat, sei nur an zwei Beispielen angedeutet: In Japan, das nie eine Kolonie war, spielt die europäische Musik bekanntlich eine sehr wichtige Rolle, während Indien, jahrhundertlang unter britischer Kolonialmacht, bis heute seine eigene Musikkultur bewahrt. Musik leistet außerdem in Europa selbst all das, was zur Zeit einmal wieder als wichtige Werte gehandelt wird: Sie ist völkerverbindend, grenzüberschreitend, kulturvermittelnd. Die Multinationalität, die heute beispielsweise in Orchestern die Regel ist, lässt sich im Musikleben bis in frühe Zeiten zurückverfolgen, und die Musik selbst war zu allen Zeiten auch immer das Ergebnis einer interkulturellen Auseinandersetzung. Wir sollten diesen Aspekt, der die gesamte Musikgeschichte prägt, durchaus mit Selbstbewusstsein betonen.

Eines der Probleme, mit denen jede Wissenschaft, und besonders die Geschichtswissenschaften zu kämpfen haben, ist der lange Atem einerseits, den Forschung und Lehre brauchen, und andererseits die kurzfristige Nachfrage nach spektakulären Ergebnissen in rascher Folge. Dies kann die Musikwissenschaft ebenso wenig bieten wie andere Geisteswissenschaften. Aber auch das kann den Geisteswissenschaften eher zum Vorteil gereichen, wenn sie es denn entsprechend zu vermitteln in der Lage wären. Klaus Staeck hat vor sechs Jahren ein Plakat mit dem Spruch herausgebracht: „Ein Volk, das solche Fußballer, Boxer, Rennfahrer, Tennisspieler hat, kann auf seine Universitäten ruhig verzichten.“ Der Spruch war damals schon bitter wahr. Heute aber, nur eine Handvoll Jahre danach, wo nun von den genannten Sportlern bzw. Sportarten nur noch ein Rennfahrer übrig geblieben ist, hat er, sozusagen von der anderen Seite und ex negativo, noch eine neue Bedeutung bekommen.

Im Fächerkanon der Universitäten und in der Regel der Philosophischen Fakultät zugehörig, haben sich die traditionellen Zweige der Musikwissenschaft als historische, systematische und ethnologische Disziplin bereits vor dem Zweiten Weltkrieg unterschiedlich entwickelt. Das Fach expandierte als Universitätsdisziplin im Kanon der geisteswissenschaftlichen Universitätsfächer, vor allem als Teil der historisch-philologisch arbeitenden Disziplinen primär auf dem Gebiet der Historischen Musikwissenschaft. Dass im Übrigen nicht nur musikhistorische Themen, sondern auch manche der musikethnologischen Projekte in der Zeit des Nationalsozialismus unter klaren Zielvorstellungen der Rassenideologie instrumentalisiert wurden, sei hier nicht verschwiegen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich das Fach Musikwissenschaft im Fächerkanon nahezu aller Universitäten fest etabliert und wurde auch bei den zahlreichen Universitätsneugründungen integraler Bestandteil des Fächerkanons. Dabei entwickelte sich die Musikwissenschaft von einem sogenannten kleinen Fach zu einem der Fächer mittlerer Größe. Zunehmend kam es zu einer Erweiterung durch die Einrichtung weiterer Professorenstellen, was zugleich allerdings zu Spezialisierungen im historischen Bereich, aber auch zur Einrichtung der so wichtigen Zweige Musikethnologie und Systematik führte. Im Jahre 1979 forderte die Gesellschaft für Musikforschung mit großem Nachdruck in einem Memorandum die Einrichtung systematischer und musikethnologischer Lehrstühle an jedem musikwissenschaftlichen Institut. Allerdings auch schon damals erfolglos. Heute wäre darüber nachzudenken, ob es nicht sinnvoll wäre, personal- und interessenabhängig lokale Schwerpunkte für diese Fächer, allerdings mit entsprechender Ausstattung, zu bilden bzw. diejenigen Ausbildungsorte, an denen noch entsprechende Lehrstühle bestehen, nachdrücklich zu stärken. Nicht jeder kann und nicht jeder muss schließlich alles machen.

Zu den folgenreichen Entwicklungen der Neustrukturierung der Hochschulen und Universitäten zählt das Auseinanderdriften von (historischer) Musikwissenschaft und Musikpädagogik, letztere ehemals eine Teildisziplin der Musikwissenschaft. Dabei ist immer wieder die Rolle der Musikwissenschaft in der Ausbildung der Schulmusiker ins Blickfeld geraten. Natürlich hatte auch die zunehmende Verselbständigung der Musikpädagogik eine gewisse Logik. Um jedoch den Graben zwischen den Lagern nicht noch zu vergrößern, hat die entsprechende Fachgruppe der Gesellschaft für Musikforschung über lange Jahre hinweg den Dialog gepflegt, wobei sich die Kollegen der hiesigen Musikhochschule durch besonderes Engagement auszeichneten, bis er für fast zehn Jahre völlig zum Erliegen kam und erst im vergangenen Jahr wieder aufgenommen wurde.

Eine wesentliche Veränderung bahnte sich in den 1970er-Jahren an den Musikhochschulen an, als entsprechend den Kunsthochschulgesetzen der Länder nicht nur Professuren für Musikgeschichte eingerichtet, sondern diese zunehmend in Professuren für Musikwissenschaft umgewandelt wurden. Die Verleihung des Promotions- und Habilitationsrechts an die Musikhochschulen war nur ein letzter Schritt in dieser Entwicklung. Zu dieser eigenständigen Musikwissenschaft an den Musikhochschulen hatten einzelne Universitäten schon früh alternative Lösungen erprobt, wo die Ausbildung der Schulmusiker zu den Lehraufgaben der universitären Musikwissenschaft gehört. In Detmold-Paderborn gründete Arno Forchert ein gemeinsames Musikwissenschaftliches Institut von Universität und Musikhochschule, und das neue Modell Weimar-Jena greift dieses Modell mit Varianten auf.

Die Probleme, die mit einer Stärkung der Musikwissenschaft an den Musikhochschulen bei gleichzeitigem Abbau der universitären Musikwissenschaft einhergehen, sollten nicht verharmlost werden. Da die musikwissenschaftlichen Professuren an den Musikhochschulen in der Regel über keine weitere personelle und nur begrenzte Sachausstattung verfügen, wird der Bereich der Lehre zwar sehr gut wahrgenommen, für den Bereich der musikwissenschaftlichen Forschung aber gibt es hier so gut wie keine Chancen mehr. Wenn schon eine „Verlagerung“ gewollt ist, dann sollten aber die Lehrstühle für Musikwissenschaft auch richtige Institute mit entsprechender Ausstattung erhalten und dafür sorgen, dass die Anbindung an die Geisteswissenschaften nicht verloren geht, etwa durch Kooperationsvereinbarungen mit den Universitäten. Dies gilt in gleicher Weise für den Bereich der Bibliothek. Hinzu kommt, dass, zumindest derzeit, für die bisher von den Universitäten getragene Nachwuchsförderung an der Musikhochschule die Voraussetzungen in der Infrastruktur fehlen. Noch wird der Bedarf an qualifiziertem Nachwuchs durch die universitäre Musikwissenschaft gedeckt. In Kürze kann das Fach indes vor derselben katastrophalen Nachwuchssituation stehen wie die Musikpädagogik. Ob der unverzichtbare Dialog mit den geisteswissenschaftlichen Nachbarfächern erhalten bleibt, ist von Standort zu Standort unterschiedlich zu bewerten. Aber auch unter diesem Aspekt kann die Verlagerung an die Musikhochschulen zu einer Reduzierung des Fragehorizontes führen. Bei den Kooperationsmodellen wird dies ein Aspekt sein, der über die künftige Qualität einer modernen transdisziplinär orientierten Ausbildung entscheidet.

Gegenüber der historischen Musikwissenschaft ist das Lehrangebot auf den Gebieten der Musikethnologie und der Systematischen Musikwissenschaft an den deutschen Universitäten gegenwärtig zweifellos zu knapp bemessen. Aber auch die Reduzierung der Stellen in der historischen Musikwissenschaft bringt verschiedene Institute an den Rand der Arbeitsfähigkeit. Ob eine Ausweitung des Lehrangebotes insbesondere im Bereich der Systematischen Musikwissenschaft, wie es vom Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft gefordert wird, über die bisherigen Standorte hinaus unter strukturellen Aspekten sinnvoll ist, steht keineswegs fest. Unter dem Aspekt der Profilschärfung und der Ausbildung von alternativen Ausbildungskonzepten ist es vielleicht doch sinnvoller, eher die Schwerpunkte in Hamburg, Halle, Berlin und Köln zu stärken als flächendeckend verdünnte Varianten anzustreben.

Jedes Institut, jedes Seminar an deutschen Universitäten und Hochschulen hat heute seine eigene Studienordnung, fordert eigene Voraussetzungen für das Studium, setzt eigene Akzente in der Lehre. Das ist gut so, und nicht nur, weil auf diese Weise die Vielfalt der Möglichkeiten, mit Musik wissenschaftlich umzugehen, betont wird, sondern auch der vielbeschworene Wettbewerb der Institute untereinander gefördert wird. Studierende haben heute nicht nur die freie Wahl des Studienortes, dessen über das Studium hinausgehende Attraktivität sicher die Entscheidung beeinflusst; sie haben auch die freie Wahl hinsichtlich der Art von Musikwissenschaft, die sie betreiben wollen. Das ist um so wichtiger, als die zahlreichen (nur scheinbar neuen) Richtungen, die die so genannte „New Musicology“ benennt, auf diese Weise nicht ausgegrenzt, sondern als jeweils gleichberechtigte Möglichkeiten angeboten werden, und als der fatalen Diskussion, welches nun die „richtige“ oder die „wichtige“ Musikwissenschaft sei, der Boden entzogen ist. Erfreulicherweise ist Deutschland geographisch überschau-

bar genug, so dass die Entscheidung für die eine oder die andere Art auch im praktischen Leben machbar ist.

Verbesserungsfähig ist hierbei allerdings die gegenseitige Anerkennung von Studienleistungen; dies vor allem auch im Hinblick auf die Mobilität im vereinigten Europa und im Hinblick auf das Zeitalter der „Module“ und „credit points“. Denn es ist, so Ulrich Teichler in seinem Beitrag über „Bachelor-Studiengänge und -abschlüsse in Europa“ (in: *Forschung und Lehre*, September 2001, S. 477 f.), zu erwarten, „dass innerhalb weniger Jahre alle kontinental-europäischen Länder eine Bachelor-Master-Struktur fast flächendeckend ... einführen werden. Die spannende Frage ist, welche curricularen Modelle die größte Überzeugungskraft in diesen Ländern [aber auch bei uns, könnte man ergänzen] gewinnen werden, in denen deutlich andere Grundvorstellungen zum Verhältnis von Studium und Beruf vorherrschen als dort, wo sich eine gestufte Studienstruktur früher durchgesetzt hat.“ Der Wechsel des Studienortes, und sei es nur für ein paar Semester, wird den Studierenden durch Studienordnungen erschwert, die deutlich starrer geworden sind als in früheren Zeiten. Soviel Vertrauen in die Qualität der Kollegen, wo immer sie lehren, sollte sein, dass ein Proseminarschein oder ein Hauptseminarschein oder eine Zwischenprüfung anerkannt werden kann.

Eines der Grundprobleme jeglicher universitärer Lehre ist das Verhältnis von Grundlagenforschung und angewandter Forschung, von Studium und Beruf. Es kann und soll in der Lehre nicht darum gehen, für „den“ Beruf des Musikwissenschaftlers auszubilden, weil es „den“ nicht gibt, sondern zahlreiche und sehr verschiedene Möglichkeiten offen zu halten. Die Berufsbilder des Musikwissenschaftlers aber haben sich in den vergangenen Jahrzehnten so stark gewandelt, dass das universitäre Fach im Interesse des eigenen Überlebens schlecht beraten wäre, darauf nicht zu reagieren. Beispiel Philologie: Natürlich muss sie ein zentrales Anliegen der Ausbildung sein, aber angesichts der finanziellen Entwicklungen bei den Editionsinsti-tuten und Gesamtausgaben wäre es dem studentischen Nachwuchs gegenüber wenig verantwortungsbewusst, wenn dieser Aspekt der Forschung nicht mit anderen kombiniert würde. Beispiel Wissenschaft: In Zeiten, in denen an Expansion kaum zu denken ist, beträgt die Selbstreproduktionsrate eines Hochschullehrers bestenfalls 1:1, es hieße die Augen vor der Realität verschließen, wenn man die universitäre Lehre primär darauf ausrichten würde, künftige Hochschullehrer auszubilden. Eine stärker auf spätere Berufsbilder des Musikwissenschaftlers ausgerichtete Lehre könnte die Attraktivität des Studiums steigern. Dabei sollte allerdings die Vermittlung musikwissenschaftlichen Grundwissens als Kern der Ausbildung nicht aus dem Auge verloren werden. Neben allgemeinen Überlegungen zur zukünftigen konzeptionellen Ausrichtung des Faches gilt es demnach, eine praxisbezogene musikwissenschaftliche Ausbildung ohne Substanzverlust anzubieten. Auch in diesem Zusammenhang ist es vielleicht sinnvoll, die derzeit mit Macht vorangetriebenen Reformen der Studienabschlüsse (Stichwort BA/MA statt Magister und Diplom) nicht nur als Untergang des Abendlandes zu begreifen, sondern auch als Chance, das Studium der Musikwissenschaft neu zu strukturieren und den veränderten Gegebenheiten ebenso anzupassen, wie das Studium zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach den damaligen Vorstellungen und Bedürfnissen strukturiert wurde. Eine stärker verschulte Ausbildung zu Beginn des Studiums, würde unter dem Aspekt der Verbesserung der Lehre in vielen Fällen auch strukturelle Probleme lösen helfen.

Eine stärkere Verschulung des Grundstudiums, ein Nachdenken über die Lehrinhalte in

den ersten Semestern wäre auch deshalb geboten, weil die Universitäten mit einer veränderten Situation hinsichtlich des schulischen Musikunterrichts konfrontiert sind: Nur noch sehr selten erreicht die schulische Vorbildung den Stand, den die Studienpläne der Universitäten voraussetzen. Das klavierspielende, chorerfahrene, in Harmonielehre einigermaßen fitte und mit musikhistorischem Grundwissen ebenso wie mit Repertoirekenntnissen ausgestattete Erstsemester, das viele Studienordnungen noch implizit voraussetzen, ist inzwischen eher eine *rara avis* geworden. Darüber zu lamentieren ist eine (berechtigte) Sache; Lösungswege für dieses Problem zu suchen und zu Beginn des Studiums Abhilfemöglichkeiten zu schaffen eine andere.

Zu diesen Abhilfemöglichkeiten gehört auch eine, die über die Mund-zu-Ohr-Lehre hinausgeht – und die betrifft die musikwissenschaftliche Publikation. Die vergangenen Jahrzehnte waren geprägt von einer immer stärkeren Ausdifferenzierung der Grundlagenforschung, von einem Auftürmen neuen und immer partikulärerem Wissens. Dabei geriet die Gesamtschau immer weiter aus dem Blick. Zugegeben: Sie ist auch durch eben diese umfangreiche Grundlagenforschung immer schwieriger geworden. Aber es kann nicht sein, dass Studierende, wenn sie Grundkenntnisse und einen Überblick über eine Epoche, eine Gattung, einen Ort oder einen Komponisten erwerben wollen, auf zwei Generationen alte Bücher oder auf englischsprachige Literatur zurückgreifen müssen. Es ist an der Zeit, neue Gesamtschauen auf der Basis der neueren Grundlagenforschung zu wagen. Dass dies viel zu selten geschieht, hat sicher auch mit einer gewissen Scheu derer, die es könnten, vor dem Urteil der Fachkollegen zu tun: Lehrbücher zu schreiben gilt leider immer noch als minderwertigere Form des Schreibens. Zu Unrecht, wie wir aus der angelsächsischen Wissenschaft lernen können: Kaum ein englischer oder amerikanischer Wissenschaftler wäre sich zu schade, ein „textbook“ in seinem eigenen Forschungsbereich zu verfassen, kaum ein Kollege wäre so unfair, ein solches „textbook“ in einer Rezension der mangelnden Wissenschaftlichkeit zu zeihen. Hier wäre eine der großen Aufgaben des Faches für die nähere Zukunft.

Und schließlich sei ein weiterer Aspekt musikwissenschaftlicher Lehre erwähnt, der in den letzten Jahren langsam, aber stetig ins Bewusstsein rückt: In einer Zeit, in der Fünfzigjährige als zu alt für den Arbeitsprozess und als verbraucht gelten, in einer Zeit, in der die Lebenserwartung immer höher wird, kommt dem sogenannten Seniorenstudium immer größere Bedeutung zu. Davon aber sind traditionell am stärksten die Geisteswissenschaften betroffen, oder, positiv ausgedrückt: Davon profitieren am meisten die Geisteswissenschaften, und unter ihnen besonders Kunstgeschichte und Musikwissenschaft. Viele von uns werden eine steigende Zahl grauhaariger Gasthörer in ihren Vorlesungen zu verzeichnen haben. Man kann darüber die Nase rümpfen. Man kann dies aber auch als ein Pfund begreifen, mit dem zu wuchern sich lohnt.

Endlich sei noch angemerkt, dass, wenn es zu einer Umstrukturierung der Ausbildungsgänge und der damit verbundenen akademischen Abschlüsse kommt – und daran ist kaum mehr zu zweifeln, zumal der bisherige Magisterstudiengang von einigen Universitäten in vorausgehendem Gehorsam bereits abgeschafft wurde –, sicher auch über die Möglichkeiten, den Promotionsstudiengang neu zu ordnen und anzupassen, nachgedacht werden muss.

Die entscheidenden Veränderungen des Faches für die Zukunft gehen gegenwärtig von den hochschulpolitischen Rahmenbedingungen aus. Die Einführung des Juniorprofessors

klings auf den ersten Blick überzeugend. Dann aber erinnert man sich an die Zeiten, in denen es Assistenzprofessoren gab – durchaus den Juniorprofessuren vergleichbar –, aber man erinnert sich auch an deren klägliches Ende. Inzwischen ist um diese Juniorprofessuren eine heftige Diskussion entbrannt, in die auch die Frage der künftigen Behandlung der Habilitation eingebunden ist. Für den Nachwuchs in unserem Fach sehen wir hier große Probleme sich anhäufen, von denen im Übrigen auch jetzt schon Habilitierte betroffen sein werden, da die Universitäten künftig eher subventionierte Juniorprofessuren einrichten als andere Stellen zur Verfügung stellen werden. Man kann hier nur dem früheren Präsidenten der Deutschen Forschungsgemeinschaft und jetzigen Präsidenten der Alexander von Humboldt-Stiftung, Wolfgang Frühwald, beipflichten, wenn er sagt: „Die Juniorprofessur [wirkt] wie ein Tunnel, dem man den Ausgang vermauert hat. Wer nach seinen sechs Jahren Juniorprofessur nicht von einer Universität auf eine Dauerstelle berufen worden ist, der darf nicht einmal mehr als Privatdozent lehren und forschen, sondern für den heißt es mit 36 oder 37 Jahren Karriereende. Er oder sie taugt dann nicht einmal mehr zum Taxifahrer.“ Die Frage des Juniorprofessors für sich allein wäre wahrscheinlich von den Universitäten in den Geisteswissenschaften noch von innen heraus zu lösen, würde nicht Effizienzwahn und Durchlauferhitzermentalität geisteswissenschaftliches Studium mit deutscher Gründlichkeit zur Farce verkommen lassen. Die Erkenntnis, dass Bestzeit und Effizienzüberlegungen keineswegs zwingend auch zu den besseren Ausbildungsergebnissen führen, hat sich leider nicht bis in die Politik herumgesprochen. Kunst und Kultur sind zwar Wirtschaftsfaktoren von Rang, aber keineswegs Phänomene, deren Qualität von Effizienzmechanismen gesteuert werden können. So berechtigt diese Forderungen für Fächer wie Jura und Betriebswirtschaft sein dürften, so unsinnig ist es, sie auf alle Disziplinen zu übertragen. Dies gilt übrigens nicht nur für die Juniorprofessuren, sondern auch für die Regelstudienzeiten, für das Zweit- und Aufbaustudium sowie für die Evaluation der Personalstrukturen in den Geisteswissenschaften.

In den Bereich der großen Leistungen der deutschen Musikwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg gehören die großen Editionsprojekte sowie die monumentalen Quellenerhebungen im Rahmen der Projekte RISM, RILM, RIDIM und RIPM. Zu den Besonderheiten musikwissenschaftlicher Forschung in Deutschland zählen die Freien Forschungsinstitute neben der universitären Forschung. Beide Bereiche, universitäre Forschung und Freie Forschungsinstitute, ergänzen sich und stehen in enger Wechselbeziehung. Bei allen Problemen im Detail, die eine derartige Symbiose mit sich bringt, sollte man sich darüber im Klaren sein, dass nirgends auf der Welt ein so dichtes Netz freier Forschungsinstitute in unserem Fachgebiet existiert und dass nirgends auf so gesicherter Basis wie in Deutschland Langzeitprojekte ermöglicht wurden. Der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung ist weit davon entfernt, die Sorgen der Mitarbeiter der Freien Forschungsinstitute, die sich im Zusammenhang mit der Mittelkürzung der vergangenen Jahre abzeichnen, zu verharmlosen. Aber in der Auseinandersetzung mit diesen Problemen, die im Einzelfall gravierend sind, sollte nicht übersehen werden, dass es nicht um den Einzelfall, sondern um die Bedrohung eines ganzen Wissenschaftszweiges geht.

Mit der Entwicklung der Editionsphilologie hat die Musikwissenschaft nicht nur Maßstäbe gesetzt, sondern auch für die internationale Musikkultur Pionierarbeit geleistet, denn weltweit sind die im Rahmen der Gesamtausgaben erarbeiteten Noteneditionen die Basis

für die Interpretation geworden. Und mit der Quellenerschließung im Rahmen von RISM hat die Musikwissenschaft unsere Kenntnis von der europäischen Musikkultur und der in der Musik seit ihrer geschichtlichen Wirksamkeit stets auf Austausch über nationale Grenzen orientierten Musikpraxis bereichert. Und es ist nicht zu übersehen, dass die Musikwissenschaft in der internationalen Zusammenarbeit dieser Projekte auch einen entscheidenden Beitrag zum internationalen Wissenschaftsdialog nach dem Zweiten Weltkrieg geleistet hat, als in anderen Disziplinen dieser Dialog noch belastet war. Hieran konnte auch die administrative Ausgliederung der Gesamtausgaben aus den Universitäten nichts ändern. Dass in diesem Zusammenhang die Auseinandersetzung mit der Musik zur Zeit des Nationalsozialismus lange Zeit unterblieb, ist zweifellos die Kehrseite der Medaille.

Zunehmend wird an das Fach die Forderung herangetragen, dass es die Phänomene der musikalischen Massenkultur des Rock und Pop berücksichtigt. Wie ergiebig auch immer die genuin musikalischen Aspekte sein mögen, die Tatsache, dass unter musiksoziologischen Gesichtspunkten diese Defizite zu beklagen sind, lässt sich kaum von der Hand weisen. Es ist sicher nicht Aufgabe der Musikwissenschaft, sich Heinos Trivialkultur anzunehmen, die Frage allerdings, in welchem Verhältnis dieser Massenkonsum von Trivialdrogen zum aktiven Singen in der Gesellschaft auf der einen und zu einer Neuen Musik der immer kleineren Adressatenkreise steht, wäre durchaus der Untersuchung wert. Im Übrigen gehören zur Forschung nicht nur die Bereitstellung der Quellen, sondern auch das Nachdenken über Musik, das Darstellen und die Auseinandersetzung mit der Musik.

Schließlich möchten wir Sie, liebe Kolleginnen und Kollegen, dazu ermuntern, die Möglichkeiten universitärer Forschung, zum Beispiel mit Hilfe der DFG, der VW-Stiftung, der Thyssen-Stiftung und anderer Institutionen, möglichst umfassend auszuschöpfen und zu intensivieren, dies nicht zuletzt auch im Hinblick auf die hohe Bewertung von Drittmittelwerbungen im Alltag der Universitäten und, leider damit zusammenhängend, auf die Bewertung der Aktivitäten eines Institutes.

So möchte der Vorstand zum Schluss die Hoffnung und den Wunsch ausdrücken, dass Sie, liebe Kolleginnen und Kollegen, wir alle, in Lehre und Forschung agieren und nicht nur reagieren auf das, was sich mehr oder weniger qualifizierte Hochschulpolitiker gemeinsam mit der Politik ausdenken. Überlegungen zu den künftigen Lehrinhalten sind ebenso anzustellen wie eine Öffnung für „musikalische Zeitfragen“ vorzunehmen. Dazu gehört auch, sich verstärkt um die Außenwirkung der Musikwissenschaftlichen Institute zu kümmern. Die Präsenz in der Öffentlichkeit ist für den Erhalt eines musikwissenschaftlichen Instituts in heutiger Zeit unverzichtbar. Es besteht kein Grund, sich entmutigen zu lassen. Lassen Sie uns daher versuchen, unserem Fach Musikwissenschaft neue Strukturen und Inhalte zu geben, ohne dabei allerdings Notwendiges und Bewährtes einfach über Bord zu werfen, sondern im Gegenteil, dieses als Grundlage für die „Neuen Bahnen“ unseres Faches zu nutzen.

Die internationale Tagung und die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung werden, so hoffen wir, eine gute Plattform für entsprechende Diskussionen und Gespräche bilden. In diesem Sinne möchte ich den Kongress und unsere Jahrestagung 2001 eröffnen und diesen einen guten Verlauf wünschen.

Die Notation vokaler und instrumentaler Mehrstimmigkeit vor 1600 Voraussetzungen und Konsequenzen einer strukturellen Analyse

von Gaston Allaire, Montréal

In den letzten Jahren begann auch die Musikforschung sich darum zu bemühen, die Hintergründe aufzuhellen, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert die Wiederentdeckung der Musik vergangener Jahrhunderte begleiteten.¹ Obwohl wir diesen Arbeiten manche Einsicht verdanken, sind die Voraussetzungen, auf denen die umfangreichen Editionsprojekte älterer Musik beruhen, bislang nicht in den Blick geraten. Dies ist umso bedauerlicher, als unsere Wahrnehmung dieser Epochen durch zahlreiche Aufnahmen geprägt wird, die diesen Editionen oft buchstabengetreu folgen und somit deren Bedeutung eher zementieren als sie kritisch zu begleiten. So festigte sich zunehmend unser Respekt vor der vermeintlichen „Werktreue“ dieser musikalisch-historischen Aufführungspraxis, wie sie sich vor allem in der Gültigkeit der Doppelleittonkadenz in Werken des 14. Jahrhunderts und dem schon von E. T. A. Hoffmann beschworenen Klangbild einer „Folge konsonierender, vollkommener Dreiklänge“ äußert:

„Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung folgen meistens vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird.“²

Mittlerweile geht es aber nicht mehr darum, sich durch das Beschwören einer „klassischen“ Periode gegen unliebsame zeitgenössische Tendenzen abzugrenzen.³ Die sogenannte „Alte Musik“ selbst sollte in den Vordergrund rücken. Wie schwer es aber ist, sich zunächst nur über seine eigenen musikalischen Vorstellungen und Traditionen klar zu werden, geschweige denn, sich im Umgang mit fremder Musik davon zu befreien, zeigt ein Blick auf das System der musikalischen Organisation, das untrennbar mit seiner Darstellung, der musikalischen Notation, verbunden ist. Denn in der Renaissance und im Mittelalter hat es ein anderes System gegeben, das heute „modal“ genannt wird.⁴ Dies war keineswegs ein primitives System, mit dem das Aufkommen der tonalen Musik vorbereitet wurde; es war vielmehr in grundlegenden Aspekten anders ausgerichtet. Gleichwohl gibt es zahlreiche Begriffe, die beiden Systemen gemeinsam

¹ Barbara Zuber, „Josquin des Prés. Eine Nachrede auf alle künftigen ‘historisch-authentischen’ Aufführungen seiner Werke“, ebd. S. 102–118; sowie neuerdings Andrew Kirkman, „‘Under Such Heavy Chains’. The Late Discovery and Evaluation of Late Medieval Music Before Ambros“, in: *19th Century Music* 24 (2000), S. 89–112; und speziell zu Besseler: Lawrence F. Bernstein, „Ockeghem the mystic. A German interpretation of the 1920s“, in: *Johannes Ockeghem. Actes du XLe Colloque international d'études humanistes, Tours 1997*, hrsg. von Philippe Vendrix (= *Építome musical* 1), Paris 1998, S. 811–841.

² Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, „Alte und neue Kirchenmusik“, in: *Schriften zur Musik. Singspiele*, hrsg. von Hans-Joachim Kruse (= *Gesammelte Werke in Einzelausgaben* 9), Berlin 1988, S. 224 f.

³ Zum Problem der „Wiener Klassik“ vgl. Erich Reimer, „Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800–1835)“, in: *AfMw* 43 (1986), S. 241–260; und James Webster, *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music* (= *Cambridge Studies in Music Theory and Analysis* 1), Cambridge 1991, S. 335 ff.

⁴ Während in tonaler Musik der Dreiklang der Grundtonart im Mittelpunkt steht, umgeben von den Skalen der beiden Dominanten, steht in der modal gebundenen Musik die modale Oktave im Zentrum, umgeben von den plagalen und authentischen Oktaven derjenigen Modi, die mit dieser eine Quarten- oder Quinten-Species gemeinsam haben.

sind und auf diese Weise eine ungebrochene Tradition vortäuschen. Somit sind die Konfusionen für den Musikhistoriker, der sich mit beiden Systemen beschäftigt, vorhersehbar. Das gilt insbesondere im Hinblick auf die Verwendung der Solmisations-silben.⁵ Angesichts einer Notationspraxis in der Musik vor 1600, die einer gewissen Tradition des Hermetismus folgte, müssen wir bei der modernen Übertragung zunächst auf eine Analyse dieser Musik zurückgreifen, um ihre Struktur aufdecken zu können, eine Analyse, die ursprünglich von Sängern und Instrumentalisten während der Aufführung vorgenommen werden konnte. Eine solche Art der Analyse ist heute dank der wenigen Hinweise möglich, die in musiktheoretischen Schriften des Mittelalters und der Renaissance zu finden sind. In ihnen geht es um die Übertragung der hexachordalen Oktaven der Mehrstimmigkeit, die den modalen Oktaven entsprechen und die die Modulationen⁶ in der harten und weichen Richtung des Hexachord-Systems regulieren.

Wir benutzen heute dasselbe Vokabular für Notennamen, Intervalle und Modi. Aber manche Differenzierungsmöglichkeit ist uns verloren gegangen; denn die Namen der Noten unterscheiden sich je nach dem Hexachord, in das sie eingebunden sind. So ist ein *c* im Hexachord molle ein *c-sol*, im Hexachord durum dagegen ein *c-fa*, und die reinen Quartan und Quinten werden nach ihren Species unterschieden, die ebenfalls mit Solmisations-silben bezeichnet werden. Das musikalische Alphabet beschränkte sich auf die Guidonische Leiter, wie sie noch bei Bartolomaeus Ramus de Pareia zu finden ist (vgl. Beispiel 1, S. 364):⁷ $\Gamma, A, \sharp, C, D, E, F, G, a, \flat, c, d, e, f, g, aa, \sharp\sharp, cc, dd, ee$. Die chromatischen Zwischenstufen, die Ramus aus einer Verschiebung der Hexachord-Überlagerungen entwickelt, aber nicht bezeichnet (vgl. Notenbeispiel 2, S. 365),⁸ werden hier mit den entsprechenden modernen Buchstaben benannt: *Fis, B, Cis, Es* etc. In den musikalischen Beispielen weisen die Zeichen über den Noten auf diatonische Modulationen hin, während diejenigen chromatischen Erhöhungen, die im anonymen „Tractatus de contrapuncto: Quot sunt concordationes“,⁹ sowie bei Maximilian Guillaud und Stefano Vanneo beschrieben werden,¹⁰ in Klammern über die Noten gesetzt sind.

Während im lydischen (5.) und im ionischen (11.) Modus (Quinten-Species *fa-fa* und *ut-sol* und gemeinsame Quartan-Species *ut-fa*) die Kadenzformel von Natur aus einen Leitton aufweist, musste für den dorischen (1.) und den äolischen (9.) Modus

⁵ Solmisation ist eine Technik des musikalischen Lesens mit Hilfe der Silben *ut re mi fa sol la*, die auf Musik vor 1600 anzuwenden ist. Dabei ist zu beachten, dass Intervalle unabhängig vom harmonischen oder melodischen Gebrauch solmisiert werden. *G-c* ist sowohl im Zusammenklang zweier Stimmen als auch im Verlauf einer melodischen Linie entweder eine Quarte *ut-fa* oder eine Quarte *re-sol*.

⁶ Modulation ist in diesem Sinne ein Wechsel von einer modalen Oktave zu einer anderen, etwa von einer arithmetisch zu einer harmonisch geteilten Oktave *G-g* bzw. *C-c* oder umgekehrt, sowie der Übergang zu modalen und hexachordalen Oktaven, die auf anderen Tonhöhen wie z. B. *F, A* oder *B* fußen und nicht weiter gekennzeichnet wurden; vgl. Bartolomaeus Ramus de Pareia, *Musica practica* [1482], hrsg. von Johannes Wolf (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beiheft 2), Leipzig 1901, Nachdr. Wiesbaden 1968, S. 34, sowie unten, Notenbeispiel 2 auf S. 365.

⁷ Bartolomaeus Ramus de Pareia, S. 9. Hier und im Folgenden werden die guidonischen Tonbuchstaben wie bei Johannes Tinctoris, *Liber de natura et proprietate tonorum*, hrsg. von A. Seay (= CSM 22, 1), AIM 1975, S. 65–104, benutzt: \sharp entspricht also dem deutschen H und B dem deutschen B.

⁸ Ebd., S. 35; vgl. auch Karol Berger, *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge 1987, S. 50.

⁹ Anon., „Tractatus de contrapuncto: Quot sunt concordationes“ (CONTR. Quot sunt conc.), CS 3, S. 73.

¹⁰ Maximilian Guillaud, *Rudiments de musique pratique*, Paris 1554, Nachdr. Genf 1981, f. Aiiiv; Stefano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Rom 1533, Nachdr. hrsg. von Suzanne Clercx (= Documenta musicologica I, 28), Kassel 1969, f. 91.

(gemeinsame Quinten-Species re-la, Quarten-Species re-sol und mi-la) eine Konvention für die Erhöhung des Leittones geschaffen werden. Im „Tractatus de discantu: Gaudent brevitae moderni“ werden zwei Gründe für „musica ficta“ angegeben: Einmal die „causa necessitatis“, um andere klangliche Farben als nur die Töne der Guidonischen Grundskala zu erhalten, mit denen die modalen Oktaven der plagalen und authentischen Modi in ihrer regulären Position dargestellt werden. Zum andern die „causa pulchritudinis“, aus Gründen des Schönklangs, „ad pulchriores consonantias reperiendas et faciendas.“¹¹ Allerdings bezeichnete Marchettus von Padua diese Erweiterung der Skala als „falsum“,¹² wie auch das Zeichen ♯ selbst „a vulgo falsa musica nominatur“.¹³ Auf der Grundlage dieser theoretischen Zeugnisse können wir feststellen, dass der einzige Typus chromatischer Erhöhung in der Mehrstimmigkeit des Mittelalters und der Renaissance, der dort illustriert und diskutiert wird, der einer kadenzialen Leitton-Erhöhung in den Modi der Quinten-Species re-la ist.

Die Bedeutung der ♯-quadro-Zeichen in der frühen Solmisation

Die Guidonische Grundskala des mittelalterliche Tonsystems, die den Bereich von Γ bis ee umfasst, wird durch eine Überlagerung der verschiedenen Hexachorde, der sogenannten „septem deductiones“, die beim Singen nach der Guidonischen Hand¹⁴ im Choralunterricht benutzt wurden, lückenlos erfasst (Bsp. 1a, Seite 364). Sämtliche chromatischen Ergänzungstöne, zu denen für Guido auch das b-molle zählte, werden durch eine Transposition dieser Grundskala erzeugt (Bsp. 1b und c, Seite 364). Dieses System wurde mit der Species-Lehre verknüpft, wobei einige Besonderheiten zu beachten sind.

So gibt es in diesem System nur drei Quarten-Species, nämlich re-sol, mi-la und ut-fa.¹⁵ Infolgedessen bezeichnet die Quarte mi-mi keine eigene Species. Sie entsteht vielmehr aus der Kombination zweier Hexachorde, wie z. B. im hypophrygischen (4.) Modus die zur finalis E-mi aufsteigende Unterquarte des Modus H-mi + E-(la-)mi (vgl. Bsp. 1a). Entsprechend gibt es neben den 4 Quinten-Species re-la, mi-mi, fa-fa und ut-sol¹⁶ eine Quinte sol-sol, die nur bei einer Abwärtsbewegung in der Überlagerung zweier Hexachorde entsteht, etwa in einer Linie vom d zum G der natürlichen Skala (vgl. Bsp. 1a, Seite 364).

¹¹ Anon., „Tractatus de discantu: Gaudent brevitae moderni“ [TRAD. Franc. I], CS 1, S. 312.

¹² Marchettus de Padua, *Pomerium*, hrsg. von Giuseppe Vecchi (= CSM 6), Rom 1961, S. 70.

¹³ Ebd., S. 68.

¹⁴ Nach dem Versuch, die Mehrstimmigkeit mit den kabalistischen Zeichen der Dasia-Notation in den Griff zu bekommen (vgl. *Musica et Scolica Enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, hrsg. von Hans Schmid [= Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 3], München 1981, S. 4 f.), wurde im 11. Jahrhundert zur Zeit Guidos von Arezzo die Guidonische Hand „erfunden“ mit zwei Hexachorden für die beiden Oktaven der natürlichen Skala Γ-C-G und C-G-c. Zugleich oder kurze Zeit später wurde ein erweitertes System mit drei Hexachorden entwickelt. Danach finden sich in den Manuskripten etwa von Werken Guillaumes de Machaut oder Guillaumes Dufay Zeichen, die als Hinweise auf eine mentale Transposition zu interpretieren sind und es ermöglichen, die nicht notierbaren erniedrigten und erhöhten Töne außerhalb der Grundskala mit Hilfe einer Transposition der natürlichen Skala auf der Guidonischen Hand darzustellen.

¹⁵ Vgl. Johannes Tinctoris, *Liber de natura et proprietate tonorum* (wie Anm. 7), S. 70.

¹⁶ Ebd., S. 71 f.

a. ut re mi fa sol la fa sol re mi fa

b. ut re mi fa sol la fa sol re mi fa

c. mi fa la fa mi fa

Notenbeispiel 1a–c: Die Grundreihen der Solmisation:

Die Skala umfasst sowohl die plagale als auch die authentische Oktave, wie es im 17. Jahrhundert Zarlino beschrieben hat.¹⁷ Dabei stellte sich von Anfang an das Problem, die beiden unterschiedlichen Halbtonschritte, die es in jeder Oktave gibt, richtig zu treffen. So ist im modalen System der überlagerten Oktaven der erste Halbtonschritt in der Grundquinte des authentischen Modus, also im ersten dorischen Modus der Schritt *E-la/mi* – *F-fa*, ein *la-fa*-Halbton, während der erste Halbtonschritt in der plagalen Unterquarte des Modus, also im zweiten dorischen Modus *H-mi* – *C-fa/ut*, ein *mi-fa*-Halbton ist. Im System der Hexachorde ist also entgegen der Zählung der Modi der „authentische“ Halbtonschritt *la-fa* dem „plagalen“ Halbtonschritt *mi-fa* untergeordnet. Konsequenterweise sind diese zwei Halbtöne einer Oktave, sei sie modal oder hexachordal definiert, von unterschiedlicher Bedeutung.¹⁸

Um diese Eigenheiten der Modi bei ihrer Integration in das System der Hexachorde zu respektieren,¹⁹ wurde es zur Konvention einer Aufführungspraxis mehrstimmiger Musik, die Anfangsnote der Vokalstimmen, wenn keines der Zeichen \sharp oder \flat vorgezeichnet war,²⁰

¹⁷ Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig 1573, Nachdr. Ridgewood 1966, IV, 31, S. 418: „[...] se'l Modo occuparà in tal parte le chorde dell'Autentico, come hò detto, il Basso contenghi nelle sue il Modo collaterale, o plagale. Così per il contrario, se'l Tenore occuparà nelle sue Chorde il Modo plagale, il Basso venghi à contenere l'Autentico, die maniera, che quando saranno collocate in tal modo, l'altre poi si accomodaranno ottimamente, senza alcuno incommodo della cantilena.“ Vgl. die engl. Übersetzung der Ausgabe von 1753 von Vered Cohen u. Claude V. Palisca, *On the Modes, Part Four of 'Le Istitutioni Harmoniche', 1558. Gioseffo Zarlino* (= Music Theory Translation Series [6]), New Haven 1983, S. 92.

¹⁸ Der Nachweis, warum die beiden Halbtonschritte einer Oktave von unterschiedlicher Bedeutung sind, überschreitet den Rahmen dieses Textes. Hier sei nur auf den Quart-Abstand von plagalem und authentischem Modus einer modalen Familie in ihrer regulären Position hingewiesen, die demnach durch unterschiedliche Hexachord-Oktaven, *g-C-g* und *C-G-c*, umfasst werden, die ebenfalls eine Quarte auseinander liegen. Überlagerte Zeichen, die in unseren modernen Partituren nur als Modulationszeichen auftauchen, fehlten gewöhnlich in den einzelnen Stimm- oder Chorbüchern.

¹⁹ So wie in der Tonalität der modernen Musik die Skalen von Dur und Moll durch perfekte Quinten und Quartan strukturiert werden, präsentieren die modalen Oktaven der Musik vor 1600 die strukturelle Organisation der Abfolge von Ganz- und Halbtonschritten, die durch die Hexachord-Oktaven in der natürlichen Skala und ihre Transpositionen in weicher und harter Richtung dargestellt werden.

so zu solmisieren, als ob sie zur Oktave der natürlichen Skala, wie sie in Beispiel 1a dargestellt ist, gehören.²¹ Darüber hinaus mussten die beiden Halbtöne der Hexachord-Oktave unterschiedlich gekennzeichnet werden. So setzte sich eine weitere Konvention durch, nach der das überkommene Zeichen ♯ diejenigen „coniunctae“ bezeichnete, mit denen zwei Hexachorde verbunden werden.²² Auf der b-Seite des Systems der drei Hexachorde wurde das Zeichen benutzt, um den Ton mi des Halbtones mi-fa zu bezeichnen, wie andererseits auch das fa des anderen Halbtones fa-la. Auf der ♯-Seite des Systems wurde das b-molle benutzt, um den Ton la des Halbtones fa-la bzw. den Ton fa des Halbtones mi-fa zu kennzeichnen (vgl. Notenbeispiel 2).

ut re mi fa sol la fa sol re mi fa sol la fa

ut re mi fa sol la fa sol re mi fa sol la fa

ut re mi fa sol la fa sol re mi fa sol fa la

Notenbeispiel 2: Ramus de Pareia, Figura 4²³

Ugolino von Orvieto nutzte die Spiegel-Eigenschaft des Hexachord-Systems, indem er die untere Note des mi-fa-Halbtones mit dem Zeichen ♯ markierte wie im Halbtone *Fis-G*, und die obere Note des mi-fa-Halbtones, also fa, ebenfalls mit dem

²⁰ In vielen modernen Übertragungen wurde die Identität des bequadro-Zeichens (‡) vom Kreuz-Zeichen (‡) überlagert, als ob damit die modale Mehrstimmigkeit der Zeit vor 1600 „tonalisiert“ werden sollte. Beide Zeichen wurden von Guillaud, *Rudiments* (wie Anm. 10), Kap. 7, als nahezu synonym angesehen, und er schlug vor, beide durch das Doppelkreuz zu ersetzen. Durch den Vergleich von vier Handschriften des Rondeaus „Comment peut on mieus“ von Guillaume de Machaut (Allaire, *The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System* [= MSD 24], Rom 1972, S. 111–113, Beispiel 26) konnte ich zeigen, dass diese Zeichen sich nicht auf eine einzelne Note beziehen, sondern einen Schlüssel zur Wahl der entsprechenden Tetrachorde bilden. So weist das bequadro-Zeichen (‡) auf das Tetrachord *G-A-H-C* als *ut-re-mi-fa*, während das b-molle (b) das Tetrachord *C-D-E-F* als *fa-sol-la-fa* kennzeichnet. Außerdem sind weitere Transpositionen in beiden Richtungen möglich. Im Vergleich der Manuskripte zeigt sich deutlich, dass die Zeichen in manchen Handschriften fehlen oder dass ein Zeichen in unterschiedlichen Handschriften auf unterschiedlichen Linien zu finden ist.

²¹ Vgl. Jacobus von Lüttich, *Speculum musicae*, hrsg. von Roger Bragard (= CSM 3), Bd. 6, Rom 1973, S. 138: „Alias si non signetur, semper usus fiat ♯. quadrati.“

²² Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Treviso 1495, Nachdr. hrsg. von Heinrich Bellermand und Peter Gülke (= Documenta musicologica I, 37), Kassel 1983, f. a.iii v: „Coniuncta est dum sit de tono regulari semitonium irregulare aut de semitono regulari tonus irregularis.“ Anders ausgedrückt: Die „coniuncta“ bezeichnet die Position der Halbtöne mi-fa bzw. fa-la der Hexachord-Oktaven *G-C-g* und *C-g-c*, transponiert in der weichen oder harten Richtung der Hexachorde. – Der Halbtone *fa-la* in der natürlichen Skala wird demonstriert bei Guillaume Guerson, *Utilissime musicales*, Paris 1514, f. Aiii, zit. in: Allaire, „Les énigmes de l'Antefana et du double hoquet de Machaut. Une tentative de solution“, in: *RdM* 66 (1980), S. 35; vgl. auch Allaire, „Debunking the Myth of musica ficta“, in: *TVNM* 45 (1995), S. 112; und Allaire, „Preface“, in: Claudin de Sermisy, *Opera omnia*, hrsg. von G. Allaire u. Isabelle Cazeaux (= CMM 52), Bd. 7, Neuhausen-Stuttgart (Druck in Vorb.).

²³ Bartolomeus Ramus de Pareia (wie Anm. 6), S. 35.

Zeichen ♯ markierte wie im Halbtonschritt *a-b*.²⁴ Vor dem Hintergrund der Quartenspecies ist somit der doppelte Leitton, wie er in modernen Editionen von Werken des 14. und frühen 15. Jahrhunderts mit großer Selbstverständlichkeit ergänzt wird, nicht zu rechtfertigen.

Auch theoretisch, wie Ugolino gezeigt hat, ist die Quartenspecies *mi-mi* nicht möglich, weil in der Verbindung der zentralen Hexachorde *durum* und *naturale* die Quarte immer eine Quarte *mi-la* ist (Notenbeispiel 1). Dies lässt sich schon im 9. Jahrhundert in der *Musica enchiridis* beobachten, die konjunkte Tetrachorde bewusst vermied.²⁵ Deshalb können außerhalb der Oktave keine zwei *mi*-Töne, weder melodisch noch harmonisch, mehrstimmig übereinander gesetzt werden – mit Ausnahme der linear absteigenden Noten ♯ bis *E*, wie Pietro Cerone gezeigt hat.²⁶

In gegenteiliger Weise scheint das Zeichen ♯ im „homophonen“ Satz angewendet worden zu sein, wo es offensichtlich als Hinweis für Sänger diente, die nur im Singen des einstimmigen Chorals geübt waren, wozu zwei Hexachorde ausreichten. Mit diesem Zeichen wurden die Sänger darauf aufmerksam gemacht, dass eine „mentale Transposition“²⁷ notwendig war, um die Abfolge perfekter Quartenspecies oder Quintenspecies in der Überlagerung harter und weicher Oktaven der Modulation zu verhindern.²⁸

1. „*Salva festa dies*“

Ein Beispiel für solche überlagerten ♯-*durum*-Zeichen als Hinweis für die Solmisation findet sich eingezwängt zwischen zwei Noten der Oberstimme des *Fauxbourdonsatzes Salva festa dies* (vgl. Beispiel 3).²⁹ Wahrscheinlich wurde dieses Zeichen nachträglich

²⁴ Ugolino von Orvieto, „Tractatus monochordi“, in: *Declaratio Musicae Disciplinae*, hrsg. von Albert Seay (= CSM 7), Bd. 3, Rom 1962, S. 243; vgl. die Diskussion bei Allaire, „Debunking the Myth of musica ficta“ (wie Anm. 22), S. 112 f. Weil der Ton *B* mit dem Hexachord *molle* verbunden war und das Zeichen *b* die Hexachord-Oktave *C-F-c-ff* anzeigte, die eine Quarte höher (oder eine Quinte tiefer) als die Oktave *Γ-C-G-c* der natürlichen Skala lag, um damit das System der drei Hexachorde zu bilden, war es natürlich, dieses Zeichen dazu zu nutzen, die weiche Richtung der Guidonischen Hand anzuzeigen. Da außerdem das Hexachord *naturale* eine Quarte über dem Hexachord *durum* liegt, war es ebenfalls natürlich, dieses Zeichen in der Notation zu nutzen, um eine mentale Transposition einer im Hexachord *molle* notierten Musik in das Hexachord *naturale* zu markieren, das von Sängern vorgezogen wurde, die in der einfachen Guidonischen Hand mit nur zwei Hexachorden geübt waren.

²⁵ *Musica et Scolica Enchiridis* (wie Anm. 14), S. 3 ff. Zur Entstehung des Tonsystems vgl. auch Christian Berger, „Cithara, cribrum und caprea. Wege zum Hexachord“, in: *Schule und Schüler im Mittelalter. Beiträge zur europäischen Bildungsgeschichte des 9. bis 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Martin Kintzinger u. a. (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 42), Köln 1966, S. 91–97.

²⁶ Pietro Cerone, *Le regole piu' necessarie per l'introduzione del canto fermo* (= Musurgiana 4), Lucca 1989, S. 16, bestätigt Ugolino, wenn er nur den Ton *h* sowohl ab- als auch aufsteigend mit dem ♯-quadro-Zeichen für *mi* markiert, während der Ton *E*, der im Aufstieg *mi* sein kann, im Abstieg *la* sein muss.

²⁷ Die „mentale Transposition“ ist eine Technik des Lesens, bei der ein Sänger die Stimme im Kopf in die natürliche Skala transponiert. Vgl. die „intellectualis transpositio“ im „Tractatus primus“ des *Anonymus Berkeley*, hrsg. von Oliver E. Ellsworth (= *Greek and Latin Music Theory*), Lincoln 1984, S. 53–55.

²⁸ Jean Yssandon, *Traité de musique pratique*, Paris: Le Roy & Ballard, 1582, f. 9: „Aucuns toutesfoys ont voulu dire que deux quintes, montans ensemble, ou descendans, pourueu qu'elles soyent de diuerses qualitez & interuales, à scauoir l'vne parfaite, & l'autre diminute: se peuent mettre & coucher ce qui ne se pratique que fort peu ou iamais, des mieux versez en cet art.“

²⁹ GB-Lbm Add. 4911, f. 102v–103 (*The Art of Music*). Manche Zeichen erscheinen in der selben Tintenfarbe wie die Noten, aber die meisten Zeichen, die die Solmisation anleiten, wurden von Sängern in anderer Tinte eingefügt, und meist sind sie zwischen oder über die Noten gezwängt oder auf den Rand gesetzt worden, bis hin zur Reduktion auf einen bloßen Punkt, wie ich an anderer Stelle zeigen konnte; vgl. Allaire, „A Sample of Hexachordal-Modal Analysis for Vocal and Instrumental Polyphony of the Renaissance“, in: *MD* 48 (1994), S. 260, Anm. 7.

eingefügt für Sänger, die nicht in der Lage waren, ihre Stimme mit Hilfe der drei Guidonischen Hexachorde zu solmisieren, wie es andererseits kurze Zeit später durch ein b-molle deutlich gefordert wird. Dieser Fauxbourdon im phrygischen (3.) als dem führenden Modus nutzt den ionischen (11.) Modus auf *F* als beigeordneten Modus in der molle-Richtung der Hexachorde, wie es einige Takte später als in Bsp. 3 durch das b-molle in der untersten Stimme angezeigt wird. Die beiden Modi haben die Quarte *a-d* gemeinsam: einmal als Quarte re-sol des phrygischen Modus über *E-mi* in der „harten“ Skala mit dem Hexachord durum und ein andermal als mi-la des ionischen Modus in der „weichen“ Skala mit dem Hexachord molle.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in mensural notation. The score is divided into four measures. The first measure is marked with the number '10'. The notes are as follows:

Measure	Soprano	Alto	Bass
1	la-mi	mi	la-mi
2	sol	sol	mi
3	re fa mi	la-mi	fa la
4	fa	fa sol	sol fa

A boxed letter 'A' is placed above the final measure (measure 4). The notes in the final measure are marked with a double wavy line (trill or mordent).

Notenbeispiel 3: *Salva festa dies*

Die übereinander gesetzten ♯-Zeichen für mi über fa in den einzelnen Stimmen des Notenbeispiels 3 zeigen eine übermäßige Quarte an und verweisen so auf die harmonische Teilung der Oktave *C-[G-]c*, unabhängig davon, ob sie durch eine mentale Transposition erzielt wurde oder nicht. Gleichzeitig ist die ionische Kadenz auf *c* bei Buchstabe A ein weiteres Zeugnis für die natürliche Skala, zu der der phrygische Modus in regulärer Position gehört.

2. Guillaume Dufay: „Ave Regina caelorum“

Genauso bezeichnen auch im Quintabstand übereinander gesetzte ♯-Zeichen eine verminderte Quinte *fa* über *mi* der arithmetisch geteilten Oktave *G-[c-]g*. Diese Zeichen, die im Quintabstand in den Außenstimmen des T. 3 in Beispiel 4, S. 359, zusammen mit einem anderen ♯-Zeichen in der Oberstimme der Schlusskadenz zu finden sind, weisen darauf hin, dass die *Antiphon Ave Regina caelorum* von Guillaume Dufay in ihrer Quelle GB-Ob can. 213³⁰ von Sängern ausgeführt werden sollte, die normalerweise nur zwei Hexachorde nutzten. Die übereinander gesetzten ♯-Zeichen wiesen die Sänger an, alle Passagen, die in der harten Skala notiert waren, im Kopf um eine Quarte aufwärts zu transponieren und so in der natürlichen Skala zu solmisieren.

³⁰ GB-Ob can. misc. 213, f. 62, Faks. hrsg. von David Fallows, Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Misc. 213 (= Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile 1), Chicago 1995. Die b-molle-Zeichen der Quellen I-Bc Q 15, f. 232' und I-TR 87, f. 154 wurden ergänzt nach den Angaben in: Guillaume Dufay, *Opera omnia*, hrsg. von Heinrich Besseler (= CMM 1), Bd. 1: *Compositiones Liturgicae Minores*, Rom 1966, S. XLI (Nr. 49).

The image displays a musical score for the Antiphon 'Ave Regina caelorum' by Guillaume Dufay. The score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is the vocal line, and the two lower staves are the instrumental accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Ave regina caelorum re mi-la la sol fa mi re ut'. The score includes several annotations: 'D-Hex' and 'A-Hex' are placed above the vocal line, indicating the hexachords used for the notes. Boxed letters 'A', 'B', and 'C' are placed above the score. The names of the vocal parts 'TENOR' and 'CONTRA' are written below the second and third staves respectively. The names of the instrumental parts 'BOLOGNA & TRENT' and 'TRENT' are written above the lower staves. The score is numbered 9, 18, 27, and 37 at the beginning of each system. The final note of the piece is 'ut re'.

Notenbeispiel 4: Dufay, Antiphon Ave Regina caelorum

Die Antiphon ist zugleich ein gutes Beispiel dafür, wie Komponisten ihre musikalischen Ideen so aufzeichneten, dass die Sänger die notierte Musik relativ leicht umsetzen konnten. Dabei nutzte Guillaume Dufay seine eigene Übung im vokalen Kontrapunkt, den die Musiker in den Kapellschulen zusammen mit der Technik des selektiven Hörens lernten. Dies war eine Methode, die es erlaubte, auf die anderen Sänger zu achten, die sich in den Oktaven unter oder über der eigenen bewegten. Zum Wechsel zwischen verschiedenen Hexachorden dienten vor allem Pausen, melodische Intervalle, Sprünge oder parallele Bewegungen, die die Beschaffenheit der jeweiligen überlagerten Oktaven in der Mehrstimmigkeit beeinflussen konnten. Gab es elementare Regeln für die Solmisation, wie den Aufstieg über die Silben *ut, re, mi* und den Abstieg über die Silben *la, sol* und *fa*,³¹ so gab es auch eine Praxis der mentalen Analyse der eigenen Stimme im Vergleich zu den Stimmen der anderen Musiker, die man im Hinblick auf die strukturellen Änderungen in der Setzung der Hexachorde und der modalen Oktaven eines bestimmten Werkes im Verlauf der Aufführung vornahm.

So war es für gut geschulte Sänger ein leichtes, die zahlreichen kontrastierenden Hexachord-Sexten *♯-D, fis-a* und *e-G* durch einen alternierenden Wechsel von Abschnitten in der natürlichen Skala und Abschnitten, die in die harte Richtung der Hexachorde modulierten, auszuführen. Und die Handschrift Trient 87³² fordert mit ihrem *b-molle*-Vorzeichen in den Unterstimmen eine mentale Transposition der modulierenden Stimmen um eine Quarte aufwärts (oder eine Quinte abwärts), wobei sie in den Passagen, die ganz ohne Vorzeichen notiert sind, einen Verzicht auf eine solche mentale Transposition nur vortäuscht.

Ausgehend vom tiefsten Hexachord *naturale* auf *C* wechselt das *Ave Regina* zwischen der Hexachord-Oktave *C-G-c-g* über die Oktaven *G-c-g* und *G-d-g* zur Oktave *D-A-d-a*. Entsprechend der Regel, in der natürlichen Skala zu beginnen, sind die Stimmen am Beginn, von unten nach oben gelesen, als *D-re, A-re/sol* (im Hinblick auf den Abstieg) und *a-re* zu solmisieren. Daraufhin wird das *G* im 2. Takt des Tenors ein *G-fa*, von dem aus auf dem dritten Schlag *Fis-mi* erreicht wird, während der Contra im T. 3 von *d-sol/fa* zu *cis-mi* führt und der Cantus schließlich von *aa-sol* nach *g-fa* absteigt. Alle drei Stimmen erreichen bei Buchstabe *A* in T. 7 über die große Sexte *E-cis* wieder den Ausgangsklang *D-a-d*, der nun mit *D-ut / a-sol / d-fa* solmisiert wird.

Bei Buchstabe *A* konnten erfahrene Sänger voraussehen, dass der Cantus nach dem *d-fa* in T. 7 mit der Quarte *mi-la* weiterführen würde. Deshalb wechselten sie bis zum Buchstaben *B* ins Hexachord *naturale*. Keinesfalls kann dort der Tenor – trotz des *b-molle*-Zeichens, das in zwei Quellen eingetragen ist – ein *b-fa* singen; denn der Ton auf dem ersten Schlag von T. 13 kann nach dem Klang *a-re / e-la / aa-la* im vorangegangenen Takt, der zur Hexachord-Oktave *G-c-g* gehört, nur ein *♯-mi* sein. Dies hat der Tenor in den Takten 11 und 12 zuvor ausdrücklich durch die absteigende Quarte *d-sol / a-re* bestätigt, die eindeutig zum Hexachord *durum* gehört. Statt dessen zwingt der Tenor, der nun eine weitere Quarte *♯-la + Fis-mi* absteigt, die anderen

³¹ Vgl. *Quattuor principalia musicae* (CS 4, 247 ff.), neu hrsg. von Luminita F. Aluas, *The „Quattuor principalia musicae“. A Critical Edition and Translation*, Ph.D. Diss. Indiana Univ. 1996, S. 347 ff.

³² I-TR 87, Nr. 138, f. 154v; Faks. Nachdr. hrsg. von Vivarelli u. Gulla, *Codex Tridentinus 87-92*, Bd. 1, Rom 1969, S. 296.

Stimmen zu einer Transposition in die harte Richtung der Hexachorde. Und es ist diese Transposition, die dem Sänger durch das *b-molle* angezeigt wird.

Beim Buchstaben C führt schließlich der Unisonus *a-re/sol* der Hexachord-Oktave *D-G-d* zur Oktave *D-d* der Hexachord-Oktave Γ -*G-c* im nächsten Takt, da die höhere Stimme von *sol* aus absteigt, während die untere von *D-re* aus aufsteigen muss; und die Note *D-ut* in T. 16 führt zu *a-G-a* als *re-ut-re* in T. 17 – eine transponierte Entsprechung zur natürlichen Skala, die von *C-ut* zu *G-F-G* als *re-ut-re* im Hexachord *molle* der Guidonischen Hand führt.

Ausdrücklich sei auf eine Konsequenz einer korrekten hexachordalen Analyse hingewiesen, nämlich auf die Folge verminderte / reine Quarte zwischen Cantus und Contratenor in den Kadenzwendungen bei den Takten 6/7 (Buchstabe A), 38/39 und am Schluss des Stückes. Ausdrücklich hat Yssandon die Berechtigung dieser Klangfolge bestätigt.³³ Das \natural -durum-Zeichen vor der Pänultima *C* in T. 45 bezieht sich denn auch nicht auf die Note *C*, sondern auf die ganze, vom \natural absteigende Passage. Die Sänger, die nur im Gebrauch von zwei Hexachorden geübt waren, sollten diese mental um zwei Quartan oder einen Ganzton nach unten transponieren. So ist es nicht verwunderlich, dass dieses Zeichen wie auch das \natural -durum vor *c* in T. 3 des Contratenors nur in GB-Ob 213 erscheint, nicht aber in den anderen beiden Handschriften Bologna und Trient. Nach modalen Begriffen scheint sich Dufay an den kontrastierenden perfekten Quartan und Quinten erfreut zu haben, die dem ionischen (11.) und dem dorischen (1.) Modus gemeinsam sind, nämlich *ut-fa* / *ut-sol* im ionischen und *re-sol* / *re-la* im dorischen Modus (vgl. Notenbeispiel 5).

IONISCH (zwei mal in harter Richtung transponiert)

a.

DORISCH (in regulärer Position)

b.

Notenbeispiel 5

Diese modale Anordnung von Modulationen war von Anfang an in der Mehrstimmigkeit sehr beliebt; sie finden sich etwa in Motetten des 13. Jahrhunderts, wo ein und derselbe „cantus firmus“ für zwei Versionen desselben Werkes mit kontrastierenden Quartan- und Quintan-Species genutzt werden konnte.³⁴

³³ Yssandon, *Traité de musique pratique* (wie Anm. 28), f. 9.

³⁴ Das „Kyrie 1“ der *Missa sine nomine* von Guillaume Dufay, in: *Opera omnia*, hrsg. von Heinrich Besseler (= CMM 1), Bd. 2: *Missarum Pars Prior 1–6*, Rom 1960, S. 1, entwickelt dieselbe Art der modalen Organisation in der perfekten Quinte *g-d* des ionischen Modus als *g-a- \natural -c-d*, und *g-a-b-c-d* des einmal abwärts transponierten dorischen Modus, also ein Fortschritt, die eine Quarte höher liegt als in der Antiphon *Ave Regina caelorum*.

3. Das Kyrie 1 der „Messe de Notre Dame“ von Guillaume de Machaut

Ein Vergleich der fünf Handschriften, in denen die Messe überliefert ist, bestätigt die Folgerungen, die ich bei der Übertragung der Ballade *Comment peut on mieux* gezogen habe.³⁵ So kennzeichnet das Zeichen ♯ dasjenige Tetrachord, das mit dem Halbtonschritt ♯-C in der Guidonischen Skala Γ-C-G-c eine mi-fa-Stufe umfasst, während das b-molle-Zeichen auf ein Tetrachord hindeutet, das in der gleichen Skala mit dem Halbtonschritt E-F eine (mi)/la-fa-Stufe der dorischen Oktave umfasst. Da die mentale Transposition in den einzelnen Handschriften wahrscheinlich auf unterschiedliche Weise angezeigt wurde, ergibt eine Kompilation aller Zeichen der fünf Handschriften, wie es in manchen Editionen durchgeführt wurde, keinen musikalischen Sinn mehr. Ein Rückgriff auf die einzelnen Quellen ist also unumgänglich.

Ein gutes Beispiel sind die Kyrie-, Gloria- und Credo-Abschnitte der Messe. Sie weisen zahlreiche ♯-Zeichen vor den Noten F, C und G auf, die bislang fälschlicherweise als chromatische Erhöhungszeichen interpretiert wurden. Im dorischen Modus, der als Hauptmodus anzunehmen ist, bezeichnet das ♯-Zeichen vor F die Tetrachorde C-D-E-F oder D-E-Fis-G, vor G das Tetrachord D-E-Fis-G, während es vor c die Tetrachorde G-a-♯-c oder a-♯-cis-d kennzeichnet, jeweils in Abhängigkeit vom Kontext und aufgelöst nach den einfachen Regeln der Solmisation, wie sie in meinen früheren Veröffentlichungen zu finden sind.³⁶ Die ♯-Zeichen vor G und C sind eine Quarte voneinander entfernt, und die Oktave D-d liegt ebenso eine Quarte unter der Oktave G-g, wie die Oktave G-g ihrerseits eine Quarte unter der Oktave C-c liegt. Deshalb kann die Kombination der beiden Oktaven D-G-d-g über eine mentale Transposition durch die beiden Oktaven der natürlichen Skala Γ-C-G-c dargestellt werden. Das gleiche gilt für die entsprechende Umkehrung: Eine Oktav-Kombination Γ-D-G-d kann durch eine Quint-Transposition mit der Oktave C-G-c-g in der natürlichen Skala dargestellt werden. Denn die mi-fa-Halbtöne zweier im Abstand einer Quarte oder Quinte miteinander verbundenen Hexachorde mussten in jedem Hexachord durch das Coniuncta-Zeichen ♯ gekennzeichnet werden. Diese Art, eine korrekte Solmisation anzuzeigen, lässt vermuten, dass sie für Sänger gedacht war, die nur im Lesen des einstimmigen Chorals geübt waren, in dem nur zwei unterschiedliche mi-Stufen innerhalb einer Oktave auftreten können: ut-re-mi-fa-sol-mi-fa-sol und ut-re-mi-fa-sol-re-mi-fa-sol. In der Solmisation mit drei Hexachorden werden die Oktaven C-c bzw. G-g dagegen folgendermaßen solmisiert: fa-sol-la-fa-sol-la -mi-fa für die Oktave C-c und ut-re-mi-fa-sol-la-fa-sol für die Oktave G-g, wie es bei Bogentantz angeführt wird.³⁷

³⁵ Vgl. Allaire, *The Theory of Hexachords* (wie Anm. 20), S. 111 f. Die Handschriften sind: F-Pn frç. 1584 (A), 1585 (B), 9221 (E), 22536 (G) sowie US-NYw (Vg), das die Vorlage für Ms. B darstellte und in Bezug auf die Akzidentien genau mit ihm übereinstimmt. Eine Edition, auf die sich im Folgenden die Taktangaben beziehen, findet sich in Daniel Leech-Wilkinson, *Machaut's Mass. An Introduction*, Oxford 1990, S. 183–212; dort auch S. 8 zur Datierung, neuerdings auch Anne Walter Robertson, „The Mass of Guillaume de Machaut in the Cathedral of Reims“, in: *Plainsong in the age of polyphony*, hrsg. von T. F. Kelly (= Cambridge Studies in Performance Practice 2), Cambridge 1992, S. 100–139.

³⁶ Allaire, *The Theory of Hexachords* (wie Anm. 20), „Les énigmes d l'Antefana“ (wie Anm. 22), „Debunking the Myth of musica ficta“ (wie Anm. 22), sowie das Vorwort zu Claudin de Sermisy (wie Anm. 22), Bd. 6, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. ix–xx.

³⁷ Bernhard Bogentantz, *Rudimenta utriusque cantus*, Köln 1535, abgedruckt als Table III in Allaire, *The Theory of Hexachords* (wie Anm. 20), S. 60.

The image displays a musical score for four voices: Triplum, Motetus, Tenor, and Contratenor. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 7, 14, 21). The notation includes various rhythmic values and accidentals. Hexachord annotations (G-Hex, D-Hex, A-Hex) are placed above the notes, with lines connecting them to specific notes in the staves. Fingerings (5, 6, 8) and vowel markings (U, u) are also present. The lyrics 'sol sol-la sol sol fa' are written below the bottom staff in the final system.

Notenbeispiel 6: Guillaume de Machaut, „Kyrie 1“ aus *La Messe de Nostre Dame*

Bei der mentalen Guidonischen Transposition des Anfangs des „Kyrie 1“ aus Machauts *Messe* (s. Notenbeispiel 6, Seite 372) wechseln die Sänger von den Silben *re-la-sol/re-la* des Quint-Oktav-Klanges *D-a-d-aa* um eine Quinte aufwärts zu den Silben *re-la-re* des folgenden *a-e-aa*-Klanges und zwar vor allem, weil das Hexachord naturale durch die Pause auf dem ersten Schlag in T. 2 ausgeblendet wird. Zum zweiten Schlag in T. 2 wechseln sie erneut um eine Quarte abwärts, um die Noten *E-G-~~h~~-~~h~~* mit den Silben *re-la* zu solmisieren, so dass der Motetus vom *h-re* zum *d-fa* über *cis-mi* aufsteigen muss. Aber dieses *cis* wird sofort wieder in T. 4 erniedrigt zum Abstieg zum *G*, das im Contratenor von *C-ut / F-fa* der natürlichen Skala begleitet wird. Natürlich folgt dem *E-re* in T. 2 des Contratenors in T. 3 ein *D-ut*, dem zusammen mit dem *c-fa* im 4. Takt der Abstieg über *F* zum *C-ut* in T. 5 folgt. Wenn schließlich in T. 4 mit der Pause auch der Tenor das *D*-Hexachord verlässt, sind alle Stimmen wieder zurück in der Guidonischen Hand und schreiten weiter fort nach den Prinzipien des selektiven Hörens und den Solmisationsregeln für den Auf- und Abstieg, wie sie oben erwähnt wurden.

Sowohl die Antiphon von Dufay wie auch das „Kyrie“ von Machaut beginnen mit genau derselben modulatorischen Fortschreitung, und beide rücken die zur Oktave kadenzierende große Sexte und die zum Einklang führende kleine Terz als typische stilistische Merkmale der frühen Renaissance-Mehrstimmigkeit in den Vordergrund.

In Bezug auf die melodischen Modi spielt im ganzen „Kyrie 1“ der dorische (2.) Modus (vgl. Notenbeispiel 7a, Seite 374) eine wichtige Rolle, steht doch auch der Cantus firmus, der in langen Noten im Tenor erscheint, im dorischen Modus.³⁸ Ein erster beigeordneter Modus ist der hypomixolydische (8.) Modus in seiner ersten irregulären Transposition in der harten Richtung der Hexachorde (vgl. Notenbeispiel 7b, Seite 374), während ein zweiter beigeordneter Modus der ionische (11.) in seiner 2. Transposition zur harten Seite hin ist (Notenbeispiel 7c, Seite 374).

All diese Modi haben die modale Oktave *D-d* gemeinsam; und während die Oktaven in Notenbeispiel 7a und 7b die 1. Species *re-sol* für die Quarte *a-d* gemeinsam haben, haben die modalen Oktaven in Notenbeispiel 7b und 7c die 4. Species *ut-sol* für die Quinte *D-a* gemeinsam.

Ausgehend von der cantus-firmus-Melodie, die im Tenor in langen Notenwerten in zwei isorhythmischen Taleae und einer Coda präsentiert wird, findet sich in diesem „Kyrie“ eine Fülle wichtiger struktureller Hinweise: Hexachord-Sexten, Quinten der Species *ut-sol* (mit großer Terz) und *re-la* (mit kleiner Terz), Kadenzpunkte, an denen große Sexten in Oktaven und kleine Terzen in Einklänge aufgelöst werden und kleine Sexten zur Schlussoktave führen. Die zerklüfteten melodischen Linien erscheinen funktional ausgerichtet, indem sie die Quinten-Species und die Hexachord-Sexten aussingen, gekrönt von 2 Hoquetus-Partien im Triplum, und sie führen konzise zu den kleineren und großen Kadenzpunkten; die Einklänge, die zu Oktaven führen, und die Oktaven, die zu Einklängen führen, sind alle Zeugnisse eines Stils mehrstimmiger Musik, der immer deutlicher von einer durchgehenden Strukturierung gekennzeichnet ist.

³⁸ Vgl. Leech-Wilkinson (wie Anm. 35), S. 18.

a. *Dorisch (1. Modus)*: re, la/re, sol. *Hypodorisch (2. Modus)*: re, sol/re, la.

b. *Mixolydisch (7. Modus)*: ut, sol/re, sol. *Hypomixolydisch (8. Modus)*: re, sol/ut, sol.

c. *Ionisch (11. Modus)*: ut, sol/ut, fa. *Hypoionisch (12. Modus)*: ut, fa/ut, sol.

Notenbeispiel 7a-c

Wenn man charakteristische Punkte von besonderem Interesse im ganzen „Kyrie“ von Machauts *Messe* herausheben will, so ist es der regelmäßige Wechsel zwischen kurzen Abschnitten im dorischen (1.) Modus in regulärer Lage und dem zweimal in der harten Richtung transponierten ionischen (10.) Modus, dem Modus der Schlusswendung. Diese kurzen Abschnitte sind durch große Sexten, die zur Oktave, und kleine Terzen, die zum Einklang führen, gekennzeichnet. All diese Abschnitte sind im Notenbeispiel 6 durch Intervallzahlen markiert. Das folgende „Christe“ endet im regulären dorischen Modus, während „Kyrie 2“ wieder wie das „Kyrie 1“ im ionischen (11.) Modus endet.³⁹

Die absteigenden Quinten ♯4-aa-g-f-e, etwa in T. 2, 3, 6 des „Christe“, aber auch im „Gloria“, die unsere musikalische Vorstellung dieser Musik mystifiziert haben, sind die Quinten la-re mit *fis*, die auf den dorischen Modus, den Grund-Modus des Kyrie, verweisen, der einmal in die harte Richtung transponiert wurde. Weiterhin kommt die Quinte fa-mi (mit *bb* und *e*) vor, die zur hypodorischen Sexte gehört, die einmal in der b-molle-Richtung transponiert wurde, sowie die phrygische Quinte mi-mi, eine Anleihe beim dorischen Modus.

4. Die Quarte mi-mi in Johannes Ockeghems *Missa* „Mi-mi“

In Johannes Ockeghems *Missa Mi-mi*⁴⁰ bezieht sich der Titel nicht auf die Quinten-Species mi-mi, sondern, wie es im Index von I-Rvat CS 41 durch die Bezeichnung *Missa Quarti toni* angedeutet wird, auf die aufsteigende Quarte mi-mi in der Solmisation des 4. Modus.⁴¹

³⁹ Selbst wenn der ionische (11.), hypoionische (12.), äolische (9.) und hypoäolische (10.) Modus zum ersten Mal von Glarean in seinem *Dodecachordon* (Basel 1547, Nachdr. Hildesheim 1969) erwähnt werden, sind die entsprechenden Oktav-Species und ihre charakteristischen Quartan und Quinten schon in früherer Zeit bekannt; vgl. Harold Powers, Art. „Mode III, 4: Polyphony – 12 modes“, in: *NGroveD*, Bd. 12, S. 407.

⁴⁰ Johannes Ockeghem, *Missa Mi-mi*, hrsg. von Dragan Plamenac (Collected Works 2), Philadelphia ²1991, Nr. 9, S. 1–20; neuere Ed. von Jaap Van Benthem u. Gayel C. Kirkwood, *Johannes Ockeghem „Missa My my“* (= Johannes Ockeghem. Masses and Mass Sections III, 2), Utrecht 1998.

⁴¹ Jean Yssandon, *Traité de musique pratique* (wie Anm. 28), f. 13v, gibt folgende Solmisationssilben für den hypo-

Discantus

Contratenor

Tenor

Bassus

A

B

In (I-Rvat CS 63); deleted in (CS 41)

in I-Rvat 234

ut mi fa sol ut re mi-la fa re la fa mi sol la-mi re sol-fa mi ut la re la fa mi sol fa mi-la sol re-la mi sol

sol

fa

fa sol fa mi re-la fa sol fa fa la-mi sol la fa mi(la)

re

Notenbeispiel 8: Ockeghem, „Kyrie 1“ der *Missa Mi-mi*

Andererseits schien das b -Vorzeichen in der 1. Linie der Bassus-Stimme in I-Rvat CS 63, das dann in I-Rvat CS 41 wieder ausgestrichen wurde, bislang zu genügen, um die Anfangs-Quinte $E-A$ des Basses als eine Quinte $mi-mi$ der hexachordalen Oktave $FF-C-F-c$ zu sehen. Im Kontext der Mehrstimmigkeit wäre es allerdings unsinnig, eine aufsteigende Quarte $mi-mi$ im Tenor mit einer absteigenden Quinte $mi-mi$ im Bass zu verbinden. Tatsächlich liegt in beiden Stimmen, im Tenor wie im Bass, die harmonische Quinten-Species $re-la$ vor, die zur Oktave $\Gamma-C-G$ gehört, mit der das Kyrie eröffnet wird und die kurz darauf in T. 2 zur Oktave $C-F-c$ wechselt. Auf diese Weise kann der Contratenor im T. 2 zum F , einem ut im Hexachord $molle$ absteigen, um von dort über $b-fa$ zum $c-sol$ im T. 3 aufzusteigen, das der Tenor eine Oktave tiefer im Sprung vom $e-la$ aus ebenfalls erreicht.⁴² Die Pause im T. 4 des

phrygischen Modus an: $H-mi / E-(la)-mi / h-mi$. Meine These, die ich schon 1986 auf der „Conference on Medieval and Renaissance Music“ in London vortrug (vgl. Allaire, „A Theoretical Analysis of the Modulations in the Kyrie Sections of the Masses *Mi-Mi* by Johannes Ockeghem and Mattheus Pipelare“, in: *Journal of the Science and Practice of Music* 4 [1987–1988], S. 19–56), wird neuerdings bestätigt von Ross W. Duffin, „‘Mi chiamo Mimi...’ but my name is ‘Quarti toni’. Solmization and Ockeghem’s famous Mass“, in: *Early Music* 29 (2001), S. 164–184.

⁴² Der Übergang zum Hexachord $molle$ zieht im Tenor eine Mutation des $a-la$ zum $a-mi$ nach sich. Von daher rührt möglicherweise die Bezeichnung *Missa mi-mi*, da sie den Sängern diese Modulation in der $molle$ -Richtung sofort in Erinnerung brachte. Zur Praxis, einen solchen möglichen Wechsel durch ein b -Molle anzuzeigen, vgl. Allaire, „Two Hidden Canons in the Theoretical Notions of Notation in the Polyphony of the Renaissance“, in: *International Journal of Musicology* (im Druck).

Bassus führt zur Oktave Γ -C-G-c zurück, gefolgt von der hypodorischen Oktave D-G-d-g bei Buchstabe A, dem unmittelbar der Aufstieg des Tenors zum c-fa entspricht, wie es in den *Quattuor principalia* gefordert wurde.⁴³ Bei Buchstabe B findet sich in I-Rvat 234 ein \natural -durum im G-Spatium, das die Modulation in die harte Richtung des Systems fordert, nämlich zum äolischen Modus der Schlusskadenz, dem Verwandten des dorischen Modus in normaler Lage (s. Beispiel 8, S. 375).

Für denjenigen, der mit Hilfe der Solmisation analysiert, ist es klar, dass sich die Stimmen von Buchstabe B an, wenn man sie eine Quarte aufwärts transponiert, in derselben Hexachord-Oktave befinden, wie diejenigen vom Anfang an bis Buchstabe B. Andererseits befinden sich die Stimmen vom Anfang bis Buchstabe B, wenn man sie um eine Quinte abwärts transponiert, in derselben Oktave wie die Stimmen von Buchstabe B bis zum Ende; und dies ist genau, was die Zeichen b-molle in T. 1 des Basses und das \natural -durum im T. 7 des Tenors anzeigen wollen.⁴⁴

Im „Kyrie I“ der *Missa Mi-mi* nutzt Ockeghem eine erste modale Familie, den hypodorisch-dorischen (2. und 1.) Modus in regulärer Position (vgl. Notenbeispiel 9a), begleitet von der beigeordneten modalen Familie des äolisch-hypoäolischen (9. und 10.) Modus, der einmal in der harten Richtung der Hexachorde transponiert erscheint. Strukturell von besonderem Interesse ist der dorische Modus, einmal mit b-molle bei Buchstabe A, und seine Wiederaufnahme eine Quarte tiefer bei Buchstabe B.

Notenbeispiel 9a/b

Dabei ist zu beachten, dass der dorische Modus, einmal in der harten Richtung transponiert, und der äolische Modus in normaler Position die Quinten-Species re-la gemeinsam haben, während die Quarte E-a, die sie ebenfalls gemeinsam haben, einmal die Quarte der 4. Species re-sol in der Transposition auf der harten Seite (mit *fis*) ist, zum andern die Quarte mi-la der natürlichen Skala. Die relative Lage in Bezug auf diese Transpositionen wird durch das b-molle-Zeichen in den beiden Handschriften gekennzeichnet, und zwar für die äolische Oktave in normaler Position als re-la/mi-la, und durch das \natural -durum für die dorische Oktave in der ersten transponierten Lage der Hexachorde als re-la/re-sol.

⁴³ *Quattuor principalia* (wie Anm. 31), S. 347 ff.

⁴⁴ Das b-molle im Bassus steht für folgende Hexachord-Oktaven bei Buchstabe A: Γ -C-G-c / C-F-c / Γ -C-G-c; das \natural -durum für die folgenden Oktaven bei Buchstabe B: Γ -C-G / Γ -D-g / Γ -C-G / Γ -D-g.

Wenn man berücksichtigt, dass die Sänger der Capella Sistina in Rom professionelle Sänger waren, von denen nicht alle in der Analyse des Contrapunctus brillierten, ist es höchst unwahrscheinlich, dass sie für das korrekte Lesen der Musik Solmisationszeichen benötigt haben. So konnten die Zeichen *b-molle* und *♯-durum* dazu benutzt werden, die Interpretation der Notation beim Singen zu vereinfachen. Zweifellos half ihnen dabei eine große Vertrautheit mit den modalen Oktaven, wie sie etwa in Freigius' „Tabula VII. Specierum diapason“ von 1582 dokumentiert wird.⁴⁵

Zwei Zeitgenossen Ockeghems, Matheus Pipelare und Marbriano de Orto haben ebenfalls eine *Missa Mi-mi* komponiert. Im ersten „Kyrie“ in T. 1 des Tenors der *Missa* von Pipelare⁴⁶ finden wir eine authentische Quinten-Species *mi-mi*.⁴⁷ Dieses Kyrie steht im phrygischen (3.) Modus mit dem hypoäolischen (10.) als begleitendem Modus – zwei modale Oktaven, die in der Tabelle von Freigius unter den Modi 3 und 10 zusammengefasst werden.⁴⁸ Von de Orto's *Missa Petita camusetta (Mi-mi)* sind nur „Kyrie“ und „Agnus III“ in moderner Notation greifbar.⁴⁹ Es ist ebenfalls eine Messe mit der Quinten-Species *re-la*. Die eröffnende Quarte im Tenor *a-mi / E-la* ist wie die der Chanson *Petite camusette* die gleiche wie in der *Missa Mi-mi* Ockeghems. Das erlaubt den Schluss, dass den „Kyrie“-Vertonungen der beiden Komponisten ein gemeinsames modales Modell, nämlich dasjenige des äolisch/hypoäolischen Modus zugrunde liegt.

5. Schlussfolgerung

Komponist und Sänger waren in der Musik vor 1600 enger aneinander gebunden als in späterer Zeit. Der Komponist wusste, dass sein Werk nur dann angemessen ausgeführt werden konnte, wenn dem Sänger die strukturellen Elemente der Komposition klar erkennbar waren. Deshalb kann man begründet sagen, dass die Zeichen *b-molle* und *♯-durum*, die der ursprünglichen Aufzeichnung hinzugefügt wurden, keine akzidentiellen Elemente der Interpretation wie Tempo, Dynamik oder Ausdruck waren, sondern Hinweise auf die strukturelle Organisation der Musik. Mit den vorgegebenen Oktaven, Einklängen, Quart- und Quinten-Species und Sexten musste eine Skala ohne jeden Zweifel entweder als *molle* oder *durum* bestimmbar sein. Dies wird wohl auch durch den entschiedenen Einspruch Josquins bestätigt, von dem die folgende Anekdote des Johannes Manlius berichtet:

Als Josquin in Cambrai [?] lebte und jemand bei einem seiner Gesänge Verzierungen [„colores seu coloratures“] anbringen wollte, die er nicht gesetzt hatte, ging er auf den Chor zu und fuhr jenen heftig vor allen Zuhörenden an: „Du Esel, warum fügst du eine Verzierung hinzu? Wenn ich es gewollt hätte, würde ich sie selbst angebracht haben. Wenn du fertige Kompositionen verbessern willst, dann mach dir selbst eine, laß aber meine unverbessert!“⁵⁰

(Übersetzung: Christian Berger)

⁴⁵ Johann Thomas Freigius, *Paedagogus, hoc est, libellus ostendens qua ratione prima artium initia pueris quam facillimè tradi possint*, Basel 1582, S. 175; übers. von Jeremy Yudkin, *Johann Thomas Freig (1543–1583). Paedagogus, 1582. The chapter on music* (= MSD 38), Neuhausen-Stuttgart 1983, S. 50.

⁴⁶ Matheus Pipelare, *Opera omnia*, hrsg. von Ronald Cross (= CMM 34), Bd. 3, Rom 1967, S. 51–52.

⁴⁷ Vgl. Cerone, *Le regole* (wie Anm. 26), S. 16.

⁴⁸ Freigius, *Paedagogus* (wie Anm. 45), S. 175.

⁴⁹ „Kyrie“ in: André Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe siècle*, Paris 1940, S. 219–220; „Agnus III“ in: August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 5, Leipzig 1911, S. 198 f.

⁵⁰ Johannes Manlius, *Locorum communium collectanea*, Basel 1562, S. 542; dt. Übs. von Wolfgang Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962, Bd. 1, S. 82. Dazu auch Rob C. Wegman, „And Josquin Laughed...“ *Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century*, in: *JM* 17 (1999), S. 322 f.

Von Stimmführungsvorgängen zu Kleinterzzirkeln Eine Deutung der Teufelsmühle durch die Clausellehre*

von Peter Giesel, München

Emanuel Aloys Förster¹ gibt 1805 eine Sequenz mit Sequenzgliedern im Kleinterzabstand an (vgl. Beispiel 16a, allerdings rückwärts), die er Teufelsmühle nennt. Diese Sequenz trat bereits früher in musikalischen Werken auf, zuerst bei Haydn 1772 und in einer Vorform bereits bei Johann Sebastian Bach.² Ein bekanntes späteres Beispiel für die Verwendung dieser Sequenz ist Schuberts „Wegweiser“ aus der *Winterreise*. Seidel beschreibt ihr Vorkommen bis ins 20. Jahrhundert bei Schreker.³ In der musiktheoretischen Literatur wird sie zuerst von Vogler erwähnt, der sie 1776 als eine Harmonisierung der im Bass liegenden chromatischen Leiter beschreibt, sodass sich in den Oberstimmen höchstens ein Ton verändert. Voglers Zirkel schließt sich (kreisförmige Darstellung), allerdings wechselt er durch Auflösungen des Dominantseptakkordes von einem Kleinterzzirkel in den jeweils einen Halbton höher liegenden hinüber.

„Zum Schlusse folgt noch ein runder Tonkreis, worin die vermischte Leiter zum Grunde ligt, und dabei verschiedene Sätze der weichen Tonart angebracht sind, so, daß sich aufs höchste ein einziger Ton in der Zusammenstimmung bewege, und die andere immer anhalten.“⁴

Bei einer weiteren Erwähnung 1802⁵ wählt Vogler die in Beispiel 16a angeführte Form und verwendet sie auf- und abwärts. Er gibt als Begründung an, dass nur drei unterschiedliche Harmonien verwendet werden, nämlich verminderter Septakkord, Dominantseptakkord sowie Moll-Quartsextakkord. Diese Harmonien werden zuvor auf ihre Mehrdeutigkeit hin untersucht. Eine Deutung dieser mehrdeutigen Harmonien in der Sequenz nach der Stufenlehre wird von Weber innerhalb der Analyse eines eigenen Stückes, auf die später eingegangen wird (vgl. Beispiel 17), gegeben. Allerdings dient sie eher dazu, den „verwickelten Faden der Modulation“ aufzuzeigen, als den Zusammenhang zwischen den Akkorden zu erklären.

* Mein Dank gilt Herrn Prof. Volkhardt Preuß, Hamburg, der mir in seinem Unterricht die authentische Variante des Kleinterzzirkels aus der Sicht der Clausellehre nahegebracht hat und mich zum weiteren Studium dieser Vorgänge angeregt hat.

¹ Emanuel Aloys Förster, *Anleitung zum General-Bass*, Leipzig 1805, § 93, Bsp. 134.

² Das früheste Beispiel scheint Joseph Haydn, *Symphonie in fis-Moll (Abschiedssymphonie)*, Hoboken I:45, 2. Satz, T. 164–176 aus dem Jahr 1772, zu sein. Vgl. Elmar Seidel, „Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts ‚Winterreise‘“, in: *AfMw* 26 (1969), S. 285–296, Beispiel 9. Für weitere Beispiele vgl. ebd., S. 287 f. Seidel weist in Bsp. 15 auf J. S. Bach, *Matthäuspassion*, Rezitativ Nr. 73 („und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß...“) hin. Es umfasst einen Sequenzbaustein, der bei Bach wie in der Teufelsmühle mit *f*-Moll fortgesetzt wird und so eine erste Ahnung von einer Sequenz gibt.

³ Vgl. Seidel, „Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle und dem 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit in Liszts Harmonik“, in: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978*, hrsg. von Serge Gut (=Liszt-Studien 2), München 1981, S. 178, Anmerkung 9.

⁴ Georg Joseph Vogler, *Tonwissenschaft und Tonsatzkunst*, Mannheim 1776, Nachdr. Hildesheim 1970, § 100. Vgl. auch Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 1778, Nachdr. Hildesheim 1974, Band 4: *Gegenstände der Betrachtungen*, Einschlagseite.

⁵ Vogler, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule*, Prag 1802, Abhandlung vom Generalbaße, Notenbeispiele, Tabelle XII, Figur 3.

„Wenn nun vollends nach einem wirklich mehrdeutigen Akkord wieder ein anderer folgt, welcher selbst wieder mehrdeutig ist, und so fort [...], so ist wol natürlich, dass das Gehör den so verwickelten Faden der Modulation am Ende leicht verliert, und wirklich gar nicht mehr weiß, wo es zuhause ist, indem es zwischen den mehren Tonarten, welchen die auftretenden verschiedenen Zusammenklänge angehören könnten, gleichsam hin und her schwankt; welches übrigens zuweilen von sehr guter Wirkung ist.“⁶

Seidel weist auf unterschiedliche Varianten der Sequenz hin, die in der musikalischen Literatur vorkommen. Er nennt die ursprüngliche Teufelsmühle Variante A. Mit B bezeichnet er die Variante, bei der der verminderte Septakkord durch einen Sekundakkord ersetzt worden ist. Er bemerkt, dass in den Oberstimmen genau die Töne des 2. messiaenschen Modus mit begrenzter Transponierbarkeit vorkommen, wohingegen der Bass alle chromatischen Töne durchschreitet. Das veranlasst ihn, aus den Varianten A und B durch Streichen von Akkorden Sequenzen ausschließlich mit den Tönen des 2. Modus zu gewinnen. Im Fall A streicht er alle Dominantseptakkorde und erhält eine Variante, die ich A' nenne. In der Version B, die in keiner Stimme den 2. Modus enthält, streicht er alle Moll-Quartsextakkorde; diese Variante bezeichne ich mit B'. Seidel untersucht das Vorkommen dieser Varianten insbesondere in den Werken Liszts. Dieter Torkewitz studiert ebenfalls das Vorkommen der Teufelsmühle sowie ähnlicher Kleinterzzirkel im Frühwerk Liszts und fasst sie unter dem Begriff „Teufelsmodelle“ zusammen.⁷

Mein Ziel in diesem Artikel ist es, eine Begründung für diese Kleinterzzirkel zu liefern und die verschiedenen von Seidel angegebenen Varianten in einen Zusammenhang zu bringen. Dazu bediene ich mich der Clausellehre,⁸ was Weber durchaus nicht ganz fern liegt.⁹ Auch Cholopov weist darauf hin, dass die „modale Technik der modernen Musik [...] Traditionen alter modaler Technik aus der Epoche des Mittelalters und der Renaissance“¹⁰ fortsetzt. Ich gehe – im Sinne von Voglers Bemerkung, dass nur zwei Stimmen sich jeweils um einen Tonschritt verändern – von einer Deutung als Diskant-/Tenorclauselpaar aus. Ein Sequenzbaustein ist somit ein Ruheklang, der von den Spannungsakkorden einer Clausula Tenorizans und einer Clausula Cantizans umrahmt wird. Die mehrdeutige Auflösung dieser Spannungsakkorde sorgt für die Verzahnung mit dem nächsten Sequenzbaustein. In dieser Sequenz ist der Ruheakkord ein Moll-Quartsextakkord und der Spannungsakkord ein verminderter Septakkord. So entsteht in natürlicher Weise eine Deutung des 2. Modus durch Tenor- und Diskantclauseln. Dies erklärt die von Seidel angegebene Variante A', die die Töne des 2. Modus umfasst. Durch Verschärfung der Clauseln zu doppelt halbtönigen Clauseln ergeben sich Seidels Varianten A und B. Durch Verschärfung der Clauseln im Bass entsteht zunächst die Teufelsmühle, Seidels Variante A. Durch zusätzliche Verschärfung der Clauseln in den Oberstimmen und Streichen der stagnierenden Fortschreitungen erhält man die

⁶ Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht mit Anmerkungen für Gelehrtere*, Mainz: Schott, Bd. 2, 1818, §374, S. 80 f. (2. Aufl. Mainz 1824, S. 147).

⁷ Dieter Torkewitz, *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts* (=Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 10), München-Salzburg 1978, S. 32 ff.

⁸ Diese Anwendung der Clausellehre auf historisch spätere Musik basiert auf Volkhardt Preuß, *Die Anwendung der Clausellehre des 17. Jahrhunderts im Theorieunterricht*, Diplomarbeit der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Hamburg 1991 (Ms.).

⁹ „Hier betrachten wir also einen musikalischen Satz gleichsam als ein Gewebe oder Geflechte aus mehreren Tonreihen, Melodien oder Stimmen, als eben so vielen Fäden, zusammengewirkt, und achten darauf, wie ein jeder dieser Fäden läuft.“ – Weber (wie Anm. 6), Bd. 3, 1821, § 569.

¹⁰ Jurij N. Cholopov, „Symmetrische Leitern in der Russischen Musik“, in: *Mf* 28 (1975), S. 387, Anmerkung 27.

Variante B, bei der der Moll-Quartsextakkord von seinen doppelt halbtönigen Clauseln umspielt wird.

Dieser Ansatz mit Hilfe der Clausellehre erklärt außerdem den einzelnen Sequenzbaustein, der im Rahmen von Kadenzten Verwendung findet. Bisher habe ich mich auf ein authentisches Diskant-/Tenorclauselpaar beschränkt. Bekanntlich gibt es neben authentischen Clauseln auch die phrygische Clauselvariante. Ich entwickle die Theorie parallel dazu für die phrygischen Clauseln und erhalte so je nach Art der Clauseln neben den authentischen auch phrygische Kleinterzzirkel.

Der Artikel ist wie folgt aufgebaut: Zunächst beschreibe ich die unterschiedlichen Clauselkombinationen, die die Grundlage der gesamten Herangehensweise bilden. Im ersten Teil werden dann verschiedene Auflösungen eines Spannungsklanges vorgestellt. Diese Mehrdeutigkeit von Akkorden kann zu Modulationen genutzt werden und wurde bereits in Voglers und Webers Werken ausführlich beschrieben. Ich beschränke mich daher auf einige Beispiele, die später von Bedeutung sein werden. Im zweiten Teil wird diskutiert, welche Spannungsakkorde es zu einem Ruheklang geben kann und wie man diese im Rahmen von Kadenzten nutzen kann. Im dritten Teil kombiniere ich diese beiden Ideen: Ein Ruheklang wird von zwei Spannungsakkorden umrahmt (II.), diese wiederum können außer zu diesem Ruheakkord auch zu weiteren führen (I.). Wenn man so weiter fortfährt, erhält man eine Kette von Akkorden, bei der sich Spannungs- und Ruheakkorde abwechseln. So entstehen zwei verschiedene Kleinterzzirkel, je nachdem, ob man von der authentischen oder phrygischen Auflösung ausgegangen ist. Im vierten Teil werden diese Kleinterzzirkel mit chromatischen Zwischenschritten angereichert, so dass im Bass alle chromatischen Halbtöne durchlaufen werden; auf diese Weise entstehen die halb- und vollchromatischen Kleinterzzirkel, darunter insbesondere die Teufelsmühle.

Clauseln

Ich charakterisiere die Verbindung Spannungsakkord-Auflösung durch Clauseln. Ein Stimmenpaar bildet dabei das Gerüst dieser Fortschreitung: Die Tenorclausel fällt eine Sekunde in den Grundton des Auflösungsakkordes, wohingegen die Diskantclausel eine Sekunde in diesen Grundton steigt (Beispiel 1). Dieses Gerüst aus Tenor- und Diskantclausel war bis ins 16. Jahrhundert die Basis der Musik, lässt sich aber auch bis in die spätromantische Musik als Erklärung für Fortschreitungen mit Auflösungscharakter verwenden.¹¹

Dieses Clauselpaar kann in verschiedenen Konstellationen auftreten. Zunächst kann entweder die Tenor- oder die Diskantclausel in der Unterstimme liegen. Diese Erscheinungsformen bezeichne ich in Anlehnung an Walther¹² mit *Clausula Tenorizans* bzw. *Clausula Cantizans*. Weiterhin können sowohl Tenor- als auch Diskantclausel ganz- oder halbtönig sein, also eine große bzw. kleine Sekunde zum Zielton überwinden

¹¹ Vgl. Preuß (wie Anm. 8), sowie Peter Giesl, „Von Stimmführungsvorgängen zur Harmonik. Eine Anwendung der Clausellehre auf Wagners ‚Tristan und Isolde‘“, in: *Mf* 52 (1999), S. 403–435.

¹² Vgl. Johann Gottfried Walther, *Praecepta der musikalischen Composition*, Weimar 1708, Nachdr. hrsg. von Peter Benary, Wiesbaden 1955, S. 298, § 14 und 15.

(Beispiel 1). Die Kombinationen mit je einer ganz- und einer halbtönigen Clausel waren historisch am relevantesten, und ich bezeichne sie mit authentisch (Tenorclausel ganztönig, Diskantclausel halbtönig) und phrygisch (Tenorclausel halbtönig, Diskantclausel ganztönig). Die Möglichkeiten, mit gleichen Intervallen zum Zielton zu kommen, nenne ich doppelt halbtönig bzw. doppelt ganztönig. Doppelt halbtönige Clauselpaare entstehen oft als Verschärfung einer authentischen Tenorclausel oder einer phrygischen Diskantclausel (vgl. II, S. 384).

Diskantclausel
Tenorclausel

authentisch phrygisch dopp. ganzt. dopp. halbt.

Beispiel 1: Clauseln

Ich bezeichne die Stimmen, in denen die Diskant- und Tenorclausel liegen, als Konturstimmen. Zu ihnen gesellen sich meist zwei Mittelstimmen. Da sie für die wichtigsten Fortschreitungen dieses Artikels jedoch von dem Spannungsakkord zur Auflösung unverändert bleiben (Ligaturen), werde ich auf ihre anderen Fortschreibungsmöglichkeiten hier nicht näher eingehen.¹³

I. Ein Spannungsklang, mehrere Auflösungen

Bereits Vogler erwähnt Klänge, die mehrdeutig sind, d. h. verschiedene klanggleiche Akkorde darstellen und daher auch verschieden aufgelöst werden können. Er beschreibt sie als Varianten eines Dominantseptakkordes mit verschiedenen Alterationen. Alternativ kann man sie mit Hilfe der Clauseln erklären: Der Dominantseptakkord¹⁴ *d-fis-a-c* (Beispiel 2a¹⁵) wird nach *g* aufgelöst, *fis/a* bildet ein authentisches Clauselpaar. Sieht man diesen Akkord jedoch als *eses-ges-bb-c* an, so bildet *c/eses* ein doppelt halbtöniges Clauselpaar nach *des*. In Schuberts *Impromptu* op. 90 Nr. 3, T. 79–81 (Beispiel 2b) folgen diese beiden Auflösungsmöglichkeiten unmittelbar aufeinander.¹⁶

auth. g dopp. halbt. des

Beispiel 2a/b: Auflösung des Dominantseptakkords / Schubert, *Impromptu* op. 90 Nr. 3, T. 79–81

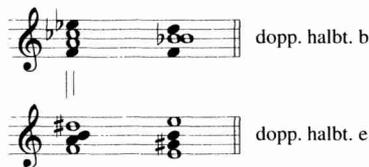
¹³ Vgl. ansonsten Giesl (wie Anm. 11).

¹⁴ Vgl. Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, „Summe der Harmonik“, 3. Jahrgang, erste Lieferung, 1780, Nachdr. Hildesheim 1974, Band 3, § 11, oder Vogler, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule*, Prag 1802, 5. Kapitel: „Mehrdeutigkeiten“, § 9.

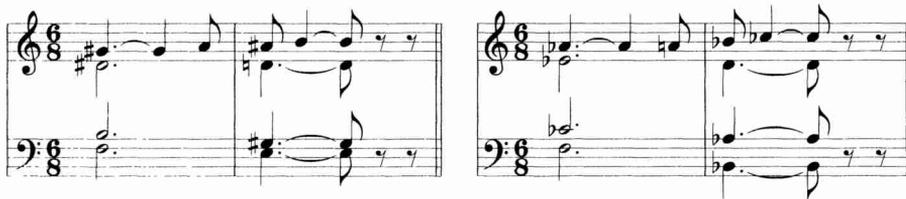
¹⁵ In den Notenbeispielen stellen leere Noten die Tenor- und Diskantclauseln dar, die ausgefüllten die Mittelstimmen.

¹⁶ Vgl. auch Beethoven, *Streichquartett* op. 18 Nr. 2, 4. Satz, T. 229 ff. Der Akkord *es-g-cis* wird mehrmals doppelt halbtönig nach *d* aufgelöst, dann wird er auf einer Fermate zu *es-g-b-des* erweitert und löst sich mit authentischen Clauseln *g/b* nach *as* auf.

Der hartverminderte Akkord¹⁷ *f-a-cis-es* (Beispiel 3a) führt mit dem doppelt halbtönigen Clauselpaar *a/cis* nach *b*, wohingegen er als *f-a-h-dis* mit *dis/f* als doppelt halbtönigem Clauselpaar nach *e* führt. Der Tristanakkord wird auf der letzten Achtel zu einem hartverminderten Akkord verschärft und löst sich in Wagner, *Tristan und Isolde*, I, T. 2 f. (Beispiel 3b) nach *e*, in I, T. 1077 f. (Beispiel 3c, transponiert) hingegen nach *b* auf.¹⁸



Beispiel 3a: Auflösung des hart verminderten Akkordes



Beispiel 3b/c: Wagner, *Tristan und Isolde*, I, T. 2-3 und T. 1077–1078

Der verminderte Septakkord¹⁹ wird später Ausgangspunkt von Sequenzen sein; er wird daher ausführlicher betrachtet. Er hat vier verschiedene Stimmenpaare als potenzielle Clauselpaare. Weiter können diese jeweils authentisch oder phrygisch aufgelöst werden, was zu acht Auflösungsmöglichkeiten führt (Beispiel 4a). Ein Beispiel für die vier authentischen Auflösungsmöglichkeiten ist Chopin, *Étude* op. 10 Nr. 12.²⁰ In Beethovens *Streichquartett* op. 18 Nr. 2, 4. Satz, T. 92–108 (Beispiel 4b) wird der verminderte Septakkord *cis-e-g-b* aus dem *A*-Dur-Kontext kommend, d. h. mit Konturstimmen *cis/e*, zunächst mit authentischen Clauseln *e/g* nach *f* aufgelöst. In T. 104 erreichen wir die phrygischen Clauseln *es/ges* zu *f* und vermuten, dass der Akkord *ges-a-cis-es* mit authentischen Clauseln *a/c* nach *b* aufgelöst wird. Tatsächlich wählt Beethoven aber *dis/fis* als authentische Clauseln nach *e*.

¹⁷ Vogler, *Betrachtungen* (wie Anm. 14), § 13 bzw. *Handbuch* (wie Anm. 14), § 10.

¹⁸ Vgl. auch Peter Giesl, „Der Tristanakkord aus der Sicht der Clausellehre“, in: *Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Würzburg 2000*, hrsg. von Ulrich Konrad (Druck in Vorb.).

¹⁹ Vogler, *Betrachtungen*, § 12 bzw. *Handbuch*, § 8.

²⁰ Im Bass liegen jeweils Tenorclauselmixtur zur Terz (T. 54–55), Diskantclausel (T. 64–65), Tenorclausel (T. 66–67), Tenorclauselmixtur zur Quint (T. 68–69); vgl. Chopin, *Études*, hrsg. von Paderewski (=Gesamtausgabe II), Warschau 1955.

Diagram illustrating the resolution of a diminished seventh chord into four different triads:

- f/gis**: Baß = Ligatur bzw. Tcl. mixtur zur Terz
- d/f**: Baß = Ligatur bzw. Tcl. mixtur zur Quint
- gis/h**: Baß = Tcl.
- h/d**: Baß = Dcl.

Beispiel 4a: Auflösung des verminderten Septakkordes

Example 4b: Musical score showing two systems of music (measures 92-108 and 103-108).

Beispiel 4b: Beethoven, *Streichquartett* op. 18 Nr. 2, 4. Satz, T. 92–108

Die Mehrdeutigkeit des verminderten Septakkordes kann durch eine Verschärfung geklärt werden: Wird ein Ton um einen Halbton erhöht, ist er eine potenzielle halbtönige (verschärfte) Diskantclausel (Tristanakkord), wird ein Ton um einen Halbton erniedrigt, ist er potenzielle halbtönige (verschärfte) Tenorclausel (übermäßiger Quintsextakkord). Auf diese Weise entsteht jeweils ein doppelt halbtöniges Clauseelpaar (vgl. II.).

Diese Mehrdeutigkeiten von Spannungsklängen können zu Modulationen führen: Aus einem Kontext kommend verwendet der Komponist einen mehrdeutigen Spannungsklang

akkord, deutet ihn um und befindet sich sofort im Umfeld einer neuen Tonart. Aus der Sicht der Clausellehre erklären sich die Mehrdeutigkeiten aus den verschiedenen Möglichkeiten, Konturstimmen zu wählen: Jede große Terz kann doppelt ganztönige Clausula Cantizans, jede kleine Sext doppelt ganztönige Clausula Tenorizans sein. Jede verminderte Terz bzw. übermäßige Sext kann doppelt halbtönige Clausula Cantizans bzw. Tenorizans sein. Bei kleinen Terzen bzw. großen Sexten ergibt sich eine zusätzliche Mehrdeutigkeit: Sie können sowohl authentische als auch phrygische Clausulae Cantizans bzw. Tenorizans sein. Ausschlaggebend werden jeweils die Mittelstimmen sein. Schon Weber hat darauf hingewiesen, dass der Abstand einer kleinen Terz bzw. übermäßigen Sekunde eine Quelle für Mehrdeutigkeiten sein kann.²¹

Zum Abschluss noch ein weiteres Beispiel: Die kleine Terz eines Dur-Sextakkordes kann sowohl eine authentische als auch eine phrygische Clausula Tenorizans einleiten. Die authentische Variante führt zu einem einfachen Dominant-Tonika Verhältnis, während die phrygische Auflösung in der Funktionstheorie dem Schritt neapolitanischer Sextakkord (s^N)-Dominante entspricht (Beispiel 5a). In Chopins *Étude* op. 10 Nr. 6 wird der Akkord *as-ces-fes* stets als Neapolitaner verstanden, in T. 49 wird er jedoch authentisch, in T. 50 wiederum phrygisch aufgelöst (Beispiel 5b).

The image shows musical notation for Example 5a/b. It consists of two staves. The top staff is labeled 'auth. a' and the bottom staff is labeled 'phr. b'. Both staves are in 8/8 time and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation starts at measure 49. The top staff shows a series of chords and melodic lines, while the bottom staff shows a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Beispiel 5a/b: Chopin, *Étude* op. 10 Nr. 6, T. 49–51

II. Mehrere Spannungsakkorde zu einem Ruheklang

Das verbindende Glied ist nun nicht mehr der Spannungsakkord, sondern der Ruheakkord (Auflösung), der über verschiedene Spannungsakkorde erreicht werden kann. Der Ruheakkord kann in der Oktave einen Grundakkord oder einen Quartsextakkord, jeweils Dur oder Moll enthalten. Für den Spannungsakkord gibt es – wie oben besprochen – acht Varianten: jeweils die authentische, phrygische oder doppelt halb- bzw. ganztönige als Clausula Tenorizans bzw. Cantizans.

Verwendung findet dies vor allem im Kadenzkontext, und dort vorwiegend als Antepaenultima-Paenultima-Verbindung. Wir betrachten Schuberts *Arpeggionesonate*, 1. Satz, T. 82 ff. (Beispiel 6). Die Kadenz, die in T. 82 bereits die Ultima erwarten lässt, wird durch phrygische Clausulae Tenorizans und Cantizans verlängert. In T. 84 erfolgt dann ein Wechsel von der phrygischen zur authentischen Clausula Tenorizans und in T. 85 erscheinen die Ausgangsakkorde der phrygischen Clausulae Cantizans und Tenorizans direkt hintereinander. In T. 86 folgt die Paenultima und in T. 87

²¹ Vgl. Weber, *Versuch* (wie Anm. 6), Bd. 1, 1817, § 175, S. 175 f. (2. Aufl. Bd. 1, § 85, S. 224 f.).

schließlich die Auflösung in die Ultima. In Beethovens *Messe C-Dur*, „Agnus Dei“, T. 13–14 (Beispiel 7) werden die Spannungsakkorde sofort aufgelöst; hier treten nacheinander phrygische, authentische und doppelt halbtönige Clauseln auf.

82

Paenultima - - > phrygisch auth. 6/4 Cl. Cant. Cl. Ten. Paenultima Ultima

Beispiel 6: Schubert, *Arpeggionesonate*, 1. Satz, T. 82–87.

phr. auth. dopp. halbt.

Beispiel 7: Beethovens *Messe C-Dur*, „Agnus Dei“, T. 13–14

Weiterhin kann man zwei Spannungsakkorde zu einem Auflösungsakkord direkt hintereinander setzen und erst dann auflösen. Eine natürliche Kombination ist die Verbindung von doppelt ganztönig zu doppelt halbtönig. Die ganztönige Tenor- und Diskantclausel verschärfen sich beide zu einer halbtönigen Clausel, vgl. Schubert, *Schwanengesang*, „Kriegers Ahnung“, T. 14 f. (Beispiel 8a).²² Diese Verschärfung kann auch nur in einer Clausel auftreten. Als Beispiel der Verschärfung der Tenorclausel von authentisch zu doppelt halbtönig gebe ich Mozart, *Requiem*, IV. Offertorium, 2. Hostias, T. 40 ff. (Beispiel 8b) an. Für die Verschärfung der Diskantclausel von phrygisch zu doppelt halbtönig sei Mozart, *Don Giovanni*, Ouvertüre, T. 10 f. (Beispiel 8c) genannt. An Stelle von doppelt halbtönig spreche ich hier auch von authentisch verschärft bzw. phrygisch verschärft, denn die ganztönige Clausel hat sich jeweils in Richtung der Auflösung zu einer halbtönigen verschärft. Weitere Beispiele zeigen einen Wechsel von phrygisch zu authentisch bzw. umgekehrt (Beispiel 9a: Bach, *Matthäus-Passion*, Choral „Herzlich thut mich verlangen“, T. 11 f. mit Auftakt; Beispiel 9b: Wagner, *Rheingold*, 2. Szene, T. 1616 ff.).

²² Vgl. auch das Thema in Johann Sebastian Bach, *Fuge e-Moll für Orgel*, BWV 548.

Beispiel 8a-c

Beispiel 9a-b

Durch die Möglichkeit, verschiedene mehrdeutige Spannungsakkorde zu einem Ruheakkord hintereinander zu verwenden, kann der Komponist die Erwartung einer Auflösung verstärken oder aber die Auflösung verschleiern. Als Beispiele führe ich einerseits Mozart, *Don Giovanni*, 2. Akt, Szene 15, T. 544 ff. (Beispiel 10a) an, wo ein Wechsel von doppelt halbtönig zu authentisch und zugleich von Clausula Tenorizans zu Clausula Cantizans auf die Auflösung *a* bzw. *d* hinzielt. In Bach, *Fantasie g-Moll für Orgel*, BWV 542, T. 35 f. (Beispiel 10b) sind drei verminderte Septakkorde als authentische Clausula Cantizans und authentische wie phrygische Clausula Tenorizans zum Zielakkord erkennbar, aber sie lassen den Hörer aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit keine bestimmte Auflösung erwarten.

Beispiel 10a-b

III. Sequenzen aus Spannungs- und Ruheakkorden

Als Einleitung betrachten wir Wagner, *Tristan und Isolde*, II, T. 1142–1146 (Beispiel 11). Hier findet sich eine Verschärfung der doppelt ganztönigen zur doppelt halbtönigen Clausula Tenorizans mit Auflösung nach *des*, nachfolgend rückgewandt zu *des* eine doppelt ganztönige Clausula Cantizans. Diese wird jedoch umgedeutet: nun sind *ces* und *as* die Konturstimmen, die als phrygische Clausula Tenorizans nach *b* aufgelöst werden.

The image displays musical notation for Example 11. At the top, a melodic line in G minor (one flat) and 3/4 time shows a chromatic descent from G4 to B3. Below this are two staves of chords. The first staff contains three chords: a double-diminished seventh chord (labeled 'dopp. ganzt.'), a double-diminished seventh chord with a lowered fifth (labeled 'dopp. halbt.'), and another double-diminished seventh chord (labeled 'dopp. ganzt.'). The label 'des' is placed to the right of these three chords. The second staff shows a phrygian chord (labeled 'phr.') with the label 'b' to its right.

Beispiel 11: Wagner, *Tristan und Isolde*, II, T. 1142–1146

In diesem Sinn kombiniere ich nun I. und II. zu einer Kette von Spannungs- und Auflösungsakkorden. Dazu gehe ich von einem Spannungsakkord mit Auflösung aus. Zu diesem Auflösungsakkord gibt es jedoch einen weiteren Spannungsakkord, der sich in ihn auflösen würde. Dieser Spannungsakkord wiederum hat noch eine weitere Auflösung. So erhält man eine Kette von Spannungs- und Auflösungsakkorden: eine Sequenz.

Ich verwende den verminderten Septakkord als Spannungsklang. Dieser Akkord kann sich (vgl. I.) authentisch oder phrygisch auflösen und dementsprechend ergeben sich zwei verschiedene Zirkel. Die Ruheakkorde treten im Abstand einer kleinen Terz auf, die Sequenzbausteine werden also im Kleinterzabstand gesetzt.

III.1 Authentische und phrygische Kleinterzzirkel

Ich betrachte zunächst den authentischen Kleinterzzirkel (vgl. Beispiel 12a). Der Spannungsakkord, von dem ich ausgehe, ist ein vermindertes Septakkord, der sich als authentische Clausula Tenorizans in einen Quartsextakkord auflöst. Ein weiterer vermindertes Septakkord, der eine Umkehrung des ersten ist, kann sich als authentische Clausula Cantizans in diesen Quartsextakkord auflösen. Dieser verminderte Septakkord *cis-g-ais-e* wiederum kann sich mit Konturstimmen *ais/cis* als Clausula Tenorizans nach *h* auflösen etc. Entsprechend ergibt sich der phrygische Kleinterzzirkel bei phrygischer Auflösung des verminderten Septakkordes (vgl. Beispiel 12b). Der Ruheklang hingegen

ist bei beiden Zirkeln verschieden, bei dem authentischen Zirkel (Beispiel 12a) ist er ein Moll-Quartsextakkord, bei dem phrygischen (Beispiel 12b) ein Dur-Grundakkord. Der authentische Zirkel ist Seidels Variante A'.

The image shows two musical examples of Kleinterzzirkeln. The first, labeled 'auth.', consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The bass staff contains a sequence of notes: G3, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2. Below the bass staff, four groups of notes are indicated with arrows and labeled 'Tcl. 6/4 Dcl.'. The second example, labeled 'phr.', also has a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The bass staff contains a sequence of notes: G3, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2. Below the bass staff, four groups of notes are indicated with arrows and labeled 'Tcl. 5/3 Dcl.'.

Beispiel 12a/b: Authentischer und phrygischer Kleinterzzirkel

Beide Kleinterzzirkel, der authentische wie der phrygische, durchschreiten die Töne des 2. Modus. Über diese Beschreibung hinaus konnte ich den Tönen aber eine Funktion zuweisen: Die Töne des verminderten Septakkordes *d*, *f*, *as* und *h* werden von ihren authentischen (Beispiel 12a) bzw. phrygischen (Beispiel 12b) Clauseln umrahmt (vgl. die leeren Noten in den Beispielen).²³ Als Literaturbeispiele zitiere ich Wagner, *Rheingold*, 1. Szene, T. 306 ff. (Beispiel 13a) als Ausschnitt eines authentischen sowie Brahms, *2. Symphonie*, 4. Satz, T. 20 ff. (Beispiel 13b) als Ausschnitt eines phrygischen Kleinterzzirkels.

The image shows two musical examples of Kleinterzzirkeln. The first, labeled 'a', consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The bass staff contains a sequence of notes: G3, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2. Below the bass staff, two groups of notes are indicated with arrows and labeled '6/4'. The second example, labeled 'b', also has a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The bass staff contains a sequence of notes: G3, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2. Below the bass staff, two groups of notes are indicated with arrows and labeled '5/3'.

Beispiel 13a: Wagner, *Rheingold*, T. 306–308; b: Brahms, *2. Symphonie*, 4. Satz, T. 20–22

Ich betrachte eine Reihe von Beispielen, die Torkewitz zur Analyse von Liszts „*Harmonies poétiques et religieuses*“ anführt.²⁴ In Bsp. 48 beschreibt Torkewitz die Keimzelle des Stückes, eine authentische Umspielung eines Moll-Quartsextakkordes durch Clausula Tenorizans und Cantizans (vgl. II.), die er „Pendelmotiv“ nennt. In

²³ Eine solche Beschreibung des 2. Modus kann auch für die Analyse der melodischen Verwendung des 2. Modus, insbesondere in den Werken Messiaens eingesetzt werden.

²⁴ Torkewitz [wie Anm. 7], S. 53 ff.

Bsp. 51, S. 54 (Liszt, *Die Loreley*) entsteht daraus auf die oben beschriebene Weise eine Sequenz: Der verminderte Septakkord *fis-a-c-es*, der als authentische Clausula Cantizans nach *g* führt (T. 2 f.), wird im nächsten Sequenzschritt als authentische Clausula Tenorizans nach *e* aufgelöst (T. 6 f.). Hier erscheint in der Oberstimme bereits die Verschärfung der Tenorclausel (vgl. I. und IV.). In den Beispielen 58 und 59, S. 58 f. (Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses*, T. 14 bzw. 16), stellt Torkewitz zwei Versionen des Pendelmotivs gegenüber (vgl. Torkewitz, Bsp. 61), die zweite ist „um einen Ton chromatisch verändert“ (S. 58). Es handelt sich um die authentische (Bsp. 58) und phrygische Variante (Bsp. 59). Dies wiederholt sich in den Takten 96 (phrygisch) und 98 (authentisch; vgl. Bsp. 63).

III.2 Authentisch-phrygischer Ganztonzirkel

Der verminderte Septakkord, der in beiden Kleinterzzirkeln erscheint, kann genutzt werden, um vom einen in den anderen zu wechseln. Für einen Wechsel vom authentischen zum phrygischen Kleinterzzirkel betrachte ich eine Akkordfolge aus Liszts Skizzenbuch, Ms N1, S. 17.²⁵ Aus dem authentischen Kleinterzzirkel erscheinen die Quartsextakkorde über *e* und *cis*. Der anschließende verminderte Septakkord *his-dis-fis-a* wird aber nun phrygisch nach *h* aufgelöst und Liszt folgt dem phrygischen Kleinterzzirkel bis *gis*. In den folgenden Takten hat Liszt nur den Bass notiert, der aber einen Wechsel vom phrygischen zum authentischen Kleinterzzirkel und wieder zurück nahelegt. Dieser Wechsel vom phrygischen zum authentischen Kleinterzzirkel und wieder zurück findet sich in Chopins *Prélude* op. 28, Nr. 9, T. 6 f. (Beispiel 14). Die Ruheklänge sind also *c*, *a*, *f* und *es*. Beim Wechsel zwischen den beiden Kleinterzzirkeln entsteht der Abstand einer großen Terz bzw. eines Ganztones.

Beispiel 14: Chopin, *Prélude* op. 28, Nr. 9, T. 6 f.

Ich verfolge diesen Ansatz weiter und gehe wieder von einem verminderten Septakkord aus. Ich löse den Basston als authentische Diskantclausel (ohne Ligatur) sowie als phrygische Tenorclausel (mit Ligatur) auf und erhalte so einen Ganztonzirkel (Beispiel 15a). Brahms, 2. *Symphonie*, 4. Satz *Allegro con spirito*, T. 196 ff. (Beispiel 15b) folgt diesem Prinzip. Ein Basston wird nacheinander als phrygische Clausula Tenorizans mit eingefrorener Sept²⁶ und dann als authentische Clausula Cantizans aufgelöst. Zum Ende des Beispiels verkürzt Brahms die Sequenz und verzichtet auf die authentische Auflösung.

²⁵ Zitiert nach Torkewitz, Bsp. 20, S. 32.

²⁶ Zur Terminologie vgl. Giesl, „Von Stimmführungsvorgängen zur Harmonik“ (wie Anm. 11).

Beispiel 15a: Ganztonzirkel

Beispiel 15b: Brahms, 2. *Symphonie*, 4. Satz Allegro con spirito, T. 196 ff.

IV. Chromatische Erweiterungen der Kleinterzzirkel

Ich beschränke mich wieder auf die Kleinterzzirkel und verschärfe die ganztönige Clausel in Unter- und Oberstimme. So gelangt man zu den chromatischen Varianten der authentischen und phrygischen Kleinterzzirkel.

IV.1 Authentisch

Ich möchte nun die Verschärfungen von authentisch zu doppelt halbtönig (vgl. I.) in den authentischen Kleinterzzirkel einbeziehen. Zunächst füge man in Beispiel 12a nach jedem verminderten Septakkord einen Halbtonschritt in der Unterstimme ein (eingekreiste Noten), ich verschärfe also die authentische Tenorclausel zu einer doppelt halbtönigen (Beispiel 16a). Diesen Zirkel nenne ich halbchromatischen Kleinterzzirkel. Förster bezeichnet ihn als Teufelmühle, Seidel als Variante A. Seidel versteht den Bass „als chromatische Ausstufung des 2. Modus“.²⁷ Vogler bemerkt zu dieser Harmonisierung der chromatischen Leiter, dass sie nur drei unterschiedliche Harmonien verwendet. Ich konnte mit Hilfe der von authentisch zu doppelt halbtönig verschärften Clauseln dafür eine musikalische Begründung liefern.

„Als eine Übung für den angehenden Harmonisten habe ich nicht nur die harte, sondern auch die weiche diatonische Leiter (Fig. 2) und zuletzt die chromatische (Fig. 3) gesetzt. In der oberen Begleitung der im Grunde liegenden chromatischen Leiter sind, mehr um die Lage zu benützen, als um eine entscheidende Schlußfolge einzuführen, nur drei Harmonien angebracht worden: die Harmonie der Unterhaltungs-Siebenten [Dominantseptakkord] zum fünften, und der verminderten Siebenten zum erhöhten siebenten Tone; dann kommt eine Umwendung vor, die nichts Bestimmtes sagt. Die Schlußfallmäßigkeit zweier Harmonien wird durch die dritte so vermittelt und entkräftet, daß man in die entferntesten Tonarten hinüberschleicht, ohne je Posten zu fassen oder Stand zu halten. [...] Diese Beispiele, besonders die chromatische Leiter, die man nur stückweis und nie halb, vielweniger ganz, vielleicht beim Präludiren und Phantasiren auf der Orgel benützen darf, stehen blos zur Durchsicht da.“²⁸

²⁷ Seidel, „Über den Zusammenhang“ (wie Anm. 3), S. 175.

²⁸ Vogler, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß* (wie Anm. 5), Abhandlung vom Generalbaße IV, S. 133.

halbchrom.

vollchrom.

dopp. halbt. dopp. halbt. Sekundakk. auflösung

Beispiel 16a–c: Authentische chromatische Kleinterzzirkel

Nach Vogler darf man den Kleinterzzirkel nicht in einer Komposition benutzen; er stellt lediglich ein Modell dar. Weber hingegen verwendet diesen Kleinterzzirkel abwärts in einer eigenen Komposition, vgl. Gottfried Weber, *Polemeter von Alexander von Dusch* (vierstimmige Gesänge), „Thränen gabst du, o Gott“, op. 16 Nr. 4, T. 21–31 (Beispiel 17).²⁹ Weber selbst hat dieses Stück „unter das anatomische Messer“ gelegt und die Akkorde als Stufen verschiedener Tonarten gedeutet. Er beginnt seine Analyse mit der ersten Stufe von *fis*-Moll, in T. 22 folgt die fünfte Stufe von *h* mit Sept. Den verminderten Septakkord in T. 23 deutet Weber als fünfte Stufe in *cis*- oder *e*-Moll.

„Beim erstmaligen Anhören dieser Modulation wird das Gehör sich schwerlich sogleich entschieden für die eine oder die andere dieser Bedeutungen zu bestimmen wissen, und der fragliche Akkord ihm also wahrscheinlich wirklich mehrdeutig erscheinen.“³⁰

²⁹ Zitiert nach Weber (wie Anm. 6), Bd. 2, Beispiel Ziffer IX auf Notenblatt 17.

³⁰ Weber, Bd. 2, S. 315 (2. Aufl. S. 165).

21

Weber: fis: I h: V₇ cis: V₇ fis: II₇⁰ G: V₇ fis: I^{6/4}

26

cis: V₇ Cis: V₇ E: V₇ dis: I^{6/4} ais: V₇ cis: V₇ VI

Beispiel 17: Gottfried Weber, „Thränen gabst du, o Gott“, op. 16 Nr. 4, T. 21–31

Der Akkord in T. 24 kann nach Weber als fünfte Stufe mit Sept in G-Dur gedeutet werden oder in *fis*-Moll als zweite Stufe mit verminderter Quint, großer Terz und kleiner None an Stelle des Grundtones. Beim zweiten und dritten Sequenzglied beschränkt sich Weber auf eine Deutung, genauer diejenige, die in der unteren Zeile von T. 23–25 gegeben wurde (vgl. Beispiel 17). Am Ende seiner Analyse fasst Weber zusammen:

„Ich habe, vom 21ten Takt an bis hierher, den Faden der Modulation mit möglichster Bestimmtheit verfolgt; indessen ist nicht zu läugnen, dass er, durch die häufig vorkommenden, mehrdeutigen Akkorde, vermiedene Kadenz u. dgl. zuweilen ziemlich verwickelt, unzuverlässig und schwer zu verfolgen ist, so dass das Gehör denselben beim Anhören leicht auf Augenblicke wirklich verliert, [...] und sich vielleicht erst im 33ten, 34ten oder 35ten Takte wieder vollkommen zurecht findet.“³¹

Gerade dieser Kleinterzzirkel findet sich aber in der späteren Literatur so oft, dass die Sequenz zunehmend als Einheit verstanden wird und sich der Hörer nicht an jeder Stelle nach Ausstiegsmöglichkeiten fragt. Seidel führt viele Literaturbeispiele des halbchromatischen authentischen Kleinterzzirkels an, eines ist Mozart, *Don Giovanni*, 2. Akt, 5. Szene, Finale, T. 495 ff. (Beispiel 18, harmonischer Auszug).³²

6/4 6/4

Beispiel 18: Mozart, *Don Giovanni*, 2. Akt, 5. Szene, Finale, T. 495 ff.

³¹ Weber, S. 318 (2. Aufl. S. 167).

³² Vgl. Seidel, „Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell“ (wie Anm. 2), S. 295, Bsp. 8.

Auch jeweils eine Oberstimme in Beispiel 16a hat eine authentische Tenorclausel, also einen Ganzton, auszufüllen. Um nun zum vollchromatischen Kleinterzzirkel (Seidels Variante B) zu gelangen, verschärfe ich diese Clausel ebenfalls (eingekreiste Noten) und erhalte so zweimal pro Baustein stagnierende Fortschreitungen (Pfeile, vgl. Beispiel 16b). Durch Zusammenziehen, d. h. Streichen eines Akkordes, entsteht ein vollchromatisches Modell (Beispiel 16c). Als Zwischenschritt ergibt sich eine aus der Literatur wohlbekannte Sekundakkord-Auflösungsvariante (vgl. etwa J. S. Bach, *Matthäus-Passion*, Rezitativ Nr. 24, T. 7 ff. oder Arie Nr. 65). Ich interpretiere sie als phrygische Clausula Tenorizans mit eingefrorener Sept.

Seidels Variante B' streicht nun in Beispiel 16c jeweils den Quartsextakkord. Somit entfällt der ursprüngliche Ruheakkord und man hört die Ausgangsklänge der beiden doppelt halbtönigen Clauselkombinationen nun als verschiedene Umkehrungen desselben Dominantseptakkordes. Der erste Akkord (Grundakkord) ist die Auflösung der vorigen Clausula Tenorizans, der zweite (Sekundakkord) ist der Ausgangspunkt der folgenden phrygischen Clausula Tenorizans. Als Literaturbeispiel für den vollchromatischen Kleinterzzirkel gebe ich Chopin, *Polonaise-Fantaisie*³³ op. 61, T. 177–180 (Beispiel 19). Der vollchromatische Kleinterzzirkel kommt mit auf- wie absteigendem Bass vor,³⁴ jeder Akkord kann als Einstieg bzw. Ausstieg genutzt werden.³⁵ Neben dem Quartsextakkord bietet sich insbesondere der Dominantseptakkord als Ausstieg aus der Sequenz an. In Bizet, *Carmen*,³⁶ 1. Akt, Nr. 9: Chanson und Duett Carmen – Don José, 9 Takte vor Ziffer 159, S. 210 (Beispiel 20a) findet sich ein Ausschnitt des vollchromatischen Kleinterzzirkels, der vor- und rückwärts durchlaufen wird, der Dominantseptakkord stellt den Wendepunkt dar. In dem Lied „What friends are for“ aus dem Jungle book (Komposition: Richard M. Sherman und Robert B. Sherman, 1965, Beispiel 20b) wird dieser Dominantseptakkord zum Ausstieg aus der Sequenz genutzt.

³³ Chopin, *Polonaises*, hrsg. von Paderewski (=Gesamtausgabe, VIII), Warschau 1951.

³⁴ Vgl. Seidel, „Über den Zusammenhang“, S. 173. Seidel weist auf den Zusammenhang mit der Pathopoiia hin, die nur absteigend Lamento-Charakter besitzt, allerdings auf- wie absteigend pathetisch ist. Es bleibt zu klären, ob diese barocke Ausdrucksfigur tatsächlich – wie Seidel annimmt – noch in den klassischen und romantischen Literaturbeispielen nachwirkt, vgl. Seidel, „Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell“, S. 291.

³⁵ Beispiele für den Ausstieg über den Dominantseptakkord sind Bizet, *Carmen*, 1. Akt Nr. 1 Introduction, „Je n'en doute pas“, Micaela, 4. Takt nach Ziffer 25, S. 32 (Bass aufwärts) und Humperdinck, *Die Königskinder*, vollständiger Klavierauszug, hrsg. von Rudolf Siegel und Max Brockhaus, Leipzig 1910, 2. Akt, 2. Takt vor Ziffer 156, S. 176 (Bass abwärts).

Beispiele für den Ausstieg über den Quartsextakkord sind: Humperdinck, *Die Königskinder*, 3. Akt, 10. Takt nach Ziffer 196, S. 236 (Bass aufwärts) und Tschaikowski, *Nußknacker* (=Gesamtausgabe, Band 13a), Moskau 1955, 4. Scène, T. 13ff. (Bass abwärts).

³⁶ Bizet, *Carmen* (=Kritische Neuausgabe von Fritz Oeser), Alkor-Edition, Kassel 1964.

Modell:
(vollchrom.)

Beispiel 19: Chopin, *Polonaise-Fantaisie* op. 61, T. 177–180

Beispiel 20a: Bizet, *Carmen*, 1. Akt, Nr. 9: „What friends are for“.

In Brahms, 2. *Symphonie*, 1. Satz Allegro non troppo, T. 455 ff. (Beispiel 21) wird der Ausstieg über den Dominantseptakkord schließlich als Sequenzbaustein verwendet und verkürzt; das Beispiel orientiert sich am halbchromatischen Kleinterzirkel.

455

464

Beispiel 21: Brahms, 2. *Symphonie*, 1. Satz Allegro non troppo, T. 455–470

Seidel³⁷ untersuchte bereits die Verwendung der Kleinterzzirkel in Schuberts *Winterreise*, Der Wegweiser, T. 57–65. Schubert wechselt zwischen dem vollchromatischen und halbchromatischen Modell.³⁸ Einfacher gesagt verwendet er im Kleinterzzirkel teils authentische, teils die verschärften, doppelt halbtönigen Clauseln. An der dreistimmigen Parallelstelle, ebd. T. 69–75, verwendet er jeweils doppelt halb- und ganztönige Clausulae Tenorizantes und Cantizantes.

Ich betrachte noch einmal den authentischen Kleinterzzirkel ohne chromatische Verschärfungen (vgl. III.). Ich übernehme die ersten drei Akkorde von Beispiel 12a, löse nun aber den verminderten Septakkord mit *e-f* in der Oberstimme als authentische Diskantclausel auf. Der Bass springt dann in die Tenorclausel *g-f*. Auf diese Weise durchläuft nicht wie in Beispiel 12a der Bass, sondern der Sopran Ton für Ton den 2. Modus. Die Clauseln in diesem Modell können ebenfalls verschärft werden. Geschieht dies nur im Bass, erhält man ein von Poos angegebenes Modell,³⁹ das er bei der Analyse von Wagners *Tristan* verwendet. Auf dieses Modell ist nach Poos auch „der Tristananfang harmoniegeschichtlich zurückzuführen“.⁴⁰ Verschärft man nun auch die authentischen Clauseln im Bass, erhält man die Akkordfolge in Rimskij-Korsakov, *Mlada*, IV. Akt, 7. Szene (7 Regenbogenfarben, Ziffer 29)⁴¹ – hier wurde unter den von einem Sequenzbaustein zum nächsten springenden Bass des eben erläuterten Modells noch eine zusätzliche Stimme gesetzt.

³⁷ Seidel, „Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell“ (wie Anm. 2).

³⁸ Für ein weiteres Beispiel für eine Mischform aus halb- und vollchromatischem Kleinterzzirkel vgl. Mozart, *Klavierkonzert G-Dur*, KV 453, 1. Satz. In T. 188–191 wird ein Ausschnitt des authentischen Kleinterzzirkels zur Modulation genutzt, der Ausstieg erfolgt über den Dominantseptakkord. In T. 196 beginnt Mozart wiederum einen Kleinterzzirkel, in dem authentische, doppelt halb- und ganztönige Clauseln auftreten.

³⁹ Heinrich Poos, „Zur Tristanharmonik“, in: *Festschrift Ernst Pepping zu seinem 70. Geburtstag*, hrsg. von H. Poos, Berlin 1971, S. 282, Beispiel 6.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Zit. nach Cholopov (wie Anm. 10), S. 389, Bsp. 3 E.

IV.2 Phrygisch

Führt man das oben besprochene Verfahren mit der phrygischen Auflösung des verminderten Septakkordes durch, indem man die phrygische Diskantclausel verschärft, so erhält man ebenso ein vollchromatisches Modell (Beispiel 22a-c). Der Zwischenschritt ist dieses Mal der Wechsel von doppelt ganztönig zu doppelt halbtönig.

halbchrom.

vollchrom.

dopp. ganzt. dopp. halbt. nach h

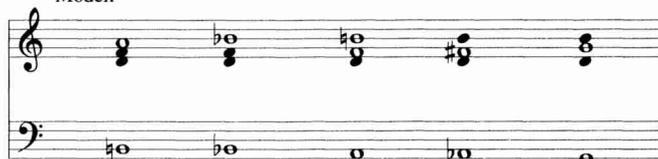
Beispiel 22a-c: Phrygische chromatische Kleinterzzirkel

Dieser phrygische vollchromatische Kleinterzzirkel findet sich aufgrund des Ungleichgewichtes zwischen Spannungs- und Ruheklang selten direkt in dieser Form. Ein Beispiel ist Giacomo Puccini, *Tosca*, 1. Akt, T. 37 ff. (Beispiel 23), allerdings mit Quartvorhalt und Septime. Jedoch lassen sich einige Literaturbeispiele auf ihn als Modell zurückführen. So finden wir in Debussy, *Images*, „1. Reflets dans l'eau“, T. 22 f. (Beispiel 24, harmonischer Auszug) eine doppelt halbtönige Umspielung eines *Fes*-Dur Grundakkordes. Allerdings umfasst der Ausschnitt nur einen Sequenzbaustein und ist daher streng genommen keine Sequenz.⁴²

⁴² Ebenso kann man vor dem Hintergrund des phrygischen vollchromatischen Kleinterzzirkels Wagner, *Tristan und Isolde*, III, T. 708 ff. betrachten, vgl. Giesl, „Von Stimmführungsvorgängen zur Harmonik“ (wie Anm. 11), Bsp. 35e. Die Akkorde sind Umkehrungen dreier aufeinanderfolgender Akkorde dieses Modells; genauer stellen sie die Verschärfung einer doppelt ganztönigen zu einer doppelt halbtönigen Clauselkombination mit anschließender Auflösung dar.



Modell



Beispiel 23: Giacomo Puccini, *Tosca*, 1. Akt, T. 37 ff.



Beispiel 24: Debussy, *Images*, „1. Reflets dans l'eau“, T 22 f.

IV.3 Authentische und phrygische Kleinterzzirkel

Im Gegensatz zu den nicht-chromatischen authentischen und phrygischen Kleinterzzirkeln, in denen jeweils der verminderte Septakkord auftaucht und einen natürlichen Wechsel zwischen beiden ermöglicht (vgl. III. 2), haben die vollchromatischen Fassungen keinen gemeinsamen Akkord. Trotzdem wechselt Wagner von der phrygischen zur authentischen vollchromatischen Variante, was an zwei Beispielen gezeigt werden soll.

Ich betrachte zunächst Wagner, *Tristan und Isolde*, III, T. 1658 ff. (Beispiel 25). Folgt der Verlauf unter Auslassung des Ruheklanges *Fis*-Dur zunächst dem phrygischen Kleinterzzirkel bis *Es*-Dur, das über den Tristanakkord als Bestandteil des phrygischen Kleinterzzirkels erreicht wird, so wird nun zum authentischen Kleinterzzirkel nach *cis* gewechselt, was gegenüber dem ursprünglichen Kleinterzzirkel einen Halbton zu hoch liegt. Wagner schließt daran den einen Halbton tiefer liegenden authentischen Kleinterzzirkel an, so dass der nächste Quartsextakkord korrigiert auf *a* in T. 1662 erreicht wird. Er liegt jedoch metrisch auf schwacher Zeit, was ihn als Durchgang zu dem Sekundakkord über *gis* erscheinen lässt. Das *gis* wird wieder ins *fis* geführt und zugleich erreicht Wagner in Anlehnung an den phrygischen Kleinterzzirkel, von dem er ausgegangen ist, an Stelle des Quartsextakkordes den Grundakkord *Fis*-Dur. Man beachte außerdem, dass zu den Takten 1659, 1661, und 1662 die Oberstimme einen Sprung macht und dadurch jeweils eine Unregelmäßigkeit betont: zuerst das Auslassen des Akkordes auf *Fis*-Dur, dann die Wendung zum Dur-Quartsextakkord auf *cis*, die den Wechsel zum

authentischen Kleinterzzirkel unterstreicht, und zuletzt das Auslassen des Quartsextakordes auf *ais* zugunsten einer Transposition des authentischen Kleinterzzirkels um einen Halbton nach unten (Korrektur *a* statt *ais*).

1659

The image displays a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, III, T. 1658–1663. The main score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. Below the main score are four systems of chord diagrams. The first system is labeled "phr." and shows two chords with fingerings 5/3 and 5/3. The second system is labeled "auth." and shows three chords with fingerings 6/4, 6/4, and 6/4. The third system is labeled "auth." and shows three chords with fingerings 6/4 and 6/4.

Beispiel 25: Wagner, *Tristan und Isolde*, III, T. 1658–1663

Im zweiten Beispiel, Wagner, *Tristan und Isolde*, II, T. 1856–1861 (Beispiel 26), erscheint zunächst ein Ausschnitt des phrygischen vollchromatischen Kleinterzzirkels um *d*, der bis zu den doppelt ganztönigen Clauseln *c/e* weitergeführt wird. Dieser Tristanakkord in der Umkehrung *c-fis-a-e* wird einen Halbton tiefer wiederholt und dann mit phrygischen Clauseln *ces/as* nach *b* aufgelöst. Der Dominantseptakkord über *b* wird dann von Wagner für den Einstieg in einen vollchromatischen authentischen Kleinterzzirkel um *a* genutzt. Zwar sind beides streng genommen keine Sequenzen, da jeweils nur ein Ruheakkord erscheint, aber Wagner hat so über den Tristanakkord phrygische und authentische Umspielungen miteinander verbunden.

1856

Tristan Tristan

phr. dopp. 5 dopp. dopp.
 halbt. 3 halbt. ganzt.

auth. dopp. 6 dopp. dopp.
 halbt. 4 halbt. ganzt.

Beispiel 26: Wagner, *Tristan und Isolde*, II, T. 1856–1861

Zusammenfassung

Ich habe die Teufelsmühle und die von Seidel beschriebenen verwandten Kleinterzzirkel durch die Clausellehre begründet. Dies führte zunächst auf den von Seidel aus der Variante A reduzierten Zirkel A'. Der Clauselansatz erklärt die Funktion der Akkorde und insbesondere auch der Töne des 2. Modus, dessen Skala dieser Zirkel durchläuft. Die Teufelsmühle und Seidels Variante B entstehen durch Verschärfungen der authentischen Clauseln zu doppelt halbtönigen. Weiterhin habe ich analog die phrygischen Varianten entwickelt. Mischformen und Übergänge sowohl innerhalb der authentischen und phrygischen Erscheinungsformen wie zwischen ihnen lassen sich durch unterschiedliche Clauseln erklären.

Zugleich zeigt sich, dass die Clausellehre nicht nur Verbindungen zweier Klänge, eines Spannungsakkordes und seiner Auflösung, erklären kann. Sie eignet sich vielmehr auch zur Beschreibung von Kadenzsowie von Sequenzen, die aus diesen Bausteinen durch unterschiedliche Auflösungs-möglichkeiten entstehen.

„Das neue System der Tonorganisation“ von Nikolaj Andreevič Roslavec

von Marina Lobanova, Hamburg

Das neue System der Tonorganisation von Nikolaj Andreevič Roslavec (1880/81–1944) gehört zu den interessantesten Versuchen in der Geschichte Neuer Musik. Der Komponist entdeckte eine neue Klanglogik, die in vielem von seinen Zeitgenossen nicht akzeptiert wurde und die für spätere Generationen vergessen oder unbekannt blieb. Roslavec' Tätigkeit weist eine erstaunliche Balance auf zwischen Experimentierfreudigkeit und Begründung einer Tradition, zwischen Neuerertum und Akademismus sowie eine Ausgeglichenheit zwischen seinem Schaffen und seinen theoretischen Reflexionen, die eine neue universelle Sprache beanspruchten.

1. Das musiktheoretische Erbe Roslavec'

Während die wichtigen autobiographischen und publizistischen Äußerungen Roslavec' veröffentlicht bzw. ins Deutsche übersetzt worden sind,¹ ist sein musiktheoretisches Erbe bis heute wenig bekannt.² Um Roslavec' System zu verstehen, sollte man zunächst verschiedene, bisher unveröffentlichte Materialien (musikwissenschaftliche Arbeiten, Vorträge, Vorlesungen, kompositorische Handbücher usw.) aus zwei Moskauer Archiven – RGALI (Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst) und GCMMK (Staatliches Zentrales Glinka-Museum der Musikkultur) – betrachten und sie dann mit den teilweise vergessenen publizierten Artikeln vom Komponisten und von seinen Mitstreitern sowie mit völlig unbekanntem Marginalien in den Manuskripten Roslavec' vergleichen.³ Nur dieser Weg führt zu einer echten Rekonstruktion der Schaffungsmethode des

¹ Nikolaj Andreevič Roslavec, „Nik. A. Roslavec o sebe i svoëm tvorčestve“ („Nik. A. Roslavec über sich und sein Schaffen“), in: *Sovremennaja muzyka* 5 (1924), S. 132–138, deutsch bei Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er-Jahre*, Laaber 1980, S. 395–400; Roslavec, „Organizator zvukov“ („Organisator von Klängen“, Ein Brief von Roslavec an Juvenal Slavinskij), hrsg. von der Verfasserin, in: *Muzykal'naja gazeta* 20 (1994), S. 4, deutsch in: Marina Lobanova, *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, Frankfurt a. M. 1997, S. 60 ff.; N. Roslavec, „Gde russkie kompozitory?“ („Wo stehen die russischen Komponisten?“), in: *Vestnik rabotnikov iskusstv* 4 (1925), S. 2 f., übers. und komm. von der Verfasserin, in: *Dissonanz* 52 (1997), S. 12 f.; Roslavec, „Nazad k Betchovenu“ („Zurück zu Beethoven“), in: *RABIS* 91 (1927), S. 3 f.; ders., „O psevdoproletarskoj muzyke“ („Von der pseudo-proletarischen Musik“), in: *Na putjach iskusstva* (*Auf Wegen der Kunst*), Moskau 1926, S. 180–192, übers. und komm. von der Verfasserin, in: *Dissonanz* 49 (1996), S. 4–10.

² Vgl. Roslavec, „Družestvennyj otvet Ars. Avraamovu“ („Freundschaftliche Antwort an Ars. Avraamov“), in: *Muzyka* 219 (1915), S. 256 f., deutsch bei Andreas Wehrmeyer: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920* (= Europäische Hochschulschriften XXXVI, 67), Frankfurt a. M. 1991, S. 327 f.; Roslavec, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii* (*Das neue System der Tonorganisation und die neuen Unterrichtsmethoden der Komposition*), 03.12.1926. Thesen (teilweise erläutert unter demselben Titel am 17.01.1927), RGALI, Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 72, deutsch bei Wehrmeyer, S. 317–322; Roslavec, „Lunnyj P'ero' Arnol'da Šenberga“ („Pierrot lunaire' von Arnold Schönberg“), in: *K novym beregam* 3 (1923), S. 28–33, Übersetzung, Vorwort und Kommentar von der Verfasserin, in: *Dissonanz* 61 (1999), S. 22–27.

³ Die in RGALI aufbewahrten theoretischen Arbeiten von Roslavec wurden erstmals im Aufsatz der Verfasserin „L'eredità di N. A. Roslavec nel campo della teoria musicale“, in: *Musica/Realtà* 4 (1983), S. 41–65 betrachtet. Vollständig wurden die musiktheoretischen Arbeiten Roslavec' aus zwei Moskauer Archiven erstmals in dem oben erwähnten Buch (vgl. Anm. 1) der Verfasserin beschrieben und charakterisiert.

Komponisten.⁴ Roslavec' Schriften sind allerdings weder hinsichtlich ihrer Bedeutung noch ihrer Qualität gleich. Von größtem musiktheoretischen Interesse sind Roslavec' Thesen *Das neue System der Tonorganisation und die neuen Unterrichtsmethoden der Komposition* (1926, teilweise 1927 erläutert), die grundlegende Einblicke in seine Konzeption gewähren.⁵ Ziemlich wichtig ist auch das *Arbeitsbuch über Kompositionstechnik* (1931), das manche seiner Ideen konkretisiert und anschaulich macht.⁶ *Das neue System der Komponistenausbildung* (vermutlich 1935) sowie *Pädagogische Grundlagen eines neuen Systems der musischschöpferischen Ausbildung* (vermutlich 1927) demonstrieren Roslavec' Vorstellungen von der europäischen Kompositionsschule in Geschichte und Gegenwart.⁷ Bei den *Arbeiten über Musiktheorie* (1920er-Jahre bis 1936) und der *Untersuchung über den Ton und Modus* (1930er-Jahre) handelt es sich um die Entwürfe, die sich auf Formenlehre, Kontrapunkt, Harmonik und Geschichte musiktheoretischer Systeme beziehen und die Roslavec selbst als Lehrer benutzen konnte.⁸ Im Mittelpunkt dieser Forschung stehen die Besonderheiten der Tonhöhenorganisation im Werk Roslavec'. Die Wirkung seines „Neuen Systems“ auf dem Gebiet des Rhythmus', des Kontrapunktes und der Form muss speziellen Forschungen vorbehalten bleiben.

2. Die kulturellen und ästhetischen Voraussetzungen zur Entstehung des „Neuen Systems der Tonorganisation“. Von der Krise alter Modelle zum Schaffen „neuer Gesetze“. Vorfahren und Zeitgenossen. Selbständigkeit des „Neuen Systems der Tonorganisation“ von Roslavec

In der schöpferischen Manier Roslavec' und seinem theoretischen System spiegeln sich die wesentlichen Widersprüche und Verflechtungen von Altem und Neuem in seiner Zeit. Roslavec' Einstellungen waren in vieler Hinsicht von der allgemeinen historisch-kulturellen Situation Russlands in den ersten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts bestimmt. Die Originalität, Unabhängigkeit und Selbständigkeit der russischen philosophischen Avantgarde äußerte sich hier mit besonderer Kraft.

Bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts behauptete sich in der europäischen Kunst das Eingeständnis einer allumfassenden Kulturkrise, die die vollkommene Erschöpfung alter Modelle mitbrachte. Im offenen Bruch mit „Akademie und Schule“ äußerte sich ein

⁴ Gerade der Mangel an Kenntnis des theoretischen Archivs Roslavec' erklärt ein rein statisches, mechanisches Verfahren in manchen Analysen der Werke Roslavec', welches zu zahlreichen Fehlern und irreführenden Schlussfolgerungen in Bezug auf das System Roslavec' führt. Aus den gleichen Gründen enthalten die früheren Werkverzeichnisse zahlreiche Fehler. Ein vollständiges Roslavec-Werkverzeichnis befindet sich im erwähnten Buch der Verfasserin (vgl. Anm. 1).

⁵ S. Anm. 2.

⁶ *Rabočaja kniga po tehnologii muzykal'noj kompozicii. Časti teoretičeskaja i praktičeskaja* (Arbeitsbuch über Kompositionstechnik. Theoretischer und praktischer Teil), 1931, RGALI, Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 77.

⁷ *Novaja sistema kompozitorskogo obrazovanija. Normal'nyj kurs teoretičeskogo i praktičeskogo osvoenija metodov i priëmov muzykal'noj kompozicii (plan knigi)* (Das neue System der Komponistenausbildung. Ein Normalkurs der theoretischen und praktischen Beherrschung von Methoden und Verfahren der musikalischen Komposition (Plan eines Buches)), vermutlich 1935, GCMMK, Fond 373, Archiveinheit 17; *Pedagogičeskie osnovy novej sistemy muzykal'no-tvorčeskogo obrazovanija* (Pädagogische Grundlagen eines neuen Systems der musischschöpferischen Ausbildung), vermutlich 1927, ebd., Archiveinheit 16.

⁸ *Raboty po teorii muzyki* (Arbeiten über Musiktheorie). 1920er-Jahre bis 1936 (einzelne Blätter). RGALI, Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 76; *Issledovanie o muzykal'nom zvuke i lade* (Untersuchung über den Ton und Modus), 1930er-Jahre, ebd., Archiveinheit 79.

Bedürfnis nach neuer Ausdrucksweise und neuer Schönheit, das zahlreiche Künstler, Vertreter verschiedener schöpferischer Richtungen, empfanden. Am extremsten manifestierten sich diese Tendenzen in der Theorie und Praxis des Futurismus. Nur die Zukunft wurde akzeptiert; die ganze Vergangenheit sollte aus dem kulturellen Kontext gestrichen werden, gnadenlos „auf den Müllhaufen der Geschichte geworfen und von Bord des Schiffs der Gegenwart gestoßen werden“⁹. Als „Entdecker neuer Enthüllungen in Malerei“ betrachtete sich Aleksandr Rodčenko, sowie Velemir Chlebnikov der „Columbus neuer poetischer Kontinente“ genannt wurde. In derselben Reihe steht auch der Erfinder des *Neuen Systems der Tonorganisation*. In seinem schöpferischen Manifest von 1924, das er offensichtlich nach dem Modell futuristischer Erklärungen abfasste, begründete Roslavec sein eigenes Streben nach Neuem und Unbekanntem (der Künstler wollte sein „eigenes inneres Ich“ ausdrücken, „welches von neuen, noch nie erhörten Klangwelten träumte“¹⁰), das im Einklang mit futuristischen Deklarationen stand, in denen der Welt das Neue, nie Dagewesene verkündet wurde.¹¹ Zugleich mit dem Hang zum Experiment existierte das Bedürfnis, ein neues System der Organisation zu finden, ein neues Gesetz zu entdecken, eine universelle Sprache zu erarbeiten. Ein Bedürfnis, die Tradition zu verteidigen, regte sich in der russischen Kultur seit Beginn des Jahrhunderts.

Die Situation in der Musik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts legte Zeugnis von einer Krise der alten Modelle ab und offenbarte zugleich die Notwendigkeit eines neuen Systems. 1909 beschrieb Sergej Taneev in seinem Traktat *Podvižnoj kontrapunkt strogogo pis'ma* (*Der bewegliche Kontrapunkt des strengen Satzes*) eine allumfassende Krise des klassischen tonalen Systems und sagte viel früher als zukünftige Klassiker der Dodekaphonie eine Hinwendung zu polyphonen Formen voraus.¹² Genau so wie Taneev ging auch Roslavec von dem Gedanken aus, durch die Krise des Dur-Moll-Systems sei das Komponieren vom Zerfall bedroht; genauso wie Taneev sah er eine Rettung vor „Anarchie“ vor allem im Schaffen eines „neuen Kontrapunkts“. Roslavec zufolge sollte „die Stimmführung“ eine „objektive Harmonie“ ergeben.¹³ Die beiden Komponisten setzten dem ihr Bedürfnis nach neuer Organisation entgegen. Roslavec behauptete immer wieder, dass alle modernen Komponisten das Bedürfnis nach neuen strengen Gesetzen empfanden; wichtig für ihn war ein Bericht Leonid Sabaneevs von der Sehnsucht Skrjabins nach einem System.¹⁴

Die Evolution des klassischen Systems endete Roslavec' Meinung nach in einer Sackgasse: Neue harmonische Strukturen wurden mit Akkorden begrenzt, die aus nicht mehr als fünf Tönen bestanden. Ausbrüche aus diesem Denken in Nonakkorden erblickte Roslavec in Westeuropa in Schönbergs zweiter Periode (op. 11) und in

⁹ Zit. nach: V. Katanjan, *Majakovskij. Chronika žizni i tvorčestva* (*Majakovskij. Eine Chronik seines Lebens und Werks*), Moskau 1985, S. 62 f.

¹⁰ Nik. A. Roslavec o sebe i svoëm tvorčestve (*Nik. A. Roslavec über sich und sein Schaffen*), deutsch bei Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, S. 396.

¹¹ Die komplexen Beziehungen Roslavec' zum Futurismus, zum Jugendstil sowie zu den verschiedenen Strömungen der philosophischen Avantgarde und Künstlern wie Debussy, Skrjabin, Schönberg usw. sind im zitierten Buch der Verfasserin (vgl. Anm. 1) analysiert.

¹² Sergej Taneev, *Podvižnoj kontrapunkt strogogo pis'ma* (*Der bewegliche Kontrapunkt des strengen Satzes*), Moskau 1909, S. 3–6.

¹³ RGALI, Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 6, Liste 25.

¹⁴ Roslavec, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii*, S. 7 u. 17.

Russland bei Skrjabin (*Prométhée*) und bei sich selbst. Hier unterstreicht Roslavec von neuem den „offenen Bruch“ mit dem klassischen System und den Anfang eines freien, allein dem Hören verpflichteten Weges. Zu Anfang dieses Weges herrscht das Chaos „freier Atonalität“; dann ergibt sich die Notwendigkeit eines organisierenden Prinzips, eines Systems, welchem strenge Gesetze zugrunde liegen. Dieses System sollte grundsätzlich neu sein. Roslavec betont überall die Unmöglichkeit jegliches „Zurück-Zu“, einer künstlichen Wiederherstellung des klassischen Systems heutzutage: „Zum klassischen System können wir nicht zurückkehren, aber ich glaube, wir müssen zu einem bestimmten System zurückkehren, wo man sich genau so fühlen würde wie Beethoven, als er seine größten Werke schuf.“¹⁵ Roslavec betrachtete alle harmonischen Systeme, darunter das klassische, als historisch-relative; er schrieb: „Ein einheitliches, ewiges, absolutes und allumfassendes System gibt es nicht.“¹⁶

Wenn es sich um das „Neue System der Tonorganisation“ handelt, wird Roslavec immer wieder als „russischer Schönberg“, als „Autor der ersten atonalen Werke in Russland“ angesehen: Den Mythos von Roslavec, einem „Epigonen Schönbergs“, haben ehemalige Führer der RAPM (Russische Assoziation Proletarischer Musiker) der Musikgeschichte aufgedrängt. Den Anfang mit Parallelen zwischen Roslavec und Schönberg bzw. Roslavec und Debussy hat 1915 in der Musikkritik Vjažeslav Karatygin gemacht. Andere Kritiker dagegen, wie Nikolaj Mjaskovskij und Evgenij Braudo, verteidigten die schöpferische Unabhängigkeit Roslavec'.¹⁷

Wenn man von Verbindungen und Differenzen zwischen Schönberg und Roslavec spricht, bringt man häufig eine Reihe von Begriffen durcheinander: klassische Dodekaphonie und nicht-dodekaphone serielle Technik, die Frage der Priorität bei der Erfindung eines neuen Systems, methodische Grundlagen und Kompositionstechnik. Wie gut konnte Roslavec überhaupt das Werk und die Ideen Schönbergs kennen? 1923 wurde ein Artikel von ihm über *Pierrot lunaire* veröffentlicht.¹⁸ 1924 erinnerte sich Roslavec, dass ihm im Frühjahr 1912 „einige jüngste Werke von Schönberg begegneten“, die ihm „damals als eine Art musikalisches Abrakadabra erschienen“ und die „deshalb für lange Zeit aus meinem Gesichtskreis verschwanden.“¹⁹ Der autobiographische Artikel, aus dem diese Sätze stammen, enthält eine kurze Beschreibung der Prinzipien des *Neuen Systems der Tonorganisation*. Manche der von Roslavec formulierten Ideen sind in der Tat einigen Postulaten der klassischen Dodekaphonie ähnlich: U. a. bestätigt der Komponist das neue Verhältnis zur Dissonanz, die frei verwendet wird, und zur Chromatik, die ein zwölfstufiges System darstellt, sowie die dadurch erzielte Einheit von vertikaler und horizontaler Dimension der musikalischen Komposition. Die Tonalität wird von ihm als historisch lokales Phänomen betrachtet; die tonalen Beziehungen sollten sich allmählich lockern, was zu Anfang des 20. Jahrhunderts zur Krise der Tonalität führte; während der Musikevolution beherrsche das Gehör nach und nach die Töne der Obertonreihe; im Prozess dieser Entwicklung gehe die Dissonanz in die

¹⁵ Ebd., S. 6 f. u. 22 f.

¹⁶ Ebd., S. 6.

¹⁷ Vgl., V. G. Karatygin, *Izbrannye stat'i* (Gesammelte Aufsätze), Leningrad 1965, S. 109; N. Ja. Mjaskovskij, *Sobranie materialov v dvuch tomach* (Gesammelte Materialien in 2 Bänden), Bd. 2, Moskau 1964, S. 199 f.; RGALI, Fond 2659, Archiveinheit 99, S. 28.

¹⁸ S. Roslavec, „Lunnyj P'ero' Arnol'da Šenberga“.

¹⁹ Nik. A. Roslavec o sebe i svoëm tvorčestve; deutsch bei Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, S. 398.

Konsonanz über.²⁰ Symptomatisch ist, dass Roslavec die Methode Schönbergs synthetisch nennt: Zweifelsohne projiziert er die Begriffe, die sein eigenes Werk bestimmen („Synthetakkord“, „synthetisches System“) auf das Schaffen Schönbergs.²¹

Doch obwohl Schönberg sein System schon seit 1914/15 entwickelte, fand es seine konsequente Ausprägung erst in der *Suite* für Klavier Op. 25 (1921/24) und in einigen Sätzen der Opera 23 und 24. Die neuen Kompositionsprinzipien Schönbergs wurden 1924/25 von Erwin Stein formuliert; die Weiterentwicklung des Systems vollzog sich in Arbeiten von Theoretikern wie Herbert Eimert, Ernst Krenek, René Leibowitz, Josef Rufer u. a. Die sowjetische Presse berichtete erstmals über das System Schönbergs im Jahre 1931: Aleksandr Veprik bezeichnete es als „Theorie der Atonalität“ und bewertete es als „Konstruktivismus“, als „eine Wendung zur Scholastik der alt-niederländischen Schule“ und als „praktische Äußerung der Verwirrung, die in der spießbürgerlichen Schicht im Westen herrscht.“²² Im Jahre 1924 wusste Roslavec also kaum vom System Schönbergs, und es ist mehr als zweifelhaft, dass er später irgendwelche klaren und detaillierten Vorstellungen von der Dodekaphonie hatte: Jedenfalls erwähnt er die Namen Schönbergs und Steins nicht in seinen speziellen theoretischen Arbeiten. Genauso wenig kannte Roslavec die Tropenlehre J. M. Hauers. Die Grundlagen des *Neuen Systems der Tonorganisation* wurden früher als die ersten Mitteilungen über die Dodekaphonie und Tropenlehre formuliert: Die erste Erwähnung der neuen Kompositionstechnik von Roslavec fällt ins Jahr 1915. Obwohl der Komponist noch nicht den Begriff „Synthetakkord“ benutzt, erklärt er kurz, aber umfassend einige seiner Prinzipien (s. unten).²³ Zu den wichtigsten Quellen, die die theoretische Konzeption Roslavec' inspirieren konnten, gehörten die Arbeiten seines Freundes und Skrjabin-Biographen Leonid Sabaneev: Bereits in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts begründete er die Harmonik Skrjabins mit der aus entfernten Obertönen entstandenen „Ultrachromatik“.²⁴ Nicht zufällig wies Roslavec darauf hin, dass sein „Neues System“ einen Übergang in den „Ultrachromatismus“, zur „ultrachromatischen Skala aus der chromatischen Obertonreihe“²⁵ sichern sollte.

Während andere Komponisten noch nach neuen Organisationsformen suchten, hatte Roslavec schon ein System gefunden, das er mit eiserner Konsequenz verwirklichte. Roslavec' Experimente während des Konservatoriumsstudiums, etwa seit 1909, beweisen, dass der endgültigen Formierung des „Neuen Systems“ eine vorbereitende Phase vorausging. Entwickelte Formen der Synthetakkordtechnik findet man in der symphonischen Dichtung *In den Stunden des Neumonds* (1912/13?, rekonstruiert 1989 von der

²⁰ Vgl. Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch (= Arnold Schönberg. Gesammelte Schriften 1), Frankfurt a. M. 1976.

²¹ Diese Terminologie verwendet Roslavec viel früher als Zofia Lissa, die 1934 das System Schönbergs mit dem im Spätwerk verglich und deren Ähnlichkeit als „synthetische[s] harmonische[s] Suchen“ im Gegensatz zu traditionellen „analytischen“ formulierte. Vgl. Zofia Lissa, „Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik“, in: *AML* 7 (1935), S. 15–21.

²² Aleksander Veprik, „Ob atonalizme“ („Von der Atonalität“), in: *Proletarskij muzykant* 5 (1931), S. 37.

²³ Roslavec, *Družestvennyj otvet Ars. Avraamovu*, S. 256 f.

²⁴ Leonid Sabaneev, „Évoljucija garmoničeskogo sozercanija“ („Evolution der harmonischen Anschauung“), in: *Muzykal'nyj sovremennik* 2 (1915), S. 18–30; ders., „Otvét Karasëvu po povodu akustičeskich osnov garmonii Skrjabina“ („Antwort an Karasëv anlässlich der akustischen Grundlagen für Skrjabins Harmonik“), in: *Muzyka* 16 (1911), S. 370; ebd., 20 (1911), S. 455 ff.; ders., „Pis'ma o muzyke. I. Ul'trachromatičeskaja polemika“ („Briefe von Musik. I. Ultrachromatische Polemik“), in: *Muzykal'nyj sovremennik* 6 (1916), S. 99–108.

²⁵ Roslavec, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavania kompozicii*, S. 8.

Verfasserin), im *Nocturne-Quintett*, in der *Ersten Violinsonate*, in *Drei und Vier Kompositionen für Gesang und Klavier* und anderen Werken aus den Jahren 1913/14. 1915 und 1924 erhielt Roslavec' Verfahren seine theoretische Begründung; seine Weiterentwicklung spiegelt sich in den theoretischen Arbeiten aus den Jahren 1926/27, die die früher geäußerten und schon erprobten Prinzipien konkretisieren.

Nicht weniger wichtig ist die Eigenartigkeit des „Neuen Systems der Tonorganisation“. Im Unterschied zu Schönbergs Reihen bestehen die „Synthetakkorde“ Roslavec' nicht unbedingt aus 12 Tönen: Die Zahl der Töne ist verschieden. Außerdem werden Roslavec' „Synthetakkorde“ viel freier als die Reihen behandelt: Der „Synthetakkord“ ist in sich flexibel, an keine feste Folge der Töne gebunden, und nicht alle seiner Töne müssen unbedingt immer auftreten: In manchen Teilen der Komposition verwendet Roslavec reduzierte, in anderen volle Formen des gewählten „Synthetakkords“ (s. unten). Diese Eigenschaften des „Neuen Systems“ müssen betont werden: Es bloß als eine der Vorformen der Dodekaphonie oder als nicht-dodekaphone serielle Technik zu beschreiben,²⁶ ist aus diesem Grund unzureichend.

3. *Universeller und synthetischer Charakter des „Neuen Systems“*

Roslavec zufolge besitzt sein System universellen Charakter: Der Komponist bestimmt es als „allgemeine Summe [...] der Kompositionsverfahren, die das System der Tonorganisation bilden.“ Diese Konzeption sollte alle Bereiche der Musik- oder Kompositionstheorie, wie Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation usw., umfassen.²⁷ Die Grundlage seines Systems betrachtet Roslavec als eine prinzipiell neue, die die Prinzipien der „alten Kompositionsschule“ ablehnt. Besonders unzufrieden ist er mit dem „statisch-analytischen Prinzip“ sowie mit der „metaphysischen Abgrenzung der musikalischen Faktoren (u. a. der Harmonik von der Polyphonie)“ voneinander und mit dem „Mangel an Einheit“, die für diese alte Schule charakteristisch seien. Sein eigenes System sollte in erster Linie ein „dynamisch-synthetisches Prinzip“, eine „synthetische Zusammenfassung aller Kenntnisse“ und „praktische Orientierung“ bringen.²⁸ In Roslavec' Einstellungen wirkt sowohl der Zeitgeist der Epoche „erhöhter Energie“ nach, die alles kritisierte, was zu isolierten Einzelheiten, Statik, Anti-Dynamik in Kunst und Wissenschaft führte, als auch die Einflüsse konkreter Forschungen wie *Die musikalische Form als Prozess* von Boris Asaf'ev, dessen Namen Roslavec erwähnt. Genau so wichtig ist es für Roslavec, eine historische Synthese zu erreichen, d. h. die zerbrochene Linie der Musikentwicklung wiederherzustellen. Sein „Neues System“ sollte in einer organischen Verbindung zu allen Errungenschaften der Vergangenheit stehen und als Resultat der Evolution des klassischen Systems erscheinen.²⁹ Roslavec sagte:

²⁶ Vgl. George Perle, *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, Berkeley 1963, S. 41.

²⁷ Roslavec, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii*, S. 10.

²⁸ Roslavec, *Novaja sistema kompozitorskogo obrazovanija. Normal'nyj kurs teoretičeskogo i praktičeskogo osvoenija metodov i priëmov muzykal'noj kompozicii (plan knigi)* [Das neue System der Komponistenausbildung. Ein Normalkurs der theoretischen und praktischen Beherrschung von Methoden und Verfahren der musikalischen Komposition [Plan eines Buches]], GCMMK, Fond 373, Archiveinheit 17, S. 1–21, 27, 60.

²⁹ Ders., *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii*, S. 7.

„Ich bin ein Klassiker, der hinter sich die ganze Kunst unserer Zeit hat und sich alles aneignete, was von Menschen geschaffen worden war. Die Musikkultur ging mir nicht in Fleisch und Blut über: ich eroberte alles; ich sage: es gibt bei mir keinen Bruch in der Entwicklungslinie der musikalischen Kunst. Durch meine Schüler und ihre Schüler will ich das Neue System der Tonorganisation bestätigen, das das klassische System ablöst.“³⁰

Er behauptete, dass sowohl die Romantik, die Klassik als auch der Impressionismus und die Polytonalität in sein System eingehen,³¹ was auch den „synthetischen Charakter“ seines Schaffens und seiner Theorie beweise.

4. Entstehung des „Neuen Systems der Tonorganisation“ (1907/11)

Das frühe Werk Roslavec' zeigt ein Suchen, Erfinden und Entdecken individueller harmonischer Strukturen und neigt zu Stabilisierung. Das beweisen seine selbständigen Stücke sowie etliche Abweichungen von den Regeln in seinen Studienarbeiten. Der „Akademie und Schule“ entgegen entwickelte Roslavec eine äußerst kritische, wenn nicht ganz negative Haltung: Zwar gab er zu, dass diese Schule (Roslavec studierte am Moskauer Konservatorium u. a. Komposition bei S. N. Vasilenko, Kontrapunkt, Fuge, Formenlehre bei A. A. Il'inskij und M. M. Ippolitov-Ivanov) außerordentlich gründlich gewesen war: er habe „mindestens 100 Fugen geschrieben“³². Jedoch war das Konservatoriumstudium allzu altmodisch: Es wurde „nach der alten Art gelehrt“, Musik zu schreiben, und vor allem empfand der Komponist diese Schule schablonenhaft und unnutzbar für sich als Künstler.³³ Die ‚linke Abweichung‘ Roslavec', aufgrund derer er „mehr als einmal jeglicherlei Unannehmlichkeiten zu erdulden“³⁴ hatte, geht sicherlich nicht auf den Wunsch zurück, um jeden Preis originell zu sein. Der Komponist strebte ganz bewusst nach einem eigenständigen harmonischen Stil. Zunächst schwamm er im Tonchaos, dann sonderte er instinktiv und danach bewusst diejenigen Tonverbindungen aus, die ihn interessierten, so dass er schließlich einige harmonische Zusammenhänge entdeckte, die ihm vorzugsweise lagen und aus denen er mittels einer Auslese den unverrückbaren Teil seines Stils erwarb:

„[...] hier, in angestrenzter Arbeit während eines ganzen Jahres, kam ich instinktiv zu einer Reihe harmonischer Prinzipien, die im Resultat fast eine solche Anwendung der Klanglichkeit gestatteten, wie sie mir ständig in meinem musikalischen Bewußtsein vorschwebte, und die sogar von Zeit zu Zeit in meinen Schülerarbeiten der Jahre 1909–1911 durchbrachen.“³⁵

Roslavec' Musik aus der Periode der Entstehung und Formierung des „Neuen Systems“ zeigt diesen Übergang von der Ablehnung der Tradition und vom Chaos zum „neuen Gesetz“. Der Komponist bewegt sich über die Chromatik zum Ganztonsystem und wählt dann Klänge, die seinem Stil am meisten liegen. Die Periode der Entdeckung des eigenen Stils und der Fixierung von Regeln erscheint als konsequentes Wachstum: Das Reifen der Kerne des Stils wechselt sich ab mit strenger umfassender Organisation, das Chaos freier Atonalität mit dem Kosmos der „Synthetakkorde“.

³⁰ Ebd., S. 22 f.

³¹ Ebd., S. 23.

³² Ebd., S. 20.

³³ S. Nik. A. Roslavec o sebe i svoëm tvorčestve, deutsch bei Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, S. 396.

³⁴ Ebd., S. 396.

³⁵ Ebd.

a. Richtung Chromatik: Zwischen erweitertem Dur-Moll-System und „freier Atonalität“

Im Frühwerk Roslavec' sind Versuche erkennbar, das Dur-Moll-System in Richtung Chromatik zu erweitern. In der *Gavotte* für Violine und Klavier (1908) z. B. erscheinen die traditionellen Tanz-Formeln im harmonischen Kontext der chromatischen Tonalität an der Grenze zur Zwölftönigkeit:

Gavotte

Notenbeispiel 1

Notenbeispiel 1

Auch das Horizontale wird chromatisch konzipiert: In den Skizzen zu einer Violinsonate entwirft Roslavec ein Thema als 11-tönigen Komplex; das angegebene c-Moll ist nicht mehr als eine Konvention:

Skizzen zur Violinsonate

Notenbeispiel 2

Notenbeispiel 2

Zwischen erweiterter Tonalität und „freier Atonalität“ schwankt die Harmonik der in den Jahren 1910/11 entstandenen Vokalkompositionen nach Gedichten von Nikolaj Gumilëv („V moich sadach cvety, v tvoich – pečal“ [„In meinen Gärten gibt es Blumen, in deinen Traurigkeit“]; „Večer“ [„Abend“]), Maksimilian Vološin („Kak mlečnyj put' ljubov' tvoja“ [„Deine Liebe ist wie die Milchstraße“]) und Aleksandr Blok („Prišlica“ [„Die Ankömmlinge“]).

Zu jener Zeit beherrschte der Komponist noch nicht ganz die neuen Mittel. Im *Poème douloureux* für Violine und Klavier (1909/10) gerät intensive Chromatik in deutlichen Widerspruch zu akademischen Kadenz. Ebenfalls zeigt sich ein gewisser Konflikt zwischen der abgenutzten Tradition und neuen Prinzipien der Tonhöhen-

organisation in der Examensarbeit Roslavec', *Nebo i zemlja* (Himmel und Erde), *Mysterium* nach Byron, 1912: Von Beginn der ersten Szene an wechseln tonale Abschnitte mit atonalen, in welchen scharf dissonante Vertikalen vor allem mit dem übermäßigen Dreiklang gefärbt werden. Am stärksten äußert sich die harmonische Ambivalenz des Werks am Ende: Die Auflösung der harmonischen Spannung ist dem Komponisten nicht gelungen, das Ende in traditionellem C-Dur erscheint als Fremdkörper im Kontext des Mysteriums.

b. Erste Annäherungen an das „Neue System“: Verzicht auf klassische Akkordik; individuelle Tonkomplexe als Vorformen der „Synthetakkorde“

In einer Romanze nach Konstantin Bal'mont *Morana* (*Polja večernie*) [*Morana* (*Abendfelder*), um 1909/11] nähert sich Roslavec deutlich seinem individuellen Stil: Er lehnt das Dur-Moll-System ab und erarbeitet Ganztonklänge. Das Hauptelement des Werks, die in der Komposition ständig variierte harmonische Zelle, ist Vorbote der „Synthetakkorde“:



innerhalb der Form: Die Reprise wird harmonisch maskiert. In der Romanze *Ja segodnja ne pomnju, što bylo včera* (*Ich erinnere mich heute nicht, was gestern geschah*) nach einem Gedicht von Aleksandr Blok bestimmt der ausgewählte Tonkomplex von Anfang an sowohl die Vertikale als auch die Horizontale des Werks.

5. Die „Synthetakkorde“ Roslavec’: Beziehungen zum klassischen harmonischen System

Der Zentralbegriff des „Neuen Systems der Tonorganisation“ ist der Synthetakkord. In Archivmaterialien befindet sich die folgende Definition:

„Der Synthetakkord ist ein grundlegender sechstöniger Akkord des Neuen Systems, der alle wesentlichen harmonischen Formeln des klassischen Systems enthält (großen und kleinen, übermäßigen und verminderten Dreiklang, Dominantakkord, Nonakkord, verminderten Septakkord und verschiedene Formen nebensächlicher Septakkorde und alterierter Akkorde, die von den Hauptakkorden abgeleitet sind usw.)“³⁶

Das Traditionelle bestimmt vieles in Roslavec’ Theorie. Charakteristisch ist die von ihm gewählte Terminologie: „Vorhalte“, „Durchgangs- und Hilfsnoten“, „Figurationen“ usw.: All das stammt aus der Harmonielehre, die der Komponist am Konservatorium studierte. Ebenfalls benutzt Roslavec „altmodische“ Begriffe wie „Tonalität“ und „Leiter“ in Bezug auf Schönbergs Schaffen, welches er allerdings als extrem innovativ versteht. Noch wichtiger ist, dass die Wirkung des Synthetakkords mit dem klassischen tonalen Modell übereinstimmt: Wie erwähnt, erhielt Roslavec insofern die klassische Formel „Tonika-Dominante-Subdominante“ aufrecht, als er sie in den einfachsten „Transpositionen des Synthetakkords in der Quinte auf- und abwärts“ praktiziert. Außerdem verwendet Roslavec den Begriff „synthetische Tonalität“.³⁷

Der Synthetakkord ist berufen, an die Stelle des klassischen Dreiklangs zu treten. Seine „einfachsten Transpositionen in der Quinte auf- und abwärts“ ergeben eine zwölfstufige chromatische Skala, eine quasi-tonale Tonreihe, die eine eigenartige Orthographie besitzt und aus deren Stufen, ähnlich dem klassischen Dreiklang, die weitere harmonische Entwicklung des Synthetakkords hervorgeht.³⁸ Der Synthetakkord bestimmt auch die „Gesetze und Stimmführungsformeln des Neuen Systems“, die Prinzipien der „Vorhalts-, Durchgangs- und Hilfsnoten.“ Weiterhin zeichnet sich das Synthetakkordprinzip durch die „Bildung untergeordneter Harmonien“ aus, ebenso durch eigenartige „Dissonanzen“. Konsequent wird danach die „harmonische und melodische Figuration“ ausgearbeitet; dann gelangt der Komponist zum „sechs- und mehrstimmigen Kontrapunkt“ bis zum zwölfstimmigen Akkord, der einen „zwölfstimmigen Kontrapunkt ohne Verdopplungen“ erzeugt.³⁹ Als logisches Ergebnis der nachfolgenden ausgedehnten Wirkung des Synthetakkords zeichnet sich der Übergang in den „Ultrachromatismus“ ab, zur „ultrachromatischen Skala aus der chromatischen Obertonreihe“.⁴⁰

In Roslavec’ Skizzen, theoretischen Arbeiten, Marginalien in seinen Manuskripten befinden sich verschiedene Notizen, die erklären, wie der Komponist Synthetakkorde

³⁶ Roslavec, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii*, S. 7.

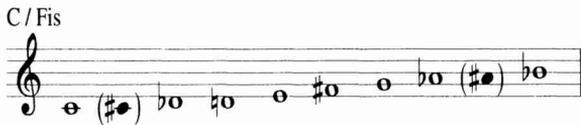
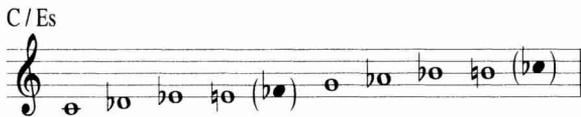
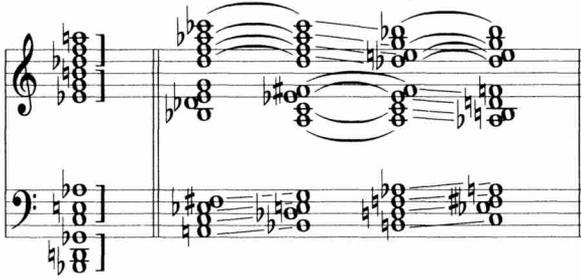
³⁷ Ebd., S. 24.

³⁸ Ebd., S. 7.

³⁹ Ebd., S. 25.

⁴⁰ Ebd., S. 8.

ausarbeitete. So zeichnet Roslavec die horizontalen Schemata eines seiner Synthetakkorde auf. Er bestimmt auch die Verbindungen verschiedener Transpositionen des Synthetakkords, verbindet die aus Tönen des verminderten Septakkords und übermäßigen Dreiklanges gebauten Synthetakkorde in Zwölftonkombinationen und erarbeitet die Normen ihrer Stimmführung. Als Resultat der Verschmelzung verschiedener Formen der Synthetakkorde erscheinen polytonale Leitern:^{40a}



Notenbeispiel 5

Das „Neue System der Tonorganisation“ erscheint in seinem Inneren als vielschichtig: Roslavec' Synthetakkordtechnik verbindet Ideen, die auf serielle Prinzipien vorausweisen, mit neo-modalen Merkmalen und mit Zügen der traditionellen Harmonik.

6. Neue, individuell komponierte Akkordik; Struktur und Klangfarbe der Synthetakkorde; Konstruktivintervalle

Die Tonanzahl und Intervallstruktur jedes Synthetakkords ist prinzipiell neu und individuell: Sie werden für jedes Einzelwerk komponiert. Der Komponist lehnt kategorisch die veraltete klassische Akkordik wegen ihrer Gleichförmigkeit ab; er schreibt, er könnte Synthetakkorde „sowohl aus Terzen als auch aus Quarten bilden“.⁴¹ Synthetakkorde müssen nicht unbedingt sechstönig sein. Wohl deshalb aber besteht er auf dieser Tonanzahl, um sich den Ausbruch aus dem Denken in Nonakkorden zuzuschreiben.

Zwar lehnte Roslavec Klangfarbenkompositionen als solche ab, jedoch erkannte er dem Farbton jedes seiner Synthetakkorde keine geringere Bedeutung zu. Gerade die

^{40a} CGALI, Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 76, S. 134.

⁴¹ Ebd., S. 23.

Kuk
[es]

Moderato *p*
Kuk! Ja! *m. d.* A stre-pet gde?

Moderato *m. g. 3* *mp* *pp* *ppp*

(c) (es) (fis)

Gně - zda pe - re - pe - l'i raz - by - - hi -

(fis) (d) (gis + cis) (g)

poco cresc. *cresc.*
pten - cy žel - to ro - ti - li

Notenbeispiel 6

Verschmelzungen von einzigartigen Harmoniefarben mit originellen Timbrekombinationen, Gewebemustern und Registrierungen sichern die Flexibilität und Mannigfaltigkeit seines „Neuen Systems“, seine Fähigkeit, verschiedene Bilder, Stimmungen und Gestalten auszudrücken. So stimmen zarte Verkettungen von Quinten, die schwebende, „schwereose“ Faktur und die hohe bis höchste Lage der etwas schmerzlichen Exaltation in *Margaritki* (*Gänseblümchen*) nach Igor' Severjanin, der ersten der *Vier Kompositionen* für Gesang und Klavier (1913/14) überein. Um die präventöse Pose in der zweiten Komposition dieses Zyklus, *Vy nosite l'ubov' v izyskannom flakone* („*Sie tragen die Liebe in einem auserlesenen Flakon*“) nach Konstantin Bol'sakov, auszudrücken, wählt der Komponist besonders herbe, „zerbrochene“ Klänge und eine hell klingende Registrierung, die der Spielanweisung „crystallin“ entspricht. In der dritten Komposition, „*Volkovo kladbišče*“ („*Volkovo-Friedhof*“) wird das düstere Kolorit des Gedichts von David Burljuk durch widerhallende, auf Untertönen basierende Farbe und stillen mysteriösen Klang wiedergegeben, die deutliche Assoziationen an den Expressionismus auslösen. Das matte Licht des traurigen Gedichts, seine Niedergeschlagenheit und Hoffnungslosigkeit werden durch die bahnbrechende Klangmalerei dieser von Impressionen auf einem Petersburger Friedhof inspirierten Skizze vertieft. Während Burljuk malerische Methoden in seinem Gedicht entwickelt, zeigt sich Roslavec als musikalischer Poet und Maler. Der frechen Groteske in der letzten der *Vier Kompositionen*, „*Kuk*“, nach einer freien asemantischen syllabischen Konstruktion von Vasilisk Gnedov, entspricht die extrem scharfe, dissonante Intervallik. Entscheidend für die Klangfarbe in „*Kuk*“ ist der Tritonus: Der Synthetakkord enthält drei Tritoni (in reduzierten Formen werden zwei Tritoni benutzt); die Farbe des Tritonus wird durch Verdopplungen unterstrichen, im Gewebe möglichst betont: Alle Tritonuskombinationen sind sehr deutlich zu hören (siehe Notenbeispiel 6, Seite 411).

Zugleich neigt der Komponist zu harmonischen „Archetypen“: Er bevorzugt ganz bestimmte Akkordstrukturen und sogar Transpositionen. Typisch ist z. B., dass der Komponist schon 1918 in einer Skizze zur Vokalkomposition „*Skvoz' set' almaznuju*“ („*Durch ein Diamantennetz*“) nach Maksimilian Vološin, rekonstruiert von der Verfasserin, zusammen mit ihrem harmonischen Plan auch eine Tonleiter bzw. einen Synthetakkord notiert, der dem Grundelement seines *1. Violinkonzerts* sehr ähnlich ist.

Besonders charakteristisch für Roslavec ist der Tritonus mit seiner auffallenden Klangfarbe: Außer der Vokalkomposition „*Kuk*“ könnte u. a. die *1. Sonate für Violoncello und Klavier* erwähnt werden, in der dieses Intervall von Anfang an offen demonstriert und erarbeitet wird:

I. Cellosonate

The image shows a musical score for the first cello sonata. It consists of two staves: a cello staff (bass clef) and a piano accompaniment staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Con brio'. The piano part has dynamic markings of 'mf' and 'f'. The cello part has a triplet of eighth notes and a trill-like figure.

Notenbeispiel 7

Bestimmte Intervalle bzw. Intervallgruppen, welche die konkrete individuelle Struktur und Klangfarbe jedes einzelnen Synthetakkords bzw. jeder Komposition bestimmen, spielen zugleich eine wichtige formbildende Rolle: Der Komponist erarbeitet nicht nur Synthetakkorde in ihren vollständigen oder reduzierten Formen, sondern auch einzelne Intervalle bzw. Intervallgruppen. Sie werden als Konstruktivintervalle verstanden,⁴² als ein bedeutendes strukturelles Mittel verwendet, die die Wirkung des Synthetakkords ergänzen und eine erhöhte Zentralisierung, kompositionelle Ordnung sichern.

7. Synthetakkorde und Konstruktivintervalle in ihren formbildenden Funktionen; Einigkeit des Vertikalen und Horizontalen; pars pro toto

Die grundlegenden logischen Prinzipien des „Neuen System der Tonorganisation“ sind durch die konstruktiven Funktionen des Synthetakkords bestimmt. Der Synthetakkord erscheint in sukzessiven/horizontalen sowie in simultanen/vertikalen Formen und greift so unmittelbar auf die Zwölftontechnik voraus. Der Komponist schafft das gesamte musikalische Gewebe aus einer Quelle: Der ganze Satz, alle Varianten sind aus den Tönen des entsprechenden Synthetakkords gebildet. Jedes Werk wird nach dem Prinzip „pars pro toto“ strukturiert: Einzelteile entsprechen dem Ganzen. Der Synthetakkord wirkt als „zentrales Element des harmonischen Systems“.⁴³ Die Technik des Synthetakkords offenbart sich als ein historisch-strukturelles Stadium zwischen den im Spätwerk Skrjabins verwendeten harmonischen Prinzipien und der seriellen dodekaphonen Technik. Allerdings war Skrjabins Stil für Roslavec ausgeschöpft, und die klassische Dodekaphonie existierte noch nicht, als er sein „Neues System der Tonorganisation“ vollendete.

a. Der Synthetakkord als mobile, flexible strukturelle Einheit; variable Tonanzahl des Synthetakkords

Roslavec' Synthetakkorde bestehen im Unterschied zur Dodekaphonie aus weniger als 12 Tönen; außerdem ist die Reihenfolge der Töne frei, und Oktavverdopplungen einzelner Töne sind zugelassen. Zu den wichtigsten Merkmalen des *Neuen Systems* Roslavec' gehört auch eine gewisse Freiheit im Umgang mit Synthetakkorden, d. h. die variierende Anzahl ihrer Töne. Diese Eigenschaft unterstrich der Komponist selbst. In einem Kommentar zu „Kuk“ setzte er den Ton *c* in der Tonleiter des Stücks in Klammern und erklärte weiter: Grundlage der Harmoniebildung in „Kuk“ ist eine Skala, eine Tonleiter, die aus acht Tönen besteht:

c, d, es, f, fis, as, b, h. Obwohl die Harmonien in „Kuk“ siebentönig sind, haben sie in ihrer Entwicklung sozusagen eine Neigung in Richtung von „Achtttönnigkeit“: eine Neigung, die bei aufmerksamer harmonischer Analyse des Stücks deutlich festzustellen ist.⁴⁴

⁴² Vgl. Roswitha Traimer, *Béla Bartóks Kompositionstechnik. Dargestellt an seinen sechs Streichquartetten* (= Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 3), Regensburg 1956, S. 59.

⁴³ Vgl. Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik*, Wiesbaden 1927.

⁴⁴ Roslavec, *Družestvennyj otvet Ars. Avraamovu*, S. 256.

b. Hauptverfahren in der Behandlung des Synthetakkords: Positionen und Transpositionen

In der Regel zeigt sich der Synthetakkord als Bezugspunkt zu Beginn des Werkes. In vielem ähnelt er der Reihe: Die übrigen Akkorde wiederholen ihn, genau oder variiert, in verschiedenen Umkehrungen und Lagen. Die Umkehrungen bezeichnen wir als „Positionen“; die erste Variante, die auftritt und gleichsam dem Tonika-Dreiklang entspricht, nennen wir „erste Position“. Die Lagen bezeichnen wir als „Transpositionen“; die ursprüngliche Lage nennen wir „Nulltransposition“.⁴⁵

Die Zahl der Positionen wird logischerweise durch die Tonanzahl des konkreten bestimmt (z. B. lässt der achttönige Komplex in der Vokalkomposition *Ty ne ušla* acht Positionen zu: die „erste Position“ und sieben Umkehrungen). Rein theoretisch können in jeder Komposition neben der „Nulltransposition“ auch elf Transpositionen des Synthetakkords verwendet werden. Doch eine mechanische Verwendung aller möglichen Transpositionen würde die Verhältnisse zwischen ihnen äußerst erschweren und schließlich zur kompositionellen Amorphie führen, was einen krassen Widerspruch zu Roslavec' Überzeugungen gebildet hätte. Um eine strukturelle Integrität zu erreichen, wählt der Komponist sorgfältig die Transpositionen des Synthetakkords, die im unmittelbaren Zusammenhang zueinander stehen und direkt durch die individuelle Intervallstruktur des ausgewählten Synthetakkords bestimmt sind. Der Synthetakkord lässt also den harmonischen Plan jedes konkreten Werks entstehen. Das Prinzip solcher geregelter, gesetzmäßigen Beziehungen, das sich zwischen den Varianten des Synthetakkords herausbildet, erinnert an den tonalen Plan der Klassik.

c. Auswahl der Transpositionen: Reprises-, Rahmenstrukturen, Refrains; „feste“ und „lockere“ Kompositionsphasen; kompositionelle „Konsonanzen“ und „Dissonanzen“

In den besten Werken von Roslavec wird eine kompositionelle Balance zwischen Stabilem und Mobilem, zwischen Beständigem und Beweglichem, zwischen „festen“ und „lockeren“ Phasen erreicht. Das einfachste Mittel struktureller Stabilität und Zentralisierung ist die Wiederkehr des Synthetakkords am Ende der Komposition – in Reprise oder Coda – in der Nulltransposition. Erstmals wird dieses, für Roslavec' Stil charakteristische Kompositionsmodell in der Komposition *Ty ne ušla* verwendet: Der Synthetakkord kehrt am Ende zu seiner Nulltransposition und ersten Position zurück (s. Notenbeispiel 8). Ähnlicherweise erscheinen entsprechende Synthetakkorde am Ende der Vokalkompositionen *Margaritki* und *Kuk*, allerdings in ihrer Nulltransposition, nicht aber in der ersten Position. Auf diese Weise tritt die Nulltransposition an die Stelle der klassischen Haupttonart. Solch eine quasi-tonale Reprise erscheint allerdings jedes Mal in einem einzigartigen, harmonisch experimentellen Kontext.

Ein anderes Prinzip der harmonischen Zentralisierung äußert sich darin, dass die erste Position des Synthetakkords als „feste“ oder „konsonante“ verstanden wird: Häufig beginnen Reprises in Roslavec' Vokalkompositionen mit einer Rückkehr des Synthet-

⁴⁵ Erstmals wurde diese Terminologie im Artikel der Verfasserin „L'eredità di N. A. Roslavec nel campo della teoria musicale“ (wie Anm. 3), verwendet.

akkords zu seiner ersten Position, aber nicht in der Nulltransposition, sondern in einer anderen „Tonart“. Der Reprise-Effekt wird in solchen Fällen meistens durch die Wiederherstellung des ursprünglichen Gewebemusters verstärkt:

Vetr naletit [Der Wind fliegt heran, 1913]

Moderato assai

ppp

pp

sf

Notenbeispiel 10

d. Tendenz zur Polymorphie

In der Kompositionssyntax Roslavec', die einen Hang zu individuellen „durchkomponierten“ Strukturen ohne Reprisen und zugleich ein Bedürfnis kompositioneller Stabilisierung zeigt, entsteht organischerweise eine Tendenz zur Polymorphie. Die Abwechslung von „festen“ und „lockeren“ Kompositionsphasen führt in manchen Fällen zum Kombinieren verschiedener Formprinzipien im Rahmen einer individuellen Struktur. So trägt die Komposition des *Nocturne-Quintetts* für Harfe, Oboe, zwei Bratschen und Violoncello (1913) Züge von Rahmen- oder Reprisenorganisation (T. 102–115: Reprise-Coda, zuerst in der Transposition, ab T. 112 als quasi-tonale Reprise: Rückkehr des Synthetakkords *d-e-fis-g-a-h-c* zur Nulltransposition) sowie Züge der Rondo- und Variantenform: Der gekürzte Refrain der Harfe wiederholt sich in den Takten 25–28, 47–50 und ab T. 102; drei Episoden stellen verschiedene Phasen der variierenden

Entwicklung eines aus dekorativen Figurationen und Motiven bestehenden thematischen Komplexes dar, dessen Komponenten sich während dieser Entwicklung immer unähnlicher werden. Die Spannung ebenso wie die Länge jeder Episode wächst konsequent; die dritte Episode ist auf den Höhepunkt ausgerichtet, dem eine dauernde Entspannungsphase folgt.

e. Verbindungen verschiedener Formen des Synthetakkords: Stimmführung, „Brücken“

Bei der Verbindung verschiedener Positionen und Transpositionen orientiert sich Roslavec, wie schon erwähnt, stark an Stimmführungsnormen. Benachbarte Varianten des Synthetakkords enthalten gemeinsame Töne. Dieses Verfahren, das harmonische und klangfarbliche Zentralisierung verstärkt und dadurch eine erhöhte Kompositionseinheit sichert, kann mit den „Brücken“ im dodekaphonen Satz verglichen werden.

Beispielhaft hierfür ist „Kuk“: Der ganze erste Teil bis zur Refrain-Wiederholung „Kuk“ variiert den gegebenen Komplex *(c)-d-es-f-fis-as-b-h* in verschiedenen vertikalen und horizontalen Formen. Eine entscheidende Rolle spielt dabei das Konstruktivintervall Tritonus: Von Anfang an werden die Transpositionen des Synthetakkords gewählt und verbunden, die zumindest eine „Tritonus-Brücke“ enthalten. Ein anderes Zentralisierungsverfahren ist die Auswahl der Transpositionen: Bei jeder Wiederholung des Wortes „Kuk“ kehrt die „Haupttonart“ wieder: Der Synthetakkord erklingt in seiner Nulltransposition. Ferner erscheint vor der Rückkehr des Refrains die zweite Transposition des Synthetakkords auf *es* (vgl. Notenbeispiel 6).

Es gibt auch noch feinere Verfahren der Tonhöhenintegration. Im ersten Teil beispielsweise verwendet Roslavec die Transpositionen auf *c, es, fis, d, gis, cis, g* und *b*; bemerkenswert ist, dass sechs Töne dieses harmonischen Plans: *c, d, es, fis, gis, b* mit den Tönen des Synthetakkords *(c)-d-es-f-fis-as-b-h* zusammenfallen. Wenn man die im ersten Teil ausgenutzten Transpositionen unter die Lupe nimmt, merkt man, dass drei von ihnen – auf *c, es, fis* – zwei gemeinsame Tritoni: *d-gis* und *h-f*, enthalten; diese drei Formen werden mit den weiteren zwei Transpositionen – auf *d* und *gis* – durch die „Tritonus-Brücke“ *d-gis* verbunden (die Transpositionen auf *d* und *gis* enthalten einen zweiten gemeinsamen Tritonus: *cis-g*). Die drei übrigen Transpositionen im ersten Teil – auf *cis, g* und *b* – haben zwei Tritoni, *fis-c* und *es-a*, gemeinsam, die sie wiederum mit den Transpositionen auf *c* und *fis* (beide enthalten den Tritonus *c-fis*) und auf *es* (enthält den Tritonus *es-a*) verbinden; das letzte Verfahren suggeriert die „Haupttonart“ des Stücks, *c* (s. das Schema der „Tritoni-Brücken“ im Notenbeispiel 6). Die Auswahl der Transpositionen ist also gesetzmäßig: Sie wird von der Struktur des Synthetakkords bestimmt.

f. Das harmonische Wachstum in mobilen Kompositionsphasen: Kombinieren/Ver-schmelzung verschiedener Transpositionen mittels gemeinsamer „Brücken“

Die Mobilität des Synthetakkords, dessen Tonanzahl innerhalb des Werks schwankt, äußert sich am deutlichsten in „lockeren“ kompositionellen Phasen, welche besondere Schwierigkeiten bei der Analyse harmonischer Regelmäßigkeiten erzeugen. Das Haupt-

problem besteht darin, dass Roslavec in „lockeren“ Phasen eine größere Tonanzahl verwendet, als im entsprechenden Synthetakkord enthalten ist. Der Übergang zur größeren Tonanzahl innerhalb jeder einzelnen Komposition wird jedoch weder dem Zufall noch rein empirischem Empfinden überlassen, sondern durch Kombinieren/Verschmelzung verschiedener Transpositionen des Synthetakkords bestimmt, die durch gemeinsame „Brücken“ verbunden sind.

So entfaltet sich die Komposition des Nocturne-Quintetts aus dem Synthetakkord *d-e-fis-g-a-h-c*, den die Harfe in den Takten 1–4 exponiert. In der ersten, „festen“ harmonischen Phase erscheint der Synthetakkord in seiner Nulltransposition – auf *d* – sowie in drei Transpositionen: auf *g*, *c* und *f*; Letztere erklingt vertikal in der Harfe und horizontal im Violoncello (siehe Notenbeispiel 11, Seite 419).

Die Auswahl der Transpositionen wird von der Struktur des Synthetakkords bestimmt; eines seiner Konstruktivintervalle ist die Quarte. In der folgenden „lockeren“ Phase verwendet Roslavec zwei Kompositionsverfahren: Erstens erscheint der Synthetakkord in verschiedenen Positionen in den Transpositionen von *des*, *ges*, *h*, *a*, *e*, *c*, *es*, *as*. Zweitens verknüpft Roslavec paarweise die Transpositionen, die eine „Brücke“ enthalten: So erklingt in den Takten 51–55 die Tonleiter *c-cis-d-e-f-fis-g-as-a-b-h*, die sich aus einer vollständigen Transposition auf *c* (*c-d-e-f-g-a-b*) und einer unvollständigen auf *fis* (*fis-as-b-h-cis-e*) ergibt; als „Brücke“ für diese Transpositionen dient der Tritonus *e-b*, eines der Konstruktivintervalle des Synthetakkords (siehe Notenbeispiel 12, Seite 420).

Diese kompositionelle Idee wird in den darauf folgenden Varianten konsequent realisiert: In den Takten 10, 12–14, 72, 81 entsteht eine Verschmelzung der Transpositionen von *d* und *as*; in den Takten 31, 88, 92 – *e* und *b*; in Takt 50 – *es* und *a*; in den Takten 51–54, 71, 73 – *c* und *fis*; in den Takten 55–65 – *f* und *h*; in den Takten 65–69, 84 – *des* und *g*.

8. Synthetakkorde als „neue Modi“

Roslavec betrachtet seine Synthetakkorde als „Leitern“, als von ihm erfundene „neue Modi“. Charakteristisch ist, dass er im Jahr 1915 seine Technik im Kommentar zu *Kuk* als modale definiert. Als später Roslavec seine Konzeption des Synthetakkords vollkommen ausarbeitete, blieb er der Idee der neuen Modalität treu: In Skizzen zu verschiedenen Werken präsentiert er seine Grundgedanken nicht nur als simultane Komplexe (= Synthetakkorde), sondern auch als vertikale Konstruktionen (= Leitern, Modi). Typisch ist auch, dass der Komponist in seinen Entwürfen genaue Transpositionen dieser Leitern verwendete, sogar wenn das häufig zu einer sehr unpraktischen Notation führte.

Besondere Bedeutung misst Roslavec dem verminderten Septakkord und dem übermäßigen Dreiklang bei: Mit ihrer Hilfe bilden sich diejenigen Akkorde, die mehr als sechs Töne enthalten. Dabei vermerkt er „die Rolle des verminderten Septakkords bei Schönberg“ und die Rolle „des übermäßigen Dreiklangs“ bei sich selbst.⁴⁶ In gewissem Sinne setzte Roslavec hiermit eine bestimmte russische Tradition fort, die sich mit den

⁴⁶ RGALI, Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 6, Liste 25.

Andante sostenuto Nocturne - Quintett

(d) (g) (c)

Oboe

Viola I

Viola II

Violoncello

Arpa
(doh reh mih fa#
solh lah sih)

Andante sostenuto
(tres large)

p

fa# sib mi#

7 (f)

mf

p

dob mi# reb solb lab fab reh reb fa# fab

Notenbeispiel 11

Con moto Nocturne - Quintett

51 *p* *pp* 3 52 *p* *pp* 3

53 *p* *p espress.* 3 3 3 54 *p* *p espress.* 3 3 3 55 *p* *p espress.* 3 3

sib mi \flat re \flat sol \sharp

la \flat sol \flat do \sharp

„Tritonus - Brücke“

(C + Fis)

(C) (Fis)

Notenbeispiel 12

Problemen der erweiterten Tonalität, Chromatik und Neo-Modalität auseinander setzte. Bekannterweise manifestierte sich die wachsende Tendenz zur Überwindung des Dur-Moll-Systems u. a. mit einer Zuwendung zu nicht-normativen Leitern bzw. Modi, denen unter anderem Großterz-, Kleinterz-Ketten, sowie Ganztonkomplexe und Ton-Halbton-Komplexe zugrunde lagen. Ursprünglich als Sondermittel betrachtet, gewannen sie im spätrömantischen Schaffen immer größere Bedeutung. Eine zentrale Rolle spielten diese Strukturen seit Mitte des 19. Jahrhunderts in der Harmonik russischer Komponisten, vor allem der Vertreter des „Mächtigen Häufleins“, bis hin zu deren Etablierung im Spätwerk von Nikolaj Rimskij-Korsakov und in der „zweiten Periode“ bei Skrjabin, welche eine theoretische Begründung erforderlich machte. Einer der konsequentesten Versuche dieser Art war die um 1908 entstandene Theorie des „modalen Rhythmus“ („teorija ladovogo ritma“) von Boleslav Javorskij, der den Tritonus als Grundelement eines „symmetrischen Systems“ betrachtete. Javorskij klassifizierte und erklärte verschiedene Modi bzw. Leitern nicht-normativer Art, u. a. den „verminderten“, den „übermäßigen“ und den „Kettenmodus“.⁴⁷ Diese Modi bzw. Leitern, welche die späteren Theoretiker auch als „künstlerische“ bezeichneten, gingen erstaunlicherweise der Konzeption Olivier Messiaens voraus. Gerade diese Praxis ermöglichte uns, im „Neuen System“ Roslavec' eine bestimmte Etappe zwischen den modalen Experimenten von russischen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Anfang des 20. Jahrhunderts und Messiaen zu sehen.

Der Hang zum Experiment und zugleich zur Stabilisierung erfasst nicht nur Roslavec' Harmonik: Der Komponist gelangte zu neuen Rhythmusformen, zu neuen tektonischen Strukturen und zu neuer Polyphonie; mit Stolz wiederholt er in den 20er-Jahren: „Ich schreibe einen neuen Kontrapunkt; ich schreibe in polyphonem Stil.“⁴⁸ Schließlich proklamierte er sein „Neues System“ als „neues Prinzip der Musikpädagogik“. Besonders wichtig für seine Werke aus den Jahren 1913 bis 1919 sind seine Entdeckungen im Bereich der Rhythmik, der musikalischen Zeit und des Gattungssystems.

9. Der „neue Stil“ Roslavec' und der Konstruktivismus der 20er-Jahre

Roslavec' Schaffen der 20er-Jahre wird von ganz besonderen, neuen Zügen gekennzeichnet, welche eine Wende zur stilistischen Schlichtheit manifestieren. Besonders interessant unter den theoretischen Äußerungen Roslavec' in jenen Jahren ist sein Aufsatz „Sovetskaja muzyka“ („Sowjetische Musik“), in dem der Komponist Bilanz zieht, über die Wege der zeitgenössischen Musik nachdenkt und stilistische Veränderungen bewertet. Roslavec unterstreicht in der modernen Musik das, was seinem eigenen Streben entspricht: Am wichtigsten für ihn sind „Monumentalität“ und die dem entsprechende „Wendung zu großen Formen“ sowie die entschiedene „Vereinfachung des Stils“.⁴⁹ Hiermit hob Roslavec auch die Forderungen der modernen Kunst hervor, die den

⁴⁷ S. B. Javorskij, *Stroenie muzykal'noj reči. Materialy i zametki* (Struktur der musikalische Rede. Materialien und Notizen), Moskau 1908. Über Javorskijs Theorie vgl. Wehrmeyer (wie Anm. 2), S. 95–138.

⁴⁸ Roslavec, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii*, S. 24.

⁴⁹ Roslavec, „Sovetskaja muzyka“ („Die sowjetische Musik“), in: *Rabis*, Nr. 43 (85) vom 8. September 1927, S. 7.

Ansichten des LEF und des Konstruktivismus entsprachen. Symptomatisch ist, dass der Komponist in seinem anderen Aufsatz aus jenen Jahren auch das Schaffen Schönbergs in mancher Hinsicht aus dem Geist des Konstruktivismus versteht. So konstatiert er einen Widerspruch zwischen dem „Impressionisten Giraud“ und „Revolutionär Schönberg“: „Statt einer Vereinigung ergab sich ein Konflikt, ein Zusammenstoß zweier unähnlicher Individualitäten im Kampf um die Gestalt des Kunstwerks.“⁵⁰ In diesem Konflikt siegte Schönberg Roslavec zufolge, allerdings um den Preis der Entstellung:

„Die Gestalt des Pierrot, so wie sie uns in der Musik Schönbergs vorgestellt wird, ist nicht mehr ein Pierrot ‚lunaire‘, ein phantastischer Pierrot mit seinem zärtlichen Seufzen, in dem ein Spiel mit den feinsten Harmonien Debussys erscheint, sondern ein ‚Stahlbeton‘-Pierrot, ein Kind der modernen industriellen Stadtgiganten, ein der Menschheit noch unbekannter neuer Pierrot, in dessen Seufzen man den Knall des Metalls, das Rasseln des Propellers und das Gebrüll der Autohupen hört. Dieser Pierrot bei Schönberg ist zwar auch mit Lichteffekten ausgestaltet, aber die Quelle der Lichtenergie ist hier keineswegs mehr der Mond, sondern ein mächtiger elektrischer Projektor.“⁵¹

Im Geiste des Konstruktivismus führt Roslavec seine Polemik mit der „Anarchie“ des Impressionismus und des Expressionismus zum logischen Ende: Die Hauptgabe moderner Künstler sieht er im bewussten Entwerfen neuer Formen, im „frischen Tonfall“, welcher objektiv und rationell sein soll. Weder Stimmungen noch Erlebnisse, noch Eindrücke sind für ihn entscheidend, sondern die Meisterschaft einer festen Hand, eines scharfen Auges und eines präzisen Gehörs.⁵²

10. Die Weiterentwicklung des „Neuen Systems“:

a. Richtung Chromatik

Eine der Hauptrichtungen in der Weiterentwicklung des „Neuen Systems der Tonorganisation“ blieb die Erforschung formbildender und expressiver Möglichkeiten der Chromatik. Nicht selten bildet Roslavec seine Synthetakkorde bzw. Tonleitern als Komplexe, die eine deutliche Neigung zur Zwölftönigkeit zeigen: Zwar bleibt wie früher derer Tonanzahl individuell, jedoch zieht der Komponist Strukturen vor, die aus mehr als sechs Tönen (meistens zwischen 9 und 11) bestehen. Wie früher wird die Tonanzahl des Synthetakkords innerhalb der Komposition variiert, aber immer häufiger wählt Roslavec eher vollständige als reduzierte Formen des Synthetakkords. So wird das Horizontale und das Vertikale im Vokalzyklus *Plamennyj krug* (*Flammenkreis*, 1920) nach Gedichten von Fëdor Sologub durch den neuntönigen Synthetakkord *h-c-d-dis-eis-fis-g-gis-a* reguliert, der auch in reduzierten Formen erscheint, wie z. B. im Gedicht „Razbudil menja rano tvoj golos, o Brama“ („Deine Stimme, o Brahma, hat mich früh geweckt“), an dessen Anfang er simultan in zwei Formen erklingt: vollständig in der Melodie der Stimme und reduziert, *h-c-dis-g* in den Harmonien des Klaviers.

⁵⁰ Roslavec, „Lunnyj P'ero' Arnol'da Šënberga“, in: *K novym beregam* 3 (1923), S. 32, dt. Übs. von: Lobanova, in: *Dissonanz* 61 (1999), S. 26.

⁵¹ Ebd., S. 26.

⁵² Roslavec, „Sovetskaja muzyka“, S. 7.

Plamennyi Krug

Raz-bu-dil me-nja za-no-tvoj go-los, o Bra-ma

pp

Notenbeispiel 13

Roslavec bleibt auch der Idee eines organischen harmonischen Wachstums bis zum zwölftönigen Komplex treu. Sehr konsequent wird sie in einem seiner besten Werke, dem *1. Violinkonzert* (1925) verwendet. Der riesige Zyklus ist einer Verwandlungskette ähnlich, einer Variationenreihe über das angegebene Thema. Die den Werk zugrunde liegende Tonleiter, welche der Komponist in seinen Skizzen notiert hatte, wird von Anfang an als organisches Wachstum gezeigt (siehe Notenbeispiel 14, Seite 424). Eine der deutlichsten Phasen dieser Entwicklung findet sich auch im Hauptthema des Finales.

b. Auf dem Wege zur „gemischten“ harmonischen Technik. Neoklassische Elemente des „Neuen Systems“: Dreiklänge als Grundelemente der Akkordik; Terzen als „Konstruktivintervalle“; das tonikale Verständnis chromatischer Tonkomplexe; Mannigfaltigkeit des Tonzentrums

Seit den 20er-Jahren wandte sich der Komponist systematisch zu solcher Akkordik, die deutliche traditionelle Elemente enthält: Nicht selten liegt im Grunde eines Synthetakkords ein Dur- oder Moll-Dreiklang; außerdem verwendet Roslavec häufig den übermäßigen Dreiklang, der als Ersatz der klassischen Tonika verstanden wird. Das „Neue System“ wird erweitert: Der Komponist kommt zur „gemischten“ harmonischen Technik (die er als „synthetische“ bezeichnet), welche chromatische Elemente mit tonalen verbindet. Das „synthetische“ Wesen seines Systems ermöglicht es Roslavec nicht nur, in seine Technik übermäßige, verminderte, Dur- und Moll-Dreiklänge einzubeziehen, sondern auch dieses oder jenes Tonhöhenzentrum in mehreren Varianten zu präsentieren. Besonders klar äußert sich dieser Prozess in seiner Instrumentalmusik.

Eine Wende zu Neoklassischem macht sich bereits in der *Zweiten Violinsonate* (1917) bemerkbar: Dem gewählten Synthetakkord liegt ein übermäßiger Dreiklang zugrunde;

I. Violinkonzert

Allegretto giocoso

1 2 3 4 5 6

pp stacc.

9 10 11

Notenbeispiel 14

die beharrliche Wiederholung des Anfangsklanges verleiht ihm die Stabilität eines tonikaartigen Zentrums:

2. Violinsonate

f

5 5 5

Notenbeispiel 15

In der 1. Sonate für Violoncello und Klavier verschmilzt die Synthetakkordtechnik mit einer quasi-tonalen Organisation. Das impulsive kräftige Hauptthema der Sonatenform exponiert das auffallendste Konstruktivintervall des Synthetakkords, einen Tritonus,

und das quasi-tonale Zentrum *e* (s. Notenbeispiel 7). Eine spannende Entwicklung löst sich vollständig im *e*-Moll-Dreiklang am Schluss, dem eine langdauernde Vorbereitung auf der „Dominante“ *h* vorangeht. Dem rein tonalen *e*-Moll kontrastiert eine chromatische, auf dem übermäßigen Dreiklang basierende Variante des Zentrums *e*.

Eine ähnliche Tendenz lässt sich in der 4. Sonate für Violine und Klavier (1920) verfolgen: Außer vieltönigen dissonanten Komplexen findet sich eine Neigung zu Terzstrukturen (in der Coda) einerseits, andererseits zum übermäßigen Dreiklang und Tritonus (im Hauptthema).

In der 1. Sonate für Viola und Klavier (1926) fungiert die „gemischte“ harmonische Technik als formbildendes Moment, als Mittel des Hauptkontrasts: Das chromatische Seitenthema steht innerhalb der Sonatenform neben einem Hauptthema, das auf der ständigen Wiederholung des Septakkords *c-es-g-b* basiert und schließlich quasi in *c*-Moll wahrgenommen wird.

I. Violasonate

Notenbeispiel 16

Nicht weniger wichtig ist das neoklassische Verständnis chromatischer Synthetakkorde als tonikale Zentren. Roslavec verstärkt die harmonische Zentralisierung seiner Werke, indem er sich nicht auf quasi-tonale Reprisen bzw. Codas beschränkt, sondern chromatische Komplexe der Synthetakkorde mehrmals in der Nulltransposition innerhalb einer Komposition wiederholt (s. z. B.: „Razbudil menja rano tvoj golos, o Brama“).

c. Neoklassische Prinzipien im Aufbau des harmonischen Plans des Ganzen: Auswahl der Transpositionen von Synthetakkorden; quasi-tonale Zentren

In den 20er-Jahren geht ein Hang zur neoklassischen Akkordik in den Werken Roslavec' einher mit dem neoklassischen Verständnis der Form als Ganzes. Da der harmonische Plan jedes Werks durch die Struktur eines konkreten Synthetakkords bestimmt ist, zeigen sich logischerweise neoklassische Tendenzen in der Form als Ganzem desto deutlicher, je stärker das „Neoklassische“ innerhalb eines Synthetakkords ausgeprägt wird. Vor allem wird damit jene Auswahl der Transpositionen von Synthetakkorden direkt betroffen, die dem klassischen tonalen Plan immer ähnlicher wird.

So ist in der Tonleiter des *1. Violinkonzerts* eine deutliche Gravitation zum Zentrum *c* hin zu beobachten, das die traditionelle Tonika ersetzt (s. Notenbeispiel 14). Auf das *c* sind der 1. Satz und das Finale bezogen; am Ende des 2. Satzes bildet *c* im Bass ein Fundament. Das andere, „konkurrierende“ Zentrum *des*, das sich am Ende des Finales bestätigt, zeigt sich auch bereits beim ersten Erscheinen des Synthetakkords (s. Notenbeispiel 14). In der *1. Sonate für Viola und Klavier* schlägt sich das quasi-tonale Grundelement des Werks, der Septakkord *c-es-g-b*, im harmonischen Plan des Ganzen nieder: Das Zentrum *c* kehrt am Ende zurück. In der Reprise transponiert Roslavec das Seitenthema eine große Sekunde abwärts, was der kleinen Septime *c-b* innerhalb der Grundstruktur des Synthetakkords in ihrer Umkehrung entspricht.

Noch deutlicher zeigen sich neoklassische Ideen in der Form, wenn der harmonische Plan des Werks auf den durch Quinten verbundenen Zentren basiert. So spielt das Seitenthema in der Exposition der *1. Sonate für Violoncello und Klavier* auf das Zentrum *h* an; in der Reprise wird es nach *e* transponiert, was völlig mit klassischen Vorstellungen übereinstimmt. In *Razdum'e (Meditation, 1921)* für Violoncello und Klavier baut Roslavec die Komposition nach klassischen Normen auf (s. unten). Es besteht allerdings eine gewisse Gefahr des Akademismus, wenn der neoklassische Aufbau des harmonischen Plans mit der individuellen, einzigartigen Struktur des Synthetakkords in Konflikt gerät. Dazu kommt es ansatzweise im *3. Streichquartett*, in dem Roslavec allzu pedantisch die traditionellen Normen der Sonatenform aufrechterhält: Vor allem widerspricht die traditionell klassische Transposition des Seitenthemas auf die Quinte der Akkordik des Werks, die auf anderen Intervallverhältnissen beruht.

d. Der „neue Kontrapunkt“ und die neue Klanglogik

Zu einer unerschöpflichen Quelle verschiedener Verfahren wurde der „neue Kontrapunkt“ Roslavec', besonders wenn es sich um die kompositionelle Entwicklung und den Aufbau der Form als Ganzes handelt. Roslavec lotet erfinderisch und sorgsam polyphone Möglichkeiten des gewählten thematischen Materials aus, seien es collage-, mosaikartige Kombinationen verschiedener Mikroelemente oder polyphone Arbeit mit längeren Themen. Der Kontrapunkt und die Imitationspolyphonie werden zu Hauptmitteln seiner kompositorischen Arbeit; damit erfüllt Roslavec den Wunsch nach einer Hinwendung zu polyphonen Formen, der schon Taneev vorschwebte. So bildet der Komponist eine intensive Entwicklung in der Durchführung seiner *1. Sonate für Viola und Klavier*

aus Transformationen der Themen und doppeltem Kontrapunkt. Eine entscheidende Rolle spielt die Imitationspolyphonie und der doppelte Kontrapunkt im Finale des 1. Violinkonzerts. Als logisches Resultat des 4. Klaviertrios erscheint die Schlussfuge über das erste Leitthema des Zyklus.

Der „neue Kontrapunkt“ bestimmt die ganze Konzeption des Stücks *Razdum'e*. Im Zentrum der Form, der ein A-B-A-Modell zugrunde liegt, steht eine Fuge, derer Thema vier Transpositionen des Synthetakkords in der Horizontale ausbreitet:

Razdum'e

The image displays a musical score for the piece 'Razdum'e'. The top staff is a bass line in 3/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line with various ornaments and dynamics, including a forte (*f*) dynamic and a section marked 'es'. Brackets below the bass line indicate transpositions labeled 'c' and 'des'. Below the bass line are four treble staves, each showing a different transposition of the synthetakkord. The notes are arranged in a way that suggests a harmonic structure, with some notes in parentheses indicating specific transpositions or variations.

Notenbeispiel 17

In der Exposition erklingt das Thema dreimal – von *f*, *c* und *f* aus. Nach einem kurzen Intermedium folgt die Entwicklungsphase: Das Thema wird von *b*, *h*, *g*, *es* aus gebracht und löst sich in freier Verarbeitung einzelner Motive auf. Eine Spannungssteigerung führt zu einer kurzen Reprise: Das Thema erscheint in Engführung von *f* und *c* aus, womit das „tonale Zentrum“ der Exposition wiederhergestellt wird. Zum letzten Mal erscheint das Thema auf *d*; der unmittelbar folgende Schluss der Fuge bildet einen Übergang zur Reprise von A in der A-B-A-Form. Das letzte Erscheinen des Fugenthemas auf *d* nimmt das zweite Zentrum des Werks voraus, das am Ende bestätigt wird. Dieses *d* wird schon am Anfang der Komposition fein suggeriert: Dem ursprünglichen Klangkomplex liegt ein übermäßiger, den Ton *d* enthaltender Dreiklang zugrunde. Charakteristisch ist auch, dass die Festlegung des Zentrums *d* am Schluss eine Synthese zwischen dem übermäßigen und dem *Dur*-Dreiklang darstellt.

Nachdem Roslavec das zunächst in der Harmonik gefundene Einheitsprinzip für eine „neue Rhythmik“, dann zu einem „neuen Kontrapunkt“ und zu neuen Formen erweitert hatte, entdeckte er die größeren Gattungen und Grundlagen der traditionellen Kompositionslehre wieder. Gleichzeitig kehrten in seine Musik traditionelle Genres wie Symphonie und Konzert zurück. Die Totalität des Synthetakkordprinzips scheint mit der

erweiterten Form in verschiedenen Schaffensperioden Roslavec' in Einklang zu stehen: von meistens kleinen Formen während der Bildung des Systems bis zu größeren nach seiner Ausprägung. Roslavec' Hang zur Monumentalisierung ging einher mit der Tendenz zu einer schlichteren harmonischen Sprache, einer helleren Klangpalette und einem transparenteren Gewebe.

Seinen Aufsatz über Schönberg schloss Roslavec mit den bemerkenswerten Worten:

„Der ‚Stahlbeton‘-Pierrot besiegte den Pierrot ‚lunaire‘, brachte ihn aber nicht ums Leben, und jetzt wird diese bleiche, gespenstische Gestalt ewig durch die Seiten des Schönbergschen Werks schweben und an die in seiner Tiefe verborgene, unaufgelöst bleibende Dissonanz erinnern. Beruht denn nicht auf solch tragischer Spaltung der künstlerischen Gestalt alles, was wesentlich und historisch wertvoll an Kunstdenkmälern ist, die an der Wende zweier Epochen entstehen, wo das nach Hervorbringung neuer Formen strebende neue künstlerische Bewusstsein, unfähig in sich den atavistischen Zauber der Vergangenheit zu überwinden, gehorsam nach Formen der Selbstverwirklichung in den Idealen der in die Ewigkeit eingehenden Epoche sucht?“⁵³

Dass Roslavec diesen inneren Widerspruch in Schönbergs Poetik gefunden hatte, ermöglichte ihm, nicht nur den Konflikt zwischen modernem Industrierhythmus und altem Impressionismus, sondern auch das zwiespältige Wesen seiner Epoche generell zu formulieren: die Auseinandersetzung des Alten mit dem Neuen, die ihn sein Leben lang begleitete. Roslavec' gesamtes System, das die Spuren der Klassik verborgen bewahrt, zeugt von der angespannten Situation eines kulturhistorischen Wendepunkts, in der man mit zwiespältigen Schemata konstruiert und unvereinbar scheinende Elemente von Neuem und Altem vereinigt.

⁵³ Roslavec, „Lunnyj P'ero' Arnol'da Šënberga“, S. 33, deutsch von Lobanova, in: *Dissonanz* 61 (1999), S. 26 f.

Tonalitätskonstruktion in den Klaviersonaten von Nikolaj Andreevič Roslavec

von Christoph Hust, Mainz

Nach Jahrzehnten des Vergessens sind die Werke von Nikolaj Andreevič Roslavec in der wissenschaftlichen, zumal musiktheoretischen Diskussion wieder präsent. Dabei konzentriert sich das Interesse auf sein „neues System der Tonorganisation“¹ im Kontext künstlerischer und literarischer Experimente des russischen Futurismus. Detlef Gojowy erkannte 1969 Reihenstrukturen und dodekaphone Prinzipien in den *Dva sočinenija* für Klavier aus dem Jahre 1915 und bezeichnete Roslavec auf Grund dieser Befunde als „frühe[n] Zwölftonkomponist[en]“.² Liest man ein Verzeichnis seiner Werke,³ zeigt sich indes, dass neben einem umfänglichen Korpus kurzer Kompositionen eine zweite, gleichermaßen umfangreiche Gruppe von Quartetten und Sonaten steht. Diese teils erst seit wenigen Jahren zugänglichen und neu⁴ oder erstmals⁵ verlegten Werke können das Roslavec-Bild in einigen Punkten vertiefen. Aufgabe der folgenden Darstellung ist die Untersuchung der Klaviersonaten⁶ und einer Sonatine⁷ des Komponisten vorweg unter Gesichtspunkten von Ton(satz)system, Tonalitätskonstruktion und Harmonik.

Zur Rezeptionsgeschichte mögen wenige Hinweise genügen. Schon kurz nach seiner Ausschaltung aus dem Musikleben um 1930 wurde der einstige Kulturfunktionär Roslavec in der Sowjetunion vergessen.⁸ Seine Kompositionen blieben nur in Archiven und Bibliotheken greifbar und waren selbst angehenden Komponisten beinahe unbe-

¹ Vgl. zum „neuen System“ die entsprechenden Passagen in Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber 1980, und Simon Thomas Miller, *Music and Art and the Crisis in Early Modernism. An Introduction to Some Non-Serial Dodecaphonic Techniques*, Diss. University of Essex 1988. Speziell zur Musiktheorie von Roslavec: Marina Lobanova, „L'eredità di N. A. Roslavec nel campo della teoria musicale“, in: *Musica/Realtà* 4 (1983), S. 41–65. Siehe auch: George Perle, *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, Berkeley, Los Angeles 1991, S. 43 f.

² Gojowy, „Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist“, in: *Mf* 22 (1969), S. 22–38. Gojowy weist jedoch darauf hin, „daß diese Versuche [...] in einem eigentlich konservativen Stilmilieu stattfinden“ (ebda., S. 32).

³ Momentan auf dem neuesten Stand ist das Werkverzeichnis in der grundlegenden Roslavec-Monographie von Marina Lobanova, *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, Frankfurt 1997, S. 257–264.

⁴ Manche Kompositionen Roslavec' wurden durch den 1927 bis 1933 bestehenden Kooperationsvertrag zwischen Muzsektor und UE auch im Westen verbreitet. Allerdings wurde in eben diesem Zeitraum in der Sowjetunion Roslavec' Ausschaltung aus dem offiziellen Musikleben betrieben, so dass die in diesen Jahren vollendeten Sonaten und Quartette nicht im Staatsverlag erscheinen und nicht in den Westen gelangen konnten.

⁵ Seit dem Ende der 1980er-Jahre werden die vollendeten bzw. rekonstruierbaren Kompositionen Roslavec' in Parallelausgaben der Verlage Muzyka (Moskau) und Schott (Mainz) vorgelegt.

⁶ Einige Aspekte zu „neuen Rhythmusformen“, nach Roslavec ein Baustein des ‚neuen Systems der Tonorganisation‘, stellte Lobanova am Beispiel der Klaviersonaten zusammen (*Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 168 f., 226). Es wird ersichtlich, wie weit Roslavec zwar von der Rhythmik seiner ideologischen Antipoden wie Belyj und Šechter entfernt ist, rhythmisch-metrische Grundlagen aber nicht (wie Sergej Protopopov in der zweiten oder Dmitrij Melkich in der dritten Klaviersonate) weitgehend außer Kraft setzt.

⁷ Insgesamt sind hier im Einklang mit der Gattungstradition musikalisch und technisch einfache Verhältnisse gegeben, die eine didaktische Intention des Werks nahe legen. Im Vergleich mit zeitgenössischen Sonatinen erweist sich stilistisch eine Mittelstellung etwa zwischen den sehr einfachen Modellen Kabalevskijs und der weitaus komplizierteren dritten Sonatine für Klavier Lur'es.

⁸ Edison Denisov vermutete in einem Schreiben an den Verfasser vom 12. November 1996 sogar, schon Šostakovič sei nicht mehr mit der Musik von Roslavec vertraut gewesen. In Anbetracht der gemeinsamen Uraufführung von Šostakovičs zweiter Sinfonie und Roslavec' Kantate *Oktjabr* ist dies indes unwahrscheinlich (vgl. Eugen [Evgenij] Braudos Konzertbericht in: *Mk* 7 [1928], S. 553). Dass (wie Denisov weiter schreibt) Šostakovič die Musik von Roslavec nicht zugesagt hätte bzw. hat, ist in Anbetracht seiner stilistischen Orientierung nachvollziehbar.

kannt, wie überhaupt die Musik der sowjetischen Avantgarde der 1920er-Jahre weitgehend einflusslos verhalte.⁹ Auch in Deutschland kann keine Rezeptionstradition der Sonaten von Roslavec konstatiert werden; eine kurze, reservierte Besprechung seiner fünften Klaviersonate bei Robert Teichmüller und Kurt Herrmann steht 1927 allein.¹⁰ 1941 wurde Roslavec von Walter Georgii – nun im Zuge nationalsozialistischer Musikideologie und eines zum Schreckgespenst erhobenen Musikbolschewismus-Begriffs¹¹ – als „Spintisierer“ abqualifiziert, der „besonders in den ominösen zwanziger Jahren eine blutlose, ausgemergelte Musik“ geschrieben habe.¹²

I. Quellen und Gattungstradition

Roslavec' sechs Klaviersonaten und eine Klaviersonatine sind im Kontext einer außerordentlichen Wertschätzung dieser Gattungen im Russland bzw. in der Sowjetunion der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu sehen, einer Wertschätzung, die sich schon quantitativ ausdrückt: Im Entstehungszeitraum der Stücke (1914 bis 1928) konnten Drucke weiterer 84 Klaviersonaten und 10 Sonatinen russisch-sowjetischer Komponisten nachgewiesen werden.¹³ Von den Werken Roslavec'¹⁴ sind die dritte (1916/23) und vierte (1923) Sonate verschollen, die unvollendete sechste Sonate (1928) ist nicht mehr adäquat rekonstruierbar.¹⁵ Wurden die Sonaten Nr. 1 (1914) und 2 (1916) erstmals 1990 im Druck vorgelegt,¹⁶ so war die fünfte (1923) bereits 1925/26 im Muzsektor erschienen.¹⁷ Skizzen zu einer Klaviersonatine¹⁸ sind nach stilistischen Gesichtspunkten in die späten 1920er-Jahre zu datieren.

⁹ Nach einer brieflichen Mitteilung von Sofija Gubaidulina und Viktor Suslin vom 31. Oktober 1996 an den Verfasser „fehlten [Roslavec' Werke] sowohl im Konzertleben als auch in Lehrprogrammen der Hochschulen der 40er bis Anfang der 80er Jahre.“ Erwähnungen seines Namens seien „immer von höchst unangenehmen Kommentaren begleitet“ gewesen. Die gedruckten Originalausgaben aus den 20er Jahren „konnte man in verschiedenen Notenbibliotheken finden, besonders im Moskauer Konservatorium. Sie wurden nicht unter Verschluss gehalten, aber auch nicht propagiert, so daß von ihrer Existenz nur die wenigsten Menschen wußten.“ Siehe auch die Transkription einer Podiumsdiskussion vom 1. November 1991 am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, in: *Russische Avantgarde. Musikavantgarde im Osten Europas*, hrsg. von Roswitha Sperber, Heidelberg 1992, S. 91–102.

¹⁰ Robert Teichmüller und Kurt Herrmann, *Internationale moderne Klaviermusik. Ein Wegweiser und Berater*, Leipzig 1927, S. 141.

¹¹ Hierzu: Eckhard John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart 1994.

¹² Walter Georgii, *Klaviermusik. Geschichte der Musik für Klavier zu zwei Händen*, Berlin 1941, S. 442.

¹³ Die enorme ssatztechnische Bandbreite dieser Werke lässt sich an den Namen ihrer Komponisten ablesen; als namhafte Vertreter der Gattung seien etwa Viktor Belyj, Samuil Fejnberg, Dmitrij Kabalevskij, Artur Lur'e, Nikolaj Metner, Nikolaj Mjaskovskij, Aleksandr Mosolov, Sergej Prokof'ev, Sergej Protopopov, Boris Šechter und Dmitrij Šostakovič genannt.

¹⁴ Angaben nach Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 261.

¹⁵ Eine Photokopie des nicht abgeschlossenen Manuskriptes des Komponisten lag dem Verfasser vor.

¹⁶ Nikolaj Roslawez, *1. Sonate für Klavier*, hrsg. von M. Lobanova, Mainz: Schott, 1990 [ED 7941]; *2. Sonate für Klavier*, rekonstr. von Eduard Babasjan, hrsg. von M. Lobanova, ebd. 1990 [ED 8391]. Nach einer Mitteilung von Frau Lobanova an den Verfasser vom 1. September 1996 beschränkt sich die Rekonstruktion auf Ergänzungen der Harmonik, die durch Roslavec' Angaben zu den Transpositionsstufen des Synthetakkordes bereits vorgegeben ist; die vorgelegte Fassung könne als authentisch bezeichnet werden.

¹⁷ Nikolaj Roslavec / Nikolas Roslavetz, *Šaja Sonata dlja fortepiano / 5-me Sonate pour piano*, Moskau: Muzsektor 1925 [5827]; Titelaufgabe 1926 mit gleicher Plattennummer. Neudruck: Nikolaj Roslawez, *5. Sonate für Klavier*, hrsg. von M. Lobanova, Mainz: Schott, 1990 [ED 8392].

¹⁸ Als Quelle wurde die Photokopie in D-MZsch benutzt (Herrn Claus-Dieter Ludwig vom Lektorat des Verlages herzlichen Dank für seine Unterstützung).

Eine Gemeinsamkeit aller überlieferten Klaviersonaten¹⁹ von Roslavec ist die einsätzliche Anlage, die sich in der Tradition der russischen Klaviersonate auf das Vorbild der Werke Aleksandr Skrjabins zurückführen lässt. Die Entwicklung eines neuen Typs der Klaviersonate²⁰ führte Skrjabin ab seiner fünften Sonate op. 53 zur Einsätzlichkeit bei weitgehender Bewahrung des formalen Grundrisses der Sonatensatzform. Diesem für Russland stilbegründenden Modell stand eine zweite Ausprägung entgegen, die weiterhin in der Tradition der russischen Klaviersonate des 19. Jahrhunderts²¹ den tradierten Regelfall drei- oder viersätzigen Aufbaus mit einem Kopfsatz in Sonatensatzform nutzte (so z. B. die Sonaten opp. 74 und 75 von Aleksandr Glazunov oder die erste Klaviersonate *fis*-Moll von Igor Stravinskij). Im Gegensatz zu Skrjabin, der sich mit der einsätzigen Form demonstrativ von der Tradition absetzte, sollte mit diesen Werken die Entwicklungslinie der Klaviersonate des 19. Jahrhunderts kontinuierlich fortgeschrieben werden. Nach Skrjabins Tod wurden beide Konzeptionen weitergeführt, wobei meist die mehrsätzliche Sonate einem eher konservativen Stilideal, die einsätzliche, die z. T. die Sonatensatzform zu Gunsten freier Lösungen aufgab, ‚progressiveren‘ Kräften zugeordnet blieb.²² Insofern ist die Einsätzlichkeit der Sonaten von Roslavec bereits das Anzeichen einer ersten Entscheidung zwischen konkurrierenden Modellen.²³

II. Formale Anlage und Themenbildung

Im großformalen Bau orientierte Roslavec sich am tradierten Schema aus Exposition, Durchführung, Reprise und Coda.²⁴ Exposition und Reprise sind in zwei oder drei Themenbereiche aufgeteilt, wobei der Beginn neuer formaler Abschnitte durch Änderungen von Dynamik, Taktart, Tempo oder Satzdicke signalisiert wird. – Ein markantes Beispiel für Bau und Struktur der Themen ist das erste Thema der ersten Sonate. Im

¹⁹ Entsprechend auch die Violoncello- und Violasonaten, die Violinsonaten (mit Ausnahme der sechsten) und die Streichquartette. Die Sonatine für Klavier sollte dagegen mehrere Sätze umfassen.

²⁰ Stellvertretend für viele Untersuchungen zu Skrjabins Sonaten seien zwei Gesamtdarstellungen genannt: Dietrich Mast, *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin*, München 1981, und Hanns Steeger, *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin*, München 1979. In jüngerer Zeit erschienen zwei Spezialstudien zu harmonischen und formalen Problemen in Skrjabins sechster Sonate: Roland Willmann, „Alexander Skrjabin: Die 6. Klaviersonate op. 62“, in: *Mf* 48 (1995), S. 153–166, und Cheong Wai-Ling, „Scriabin's Octatonic Sonata“, in: *JRMA* 121 (1996), S. 206–228. Zur Harmonik Skrjabins, auch bezüglich seiner neunten Klaviersonate: Andreas Gürsching, „Zum Umgang mit der Tonalität bei Alexander Skrjabin“, in: *Mth* 14 (1999), S. 65–77.

²¹ Vgl. z. B. die Klaviersonaten opp. 37 und 80 von Petr Čajkovskij.

²² Natürlich können Gegenbeispiele gefunden werden: Mehrsätzig sind z. B. die Sonaten Nr. 2 und 4 opp. 4 und 12 von Aleksandr Mosolov, einsätzig die Sonaten von Boris Šechter und mehrere Werke von Nikolaj Metner (letztere vielleicht wegen einer Affinität zum Charakterstück – vgl. Titel wie *Sonata reminiscenza* [op. 38/1] oder *Sonata tragica* [op. 39/5]; beide Werke erschienen in Zyklen von Charakterstücken [Vergessene Weisen]).

²³ Vgl. hierzu auch T. 22 ff. der ersten Sonate von Roslavec mit Skrjabins fünfter Sonate, T. 289 ff. Evtl. ist diese motivische Verwandtschaft nicht nur Zufall, so dass Roslavec sich auf diese Weise der ‚Tradition‘ des skrjabinschen Sonatentypus‘ vergewissern wollte. – Allerdings übernahm Roslavec die einsätzliche Anlage der Klaviersonate, ohne die mystisch-philosophischen Anschauungen Skrjabins zu teilen, der der Musik eine transmusikalisch-metaphysische Bedeutungsebene beimaß. Hierzu vgl. Susanna Garcia, „Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas“, in: *19th Century Music* 23 (2000), S. 273–300. Roslavec, so er der Autor war, beharrte in einem unter dem Pseudonym ‚Dialektik‘ veröffentlichten Aufsatz darauf, „daß der Inhalt eines Musikwerkes nur seine Musik ist“ (zit. nach Gojowy, *Neue sowjetische Musik*, S. 405 f.; allerdings ist die Autorschaft Roslavec' für diesen Artikel nicht unumstritten – auch andere ASM-Komponisten wären als Urheber zu bedenken).

²⁴ Bezüglich der formalen Einteilung und der tonalen Grundorientierung der ersten und zweiten Klaviersonate von Roslavec kommt Jurij Cholopov zu prinzipiell ähnlichen, in Details leicht abweichenden Ergebnissen: Jurij Cholopov, „O muzyke Roslavca“ (Vorwort zur Ausgabe der Klaviersonaten Nr. 1 und 2), Moskau 1990.

folgenden Notenbeispiel ist aus dem teils überaus komplizierten Klaviersatz eine motivisch-thematische Hauptstimme isoliert:

Notenbeispiel 1: 1. Klaviersonate, T. 1–12

Ein zweitöniges Motiv²⁵ *a* wird wiederholt, sequenziert, rhythmisch variiert und zum Dreitonmotiv *a'* expandiert; *a'* wird wiederum in Rhythmus und Oktavlage modifiziert. Die so entstandene Phrase wird nun als Ganzes sequenziert. Es ergeben sich motivische Konglomerate, die hier als ‚Themen‘ bezeichnet werden sollen, wenn auch die Konstellationen in der Konsequenz, mit der größere Strukturen variativ aus kleinsten Elementen entwickelt sind, wenig mit klassischer Themenkonstruktion gemein haben.

Umso mehr überrascht die entstandene Phrasenstruktur: Das ‚Thema‘ besteht aus 4+4 Takten, die sich jeweils aus 2+2 Takten zusammensetzen (intern aus je 1+1, selbst diese eintaktigen Phrasen lassen sich abermals halbtaktig unterteilen). Nach jedem Zweitakter wechselt der Tonvorrat der das motivische Geschehen tragenden Stimme, ausnahmslos Segmente oktagonischer Skalen: T. 1–2: *e-f-g-as*, T. 3–4: *a-b-c-des-es*, T. 5–6: *f-ges-gis-a*, T. 7–8: *ais-h-cis-d-e*.²⁶ Der planmäßige Materialwechsel unterstreicht den regelmäßigen Aufbau aus zweitaktigen Einheiten. Zudem wechselt auf einer nochmals elementarerer Ebene der Fundamentton des Synthetakkords der Struk-

²⁵ Ein ähnliches Motiv liegt dem ersten Themenbereich der zweiten Klaviersonate zu Grunde (vgl. dort T. 6 ff.).

²⁶ Die alternierende Achtstufigkeit (Struktur: XX0XX0XX0XX0 [zur Schreibweise vgl. die folgende Anmerkung]; später von Olivier Messiaen als ‚zweiter Modus‘ klassifiziert) war zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei vielen Versuchen einer Neuordnung des harmonischen Materials zentral bedeutsam. In der russisch-sowjetischen Musik wurde sie z. B. in Skrjabin's sechster Sonate (vgl. Willmann und Wai-Ling) oder in Sergej Protopopov's zweiter Sonate (vgl. Gojowy, *Neue sowjetische Musik*, S. 164) eingesetzt; weiterhin ist sie insbesondere bei Claude Debussy und in vertikalisierter Form (nach Ernő Lendvai als fiktiver ‚a-Akkord‘) bei Béla Bartók zu finden. Neuerdings zeigte Allen Forte, *The Atonal Music of Anton Webern*, New Haven 1998, oktagonische Kompositionsprinzipien in der Musik Anton Webern's auf.

tur XX00XXX0X0X0²⁷ taktweise. Bezeichnet man die erste Transpositionsstufe im ersten Takt mit 1, so finden sich in den Takten 1–8 die Transpositionsstufen 1, 4, 9, 6, 2, 5, 10, 7 (die Reihe setzt sich mit 3 in T. 9–10 und 6 in T. 11–12 fort). Man erkennt das Bestreben, die Wiederkehr einer Transpositionsstufe, damit ja eines schon ‚abgenutzten‘ Tonvorrates, möglichst weit hinauszuzögern.

Die Anfangstakte der ersten Klaviersonate stehen symptomatisch für zwei Prinzipien, die in den Sonaten von Roslavec konkurrieren: Auf der einen Seite finden sich ‚moderne‘ Züge, hier insbesondere in der Organisation der Tonvorräte und der streng rationalen und konstruktiven Themenbildung. Diese Experimente spielen sich jedoch vor einem ‚klassischen‘, von der musikalischen Tradition bestimmten formalen Hintergrund ab.²⁸

III. Tonsatzsystem, Tonalität und Harmonik

Ein kardinaler Punkt der Sonatenkonzeption von Roslavec ist, wie die tonalen Relationen der Sonatensatzform auf das „neue System der Tonorganisation“ übertragen sind. Einer Untersuchung tonaler Zusammenhänge der Sonaten muss die Auseinandersetzung mit dem Aufbau der Synthetakkorde und ihrem Transpositionsverlauf vorausgehen.²⁹

Von Roslavec dokumentiert ist die Struktur der Synthetakkorde in der zweiten Sonate, in den Skizzen zur sechsten Sonate und zur Sonatine. Der zweiten Sonate ist der Synthetakkord zwei Mal als Skala³⁰ vorangestellt, es ergibt sich der Aufbau XXX0X0XX0XX0; in der sechsten Sonate erkennt man anhand der Skizzen die Struktur XXX0X0XXX0X0. Der Synthetakkord der ersten Sonate lässt sich durch Analyse des Materials als XX00XXX0X0X0 bestimmen. Versucht man, diesen Synthetakkord‘ nicht im Sinne einer vertikalisierten freien Auswahlskala nach Busoni,³¹ sondern ‚traditionell‘ und – unter Vorbehalt! –, ‚tonal‘ zu deuten, so fällt auf, dass, ab der zweiten chromatischen Stufe gelesen, eine lediglich an einer Stelle alterierte diatonische Dur-Skala zu Grunde liegt:

²⁷ Diese von Gojowy vorgeschlagene Schreibweise zeigt durch die Zeichen X und 0 das Vorkommen bzw. Fehlen der zwölf chromatischen Stufen in einem Tonvorrat an. Sie wurde hier ihrer unmittelbaren Anschaulichkeit wegen der zumal im angelsächsischen Raum verbreiteten Notation von *pitch class sets* (rekurrierend auf Milton Babbitt) nach Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, vorgezogen. Der Tonvorrat XX00XXX0X0X0 entspricht auf der Transpositionsstufe *c* einem *pc set* A [0,1,4,5,6,8,10].

²⁸ Die beschriebene Themenkonstruktion hält die Mitte zwischen athematischen Techniken, wie sie z. B. in der zweiten Sonate Protopopovs zu sehen sind, und traditionell gebildeten Themen wie z. B. bei Metner oder auch bei den PROKOLL-Komponisten Dmitrij Kabalevskij (vgl. z. B. das erste Thema im Kopfsatz seiner ersten Klaviersonate) und Boris Šechter (vgl. das regelmäßig gebaute, diatonische und rhythmisch klar strukturierte, im Gestus marschähnliche erste Thema seiner zweiten Sonate, T. 8 ff.).

²⁹ Die harmonische Technik der fünften Sonate ist nicht von Roslavec dokumentiert und so frei angewandt, dass ein zu Grunde liegender Synthetakkord nicht ohne Spekulationen bestimmt werden kann. Dieses Werk soll in die folgenden Untersuchungen daher nicht einbezogen werden.

³⁰ Wenn die Synthetakkorde im Folgenden als Skalen interpretiert werden, so kann sich dies auf Äußerungen von Roslavec selbst stützen. Die harmonische Grundlage seines Liedes *Kuk* z. B. bezeichnet der Komponist als „eine Skala, eine Tonleiter, die aus 8 Tönen besteht“: zit. nach Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 156. Trotzdem besitzt der Synthetakkord bei Roslavec zweifellos auch eine akkordische (‚vertikale‘) Bedeutung. In der zeitgenössischen Musiktheorie wird vielfach die Transformierbarkeit von Horizontale und Vertikale, von Melodie und Akkord betont.

³¹ Prägnant zusammengefasst in: Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (= Insel-Bücherei 202), Leipzig ²[1916], S. 37–42.

X00XXX0X0X0X (Synthetakkord von Roslavec, ab zweiter chromatischer Stufe)
 X0X0XX0X0X0X (Diatonik: Durtonleiter)

Die hier vorgebrachte These, der benutzte Tonvorrat (transponiert auf *c* das *pc set* A: [0,3,4,5,7,9,11]) sei durch permutative Veränderung zweier benachbarter chromatischer Stufen auf ein diatonisches Gerüst (als auf *c* basiertes *pcs* B: [0,2,4,5,7,9,11]) zu beziehen, wird von einer weiteren Beobachtung gestützt: Wären die Synthetakkorde tatsächlich frei gewählte, nicht skalenmäßig definierte und vor allem ‚atonale‘ Gebilde, dann könnte die Orthographie beliebig, also z. B. *eis* gleichwertig zu *f* sein. Es fällt jedoch auf, dass Roslavec es in der ersten Sonate einerseits vermeidet, in einem „harmonischen Feld“³² verschiedene Alterationsstufen eines Stammtones zu notieren, dass andererseits jeder Stammton der Diatonik in einer Alterationsstufe auftritt.³³ Eine tatsächlich ‚atonale‘, von notationstechnisch-orthographischen Zwängen freie Verwendung des Materials ist demnach nicht gegeben. – In der ersten Sonate steht der Synthetakkord in der oben dargestellten Lesart im ersten wie im letzten Takt auf *des*. Eine Zusammenstellung der Transpositionsstufen an wesentlichen formalen Zäsuren bringt folgendes Ergebnis:

Takt	1	45a	58	115	161a	170	218
Formabschnitt	Exposition		Durchführung	Reprise		Coda	Schluss
	1. Thema	2. Thema		1. Thema	2. Thema		
Transpositionsstufe	<i>des</i>	<i>as</i>	<i>c</i>	<i>des</i>	<i>des</i>	<i>des</i>	<i>des</i>

Man erkennt, dass – abgesehen vom gleichsam irregulären Beginn der Durchführung auf *c* – die harmonischen Gesetze der Sonatensatzform weiterhin wirken, allerdings übertragen auf eine neue Ebene, die Transpositionsstufen des Synthetakkords: Die Synthetakkorde von erstem und zweitem Thema stehen in der Exposition im Quintverhältnis *des-as*, in der Reprise in beiden Fällen auf der Transpositionsstufe *des*, der (im übertragenen Sinne) ‚Tonika‘ der Sonate, auf der auch die Coda beginnt und das Werk schließlich endet.³⁴ Innerhalb der harmonischen Felder schreitet die Akkordik in den Klaviersonaten jedoch funktional beziehungslos weiter. Anders ist dies in der Sonatine, die auch sonst im Vergleich zu den Sonaten wesentlich einfacher gebaut ist. Hier findet sich am Ende der Exposition (damit wohl auch am Ende der Reprise, das nicht mehr von Roslavec notiert ist) eine quasi-funktionale Wendung $\mathbb{D} \rightarrow D$ (die Sonatine ist tonal auf *E* zentriert):³⁵

³² Der Begriff bezeichnet im folgenden Text den Bereich, der aus einer einzigen Transpositionsstufe eines Synthetakkordes gebildet wird.

³³ Somit kann die kompliziert erscheinende Notationsweise Roslavec, in der das Notenbild durch Doppelvorzeichen überladen wirkt, auf das Bestreben zurückgeführt werden, die gewählte Kompositionstechnik nachvollziehbar zu gestalten. Vgl. auch die konsequente Trennung verschiedener motivisch-thematischer Schichten in jeweils eigenen Systemen, was in T. 112 ff. der ersten Sonate zu Akkoladen aus vier Systemen führt.

³⁴ Vgl. eine Äußerung von Roslavec: „[...] obwohl in all meinen Werken, bis auf den heutigen Tag, das Prinzip der klassischen Tonalität völlig fehlt – die ‚Tonalität‘ als Begriff der harmonischen Einheit existiert unverändert und erscheint in Gestalt der erwähnten ‚Synthetakkorde‘, die als solche die Grundklänge bilden [...]“ Zit. nach Gojowy, *Neue sowjetische Musik*, S. 397.

³⁵ Insgesamt sind in der Sonatine harmonisch recht einfache Verhältnisse gegeben. Das „neue System der Tonorganisation“ steht hier in unmittelbarer Nachbarschaft zur klassischen Tonalität; wiederum ist die permutative Beziehung des Synthetakkordes (X0X0XX00XX0X) zu einer diatonischen Skala (abermals Dur als X0X0XX0X0X0X) offensichtlich.

Notenbeispiel 2: *Sonatine*, Schlusstakte der Exposition

Der Synthetakkord der zweiten Sonate hat die Struktur XXX0X0XX0XX0. Auf den ersten Blick ist zwar keine Ähnlichkeit mit diatonischen Skalenmustern erkennbar, auffallend ist jedoch der Bezug zur akustischen Tonleiter als Modus der *heptatonia secunda*³⁶, die auch das Material für Skrjabins ‚Prometheus-Akkord‘ bildet:

XXX0X0XX0XX0 (Synthetakkord der 2. Sonate)
 X0X0X0XX0XX0 (akustische Skala)

Wie im Synthetakkord der ersten Sonate im Vergleich zum diatonischen Gerüst ein Prozess der Permutation zweier Nachbarstufen wirkte, so lässt sich in diesem Falle ein Prinzip der Klangajoutierung als Resultat der Modifikation ‚Roslavec‘ am elementaren Skalenmodell benennen. – Die tonalen Relationen des Sonatensatzes sind in der zweiten Sonate schon freier auf das „neue System der Tonorganisation“ übertragen. Wiederum stehen Anfangs- und Schlusstakt des Werks sowie zweites Thema und Schlussgruppe der Reprise einheitlich auf der Transpositionsstufe *c*,³⁷ der Beginn der Durchführung jedoch auf *fis*.³⁸

In der nur fragmentarisch überlieferten sechsten Sonate können über den Transpositionsverlauf der Reprise keine Angaben gemacht werden. Interessant erscheint insbesondere die Struktur des Synthetakkordes (XXX0X0XXX0X0), dessen Ableitung aus Skalen im Umkreis eines heptatonischen Genus kaum sinnvoll ist. Doch zeigte Jurij Cholopov, dass solche „symmetrischen Leitern“ (zusammengesetzt aus zwei identischen Hälften: XXX0X0 + XXX0X0) in der russischen Musik eine Tradition haben, die bis weit ins 19. Jahrhundert zurückreicht. Roslavec könnte durchaus auf solche Skalenbildungen rekurriert haben; als ‚Neuerung‘ sollte der Einsatz dieses Tonvorrates Ende der 1920er-Jahren jedenfalls nicht gelten.³⁹

So erkennt man als Intention des Komponisten, zwar neue satztechnische Prinzipien in seinen Werken aufzugreifen, individuell zu entwickeln und zu etablieren, sie jedoch zugleich eng mit der musikalischen Tradition zu verzahnen und jene dadurch zu

³⁶ Vgl. Zsolt Gárdonyi und Hubert Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990, S. 146.

³⁷ Postuliert man *c* als tonales Zentrum der Sonate, so ließe sich erklären, warum Roslavec ihr die Synthetakkorde auf *f* und *g* voranstellt: Im Sinne einer – dann allerdings sehr traditionell gedeuteten – Gleichsetzung der Transpositionsstufe *c* mit der Tonika wären dies die Skalen resp. Akkorde auf ‚Subdominante‘ und ‚Dominante‘.

³⁸ *c-fis* könnte im Sinne des Achsensystems der Tonalität nach Lendvai als tonale Achse aufgefasst werden. Die Sonate beginnt mit einem *fis* als erstem Ton und endet mit einem *c* als Schlussston; *fis*-Moll spielt am Anfang harmonisch eine wichtige Rolle (vgl. z. B. den abwärts arpeggierten *fis*-Moll-Akkord auf den Schwerpunkten von T. 13–20). (Vgl. auch Sigfrid Karg-Elerts Beschreibung solcher Grundtonverhältnisse als ‚tritonantisch‘ [*Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)*, Leipzig 1930, S. 201]).

³⁹ Cholopov belegt die Verwendung dieser Skalenstruktur in *Aus der Apokalypse* (1912) von Anatolij Ljadov [vgl. Cholopov, „Symmetrische Leitern in der russischen Musik“, in: *Mf* 28 [1975], S. 392], den Gojowy als „vorwiegend konservative[n] Komponisten der älteren Generation“ charakterisierte (*Neue sowjetische Musik*, S. 10).

erweitern und zu verkomplizieren,⁴⁰ nicht aber prinzipiell aufzugeben.⁴¹ Seine Absicherung eigenen Komponierens in der Vergangenheit, ohne auf moderne Weiterentwicklungen zu verzichten, erinnert weniger an den russischen Futurismus als vielmehr an die – vorwiegend literarisch wirkende – Gruppierung der Akmeisten. Eine vergleichbare Rückwendung zur Tradition zeigte Justin Doherty in seiner grundlegenden Untersuchung des Akmeismus in der russischen Literatur auf: „Acmeism does not represent a dialectical movement beyond Symbolism, [...] rather, it could be seen as an anti-evolutionary movement backwards. [...] Acmeism in this sense is then a reaction to the preoccupation with ‚innovation‘ which characterizes both Symbolism and Futurism, its objective being to preserve the cultural heritage which other forms of Modernism appear to threaten.“⁴²

IV. Schlussbemerkungen

In den Klaviersonaten und der Sonatine von Roslavec manifestiert sich eine ausgeprägte ästhetische und stilistische Präferenz: Der Komponist beteiligte sich nicht an der radikalen künstlerischen Erneuerung des Futurismus, der traditionelle Grundlagen weithin außer Kraft setzen wollte,⁴³ doch andererseits sind seine Werke weder weitgehend traditionell gehalten (wie z. B. die Klaviersonaten Nikolaj Metners) noch ‚revolu-

⁴⁰ In allen Fällen führen die Veränderungen zwischen ‚klassischen‘ Skalen und den Synthetakkorden zu einem komplexeren Tonvorrat: Die Diatonik besitzt eine Quintenbreite (abgekürzt Qbr.) 6 und einen Tritonusgehalt (abgekürzt TrG.) 1, der Synthetakkord der Sonatine Qbr. 9 / TrG. 2, derjenige der ersten Sonate Qbr. 10 / TrG. 2. Die akustische Skala weist Qbr. 8 und TrG. 2 auf, der hieraus abgeleitete Synthetakkord der zweiten Sonate Qbr. 9 / TrG. 3. Am kompliziertesten stellt sich der Synthetakkord der sechsten Sonate dar, der sich nicht mehr auf eine klassische Skala zurückführen lässt: Qbr. 11 / TrG. 4.

⁴¹ Als Extrempositionen bezüglich der Harmonik sind einerseits die ungebrochene Weiterentwicklung der Tonalität bei Komponisten wie Metner zu erkennen, andererseits eine oft rein diatonische, manchmal plakativ dissonante Harmonik wie z. B. bei Boris Šechter. Ein weiteres Extrem verkörpern das *Trio: ZwölfTondauer-Musik* von E. Golyšev oder auch die *Formes en l'air* von Artur Lur'e. – Ein wesentlicher Unterschied zwischen der ‚klassischen‘ Klaviersonate und Roslavec' Werken liegt darin, dass Roslavec die der Form zu Grunde liegende Konzeption von ‚dramatischen‘, ‚dialektischen‘ Auseinandersetzungen zwischen den Themen zu Gunsten einer statischen Entwicklungslosigkeit aufgibt. Hierzu tragen verschiedene Faktoren bei. Die Themenkonstruktion aus ständig abgewandelten kleinsten Motiven sowie der mit minimalen Veränderungen der gesamten Sonate zu Grunde liegende Synthetakkord führen wie die konstant bestehende Ornamentik (die Lobanova als Einfluss des Jugendstils deutet; vgl. Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 112) letztlich zu einer Nivellierung der Themen. Die Durchführungen bringen häufig kontrapunktische Koppelungen, ohne dass wesentliche motivisch-thematische Arbeit zu finden wäre. Größere rhythmische Kontraste werden vermieden, viele komplizierte rhythmische Figuren sind nicht zuletzt als fixierte Agogik zu verstehen (vgl. hierzu auch ebd., S. 169). Schließlich tragen die langsamen Tempi zum Gesamteffekt bei – so ist in der zweiten Klaviersonate ausgerechnet die Durchführung, der Abschnitt, in dem nach klassischem Formverständnis der Höhepunkt dramatischer Auseinandersetzung zu erwarten wäre, eine Lento-Passage!

⁴² Justin Doherty, *The Acmeist Movement in Russian Poetry. Culture and the Word*, Oxford 1995, S. 101f. – Hierzu auch Roslavec' rational gehaltene Modellvorstellung zum Schaffensprozess: „Für mich als Marxisten scheinen dergleichen Erörterungen nichts anderes zu sein als die Torheiten der alten Theorie idealistischer Ästhetik von der ‚göttlichen‘ Inspiration, von der ‚schöpferischen Trance‘ (in deren Vollzug ‚Jemandes‘ Hand die des Komponisten über das Notenpapier lenkt) und von weiteren delikaten Geschichten ‚transzendentaler‘ Formation. Ich weiß, daß der schöpferische Akt nicht eine mystische Trance, keine ‚göttliche‘ ‚Findung‘ ist, sondern ein Moment höchster Anspannung des menschlichen Intellekts, der danach strebt, das ‚Unbewußte‘ (Unterbewußte) in die Form der Bewußtheit zu bringen“ (zit. nach Gojowy, *Neue sowjetische Musik*, S. 398) – auch mit diesen Ansichten stand er dem Akmeismus nahe: „Schönheit ist keine Laune von Halbgöttern, sondern das Augenmaß eines einfachen Tischlers“ (Ossip Mandelstam; zit. nach Aleksandar Flaker, „Die russische Literatur“, in: *Propyläen Geschichte der Literatur*, Bd. 6, Berlin 1988, S. 128).

⁴³ Dies kann erklären, weshalb Roslavec von Kazimir Malevič nicht als Futurist anerkannt wurde. Die Dokumente finden sich übersetzt und kommentiert bei Simon Thomas Miller, *Music and Art and the Crisis in Early Modernism*, S. 61–64; neuerdings bei Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 118–120.

tionär'-,proletarisch' (wie Beispiele aus den Komponistengruppen APM/RAPM, OR-KIMD und PROKOLL).⁴⁴ Das „neue System der Tonorganisation“ stellt sich in den Sonaten als ein nur scheinbarer Bruch mit der Tradition tonalen Denkens dar, wenn ein tonaler Verlauf zwar nicht mehr den Vordergrund der Komposition bestimmt, dafür aber den zum Transpositionsverlauf der Synthetakkorde gewandelten modulatorischen Gang im Hintergrund steuert, wie auch die streng konstruktiv gebauten Themen ganz ‚regelgerecht‘ aus zwei-, vier- und achttaktigen Phrasen zusammengesetzt sind.

Roslavec lässt sich keiner der einflussreichen künstlerischen Gruppierungen im sowjetischen Russland des zweiten und dritten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts problemlos subsumieren. In den untersuchten Werken zeigten sich indes Charakteristika, die eine gedankliche Nähe zum Ideengut des Akmeismus andeuten.⁴⁵ Auf jeden Fall dokumentieren die Sonaten den Anspruch ihres Komponisten auf seine künftige musikgeschichtliche Stellung: „Ich bin ein Klassiker, der hinter sich die ganze Kunst [...] unserer Zeit hat und sich alles aneignete, was von Menschen geschaffen worden war. [...] ich sage: es gibt bei mir keinen Bruch in der Entwicklungslinie der musikalischen Kunst.“⁴⁶

⁴⁴ Vielmehr lässt sich eine Anwendung des dialektischen Denkmodells beobachten: Roslavec zieht in seinen Kompositionen vor ca. 1930 mit dem Synthetakkord die ‚Synthese‘ aus Traditionalismus und Modernismus. Ein solcher evtl. zu Grunde liegender Gedankengang könnte bei einem Komponisten, der sich zum Marxismus bekannte (vgl. Anm. 42) und möglicherweise der Verfasser eines unter dem Pseudonym ‚Dialektik‘ veröffentlichten Artikels ist (vgl. Gojowy, *Neue sowjetische Musik*, S. 400–407; siehe Anm. 23), kaum überraschen.

⁴⁵ Auch hierbei bleiben Probleme offen: Die Umschlagzeichnung zur ersten Violinsonate (1913 im Privatverlag bei der ‚Imprimerie W. Grosse, Moscou‘ gedruckt) ließ Roslavec von Aristarch Lentulov anfertigen, prominentem Mitglied der Futuristenvereinigung *Bubnovyj valet*. Vgl. Dimitri Sarabjanow, „Die modernen Strömungen in der russischen Malerei des vorrevolutionären Jahrzehnts. Rußland und der Westen“, in: *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Christiane Bauermeister u. Nele Hertling (= Schriftenreihe der Akademie der Künste 15), Berlin 1983, S. 145; Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 122. Eine Reproduktion von Lentulovs Titelzeichnung findet sich in der Neuausgabe der ersten Violinsonate in der Edition Sikorski, Hamburg 1980 [HS 1428]. Mit ihrer naturalistischen Anschaulichkeit gehören Roslavec' eigene Aquarelle indes abermals einer diametral differierenden stilistischen Haltung an (zwei Landschaftsdarstellungen befinden sich in DMZsch; Frau Monika Motzko-Dollmann herzlichen Dank für ihre bereitwillig erteilte Unterstützung bei der Recherche).

⁴⁶ Zit. nach Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 178. – Der Verfasser dankt Frau Marina Lobanova und Herrn Detlef Gojowy für manche Hinweise und kritische Anmerkungen.

Ein Fall von „Genie und Wahnsinn“ Glanz und Elend des Norbert von Hannenheim Berichtigung verbreiteter Sekundärquellen

von Peter E. Gradenwitz †

Auf eine briefliche Anfrage Arnold Schönbergs vom 18. Januar 1949 „Haben Sie etwas von Hannenheim gehört?“ antwortete die Pianistin Else C. Kraus, Interpretin Schönbergs und Hannenheims, am 22. Februar: „Hannenheim, unser bester Freund, ist und bleibt verschollen. Er kann nicht mehr leben, oder höchstens in einem Irrenhaus, ist sicher bei einem Angriff in Berlin umgekommen ...“

Dass geniale Begabung und eine Anlage zu geistiger Verwirrung im menschlichen Gehirn gefährlich benachbart sind, ist hinlänglich bekannt und in Kultur- und Geistesgeschichte, in Literatur und Kunst, durch viele tragische Lebensgeschichten belegt – um hier nur den Philosophen Friedrich Nietzsche und den Komponisten Robert Schumann als herausragende tragische Persönlichkeiten zu nennen. Inwiefern und wie tief sich geistige Verwirrung in musikalischen Werken erkennen lässt, ist bisher noch kaum gründlich untersucht worden: Psychologisch-psychiatrische Einsicht und kompositorische Einfühlsamkeit wären die Hauptbedingungen für das Aufschlüsseln von formalen und stilistischen Eigenheiten schizophoren veranlagter Dichter und Komponisten.

Eine der eigenartigsten, zugleich interessantesten Erscheinungen im Bild der Musik des 20. Jahrhunderts ist der aus Siebenbürgen stammende Komponist Norbert Hann von Hannenheim, dessen bisher vorliegende Biographie durch das Auffinden neuer bzw. bisher unerschlossener, geheim gehaltener Dokumente und Daten von Grund auf geändert werden muss, vor allem im Hinblick auf das Verbleiben des Komponisten im faschistischen Deutschland nach der Vertreibung Schönbergs aus Berlin. Als Schüler Arnold Schönbergs, von Schönberg selbst als höchst-begabt anerkannt und in öffentlichen Konzerten vorgestellt, sei Hannenheim in der Nazizeit in menschliche und künstlerische Isolation geraten und einem Bombenangriff auf Berlin im Zweiten Weltkrieg zum Opfer gefallen.

In der ersten je veröffentlichten Biographie Hannenheims meinte Dieter Acker, dass

„der Kreis um Schönberg den damaligen (Nazi-)Machthabern überaus suspekt (war) und Hannenheim wollte nicht zu Kreuze kriechen. Aus diesem Grund hat er auch keine einzige Komposition im Dritten Reich veröffentlichen können. Hannenheims Angehörige konnten nach dem Kriege lediglich erfahren, daß seine Berliner Wohnung einem Bombenangriff zum Opfer fiel. Von den Einwohnern fehlt jede Spur.“¹

Noch zehn Jahre später schrieb er, dass Hannenheim „mit seiner von den damaligen Machthabern unerwünschten Musik in die Isolation“ geriet.² Und Karl Teutsch meinte 1993:

¹ Dieter Acker, in: *Melos* 36 (1969), Heft 1, S. 8.

² Acker, Art. „Hannenheim“, in: *MGG* 16, Kassel 1979, Sp. 589.

„Hannenheims Lebenslage wurde zunehmend schwieriger, vor allem weil er sich nicht mit der neuen nationalsozialistischen Kulturpolitik gleichschalten wollte. Der fortschreitenden Verfemung ausgesetzt, zog sich H. aus der Öffentlichkeit zurück und vereinsamte. Seit 1935 sind keine Nachrichten mehr über ihn bekannt. Vermutlich fiel er in den vierziger Jahren einem Bombenangriff auf Berlin zum Opfer.“³

Mathias Hansen formulierte 1984: „Hannenheim, durch sein Festhalten an der ‚Zwölftonmethode‘ gewissermassen in die ‚innere‘ Emigration geraten, starb 1943 wahrscheinlich durch einen Bombenangriff.“⁴ Entsprechend schrieb auch ich 1997:

„Im nationalsozialistischen Deutschland war für die höchst individuelle Musik eines Schönberg-Schülers kein Platz. Warum der Komponist ‚verfemter Musik‘ trotzdem in Berlin blieb, sich von der Nazi-Maschine fernhaltend, sein Leben mit der Ausführung harmloser und nicht kompromittierender Aufträge fristend, kann nur vermutet werden. Vielleicht wusste er um die zeitpolitische Einstellung nächster Verwandter in seinem Heimatland und konnte sich als ein Lieblingsschüler des zur Emigration gezwungenen Arnold Schönberg nicht mit ihr abfinden... Erst vor wenigen Jahren hatte er wirkliche Anerkennung gefunden, und nun gehörte er zu den diskreditierten Vertretern der ‚entarteten Musik‘.“⁵

Das unermüdliche Aufsuchen, Entdecken und Studium von seinerzeit kaum zugänglichen, größtenteils geheimen Stadt-, Landes-, Staats- und Bundesarchiven widerlegten nun alles, was über Hannenheims Nazijahre gesagt und geschrieben wurde. Hannenheim ist „zu Kreuze gekrochen“, Kompositionen von ihm wurden veröffentlicht; seine Berliner Wohnung wurde nachweislich nicht von Bomben zerstört; die Vermieter haben über das Verbleiben ihres Mieters berichtet; bis 1944 reichen die Nachrichten über ihn – seine Musik war nicht „diskreditiert“; er war angesehenes Mitglied der Fachschaft Komponisten der Nazi-Reichsmusikkammer und schrieb Beiträge für eine Nazi-Musikzeitschrift, wurde aber schließlich und endlich von der „Nazi-Maschine“ verraten und umgebracht.⁶ Hannenheims schicksalhaftes Leben zeichnet sich in seinem von Unruhe und fieberhafter Eile geschaffenen musikalischen Werk ab; fast jede seiner Kompositionen ist Teil eines Zyklus von mehreren ähnlich geratenen Werken für dieselbe musikalische Besetzung. In Hermannstadt, damals in Österreich-Ungarn, später Rumänien, am 15. Mai 1898 geboren, verlor er frühzeitig den Vater. Direkt von der Schulbank wurde er im Mai 1916 an die Kriegsfront berufen und erlebte Schauerliches an der russischen und italienischen Front. Ein älterer Bruder erlitt nach schrecklichen Erfahrungen an der Front eine Kriegspsychose, flüchtete nach Wien und starb dreiunddreißigjährig dort in einer Nervenanstalt. Norbert von Hannenheim kehrte kurz vor Ende des Krieges in die Heimat zurück; er war vom Militär mehrfach als Reserveleutnant dekoriert worden.

Obwohl der junge Hannenheim schon vor seinem Kriegsdienst als Schüler einer Kompositionsklasse in Hermannstadt aufgetreten war und nach Kriegsende ein Heft mit Liedern für Gesang und Klavier veröffentlicht hatte, beschloss er erst später, sein Leben der Musik zu widmen. Er nahm Kompositionsunterricht bei Paul Graener in Leipzig und bei Alexander Jemnitz in Budapest und wurde schließlich 1929 von Arnold

³ Karl Teutsch, in: *Die Siebenbürger Sachsen*, hrsg. von Walter Myß, Würzburg 1993, S. 177 f.

⁴ Mathias Hansen, „Arnold Schönberg und seine Berliner Schüler“, in: *Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rudolph Stephan und Sigrid Wiesmann (= Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2), Wien 1986, S. 224.

⁵ Gradenwitz, „Norbert von Hannenheim. Außergewöhnlicher Meisterschüler Arnold Schönbergs in Berlin“, in: *Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen II* (= Musikgeschichtliche Studien 4b), hrsg. von Karl Teutsch, Kludenbach 1999, S. 101.

⁶ Der Verfasser ist dem Musiker, Komponisten, Forscher und Verleger Herbert Henck für seine Hinweise auf Hannenheim-Dokumentationen in verschiedenen, bisher nicht erschlossenen Archiven zu Dank verpflichtet.

Schönberg in seine Meisterklasse an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin aufgenommen. Einige frühe Kompositionen gelangten in Hermannstadt zur Aufführung. Musik, die er während seiner Unterrichtszeit bei Schönberg komponierte, ließ Schönberg bei öffentlichen Akademiekonzerten aufführen. Sie wurden mit großem Erfolg aufgenommen und ausführlich von Musikern und Presse kommentiert, während die Gegnerschaft gewisser Kreise gegen Schönberg auch die Einstellung gegen seine Schüler prägte.

Hannenheim wurde von Freunden und Kollegen als sehr eigenwillig beschrieben, und er wagte nicht selten, sogar Schönberg, der ihn sehr schätzte, in einer Debatte zu widersprechen. Hans Heinz Stuckenschmidt berichtet, dass Schönberg ihn immer wieder dazu zu überreden versuchte, sich im Klavierspiel oder Dirigieren zu vervollkommen, doch es nützte nichts und so hatte er gar keinen Beruf, der seine finanzielle Lage hätte verbessern können. „Seine Musik hatte etwas Ungezügeltes, Eruptives an sich“⁷, erinnert sich Erich Schmid, Hannenheims Mitschüler bei Schönberg, „Ein düsterer Ernst lag auf seinem Gesicht. Auch im Gespräch zeigte er selten Heiterkeit und Humor“⁸.

Es ist verständlich, dass Hannenheims eigene Erlebnisse an der Kriegsfrente und die Kriegspychose seines Bruders ihn seelisch nachhaltig erschütterten. So manches in seinem frühen Leben erklärt eine später bei ihm bemerkte durchbrechende Verbitterung, Ironie, Verschlossenheit. Erklärt auch eine plötzlich während der Unterrichtszeit bei Schönberg auftretende, nervliche und seelische Störung, die zu einem Nervenzusammenbruch führte, von dem er sich allerdings verhältnismäßig schnell bei seinem in Budapest lebenden Bruder erholen konnte und an die Berliner Arbeit zurückkehrte. Aber nervliche und seelische Unruhe kennzeichneten weiterhin sein Leben und sein Schaffen, obwohl er sowohl in Deutschland als auch bei Internationalen Musikfesten beachtliche Erfolge zu verzeichnen hatte. 1932 wurde ihm auf Empfehlung Schönbergs das „Felix-Mendelssohn-Staats-Stipendium für Komposition“ zugesprochen.

Als Schönberg im Frühjahr 1933 Berlin verlassen musste und eine Reihe seiner Meisterschüler es möglich machen konnten, gleichfalls Deutschland zu verlassen, kam für Hannenheim eine Rückkehr in sein Heimatland – allein schon wegen der politischen Einstellung seiner Familie – anscheinend gar nicht in Frage. Aufführungen seiner Werke wurden seltener, aber er nahm die Schwierigkeiten eines eingeschränkten Lebensunterhalts in Kauf und bemühte sich um Stipendien, die Auslandsdeutschen gewährt wurden. Politische Aufträge, wie z. B. das Liefern einer Komposition für die Olympia-Sportfestspiele, lehnte er ab, obwohl er der offiziellen staatlichen Führung immer näher kam. Ob er aus freiem Willen, aus Vernunft oder Berechnung, unter dem Einfluss von Kollegen oder unter Zwang Mitglied der Nazi-Reichsmusikkammer wurde, ist nicht feststellbar; aus den Akten der Reichsmusikkammer geht hervor, dass er spätestens seit Juni 1936 der „Fachschaft Komponisten“ unter der Mitgliedsnummer 01839 angehört hat. Bis dahin liegen Briefe und Bittgesuche an den Volksbund für Auslandsdeutsche vor, ab Juni 1936 an die Reichsmusikkammer bzw. an den „Reichsminister für Propaganda und Volksaufklärung“. An den „Volksbund“ hatte er am 31. Oktober 1933

⁷ Erich Schmid, „Ein Jahr bei Arnold Schönberg in Berlin“, in: *Melos* 41 (1974), Heft 4, S. 180–203.

⁸ Mitteilung Stuckenschmidts an Dieter Acker, zit. in Acker [wie Anm. 1], S. 8.

geschrieben, dass durch die große Notlage, in der er sich schon seit Jahren befand, auch sein „Gesundheitszustand sehr erschüttert“ sei, „so daß ich vor einem Jahre einen schweren Nervenzusammenbruch erlitten habe, unter dem ich auch heute noch zu leiden habe.“ Der „Reichsführer“ des „Volksbundes“ übersandte die Bitte um Unterstützung des Norbert von Hannenheim an den „Preußischen Minister für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung“ und verwies auf eine Kritik über den Komponisten in der *Täglichen Rundschau* (vom 10. Januar 1933), „in der darauf hingewiesen wird, daß in seinem konstruktiven, dennoch durchgeführten Versponnensein bereits Wesentliches unserer Tage, unseres Volkes repräsentiert ist.“ Hannenheim erhielt in der Folge zeitweise kleine Beihilfen. Er ernährte sich durch Volkslied-Bearbeitungen für Rundfunkaufführungen und durch Notenkopieren, dabei wurde ihm von Freunden, auch von der Behörde bestätigt, dass er „tagelang nichts zu essen hatte.“

Sein spätestens 1936 erfolgter Beitritt zur Reichsmusikkammer scheint ihm Auführungsmöglichkeiten seiner Werke und neue gelegentliche Beihilfen ermöglicht zu haben. Im „Reich“ als „Auslandsdeutscher“ eingestuft, wurde am 22. Juni 1937 beim IGNM Festival in Paris Hannenheims *Phantasie für Streichorchester* als Werk eines „Rumänen“ aufgeführt, nachdem er fünf Jahre vorher beim IGNM-Fest in Wien als „deutscher“ Komponist aufgetreten war. „Verfemt“ und „isoliert“ war Hannenheim in Nazi-Deutschland keinesfalls und er schrieb nicht nur Volksliedbearbeitungen sondern auch Musik für Konzert und Ballett. Etwas „bitter-ironisch“ sagte er einmal, „ein Komponist sei heute nur dann bedeutend, wenn er sich zum reinen Volk herabbeugt.“ In seinem Bericht über einen Besuch bei Hannenheim, von dem sein siebenbürgischer Landsmann Wolf Freiherr von Aichelberg in einem Brief an den Verfasser berichtet hat, habe sich Hannenheim (etwa 1937) über den Begriff „arisch“ lustig gemacht: „Schauen Sie mich bloß an! Rabenschwarzes Haar, kohlschwarze Augen. Gibt Ihnen das nicht zu denken?“ Die Bemerkung Aichelbergs, dass Korngold, Schönberg, Zemlinsky und viele andere ungefährdet im Ausland lebten, unterbrach Hannenheim „lächend“: „Dafür schreibe ich Volkslieder.“⁹

Um Hannenheims Bittgesuch an die Reichsmusikkammer zu unterstützen, wurden „Musikbeauftragte“ aus den Regierungskreisen aufgefordert, Werke Hannenheims zu beurteilen. Dem Vorschlag und der Genehmigung der Landesstelle des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda gemäß erhielt Hannenheim Zuwendungen aus dem „Künstlerdank“. Am 27. Juli 1936 nahm Heinz Brandes Stellung zu einem Hilfesuch Hannenheims an die „Fachschaft Volksmusik“ in der Reichsmusikkammer und schrieb, dass „einige Stücke für Blechbläser“ von Hannenheim „durch ihre Volkstümlichkeit und durch ihre Neuartigkeit im Satz großen Beifall bei den Spielern fanden [...]“ Es wird ihm zum Vorwurf gemacht, dass er sich während seiner Studienzeit als Meisterschüler der Akademie der besonderen Gunst Schönbergs erfreut habe, und dass er auf dessen zersetzende musikalische Bestrebungen eingegangen sei. „Die Stücke, die er für uns geschrieben hat, sind volkstümlich gehalten und besonders klangschön.“ Am 3. Februar 1936 begutachtete Friedrich eine Reihe von Hannenheims Kompositionen, darunter eine *Suite für 7 Holzbläser*; sie „verrät den kontrapunktisch durch-

⁹ Ausführlicher dazu Gradenwitz, *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler Berlin 1925–1933*, Wien 1998, S. 228 ff., und Gradenwitz (wie Anm. 5), S. 125 ff.

gebildeten Musiker, der allerdings starke intellektualistische Züge offenbart.“ Ein undatiertes Gutachten – wahrscheinlich aus gleicher Zeit – von Erich Schütze bedeutet, dass Hannenheims Werke für Viola und Klavier „in ihrer geistigen Haltung der fragwürdigen Exzentrik der Verfallszeit sehr nahe stehen“. In einer *Suite im alten Stil für kleines Orchester* findet Schütze „Fragmentarisches, Improvisiertes, was sich wohl als Rückwirkung seiner sonstigen Schaffensart erklären läßt.“

Im März-Heft 1936, dem ersten Jahrgang der Zeitschrift *Die Volksmusik, Zeitschrift für Pflege und Förderung der deutschen Volksmusik*, herausgegeben von der Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer (sie erschien bis zum Herbst 1944), stellt der Chefredakteur Kurt Zimmerreimer drei Komponisten vor, die für die Zeitschrift ihre Gedanken über „Volksmusik“ ausgesprochen haben – da die Aufsätze bereits im März 1936 gedruckt vorlagen, kann man annehmen, dass die Komponisten – es sind außer Hannenheim Ernst Lothar von Knorr und Hermann Ambrosius – bereits zu Beginn des Jahres 1936 Mitglieder der Reichsmusikkammer gewesen sind. Norbert von Hannenheim führt Zimmerreimer mit folgenden Worten ein:

„Siebenbürge, gilt als musikalischer Revolutionär und Bürgerschreck. Er hat vor allem zahlreiche umstrittene Orchesterwerke geschaffen. Man möchte diesem Mann ein enges Verhältnis zur deutschen Volksmusik nicht zutrauen und doch hat er als Auslandsdeutscher ihre Kraft besonders gespürt. Durch die Fachschaft angeregt, schrieb er fünf einfache Sätze, die als Blasmusik auf dem Landschaftsfest in Köln uraufgeführt werden. Er glaubt, sie zwanglos, ohne Bruch mit seinem sonstigen Schaffen geschrieben zu haben.“

Seinem interessanten, lesenswerten, ernsten Aufsatz über Volksmusik – „Aber wer vor Ausweichungen und Kühnheiten zurückschreckt, ist sicher kein guter Musikant“ – ließ Hannenheim in einem späteren Heft desselben Jahrgangs einen weiteren Aufsatz, über „Instrumentalbearbeitungen auslandsdeutscher Volkslieder“, folgen. In einer Rezension des *dritten Volksmusikdivertimentos* für Blechbläser stellte Heinz Brandes fest, dass die Spieler in diesem Werk „plötzlich vor ganz neue ungewohnte Aufgaben gestellt werden... Es stellt Anforderungen an die Spieler hinsichtlich des Zusammenspiels. Solistische Einsätze und selbständige Stimmführung erfordern geradezu kammermusikalisch-solistisches Zusammenspiel.“

Im Lauf der Jahre 1936/37 hat Norbert von Hannenheim Briefe an die Reichsmusikkammer und an das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda gerichtet, „Mit Deutschem Gruß“ von Hannenheim unterzeichnet; Originalbriefe und Antwortschreiben sind erhalten. Ein besonders interessanter Brief Hannenheims datiert vom 13. Dezember 1937; in einem drei Seiten langen Schreiben berichtet er über seine laufenden kompositorischen Arbeiten und verzeichnet auch Aufführungen seiner Werke – dies zur Unterstützung seiner Bitte um ein zusätzliches Stipendium, das ihm ermöglichen würde, Kompositionen, für die er Interesse findet, ohne Sorgen zu beenden bzw. zu instrumentieren:

„Ich habe vor mehreren Monaten zwei Ballette komponiert, ‚Turandot‘ und ‚Die Gezierten‘, die in Klavierpartitur vorliegen ... Beide Stücke habe ich vor längerer Zeit bei Herrn Generalintendant Rose eingereicht und gerade heute mit dem Ballett-Kapellmeister des Deutschen Opernhauses, Herrn Leo Spies, der sich besonders für ‚Turandot‘ sehr interessiert und sie einsetzen möchte, eine lange Unterredung gehabt, so daß sich die Aussichten mehren, daß das Stück vielleicht im Deutschen Opernhaus herausgebracht wird.“

Da seine materielle Lage sehr misslich sei und er sich um Arbeit bekümmern müsse, die ihm die Mittel für seinen bescheidenen Lebensunterhalt einbringe, sei er auf

Unterstützung angewiesen, um die Instrumentationsarbeit leisten zu können, schrieb Hannenheim. Anschließend nennt er Konzerte und Rundfunksendungen in Basel, Paris, Wien, Deutschlandsender etc., in denen Werke aufgeführt wurden: seine *Phantasie für Streichorchester*, 10. Klaviersonate, Violasonate, Klavierstücke, Volksliedbearbeitungen für Singstimmen und Instrumente.

Einzelne, verstreute Nachrichten und Dokumente führen bis zum Jahre 1944, dem letzten Kriegsjahr. Vom 9. März 1944 datiert ein von Hannenheim unterschriebener Verlagsvertrag, der die Rechte von P. J. Tonger in Köln-Bayenthal für die Volksliedvariationen „Was helfen mir tausend Dukaten“ erneuert. Als Berliner Adresse gab Norbert von Hannenheim an „Rüdesheimer Str. 13b, Berlin-Wilmersdorf, bei Merten“, und hier beginnt die tragische Dokumentation über das traurige Ende des Norbert von Hannenheim.

Vier Monate nach dem Datum des Verlagsvertrages, am 6. Juli 1944, hat der Wohnungsinhaber Merten Hannenheim abgemeldet „nach Wittenau, Heilstätten (Landesanstalt)“, wie auf alten Einwohnermelde-Karteikarten vermerkt ist (Auskunft Landesarchiv Berlin, Kalkreuthstraße). Von dort ist er am 30. August 1944 nach Obrawalde-Meseritz (Landesanstalt) gebracht worden. Eine der Karteikarten enthält den maschinenschriftlichen Vermerk „v. h. ist gemeingefährlich geisteskrank im Sinne des Erlasses vom 21.2.32 (Amtsarzt Wilmersdorf/Tgb. Nr. 409/44 vom 6.7.44)“.

Die Wittenauer Heilstätten, die heute „Karl Bonhoeffer-Nervenklinik“ heißen, existierten seit 1919: Die „Heil- und Pflegeanstalt Obrawalde diente der Behandlung und Pflege psychisch Kranker, bis sie – ebenso wie die Wittenauer Anstalt – von der nationalsozialistischen Führung zur Vernichtung politisch gefährlicher oder verhaßter wie auch wirklich Kranker zu dienen bestimmt wurde.“¹⁰ Ein anderer Meisterschüler Arnold Schönbergs war nach Wittenau gebracht worden, Johannes Ewald Moenck. Er war in Berlin 1937 „wegen Vorbereitung zum Hochverrat“ inhaftiert, in die Strafanstalt Tegel gebracht und im Januar 1939 nach Wittenau überführt worden – dies wegen „politischer (d. h. agitrop.) Umtriebe.“ Moenck zählt zu den wenigen Wittenauer „Patienten“, die nach einem Jahr qualvoller Erlebnisse freigelassen wurden und ein einigermaßen normales Leben weiterführen konnten.

Der Psychriehistoriker Beddies hat in den zahlreichen Listen kranker und umgebrachter Insassen von Obrawalde-Meseritz den Namen Hannenheims nur im „Verlegungshinweis“ vom 6. Juli 1944 nach Wittenau gefunden, anscheinend nicht die Überführung (nach der Karteikarte) 30. August 1944 nach Obrawalde. Nach Auskunft des Psychriehistorikers ist „die Überlieferung kriegsbedingt für den Sommer 1944 nicht mehr vollständig.“ Es ist nicht anzuzweifeln, dass Norbert von Hannenheim im Laufe der Massenvernichtungs-Maßnahmen umgebracht worden ist. Es waren wohl kaum noch „Patienten“ in der Anstalt, als die Rote Armee im Januar 1945 einmarschierte. Was aus der ehemaligen Habe der Insassen geworden ist, wenn sie überhaupt etwas in die Anstalt mitnehmen konnten, ist wohl kaum noch an irgendeiner Stelle nachweisbar.

¹⁰ Eine erschütternde historische Darstellung der „Heilstätten“ vermittelt der Psychriehistoriker Dr. Thomas Beddies, „Die pommersche Heil- und Pflegeanstalt im brandenburgischen Obrawalde bei Meseritz“, in: *Baltische Studien. Pommersche Jahrbücher für Landesgeschichte Neue Folge* 84/130 (1998), S. 85–114.

Norbert von Hannenheim hat in dem kurzen, aufregenden, schicksalhaften Leben eine erstaunliche Anzahl musikalischer Werke vollendet. Die von der GEMA verwahrten Katalog-Zettel seiner bei der vorhergehenden Gesellschaft für musikalische Aufführungsrechte angemeldeten Kompositionen enthalten etwa 50 Werke für Orchester, etwa 50 Kammermusik-Kompositionen, 23 Stücke für Klavier, vier Orgelwerke, und mehr als 80 Stücke Vokalmusik, Lieder und Chöre.

Die folgenden Kompositionen haben sich weltweit in Sammlungen und Archiven gefunden: drei Klaviersonaten, drei Werke für Bratsche und Klavier, ein Duo für Geige und Bratsche, ein Streichtrio und drei Streichquartette, eine Phantasie und eine Sonate für Orgel, die Klaviersolo-Stimmen von zwei Klavierkonzerten, 14 Lieder für Sopran und für Tenor mit Klavier und zwei „Volksmusik“-Partituren – es sind auch Kompositionen darunter, die in der GEMA-Kartei nicht verzeichnet sind.

Näheres Studium der erhaltenen Kompositionen Norbert von Hannenheims beweist durchaus das günstige Urteil Arnold Schönbergs über die Musik seines Meisterschülers und die hohe Achtung, die er „in freien Zeiten“ und selbst in der Nazizeit als Musiker genossen hat. Dass es in seinen Partituren gewisse – erklärliche – Unstimmigkeiten in Form und Satz gibt, ist unüberhörbar, und für eine Wiederbelebung muss nicht nur ein Historiker oder Theoretiker sondern ein einfühlsamer, selbst schaffender, objektiv verständnisvoller, schöpferischer Künstler interessiert und gewonnen werden.

BERICHTE

Würzburg 5. Oktober 2000:

Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung: Symposion I „Komponieren in der einstimmigen Musik des Mittelalters“

von Annette Kreuziger-Herr, Hannover

„Komponieren“ war das zentrale Thema der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Würzburg, und eines ihrer beiden Symposien war dem „Komponieren in der einstimmigen Musik des Mittelalters“ gewidmet. Das von Wulf Arlt geleitete eintägige Symposion, an dem Andreas Haug (Trondheim), Joseph Willimann (Basel), David Hiley (Regensburg), Roman Hankeln (Weimar-Jena), Lorenz Welker (München), Klaus-Jürgen Sachs (Erlangen) und Jürg Stenzl (Salzburg) beteiligt waren, wandte sich damit explizit dem Beginn der schriftgebundenen europäischen Musiktradition zu.

Im 9. Jahrhundert beginnt die Aufzeichnung liturgischer Gesänge mit Hilfe von Akzent- oder Punktneumen, die Frage nach Bewertung und Einschätzung stellt sich sofort, und hier, im 9. Jahrhundert und in den folgenden Jahrhunderten werden, um einen Begriff von Fritz Reckow zu verwenden, die Weichen gestellt für eine historische Entwicklung, die verlust- wie ertragreich gleichermaßen ist. Aber der emphatische Begriff des Komponierens, um den sich der Diskurs dreht, ist durchaus ambivalent, und es gibt eine besondere Schwierigkeit: die Abgrenzung des Begriffs „Komposition“ von dem, was er noch nicht oder nicht mehr bezeichnet. Zwischen Improvisation, zwischen dem Zusammensetzen fertiger Versatzstücke aus idiomatisiertem Material und Komposition im modernen Sinne sind die Grenzen schwer bestimmbar, auch hier, beispielsweise in der Auseinandersetzung zwischen europäischer mit außereuropäischer Musik, zeigen sich die Konsequenzen eines aufbrechenden Kanons an Methoden und Konzepten.

Es ist notwendig, das „komplexe und komplizierte Zusammenspiel von [...] Handwerk und Ideen“, wie es Fritz Reckow 1985 bereits angedeutet hatte, „möglichst differenziert zu untersuchen und in seinen Auswirkungen auf die Kompositionsgeschichte besonders vorsichtig – aber auch besonders umsichtig – zu interpretieren.“ Im Mittelalter, das den Beginn der Verschriftlichung von Musik markiert, beginnt diese „Kompositionsgeschichte“, gleichzeitig wird hier deutlich, dass sie ohne ein eingehendes Verständnis der Mündlichkeit nicht zu erörtern und letztlich auch ohne ein rückwärtiges Überspringen des 19. Jahrhunderts nicht zu leisten ist – ein weites Feld, die Annäherung an die Fremdheit und Andersartigkeit mittelalterlichen Komponierens und einer ganz anderen Art „musikalischen Denkens“.

Innerhalb der so definierten „Problemggeschichte des Komponierens“ (Arlt) wird also zunächst die Gegenbegrifflichkeit das zentrale Problem sein, und es wurde von Wulf Arlt, Andreas Haug und Klaus-Jürgen Sachs angesprochen. Dabei führte Andreas Haug beispielsweise aus, dass jener für die einstimmigen Gesänge des Mittelalters konstatierte Mangel an kompositorischer Individualität, Ambition, Originalität oder Autonomie als Katalog von Defiziten wenig taugte, um dem musikalischen Befund näher zu kommen. Klaus-Jürgen Sachs mahnte zur Vorsicht im Umgang mit dem Begriff „Komposition“ in Bezug auf die mittelalterliche Einstimmigkeit, ein Zögern, das er zugleich als klaren Impuls verstanden wissen wollte, um in analytischer Feinarbeit genauer zu ermitteln, wo und wie innerhalb der stilistischen Grenzen Melodien entstanden, „bei denen offenkundig ‚Komposition‘ im Spiel“ war (Sachs).

Bereits zu Beginn hatte Wulf Arlt erörtert, dass das Thema sich zunächst auf jene zum Teil erforschten, zum Teil noch zu erforschenden historischen Bedingungen richte, unter denen „Komponieren“ möglich werden konnte und beschrieb den zentralen Bezugspunkt für die Frühzeit der Verschriftlichung: den älteren Choral, den Grundbestand der Messgesänge des Propriums, der den „cantus romanus“ repräsentierte und der im 10. Jahrhundert durch neue

Alleluia-Gesänge, neue Bestandteile des Offiziums und Ergänzungen der älteren Funktionen vom Tropus bis zum Lied des 12. Jahrhunderts auffallend erweitert worden war.

Ein gewisses Zögern, vor allem bei den ältesten Schichten der liturgischen Einstimmigkeit, des so genannten „Gregorianischen Chorals“, von „Kompositionen“ zu sprechen, war durchweg offenkundig. Aber was sind diese Melodien dann? Andreas Haug problematisierte diese Frage anhand des schwierigen Corpus jener Melodien (z. B. in Codex Sankt Gallen 484, Pag. 261 und 288), die ohne Text überliefert sind („Textloses Komponieren im Neunten Jahrhundert“), Joseph Willmann untersuchte die „Aussagen des Musikschrifttums hinsichtlich des Komponierens und Probleme ihrer analytischen Einlösung“ und verwies beispielsweise darauf, dass keine systematische Kompositionslehre existiert, gleichwohl jedoch sich in selektiven Aspekten konkrete Einlösungen im Notierten ausmachen lassen.

Die einstimmigen Melodien begriff Jürg Stenzl, der auf die Ausführung von Klaus-Jürgen Sachs („Über das Zögern, bei mittelalterlicher Einstimmigkeit von ‚Komposition‘ zu sprechen“) reagierte, konkret als eine Art Patchwork, aus einem Baukasten vorgefertigter tonaler Formeln zusammengesetzt. Aber auch hier ist die Grenze nicht immer deutlich zu ziehen: Auch aus vorgefertigten Teilen lassen sich ja durch die Wahl und Anordnung der Zusammenstellung individuelle Gestalten gewinnen, und auch „individuellere“ Prägungen in der Musik des 10. und 11. Jahrhunderts sind ohne Formelhaftigkeit nicht denkbar, wie etwa die Analysen von David Hiley („Die Würde des Bekannten, der Glanz des Neuen: Responsoriumskomposition 900–1200“) und Roman Hankeln („Der Wille zum Ausdruck ...‘. Kompositorische Innovation und ihr Verhältnis zur Tradition in den *Historiae* für die heiligen Herrscher Karl der Große, Heinrich II. und Ludwig IX.“) zeigten. Komponieren kommt im Mittelalter – und auch später in der Musikgeschichte Europas und anderer Kontinente – ohne vorgefundene Formeln, Bausteine, Material, an dem sich die Inspiration entzünden könnte, nicht aus.

Wulf Arlt verwies in seinem abschließenden Resümee auf die Chancen und Grenzen der unterschiedlichen Konzepte zur Komposition für das Frühmittelalter und machte u. a. als Problem jenes emphatische Konzept von Komposition aus, das als Erbe aus dem frühen 19. Jahrhundert weiterhin die Begrifflichkeit zu prägen scheint. Kein zeitloser Kompositionsbegriff könne das Ziel sein, allein eine adäquate Interpretation der musikalischen Quellen. Es sei noch viel zu tun, und Chancen zu musikwissenschaftlicher Arbeit eröffneten sich hier – eine Arbeit, die einen direkten Zugang zu den musikalischen Texten nicht nur erlaubt, sondern fordert, und die das fachspezifische Verständnis von Musikgeschichte als reiner Kompositionsgeschichte, das die Musikwissenschaft seit ihrer Gründungsphase um 1900 immer noch prägte, zumindest für die mittelalterliche Musik überschreiten muss, um der Lösung vielfacher Rätsel näher zu kommen.

Köthen 11. bis 15. Oktober 2000:

Internationales Bach-Symposium aus Anlass des 70. Geburtstages von Ulrich Siegele:
„Das Wohltemperierte Clavier I“

von Martin Geck, Witten

Unter der künstlerischen Leitung von Siegbert Rampe und der Intendanz von Günther Hoppe und Eckhart-Bodo Elze hatten aktive Teilnehmer und zahlreiche Zuhörer fünf Tage lang Gelegenheit zu wissenschaftlichem und künstlerischem Erfahrungsaustausch.

Ulrich Siegele ließ es sich nicht nehmen, selbst Analyse-Seminare abzuhalten und in einige der Referate einzuführen, die von Kirsten Beißwenger (Tokyo), Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich), Siegbert Rampe (Köln und Salzburg), Dominik Sackmann (Winterthur und Zürich), Don O. Franklin (Pittsburgh), Andreas Waczkat (Rostock), Herbert Anton Kellner (Darmstadt),

Thomas Synofzik (Köln), Wolfgang Ruf (Halle) und Martin Geck (Dortmund) zu unterschiedlichen Aspekten des Themas gehalten wurden.

Kenneth Gilbert, Alfred Gross, Christine Schornsheim, Markus Becker und das Ensemble „Nova Stravaganza“ unter Leitung von Siegbert Rampe boten mehr als bloße Umrahmung, nämlich den künstlerischen Kontrapunkt zu einem Thema, das rein theoretisch gar nicht abgehandelt werden könnte. Am Schlußtag gelang es Jutta Schmoll-Barthel in ihrer Laudatio auf Ulrich Siegele auf das Trefflichste, Forschung und Lehre dieses nicht nur als Bach-Forscher bedeutenden Gelehrten in seiner Unverwechselbarkeit zu zeichnen.

Das nächste Symposium ist schon angekündigt: Es wird sicherlich in gleich freundlicher und komfortabler Atmosphäre im Frühjahr 2002 stattfinden und Bachs Violin-Soli gewidmet sein.

Luzern, 4. bis 7. April 2001:

„Musik – Religion – Kirche. Ein Konfliktfeld“

von Gabriela Schöb, Zürich

Luzern ist ein geeigneter Ort für ein Symposium, das sich mit dem Spannungsfeld von Musik, Religion und Kirche auseinandersetzt. Die Akademie für Schul- und Kirchenmusik ist in Luzern beheimatet, ebenso eine theologische Fakultät. Letztes Jahr entstand per Volksentscheid eine veritable Universität mit drei Fakultäten in Luzern und auch die großen Musikausbildungsstätten haben sich 1999 zu einer Hochschule zusammengeschlossen. Diese beiden Institutionen – Universität und Musikhochschule – veranstalteten erstmals gemeinsam, ergänzt durch das Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, ein Symposium. Durch die Zusammenarbeit mit den Osterfestwochen Luzern konnten somit die wichtigsten Forschungs- und Musikstätten von Luzern ihre Kräfte bündeln.

Iso Camartin (Zürich) ging in seinem Eröffnungsreferat auf die Problematik der Kontrafakturen von geistlichen und weltlichen Werken ein und führte ihre Wirkung in beiden Bereichen auf den Gott Dionysos zurück, der für ihn als Garant der Ambivalenz steht.

Die nachfolgenden Redner und Rednerinnen referierten über ein breites Feld von Themenbereichen und gingen von verschiedensten wissenschaftlichen Ansätzen aus. David Krieger (Luzern) entwickelte eine überzeugende Theorie des Rituals. In vielem knüpfte Peter Niklas Wilson (Hamburg) wieder an diese Thesen an, indem er über Transzendenzerfahrungen in der freien Improvisation sprach. Dagmar Hoffmann-Axthelm (Basel) erforschte anhand der Säuglingsforschung Zusammenhänge von Musik und Andacht. Ivo Meyer (Luzern) zeigte Musik im biblischen Kontext als Grenzbereich der Sprache. Eine ähnliche Sicht der „Musik“ pflegt auch der Islam, der im Zusammenhang mit seinem Kult nicht von „Musik“ spricht, sondern ganz von der Sprache ausgeht. Issam El-Mallah (Oman/München) referierte darüber in seinem Vortrag. Heidi Zimmermann (Basel) sprach über Musik und Gesang im jüdischen Kult. Von konkurrierenden musikalischen und religiösen Praktiken bei den Maya-Nachfahren Guatemalas berichtete Mathias Stöckli (Guatemala).

Mit interessanten, wenn auch gänzlich gegenläufigen Thesen wurde das Spannungsfeld von Musik und Kirche ausgeleuchtet. Dietrich Wiederkehr (Luzern) plädierte für einen offenen Umgang mit weltlicher und geistlicher Musik. Von keiner Seite sollten Monopolansprüche angemeldet werden, auch sollte keine religiöse Vereinnahmung von weltlicher Musik geschehen, aber die Grenzen dafür müssten durchlässiger gestaltet werden.

Jürg Stenzl (Salzburg) zeigte an drei Beispielen auf, wie unterschiedlich Kirchenmusik auch innerhalb einer Epoche sein konnte. Dem cluniazensischen Reichtum setzte er die zisterziensische Choralreform entgegen, in der Renaissance stellte er der Parodie- oder Imitationsmesse den Genfer Psalter gegenüber, dessen sträfliche Vernachlässigung in der Musikge-

schichtsschreibung er beklagte. Im 18. Jahrhundert konfrontierte er den neogallikanischen Choral mit der orchestralen Kirchenmusik. Stenzl kam zu dem Schluss, dass das viel beschworene Konfliktfeld eigentlich inexistent sei, da die Kirchenmusik heutzutage viel eher pastoralen denn ästhetischen Kriterien zu genügen habe.

Andreas Marti (Bern), der nicht nur als Dozent sondern auch in seiner Funktion als Organist und Kirchenmusiker sprach, ordnete die fünf zentralen Begriffe, Musik, Theologie, Ästhetik, Gebrauch, Kirche, zu einem Fünfeck, und kommentierte die entstehenden Verbindungen. Marti plädierte für einen überlegten aber nicht dogmatischen, sondern an der Praxis sich orientierenden Ansatz in der Kirchenmusik. Ebenfalls von der Praxis aus ging das Referat des Komponisten Dieter Schnebel, der am Beispiel seiner eigenen *Missa* das Werden und die mit der Entstehung von Kirchenmusik verbundene tiefe Auseinandersetzung beschrieb. Zuvor hatte schon Klaus Röhling (Kassel) anhand von Dieter Schnebels *Missa brevis* (die während des Vortrags von Mechthild Seitz in Ausschnitten hervorragend interpretiert wurde) sachkundig dargelegt, dass auch im zeitgenössischen Musikschaffen die Spannungsverhältnisse der Liturgie mit der sie reflektierenden Musik in Einklang gebracht werden können.

Thüring Bräm (Luzern) erzählte aus seiner Arbeit als Chef der Jury des Wettbewerbs für „*musique sacrée*“ in Fribourg und erläuterte an einigen Beispielen die Problematik, wie der spirituelle Gehalt eines Werks zu ermitteln wäre, um am Schluss festzuhalten, dass es keine geistliche Musik per se gäbe. Interessant war im Anschluss an dieses Referat insbesondere auch der Diskussionsbeitrag von Alois Koch (Luzern), der ins Feld führte, dass die Kirche nie Interesse an der Musik gezeigt habe, sondern, dass es immer die Musik gewesen sei, die sich um Eingang in die Kirche bemüht habe. Dieses Votum zeigte noch einmal in aller Deutlichkeit auf, wo die Problematik der Kirchenmusik liegt, dass nämlich, wie schon im Verlauf der Referate immer wieder angedeutet wurde, das Konfliktfeld gar nicht besteht, weil sich zwischen den drei Komponenten Musik, Religion, Kirche noch immer zu wenig Reibungsfläche anbietet, oder aber, dass das Konfliktfeld durchaus besteht, allerdings nur von wenigen als solches wahrgenommen wird und nach wie vor seiner Beackung harret.

Venedig, 4. bis 7. April 2001:

„La musica degli ospedali veneziani fra Seicento e inizio Ottocento / Musik an den venezianischen Ospedali vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert“

von Mario Armellini, Bologna

Die Veranstaltung wurde vom Deutschen Studienzentrums in Venedig in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena ausgerichtet und von der Fritz Thyssen Stiftung großzügig gefördert. Helen Geyer und Wolfgang Osthoff, wissenschaftlich Verantwortliche der Tagung, luden die Teilnehmer ein, die spezifisch venezianische Thematik der Ospedali in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Das breite Themenspektrum bot Problematisierungen hinsichtlich der Biographie einzelner an den Ospedali tätigen Lehrer und Schülerinnen, den „*figlie del coro*“, sowie der Darstellung fachspezifischer Einzelfragen. Außerdem wurde die Frage nach den Grenzen des Begriffs Kirchenmusik und in wie weit dieser überhaupt auf die an den Ospedali gepflegte Musik anwendbar ist, zur Diskussion gestellt. In diesem Zusammenhang spielte die Terminologie bestimmter Gattungen, wie beispielsweise der Solomotette, des Psalms oder des Oratoriums eine wichtige Rolle.

Giuseppe Ellero (Venedig) betonte in seinem Begrüßungsvortrag „La riscoperta della musica degli Ospedali veneziani nel ventesimo secolo“ den besonderen Stellenwert dieser Tagung. Nach Helen Geyers Einführung in die Thematik begann die Konferenz mit Michael Talbots (Liverpool) Vortrag zu „*Anna Maria's partbook*“, in welchem die neusten Erkenntnisse hinsicht-

lich der Biographie Anna Marias geliefert und das Stimmbuch sowie die Violinkonzerte erklärt wurden. An diese Äußerungen knüpfte der reich dokumentierte Vortrag „Anna Maria del violino 1696–1782“ von Micky White (Venedig) an. Die Referentin bot einen soziologisch gewichteten Vortrag. Unter dem Titel „Antonio Vivaldis Mottetti a voce sola: Sakrale Kantaten mit gattungsübergreifender Charakteristik?“ löste Diana Blichmann (Weimar-Jena) eine heikle Kontroverse bezüglich der stilistischen, metaphorischen und vor allem terminologischen Präzisierung der Solomotetten Vivaldis aus. Bernhard Janz (Würzburg) bot mit seinem Beitrag „Niemand dachte damals an Geschmacksverirrung‘ – Baldassare Galuppi Oratorium *Jahel* wichtige Erkenntnisse zu Galuppi ältestem lateinischen Oratorium. Die Analyse der Schlußmer- und Rachearie „Sum desperatur“ und die Beobachtung musikdramatischer Berechnung führte zum Fazit der hohen ästhetischen Qualität in Galuppi Oratorium. Der Vortrag zu den „Psalmvertonungen im Vergleich: Galuppi–Anfossi, ecc.“ von Helen Geyer (Weimar-Jena) lieferte interessante Ergebnisse hinsichtlich der verschiedenartigen Vertonungen des „Laudate pueri Dominum“. Die Grundlage bildete die um 1746 einsetzende Debatte zwischen Padre Martini und Antonio Eximeno um eine angemessene Kirchenmusik. Nach einem herausfordernden Vergleich kam die Referentin zum Ergebnis, dass ein Gleichgewicht zwischen kontrapunktischen und theatralischen Techniken nachweisbar ist. Franco Rossi (Venedig) schenkte in seinem Beitrag „In margine agli Ospedali: I versetti per la vestizione“ der Feierlichkeit der Nonneneinkleidung, zu der speziell diesem Ereignis gewidmete Motetten gesungen und Gedichte gelesen wurden, besondere Beachtung.

Ein aufschlussreiches und neues Bild zur bis dato umstrittenen Biographie und Lehrtätigkeit Carlo Tessarinis vermittelte Paola Besutti (Lecce-Rom) in ihrem Vortrag „La didattica strumentale negli Ospedali veneziani: il ruolo di Carlo Tessarini“. Unter anderem wurden die didaktischen Duette, die *Gramatica di musica* und das *Trattenimento musicale* hinsichtlich des Schwierigkeitsgrades und der Techniken erläutert. Unter dem Titel „Antonio Sacchini als Oratorien- und Opernkomponist“ entwickelte Wolfgang Osthoff einen analytischen Vergleich zwischen der 1770 in Wien inszenierten Oper *L'eroe cinese* und dem in Venedig aufgeführten Oratorium *Machabaeorum Mater*. Bei der Gegenüberstellung der Einzelsätze fielen im Detail Nuancierungen auf, die eine kompliziertere Kunstfertigkeit im Oratorium schlussfolgern ließen. Jolando Scarpa (Bologna) präsentierte unter dem Thema „Una dinastia di napoletani all'Ospedaletto“ einen an Fakten reichhaltigen Vortrag zu Komponisten, die aus den neapolitanischen Konservatorien hervorgingen und nach 1739 an den venezianischen Ospedali eine wichtige Stellung einnahmen. Anna Maria Giannuzzi Miraglias (Venedig) gab mit ihrer Darstellung zum „L'antico ospitale della Pietà“ nicht nur einen Überblick zur Geschichte dieser Institution, sondern ebenso zur derzeitigen Situation, Funktion und zu den zahlreichen Aktivitäten der Pietà.

Wolfgang Hochstein (Geesthacht) schloss mit dem Beitrag „Solomotetten an den Incurabili unter besonderer Berücksichtigung der Kompositionen Jommellis“ eine stilistisch vergleichende Analyse von Niccolò Jommellis Motetten an, in der abermals die Nähe zur Oper anklang. Mit aufschlussreichen biografischen Darstellungen zur Sängerin, Violinistin und Komponistin Maddalena Lombardini Sirmen trug Elsie Arnold (London) mit ihrem Referat „Maddalena Lombardini Sirmen, her time at the Mendicanti and her compositions“ bei. Von besonderem Interesse stellten sich insbesondere die Streichquartette der Lombardini Sirmen heraus. Iris Winkler stellte Simon Mayrs Wirken am Ospedale dei Mendicanti vor dem Hintergrund zeitgenössischer Quellen dar. Anhand dreier in Venedig entstandener, ähnlich strukturierter Solomotetten Mayrs warf sie die Frage der Zuordnung auf. Pier Giuseppe Gillio (Ivrea) schloss den Kongress mit einer Abhandlung zu den *figlie del coro* unter dem Titel „[...] alquanto adulte, ma capacissime al canto: le figlie del coro non provenienti dal ruolo delle orfane negli ospedali dei Derelitti, degli Incurabili e dei Mendicanti (1730–1778)“ ab. Seit 1733 galt an den Ospedali eine besondere Etikette: Es wurden nicht nur Waisenmädchen, sondern ebenso Mädchen aus noblen oder Künstlerfamilien aufgenommen, um eine neue Gesangspraxis einzuführen.

Trossingen, 27. April 2001:

1. Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung: „Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert“

von Klaus Aringer, Tübingen

Die vom Institut für Alte Musik an der Musikhochschule Trossingen ins Leben gerufenen Tagungen sollen in Zukunft einmal jährlich mit wechselnden thematischen Schwerpunkten stattfinden. Die Initiatorin Nicole Schwindt erläuterte in ihrem einführenden Vortrag methodische Konzepte und Probleme einer musikalischen Alltagsgeschichte, die sie als umfassend angelegte Rekonstruktion historischer Wahrnehmungsfelder definierte, aus deren Zusammenschau sich eine veränderte Sicht auf größere musikgeschichtliche Zusammenhänge ableiten ließe.

Die sieben Referenten reagierten auf diesen Forschungsansatz mit unterschiedlicher Konsequenz, das breit gefächerte inhaltliche Spektrum reichte vom höfischen und bürgerlichen Musikleben über Fragen der vokalen und instrumentalen Praxis bis zum gesellschaftlichen Kontext der Musik. Franz Körndle (Jena) umriss eingangs die täglichen kirchenmusikalischen Aufgaben der Münchner Hofkapelle und ging auch auf das aufgeführte Repertoire ein. Jeanice Brooks (Southampton) skizzierte die personelle und strukturelle Zusammensetzung der „*musique de chambre*“ am französischen Hof. Die Ausführungen Reinhard Strohms (Oxford) galten der musikalischen Entstehung und dem Aufführungskontext des spätmittelalterlichen Liedes, während Christian Meyer (Paris) eine Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts vorstellte, die den bislang ältesten Beleg zum Fingersatz enthält. Birgit Lodes (München) deutete die große Verbreitung des Liedes „*Maria zart*“ als Mittel der Bewältigung alltäglicher Lebensängste. Maren Goltz (Leipzig) ging der gezielten Vereinnahmung des Publikums durch Musik im Auftreten von Quacksalbern nach. Zum Abschluss erhellte Joachim Lüdtke (Göttingen) die musikalische Ausbildung und Tätigkeit eines Amateurs am Beispiel des Augsburger Kaufmannes Philipp Hainhofer. Mit zwei Konzerten bereicherten Dozenten und Studierende der Musikhochschule die Tagung, deren Vorträge im ebenfalls neu gegründeten *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* publiziert werden sollen. Das nächste Symposium im April 2002 wird dem Bereich „Gesang zur Laute“ gewidmet sein.

Berlin, 9. bis 11. Mai 2001:

Ernst Pepping (1901–1981): Symposion anlässlich seines 100. Geburtstages

von Reinhard Schäfertöns, Berlin

Obwohl Ernst Pepping heute, wenn überhaupt, als einer der wichtigsten Vertreter protestantischer Chormusik des 20. Jahrhunderts im Musikleben präsent ist, hat er sich selbst doch stets als zu Unrecht in diese Rolle gedrängt empfunden. Diese Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit zog sich denn auch wie ein roter Faden durch das dreitägige, anlässlich seines 100. Geburtstages von der Hochschule der Künste Berlin gemeinsam mit der Ernst Pepping-Gesellschaft veranstaltete Symposion. Unter der Leitung von Rainer Cadenbach, Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen referierten und diskutierten insgesamt 15 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, wobei deutlich wurde, welche große Distanz uns schon zwanzig Jahre nach seinem Tod von diesem Komponisten trennt.

Michael Heinemann (Dresden) eröffnete das Symposion mit einem Grundsatzreferat, in dem er den gegenwärtigen Forschungsstand skizzierte sowie anhand eines biografischen Entwurfs versuchte die schöpferische Position Ernst Peppings zu bestimmen. Es folgte, als Beispiel für die

vielfältige Rezeption seines Schaffens bis in die 1970er-Jahre hinein, ein Überblick über die Beziehungen Peppings zu sächsischen Interpreten von Matthias Herrmann (Dresden).

Martin Thrun (Freiburg) stellte das frühe Schaffen Peppings in den Kontext der musikalischen Avantgarde seiner Generation. Der radikal mit jeder Tradition brechende Tonfall dieser Musik findet sich auch in dem kämpferischen Vokabular der *Stilwende der Musik* (1934) wieder, in der Pepping seinen persönlichen kompositorischen Willen als überpersönlichen Stilwillen auszugeben versuchte. Eine von Manuel Gervink (Köln) vorgetragene Synopse der drei zwischen 1939 und 1944 entstandenen Symphonien Peppings zeigte, dass sich einerseits eine Entwicklung hin zu größerer Individualität erkennen lässt, andererseits Peppings Interesse an dieser Gattung im Laufe der 1940er-Jahre vollkommen erloschen zu sein scheint. Ein wenig Klarheit in diesen für das Verständnis des Komponisten überaus wichtigen, jedoch wenig bekannten Zeitraum brachte der Beitrag von Rainer Cadenbach (Berlin) zu Peppings Verlagskorrespondenzen der Nachkriegsjahre, in denen er vom Mainzer Schott-Verlag zum Bärenreiter-Verlag wechselte. Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass er Bärenreiter unmittelbar nach Kriegsende eine ganze Reihe vor 1945 komponierter, aber bis dahin zurückgehaltener Werke anbieten konnte.

Dass es sich bei Peppings Kontrapunkt-Lehrbuch *Der polyphone Satz* eher um eine Beschreibung der eigenen musikalischen Sprache denn um eine historisch orientierte Satzlehre handelt, war die dem Referat von Reinhard Schäfermöns (Berlin) zugrundeliegende These. Anselm Eber (Würzburg), der sich im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Biografie Ernst Peppings auch mit dessen in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrtem musikalischen Skizzenmaterial beschäftigt hat, konnte von verschiedenen unausgeführten Plänen des Komponisten berichten. Der gewiss nicht unproblematischen Fragestellung nach Peppings politischem Standort zwischen 1933 und 1945 widmeten sich die Beiträge zur „Bekennenden Kirchen-Musik“ von Sven Hiemke (Kassel) und „Zum Begriff der Inneren Emigration“ von Burkhard Meischein (Berlin). Es wurde deutlich, dass Pepping zwar Vorteile, die er sich im Kielwasser der nationalsozialistischen Kulturpolitik hätte verschaffen können, nicht genutzt hat (so war er kein Mitglied der NSDAP), aufgrund seiner durchgängig passiven Haltung aber auch keinerlei systemfeindliche Impulse von ihm ausgegangen sind.

Das Umfeld Peppings stand im Mittelpunkt der vorletzten Gruppe von Beiträgen, angeführt von Carmen Ottner (Wien) Ausführungen über „Franz Schreckers Berliner Schule“, in die Pepping 1922 wegen „technischer Mängel“ nicht aufgenommen worden war. Ein Vergleich zwischen Pepping und Wolfgang Fortner von Ute Henseler (Berlin) zeigte, wie unterschiedlich Komponisten auf das Kriegsende 1945 reagieren konnten – sei es mit einer völligen Neuorientierung (Fortner), sei es mit einer Haltung des nahezu trotzigem Bewahrens (Pepping). Dass es zwischen Pepping und Hanns Eisler, trotz der zugegeben großen Differenzen, auch eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten gegeben hat, vermochte Gerd Rienäcker (Berlin) zu belegen. Diese bestehen sowohl in einer vorschnellen ideologischen Fixierung (Pepping: Meister evangelischer Kirchenmusik, Eisler: Komponist des Proletariats) als auch in der daraus resultierenden Frustration, die bei beiden Komponisten letztlich zur Einstellung jeglicher kompositorischer Tätigkeit geführt hat. Nennenswerte Beziehungen zwischen Pepping und Paul Hindemith hat es, wie Susanne Schaal (Frankfurt/Main) ausführte, aufgrund der großen Unterschiede zwischen diesen beiden Künstlerpersönlichkeiten nie gegeben, wenn man von einigen frühen, rein dienstlichen Kontakten im Zusammenhang mit den Donaueschinger Musiktagen einmal abieht.

Schließlich wurde in drei Referaten das Augenmerk auf zwei der von Pepping bevorzugten Dichter gerichtet: Zum einen Josef Weinheber, den Michael Heinemann als repräsentativen Dichter des Dritten Reichs charakterisierte und dessen häufige Verwendung seitens des Komponisten zeigt, dass Pepping nur Texte, aber keine Kontexte rezipiert hat. Aufschlussreich dennoch, mit welchen strukturellen Änderungen Pepping Weinhebers Sammlung *O Mensch, gib acht* zur Textgrundlage der beiden Zyklen *Das Jahr* und *Der Wagen* umgeformt hat, wie Anke Tillmann (Detmold/Edinburgh) demonstrierte. In eine ähnliche Richtung wiesen die Betrachtungen

tungen von Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich), der den Liederkreis *Heut und ewig* nach Gedichten von Johann Wolfgang von Goethe in den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellte. Ergab sich die Idee eines durchkonzipierten Zyklus erst im Verlauf des Kompositionsprozesses, weist *Heut und ewig* letztlich eine gestufte Anordnung von heiteren Texten hin zur gehobenen Stilebene der letzten Gruppe von Liedern auf. Diese abendfüllende Komposition geht ganz bewusst an die Leistungsgrenzen des aufführenden Chores und stellt auch höchste Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer. In der abschließenden Diskussion wurde daher in diesem Zusammenhang der Begriff „Chorsinfonik“ verwendet, der auch für die zeitnah entstandene *Missa Dona nobis pacem* und den *Passionsbericht des Matthäus* reklamiert werden darf.

Kloster Michaelstein, 11. bis 13. Mai 2001:

XXIX. Wissenschaftliche Arbeitstagung „Sturm und Drang in Literatur und Musik“

von Stefan Keym, Halle

Stilepochenbegriffe sind der Musikwissenschaft ebenso suspekt, wie sie in weiten Kreisen des Musiklebens populär sind. Besonders umstritten ist der Begriff des musikalischen „Sturm und Drang“, der stets im Schatten von Bezeichnungen wie Empfindsamkeit und Vorklassik stand. 1998 vertrat Ludwig Finscher in seinem MGG-Artikel „Sturm und Drang“ die Ansicht, dass die Verwendung dieses Begriffs im musikgeschichtlichen Kontext wenig sinnvoll sei, da es hier keine nennenswerten Parallelen zu der genuin mit dem Begriff verbundenen kurzlebigen literarischen Strömung gegeben habe, die sich ab 1770 in Straßburg um Herder und Goethe bildete. Sollte dieser Artikel mit dem Ziel geschrieben worden sein, die Debatte über den musikalischen Sturm und Drang ein für alle Mal zu beenden, so ist festzustellen, dass er eher das Gegenteil bewirkt hat: Anlässlich der XXIX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung des Michaelsteiner Musikinstituts für Aufführungspraxis wurden die vielfältigen Aspekte dieser Debatte sogar in den Mittelpunkt eines Symposiums gerückt.

Im Einführungsvortrag wandte sich Peter Schleuning (Bremen) gegen den musikalischen Sturm-und-Drang-Begriff: In der Musik des 18. Jahrhunderts habe es weder einen mit der literarischen Bewegung vergleichbaren Bruch mit der traditionellen Regelpoetik noch entsprechende sozialkritische Tendenzen gegeben, was angesichts der Notwendigkeit satztechnischer Regeln sowie des Einflusses höfischer Mäzene und wohlhabender Subskribenten auf das Musikleben auch nicht verwunderlich sei. Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangte Martin Staehelin (Göttingen) in seinem Beitrag über Joseph Martin Kraus: Während dessen literarische Produktionen durchaus Züge des Sturm und Drang zeigten, habe er als Komponist deutlich an Konventionen angeknüpft und sogar die gelehrte Form der Fuge gepflegt.

Dagegen verwiesen mehrere Referenten auf Stilmerkmale der Klaviermusik des von seinen Zeitgenossen als „Originalgenie“ angesehenen Carl Philipp Emanuel Bach, die mit dem Konzept des Sturm und Drang in Verbindung gebracht werden könnten: Peter Rummenhüller (Berlin) machte auf das „Freischweifende“ und die gezielte Enttäuschung von Erwartungen in C. Ph. E. Bachs *Rondo Es-Dur* Wq 61,1 aufmerksam, Esther Morales-Cañadas (Euskirchen) auf den fantastischen Stil, Ingeborg Allihn (Berlin) auf jähe harmonische Wendungen und den Mollcharakter der ungedruckten *Sonate* g-Moll Wq 65,17 sowie die Rezeption dieser Elemente durch Johann Schobert und Joseph Haydn. Hartmut Krones (Wien) interpretierte die Expressivität von Haydns *Symphonien* Nr. 43, 44 und 45 als Ergebnis einer Radikalisierung der Musiksprache mit rhetorischen Mitteln. Dass letztere mit dem Natur- und Unmittelbarkeitspostulat des Sturm und Drang durchaus vereinbar war, ja dieser geradezu eine Rhetorik des „künstlich erzeugten Naturlauts“ entwickelte, unterstrich auch Konrad Paul Liessmann (Wien) anhand von

Texten Friedrich Maximilian Klingers und Wilhelm Heinses. Zahlreiche Übereinstimmungen in den Musikästhetiken von Heinses und Christian Friedrich Daniel Schubart zeigte Dieter Gutknecht (Köln) auf.

Wolfgang Ruf (Halle) plädierte in seinem Beitrag zu Johann Friedrich Reichardts Vertonung von John Miltons *Morgengesang* für einen weit gefassten Sturm-und-Drang-Begriff; dabei hob er die diesseitsorientierte, individualistische Religiosität der Stürmer und Dränger, ihre engen Verbindungen zu Empfindsamkeit und Pietismus sowie die Vermittlerrolle Friedrich Gottlieb Klopstocks bei der deutschen Milton-Rezeption hervor. Einen weiten Sturm-und-Drang-Begriff setzte auch Karin Zauft (Halle) voraus bei ihrer Feststellung diesbezüglicher Tendenzen in Johann Adolf Hasses spätem Intermezzo tragico *Pyramo und Tisbe*. Dagegen betonte Stefan Keym die Ambivalenz des Begriffs bei Johann Gottfried Mühel, dessen Klaviermusik durchaus Analogien zu den Dramen des Sturm und Drang aufweist (Dialektik von Kraftgenie und Melancholie; offene Form), während sein verbales Plädoyer für ein „neues und feuriges“ Komponieren noch vom aufgeklärten Diskurs Johann Adolf Scheibes geprägt ist. Dass bei der pauschalen Subsumierung historischer Textstellen unter die Genie- und Gefühlsästhetik Vorsicht geboten ist, zeigte auch Markus Waldura (Saarbrücken) am Beispiel von Heinrich Christoph Kochs Begriff des Gefühls, der kein Synonym für Empfindung darstellt, sondern die undeutliche Erkenntnis einer (Geschmacks-)Regel meint.

Eine musikalische Gattung, in der sich Einflüsse des literarischen Sturm und Drang besonders konkret ausmachen lassen, bildet die zu historischen Aufführungen der entsprechenden Dramen komponierte Musik. Während Klaus Manger (Jena) den hohen Stellenwert der erst in jüngster Zeit ins Zentrum interdisziplinärer Forschung gerückten Schauspielmusik in den Dramen von Gerstenberg, Lenz, Goethe und Schiller betonte, unterstrich Ursula Kramer (Mainz) die Bedeutung der Shakespeare-Rezeption sowie den Modellcharakter von Reichardts Musik zu *Macbeth* und von Georg Bendas Melodram *Ariadne auf Naxos*. Panja Mücke (Marburg) hinterfragte den Zusammenhang zwischen der bei der Uraufführung von Schillers *Räubern* erklingenden Musik und den in der Erstausgabe des Dramas veröffentlichten Liedvertonungen von Schillers Schulfreund Johann Rudolf Zumsteeg. Beiträge zur Rolle von Schillers Ode *An die Freude* bei der Herausbildung einer Liedtradition des Sturm und Drang (James Parsons, Springfield) und zur Rezeption von Karl Friedrich Henslers Opernlibretto *Das Donauweibchen* in Russland (Natalja Gubkina, St. Petersburg) rundeten die Tagung ab.

Insgesamt wurde deutlich, dass die Annahme einer musikalischen Stilepoche des Sturm und Drang im engeren Sinne problematisch ist, der Begriff jedoch ein geeignetes heuristisches Mittel bildet, um vielfältige geistes- und kompositionsgeschichtliche Querbezüge in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufzuzeigen.

Frankfurt am Main, 6. bis 8. Juni 2001:

2. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst:
 „Laudato si, mi Signore, per sora nostra madre terra“. Zur Ästhetik und Spiritualität des
 „Sonnengesangs“ in Musik, Kunst, Religion, Naturwissenschaften, Literatur, Film und
 Fotografie

von Corinna Müller-Goldkuhle, Essen

Allein der Distanz von 150 Millionen Kilometern zur Sonne verdankt das Leben auf der Erde aus astrophysikalischer Sicht seine Existenz. Ob diese Gegebenheit auf Zufall oder in religiösem Verständnis auf das Wirken eines göttlichen Willens zurückgeführt wird, erweist sich als grundlegend für menschliche Lebensentwürfe. Als Franz von Assisi um 1225 seine Laude „Altissimu mi Signore“ dichtete, formulierte er ein für das Spätmittelalter und die aufkeimen-

de Renaissance ungewöhnliches Verhältnis zur Schöpfung: Weil die Erde auch als „Geschöpf Gottes“ gesehen wird, ist sie dem Menschen nicht untertan, sondern wesensverwandt. Die zukunftsweisende Vision einer geschwisterlichen Beziehung zu den Planeten und Gestirnen des Sonnensystems, zu Elementen, Mitmenschen, Pflanzen und Tieren, das sich in einem ganzheitlichen, lebensbejahenden Weltverhältnis ausdrückt, besitzt für den von der Natur entfremdeten Menschen bis in die Gegenwart zeitlose Aktualität. Die Laude des Franziskus – ursprünglich spontane Poesie und mittelalterliche, von der Natur inspirierte, bildreiche Modellpredigt – hat mit der Vielzahl ihrer ästhetischen, spirituellen, ethischen und funktionalen Implikationen eine facettenreiche Rezeption erfahren. Dies zeigte das 2. Interdisziplinäre Symposium, das auf Initiative von Ute Jung-Kaiser vom 6. bis 8. Juni 2001 an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt stattfand.

Im 19. und vor allem im 20. Jahrhundert finden sich zahlreiche Vertonungen des „Sonnengesang“. Dorothea Redepenning (Heidelberg) besprach den *Cantico del Sol* von Franz Liszt. Er offenbarte sich als Teil einer ganzen Gruppe von Franziskus-Kompositionen, die infolge einer zunehmenden Auseinandersetzung und wachsenden Identifikation des Komponisten mit Franziskus entstanden sind. Auf Analogien zum „Sonnengesang“ des Franziskus in Franz Schuberts „Die Allmacht“ (D 852) verwies Walter Dürr (Tübingen). Wenngleich der Text dieses Liedes, der sich am Vorbild der Psalmdichtung orientiert, einen alttestamentarischen Gottesbegriff vermittelt, appellieren beide Textvorlagen an die Größe Gottes und verweisen gleichermaßen auf die Geschöpflichkeit der Elemente, des Kosmos und des Menschen.

Die interdisziplinäre Diskussion förderte in besonderer Weise die Kontroverse zweier Vorträge, deren Forschungsperspektiven auf die Adaption des „Sonnengesangs“ in Olivier Messiaens Oper *Saint François d'Assise* (Uraufführung 1983) gerichtet waren. Die Mediävistin Edith Feistner (Regensburg) leistete im Vergleich von Heiligenlegende und Opernlibretto einen literaturwissenschaftlichen Beitrag zur Librettoforschung. Sie wies nach, dass Fragmente der mittelalterlichen Quelle durch ein postmodernes Montagekonzept eine genieästhetische Wendung erfahren. Die Kompositionsästhetik und die gesamtdramaturgische Konzeption, die spezielle Episoden aus der Heiligenvita auswählt, verbergen, so Theo Hirsbrunner (Bern), ein anderes Bestreben. Neben dem Bemühen um eine franziskanische „imitatio Christi“ mit musikalischen Mitteln ist der Wunsch, einer transzendenten Wahrheit Ausdruck zu verleihen, intendiert. Ein ähnliches Anliegen scheint auch die Komposition der tief gläubigen Komponistin Sofia Gubaidulina aus dem Jahre 1997 zu vertreten. Für Aaron Böhler (Frankfurt) scheitert ihr Versuch einer musikalischen Darstellung der Schöpfung an der Begrenztheit des menschlichen Horizonts. Am Ende bleibe nur der Verweis auf eine spirituelle Existenz.

Überraschend vielfältig ist die Palette der Franziskus-Vertonungen in der religiösen populären Musik. Stephan Schmitt (München) gab Beispiele aus jugendkulturellen Musicals, dem Neuen Geistlichen Lied und der Filmmusik, selbst aus der aktuellen CD des Rockmusikers Angelo Branduardi, der im letzten Jahr zum offiziellen musikalischen Botschafter der Franziskaner avancierte.

Im abendlichen Konzert kamen selten oder nie aufgeführte Kompositionen zu Gehör: u. a. Petr Ebens *Cantico delle creature*, Charles Tournemires *Fioretti* und Auszüge aus Gian Francesco Malipieros *Mysterium San Francesco d'Assise* (1921). Eine Dichterlesung von Karin Struck (München) unter dem Titel „Il Poverello“ und eine Vernissage begleiteten die wissenschaften- und künsteübergreifende Tagung. Außer dem Frankfurter Professor Till Neu brachten zwei weitere Künstler ihre eigens für das Symposium gefertigten Werke zur Ausstellung: Während die Bilder von Rune Mields (Köln) auf Schöpfungsmythen und ihrer Symbolsprache basierten, spiegelten die *Agnostischen Annäherungen an Francesco d'Assisi* Jürgen Czaschkas (Fanano/Italien) kritische Auseinandersetzung mit einem von Legenden dominierten Franziskusbild.

Dass und inwieweit hinter dem „Sonnengesang“ stehende Ideale in europäischer Kultur ihren Niederschlag gefunden haben, wurde in einer Reihe weiterer Vorträge deutlich. Neben Ursprung und Entstehung des „Sonnengesangs“ erläuterte Christoph Daxelmüller (Würzburg), wie die bereits zu Lebzeiten des Heiligen einsetzende Legendenbildung das Bild im populären

Bewusstsein bestimmt. Die Natur- und Tierethik findet ihre Fortsetzung im Handeln esoterischer, tierfreundlicher Bewegungen bis heute. Nach Jörg Träger (Regensburg) prägte Franz von Assisi nicht zuletzt durch das spirituelle Ideal einer Angleichung an Christus wie kein anderer Heiliger die Entwicklung an einem Wendepunkt der europäischen Kunstgeschichte. Werinhard Einhorn (Osnabrück) interpretierte Gedichte des 20. Jahrhunderts, in denen menschliche Erfahrungen reflektiert werden und die durch franziskanische Spiritualität beeinflusst sind. Als Klanggestalt erlebbar wurden sie durch die Rezitation Till Krabbes (Wiesbaden). Eine zwischen Zeitgeist und traditionellen Heiligenbildern fluktuierende Rezeptionsgeschichte der Franziskusgestalt im massenwirksamen Medium Film entwarf Reinhold Zwick (Regensburg) exemplarisch anhand dreier Biografieverfilmungen.

Weltanschauliche und naturwissenschaftliche Implikationen des „Sonnengesangs“ förderten sowohl interdisziplinäre Annäherung als auch kontroverse Diskussion. Während für den Physiker Walter Greiner (Frankfurt) Klarheit und Symmetrie der Naturgesetze eine Art Gottesbeweis darstellen, sieht der Astrophysiker Bruno Deiss (Seligenstadt) hingegen die Entstehung des sich ständig wandelnden Sonnensystems auf Zufall gegründet. Auf die theologischen Wurzeln der Laude in den naturfreundlichen und lebensbejahenden antiken Philosophien Griechenlands und Asiens verwies Jörg Splett (Offenbach). Wie franziskanische Ideale als Impulse zur Lösung gegenwärtiger ökologischer, bioethischer und sozialkritischer Probleme unserer Zeit beitragen können, verdeutlichte Johannes-Baptist Freyer (Rom).

Wien, 8. bis 10. Juni 2001:

Internationales Symposium „Komponisten-Werkverzeichnisse“

von Dieter Haberl, Regensburg

Anlässlich des im vergangenen Jahr gefeierten zweihundertsten Geburtstages von Ludwig Ritter von Köchel (1800–1877) veranstaltete die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zusammen mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien und der Ludwig Ritter von Köchel-Gesellschaft Krems-Wien ein internationales Symposium. Köchel hat als erster Verfasser von Komponisten-Werkverzeichnissen den Grundstein zur Anlage derartiger Arbeiten gelegt, die bis heute einen wichtigen Kernbereich der musikwissenschaftlichen Forschung bilden. Dem entsprechend verfolgte das Programmkomitee der Tagung (Otto Biba, Ingrid Fuchs und Gernot Gruber) das Ziel, Autoren von aktuell in Arbeit befindlichen Werkverzeichnissen miteinander ins Gespräch zu bringen und diese komponistenbezogenen Projekte in größere und grundsätzliche Zusammenhänge musikwissenschaftlicher Quellenaufarbeitung einzuordnen. Die Diskussion blieb dabei nicht auf die mit dieser Thematik befassten Wissenschaftler beschränkt, sondern bezog auch die Erwartungen und Erfahrungen der Benutzer von Komponisten-Werkverzeichnissen mit ein.

Im Rahmen des bestens organisierten, dreitägigen Symposions wurde ausgehend von vier Grundsatzreferaten dem zahlreichen Publikum ein chronologisch fortschreitender Überblick zu laufenden Werkverzeichnis-Projekten von Johann Joseph Fux bis Paul Hindemith geliefert, wobei sich an alle Referate intensive Diskussionsrunden anschlossen. Den Auftakt bildete ein historischer Überblick zur Anlage der Werklisten in den verschiedenen Auflagen *des Grove-Dictionary* von Stanley Sadie (London). Gertraud Haberkamp (München) erläuterte anschließend Probleme um die Unterscheidung von Erstdrucken sowie die daraus resultierenden Kriterien bei der Anlage von Erstdruckverzeichnissen. Im Mittelpunkt des Referates von Rudolf Elvers (Berlin) standen persönliche Erfahrungen im Umgang mit Fundortnachweisen von Quellen aus Privatbesitz. Als Abschluss der grundlegenden Referate wurde eine Bestimmung und Bewertung der Begriffe „Skizze“, „Entwurf“ und „Fragment“ durch Ulrich Konrad (Würzburg) unternommen. Die Reihe der komponistenspezifischen Beiträge wurde von Thomas Hochradner (Salz-

burg) mit einem Bericht zur Anlage des neuen Werkverzeichnisses für Fux eröffnet. Christoph Wolff (Harvard) referierte zu Problemen und Perspektiven der Bach-Verzeichnisse (BWV, Bach-Compendium) sowie weiterer geplanter Werkverzeichnisse zu Mitgliedern der Musikerfamilie Bach (Bach-Repertorium). Georg Feder (Köln) lieferte Einblicke in seine Erfahrungen mit Hobokens Haydn-Werkverzeichnis sowie in die neu erstellte Haydn-Werkliste im aktuellen *New Grove-Dictionary*. „What's New in ‚Der neue Köchel‘“ von Neal Zaslaw (Ithaca) stellte die Problemfelder dar, die sich bei den Aktualisierungen des ursprünglich „chronologisch“ angelegten KV ergeben haben und bot einen Ausblick auf zukünftige Mozart-Werkverzeichnisse.

Der zweite Tag begann mit Kurt Dorf Müllers (München) Rückblick auf die 150-jährige Geschichte der Beethoven-Verzeichnisse und einer Vorausschau auf die im Entstehen begriffene Neufassung des Werkverzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm. Werner Aderhold (Tübingen) wies auf Berichtigungen und Ergänzungen zum Schubert-Verzeichnis von Otto Erich Deutsch hin, die sich im Verlauf der Edition der Neuen Schubert-Gesamtausgabe ergeben haben. Aufbauend auf ihren bei der Erstellung des Brahms-Werkverzeichnisses gesammelten Erfahrungen stellte Margit L. McCorkle (Vancouver) Fragestellungen und Lösungsmodelle für die Anlage ihres Robert Schumann-Verzeichnisses (RSW) vor. Mária Eckhardt (Budapest) präsentierte das Konzept für das neue Liszt-Werkverzeichnis und zeigte die notwendigen Modifikationen einer daraus erstellten Werkliste für das aktuelle *Grove-Dictionary* auf. Unter dem Titel „17 Jahre Brahms-Werkverzeichnis – Forschungs-Fokus und Forschungs-Impuls“ berichtete Michael Struck (Kiel) von aktuellen Forschungsergebnissen und deren Einarbeitung in eine geplante Neuauflage. Das Projekt einer Dvořák-Datenbank, die über Charakter und Umfang eines herkömmlichen Werkverzeichnisses weit hinausgehen soll, wurde von Markéta Hallová vom Antonín-Dvořák-Museum in Prag vorgestellt. Überlegungen zur zweiten Auflage des Werkverzeichnisses Anton Bruckner (WAB) und der dort geplanten Unterscheidung der „Sinfonie-Fassungen“ wurden von Elisabeth Maier (Wien) angestellt. Die zur Anlage des Hugo Wolf-Werkverzeichnisses (WoW) notwendigen Vorarbeiten sowie die gewählte Form der Darstellung wurden von Margret Jestremski (Berlin) beschrieben. Die Methodik und der Stand der Arbeiten an den Werkverzeichnissen für Johann Strauß-Sohn (SEV) und die übrigen komponierenden Mitglieder der Wiener Familie Strauß (SAV) wurden von Norbert Rubey (Wien) erläutert.

Der letzte Symposionstag wurde eingeleitet von Therese Muxeneders Referat über den Arnold Schönberg-Nachlass und seine Aufarbeitung sowie dessen „Online“-Bereitstellung durch das Wiener Arnold Schönberg Center (<http://www.schoenberg.at>). Anschließend stellte László Somfai (Budapest) anhand ausgewählter Beispiele seinen in Vorbereitung befindlichen *Béla Bartók Thematic Catalogue* (BB) vor. Spezielle Problemstellungen, die sich bei der Anlage eines Verzeichnisses der Werke und Ausgaben Igor Strawinskys ergaben, wurden von Helmut Kirchmeyer (Düsseldorf) vorgetragen. Die Probleme eines Hindemith-Werkverzeichnisses wurden schließlich von Gisela Schubert (Frankfurt) erörtert.

Den Abschluss des Symposions bildete ein Round-Table-Gespräch, in dem der Komponist Paul Angerer, die Musikwissenschaftler Reinhold Brinkmann, Gernot Gruber und Lothar Knessl sowie der Auktionator Stephen Roe und der Verleger Hans Schneider unter der Leitung von Otto Biba über Funktion, Erwartungen, Zielgruppen, Verständlichkeit und die zukünftigen Formen von Komponisten-Werkverzeichnissen diskutierten. Dabei wurden grundlegende Unterschiede zwischen Werkverzeichnissen für Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts und solchen des 20. oder 21. Jahrhunderts aufgezeigt. Der Wandel des Werkbegriffes, die Einflüsse der Rezeptionsforschung und der Einbezug des kulturgeschichtlichen Umfeldes (Stichwort „culture studies“) wurden ebenso kontrovers diskutiert wie die Kryptisierung der Quellenangaben, die Vereinheitlichung und Differenzierung von Besetzungsangaben und die Rolle der elektronischen Datenverarbeitung. Künftige Werkverzeichnisse werden das Spannungsfeld zwischen deskriptivem Textquellenkatalog und persönlicher Bewertung der Quellenkompilation kritischer durchleuchten und die Frage: „Wer braucht welche Art von Werkverzeichnis?“ stärker am Benutzer orientieren müssen. Bedingt dadurch werden zukünftige Werkverzeichnisse

einerseits in unterschiedlich umfangreichen Fassungen entstehen bzw. als Kurzfassung im Druck und als ausführliche Version auf Datenträger publiziert werden. Eine bessere Ausrichtung der Werkverzeichnisse an den Bedürfnissen der musikalischen Praxis erschien allen Beteiligten als sinnvoller Ansatzpunkt für einen lebendigen Austausch zwischen den Disziplinen und würde dazu beitragen, neue Forschungsergebnisse schneller in die musikalische Praxis umzusetzen.

Basierend auf diesen Ergebnissen wurde von Gernot Gruber abschließend eine Resolution vorgestellt, die auch in Österreich die Bemühungen intensivieren will, das reichhaltig überlieferte Quellenmaterial sowohl für die Forschung als auch für die musikalische Praxis zugänglich zu machen: Voraussetzung für die Erarbeitung von Gesamtausgaben, Denkmäler-Editionen und Komponisten-Werkverzeichnissen sei einerseits die bestmögliche Katalogisierung sowie Zugänglichkeit von Bibliotheks- und Archivbeständen um die Auswertung der musikalischen und dokumentarischen Quellen zu ermöglichen, andererseits die langfristige Sicherstellung der Finanzierung für entsprechende Projekte. Dies könne nur durch eine enge Zusammenarbeit zwischen öffentlichen und privaten Geldgebern und den einschlägigen wissenschaftlichen Institutionen erfolgen. Die so ermöglichten Arbeiten müssten allen Erfordernissen der Wissenschaft entsprechen und die Voraussetzungen besitzen, um die musikalische Praxis mitzugestalten. Diese Resolution wurde von den Anwesenden überwiegend positiv bewertet und von den meisten Teilnehmern mit ihrer Unterschrift bekräftigt.

BESPRECHUNGEN

Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik. Hrsg. von Hans-Martin LINDE und Regula RAPP. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. 378 S., Abb., Notenbeisp.

Es ist unbestritten, Alte Musik hat Konjunktur. Immer größer wird die Zahl der Spezialensembles und der Festivals, beinahe unüberschaubar gestalten sich bereits die Neuerscheinungen auf dem Noten- und Schallplattenmarkt. Rundfunksender widmen sich der Alten Musik, Musikhochschulen richten entsprechende Ausbildungszweige ein und Opern sowie Konzertinstitutionen öffnen sich dem vormals wenig bekannten Repertoire.

Unter dem Motto „Provokation und Tradition“ vereinen der Flötist, Dirigent und Komponist Hans-Martin Linde und die Chefdramaturgin der Deutschen Staatsoper Berlin, Regula Rapp, fünfzehn „Erfahrungen mit der Alten Musik“, verfasst gleichermaßen von Ausführenden der Alten Musik und Musikwissenschaftlern. Dies ist bereits ein großes Verdienst des Bandes: Man spürt glücklicherweise nichts von den häufig apostrophierten Vorurteilen zwischen „Praktikern“ und „Theoretikern“.

Die Autoren haben sich ihre Themen selbst ausgewählt, es handelt sich also um eine zufällige Zusammenstellung, welche die Vielfalt des Alte-Musik-Bereichs unterstreicht.

Drei Beiträge befassen sich im engeren Sinne mit instrumentenkundlichen Fragen. Crawford Young beschreibt eindrucksvoll die Entwicklung von Laute, Quinterne und Zitole bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Ausführlich wird auf Bau- und Spielweise, Stimmung sowie Repertoire eingegangen, wobei Young zur Argumentation Rückgriff auf ikonographische Zeugnisse, theoretische Quellen und erhaltene Instrumente nimmt. Primär terminologischen Klärungen gilt der Text von Lorenz Welker über Theorbe und Arciliuto als Obligatinstrumente im Ensemblesatz des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Thomas Drescher wendet sich einer wenig bekannten Quelle zur österreichischen Streicherpraxis im 17. Jahrhundert zu, dem *Musicalischen Schlissl* von Johann Jacob Prinner. Das 13. Kapitel des 1677 verfassten Traktats beschreibt umfassend sie-

ben Streichinstrumente, vom „Violon“ bis zur „Halbgeigl“, und gibt ferner Hinweise zur Geigen- und Bogenhaltung. Dreschers kommentierte Edition des Kapitels ist ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der barocken Streicher-musik.

Das englische Repertoire um 1700 steht im Mittelpunkt zwei weiterer Beiträge. Anthony Rooley bespricht in einem höchst originellen Text die Sammlung *Amphion Anglicus* von John Blow (London 1700) und rückt die umfangreiche Dedikation an Prinzessin Anne sowie die Themen einiger Lieder ins Licht der intimen Beziehung zwischen Anne und der Lautenistin Arabella Hunt. Auch Joachim Steinheuer beschäftigt sich mit dieser Zeit, in der die englischen Komponisten mit einer intensiven Antikenrezeption begannen, lange nach entsprechenden Bemühungen in Italien und Frankreich. Übersetzungen und Adaptionen antiker Lyrik in Liedern von Henry Purcell und John Blow werden von Steinheuer einer textlichen und musikalischen Analyse unterzogen.

Pedro Memelsdorff untersucht detailliert die Ballade „Le grant desir“ von Matteo da Perugia, ein Werk voller dissonanter Dramatik, das bei seiner Aufführung laut eines Zeugnisses von Simone Prudenzi „die Kirche dröhnen ließ“. Angefügt ist eine neue Übertragung, die der Autor als Basis seiner Analyse anfertigte.

Eine Antwort auf die Frage nach der Faszination der Kastraten im 17. und 18. Jahrhundert gibt Silke Leopold, indem sie die Sopranrollen in Opern der Zeit als Verkörperung eines höfischen Männlichkeitsideals bezeichnet.

Eine Studie zur kirchenmusikalischen Aufführungspraxis am Dresdner Hof trägt Joshua Rifkin bei. Aus der Betrachtung von Stimmsätzen dreier Werke von Jan Dismas Zelenka zieht der Autor den Schluss, dass der Dresdner Hofkapelle im Regelfall nur acht Sänger zur Verfügung standen. Diese Erkenntnis überträgt Rifkin auf die Wunschbesetzung J. S. Bachs für „Kyrie“ und „Gloria“ der *h-Moll-Messe*, deren Aufführungsmaterialien der Thomaskantor 1733 dem Dresdner Hof überreicht hatte.

In vier Texten ist schließlich die Sicht der Interpreten besonders deutlich: Andreas Staier

bekräftigt die Authentizität der bachschen Cembalobearbeitungen eigener Violin-Solosonaten, während sich René Jacobs über Mozarts *Così fan tutte* äußert, die er als Werk „zwischen Vergangenheit und Zukunft“ bezeichnet. Der Cellist Gerhart Darmstadt schreibt über die dritte Violoncello-Suite von Bach mit einer hinzugefügten Klavierbegleitung von Robert Schumann und Michael Schneider berichtet abschließend von seinen Erfahrungen einer Aufführung des *Orfeo* von Claudio Monteverdi aus der Partitur von Paul Hindemith.

Ein reichhaltiger Sammelband also, dem aber ein entscheidender Punkt fehlt: Die kritische Auseinandersetzung mit den Begriffen „Alte Musik“ und „Historische Aufführungspraxis“. Denn die fünfzehn Beiträge, die sich mit Fakten vom 14. bis zum 20. Jahrhundert beschäftigen, werfen prinzipielle Fragen auf: Wo beginnt die „Alte Musik“, in der Notre-Dame-Epoche, beim Gregorianischen Choral oder mit Vermutungen über jüdische Tempelmusik? Wo endet die „Alte Musik“: bei Bach, mit der Mannheimer Schule oder der Französischen Revolution? Ist auch noch eine Reger-Phantasie, gespielt auf einer Sauer-Orgel in den Bereich der Historischen Aufführungspraxis zu zählen? Muss „Alte Musik“ zwingend an „Historische Aufführungspraxis“ gekoppelt werden?

Vielleicht hätte auch ein Antipode zu Wort kommen können, der ebenfalls Erfahrungen mit Alter Musik hat, sie jedoch in der Interpretation neuer Instrumente bevorzugt. Schließlich, um eine letzte Kritik zu äußern, vermisst man ein Autorenverzeichnis, das genauere Hinweise auf die Verfasser geben könnte.

Fazit: Ein lesenswerter Band mit wertvollen Thesen und Dokumenten, den ein terminologischer Grundsatzartikel über „Alte Musik“ noch bereichert hätte.

(September 2000) Bernhard Schrammek

NICOLE RESTLE: *Vokales und instrumentales Komponieren in Johann Hermann Scheins „Opella Nova Ander Theil“*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2000. 198 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften, Reihe Musikwissenschaft. Band 20.)

Die Arbeit von Restle, eine Münchner Dis-

sertation von 1997, füllt eine Lücke. Deutschsprachige Dissertationen zu Johann Hermann Schein hat es lange nicht gegeben, und eine Monographie über seine fraglos interessanteste Sammlung geistlicher Konzerte fehlte bislang völlig. Restle konzentriert sich vor allem auf die musikalischen Strukturen und schneidet nur gelegentlich Fragen der Textausdeutung an. Das ist sehr zu begrüßen; auch Scheins Musik lässt sich nicht auf das unsägliche „Wort-Ton-Verhältnis“ reduzieren (geschweige denn auf eine angewandte Figurenlehre).

In den Blick nimmt Nicole Restle bei den Choralbearbeitungen „das Verhältnis von vorgegebener Liedmelodie und konzertierender Gestaltung“ und bei den übrigen Stücken die Funktion der Instrumente „innerhalb des Satzes“ sowie ihren Einfluss auf „das konzertierende Geschehen“ und „auf die musikalische Formbildung“ (S. 16). Das sind allerdings Themen, mit denen sich auch schon andere Autoren befasst haben. Zu erwarten wäre also eine Diskussion bisheriger Forschungsergebnisse und eine darauf aufbauende umfassende Durchleuchtung von Scheins kompositorischen Strategien. Leider findet sich in Restles Arbeit weder das eine noch das andere. Die Verfasserin lässt sich auf eine Auseinandersetzung mit der Literatur nicht wirklich ein, und mit ihren Analysen vermag sie grundlegend Neues kaum zu bieten. Viel zu oft beschränkt sie sich auf Protokolle des musikalischen Geschehens, die überdies durch Schwächen im Umgang mit der Terminologie und den dahinter stehenden satztechnischen Phänomenen beeinträchtigt werden. Beispielsweise diskutiert Restle nirgends genauer, was sie unter „konzertierendem“, „imitatorischem“ oder „kontrapunktischem“ Satz versteht. Die Folge ist ein begriffliches Durcheinander, das gelegentlich zu völlig schiefen Resultaten führt.

Im zweiten Kapitel etwa heißt es einerseits, der „kontrapunktische Satz“ begegne in älteren Stücken ohne Generalbass (S. 46), andererseits aber unterscheidet Restle auch im Concerto Partien im „imitatorischen Satz“ von solchen im „konzertierenden Kompositionsstil“ (S. 28). Und während der Leser sich noch fragt, ob die Verfasserin mit „kontrapunktisch“ und „imitatorisch“ ein und dasselbe meint oder nicht, stößt er auf die Formulierung „imitatorische Concerto- bzw. Favorito-Abschnitte“ (S. 138),

die die vorherigen Differenzierungsversuche ad absurdum führt. „Imitatorisch“ heißt für Restle offenbar lediglich „nachahmend“. So kann sie dann auch problemlos bei Instrumentalpartien zu Vokalsoli von „imitatorischer Technik“ sprechen (S. 107), obwohl es sich teilweise um eine gänzlich andere Satzart als bei den Choralkonzerten handelt.

Unter einem derart laxen Umgang mit den Begriffen leiden auch die Analysen im 5. Kapitel (hier geht es um die Rolle obligater Instrumente im Zusammenspiel mit einer Vokalstimme); zudem sind sie nur selten so fundiert, wie man es sich durchgehend wünschte. Viel zu oft bleibt Restle bei der Beschreibung von Motiven stehen; sie neigt zu Verallgemeinerungen – die Wiederholung gleicher Motive führe zu „formalen Strukturen“ (S. 131) – bzw. zu pauschalen Urteilen, die den differenzierten Verhältnissen bei Schein keineswegs gerecht werden. So schreibt sie etwa die Funktion der Instrumente sei es, „Längen im Gesangsvortrag zu überspielen“ sowie „kadenzbedingte Zäsuren zu überbrücken“ (S. 124). Tatsächlich aber ist das Verhältnis zwischen den Partnern gerade bei Zäsuren von höchster Subtilität: Zwischen ihrer „Überbrückung“ und Bekräftigung gibt es alle möglichen Zwischenstufen, die jeweils genauer zu prüfen wären, bevor dann auch formale Konsequenzen bedacht werden können.

Wer sich einen Überblick über Scheins Concerti in *Opella nova II* verschaffen will, dem wird Restles Arbeit gewiss manche nützlichen Informationen bieten. Anregungen für die Forschung enthält die Schrift allerdings kaum. Es bedarf weiterer Anstrengungen, um Schein endlich aus dem Schatten des übermächtigen Heinrich Schütz hervortreten zu lassen.

(Februar 2001) Walter Werbeck

THOMAS SCHLAGE: *Die Vokalmusik Johann Erasmus Kindermanns (1616–1655). Eine sozial- und kompositionsgeschichtliche Untersuchung*. Neckargemünd: Männeles Verlag 2000. 342 S., Faks., Notenbeisp.

In seiner Heidelberger Dissertation geht Schlage von der Prämisse aus, dass zum adäquaten Verständnis der Vokalkompositionen deren soziale Entstehungsbedingungen konse-

quent miteinzubeziehen seien. Damit nimmt er kunsttheoretische Schriften des 17. Jahrhunderts beim Wort, die auf der Erkenntnis beruhen, dass musikalisches Produzieren von Wechselwirkungen zwischen sozialen Funktionen und kompositorischen Mitteln bestimmt sei. In einem ersten Teil schildert der Autor umfassend und unter Verwendung aktueller Forschungsliteratur das sozio-kulturelle Umfeld in Nürnberg in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Rolle der ehrgeizigen, nach Nobilitierung strebenden Patrizier wird ebenso beschrieben wie theologische Grundsätze lutherischer Orthodoxie. Besonders verdienstvoll ist die Präsentation von zeitgenössischer Literatur und Dichtung, die als Quellen für die Kompositionen Kindermanns dienten und deren Verbreitung und Verfügbarkeit in der „Königin“ der Reichsstädte untersucht werden. Ein zweiter Teil ist der musikalischen Analyse einzelner Kompositionen gewidmet, deren Formanlagen und Textbehandlung dargestellt werden. Durch Vergleich mit Vertonungen zeitgenössischer Komponisten (Johann Staden, Heinrich Schütz u. a.) weist Schlage auf Besonderheiten aber auch auf konventionelle Schemata in Kindermanns Satzkunst hin. Ein ausführliches Kapitel setzt sich mit den in den Quellen unterschiedlich bezeichneten Gattungen Motette und Concert auseinander und diskutiert exemplarisch die Kompositionen vor dem Hintergrund der im 17. Jahrhundert weit verbreiteten Stillehre Christoph Bernhards und der Problematik der Beziehungen zu Kategorien der Rhetorik („genera dicendi“, „stilus“).

In einem ausführlichen Anhang werden die in der Arbeit behandelten Quellen chronologisch aufgelistet. Neben den Vokalkompositionen Kindermanns werden auch handschriftliche und in Drucken überlieferte Gedichte auf den Komponisten, Erlasse der Nürnberger Stadträte und in Nürnberg gedruckte Gesangsbücher aufgeführt. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis und ein Faksimile-Teil mit einer Übertragung eines Kindermann-Briefes ergänzen diesen Teil. Zahlreiche und im ansprechenden Notensatz wiedergegebene Notenbeispiele runden das Opus ab.

Einige Formulierungen bedürfen der Klärung, so z. B. S. 142 „avantgardistische Faktur des Tonsatzes“ oder S. 146: „Die Gegenüber-

stellung von harmonisch bestimmter Homophonie und kontrapunktischer Polyphonie bewirken [sic!] in Verbindung mit den Generalpausen eine ‚dramatische‘ Spannung.“ Allerdings sind dies nur geringfügige Einwände, die den überaus positiven Eindruck dieser Arbeit nicht trüben. Schlages methodischer Ansatz und die Sorgfalt bei der Analyse und Wertung der Kompositionen ermöglichen einen schärferen Blick auf das Nürnberger Musikleben in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Durch Heranziehung eines komplexen Vergleichsmaterials bietet der Autor darüber hinaus ein Panorama reichsstädtischer Kultur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges.

(März 2001) Heinz-Jürgen Winkler

DANIELA GARBE: Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt. Ein Bestand an Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1998. Teil I: Repertoirestudie, Teil II: Kataloge und Register IX, 205 S. (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 33.)

Als Beitrag zur Geschichte des evangelischen Kirchenmusikrepertoires im 17. Jahrhundert betrachtet Daniela Garbe ihre 1994 an der Universität Göttingen angenommene Dissertation, und zwar nicht als Darstellung des „Gesamtzusammenhangs“, sondern als eine Fallstudie. Ausgehend von der Erkenntnis, dass sich die Geschichte der Kirchenmusik nicht ohne eine lokalgeschichtliche Perspektive betreiben lasse, müsse danach gefragt werden, „was zu besonderen Zeiten an einzelnen Orten und unter speziellen Bedingungen [an musikalischem Repertoire] in Gebrauch gewesen ist“ (S. 3). Damit widmet sich diese Studie gleichermaßen der Lokalgeschichte wie der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (S. 3), und dass dabei nicht nur eine seit 1911/12 zwar bekannte, aber bis heute nicht in einem Katalog erschlossene Musiksammlung bekannt gemacht wird, sondern auch ein Beitrag zu einer bislang wenig erforschten Stadtmusikgeschichte Niedersachsens geleistet wird, ist erfreulich.

Garbes eingangs formulierte Erkenntnis weitete gleich zu Beginn ihrer Abhandlung den Blick des Lesers und lässt die Komplexität repertoiregeschichtlicher Fragestellungen er-

kennen. Diese und auch der sich daraus ergebende enorme Umfang der heranzuziehenden Quellen- und Sekundärliteratur erfordert eigentlich eine ausführliche Vorüberlegung zu Methodik und Forschungslage, nicht zuletzt um auch die Auswahlkriterien hinsichtlich der im folgenden herangezogenen Vergleichsbeispiele und der Forschungsliteratur zu verstehen. Das Fehlen einer solchen enttäuscht indes und wirft in der weiteren Lektüre manche Frage auf. Gerade zu Beginn der Arbeit wäre Gelegenheit gewesen, das subtile und oft nicht unproblematische Verhältnis von Lokalgeschichtsforschung und ortsübergreifender Epochen- oder Gattungsgeschichte zu erläutern.

Im Gegenzug rückt die Verfasserin die Quellen in den Mittelpunkt, weil Musikgeschichte „erst durch ihre Quellen recht erschlossen“ wird (S. 3). In drei Hauptkapiteln wird zunächst der Notenbestand beschrieben, seine Bestimmung für schulisch-kirchliche Aufführungen belegt (Kapitel I). Eine Beschreibung des historischen Umfelds (Kapitel II) entwirft unter Verweis auf zahlreiche archivalische Quellen ein informationsreiches Bild der Helmstedter Kirchen- und Schulmusik im 17. Jahrhundert, um abschließend das Repertoire zu erläutern (Kapitel III) und über die Beschreibung der Aufführungsanlässe die Quellen auf die historische Situation zu projizieren. Besonderes Interesse kommt angesichts des einleitenden Statements dem Verhältnis von überregionaler historischer Entwicklung und lokalgeschichtlicher Realität zu, also der Frage nach dem Helmstedter „Repertoire in seiner Zeit“ (Kapitel III, 5, S. 189–211). Dieses bewertet die Autorin als „durchaus typisch“ und gerade das Vorhandensein von nur wenigen „großen Namen“ weist darauf hin, dass es sich hier um das „Gebrauchsrepertoire“ einer Stadt handele (S. 212).

Über diese Einschätzung hinausgehend fordern die Feststellung, dass es „die“ Kirchenmusikbibliothek des 17. Jahrhunderts nicht gebe (S. 196) wie auch die Unterschiedlichkeit der Profile der Helmstedter Handschriften (zusammengefasst auf S. 212 f.) trotz schwieriger Quellenlage zum Versuch auf, die Entstehung einzelner Codices und auch die Beschränkung auf „Standardrepertoire“ in den 1680er-Jahren (S. 213) zu erklären, um so „historisches Umfeld“ – nicht nur das helmstedtische! – und

Quellenlage aufeinander zu beziehen. Lokal- und Repertoiregeschichte können dabei miteinander vernetzt werden, um zu erläutern, ob sich für die Entstehung und Zusammensetzung der Helmstedter Sammlung „besondere Zeiten“ und „spezielle Bedingungen“ (S. 3) nachweisen lassen. Hier könnte Garbes Handschriftenbeschreibung, die unterschiedliche Typen und Profile erbrachte (S. 62 und S. 137ff.), an vorliegende Studien – z. B. Friedhelm Krummachers Studie über die Choralbearbeitung von 1978 – anknüpfen und soziale, geographische oder stadtgeschichtliche Aspekte diskutieren, also die Frage, ob sich an der Helmstedter Sammlung – im ganzen oder auch nur teilweise – ein höfisches oder städtisches, nord-, mittel- oder süddeutsches oder ein klein-, groß- oder universitätsstädtisches Profil festmachen lässt und sich so eventuell unterschiedliche Orientierungsmuster erkennen lassen. Angedeutet war dieser Fragehorizont bereits bei der Feststellung einer „bürgerlich-städtisch-universitären Monteverdi-Rezeption“ in der Handschrift Cod. Guelf. 323 Mus. Hdschr., Nr. 83/84 (S. 139). Mit einer solchen Erörterung hätte die Autorin aufgrund ihrer detaillierten Kenntnis der Helmstedter Bestände auch zu einer Modifizierung des von ihr kritisierten Pauschalurteils über „das“ Kantorei-Repertoire (S. 197), wie es in *MGG 1* formuliert worden war, beitragen können.

Dabei zeigt sich nochmals die Notwendigkeit methodischer Vorentscheidungen, da die angeführten Vergleichsbelege häufiger auch die Frage nach ihrer Repräsentativität aufwerfen, zumal – und dies ist nicht der Autorin anzulasten – die lokalgeschichtliche Forschungsliteratur zur Musikgeschichte deutscher Städte oft nicht mehr taufersch ist. Der unvermeidliche Rückgriff auf diese musikwissenschaftliche Literatur kann nur mit gehöriger Vorsicht geschehen, um tragfähige Aussagen „über den lokalen Tellerrand“ hinweg treffen zu können. Die Auswahl von Belegen wäre deshalb zuweilen zu erläutern: Der aus Dieter Krickebergs Arbeit über das Kantorat (1965) übernommene Verweis auf eine aus der Lausitz stammende Quelle auf S. 76 überrascht wegen der räumlichen Distanz, das ebenfalls von Krickeberg angeführte Vergleichsbeispiel (Joh. Ph. Bendelers *Directorium musicum*) wäre aber umso mehr zu diskutieren, als Garbe auf S. 79 offenbar im

Gegensatz zu Krickeberg eine Beziehung zu Helmstedt erwägt. Zuweilen fehlt neuere Sekundärliteratur, etwa Norbert Bolins Funeralmusikstudie *Sterben ist mein Gewinn* von 1989 oder John Butts *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque* (Cambridge 1994), zuweilen Rückverweise auf andere lokalgeschichtliche Forschungen, etwa bei der Diskussion des Helmstedter „chorus symphoniacus“ auf einen solchen auch in Lüneburg und Danzig bestehenden und in Hamburg geplanten Chor (S. 75).

Der Wert der vorliegenden Arbeit zeigt sich außer in den zahlreichen Quellenbelegen auch im „Herzstück“ (S. 3), dem Katalogteil: Er erschließt das Repertoire, dokumentiert einen bis dahin nur umrisshaft der Forschung bekannten Bestand, liefert Nachweise über zahlreiche Werke und Komponisten und weist auf zahlreiche Konkordanzen und so auf die Verbreitung vieler Werke hin. Das Schwergewicht bildet die Beschreibung der Handschriften, da die Drucke über den Katalog der Musikdrucke der Herzog August Bibliothek nachweisbar sind (Teil 1, S. 4). Gemeinsam mit den zahlreichen Informationen aus schriftlichen Quellen (Teil 1) bieten beide Bände reiches Material zur Geschichte der Musik in Helmstedt. Weiteren Studien zur Regionalen Musikgeschichte wie auch zur Repertoiregeschichte des 17. Jahrhunderts stellen sie deshalb wertvolle Informationen zur Verfügung.

(Mai 2001)

Joachim Kremer

CORINNA HERR: Medeas Zorn. Eine „starke Frau“ in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts. Herbolzheim: Centaurus Verlag 2000. 305 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band.2.)

Dieses aus einer Bremer Dissertation von 1999 entstandene Buch leistet einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis der Operngeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts und zum Verständnis der Antikenrezeption im Musiktheater. Es ist darüber hinaus bedeutsam für die feministische Diskussion des historischen Weiblichkeitsbildes.

Die Monographie ist zunächst eine stoffgeschichtliche Untersuchung. Der von Euripides, Apollonios Rhodios und Seneca überliefer-

te, jedoch bereits „vor-patriarchale“ (in der *Ilias* erwähnte) Mythos wird in sieben Opernfassungen von Jean-Baptiste Lully (1675), Marc-Antoine Charpentier (1693), Georg Friedrich Händel (1713), Joseph-François Salomon (1713), Johann Christoph Vogel (1786), Luigi Cherubini (1797) und Johann Simon Mayr (1813) aufgesucht; ein Ausblick auf Medea-Dramatisierungen des 20. Jahrhunderts führt zu überraschenden neuen Gesichtspunkten. (Selbstverständlich gab es im 17. und 18. Jahrhundert noch viele weitere dramatische Fassungen, auf die z. T. hingewiesen wird – leider nicht auf Antonio Bononcini, Georg Kaspar Schürmann oder Georg Benda.)

Der Medea-Mythos selbst gliedert sich in drei thematische Episoden, lokalisiert in Kolchis (als Teil der Argonautensage mit Jason), Korinth (Ehekatastrophe mit Jason) und Athen (Eifersuchtsdrama mit Aigeus und Theseus). In Vogels Tragédie lyrique *La toison d'or* erscheint die Kolchis-Sage, in Lullys und Händels textlich miteinander verbundenen Werken die Athen-Sage, in den übrigen die Korinth-Sage, die mit dem zuerst von Euripides erwähnten Kindermord und der Flucht der Zauberin auf dem Drachenzug endet. Wie gezeigt wird, geht es in diesen drei Handlungen um dieselbe Figur, eine „wütende“ Zauberin und „starke Frau“, die die Schicksale anderer durch Magie und Willenskraft beeinflusst. Jedoch finde sich eine bereits antike Unterscheidung zwischen einer alten, „archaischen“ und einer neueren, „zivilisierten“ Bewusstseinslage der Medea (die letztere angedeutet bei Euripides), was in den Dramatisierungen bis zu einem gewissen Grade als Spannungsmoment verwertet sei. Ferner werden die Paralleltraditionen der Amazone und der Zauberin bzw. Hexe kurz verglichen und zum Weiblichkeitsdiskurs der neuzeitlichen Kultur in Beziehung gesetzt. Nicht nur die Änderungen der Fabel selbst, sondern auch die allgemeineren Tendenzen der Ent-Mythologisierung bzw. Re-Mythologisierung werden ins Auge gefasst.

Die Studie verschränkt also die Frage nach dem „mythologischen Kern“ mit den vom jeweils zeitgenössischen Diskurs des 17. und 18. Jahrhunderts eingeforderten Weiblichkeitsbildern und dramatischen Poetiken. Dies entspricht der Situation des Opernmachens inso-

fern, als die – durchweg männlichen – Autoren ja die Grundkonstellationen des Mythos verschieben konnten, etwa um ihre Geschichte einem bestimmten Frauenbild oder dramaturgischen Prinzip anzupassen. Hauptergebnis der Untersuchung ist aber, dass das Bild und die Behandlung Medeas sich im 17. und 18. Jahrhundert nur in geringem Maße ändert: Die vorwiegend positive Tradition der „femme forte“ im Frankreich der „Précieuses“ wurde zwar allmählich vom eher frauenfeindlichen Weiblichkeitsbild (der „femme faible“) Jean-Jacques Rousseaus und des späten 18. Jahrhunderts abgelöst, jedoch behalten bei diesem Mythos noch die Opernfassungen um 1800 die positiven Züge der „starken Frau“ mit geringen Abschwächungen bei. Dieses Ergebnis stellt sich gegen die vieldiskutierte These von Cathérine Clément, dass Oper grundsätzlich immer auf Unterjochung der Frau hinauslaufe. Medea ist als Opernheldin zugegebenermaßen ein Sonderfall; sie bezahlt nicht mit ihrem Leben, sondern entkommt durch magische Kraft. Doch scheint dies von den Dramatikern noch des 18. Jahrhunderts nicht beanstandet zu werden, wenn auch Medeas Flucht etwa bei Cherubini und Mayr als eine Steigerung des übernatürlichen Schreckens dargestellt wird. Wichtig scheint Herrs Folgerung, dass die von Dramatikern seit Euripides ersonnenen ‚Erklärungen‘ von Medeas Untaten einschließlich des Kindermords (etwa aus psychologischen oder sozialen Gründen, oder aufgrund mythischer Fremdbestimmung) gerade misogynie Implikationen haben, bis hin zur Liebermann-Oper *Freispruch für Medea* (1995). Jedenfalls gehören die dramaturgischen Lösungen der Rechtfertigung oder auch der Selbstbestrafung (durch Selbstmord) sowie etwa die Beimischung von Klischees der „femme fatale“ erst ins 19. und 20. Jahrhundert.

Das Hauptstück der Argumentation ist nun die Beschreibung der dramatisch-musikalischen Gestaltungen im Einzelnen, durch die illustriert werden soll, wie sich Künstler und Publikum dieses Frauenbild vorgestellt haben. Diese Beschreibung wird in drei großen Komplexen durchgeführt, in denen jeweils alle relevanten Szenen der sieben Opern literarisch und musikalisch gewürdigt werden: die Vorstellung der „starken Frau“ und ihres übernatürlichen bzw. männlichen ‚Furors‘; die Rolle

männlicher und weiblicher Gegenbilder zu Medea (Jason bzw. die Rivalinnen) und die Eheproblematik; das Thema der Ermordung der Kinder. Der Wert dieser intelligenten und kundigen Beschreibungen wird dadurch nicht geschmälert, dass z. T. auf bestimmte Polaritäten hin interpretiert wird. Das wichtigste Werkzeug ist die (hier keineswegs überinterpretierte) musikalische Affektenlehre; vor allem die Grundunterscheidung der Affekthemisphären von „voluptas“ und „taedium“ – nach Mersenne und Kircher – ermöglicht positive bzw. negative Interpretationen der Personen und Handlungen selbst. Die Affektbereiche des „angenehmen Grauens“ und des mythischen Sublimen treten in den späteren Opern als Bereicherung hinzu. Offenbar führt der Begriff des „Furor“ selbst über die Affektenlehre hinaus; er ist schon seit der Antike ebenso männlich wie weiblich definiert und hat überindividuelle Züge, was in seiner musikalischen Gestaltung teilweise aufgezeigt werden kann. Die Polarität männlich-weiblich wird nicht als technisch gegeben vorausgesetzt, sondern erst innerhalb der einzelnen semantischen Felder aufgesucht. Insgesamt finden sich zahlreiche Nuancen zwischen den älteren Darstellungen einer mehr männlich-starken und erfolgreichen „femme forte“ (gerade etwa bei Händel) und einer etwas mehr weiblich-passiven, aber immer noch positiv dargestellten Protagonistin in den späteren Werken. Die folienartigen Gegenbilder eines despotischen, aber schwachen Jason und einer unschuldigen, aber auch ineffektiven „femme fragile“ in Gestalt der Nebenbuhlerinnen Hissifile bzw. Creusa bzw. Aegle variieren kaum. Die Behandlung des Kindermordes schließlich wird im Zusammenhang mit zeitgenössischen sozialen und anthropologischen Diskussionen vorgeführt und an einzelnen Szenen erläutert; man erkennt, wie wichtig das Thema im allgemeinen Bewusstsein damals gewesen ist und wie sehr die Medea-Opern mit den etwa von Schiller und Goethe aufgegriffenen Kindsmörderin-Debatten interagiert und kontrastiert haben müssen.

Als grundsätzlicherer Zweifel bleibt eigentlich nur bestehen, ob hier nicht verschiedene Operntypen zu sehr über einen Leisten geschlagen werden (allerdings wird der individuelle dramaturgische Gegensatz zwischen Lully und Händel registriert) und ob nicht der

semantische Stellenwert einzelner Kompositionsmittel noch stärker zeitlich fluktuiertere als hier angenommen, was das Gesamtbild etwas verunsichern würde. Auch ließe sich fragen, ob nun diese eine Operngestalt das positive Bild der „starken Frau“ allein zu tragen hatte oder was man von den Konkurrentinnen Alcina, Armida usw. erwartete. Herr deutet an, dass deren Behandlung dem Weiblichkeitsbild der schwachen Frau viel mehr zuneigte.

Der Informationsgehalt und die fachliche Zuverlässigkeit des Buches sind sehr anerkennenswert, auch in den schwer überschaubaren Bereichen der klassischen und französischen Literatur. Freilich gibt es unscharfe Ränder, etwa bei der italienischen Dramaturgie (z. B. liest man anstelle von „tragico fine“ regelmäßig „lieto tragico“) oder der Theaterpraxis (die szenographische Bedeutung des Stoffes ist nur in einer einzigen schulbuchartigen Fußnote, Anm. 165, berücksichtigt). Angenehm überrascht die Erwähnung von „frühneuzeitlichen musikwissenschaftlichen Arbeiten“ (Anm. 10). Die vom Centaurus-Verlag durchgelassenen Druckfehler sind zwar nicht Legion, aber eine beachtliche Centurie. Und die Dokumentation verschiedener Medea-Operntitel nach Stieger und der *Enciclopedia dello Spettacolo* (Anhang, S. 304 f.) hätte sich die Autorin sparen können. Es sei denn, durch Zuschreibungen wie der Münchner *Medea vendicativa* an den Komponisten „Emanuele, Massimiliano“ (die Aufführung, 1662, wurde dem Kurfürsten Max Emanuel gewidmet), und der Wiener *Medea riconosciuta* (1736) an „Leonardo da Vinci“, hätte sie der Tragödienserie ein Satyrspiel anfügen wollen.

(Juli 2001)

Reinhard Strohm

Von Luther zu Bach. Bericht über die Tagung 22.–25. September 1996 in Eisenach / Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung. Hrsg. von Renate STEIGER. Sinzig: Studio 1999. 287 S., Abb., Notenbeisp.

Die 16 Beiträge sind nach fünf übergeordneten Themen gegliedert: 1. „Ästhetik der Realpräsenz – Das Motiv der unio von Luther bis Bach“ (Beiträge von Oswald Bayer, Johann Anselm Steiger, Meinrad Walter, Lothar Steiger,

Renate Steiger), 2. „Musik im Gottesdienst – Der Luther-Choral als Grundlage von Liturgie und Figuralmusik“ (Beiträge von Robin A. Leaver, Don O. Franklin, Hermann Jung, Helmut Lauterwasser, Ulrich Meyer), 3. „Luthertum und Judentum“ (zwei Beiträge von Niels Back), 4. „Der Streit um die Hamburger Oper“ (Beitrag von Markus Vinzent), 5. „Trost im Sterben – Zeugnisse lutherischer Ars moriendi und Sterbenssorge“ (Beiträge von Matthias Richter, Ingeborg Stein, Martin-Christian Mautner).

Einige der Beiträge sind primär theologischen Themen gewidmet. Oswald Bayers Text steht unter dem Motto „Das Wunder der Gottesgemeinschaft“ und gibt eine „Besinnung auf das Motiv der ‚unio‘ bei Luther und im Luthertum Bachs“ (wobei die Nennung des Namens Bach ein – unnötiger – Zusatz zum Wiederabdruck des ursprünglich in anderem Zusammenhang veröffentlichten Textes ist). Einen Wiederabdruck stellt auch der Beitrag von Johann Anselm Steiger dar, dessen Thema die „Ästhetik der Realpräsenz“ bei Luther und Luthers Erben ist. In Lothar Steigers Betrachtung „Die Stimme des Freundes: Luthers Bibeldeutsch und seine unverstänlichen Revisionen in der Gegenwart“ werden Textverfälschungen aufgedeckt, die unter den Händen gutmeinender Bibelrevisoren entstehen. Niels Back kann in seinem ersten Beitrag „Die alten Hebräer haben recht wol gesagt“, überzeugend dartun, dass Johann Gerhard in seiner 1631 unter dem Titel *Postilla Salomonaea* gedruckten Hohelied-Erklärung jüdische Bibel-exegese rezipiert hat.

Mehrere Texte des Bandes beschäftigen sich mit Themen aus der Geschichte der Kirchenmusik zwischen Luther und Bach. Robin A. Leaver untersucht unter dem Titel „The ‚Deutsche Messe‘ and the Music of Worship: Martin Luther and Johann Sebastian Bach“ die Folgerungen, die die protestantische Kirchenmusik aus der Gottesdienstordnung gezogen hat, die Luther 1526 unter dem Titel „Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdiensts“ erscheinen ließ. Helmut Lauterwassers Beitrag gilt dem choralgebundenen Schaffen von Michael Praetorius. Mit ihrem Text „Das ‚musikalische Testament‘ des Heinrich Posthumus Reuß und seine Erfüllung bis in das ‚dritte und vierte Glied‘“ erweitert Ingeborg Stein die Kenntnis des Hintergrundes von Schütz' *Musikalischen*

Exequien durch den Verweis auf die Vorform der berühmten Sarginschriften in Heinrich Reuß' *SterbensErinnerung*. Und Markus Vinzent analysiert in seiner Untersuchung „Von der Moralität des Nichtmoralischen – Die ethische Grundlage für die Ermöglichung der Hamburger Oper“ die Streitigkeiten um die Existenzberechtigung der Hamburger Oper am Gänsemarkt vor dem Hintergrund der theologischen Lehre von den *Adiaphora*.

In der Hälfte der Beiträge wird das kirchenmusikalische *Ceuvre* Bachs thematisiert. Zum Teil sind einzelne bachsche Werke Gegenstand der Analyse: die Pfingstkantate *Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!* BWV 172 (Meinrad Walter), die drei für den 20. Sonntag nach Trinitatis geschriebenen Kantaten *Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* BWV 162, *Schmücke dich, o liebe Seele* BWV 180 und *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49 (Renate Steiger), die Kantate *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 38 (Don O. Franklin), die Kantaten zum 1. Advent *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 61 und 62 sowie *Schwingt freudig euch empor* BWV 36 (Hermann Jung) und die Kantate *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161 (Martin-Christian Mautner). Ulrich Meyer gibt „Anregungen aus Bachs Kantatentexten für heutige Kirchenmusik“. Mit Bachs Kirchenmusik beschäftigt sich auch Niels Backs zweiter Beitrag für den Band „Johann Sebastian Bach – ein ‚gewaltiger Gestalter lutherischer Judenpolemik?‘“, in dem der Verfasser ein vermeintliches Bach-Thema dahin zurückverweist, wohin es gehört.

Die zweieinhalb Jahre, die zwischen der Tagung, der der Band seine Entstehung verdankt, und der Veröffentlichung der Texte liegen, mögen nach den Usancen mancher anderer Fächer eine lange Zeit sein. Angesichts der Tatsache aber, dass die Texte einer früheren Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, die 1991 stattgefunden hat („Johann Sebastian Bachs Kantaten zum Thema Tod und Sterben“), neun Jahre benötigten, um ans Licht der Öffentlichkeit zu kommen, ist man eher geneigt, der Herausgeberin und dem Verlag für die Zügigkeit der Publikation zu danken.

(Juni 2001)

Werner Breig

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

In den letzten Jahren erschien eine beachtliche Anzahl an Publikationen zur musikalischen Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts, darunter auch zum Tastenspiel. Editionen von Instrumentalschulen aus dem 18. Jahrhundert mit Kommentaren, Publikationen zum Orgel- und Klavierbau, Veröffentlichungen zu Fragen der Interpretation, Artikulation, Stimmung und Ornamentik informieren differenziert über den Vortrag, die Spielweise und andere aufführungspraktische Aspekte dieser Zeit.

Paul Heuser schließt mit seinem Buch an diese Textbasis an und richtet sich an Musiker, die sich schnell und effektiv über die Tastenspielenkunst des 18. Jahrhunderts informieren möchten. Er will die wichtigsten theoretischen Forderungen zusammentragen und einen Überblick geben, mit dessen „Hilfe sich der Musiker ein Urteil bilden und seine eigenen Interpretationslösungen finden kann“ (der Autor verfolgt damit eine ähnliche Absicht wie Karin und Eugen Ott in ihrem *Handbuch der Verzierungskunst in der Musik*, konzentriert sich aber auf das Klavierspiel und nicht allein auf die Verzierungen). Diese Intention umzusetzen, gelingt Paul Heuser: Er gibt in stringent gegliederter und übersichtlicher Form einen kurzen Querschnitt durch die Forderungen der Theoretiker des 18. Jahrhunderts zum Klavierspiel, zitiert aus ausgewählten Dokumenten und erläutert anschaulich die mitteldeutsche Tradition des Klavier- und Orgelspiels. Heusers Buch basiert auf einer beeindruckenden Fülle an ausgewerteten Quellentexten zur damaligen Musizierpraxis; er wertet nicht nur die Texte zum Tastenspiel im engeren Sinne aus – wie Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Jacob Adlungs *Musica mechanica organoedi* und Daniel Gottlob Türks *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* sowie Türks *Klavierschule* –, sondern stützt sich auch auf weitere theoretische Lehrwerke des 18. Jahrhunderts, die in die Ausführungen zum Tastenspiel Gewinn bringend einfließen und diese in einen größeren Rahmen stellen.

Im einführenden Teil seiner Publikation,

„Die Ausgangsbasis des Tastenspielers“, geht Heuser auf grundlegende Aspekte des Tastenspiels ein, erläutert u. a. die Clavierinstrumente des 18. Jahrhunderts und die Problematik der temperierten Stimmung, gibt Anregungen für die Fingersätze sowie die Orgelregistrierung. Die folgenden beiden Kapitel beschäftigen sich mit der musikalischen Rhetorik (Deutlichkeit und Cantabilität des Spiels, die rhetorischen Figuren, Phrasierung, Affekt) und dem Metrum (Akzentsetzung, Tempobezeichnung und -ausführung). Im letzten Teil der Arbeit widmet sich Heuser Fragen der Notation und tatsächlichen Ausführung (Realisierung von Punktierungen, Manieren, Ornamenten) und fügt Überlegungen zu Suite- und Fugenspiel hinzu.

Heuser gelingt es mit seinem Buch, wichtige Forderungen der Theoretiker für das Tastenspiel des 18. Jahrhunderts überschaubar zusammenzustellen und dem ausübenden Musiker viele Anregungen für den Vortrag von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zu geben. Positiv hervorzuheben ist die umfassende Exemplifizierung der zeitgenössischen Forderungen durch Notenbeispiele, die erheblich zur Illustration und Fasslichkeit beitragen. Indes zieht sich Heuser hinter die Äußerungen der Zeitgenossen zurück; er reflektiert nicht über die theoretischen Forderungen, setzt sich mit diesen nicht kritisch auseinander und verzichtet auf eine Diskussion ihrer Umsetzbarkeit. Wünschenswert wäre eine Erweiterung seines Untersuchungsrahmens um diese Fragen und ein Einbezug der diesbezüglichen bisherigen aufführungspraktischen Forschung.

(Juni 2001)

Panja Mücke

WOLFGANG SANDBERGER: *Bach 2000. 24 Inventionen über Johann Sebastian Bach. Mit einem Geleitwort von Nikolaus HARNONCOURT. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. 241 S., Abb.*

Der hier zu besprechende Beitrag zum Bachjahr 2000 knüpft an eine fast 200-jährige Tradition an: Hatte Forkels Bach-Monographie von 1802 für die Bach-Ausgabe des Verlages Hoffmeister geworben, so ist Sandbergers Darstellung eine Begleitaktion für die Bach-Einspielungen der Firma Teldec Classics Interna-

tional. Das ist kein Makel, sollte aber nicht vergessen werden, will man den volkstümlichen Ton verstehen, mit dem sich der Verfasser an sein Publikum wendet, das er sich offenbar nicht als ein primär lesendes, sondern ein primär Compact Disks hörendes vorstellt.

Der Untertitel „24 Inventionen ...“, der Anspielungen an die beiden bekanntesten Klavier-Opera Bachs verbindet, lässt eine Sammlung von Einzeltexten erwarten, die den Gegenstand umkreisen. De facto handelt es sich jedoch um eine weitgehend an der Biographie orientierte Darstellung. Zwar stehen am Anfang zwei Kapitel, die vom Tod Bachs und seiner Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert handeln. Dann aber wird das Leben Bachs erzählt, wobei Werkbetrachtungen eingeflochten sind oder auch Wichtiges aus dem damaligen Musikleben oder über Bachs Zeitgenossen usw. mitgeteilt wird. Der Leser erhält den wohlthuenden Eindruck, dass der Autor kein bestimmtes Stoffpensum pflichtgemäß abhandelt, sondern dass er erzählt, was ihm selbst besonders faszinierend erscheint. Dass er auch Anekdotisches nicht verschmäht, ist verantwortbar, da Kommentar und Einordnung nicht fehlen. (Allerdings: Wenn Hans Francks *Pilgerfahrt nach Lübeck*, wie auf S. 53 mitgeteilt wird, „kaum mehr erträglich“ ist, warum wird sie dann zitiert?)

So positiv auch die Bemühung des Verfassers zu würdigen ist, einem breiten Leserpublikum Stichhaltiges über Bach mitzuteilen, so wird das unterstellte Bedürfnis der Leser nach schlagend einfacher Information vielleicht doch überschätzt. Ein Beispiel: Wenn auf S. 46 f. das *Capriccio sopra la lontananza* BWV 992 besprochen wird, dann sollte man doch dem Leser zuzumuten können, die Ungewissheit über die Identität des „fratro“ (nicht „fratello“, wie Sandberger schreibt) auszuhalten – so vergnüglich die Geschichte vom Bruder Johann Jacob und seiner Karriere in der schwedischen Armee auch zu lesen ist; und statt von Spittas „Bauchschmerzen“ über dieses Werk sollte das Lesepublikum lieber etwas über Kuhnaus *Biblische Historien* erfahren. Zu gering schätzt der Autor das Auskunftsbedürfnis seines Publikums ein, wenn er auf S. 140 über die verschollene *Markus-Passion* schreibt: „Erst jüngst wurde gar eine vollständige Rekonstruktion dieser Passion versucht.“ Ist damit auf eine in Stuttgart im

Herbst 1999 aufgeführte Pasticcio-Fassung angespielt (deren Autor Ton Koopman nach eigenem Bekunden gar nicht „rekonstruieren“ wollte) oder auf die Fassung Hellmann-Koch von 1996? Und wie werden die immerhin bereits 1964 einsetzenden früheren Rekonstruktionsversuche eingeordnet? Und wäre nicht auch einem Laienpublikum die Information zuzumuten, dass es verschollene Werke gibt (und die *Markus-Passion* gehört zu ihnen), die in Wirklichkeit gar nicht rekonstruierbar sind?

Die Beispiele ließen sich vermehren. Sollte Sandbergers Buch eine zweite Auflage erleben, so wäre vielleicht doch zu empfehlen, unter Beibehaltung des leserfreundlichen Tones über manches genauer zu informieren – auch wenn dabei auf einige Stichwörter verzichtet werden müsste.

Zu den Vorzügen des Buches gehören die zahlreichen gut ausgesuchten und gut in den Text eingepassten Abbildungen, die nicht nur das optische Bild beleben (nur selten findet man zwei gegenüberliegende Seiten, die aus reinem Text bestehen), sondern auch den Informationswert des Buches erhöhen.

(Juni 2001)

Werner Breig

BARBARA WIERMANN: *Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Hamburgischen Presse (1767–1790)*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2000. 631 S. (*Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* 4.)

Von der Berufung zum Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen im März 1768 bis zu seinem Tod am 14. Dezember 1788 war Carl Philipp Emanuel Bachs Leben und Wirken immer auch ein Gegenstand öffentlicher Berichterstattung und Reflexion. Das „Originalgenie“ Bach konnte sich des Interesses zahlreicher Journale sicher sein. Jedes seiner neu erschienenen Werke wurde rezensiert; über die von Bach veranstalteten Konzerte erfahren wir ebenso aus der Presse wie über sein Wirken als Selbstverleger u. a. m. Zwar hatte es in den zurückliegenden Jahren nicht an Versuchen gefehlt, dieses aussagekräftige Textmaterial zu sammeln und zumindest in Teilen der For-

schung zur Verfügung zu stellen, zuletzt in Ernst Suchallas zweibändiger Dokumentation (1994). Barbara Wiermann hat erstmals vollständig sämtliche, den Bach-Sohn betreffende Aussagen aus der hamburgischen Presse vorgelegt. Diese textlichen Quellen „liefern neue biographische Details, sie dokumentieren den Verlauf von Bachs Publikationsvorhaben, sie gewähren Einblicke in seine Tätigkeit als hamburgischer Musikdirektor, sie vermitteln ein lebendiges Bild des Hamburger Konzertwesens und beleuchten Bachs Position im deutschen Musikleben“ (S. 7).

In einem instruktiven Vorwort skizziert die Herausgeberin die gesellschaftlichen Bedingungen für das Aufblühen des Hamburger Zeitungswesens im 18. Jahrhundert. Sie beschreibt Profil, Aussagetendenz, Verbreitungsgrad und Adressatenkreis der Tagespresse, der Intelligenzblätter, Gelehrten Zeitungen und Zeitschriften. Und sie charakterisiert diese im Hinblick auf das durch sie vermittelte Bach-Bild. Vielleicht hätte an dieser Stelle ein Hinweis auf Joachim Kirchners Monographie *Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftenwesens* (1931) erfolgen sollen, die für den untersuchten Zeitraum 1768 bis 1790 in Hamburg mehr als einhundert Zeitschriften allgemein- und fachwissenschaftlicher, belehrender und unterhaltender Art nachweist. Es wäre interessant zu wissen, ob diese Zeitschriften gleichfalls Bach betreffendes Dokumentenmaterial beinhalten. Siebzehn in Hamburg und Umgebung erschienene Periodika, darunter die deutschlandweit verbreitete renommierte *Staats- und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, werden systematisch ausgewertet. Angesichts der Materialfülle – insgesamt 343 Dokumente, wobei zu manchem Ereignis oftmals mehrere, z. T. ähnlich lautende Nachrichten vorliegen, zusammengetragen in einer bemerkenswerten Fleißarbeit – hat es sich als zweckmäßig erwiesen, die Texte in fünf thematische Komplexe zu bündeln. Sie betreffen die biographische Ebene, den Werksektor, die Gottesdienstmusiken, Bachs Organisation und Durchführung von öffentlichen Konzerten sowie das Kapitel „Musikleben der Zeit“.

Die mitgeteilten Dokumente sind in ihrem Erkenntniswert und Informationsgehalt sehr hoch zu veranschlagen, da sie buchstäblich keinen Lebensbereich des Musikers auslassen. Sie

beziehen sich auf Bachs Verwandten- und Schülerkreis ebenso wie auf sein in der Hansestadt weit gefächertes Tätigkeitsspektrum. Wir erfahren von den sonntäglichen Kantatenaufführungen und den Passionsmusiken in den Haupt- und Nebenkirchen, und wir werden über Bachs verdienstvolles Wirken als Konzertorganisator informiert, über das ein Rezensent rückblickend schrieb: „Die besten und frequentesten Concerte hatte ehemals der große Bach“ (S. 467 f.). Der Hauptteil der Dokumente bezieht sich auf die Werke selbst. Diese zahlreichen, fast durchweg positiven Rezensionen waren es, die die Aura vom „großen Bach“ festigen halfen. Sucht man nach frühen Zeugnissen für die Beschreibung des Personalstils dieses Komponisten oder der von ihm gepflegten Gattungen, wird man gern auf diese Kritiken zurückgreifen.

Anlage und Präsentation der Texte lassen unschwer das Vorbild der *Bach-Dokumente* erkennen, deren bewährtes Konzept – chronologische Anordnung der Dokumente (innerhalb des gewählten Schwerpunktes) und ausführlicher Kommentar (mit zahlreichen neuen Forschungsergebnissen und Literaturverweisen) – auch hier zur Anwendung kommt.

Die Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Forschung hat in den letzten Jahren einen enormen Aufschwung erfahren. Neue Perspektiven und Aufgaben eröffnen sich mit dem Kiewer Quellenfund und dem Projekt einer Gesamtausgabe der Werke des „Hamburger Bach“. Ob biographische oder sozialgeschichtlich intendierte, ob quellenkritische oder überlieferungsgeschichtliche Forschungen zum zweiten Bach-Sohn – sie alle haben sich einer verlässlichen dokumentarisch-empirischen Textbasis zu versichern. Die vorliegende Dokumentation von Barbara Wiermann liefert sie.

(Juni 2001)

Hans-Günter Ottenberg

Tanzdramen. Opéra comique. Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe. Hrsg. von Gabriele BUSCHMEIER und Klaus HORTSCHANSKY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000, 189 S., Abb., Notenbeisp. (Gluck-Studien. Band 2.)

Vorzustellen gilt es einen Band, der zusammenführt, was historisch selbstverständlich zusammengehörte: Oper und Ballett. Nicht nur

dies ist zu begrüßen, auch die Fülle des Neuen an Quellenneufunden und neuen Erkenntnissen zur Ästhetik aufgrund von neuen oder neu gelesenen Quellen. Wobei gerade anhand der Quellenneufunde, dem Schwerpunktthema, das große Dilemma wissenschaftlicher Gesamtausgaben deutlich wird: Während der langen Jahre ihres Entstehens beginnt ihr wissenschaftlicher Stand aufgrund neuer Quellen und neuer Erkenntnisse zum Umgang mit ihnen bereits bei oder noch vor Abschluss zu veralten, so dass Neuausgaben erwogen werden müssen. So auch bei der Gluck-Ausgabe, bei der die dank politischer Veränderungen und computerisierter Datenerfassung ermöglichten Quellenfunde zur Opéra comique Neuausgaben teils notwendig, teils wünschenswert machen (Daniela Philippi), während im Bereich des Tanztheaters angesichts des reichen Krumauer Musik-Archivs nicht einmal die Zahl der gluckschen Ballette und schon gar nicht deren Identität feststeht (Bruce Alan Brown und Gerhard Croll), und zwei neue Quellen zu *Don Juan* die Dynamik- und Artikulationsbehandlung in der bisherigen Ausgabe von 1966 (Dagmar Neumann-Glückam) wie überhaupt deren Quellengrundlage (Klaus Hortschansky) in Frage stellen.

Die Aufsätze zur Ästhetik, obgleich in der Minderzahl, zeichnen sich durch ihre Befreiung von tradierten Denkmodellen aus: Souverän schlängeln sie sich zwischen den im Ballett streng zu trennenden Ebenen von theoretischen Schriften und Analysen der Praxis, indem sie auf den Charakter des Autors und des jeweiligen Textes hinweisen (Sibylle Dahms); oder erliegen – vielleicht, weil Thema der Wandel des Darstellungsstils ist – der Verlockung, eben jene Ebenen zu vermischen (Monika Woitas). Verdienstvoll ist in jedem Fall der mühevoll Versuch, Sonderentwicklungen im tänzerisch-pantomimischen Darstellungsstil der Zeit zu orten und abzugrenzen (Hannelore Unfried). Das kompositorische Umfeld zeigt, dass ein Komponist wie Gluck keine punktuelle Anlehnung an eine ihm zunächst fremde Gattung übt, sondern sich eine Gesamtkonzeption schöpferisch aneignet: so die Sonatenform in den *Airs* seiner Opéras comiques, wobei das Experimentieren mit dieser Form zum zeitgenössischen Entwicklungsstandard gehört (Herbert Schneider); so die Finalbildungen mit Chören oder

Vaudevilles, wobei Gluck hier eigenständiger war und gleichzeitig eine Vermittlerrolle hin zu Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart einnimmt (Gabriele Buschmeier), und so auch bei der Umarbeitung von *Cythère assiégée* (Michel Noiray). Die allmähliche Ablösung des Vaudeville durch den „air nouveau“ stellt kein teleologisches Ziel dar, sondern einen ästhetischen Wandel von der Textgattung Vaudeville zur Musikgattung „air nouveau“ und damit eine Umwertung im Verhältnis Musik-Drama (Thomas Betzwieser).

(August 2001) Manuela Jahrmärker und
Gunhild Oberzaucher-Schüller

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

Betrachtet man den aktuellen Forschungsstand zur italienischen Oper des 18. Jahrhunderts, so entdeckt man recht bald, dass es zwar Studien zur Opera seria in großer Zahl gibt, dass aber die Opera buffa, sieht man einmal ab von Ausnahmen wie Mozarts Buffa-Verken, noch weitgehend unergründetes Gebiet ist. Dies gilt für die venezianische wie die neapolitanische Buffa gleichermaßen, und gäbe es nicht die nun schon betagte aber angesichts der Forschungslage immer noch grundlegende Studie von Andrea Della Corte, die immerhin einen ersten Überblick vermittelt, wäre unser Wissensstand geradezu desolat, da bisher auch die wenigen neueren, vornehmlich von italienischer Seite verfassten monographischen Untersuchungen zum Schaffen einzelner Buffa-Komponisten kaum in der Lage waren, unser Wissen zu vertiefen.

Es ist deshalb überaus erfreulich, dass mit dem vorliegenden Buch wenigstens eine der vielen Lücken geschlossen werden konnte. Christine Villingers Dissertation setzt sich mit dem Buffa-Schaffen Giovanni Paisiellos auseinander, eines Komponisten also, der seinerzeit zu den beherrschenden Gestalten im Bereich der Opera buffa gehörte. Wenngleich die Autorin das gattungsgeschichtliche Umfeld natürlich aus arbeitsökonomischen Gründen nur

bedingt in ihre Ausführungen mit einbeziehen kann, bemüht sie sich doch zumindest, einige grundlegende gattungstypische Aspekte herauszuarbeiten. So setzt sie sich ausführlich mit den bekanntermaßen nicht gerade häufigen und nicht immer besonders aussagekräftigen Äußerungen der Theoretiker zur „opera comica“ auseinander und bietet damit eine nützliche Zusammenschau der verfügbaren Quellen und der in diesen vertretenen ästhetischen Positionen.

Ein altbekanntes Problem stellen im italienischen komischen Musiktheater die zahlreichen Gattungsbezeichnungen dar, die aus heutiger Sicht einer Systematisierung bedürfen. Auch Christine Villinger unternimmt einen diesbezüglichen terminologischen Klärungsversuch, wengleich mit geteiltem Erfolg. Im Sinne einer pragmatischen Vereinfachung wäre es angebracht gewesen, „Opera buffa“ als Begriff einzuführen, der, obwohl er erst um 1790 in den Libretti Verwendung gefunden hat, heute als Sammelbegriff und als Pendant zu „Opera seria“ gebraucht werden kann. Ferner wäre es notwendig gewesen, dezidiert gegen die immer noch verbreitete Meinung, mit einem bestimmten Gattungsbegriff, wie er z. B. „dramma giocoso“ sein kann, ließe sich auch immer ein genau definiertes formales Konzept verbinden, Position zu beziehen. Eine solche formale und begriffliche Eingrenzung ist nur selten und dann auch nur in einem zeitlich und regional eng begrenzten Rahmen möglich (so bezeichnet z. B. „commedia per musica“ in Neapel um 1730 etwas anderes als um 1770).

Der sozio-kulturelle Kontext, in dem die Opera buffa in Neapel gedeihen konnte, und die besonderen Produktionsbedingungen stehen im Mittelpunkt eines weiteren Kapitels. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das umfangreiche Quellenmaterial, welches die Autorin zur Untermauerung ihrer Ausführungen zitiert und der Vergleich der Bedingungen in Neapel mit denen in Rom, Venedig, St. Petersburg und Wien, wo ebenfalls Werke Paisiellos auf die Bühne gebracht wurden. Dieser Vergleich zeigt, welchen großen Einfluss lokale Gepflogenheiten und Produktionsparameter auf die jeweilige formale Gestalt eines Stücks haben konnten.

Einen weiteren Abschnitt ihrer Arbeit widmet Christine Villinger der musikalischen Ge-

stalt der Opere buffe Paisiellos, beleuchtet deren Instrumentation, Formen und Funktion der Ouvertüre, Arienformen und geht der Frage nach, inwieweit sich ein Zusammenhang zwischen Rollentypologie und Ariengestaltung herstellen lässt. Dabei kommt die Autorin auch auf die Rollenbezeichnungen („Primo buffo mezzo carattere“ usw.) zu sprechen, bei denen sich nach wie vor die Frage stellt, inwieweit sie sich (über die hierarchische Bestimmung innerhalb des Sängersensembles hinaus) mit einem auch musikalisch definierten „Typus“ von Rolle in Verbindung bringen lassen. Die Ausführungen der Autorin bieten hier zu dieser Frage zahlreiche interessante Anhaltspunkte zu weiteren Überlegungen, machen zugleich aber auch deutlich – Christine Villinger räumt das selbst vollkommen zu Recht ein –, dass selbst, wenn man sich auf den Komponisten Paisiello beschränkt, eine umfassende Klärung dieses Problemkomplexes beim derzeitigen Forschungsstand kaum möglich ist. Vielleicht könnte es in diesem Zusammenhang hilfreich sein, Erkenntnisse benachbarter Disziplinen, wie z. B. der Tanzforschung, die ebenfalls solche Rollenbezeichnungen kennt, in weitere Untersuchungen mit einzubeziehen.

In dem anschließenden Kapitel gilt die Aufmerksamkeit der Autorin Form, Aufbau und dramaturgischer Funktion der Ensemblenummern (Duette, Terzette, „pezzi concertati“). Auch hier gewinnt sie dabei Erkenntnisse, die sich über Paisiello hinaus und mutatis mutandis auch auf die Opera buffa im Allgemeinen übertragen lassen. Untersuchungen zu Aufbau und Form einiger ausgewählter Finali Paisiellos runden den analytischen Teil der Arbeit ab. Ein ausführliches Kapitel zur Rezeption der Opere buffe Paisiellos bis 1800 (in Neapel und ausgewählten Städten und Regionen Mittel- und Oberitaliens sowie in Paris, mit zahlreichen Quellenzitate) wird durch eine tabellarische Übersicht zu Inszenierungen dieser Werke in jüngerer Zeit ergänzt. Eine weitere Tabelle bietet eine chronologische Übersicht zu den Wiener Aufführungen zwischen 1771 und 1837.

Trotz gelegentlicher kleiner sprachlicher Schnitzer (z. B. S. 174: „festgelegtesten“) ist das Buch, da sich die Autorin einer erfreulich unverschnörkelten Sprache bedient, insgesamt sehr gut lesbar. Nicht der Verfasserin anzulas-

ten, aber für den Leser eine Zumutung, ist die vielfach sehr schlechte Wiedergabequalität der Beispiele des Notenanhangs. Das umfassende und sehr gut zusammengestellte Literaturverzeichnis könnte noch wirkungsvoller für weitere Forschungen genutzt werden, wenn die Lektorierung noch etwas genauer gewesen wäre: Leider sind die bibliographischen Angaben bei einigen abgelegenen Publikationen nicht so ausführlich, dass es dem interessierten Leser auf Anhieb möglich wäre, selbige zu ermitteln.

Ungeachtet dieser kleineren Mängel bleibt jedoch festzuhalten, dass es Christine Villinger mit ihrem Buch gelungen ist, den wissenschaftlichen Kenntnisstand zur Opera buffa und insbesondere zu Giovanni Paisiello ein gutes Stück voranzubringen.

(April 2001)

Daniel Brandenburg

Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER und Nicole WILD. Hildesheim u. a.: Olms, 1997. 490 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen 3.)

Die herausragende Rolle der Opéra comique für die Entwicklung des europäischen Musiktheaters im 19. Jahrhundert ist inzwischen anerkannt. In der Literatur hat sich dies bisher aber nur bedingt niedergeschlagen, denn selbst für zentrale Fragestellungen und Komponisten liegen nur vereinzelt seriöse Publikationen vor. Umso dankbarer ist der Leser für die hier vorliegenden 18 Beiträge, in denen teilweise unerschlossene Facetten der Opéra comique beleuchtet werden. Der vorliegende Bericht der Frankfurter Tagung von 1994 gliedert sich in drei ungefähr gleichgewichtige Teile, die sich gattungsspezifischen und ästhetischen Fragen, den Produktionsbedingungen sowie der Wirkung der Opéra comique auf das Musiktheater außerhalb Frankreichs (Deutschland, Italien und Spanien) widmen. (Eine wichtige Ergänzung zum dritten Teil wird der in Vorbereitung befindliche Tagungsband des Prager Kongresses von 1999 darstellen, in dem u. a. die Rezeption in Osteuropa untersucht wird.) Als eine in ihrer Bedeutung für die Geschichte der Opéra comique noch nicht hinreichend erfasste Peri-

ode erkennt Thomas Betzwieser die Jahre zwischen 1800 und 1820 und zeichnet die vielschichtige ästhetische Debatte der Zeit nach. Arnold Jacobshagen charakterisiert Struktur und Funktion der Chorintroduktion in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zeigt die Ursprünge in Werken des späten 18. Jahrhunderts auf. Die Rahmenbedingungen wie „Mise en scène“, Zensur und Aspekte der Rezeption in Frankreich werden ebenso wenig außer Acht gelassen, wie Fragen des Schaffensprozesses, die Herbert Schneider anhand von Skizzen zu *Fra Diavolo* untersucht. Der im Titel des Bandes angesprochenen Wirkung auf das Musiktheater außerhalb Frankreichs widmet sich der abschließende Block. Nicht ganz überzeugen kann allerdings der Beitrag von Ramón Barce, der zwar einige Charakteristika des spanischen Singspiels herausarbeitet, den Bezug zur Opéra comique aber kaum herstellt. Die anderen Beiträge zeigen aber, dass sich die Wirkung keineswegs auf Länder wie Deutschland beschränkte, in denen wegen des sich erst allmählich ausbildenden eigenen Repertoires die französische Oper einen leichten Stand hatte, sondern auch in Italien, wo die Opéra comique wegen der übermächtigen Konkurrenz einheimischer, den Erwartungen des italienischen Publikums viel mehr entgegenkommender Werke praktisch nicht gespielt wurde. Emilio Sala zeigt anhand einer Bearbeitung eines Librettos der Opéra comique zur Neuvertonung in Italien Gemeinsamkeiten und Unterschiede von französischer und italienischer Oper auf. Marco Marica macht schließlich auf einen überraschenden Aspekt der Rezeption in Italien aufmerksam, nämlich auf die Übersetzung bzw. Bearbeitung der Libretti zu Prosastücken. (März 2001)

Sebastian Werr

HERVÉ LACOMBE: Les Voies de l'opéra français au XIXe siècle. Paris: Fayard 1997. 387 S., Abb. (Les chemins de la musique.)

Französische Monographien zur Oper des 19. Jahrhunderts näherten sich ihrem Gegenstand bislang vorwiegend aus einer komponistenzentrierten oder institutionengeschichtlichen Perspektive. Die historisch bedingte Verquickung von Gattung und Institution führte die meisten Untersuchungen zum französi-

schen Musiktheater automatisch auf ein gattungsspezifisches Gleis. Das Buch von Hervé Lacombe beschreitet einen anderen Weg und hebt sich damit bereits in der Methodik deutlich von früheren Arbeiten ab. Lacombes Anliegen ist es, die verschiedenen Stationen und Entwicklungslinien der französischen Oper im 19. Jahrhundert aus einer gattungsübergreifenden Perspektive aufzuzeigen. Die Annäherung an dieses Ziel erfolgt in drei Richtungen bzw. Etappen (die auch der Einteilung des Buches entsprechen). In einem ersten Schritt werden die „conditions matérielles“ in den Blick genommen, d. h. Genese, Produktion und Rezeption eines musikdramatischen Werkes; der zweite Schritt gilt der Untersuchung der „construction artistique“, also den dramatischen, poetologischen und musikalischen Implikationen einer Oper. Der letzte Teil schließlich bleibt der Bestimmung des „édifice lyrique français“ vorbehalten, das Lacombe vornehmlich durch soziokulturelle und ästhetische Prinzipien definiert sieht. Die Bedeutung dieses Ansatzes liegt zweifellos in Lacombes Versuch, seine Kategorien an übergreifenden Konstanten zu entwickeln, welche die gattungszentrierte Betrachtungsweise von Grand opéra auf der einen und Opéra comique auf der anderen Seite partiell obsolet werden lassen. Dieses Konzept ist zunächst bestechend und wird vor allem im Herzstück des Buches (Kap. II, S. 91–212) weitgehend eingelöst, wo Phänomene wie das Phantastische, (Lokal-)Kolorit, die Frage der „vraisemblance“ und das Problem musikalischen Realismus („L'espace et le temps“) zur Sprache kommen. Doch zeigt sich hier bereits ein Grundproblem: Lacombe versucht, möglichst viele Phänomene zu erfassen und anzusprechen, bettet aber deren Diskussion nur in den wenigsten Fällen in die konkrete (musikalische oder librettistische) Analyse ein. So wird beispielsweise der historische Bogen in dem Abschnitt Reminiszenz- und Erinnerungsmotiv auf wenigen Seiten (S. 137–143) von André Ernest Modeste Grétry bis Ernest Chausson geschlagen: Angesichts einer solchen Gedrängtheit kann die Beschreibung dieses Problem nur kursorisch ausfallen. Das zweite, schwerwiegendere Problem des Buches ist – gleichsam das andere Extrem – die starke Fokussierung auf ein einzelnes Werk, nämlich auf Georges Bizets *Les Pêcheurs des perles*.

Lacombe sieht in Bizets Oper von 1863 einen Kristallisationspunkt, an dem sich die wichtigsten Probleme der französischen Oper festmachen lassen, wie z. B. die Gattungsfrage (gesprochener Dialog oder durchkomponiert) oder das Genreproblem (ernst oder komisch). Dies ist zweifellos legitim, allerdings avanciert Bizets Oper zum Dreh- und Angelpunkt der Studie, ohne dass die starke Fokussierung auf dieses Werk methodisch wirklich plausibel würde (etwa für den Exotismus, oder die Szenographie). Auch die mit dieser Oper verbundenen philologischen Probleme wirken wie ein Fremdkörper innerhalb der Darstellung. Warum Lacombe *Les Pêcheurs des perles* zum Fixpunkt der Arbeit hat werden lassen, bleibt unklar. Vielmehr stellt sich der Leser permanent die Frage, warum nicht *Carmen* oder *Les Contes d'Hoffmann* als Paradigmen reklamiert wurden, zumal sich dort just dieselben Problemfelder hätten aufzeigen lassen. Doch selbst wenn man Lacombes Weg mitgeht, erscheinen doch einige der „Antworten“ zu kurz zu greifen. So wird beispielsweise die Frage, warum *Les Pêcheurs des perles* anfangs keinen Erfolg hatten, kurzerhand mit dem Argument beantwortet, dass Bizets Oper nicht dem Erwartungshorizont des Publikums des Théâtre Lyrique entsprochen habe. Eine dem Werk gegenüber kritische Haltung wäre an dieser Stelle vielleicht angebrachter gewesen.

Lacombes Erfassung der zeitgenössischen Quellen sowie der älteren Literatur ist beeindruckend. Doch auch sie wurde um einen gewissen Preis erkauft: An nicht wenigen Stellen des Buches hangelt sich der Autor von Zitat zu Zitat und verschanzt sich somit hinter der vermeintlichen Autorität der jeweiligen Quelle. Das Nebeneinander der Zitate suggeriert mitunter eine Kongruenz der Denkmodelle, wo die dahinterstehenden Konzepte doch oftmals stark divergieren. (So ist etwa Richard Wagners Position im Hinblick auf die Dialogfrage derjenigen Johann Gottlieb Karl Spaziers diametral entgegengesetzt, und auch das historiographische Interesse von Albert Soubies war diesbezüglich ein grundsätzlich anderes als das von Gustave Chouquet.) Auf diese Weise bleibt einiges im Ungefähren, wie etwa auch die Ästhetik der musikalischen Konversation (S. 289 ff.), für die Daniel François Esprit Auber als Paradigma namhaft gemacht wird. Dass die Kon-

versation als ein genuin französisches Phänomen anzusehen ist, belegen die einleitenden Zitate von Honoré de Balzac und Stendhal. Nachdem aber die ästhetischen Prämissen abgesteckt sind, jagt ein Zitatfragment das nächste (in diesem Abschnitt ist fast kein vollständiger Satz vom Autor zu finden): Balzac, Hector Berlioz, Heinrich Heine, alle werden angeführt, ohne dass daraus Erhellendes für Aubers Musik abzuleiten wäre. Überhaupt bleiben viele musikalische Analysen an der Oberfläche, und dort wo wirklich ins analytische Detail gegangen wird (wie z. B. bei der Romance aus *Les Pêcheurs des perles*, S. 179–182), vermisst man schmerzlich ein Musikbeispiel. Das eine oder andere Notenbeispiel hätte dem Buch gut getan, dafür hätte man auf einige wohlbekannte Abbildungen verzichten können.

Die vielfach zu findenden Zitatreihungen werfen ein anderes, grundsätzlicheres Problem auf, nämlich die Frage nach der Demarkationslinie von „zeitgenössischer“ Primärquelle und sekundärer (Forschungs-)Literatur. Dass eine solche nicht leicht zu ziehen ist, vor allem nicht gegen Ende des 19. Jahrhunderts, ist klar. Bei Lacombe wird dieses Problem jedoch besonders evident, weil das Gros der zitierten (Sekundär-)Literatur aus eben dieser Zeit stammt. Lacombes Präferenz für das „zeitgenössische“ Dokument (von Fétis bis Pugin) ist prinzipiell zu begrüßen, sie geht aber eindeutig zu Lasten der Forschungsliteratur, vor allem der nicht-französischsprachigen. Wichtige Literatur, die außerhalb der frankophonen Sphäre liegt, wird nur herangezogen, sofern sie in Übersetzung vorliegt (Locke, Huebner, Fulcher). Wo es keine Übersetzungen gibt, ist diese Literatur – bis auf wenige Ausnahmen – inexistent. Nach Verweisen auf Anselm Gerhards Monographie (*Die Verstärkung der Oper*, Stuttgart 1992) wird man ebenso vergeblich suchen wie nach dem Namen Carl Dahlhaus (obschon das Realismus-Problem diskutiert wird!). Vor allem die Absenz der nicht-französischen Meyerbeer-Literatur fällt in den Abschnitten über die Grand opéra stark ins Gewicht. Durch diese Frankozentrierung bleibt auch ein Großteil der jüngeren Librettoforschung unberücksichtigt. Leider muss man sich Lacombes Literaturbasis aus den Anmerkungen „herausklauben“, denn eine Bibliographie gibt es nicht. Dafür enthält das Buch ein benutzerfreundliches Personen- und

Werkregister nebst Kurzbiographien französischer Komponisten (in die sich auch Gioacchino Rossini und Giuseppe Verdi verirrt haben). Trotz aller Einwände: Lacombe hat mit seinem Buch hier eine Arbeit vorgelegt, welche die französische Opernforschung insofern um wesentliche Facetten bereichert, als sie einen nicht unbedeutenden methodologischen Perspektivenwechsel in Richtung Phänomenologie vornimmt. Das – inzwischen doppelt preisgekrönte Buch – erscheint in Kürze in englischer Übersetzung.

(April 2001)

Thomas Betzwieser

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

Wer sich je um die Datierung eines Musikdrucks aus dem frühen 19. Jahrhundert bemüht hat weiß, welche Mühe und welcher Zeitaufwand damit verbunden sind. Das RISM begrenzt das Verzeichnis der Drucke mit dem Jahr 1800, und die hilfreichen, aber mühevoll auszuwertenden Monatsberichte von Hofmeister beginnen erst 1834. Das zur Datierung von Musikalien nur bedingt taugliche Whistling-Verzeichnis schließt das dazwischenliegende bibliographische Vakuum nur ungenügend. So wird man jeden bibliographischen Beitrag, der zur Schließung der Lücke beizutragen verspricht, von vornherein begrüßen. Axel Beers Publikation wertet in chronologischer Folge Verlags-Anzeigen und Rezensionen aus, welche in zwei allgemeinen Zeitschriften des frühen 19. Jahrhunderts erschienen sind. Es handelt sich um das *Journal des Luxus und der Moden* (1796–1823) und die *Zeitung für die elegante Welt* (1801–1824), beides keine musikspezifischen Organe, welche aber vom bildungs- und kulturbeflissenen deutschen Bürgertum intensiv rezipiert worden sind. Beers Verzeichnis beschränkt sich auf rein bibliographische Nachweise, die aber teilweise ergänzt, korrigiert und präzisiert werden (z. B. wurden zu den Musikalien des Bureau de

Musique und zu den Simrock-Drucken die Plattennummern ergänzt; Schreibvarianten bei Namen reguliert, etc.). Soweit möglich werden Rezensenten-Chiffren aufgelöst, RISM-, und andere Katalog-Verweise hergestellt. Aufführungsberichte, Anekdotisches und heterogene musikbezogene Notizen der Periodika bleiben im Verzeichnis aus einsehbareren Gründen unberücksichtigt. Eine Einführung sowie Kurzbeschreibungen zu den beiden Publikationsorganen informieren den Benutzer knapp und konzis über deren Rang und Bedeutung sowie über die Konzeption des Katalogs. In beiden Zeitschriften repräsentieren die Musikrubriken nur eine Facette der gebotenen Informationspalette, aber ebendies macht sie – über die bloße Datierung der angezeigten Musikalien hinaus – besonders interessant. Natürlich stellen die erfassten Musikalien nur eine, wenn auch erstaunlich breite Selektion aus dem Gesamtangebot an deutschen Musikalien des ersten Jahrhundertviertels dar. Aber gerade die durch die Redaktion der Zeitschriften und durch die Musik-Verlage und Rezensenten bestimmte Auswahl zeichnet sich ein spezifischer (deutscher?) Musikgeschmack ab, den näher zu erforschen reizvoll erscheint. Von seinem bibliographischen Nutzen abgesehen, lädt das Verzeichnis zu verschiedenen Forschungsansätzen ein: So ließen sich etwa die Repertoireverlagerungen vom Lied zum Klavier untersuchen, titrologische Studien zum Aufblühen poetischer Charakterstück-Titel treiben oder die kompositorischen Reflexe der von den Befreiungsschlachten ausgelösten patriotischen Erregung untersuchen. Die Popularität der Variationen über das „Thème russe“ bzw. über die „Schöne Minka“, die rezeptionsgeschichtlichen Sedimente von Webers Freischütz in Form von Bearbeitungen, die Einbettung von Beethovens Kompositionen in den modischen Kontext der Zeit, das Aufblühen instruktiver Klaviermusik usw., sind weitere Anregungen, die sich aus der bloßen Katalogdurchsicht ergeben. Beers Publikation ist nicht nur eine nützliche Datierungshilfe für Musikalien und ein Spiegel der deutschen Musikkultur des frühen 19. Jahrhunderts, sondern auch ein äußerst inspirierendes Findbuch für mannigfaltige Forschungsansätze.

Das dreiteilige Register (Komponisten, Bearbeiter, Herausgeber, Verlage, Autoren der Re-

zensionen) bietet verschiedene Zugriffsmöglichkeiten auf das Verzeichnis. Es ist zu wünschen, dass das im Vorwort gegebene Versprechen, den 2. Teil „in absehbarer Zeit“ folgen zu lassen, bald eingelöst wird.

(März 2000)

Bernhard R. Appel

RAINER SCHMUSCH: Hector Berlioz. Autopsie des Künstlers. München: edition text + kritik 2000. 128 S., Notenbeisp. (= Musik-Konzepte. Band 108.)

Es mutet wie eine verheerende Folge der zunehmenden Auffächerung der Musikwissenschaft in Teilbereiche an, wenn ungeachtet aller ästhetischen Diskussionen und Neuansätze zur Programmmusik im 19. Jahrhundert Hugh Macdonald im *New Grove* feststellt, dass Musik für Berlioz keine autonome Kunst, sondern „an integral part of emotional and spiritual life“ sei (Art. „Berlioz, Hector“, in: *NGrove*₂, London 2001, Band 2, S. 397). In die gleiche Kerbe schlägt dieser Band der *Musik-Konzepte*, in dem nicht mehr die Analyse des Werkes, sondern die „Autopsie des Künstlers“ im Mittelpunkt steht. Schmusch geht es, getreu den Hinweisen der „petite feuille rose, plîée en deux“ des Programms der *Symphonie fantastique* (Adolphe Boschot, *La Jeunesse d'un Romantique. Hector Berlioz 1803–1831*, Paris 1906, S. 274), nur noch darum, im Werk die „spezifische Selbst-Analyse [...], die dem Psychoanalytiker verwehrt bleibt,“ nachzuzeichnen (S. 5). Ein solcher Versuch einer „Objektivierung der Seele durch diese selbst im Kunstwerk“ führt dann allerdings am konkreten Objekt zu abenteuerlichen Interpretationen, die nur wenig mit dem Notentext zu tun haben. Aber darum soll es auch gar nicht gehen, immerhin ist Schmusch davon überzeugt, dass bestimmte Erscheinungen nicht durch eine „innermusikalische Notwendigkeit“ gefordert werden (S. 26) und dass die komplexen melodischen Strukturen etwa des Themas aufbau der Overture zu *Les Francs-Juges* auf keinen Fall „auf einem ausgeklügelten Kalkül beruhen“, sondern dass sich darin unmittelbar „die expressive Physiognomie des Künstlers Berlioz abzeichnet“ (S. 35). Solche Themen eignen sich denn auch nicht zur Darstellung „thematischer Individuen“ (S. 36). Allein die Themen der

Symphonie fantastique und des *Harold en Italie* gelten als „Ich-Imaginationen“; als „klingende Ikonen des zentralen individuellen Willensimpulses“ (ebd.).

Somit ist es nicht verwunderlich, dass in den *Nuits d'été* nicht die Konstruktivität, die Eckehard Kiem an der „Villanelle“ nachweisen konnte („Grenzbereich und Ausdruckskonstruktion. Hector Berlioz und Théophile Gautier – ‚Nuit d'été‘“, in: *Musik & Ästhetik* 2 [1998], H. 6, S. 21–41) und die sich auch bei den anderen Liedern in erstaunlicher Detailfülle bewährt, sondern allein „die Expressivität ... zum Konstruktionsprinzip wurde“ (S. 117). Schließlich sollen musikalische Strukturen keineswegs, wie Berlioz es selbst gefordert hatte, durch Programme als eine „voie indirect“ verständlich gemacht werden. Im Gegenteil, der Hörer soll ausdrücklich nicht analytisch Hören, sondern das Geschehen assoziierend mitvollziehen (S. 71). Wenn „im Schein des Kunstwerkes“ ein solcher Prozess „durchlitten“ (ebd.) wird, bleibt in *Harold en Italie* kein Raum mehr für die subtilen kompositionstechnischen Anknüpfungen an Beethoven, wie sie Marc Even Bonds so überzeugend herausgearbeitet hat („‚Sinfonia anti-eroica‘: Berlioz's ‚Harold en Italie‘ and the Anxiety of Beethoven's Influence“, in: *Journal of Musicology* 10 [1992], S. 417–463). Statt dessen wird der Schluss der Symphonie zur Versicherung der „Faktizität“ des Ichs, „die nun zunächst keinen Inhalt hat“ (S. 73). Auch das Fremdwort kann, obwohl es im Gegensatz zu anderen Beispielen zumindest grammatisch korrekt eingefügt wurde, die Leere dieser Aussage kaum verdecken. Auch im *Requiem* erfüllt demgemäß die Musik keine liturgische oder konzertant-musikalische Funktion, sondern sie soll „es ermöglichen, jene [von Berlioz] evozierten Bilder auf intensivere Weise zu erfahren“ (S. 75). Hier ist der Weg zur Filmmusik nicht weit, wobei die Musikwissenschaft heute mit analytischen Mitteln dem Eigenwert auch dieser Schöpfungen nachzuspüren sucht.

Die Analyse des *Requiem*s ist mit umfangreichen Notenbeispielen versehen, die leider kaum eine Verbindung zum begleitenden Text aufweisen, ganz zu schweigen davon, dass es zu einer analytischen Auseinandersetzung käme. Vielmehr bewegt sich Schmusch von vornherein auf einer auch sprachlich vom Notentext

abgehobenen Ebene, die sich trefflich dazu eignet, zu weitreichenden Interpretationen zu führen. Die Musik ist immer „als ob“ und „repräsentiert“ wer weiß was auch immer, ohne auch nur einen Moment auf sich selbst verweisen zu dürfen. Kein Wunder, dass das Ganze in Berlioz' eigener Beschreibung der ungeheuren Wirkung gipfelt (S. 85). Dabei wissen wir heute, wie bewusst Berlioz auch diese Berichte kalkuliert hat, nicht anders als seine Werke selbst. Sie waren für ihn nur ein Teil seines ästhetischen und kompositorischen Konzeptes.

Im letzten Abschnitt versucht Schmusch aufgrund biographischer Beobachtungen ein Bild der ästhetischen Positionen des Komponisten in den letzten Lebensjahren zu zeichnen, das den Revolutionär von 1830 gegenüber dem Napoleon-Verehrer von 1855 noch einmal retten soll. Das Zitat der „Hymne à la France“ in seiner Oper *Les Troyens* lässt sich in überzeugender Weise als Ausdruck seiner Skepsis diesem Staat gegenüber interpretieren, kann aber nicht die unmittelbaren Verweise auf seine Napoleon-Anbiederung verdecken. Selbst hier wird die Lektüre durch sprachliche und grammatische Ungenauigkeiten erschwert, die oftmals den Gebrauch von Fremdwörtern und anspruchsvolleren grammatischen Konstruktionen als bisweilen misslungenen Balanceakt erscheinen lassen. Es ist schade, dass in der Reihe der *Musik-Konzepte*, die doch bislang in vielen Bänden hohen analytischen Ansprüchen gerecht wurde, ein solcher Ausrutscher zumal unter einem solch anspruchsvollem Titel aufgenommen werden konnte. Gerade angesichts der zunehmend differenzierteren Diskussion zum Thema Programmmusik wird der Berlioz-Forschung mit solchen Beiträgen der Weg zu einer ernsthaften Auseinandersetzung mit seinem Werk versperrt.

(Juli 2000)

Christian Berger

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

Die Person Carl Ferdinand Beckers ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eng mit der Musikgeschichte der Stadt Leipzig verknüpft. Die Autorin vermittelt ein plastisches Bild von

der vielseitigen Persönlichkeit Beckers und fächert seine Rolle im Leipziger Musikleben auf. Neben einem biographischen Überblick sind Beckers zahlreichen Betätigungsfeldern einzelne Kapitel gewidmet: der Organist, der Pädagoge, der Sammler und seine musikalische Bibliothek, der Mitarbeiter diverser Periodika, der Musikschriftsteller, der Komponist, der Herausgeber. Leider vermisst man eine abschließende Würdigung. War Becker seinerzeit vor allem als Organist und erster Orgellehrer am neu gegründeten Leipziger Konservatorium angesehen, sind heute insbesondere seine Bedeutung als Sammler wertvoller Musikhandschriften und Drucke sowie seine musikbibliographische Arbeiten bekannt. Sein spezielles Interesse an Johann Sebastian Bach – Becker war ein Gründungsmitglied der Alten Bach-Gesellschaft 1850 – spiegelt sich im dritten Band der Leipziger Bach-Gesamtausgabe wider. Becker übernahm hier die Ausgabe der bachschen Klavierwerke (*Inventionen, Sinfonien*, die vier Teile der *Klavierübung* sowie einige *Toccaten und Fugen*). Den überraschenden und unmotiviert erscheinenden Rückzug Beckers von allen Aufgaben und Ämtern 1854 erklärt die Autorin als Reaktion auf teils sehr schroffe Zurückweisungen seiner wissenschaftlichen Tätigkeiten (insbesondere durch Robert Zimmer) verbunden mit dem Vorwurf des „überall herumkosten“ und nur Unvollständiges liefern, da sein Wissen lückenhaft war.

Die akribische Recherche der Autorin spiegelt sich in dem vielschichtigen Anhang, der ein Drittel des Buches ausmacht, wider. Er bietet eine Übersicht zu Beckers Kompositionen, Briefen, Beiträgen in Periodika und Lexika sowie Rezensionen. Weiterhin sind eine Konzertchronik und ein Schülerverzeichnis gegeben. Leider sind die Informationen teils sehr unübersichtlich angeordnet. Wünschenswert wären beispielsweise eine fortlaufende Nummerierung der einzelnen Unterpunkte oder die Verwendung von Bibliothekssigeln gewesen.
(Mai 2000) Martina Falletta

JOHN TIETZ: *Redemption or Annihilation? Love versus Power in Wagner's „Ring“*. New York: Peter Lang 1999. 249 S., Notenbeisp. (*Studies in European Thought. Volume 17.*)

Wie ein erheblicher Teil der Wagner-Literatur belegt, gehören Partiturstudium oder deutschsprachige Lektüre nicht zu den notwendigen Vorarbeiten, um an der Produktion neuer Bücher über den Künstler mitzuwirken. Bemerkenswert ist im vorliegenden Fall indes die Souveränität, mit welcher sich der Autor jenseits dieser Voraussetzungen auch in einem als wissenschaftlich verstandenen Kontext zu orientieren vermag. John Tietz bezieht „a good deal of information“ aus dem Internet mit seinen „dozens of sites for Wagner, some quite bizarre“ (S. IX) und beruft sich auf die Fähigkeiten seiner Hilfskräfte, die mit finanzieller Unterstützung der Provinz British Columbia einen umfassenden Leitmotivkatalog (S. 237–246) ediert haben. Die Neuartigkeit desselben besteht darin, dass er auf vier unterschiedliche, jeweils einzeln nachgewiesene Quellen rekurriert, nämlich: „Deryck Cooke, *Wagner's Musical Language* (WML); Deryck Cooke, *I saw the World End* (WE); Deryck Cooke, *Introduction to Wagner's Ring* (IR); Robert Donnington, *Wagner's Ring and its Symbols* (D)“ (S. 237). Ergänzt wird diese ungewöhnliche Motivsammlung sinnigerweise um ein einziges nicht von Wagner stammendes Notenbeispiel, den Beginn des vierten Satzes aus Beethovens op. 135 („Muss es sein?“, zitiert nach WML), der bekanntlich Ähnlichkeiten mit dem sogenannten „Schicksalsmotiv“ aufweist, wie Tietz beständig zu wiederholen nicht müde wird.

Der Inhalt des Buches sei nur knapp skizziert. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit „some recommended studies of *The Ring*“ (Newman, Deathridge, Dahlhaus, Millington, Cooke, Tanner) und bietet Inhaltsangaben der vier Opern, bereichert um haarsträubende Kommentare wie den folgenden: „While these events take place, Wagner highlights them with so-called ‚leitmotifs‘. Composers have used this technique throughout most of the history of European music (late medieval music is filled with musical symbolism as are Bach's Cantatas and Passions, and Mozart's operas, for example) but Wagner took it to a much higher level of complexity“ (S. 10). Das zweite Kapitel entfaltet über die philosophische Hintertreppe die unerhörte Kernthese „that the apparent opposition between love and power that underlies every moment actually comprises a single phenomenon rather than two opposing forces“.

Die im *Ring* dargestellte Gesellschaft befinde sich in einem beständigen Wandel, der auf vier Ebenen durch Konflikte zwischen Individuen, zwischen Gesellschaft und Individuum, zwischen Mensch und Natur sowie zwischen Macht und Liebe repräsentiert werde und die dramatischen und musikalischen Strukturen der Tetralogie präge. Im dritten Kapitel („The Controversy over *The Ring*“) werden u. a. einige Aspekte der ins Englische übersetzten *Ring*-Interpretation von Theodor W. Adorno und Carl Dahlhaus referiert. Die Konklusion versteht sich als Antwort auf die Frage „What does *The Ring* mean?“ und unterstreicht „at the risk of some repetition“ (S. 141), dass „the significance of *The Ring*, once again, lies in its music“ (S. 143) und dass „every major character in *The Ring* embodies an illusion that has both positive (creative) and negative (destructive) potential“ (S. 148). Hilfreich und lesenswert sind aber die meisten der im Anhang versteckten Erläuterungen zu philosophischen Einflüssen in Wagners Gesamtwerk, auch wenn sie für die Wagner-Forschung nichts wirklich Neues enthalten.

(Juli 2000)

Arnold Jacobshagen

Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium. Hrsg. von Saul FRIEDLÄNDER und Jörn RÜSEN. München: Beck 2000. 373 S. (Beck'sche Reihe Wissen 1356.)

Das Thema „Wagner im Dritten Reich“ markiere „eine schmerzliche Forschungslücke“, so der Mitherausgeber Jörn Rösen im einleitenden Grundsatzbeitrag des vorliegenden Bandes; es bezeichne „ein ungelöstes Problem der deutschen Erinnerungskultur und der Musikästhetik“ (S. 15). Aus diesem Grunde sollten zum Symposium auf Schloss Elmau, deren überarbeitete Beiträge der Band versammelt, „die Verehrer und die Kritiker Wagners an einen Tisch gebracht, die Standards der historischen, politischen und ästhetischen Urteilsbildung reflektiert und kritisch zueinander ins Verhältnis gesetzt werden“ (Vorwort, S. 9). Angesichts der interdisziplinären Themenstellung erscheint es nur konsequent, dass sich unter den Autoren des Buches acht Historiker bzw. Politologen (Udo Bernbach, Joachim Feist, Saul Friedländer, David Clay Large, Dietmar Mül-

ler-Elmau, Paul Lawrence Rose, Jörn Rösen, Gudrun Schwarz) und sieben Literatur- bzw. Theaterwissenschaftler (Dieter Borchmeyer, Jens-Malte Fischer, David J. Levin, Hans Rudolf Veget, Nike Wagner, Marc A. Weiner, Hartmut Zelinsky), hingegen nur drei Musikwissenschaftler (Reinhold Brinkmann, Dorothea Redepenning und Horst Weber) finden. Dass der Name Wagner innerhalb der geschichtswissenschaftlichen Hitler-Forschung bis heute – auch etwa in der neuesten grundlegenden Biographie von Ian Kershaw – beinahe gar keine Rolle spielt, ist ein oftmals mit Staunen konstatiertes Faktum. Andererseits lassen sich innerhalb der Wagner-Literatur die Arbeiten zum Antisemitismus und zu den ideologischen Nachwirkungen schwerlich übersehen, genauso wenig freilich deren methodische Aporien. Wagners mannigfache Äußerungen sind in sich so widersprüchlich, dass sich mit ihrer Hilfe gegensätzliche Hypothesen ohne weiteres plausibilisieren lassen: „Das Zitatenturnier führt in einen unendlichen Regreß, den weder die Apologeten Wagners noch seine Gegner für sich entscheiden können“ (S. 212), wie Horst Weber in seinem Beitrag über den Wandel des Wagner-Bildes im Exil unterstreicht. Ebenso berechtigt ist Joachim Feists Vorwurf gegenüber einigen älteren und jüngeren Arbeiten zu diesem Themenbereich, die „eher einem Affekt als einer zureichenden Kenntnis der Zusammenhänge“ entstammten und „Abrechnungen mit zu vielen Unbekannten“ seien (S. 25).

Tatsächlich wird die von Feist lediglich ange-mahnte Wagner-Grundlagenforschung in einigen anderen Beiträgen bereits durch neuere methodische Ansätze bereichert. So kritisiert Hans Rudolf Veget nicht nur die Haltlosigkeit traditioneller Erklärungsmuster, wie sie etwa in dem Klischee vom „Propheten“ Wagner und dem „Vollstrecker“ Hitler (Joachim Köhler) nahezu unreflektiert ausgereizt werden, sondern ersetzt die Prämissen der älteren Einflussforschung durch ein diskursanalytisches Modell, auf dessen Grundlage er die Funktionen der Wagner-Pflege im Dritten Reich untersucht und dabei zu prägnanten Ergebnissen gelangt. Der Wagner-Kult habe, so Veget, die intensivste emotionale Interaktion zwischen Volk und Regime ermöglicht und das „Dem-Führer-freiwillig-Entgegenarbeiten“ befördert, gerade

weil er einen unpolitischen Anstrich und einen hohen Traditionsbonus besaß; die superlativische Rhetorik sollte nach innen den Wagner-Kult popularisieren, nach außen die propagierte kulturelle Hegemonie Deutschlands unterstreichen. Hiervon unberührt bleiben indes die von Saul Friedländer diskutierten scheinbaren Paradoxien, dass gerade *Parsifal* mit Kriegsbeginn von allen deutschen Bühnen verschwand, dass sich Hitler zwar immer auf Wagner, aber niemals auf dessen Antisemitismus berufen hat, und dass er gerade dem „künstlerisch am wenigsten überzeugenden Werk Wagners, *Rienzi*, (...) obgleich es doch von politischem Scheitern und Untergang handelt“ (S. 167), eine besondere Bedeutung zuschrieb. Als „Liturgietransfer“ kennzeichnet Udo Bernbach einen zentralen Aspekt des Zusammenhangs zwischen Wagner, Hitler und dem Dritten Reich und entwickelt hierzu eine Antithese: Während Wagner die „Abschaffung der Politik zugunsten eines Universalkonzepts von Kunst propagierte, hat Hitler in seinem praktischen Handeln die Politik gerade dadurch gestärkt, dass er sie formal ästhetisiert und durch die Wahrheitsansprüche der NS-Weltanschauung sakralisiert“ (S. 61). Bisher weithin unbeachtete Aspekte zum komplementären Problemfeld der Rolle Wagners in der Stalin-Ära liefert die Untersuchung Dorothea Redepennings, die sich auf eine umfassende Dokumentation anhand der Tages- und Fachpresse stützt. Angesichts der Umsetzungsprobleme des Sozialistischen Realismus verständigte sich die sowjetische Kulturpolitik auf eine „kritische“, d. h. partielle Aneignung Wagners, die sich gegen *Parsifal* und *Tristan* wandte, in *Siegfried* aber den Kämpfer und Revolutionär bewunderte. Im Gegensatz hierzu sahen die Nationalsozialisten in „Siegfried und Brunhild“ ein „Herrenmenschenpaar“, wie Gudrun Schwarz in ihrem „Beitrag zur Geschlechtergeschichte“ darstellt.

Andere Autoren heben neben der Interaktion von Kunstentwicklung und Politisierung auch deren partielle Unabhängigkeit hervor, so besonders Jens-Malte Fischer in einem erhellenden Aufsatz über die Wagner-Interpretation im Dritten Reich, der deutlich macht, dass das unbestritten hohe Aufführungsniveau zum einen durch die Propaganda künstlerisch weder beeinträchtigt noch befördert wurde, zum anderen aber eindeutig systemstabilisierend wirkte.

Weniger ins Grundsätzliche als ins psychologische Detail gehend, schildert Nike Wagner in einem janusköpfigen Porträt die Rolle ihrer Großmutter Winifred und beleuchtet die „aberwitzige mentale Gespaltenheit dieser normalen und liebenswürdigen Person“. Zunächst wird die erfolgreiche, politisch desinteressierte Jungunternehmerin präsentiert, die als 33-Jährige 1930 die Festspielleitung übernahm, dabei ökonomisch wie künstlerisch erfolgreich agierte und jüdische Künstler wie sozialdemokratische Mitarbeiter am Festspielhaus halten konnte. Entscheidend für ihren insgesamt jedoch sehr zweifelhaften Erfolg sei „Winifreds Fähigkeit zur Trennung und Aufteilung der Welt in voneinander unabhängige Bereiche“ gewesen, nach einem Grundmuster der „Massenpsychologie des Faschismus“ (S. 188). Als besonders prominente Vertreter der These einer unmittelbaren Vorläuferschaft Wagners im Verhältnis zu Hitler kommen Paul Lawrence Rose („Wagner, Hitler und historische Prophetie“) und Hartmut Zelinsky („Verfall, Vernichtung, Weltentrückung – Richard Wagners antisemitische Werk-Idee als Kunstreligion und Zivilisationskritik und ihre Verbreitung bis 1933“) zu Wort. So bietet der Band einen repräsentativen und sehr heterogenen Querschnitt mit manchen neuen Akzenten zu einem Thema, das als Forschungsgegenstand noch längst nicht erschöpft ist.

(Juli 2001)

Arnold Jacobshagen

Johannes Brahms – Klaus Groth. Briefe der Freundschaft. Neu hrsg. von Dieter LOHMEIER. Heide: Verlag Boysen & Co. 1997. 311 S., Abb.

Bei der vorliegenden, sehr schön ausgestatteten und mit 30 Abbildungen versehenen Neuausgabe von Brahms' Briefwechsel mit dem niederdeutschen Dichter, Lehrer und Professor (seit 1866) für Literaturgeschichte an der Universität Kiel, Klaus Groth (1819–1899), handelt es sich um eine kommentierte Dokumentation sämtlicher überlieferter Briefe, die den Zeitraum von Februar 1868 bis Dezember 1896 umfassen, aller Aufzeichnungen von Groth über Brahms sowie Gedichte Groths, die im Zusammenhang mit Brahms stehen. Hatte Heinrich Miesner in seinem Buch *Klaus Groth und die Musik. Erinnerungen an Johannes*

Brahms, Heide 1933 den Briefwechsel“ im Kapitel „Groth und Brahms im Briefwechsel“ (S. 68–77) nur allgemein charakterisiert und einige Auszüge mitgeteilt, so ist er erstmals durch Volquart Pauls' Veröffentlichung, *Briefe der Freundschaft. Brahms – Groth*, Heide 1956 (nach dem Tode Pauls' von Olaf Klose vorgelegt), bekannt geworden. In der vorliegenden Ausgabe ließ sich die Zahl mitgeteilter Briefe kaum erweitern (87 Nummern gegenüber 83 Nummern bei Pauls, wobei Groths fragmentarische „Notizen über Johannes Brahms“ als Nr. 84 angefügt sind). Hinzugekommen sind im Einzelnen eine Postkarte von Brahms an Groth (um den 20.10.1884) (Nr. 47), ein Telegramm von Franz Wüllner, Groth u. a. an Brahms (23.6.1889) vom 4. Schleswig-Holsteinischen Musikfest in Kiel (Nr. 70) und eine Postkarte Groths u. a. an Brahms (2.7.1889) (Nr. 72). Weitere Verschiebungen in der Reihenfolge der Briefe gegenüber der Pauls-Ausgabe ergeben sich durch die Briefe Nr. 7 und 8 (statt Nr. 7 und 7a) und vor allem durch die exaktere Datierung einiger Briefe durch den Herausgeber Dieter Lohmeier.

Aufgenommen wurden außerdem Pauls' „Einleitung“ in leicht gekürzter Form, ferner in einem „Anhang“ Groths Aufzeichnungen, die „Notizen über Johannes Brahms“ (S. 149–150) nach der Handschrift im Groth-Nachlass sowie in ihren handschriftlichen Fassungen „Musikalische Erlebnisse“ (S. 152–174) und „Erinnerungen an Johannes Brahms“ (S. 175–201), beide in der Zeitschrift *Die Gegenwart* 1897 veröffentlicht. Während Miesner in seinem Buch die Druckfassungen beider Aufsätze bringt, weist Lohmeier auf Passagen hin, die Groth erst für den Druck eingefügt hatte.

Besonders wesentlich für diese Ausgabe ist die Auswertung eines umfangreichen Quellenmaterials, das in Gestalt von Anmerkungen und Zwischentexten eingearbeitet wurde, unter Übernahme der Anmerkungen von Miesner und Pauls. So wird die kompositorische Ausbildung des späteren Brahms-Schülers Gustav Jenner (1865–1920) ausführlich behandelt.

Die Briefe werden wie bei Pauls in modernisierter Rechtschreibung und Zeichensetzung vorgelegt, wobei einige Lesefehler bei Pauls richtiggestellt wurden. Während Pauls' Abkürzungen in Brahms' Briefen aufgelöst erscheinen, werden sie hier in eckigen Klammern edi-

torisch ergänzt, wodurch Eigentümlichkeiten der brahmsschen Schreibweise deutlich sichtbar gemacht werden. Die Anmerkungen weisen einige Irrtümer auf. So war etwa Joachim Direktor der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin seit deren Gründung im Jahre 1869, nicht 1866 (S. 203, Anm. 10). Im Frühjahr 1875 gab Brahms seine Stellung als Artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, nicht auch die Leitung der Wiener Singakademie auf. Diese hatte er als Chormeister von November 1863 bis April 1864 inne gehabt (S. 238, Anm. 20). Brahms' Mutter hieß mit Vornamen „Christiane“, nicht „Christine“; sie war eine geborene „Nissen“, nicht „von Bergen“; dies war der Geburtsname von deren Mutter, also Brahms' Großmutter mütterlicherseits (S. 290, Anm. 4). Nicht Fritz Schnack (1849–1919) kaufte 1880 in Pinneberg einen Uhrmacherladen, sondern Brahms richtete seinem Stiefbruder einen solchen Laden ein (S. 290, Anm. 5). Brahms hatte nicht mit seinem Verleger Fritz Simrock sein Testament verfasst, sondern diesem in einem Brief von Mai 1891 seinen letzten Willen mitgeteilt. Im April 1896 forderte Brahms den Brief zurück und nahm verschiedene Korrekturen daran vor. Da ihm dies offenbar nicht genügte, hat er am 7. Februar 1897 mit dem Ehepaar Fellingner in Wien ein geändertes Testament aufgesetzt, das Dr. Fellingner dann durch seinen Anwalt in eine juristisch gültige Form bringen ließ und Brahms daraufhin übergab. Wie sich aber nach Brahms' Tod herausstellte, hatte Brahms jedoch versäumt, dieses Testament zu unterschreiben, so dass es ungültig war. (Man vgl. R. Fellingner, *Klänge um Brahms. Erinnerungen*, Berlin 1933, S. 111–112; Neuausgabe Mürzzuschlag 1997, S. 126 bzw. S. 209/91, Anm. 9).

Beim *Regenlied* „Walle Regen, walle nieder“ dürfte es sich um einen Druckfehler handeln: Es muss op. 59, Nr. 3, nicht op. 53, Nr. 3 heißen (S. 294, Anm. 52). Bei der Abbildung auf S. 177, Groth am Schreibtisch sitzend mit Brahms-Büste, handelt es sich um die von Maria Fellingner in Wien geschaffene kleine Brahms-Büste, die sie Groth am 20. April 1898 zum Geburtstag übersandte, nicht um die 1893 von Pius Warburg geschenkte, wie der Herausgeber annimmt.

(April 2001)

Imogen Fellingner

Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Matthias HERRMANN. Laaber Verlag 1998. 633 S., Notenbeisp. (Musik in Dresden. Band 3.)

Nach der *Dresdner Oper im 19. Jahrhundert* und Anneliese Zänslers *Dresdner Stadtmusik. Militärmusikkorps und Zivilkapellen im 19. Jahrhundert* ist nun der dritte Band der Reihe *Musik in Dresden* erschienen, die vom Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden herausgegeben wird. Wie beim ersten handelt es sich um einen Sammelband, und der Herausgeber bekennt sich auch gleich in der Vorbemerkung dazu, „sowohl wissenschaftliche Texte ..., als auch solche, die den Charakter aktueller Berichterstattung tragen“ (S. 9), mit aufgenommen zu haben.

„Terminologische Erörterungen“ wurden dabei ausdrücklich ausgespart; unter „Kirchenmusik wird hier all das zusammengefasst, was mit geistlicher bzw. liturgischer Musik im Zusammenhang steht“ (S. 10). Die genauere methodische Verortung blieb so den Autoren der einzelnen Beiträge überlassen. Dabei überwiegen deutlich die Texte zu einzelnen Komponisten, Kantoren und Organisten (21 von insgesamt 38), aber auch in den vom Titel her mehr an Institutionen orientierten Beiträgen steht meist das Wirken der jeweiligen leitenden Musiker im Mittelpunkt. Dies wäre hinzunehmen, wenn dieser Band einen Grundriss zur Geschichte der für die Kirchenmusik wichtigen Institutionen enthielte, der es dem Leser erlaubte, die behandelten Personen in einen Gesamtrahmen einzuordnen. Stattdessen muss er sich für einen Überblick die institutionengeschichtlichen Eckdaten mühsam aus den verschiedensten Beiträgen zusammensuchen. Trotzdem fehlt am Ende Wichtiges: Über Status und organisatorische Veränderungen der Musik an der Katholischen Hofkirche im Laufe des 19. Jahrhunderts erfährt man gar nichts, die bis zum Ersten Weltkrieg bestehende evangelische Hofkirchenmusik wird auf weniger als zwei Seiten abgehandelt und die entsprechenden Informationen über die Entwicklung der städtischen Kirchenmusik sind über mehrere Texte verstreut und nirgends systematisch zusammengefasst. Von den Aufsätzen, die sich einzelnen Persönlichkeiten aus der Geschichte der Dresdner Kirchenmusik widmen, überzeu-

gen diejenigen am meisten, in denen vor allem Daten und Fakten zusammengetragen werden, die man andernorts kaum nachlesen kann. Leider sind diese aber in der Minderheit und wenn ansonsten nicht von vornherein die Pflege des lokalen Andenkens der jeweils behandelten Person allzu durchsichtig im Mittelpunkt steht, füllen oft Gemeinplätze den Raum zwischen den Daten und Fakten aus. Ein krasses Beispiel dafür bietet Laurie Ongleys Beitrag „Johann Gottlieb Naumann – Kirchenmusik im Übergang von der Ära Johann Adolf Hasses zum 19. Jahrhundert“: Das Aufsuchen von Parallelen zwischen den Messen Johann Gottlieb Naumanns und denjenigen Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts nach abstrakt-formalen Kriterien gerät eher zu einem Spiel von großer Beliebigkeit, als dass es einen Ansatz zum sachgemäßen Erschließen der Kirchenmusik des Ersteren bietet. Anders geht Manuela Jahrmärker vor: Sie postuliert am Anfang ihres Aufsatzes über Ferdinando Paër und Francesco Morlacchi die ziemlich allgemein gehaltene These von der Stilspaltung zwischen Oper und Kirchenmusik, um sie nach einer kurzen Betrachtung der Messen beider Komponisten am Ende in kaum veränderter Form nunmehr als Ergebnis zu präsentieren.

Michael Heinemanns Versuch schließlich, die beiden Messen Carl Maria von Webers mit Hilfe der in E. T. A. Hoffmanns bekanntem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* entwickelten Ästhetik zu interpretieren, dürfte fehlgehen, weil die spezifischen Bedingungen des Dresdner Hofkirchenmusikrepertoires kaum Berücksichtigung finden. Sein ziemlich pauschales Vorgehen provoziert höchstens die Frage, ob Hoffmanns Aufsatz im Sinne einer allgemeinen Geschichtstheorie zukünftig als eine Art Generalschlüssel zum Verständnis der katholischen Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dienen soll. Die Liste solcher Fehlleistungen ließe sich leicht verlängern. Die in vielen Fällen dringend nötige Erschließung bisher ungenügend beachteter Quellen wird nur in Ausnahmefällen geleistet. (z. B. in den Beiträgen über Carl Gottlieb Reißiger und das Choralbuch der Frauenkirche aus dem Jahre 1831); an deren Stelle tritt meist ein Ausschreiben älterer regionaler Publikationen zum jeweiligen Thema.

Wenn in einem Band wie dem vorliegenden

die Geschichte der Kirchenmusik bis in die jüngste Vergangenheit verfolgt wird, stellt sich unweigerlich die Frage nach der Grenze zwischen historischer Darstellung und den aktuellen Problemen. (Dies betrifft weniger die persönlich gehaltenen Berichte von Hans Grüß und Konrad Wagner sowie das Interview mit Jörg Herchet, die ihren Wert als Quellen sui generis behalten.) Für die Darstellung der Ereignisse um die zweifache Neubesetzung des Kreuzkantorats seit 1990 (Matthias Herrmann) und das Problem der zukünftigen Orgel in der rekonstruierten Frauenkirche (Frank-Harald Greß in „Dresden als Orgelstadt“) wurde diese Grenze aber bewusst überschritten. Angesichts der in Dresden über Jahre geführten kontroversen öffentlichen Diskussion zu diesen Fragen ist es zumindest bemerkenswert, dass in beiden Fällen nur die jeweils eine Partei zu Wort kommt und abweichende Positionen entweder ignoriert oder von vornherein („Alternativen Meinungen ist entgegenzuhalten: ...“, S. 251) als unerheblich abgetan werden. Der Herausgeber wäre gut beraten gewesen, sich an die Mahnung einer seiner Autoren (Hans Grüß: „Als Musikhistoriker sollte man aus Distanz mit möglichst großer Objektivität ans Werk gehen“ S. 387) zu halten und eine zeitliche Grenze (z. B. 1989/90) zu akzeptieren – oder aber die gesamte neueste Entwicklung zu den strittigen Themen sachgerecht zu dokumentieren und manche implizite Polemik (z. B. gegen Martin Flämig, Kreuzkantor von 1971 bis 1990) für den nichtdresdner Leser aufzuhellen. Spätestens hier (aber dann auch rückblickend auf die meisten historischen Beiträge) stellt sich die Frage, welche nicht ausdrücklich thematisierten Interessen bei der Erarbeitung dieses Bandes im Spiel waren bzw. an welchen Leserkreis er sich eigentlich wendet. Soll hier ein bestimmtes, methodisch weitgehend unreflektiertes Bild und von Projektionen aus der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit determiniertes Bild der Dresdner Kirchenmusik bis auf weiteres festgeschrieben werden? Als materiale Anreicherung lokaler Mythen (die immer aus einer partiellen Ineinssetzung von Vergangenheit und Gegenwart gespeist werden) erfüllt dieses Buch durchaus seinen Zweck. Als Beitrag zur Erforschung der Dresdner Musikgeschichte ist es dagegen weitgehend unbrauchbar.
(Januar 2000) Gerhard Poppe

ULRIKE KIENZLE: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang“ und die Wiener Moderne. Schliengen: Edition Argus 1998. 429 S., Abb., Notenbeisp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 3.)*

Diese Frankfurter Dissertation hinterlässt einen etwas zwiespältigen Eindruck. Die Verfasserin nimmt sich vor, eine „systematische Darlegung“ der „Wechselwirkungen der verschiedenen Ausdrucksmittel im Musiktheater“ zu leisten und postuliert eine „neuartige Analyse-Methodik, die den Erfordernissen des Gesamtkunstwerks Oper auf adäquate Weise Rechnung trägt“ (S. 50 f.). Schon die der Arbeit beigelegte „Motivtafel“ lässt allerdings an der „Neuartigkeit“ des Ansatzes Zweifel aufkommen; die Lektüre bestätigt, dass es sich hier um eine konventionelle und vorwiegend deskriptive, wenn auch im Einzelnen durchaus differenzierte Beschreibung der Leitmotivik der Oper handelt. Dieser Stand der Analytik muss schon seit Gösta Neuwirths grundlegender Untersuchung der Harmonik der Oper (1972) als überholt gelten; bezeichnend ist, dass die Verfasserin den musikanalytischen Diskurs ignoriert, der seitdem in der Schreker-Forschung geführt wurde, und ihn demzufolge an keiner Stelle fortführt.

Die Untersuchung bleibt daher der „Außenschicht der Handlungsmotivation und der Bilderwelt“ verhaftet, ohne zu den „Tiefenschichten der textlichen und musikalischen Strukturen“ vorzudringen, deren Darstellung sich die Studie eigentlich vorgenommen hatte (S. 15). Zur Erhellung dieser Außenschicht allerdings leistet die Arbeit einen wichtigen Beitrag. Mit Akribie trägt die Verfasserin wichtige und teilweise unbekannte Quellen zu Libretto und Dramaturgie zusammen. Die heterogenen Eindrücke und Einflüsse, die Schreker in seiner Oper verdichtet hat, werden in einem beeindruckenden Panorama entfaltet, das beispielsweise von Schnitzlers Theaterstück *Liebelei* über den Nachweis des Wiener Vergnügungsetablissemments, das als Vorbild für den Venedig-Akt diente, bis zum Aufweisen konkreter musikalischer Zitate reicht. So ist die Arbeit insgesamt ergebnisreich und lesenswert, wenn sie auch den selbst gesteckten analytischen Anspruch nicht einlöst.

Das Buch ist überdurchschnittlich gut ausgestattet, reich bebildert und durch viele Quer-

verweise äußerst leserfreundlich. Dass der Verlag überdies als Ergänzung einen Nachdruck der Studienpartitur des Werkes vorlegte, auf den in den Analysen jeweils verwiesen wird, ist in jeder Hinsicht vorbildlich.
(August 2001) Matthias Brzoska

FIONA RICHARDS: The Music of John Ireland. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. XIV, 282 S., Notenbeisp.

Mehr als zwanzig Jahre hat es gedauert, bis wieder ein Buch über John Ireland vorgelegt wurde – darüber hinaus das erste Buch überhaupt über diesen britischen Komponisten (1879–1962), das sich intensiv mit seinem Œuvre befasst und zum Teil mit aus diesem eine Spiegelung auf die Persönlichkeit versucht. In neun Kapiteln, die verschiedene Persönlichkeits- und Werkaspekte in den Vordergrund rücken („Sonatas and fantasies“, „Anglo-Catholicism“, „Paganism“, „Country“, „City“, „Love“, „War“, „Songs and sonatas, sacred and profane“, „Conclusion“), werden sämtliche zu Ireland erhaltenen Quellen extensiv konsultiert, und aus den Darstellungen ergibt sich mosaikartig ein lebhaftes Bild des Menschen, seines Umfeldes, seiner Zeit und seines Werkes gleichermaßen, welches jedoch – dies sei eingestanden – von moderatem Umfang ist. Jede seiner Kompositionen erfährt angemessene Würdigung im Haupttext und wird ggf. auch umfassend, analytisch strukturiert oder zu anderen Werken in Beziehung gesetzt, dargestellt. (Manche dieser Darstellungen werden dem deutschen Musikwissenschaftler analytisch zu wenig in die Tiefe gehend anmuten – Richards' Praxis, britischer Tradition folgend, ist jedoch den Werken selbst stets durchaus angemessen und immer auf die Eigenheiten der einzelnen Kompositionen ausgerichtet.) Verknüpfungen zur Literatur und dem Musikleben der Zeit sowie eine Einbettung in die für Ireland so wichtige südenenglische Landschaft runden das Bild jederzeit ab.

Mit diesem Buch, aus einer Dissertation für die Universität Birmingham hervorgegangen, wurde ein Paradebeispiel einer modernen Komponistenmonografie vorgelegt, bis in das Werkverzeichnis, die Bibliografie und die Register rundum gelungen.

(Juni 2001)

Jürgen Schaarwächter

HANS-PETER RÖSLER: Die Musiktheorie von Ernst Kurth und ihr psychologischer Hintergrund. Ammersbek bei Hamburg: Verlag an der Lottbek, 1998. 276 S.

Die Musiktheorie Ernst Kurths galt lange Zeit als abgetan. Neuerdings aber dokumentiert eine Reihe von Publikationen ein – wohl keineswegs zufälliges – wiedererwachtes Interesse. Dieses zeigt sich in Reflexionen über die Aktualität von Kurths Denken, in kritischen Würdigungen unter Einbeziehung seines geistesgeschichtlichen Umfeldes, nicht zuletzt im Bemühen um den Abbau von Vorurteilen und offensichtlichen Fehldeutungen. In diesen Kontext gehört Hans-Peter Röslers vorzügliches Buch über Kurths Theorie und deren psychologischen Hintergrund.

Der erste Teil seiner Monographie ist dem Umstand geschuldet, dass Kurths musikpsychologischer Ansatz auch zur Stunde noch keineswegs in allen Aspekten hinreichend verstanden wird. Grundbegriffe des Kurthschen Denkens wie Energie, Spannung, Bewegung, Leitton und Skala erfahren denn auch ausführliche Diskussionen zu ihrer Herkunft, ihren Funktionen und Implikationen. Dem Autor gelingen hierbei verdienstliche Berichtigungen mancher Missverständnisse, die seit einem halben Jahrhundert die Kurth-Literatur belasten: So erfahren die Begriffe „Kohäsion“ und „Gravitation“ die ihnen zukommende Untersuchung. Dankenswerterweise nimmt Rösler auch (S. 53) eine Korrektur des bislang fast immer fehlinterpretierten Theorems der potenziellen Energie vor. Erhellendes bietet das Buch zudem über den Status des Begriffs der absoluten Musik bei Kurth. Vergleiche mit anderen Musiktheorien (Riemann, Thuille u. a.) dienen der Präzisierung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Rahmen komplexer musiktheoretischer Fragestellungen.

Der zweite Teil der Arbeit befasst sich, unter Absehung von philosophisch-metaphysischen und naturwissenschaftlichen Implikationen der Musiktheorie Kurths, vorrangig mit den psychologischen Grundlagen, die der Autor als primär in der Tradition des Voluntarismus verankert nachweist. Röslers Arbeit reflektiert, in engem Kontakt zur damaligen Psychologie (Helmholtz, Stumpf, Krueger, Wundt, Lipps), den psychologischen Erkenntnisstand um 1930 und verdeutlicht auf diese Weise, worin Kurths

Thesen zeitverhafteten Tendenzen gehorchten und worin sie zu ihrer eigenen Zeit bereits überholt waren. Röslers Buch gewährt auch einen Einblick in die Vielschichtigkeit des Problems gestalttheoretischer Ansätze.

Die Entkräftung zahlreicher Vorurteile zeichnet bei Rösler keineswegs den Weg in die kritiklose Apologie des kurthschen Systems vor. Hinweise auf problematische Gedankenführungen und Fehlleistungen, auf dogmatische Elemente sowie auf den geringen Erkenntniswert der kurthschen Allgemeinbegriffe für die musikalische Analyse zeigen Perspektiven und Grenzen auf, innerhalb derer Kurths System auch heute noch als Beitrag zum Musik-Verstehen herangezogen werden kann. Röslers Buch besticht überdies durch die Genauigkeit der Interpretation bis in kleinste Formulierungsdetails hinein, durch seinen Materialreichtum (umfangreicher Fußnotenapparat) und durch ansprechende sprachliche Form: Die Lektüre ist daher sehr empfehlenswert.

(Juli 2001) Wolfgang Krebs

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

Zum Bemerkenswerten an dieser 1998 an der Berliner Humboldt-Universität eingereichten Dissertation gehört wohl, dass ihr Thema erst jetzt – der Jahrhunderttag nach der Uraufführung des *Pierrot* ist nicht mehr fern – aufgegriffen und gleichermaßen systematisch-konkret wie inhaltlich erschöpfend dargestellt worden ist. Zwar gibt es bereits einige, zumal gattungsgeschichtlich orientierte Arbeiten, die vor allem von Carl Dahlhaus und Hermann Danuser stammen und auf die Meyers Arbeit auch immer wieder Bezug nehmen kann. Doch über das in ihnen behandelte gattungsgeschichtliche Umfeld hinaus wendet sich Meyer, und das eben erstmals, einer gewissermaßen „inneren Werkgeschichte“ der neuen Gattung „Ensemblelied“ zu. In ihr geht es nicht darum, den oftmals benannten, doch kaum jemals konkret und über äußere, mithin offen-

kundige Merkmale hinaus nachgewiesenen Vorbildcharakter von Schönbergs Melodramen-Zyklus für Kompositionen Igor Strawinskys, Maurice Ravels u. a. aufzuzeigen – weil die Suche nach Konkretem eben bald ins Vage, Unspezifische und somit ins Unhaltbare führt. Vielmehr versteht Meyer unter „Einfluss“ „ein dynamisches Geschehen, das [...] nicht an blanken Ähnlichkeiten, sondern an originellen Umdeutungen, an fragmentarischen, scheinbar ‚beschädigten‘ Anleihen zu erkennen ist“ (S. 20). Meyer folgt dabei dem Konzept des „misreading“ des Literaturwissenschaftlers Harold Bloom: Einfluss ist auch und nicht selten sogar nachhaltiger in der „Diskontinuität möglicher Aneignungen“ zu erkennen, welche „zugleich den konkurrenzhaften und riskanten Charakter des Vorgangs akzentuiert“ (S. 21).

Die Arbeit beginnt, unter dem Titel „Theorie“, mit einer Diskussion des musikalischen Gattungsbegriffs, in der Meyer praktisch die Positionen von Dahlhaus/Danuser und der Intertextualitätsdebatte mit der „misreading“-Theorie Blooms verbindet und hieraus eigenständige Schlussfolgerungen für sein konkretes Thema zieht. In einem zweiten Kapitel, „Kontext“, geht es um die Anwendung der konzeptionellen Erwägungen auf die Situation um 1910 in Bezug auf Lied, Melodram, Orchesterlied wie auf „Mischformen“ wie das zweite Streichquartett von Schönberg oder den *Kammergesängen* von Hans Koefler. Das dritte Kapitel widmet sich schließlich der konkreten Analyse: Es enthält detaillierte Untersuchungen von jeweils einem Stück aus Schönbergs *Pierrot*, Strawinskys *Trois poésies de la lyrique japonaise* und *Pribaoutki*, Ravels *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, Charles Maurices *Quatre poèmes hindous* sowie aus Anton Weberns Opera 13, 14 und 15.

Neben diesen kunstgemäßen, dem individuellen musikalischen Geschehen stets nahe bleibenden Analysen, die in jedem Fall die theoretischen Ausführungen in den vorausgehenden theorie- und geschichtsorientierten Kapiteln bestätigen und ins Detail hin ausweiten, dürfte insbesondere für die deutschsprachigen Leser Meyers Darstellung der Pariser „Ensemblelied-Szene“ von besonderem Informationswert sein. Geht es doch hier um Kompositionen, die – zumindest im Falle Delages, doch auch hinsichtlich der hier in Rede stehenden Werke von

Ravel – durch die beherrschende Präsenz Schönbergs und, wenngleich mit Abstand, Weberns bislang außerhalb Frankreichs kaum die Beachtung gefunden haben, die sie zweifellos verdienten. Insofern enthält Meyers Buch neben erhellenden Einsichten in einige unbekanntere oder auch nur vernachlässigte Abschnitte der Rezeptionsgeschichte des 20. Jahrhunderts nicht zuletzt nachdrückliche Anregungen für die gegenwärtige musikalische Praxis. (August 2001) Mathias Hansen

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

Die Affinität der Kölner Musikwissenschaft zu Frank Martins Schaffen erklärt sich einerseits aus Martins Tätigkeit als Professor für Komposition und Instrumentationslehre an der Kölner Musikhochschule zwischen 1950 und 1957 und andererseits mit seiner Sonderstellung innerhalb der Neuen Musik. In der vorliegenden Dissertation zum Musiktheater Martins, die als komplementäre Untersuchung zu dem von Dieter Kämper herausgegebenen Frank-Martin-Kongressbericht (1993), dem von Franz Xaver Ohnesorg edierten Kölner Ausstellungskatalog „Leben und Werk“ (1990) und der Dissertation von Regina Brandt von 1992 anzusehen ist, hat Kerstin Schüssler in einem ersten Hauptteil grundsätzliche Probleme der szenischen Werke Martins, die Schauspielmusiken, die Ballette sowie *Le Vin herbé* behandelt. Die gattungsmäßige Eigenständigkeit des Musiktheaters Martins wird bereits an *Le Vin herbé* dargelegt, der als oratorisches bzw. „kammermusikalisches“ Werk nur am Rande zu dem Textkorpus gehört und zu den romanisch orientierten, also in Opposition zu Richard Wagners *Tristan und Isolde* stehenden Auseinandersetzungen mit dem Tristan-Stoff konzipiert ist (die Vorlage war Joseph Bédiers Roman). Im zweiten Hauptteil analysiert die Autorin das Volksschauspiel *La Nique à Satan*, den *Sturm*, *Le Mystère de la Nativité* und *Monsieur de Pourceaugnac*. Sie behandelt eingehend jeweils die Vor- und Entstehungsgeschichte, die Besetzung, die Handlung,

die musikalische Gestaltung, die Fassungen und die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte. Diese Analysen zeigen fundierte historische Kenntnisse und die Fähigkeit, die kompositorischen Besonderheiten von Martins „aristokratischer Tonsprache“ bzw. seiner „musique humanitaire“, seinen spezifischen Umgang mit Zwölftonreihen, den die Verfasserin als „Ausnutzung eines chromatischen Totals“ verstanden haben wissen will, mit historisierenden Satztechniken, die reflektierte Zitatpraxis und die jeweils damit verbundene Bedeutung dem Leser plausibel zu machen. Mehrfach werden weit verbreitete Irrtümer korrigiert, so beispielsweise die Auffassung, Martin habe die szenische Realisierung des *Vin herbé* gewünscht, oder an dem vermeintlich geringen musikalisch-interpretatorischen Anspruch von *La Nique à Satan*. Das Text-Layout ist wegen großer Freiflächen auf vielen Seiten recht unausgewogen, die Notenbeispiele uneinheitlich, teilweise handschriftlich, teilweise im Notensatz wiedergegeben. Die lesenswerte Arbeit gehört zu den wichtigen Untersuchungen zum Musiktheater des 20. Jahrhunderts. (Februar 2001) Herbert Schneider

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

Erfreulicherweise hat auch in dem deutschen Sprachraum das musikwissenschaftliche Interesse an der Gattung „Musical“ in den vergangenen Jahren zugenommen. Dass diese zu einer der zentralen Ausprägungen des angelsächsisch-europäischen wie amerikanischen Musiktheaters gehört und in einer faszinierenden Gattungsgeschichte gerade in ihren Höhen und (!) Tiefen auf vielfältige ästhetische, soziologische wie kulturhistorische Themenbereiche zu beziehen ist, zeigt sich vor allem für die Ära im Umbruch vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. Hierbei haben europäische Komponisten wie Kurt Weill die Entwicklung wesentlich mitgetragen – in einer oft Staunen machenden Assimilationsleistung an das Idiom einer originär-amerikanischen Musik, die stets mit den pragmatischen Anforderungen eines staat-

lich nicht geförderten Musiktheaters zu ringen hatte.

Dem Musical dabei aber dennoch den Nimbus eines vermeintlich nur kommerziell ausgerichteten Unternehmens (ohne jedweden artistischen Anspruch!) zu nehmen, leistet auch die vorliegende Arbeit von Juchem, indem hier das Œuvre eines künstlerisch gewichtigen Autorenpaars exemplarisch beleuchtet wird – und zwar des Mitte der 1930er-Jahre in die USA emigrierten deutschen Komponisten Kurt Weill (1900–1950) sowie des für seine Zeit äußerst bedeutenden amerikanischen Dramatikers Maxwell Anderson (1888–1959).

Das 1. Kapitel dieser Göttinger Dissertation präsentiert „Zeitgeschichtliche Hintergründe“, die auch den mit dem Musical weniger Vertrauten gut in die Problematik einführen. Im 2. Kapitel „Die Zusammenarbeit“ wird nach einem jeweils kurzen biographischen Abriss zur Person von Weill und Anderson deren gemeinsames Werk gewürdigt. Hier ist die spannend zu lesende Darstellung der sorgfältig recherchierten Hintergrunddetails zur Entstehung von „Libretto und Musik“, den entsprechenden „Produktionsvorbereitungen“ usw. zu Hauptwerken wie *Knickerbocker Holiday* (1938) und *Lost in the Stars* (1949) hervorzuheben – auch untermauert durch einen umfangreichen Anhangsteil (S. 321–391).

In mehrfacher Hinsicht gelangt Juchem zu einer Revision eines gängigen Weill- bzw. Broadway-Bildes: Durch die Zusammenarbeit mit Anderson, als dem „prominentesten Theaterschriftsteller der dreißiger und frühen vierziger Jahre in den USA“, erfuhr die Gattung einen entscheidenden qualitativen Sprung hin zu einem anspruchsvollen „literarisch-musikalischen Theater“ – in Form eines bis dato nicht gebräuchlichen „book musicals“, wobei der Text (in der Regel) vor der Musik geschrieben wurde. Dabei haben es Weill und Anderson immer wieder verstanden, mit kritischen wie politisch brisanten Themen am „Rand des wirtschaftlich Vertretbaren“ zu agieren, so dass auch von hier aus das Bild eines „in Amerika gänzlich apolitischen Weills“ zu revidieren ist. Dieses berührt auch die wechselseitige Rezeption der Musik Weills aus europäischer wie amerikanischer Sichtweise: Während von amerikanischer Seite aus die „Neuartigkeit der Werke Weills und Andersons am Broadway“

zwar gewürdigt, aber dennoch als „nicht-amerikanisch“ beschrieben wurde, so haben die europäischen Kritiker diese genau umgekehrt als „gänzlich amerikanisch“ deklariert.

Im 3. Kapitel werden analytische Aspekte der Musik Weills behandelt. Hier befasst sich Juchem primär mit Weills Umsetzung der „American Popular Song Form“. Deutlich wird, dass Weill jeweils um individuelle Lösungen bemüht war und nicht auf die bloße Erfüllung vorgegebener Musicalstandards einzugrenzen ist. Ein Themengebiet, für das sich noch ein weites Feld für künftige Arbeiten zu werkanalytischen Fragestellungen zur Musik Weills erschließen sollte – auch im Hinblick auf eine leidige wie nun endgültig ad acta zu legende Wertigkeitsdebatte, die in der Musik Weills ein „mittleres Stilniveau“ wie einen „reduzierten Kunstanspruch“ sieht. Insgesamt legt Juchem erstmals eine umfassende wie überzeugende Studie zu den amerikanischen Jahren Weills vor und schließt damit eine Lücke in der Weill-Forschung.

(Juni 2000)

Joachim Brügge

ALAN POULTON: *A Dictionary-Catalog of Modern British Composers. Westport, Connecticut und London: Greenwood 2000. 3 Bände, insges. XLV, XV, XV, 1791 S. (Music Reference Collection. Number 82.)*

Ein ausschließlich britischen Komponisten gewidmetes Lexikon mit umfänglichen Werkverzeichnissen herzustellen, ist kein neues Unterfangen – schon Lewis Foremans großer *Guide to Research* von 1972 zu einer Anzahl britischer Komponisten ging in diese Richtung und legte den Grund zu allen bisherigen Forschungen. Dass Greenwood das Konzept der verlagseigenen Bio-Bibliographie nun in Lexikonform aufgreift und damit eine eigenständige Form vorlegt, bewirkt eine Übertragung der Meriten wie auch der Mängel dieses Konzeptes. Detaillierte Werkverzeichnisse zu vierundfünfzig britischen Komponisten, die mehr oder weniger dem 20. Jahrhundert zugerechnet werden können, geben weitaus mehr noch als selbst der *Grove* 2001 eine Möglichkeit, das Œuvre all dieser Komponisten kennen zu lernen – der Praxis verpflichtete Informationen wie Werk dauern, detaillierte Besetzung,

Verlagsangaben, Ur- und Erstaufführungsdaten sowie eine Auswahldiskografie erleichtern das Kennenlernen einzelner Werke. Poulton fühlt sich darüber hinaus Kenneth Thompsons *Dictionary of Twentieth Century Composers (1911–1971)* von 1973 verpflichtet.

Dieses Sich-verpflichtet-Fühlen resultiert leider aber auch aus einem zentralen Manko, das schon Thompsons Lexikon belastet hatte: die immer sehr problematische Auswahl der Komponisten. Wer ist ein wichtiger Komponist, und wer ist ein Komponist des 20. Jahrhunderts? Beide Fragen sind offen für stark subjektive Deutung, und auch die großen Lexika liefern hier nur bedingt Hilfestellung. Als fragwürdig indes muss man ansehen, dass zumindest einige hoch bedeutende britische Komponisten des 20. Jahrhunderts hier keine Berücksichtigung gefunden haben, so etwa Ralph Vaughan Williams, Arnold Bax, Cyril Scott, Havergal Brian, Gustav Holst, Frank Bridge, Joseph Holbrooke, Lord Berners, im Grunde auch Granville Bantock, Kaikhosru Sorabji, Bernard van Dieren und Percy Grainger. Diese Auslassungen sind nirgends erklärt, und man kann nur mutmaßen, dass der Autor Duplizierung anderer Werkverzeichnisse vermeiden wollte (warum jedoch ist dann Benjamin Britten eingeschlossen?) oder ihm diese Komponisten nicht wirklich am Herzen lagen. Ähnlich ist es mit der Auslassung sämtlicher jüngerer britischer Komponisten, von Harrison Birtwistle, Mark-Anthony Turnage, Thomas Adès, Peter Maxwell Davies, Richard Rodney Bennett, John McCabe und zahllosen anderen: Natürlich hätten sie Eingang in diese Sammlung finden müssen, entweder zu Ungunsten der weniger bedeutenden behandelten Komponisten oder auf Kosten der weiteren Erweiterung des Umfangs des Projektes.

Dies ist eines der zentralen Probleme dieses Werkverzeichnis-Lexikons. Ein anderes ergibt sich aus der Titelgestaltung des Buches selbst: Wer bei „Dictionary-Catalog“ biografische Informationen über einen Komponisten selbst erwartet, wird restlos enttäuscht – kein einziges Wort im ganzen Lexikon, bedingt durch die titelbedingte Verkürzung (wie klänge auch „Dictionary of Catalogs“?). Wenn man diese Enttäuschung jedoch überwunden hat, ist Poultons Arbeit eine äußerst hilfreiche und hochkarätige Ergänzung selbst zum *Grove* 1980

oder 2001, der in Bezug auf britische Komponisten stets einen ganz außerordentlich hohen Standard aufweist.
(Juli 2001) Jürgen Schaarwächter

Lebenswege von Musikerinnen im „Dritten Reich“ und im Exil. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Peter PETERSEN. Hamburg: Von Bockel Verlag 2000. 415 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 8.)

Ende 2000 erschien der Band *Gender-Studien. Eine Einführung*, herausgegeben von Christina von Braun und Inge Stephan. Er enthält neben luziden grundsätzlichen Artikeln auch einen nachdenklichen Grundlagenbericht zum Stand der Gender Studies in der Musikwissenschaft von Monika Bloß und offenbart, wie es um die Gender Studies in unserem Lande und in unserem Fach bestellt ist. Die Rede ist beispielsweise davon, dass in der Musikwissenschaft unter allen mit Kunst und Kultur befassten Fächern sich „Ressentiments gegenüber geschlechtsrelevanten Fragestellungen am längsten erhalten haben“. Dabei seien die Gründe hierfür vielschichtig und die Suche nach ihnen selbst „Teil feministischer Kritik“. In den Chor kritischer Stimmen flocht sich Kerstin Gralher ein, die in einer Besprechung des Bandes *Frauentöne – Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte*, der ebenfalls 2000 erschienen war, anmerkte: „Leider wurden in diesem Buch keine neuen Spuren aufgedeckt – Frauen, deren Werke es noch gänzlich neu zu entdecken gilt. Da hat die Kanonisierung der Rezeption offenbar ganze Arbeit geleistet. Was sich nicht von Anfang an wenigstens leise hörbar gemacht hat, schaffte es nicht, sich bis in unsere Tage zu retten.“

Dem großen Forschungsdesiderat wird nun von ganz unerwarteter Seite ein Band gerecht, der von der Arbeitsgruppe Exilmusik Hamburg herausgegeben ist. Diese Arbeitsgruppe, die seit 1988 besteht und die biographische Grundlagenforschung über die Lebensgeschichte exilierter und verfolgter Musiker und Musikerinnen aller Berufssparten aufarbeitet, hat seit den 1990er-Jahren Veröffentlichungen zu Berthold Goldschmidt, Paul Dessau, Hanns Eisler vorgelegt. In der Schriftenreihe *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil* erschienen Studien

zur Exilkomposition während der NS-Zeit, zum Frauenorchester in Auschwitz aber auch zu den Spuren deutscher und österreichischer Flüchtlinge in der britischen Musikkultur. In dem kostbaren Material, durch akribische quellenkundliche Forschung zutage gefördert, wurde deutlich, dass besonders die Frauen durch die NS-Zeit doppelt bestraft waren. Sie teilten mit ihren männlichen Kollegen dasselbe Schicksal, fanden jedoch in der Aufarbeitung durch Musikwissenschaftler weniger Beachtung als exilierte Komponisten oder Musiker. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Die Kanonisierung der Rezeption hatte auch hier ganze Arbeit geleistet. Peri Arndt schreibt dazu im Nachwort zum vorliegenden Band: „Nur wenige Blicke genügen, um festzustellen, dass auch die neuesten Publikationen zum Thema ‚Exilmusik‘ einen Aspekt nahezu vollständig missachten: die Kategorie ‚Geschlecht‘. Innerhalb der musikwissenschaftlichen Exilforschung erweist sich die geschlechtsspezifisch orientierte Forschung als inexistent.“

Der vorliegende Band ist ein erster Beitrag, auf dieses große Versäumnis aufmerksam zu machen: Von ca. 2000 namentlich bekannten NS-verfolgten Musikerinnen, Instrumentalistinnen und Komponistinnen werden vierzehn ausgewählte Biographien in Erinnerung gerufen, die den zentralen Anliegen der Exilforschung zusätzliche Brisanz verleihen. So werden mit diesen Darstellungen nicht nur vergessene Künstlerinnen rehabilitiert, die Texte deuten auch Unterschiede im spezifischen Verhalten von Frauen und Männern in der Extremsituation Exil an. Eine Fragestellung aus der geschlechtsspezifischen Musikforschung, die qualitativ weiterverfolgt werden könnte und durch quantitative Forschung auf eine breitere Grundlage gestellt werden könnte. Frauen realisierten offensichtlich eher die drohende Gefahr, waren schneller zur Flucht bereit und planten sie unerschrocken und mit Realitätssinn. Gleichzeitig traf sie das Exilschicksal zum einen besonders hart, da nur wenigen die Anknüpfung an frühere Erfolge gelang und das nationalsozialistische Berufsverbot zum Teil bis heute Wirkung zeigt. Zum anderen ermöglichte die Exilsituation einigen von ihnen, frauenspezifische Grenzen zu sprengen und tradierte Rollenbilder zu überwinden, wie die Komponistin Pia Gilbert treffend formu-

liert: „Ich bin nicht froh, dass es die Nazis gegeben hat, aber wenn es in meinem Fall eine andere Seite der Nazi-Medaille gibt, dann ist es die, hierhergekommen zu sein, diese Freiheit bekommen zu haben, diesen Impuls zur Kreativität, den Freibrief, Dinge auszuprobieren und wenn nötig auch mal scheitern zu dürfen. Ich hätte das alles niemals in Deutschland gehabt, ganz sicher nicht“ (S. 305).

Die Darstellungen der einzelnen Biographien sind mit klugem Bedacht geschrieben, vorsichtig und respektvoll tasten sich die Autorinnen und Autoren an die verschütteten inneren und äußeren Lebensbilder heran. Jedem Porträt sind Verzeichnisse beigegeben, die Werke, Ton- oder Filmaufnahmen, Quellen und Literatur auflisten und den Band zu einer wahren Fundgrube der Exil- und Frauenforschung gleichermaßen machen, zu einem Lesebuch der frauenspezifischen Exilmusikforschung. Ergänzt sind Zeitdokumente, die vom Ermächtigungsgesetz 1933 über die Bücherverbrennung, den Fragebogen der Reichsmusikkammer und die „Reichskristallnacht“ 1938 bis hin zur Wannseekonferenz 1942 gehen. Der Wechsel von Biographie und Zeitdokument, der die literarische Aufarbeitung individueller Geschichte in die harte Objektivität der Gewaltherrschaft einflieht, macht das Lesen zu einer bestürzenden Erfahrung.

So schützt die Klarheit der Darstellung nicht vor dem fassungslosen Staunen, das einen angesichts des Mutes der Frauen ergreift. Die Pianistin Edith Kraus bewahrte sich beispielsweise vor der Ermordung in Auschwitz mit einem Konzert in Theresienstadt. Ihr persönliches Hab und Gut mitsamt aller Noten war verschwunden, aus dem Gedächtnis spielte sie Werke von Bach, Mozart, Chopin, Brahms und Smetana, „die ihr in diesem Moment das Leben retteten.“ Und wer kann ohne innere Bewegung den autobiographischen Text der Geigerin Eva Hauptmann aus dem Jahr 1940 lesen, in dem es u. a. heißt: „Gegangen werd' ich sein und gern und leis. Nicht allzu fern, doch unerreichbar. Hier wird nichts verbleiben. Alles, was ich weiß, weil ich's erfahren, nehm' ich dann mit mir, unausgesprochen ...“

(Februar 2001) Annette Kreuziger-Herr

Frauentöne – Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte. Hrsg. von Alenka BARBER-KERSOVAN, Annette KREUTZIGER-HERR und Melanie UNSELD. Karben: Coda 2000. 282 S., Abb. (= Forum Jazz Rock Pop. Band 4.)

1993 studierten an der Hamburger Musikhochschule 36 Männer das Fach Jazz, aber nicht eine Frau. Dieses Verhältnis, noch dazu in einem historisch eher unbelasteten Fach, zeigt, wie hoch die unsichtbaren Hürden für die Frauen noch immer sein müssen. So sind denn auch einige Aufsätze dieser Sammlung, die ursprünglich als Vorlesungsreihe zum Thema „Frauen in der populären Musik“ konzipiert war, mehr grundsätzlichen Fragen gewidmet. Freia Hoffmann sucht in ihrem Überblick über das Musikstudium von Frauen nach den verborgenen Tabus. Beatrix Borchard fragt in einer genrekritischen Analyse der *Lieder ohne Worte* von Fanny Mendelssohn, ob ihre Stücke eher der privaten Verständigung mit Felix entsprangen oder dem Wunsch, in der Öffentlichkeit gehört zu werden. Solche Fragen bekommen in einer „genderized“ Hinterfragung des Geniebegriffs bei Borchard wie auch bei Melanie Unselde einen größeren Rahmen, die am Beispiel von Lili Boulanger und Alma Mahler nach Wegen sucht, um den Status von Komponistinnen als „Quotenfrauen“ abzuschaffen. Es zeigt sich, dass die gängigen Parameter der Musikgeschichtsschreibung den Interessen von Frauen zuwiderlaufen.

Vermeintliche Randthemen (Sabine Giesbrecht über die identitätsstiftende Funktion von Liederbüchern für Studentinnen um 1910, Dorothea Kaufmann über die sozialen Aspekte der Damenkapellen um 1900) führen immer wieder zur Frage nach ihrem musikgeschichtlichen Stellenwert. Während die Beiträge von Erika Funk-Hennings zur E-Musik und Eva Volke zur Rockmusik Überblickscharakter tragen, interpretieren Ursel Schlicht und Marianne Steffen-Wittek empirische Ergebnisse aus der Popmusik. Alenka Barber-Kersovan widmet sich der Pop-Ikone Madonna, die eine faszinierende Quelle für den kulturwissenschaftlichen und feministischen Diskurs darstellt. Trotz Qualitätsschwankungen ist der Band vor allem dann lesenswert, wenn er über die Thematik hinausgreift und sich grundlegend mit der Präsentation des Weiblichen in der Musikgeschichte und in der heutigen Kul-

tur befasst. Gelegentliche Unregelmäßigkeiten im Satzspiegel sind ebenso hinzunehmen wie eine schlecht lesbare Schrift.
(November 2000)

Eva Rieger

CHRISTINA E. ZECH: *Zum Geschlechterbild im zeitgenössischen Musiktheater am Beispiel von Adriana Hölszkys „Bremer Freiheit“ und Wolfgang Rihms „Die Eroberung von Mexico“.* Zwischen Neuentwurf und Tradition. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1998. 200 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 183.)

In ihrem Beitrag „Gender Studies‘ und Musikwissenschaft – ein Forschungsbericht“ hat Eva Rieger, die die zu besprechende Untersuchung als Dissertation betreut hat, auf die prekäre Situation „feministischer Forschung“ angesichts sogenannter Postmoderne und Dekonstruktion hingewiesen, allerdings auch die zögerliche Aufnahme der neuen Disziplin in den Kreis der etablierten Musikwissenschaften nicht verschwiegen (Mf 48, 1995, S. 235–250). Sowohl das politische Interesse der Frauenforschung als auch die wissenschaftliche Fragestellung sollten ihr Recht bewahren, nur sollten sie methodisch getrennt werden, und zwar so streng wie möglich. Feministische Forschung „muß die sich überlagernden Fäden eines multiplen Diskurses [innerhalb des Faches wie interdisziplinär] zu entwirren suchen, wobei sie das kulturell geprägte Geschlecht als nur einen Faden betrachtet, der allerdings die anderen deutlich einzufärben vermag“ (Eva Rieger, S. 250). Einer solchen Zielformulierung mag die Rezensentin allerdings nur beipflichten, wenn „Einfärbung“ im heuristischen Sinne verstanden wird. Nützlich wäre auch zu umschreiben, was man sich unter Diskurs vorzustellen hat, wann dieser beginnt und endet. Christina Zechs Arbeit wird also unter Prämissen besprochen, die womöglich nicht allen Vertreterinnen feministischer Forschung entgegenkommen.

Es ist der Autorin hoch anzurechnen, dass sie sich mit großem Engagement ihrem Thema widmet. Ausdrückliche Anerkennung verdient, dass sie sich zwei zeitgenössischen Werken zuwendet, die – für beide muss man auf eine weitere Durchsetzung im Repertoire hof-

fen – noch der aktuellen Kritik unterliegen. Es sei am Rande vermerkt, dass die hier sich andeutende Problematik nicht berücksichtigt, auch die bisherige Rezeption nicht eigens diskutiert wird.

In der materialreichen Einleitung wird der Stand der Geschlechterforschung auf das Thema bezogen, werden die zahlreichen Gestaltungen im zeitgenössischen Musiktheater abgehandelt. Die beiden Stücke werden anschließend unter einer (über)großen Fülle von Fragestellungen analysiert, und zwar jeweils parallel in den Kapiteln „Stoffgrundlagen und Libretto“, „Musikalische Struktur“, „Personencharakteristik“. Der in der Einleitung angesprochene Vergleich wird allerdings nicht durchgeführt. Leider wird auch nicht eigens begründet, wie es zur Auswahl dieser beiden Werke gekommen ist und welche Vergleichspunkte im einzelnen die Untersuchung hätten bestimmen können. In dem „Epilog“ genannten Fazit werden die der Autorin wichtig erscheinenden inhaltlichen Aspekte der beiden Kompositionen zusammengefasst – von der musikalischen Struktur ist nur noch am Rande die Rede –, und Adriana Hölszky sowie Wolfgang Rihm wird attestiert, dass sie „in den analysierten Werken besonders deutlich den Wunsch nach der Befreiung von der Voreingenommenheit gegenüber Weiblichkeit und Männlichkeit“ (S. 171) äußern. Womit sie sich beide gewiss auf der Höhe der Zeit befinden.

Auf die große Fülle an Einzelbeobachtungen, historischen Verknüpfungen, vom Thema her angeregten philosophischen, soziologischen, psychologischen u. a. Bezügen kann hier nicht eingegangen werden. Vieles dürfte in der weiteren wissenschaftlichen Diskussion Bestätigung finden, manches wohl auch auf Widerspruch stoßen.

Grundsätzlich anzumerken ist an dieser Stelle, dass auch feministische Forschung kritisch nachzufragen hat. Inwieweit Rihm Aspekte des „Theaters der Grausamkeit“ von Antonin Artaud in sein Musiktheater aufgenommen hat, mag dahingestellt bleiben. Das von der Autorin formulierte „Fazit dieser Oper [...], daß männliche Brachialgewalt keine Lösung für kontinentale oder zwischengeschlechtliche Verständigungsprobleme bietet“ (S. 163), würde diesem Anspruch sicher nicht gerecht werden.

Adriana Hölszky andererseits hat nirgendwo die Geschlechterproblematik zum Thema ihres „Singwerks“ erklärt. Selbst in der S. 78 zitierten Äußerung, in der von „Befreiung“ die Rede ist, kann nicht ein „emanzipatorischer Anspruch“ (S. 85) gemeint sein. Zumal die Autorin selbst feststellt, dass der Librettist gerade die frauenrechtlichen Passagen, wie sie sich bei Fassbinder finden, gekürzt hat. Adriana Hölszky hat selbst die von der Autorin trotzdem vorgetragenen Interpretationen zurückgewiesen. Adriana Hölszky: „Alles hat mich zu diesem Stoff hingezogen. Geesche hat diese Tendenz, sich zu befreien. Wenn man jetzt sagt, es ist eine Befreiung der Frau aus ihrem historischen Zustand, ist das einfach zu plakativ. Das Stück möchte nichts beweisen, es stellt Situationen dar, Kämpfe und Kräfte, und man muss selber diese Puzzles entschlüsseln“ (Roswitha Sperber: „Es war ein sehr schönes Arbeiten. Werkstattgespräch mit der Komponistin der ‚Bremer Freiheit‘“, in: *Komponistinnen gestern, heute. Internationales Festival, 5 Jahre Heidelberg. Dokumentation*, hrsg. vom Kulturinstitut *Komponistinnen gestern – heute e. V.*, Heidelberg 1983, S. 221–230, hier S. 227). Selbst wenn die Autorin eine feministische Engführung für vertretbar hält, hätte sie eine kritische Auseinandersetzung mit der Komponistin Adriana Hölszky nicht scheuen dürfen. Nach Meinung der Rezensentin könnte der auch von ihr angesprochene Vergleich mit *Wozzeck* (S. 80) allerdings den Weg zu einem umfassenderen Verständnis der *Bremer Freiheit* weisen. So muss man bedauern, dass der feministische Impetus kritischer Nachfrage im Wege steht. Methodisch überzeugender dürfte ein Verfahren sein, das ans „Einfärben“ erst geht, wenn wissenschaftliche Kritik ihre Arbeit getan hat. (Juni 2001) Eva-Maria Houben

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

Wenn man im Klappentext liest: „Es lohnt sich auch für die junge, der bürgerlichen Mu-

sikwissenschaft überdrüssige Musikwissenschafts-Generation, sich mit den marxistischen Ansätzen in der Musikforschung zu beschäftigen ...“, könnte man das Buch beiseite legen: Wer dergestalt zwischen „bürgerlicher“ versus „marxistischer“ Musikwissenschaft unterscheiden will, dem scheint vom Begriff „Wissenschaft“ etwas abhanden gekommen, der könnte vielleicht dereinst auch die „Christliche Wissenschaft“ als solche betrachten. (Nicht zuletzt Mitherausgeber Günter Mayer meldet auf S. 329 gegen solch irreführende Etikettierung kritische Bedenken an, freilich ohne große Resonanz.)

Zugute halten sollte man vielleicht einen gewissen Unterhaltungswert: Marxistische Denker waren allezeit tüchtige Polemiker, von Karl Marx und Friedrich Engels selbst angefangen über Ernst Bloch und Georg Lukács bis hin zum „Journalisten“ der *Sovetskaja Muzyka*. Kontrahenten ihrer Meinungen Gleichrangigkeit zugestehen, kam ihnen nimmer in den Sinn. So wie sich schon Engels nicht einfach mit dem Autor Eugen Dühring auseinandersetzen konnte, dessen Theorie er zu bemängeln fand, so hat dieses Beispiel bis heute Schule gemacht: In einem „Herrn N.“ aus dem Hamburger Schuldienst hat Hans Jünger („Herrn N's Bemühungen um Fortschritt – Eine biografische Fallstudie“ S. 277–282) trotz all dessen Bemühungen ums richtige linke Denken einen solchen Negativhelden ausgemacht, kein Wunder auch: wurde er doch „in eine kleinbürgerliche Flüchtlingsfamilie hinein geboren“. In diesen Kategorien avanciert der einst aus der DDR ausgebürgerte Liedermacher Wolf Biermann bei Wolfgang Martin Stroh zu „einem der bekanntesten westdeutschen Oberlehrer“ (S. 271). Die „Lügen und Verdrehungen der Adenauer-Gesellschaft“ (Martin Geck, S. 284) haben ihn ja auch nicht gebührend abgestoßen! Ihren Unterhaltungswert haben solche Sprüche, und auf die Goldwaage sollte man sie nicht legen.

So sind großspurige Behauptungen mitunter irrig: „Mitte der 60er Jahre konnte man nur in Freiburg bei Eggebrecht über Neue Musik promovieren (Brinkmann, Budde, Stroh), später dann bei Dahlhaus und Stephan in Westberlin“ (Stroh S. 47) – dem Rezensenten möge nachgesehen werden, dass er 1961–1966 über sowjetische Musik der 20er-Jahre seine Doktorarbeit

schrieb, jedoch in Göttingen bei Heinrich Husmann. Oder sie beruhen auf schlichter Unkenntnis: die „Internationalen Tagungen 1948 und 1949 in Prag, auf denen diverse Vorbereitungen zu einer echten musikwissenschaftlichen Internationale getroffen wurden“, bezeichnen Eberhard Rebling und Stroh S. 11 als „ehrentvoll“ – in Wahrheit wurde auf diesen Prager Tagungen (nicht mit jener von 1947 zu verwechseln, an der noch Dmitrij Šostakovič teilnahm!) in der inzwischen sowjetisch diktierten Tschechoslowakei das Rad der Musikgeschichte zurückgedreht und – in Akklamation der sowjetischen 1948er ZK-Musikbeschlüsse – die Doktrin des Sozialistischen Realismus international zementiert. Es war immerhin noch in der DDR 1989, bei der Tagung des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik, dass Frank Schneider diese Tatsachen offen beim Namen zu nennen wagte, und Gustavo Becerra-Schmidt bezeichnet diese Prager Manifeste hier (S. 34) als „pseudomarxistische ... Irrwege“.

„Paradigma“ meint ja zunächst: „Beispiel, an dem etwas vorgeführt wird“, etwa die A-Deklination, die schwache oder starke Konjugation. „Paradigmenwechsel“ hieße, eine Darstellungsform ändert sich, ohne dass sich an der Sache etwas ändern müsste. Wenn der Wolf Kreide frisst, wäre dies ein Paradigmenwechsel. Kreide gefressen hat jedenfalls Georgij Pantielew, der noch 1991 in der *Sovetskaja Muzyka* (in deren „Putschnummer“ 7, S. 55) keinen Anstand nahm, Untersuchungen zur sowjetischen Neuen Musik der 20er-Jahre als „illegale Forschungen“ („podpolnye issledovania“) zu brandmarken. Sein Beitrag (S. 59–62) entbehrt solchen Unterhaltungswerts und bemüht sich um Sachlichkeit sogar in kritischer Sicht auf vergangene Sowjetrealitäten, die freilich nicht so weit geht, dass einer der interessantesten marxistischen Theoretiker, der Komponist Nikolaj Roslavec (1881–1944), als „Sowjetfeind“ ein halbes Jahrhundert verfermt und totgeschwiegen, auch nur mit einem Wort Erwähnung fände. Überhaupt scheinen vielfach alte Gehorsamsmechanismen nachzuwirken: Obschon in vielen Beiträgen aus ehemals sozialistischen Ländern durchaus bemerkenswerte, ehrenvolle „Vergangenheitsbewältigung“ geschieht, gibt es z. B. keine Erwähnung von „Solidarnosc“; das Brünner Unterfangen kol-

lektiver Komposition um Alois Pinos, Miloš Štedron, Arnošt Parsch und Rudolf Ruzička, die nach der Sowjetinvasion 1968 unter Berufsverbot litten, wäre ja nun ein wahrhaft marxistisches „Paradigma“, aber keiner der tschechischen Referenten scheint davon zu wissen oder wissen zu wollen. Immerhin stellt Jiří Fukáč Zusammenhänge zwischen den seinerzeit verfeimten russischen Formalisten und den nicht willkommenen Prager Strukturalisten mit zeitgenössischer Semiotik klar (S. 165–174), wobei aber wiederum deren prominenter und seinerzeit verfolgter Vertreter Roman Berger ausgepart bleibt. Nichts weiß man auch mehr von Georgij Vasil'evič Cičerín, als Sowjetdiplomate Unterzeichner des Rapallo-Vertrages gemeinsam mit Gustav Stresemann, der als Musikschriftsteller ein marxistisches Mozart-Bild begründete (*Mocart – issledovatel'skij etjud, 1930*) – ohne solche Kenntnis begegnet er in der Diskussion Pantielev/Bimberg beiläufig als „Tschetscherin“ (S.159).

Wenn es dennoch nicht ganz wertlos ist, das Buch zu lesen und in der Spreu von Sprüchen nach Weizenkörnern der Information zu suchen, hängt dies auch damit zusammen, dass Marxens Lehre ursprünglich ein Weg zur Erkenntnis war und nicht immer und allerwärts ein Weg zu deren Verhinderung. Aus seinen Kategorien sprießen manch muntere musikbezogene Ideen wiederum nicht ohne Unterhaltungswert, etwa: ob der musikalische Werkbegriff etwas mit dem marxischen „Fetischcharakter der Ware“ zu tun habe? (Silke Wenzel, S. 342, nach Nicholas Cook), oder die Idee Luigi Pestalozzas: Während die herkömmliche Tonalität aus der mittelalterlichen „Musica coelestis“ resultiere, könne es nun in der neoliberalen Gesellschaft aus solchen Gründen keine „antagonistische Musik“ mehr geben (S. 249 ff.), es sei denn extrem avantgardistische von der Presse totgeschwiegener Einzelgänger. Für die sich freilich auch die immer wieder beschworene Musiksoziologie und „New Musicology“, sei sie marxistisch oder nicht, zu allerletzt erwärmen würde, und mit der er auch bei den lateinamerikanischen linken Komponisten keinen Beifall gefunden hätte: Sie empfanden seinerzeit Andrej Zdanov als Wegweiser, Arnold Schönberg und Marx dagegen als unvereinbar (S. 83) – dass sich Klassenkampf und Rassenlehre vermischen konnten, belegt

Rubens Ricciardi am Beispiel von Mario de Andrade (*Musik und Marxismus*, S. 28)!

Am wichtigsten scheint mir, was als marxistischer Musikforscher der ehemaligen DDR Gerd Rienäcker analysiert und dokumentiert: dass es marxistisches Denken im Widerspruch zur DDR-Staatsraison gab und als feindlich unterdrückt und auch von der Stasi verfolgt wurde (S. 118), oder was Kathinka Rebling und Gerd Greiner zum Stellenwert der sorbischen Kultur vor und nach der Wende untersuchen (S. 296–301). Zwar stimmt es nicht ganz, dass diese Kultur vor 1945 durchweg als Fremdkörper ausgegrenzt wurde (im Königreich Sachsen erschienen schon im 18. Jahrhundert wendische Gesangbücher, und die deutsche Slawistik hat bis in die Nazizeit elb- und ostseeslawische Ortsnamen in Mitteldeutschland erforscht – durfte dies dann allerdings nicht publizieren!) – dem Auftrieb von Forschungen zur DDR-Zeit stand aber zunächst der Verlust akademischer Rechte durch Abwicklung der DDR-Akademie entgegen, dem erst die Neugründung eines Lehr- und Forschungszentrums für sorbische Musikgeschichte 1999 ein Ende setzte.
(Dezember 2000) Detlef Gojowy

NICOLAUS A. HUBER: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*. Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Josef HÄUSLER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2000. XII, 426 S., Abb., Notenbeisp.

Hier soll nicht das musikalische Werk Hubers durchleuchtet werden, wie es sich in den Texten und Kommentaren dieses Bandes widerspiegelt, denn darüber entscheiden letztlich die Hörerfahrungen und die analytische Beschäftigung mit den Kompositionen. Vielmehr soll mit einigen Informationen zum Lesen und Studieren dieser Publikation angeregt werden. Es verwundert, dass erst ein 60. Geburtstag den Anlass gegeben hat, die verstreuten und zum Teil kaum noch erreichbaren Texte zu veröffentlichen, die auf Werk und Wirken dieses wichtigen deutschen Komponisten hinweisen und unumgänglich sind für einen Zugang zu seinem Schaffen. Sie zeigen insgesamt eine Musikerpersönlichkeit, die der Herausgeber Josef Häusler in ihrem Wesenskern, Denken und Verhalten als „politisches Künstler-

tum, sozial engagiert, humanistisch orientiert, mit allen Konsequenzen durchlebt und verwirklicht“ (S. IX) charakterisiert hat.

Nicolaus A. Huber wurde 1939 in Passau geboren und wirkt seit 1969 an der Folkwang-Hochschule in Essen, seit 1974 als Professor für Komposition. Er studierte Schulmusik und Komposition in München. Sein wichtigster Lehrer war hier Günter Bialas, was er wiederholt bekannt hat. Hubers Engagement für grundsätzliche sozialpolitische Fragen, seine Kritik an der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsordnung und sein Interesse, dies in seiner Musik festzumachen, führte ihn, wie vor ihm schon Helmut Lachenmann, 1967/68 zu Luigi Nono nach Venedig. Hier begann er sich mit den Schriften von Karl Marx auseinanderzusetzen und brachte diese Erfahrungen in seine Lebenseinstellung und in eine politisch motivierte Musik ein, mit der er gesellschaftliche Veränderungen erreichen wollte. Er fand allmählich zu einer unverkennbar eigenen Kompositionsart, die geprägt ist von einer Reduktion des musikalischen Materials und Konzentration auf Wesentliches. Für die Entwicklung der musikalischen Sprache war ihm zeitweilig die Auseinandersetzung mit Psychologie und Linguistik eine wichtige Voraussetzung. In *Aion* beispielsweise sind Erfahrungen aus der Lektüre von Carl Gustav Jungs Arbeit *Symbole der Wandlung* (Zürich 1952) und Erich Neumanns *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins* (Zürich 1949) Grundlage der kompositorischen Konzeption. Dies äußert sich in Archetypenketten und archetypischen Techniken, die musikalisch umgesetzt werden; überhaupt zeichnet ihn ein interdisziplinäres und Gattungen übergreifendes Denken aus. Grundlegend für eine Reihe von Werken ist die Entwicklung einer so genannten Rhythmuskomposition, deren Grundlagen er in einigen Texten erläutert. Der politische Umbruch Ende der 1980er-Jahre in Europa führte bei ihm (wie bei Nono) zu einer gewissen Resignation, die sich beispielsweise in dem Text *Variations – Zur Situation der Neuen Musik* niederschlägt. Huber besinnt sich seitdem, ohne ideologische Positionen aufzugeben, stärker auf die musikalische Dimension kompositorischer Strukturen.

Der Bezug auf Texte ist für seine Musik auffallend. Im Mittelpunkt des schöpferischen In-

teresses an der Literatur steht Friedrich Hölderlin und zwar als Dichter und als Mensch. Er ist in seinem Œuvre so präsent, dass Huber seine durchaus ernst gemeinte Komposition für Kontrabass und Klavier und zwei Tische provokativ *Ohne Hölderlin* (1992) nannte. Damit wollte er zugleich auf die Flut der in diesen Jahren zunehmend zur Mode geratenen Hölderlin-Vertonungen reagieren. Neben Hölderlin und zum Teil in seinem Kontext ist Paul Celan wichtig. Von ihm hat er 1965 *Tenebrae* und *Chanson einer Dame im Schatten* für Chor vertont und *Tenebrae* 1995 in seinen *Disappearances für Klavier* erneut einbezogen und mit Hölderlins spätem Gedicht „Der Zeitgeist“ kombiniert.

Das Buch ist in vier Textteile gegliedert, die aber gedanklich eng zusammengehören. Auf Berichte, Statements und Analysen fremder und eigener Werke folgen die Wiedergabe von drei ausgewählten Gesprächen, danach Hubers Werkkommentare zu zahlreichen eigenen Kompositionen und abschließend die mit *Polemik* überschriebene Dokumentation der Anfang der 1970er-Jahre geführten Diskussion um *Harakiri*. Bibliographische Hinweise, ein Werkverzeichnis, eine Diskographie und ein ausführliches Register schließen den Band ab.

Das vordringliche Thema, das Huber immer wieder und aus verschiedensten Blickwinkeln zur Sprache bringt, betrifft das kritische Komponieren und die politische Musik. Es bestimmt auch, wie die Einführungen zeigen, die eigenen Werke. Sie leben von einem wachen kritischen Bewusstsein, das sich in verschiedenster Weise äußert. Seine Musik ist stets semantisch orientiert, nie äußerlich. Huber hat sich auffallend häufig mit der Musik anderer Komponisten auseinandergesetzt. Das belegt seine Interessen, zeigt Wahlverwandtschaften und Vorbilder auf. So hat er beispielsweise verschiedentlich über Bialas geschrieben und dessen Werken erhellende Studien gewidmet, ebenso über Nono, wobei er hier die Verbindung zwischen musikalischer Struktur und politischem Denken zieht. Der Münchner Musikszene zeigt er sich mit Texten über den originellen Film- und Multimedia-Komponisten Josef Anton Riedl und mit einer verständlichen Distanz über Fritz Büchtger verbunden. Hubers Interesse an historischer Musik, das er mit eindringlichen Analysen dokumentiert, reicht von

J. S. Bach über Mozart bis hin zu Anton Webern und Alban Berg. Von der zeitgenössischen Musik widmet er Stockhausens Darmstädter *Ensemble*-Projekt von 1967, bei dem er mitgewirkt hat, einen ausführlichen Bericht. Wichtige Komponisten der Gegenwart sind ihm John Cage, Dieter Schnebel, Helmut Lachenmann und Louis Andriessen. Zu Olivier Messiaen hat er ein eher schwieriges Verhältnis. Die Anregungen, die er aus seiner Beschäftigung mit der Musik anderer zieht, haben ihn auch schöpferisch angeregt, wie in manchen seiner Werkkommentare zu lesen ist. Man kann ebenso sehen, was ihm weniger oder gar nicht wichtig war. So wird Hans Werner Henze gar nicht erwähnt, Mauricio Kagel und Wolfgang Rihm nur einmal in einer Aufzählung von Komponisten, Pierre Boulez nur peripher.

Die Diskussion um *Harakiri*, die 1972 in der Musikzeitschrift *Melos* verbissen geführt worden und deshalb heute noch gut zugänglich ist, war Häusler und Huber als Zeitdokument so wichtig, dass sie eine eigene Abteilung „Polemik“ bildet. In seinen Kommentaren kommt Huber verschiedentlich darauf zu sprechen (was im Register nicht vollständig aufgeführt ist). Es war damals eine (kultur-)politische Diskussion, die von ideologisch gegensätzlichen Lagern geführt wurde. Sie hat sich an einer Komposition von Huber entzündet, es ging aber prinzipiell um den Werkbegriff in der Neuen Musik und vor allem um die Arbeitsbedingungen noch nicht ausreichend etablierter Komponisten (insbesondere von nicht angepasster linkspolitischer Orientierung) und ihre Abhängigkeiten von den bürgerlich bestimmten Medien, also um eine Fortsetzung der 1968er-Thematik. Dem einst radikal wirkenden Stück liegt als Bedeutungshintergrund ein von Huber formulierter programmatischer Text zugrunde, den Carl Dahlhaus „unsäglich“ nannte. Er reflektiert mögliche Bedeutungen des musikalischen Crescendo und Decrescendo im weiten Bereich zwischen Krieg und Frieden und Sonnenaufgang und Sonnenuntergang. Das Werk ist durch die Kontroverse zu Unrecht so stark in den Vordergrund gerückt geworden, denn es gibt von der kompositorischen und semantischen Substanz sicher bedeutendere Werke von Huber. Heute, darauf verweist der Komponist in seinem für diesen Band eigens verfassten „Nachwort“, wirkt *Harakiri* auf die Ausfüh-

den und die Hörer anders als damals: nämlich bei weitem nicht so radikal. Huber beruft sich dabei auf eine Aufführung 1998 in Bochum. Es bleibt zwar „extrem, bleibt sonderbar. Eine Peepshow eigener Art“ (Huber 1998). Das rührt wohl auch daher, dass man den zugrunde gelegten Text in seinen Gewichtigungen verschieden lesen kann, und Huber selbst scheint ihn wohl inzwischen auch differenzierter zu interpretieren. Denn er rückt nicht mehr ausschließlich seinen politischen Aspekt in den Vordergrund, wie er in einer Fassung des Stückes durch Anweisungen wie „mit erhobener Faust von den ausführenden Musikern laut gerufene“ politische Parolen und durch Transparente deutlich gemacht hat („Lehnen die Musiker dies ab, ist der Vorgang über Band einzuspielen.“). Er arbeitet heute stärker ästhetische und psychologische Momente heraus, die er bereits im Grundtext vielfältig formuliert hat und nähert sich damit Beispielen in der Musikgeschichte, in denen es Crescendi und Decrescendi ohne politische Bedeutung gibt: Man kann sie bei Gustav Mahler beispielhaft hören, wo sie im Kontext eines durchstrukturierten Satzgefüges bedeutungsvolle Bekenntnisse zu Lebensbejahung und Resignation sind, ein Ein- und Ausatmen von vielschichtiger Bedeutung.

Sprachliche Äußerungen, ob verbal oder schriftlich, können wichtig für das Verstehen der Gesamtpersönlichkeit eines Komponisten sein, vor allem wenn sie wie hier als Gesamtchau eine jahrzehntelange schöpferische Tätigkeit repräsentieren und dabei Entwicklungen und Brüche, Neuansätze und Reflexionen offenlegen. Deshalb ist diese Schriftenauswahl nicht allein wichtig für einen Zugang zum kompositorischen Werk Hubers und öffnet den Weg zu einer sehr persönlich ausgeprägten Musik, sie ist zugleich ein Dokument der Musik und Musikszene seit 1964 und reflektiert die vergangenen 35 Jahre aus der Sicht eines kritischen, politisch engagierten Künstlers. Herausgeber der Schriften ist Josef Häusler, der sich durch sein Wirken am ehemaligen Südwestfunk und hier vor allem als Betreuer der Donaueschinger Musiktage, durch Übersetzungen u. a. der Schriften von Pierre Boulez und nicht zuletzt durch zahlreiche Publikationen zur zeitgenössischen Musik bekannt ist. Er hat sich nicht allein auf ein einführendes Vorwort beschränkt, sondern durch Fußnoten und

teilweise recht ausführliche Einführungen das Verständnis der Texte Hubers gefördert.
(September 2000) Peter Andraschke

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.)

Bis vor kurzem glaubte man, Helmut Lachemann verkörpere auf deutscher Seite die fortgeschrittene, theoretisch untermauerte Avantgarde der Neuen Musik. Nach dem Erscheinen der Radiodialoge zwischen Mathias Spahlinger und Hans Heinrich Eggebrecht – letzter fungiert wie der Fragesteller und als Senior, der freudig verblüfft sich vor einem lebenden Komponisten weiß – muss das revidiert werden. Spahlingers Beiträge sind Programm, und das heißt: sein Theoriegebäude, die Ideologie, wenn man so will. Um es vorwegzunehmen: Die Kraftanstrengung, der kritische Impetus, die systematische Ambition erheischen großen Respekt, die Durchführung weniger. Spahlinger ist der wichtigste Komponist seiner Altersstufe in Deutschland, und seine Musik ist fraglos bedeutend. Allein, sie wird trotz und nicht wegen der Theorie bestehen.

Wo liegt das Problem? Spahlinger bemüht sich um eine Rekonstruktion eines kritischen, reflexiven, „fortschrittlichen“ Komponierens im Wesentlichen auf der Grundlage der Dialektik Hegels. Ihn interessieren musikalische Problemstellungen, die auf der begrifflichen Seite so zuzuspitzen sind, dass sie auf der phänomenalen Ebene – im Werk, im Aufführen und Hören – zu Ergebnissen führen, die genuin neu und zugleich (negatorische) Kritik des Früheren und wohl auch des Bestehenden sind. Spahlinger versucht dabei, eine von Beethoven kommende Tradition mit den (deutschen?) Radikalismen des 20. Jahrhunderts zu legieren. Dabei stört jedoch das Dilettieren der Durchführung. Spahlinger bemüht sich philosophischer, als er es vermag. Theorie betreibt er wie Robinson auf der Insel. Er muss daher auf großen Strecken gegen den Strich gelesen werden, will man die Einsichten, die er fraglos und auch höchst innovativ bietet, verstehen.

Sodann sind seine Hausphilosophen Hegel, Karl Marx, Bruno Liebrucks und Theodor W. Adorno (hinter dessen Dialektikkritik er zurückfällt). Allein: Niklas Luhmann, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, die dekonstruktivistischen Ansätze der Gegenwart mit ihrer unhintergehbaren Hegel-Kritik scheint er nicht zu kennen. Es ist zu bezweifeln, dass sich derart die fortgeschrittene Gesellschaft, die „Post-Auschwitz-Kultur“ verstehen lässt.

Die „vorgeschobenste Position der Avantgarde“ (so die Herausgeber) repräsentiert Spahlinger mitnichten. Er repräsentiert vielmehr in für einen Künstler legitim dogmatischer Vereinseitigung die Erste Moderne auf deutsche, eurozentristische Weise, ein musikalisches Weltbild, das auf Negation, Dialektik und Unilinearität setzt zu Zeiten, die, um eben dieser kritischen Tradition willen, andere, nämlich dekonstruktive Lösungen verlangen. Warum werden die Komponisten der Neuen Musik immer zu spät entdeckt?

(Februar 2001) Claus-Steffen Mahnkopf

SIMONE MAHRENHOLZ: Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodman's Symboltheorie, Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1998. (Zweite, neu durchgesehene Auflage 2000). 386 S.

Dies ist ein außerordentliches Buch. Dass es, vor drei Jahren erschienen, bisher wenig Beachtung gefunden hat, darf man in erster Linie als negative Bestätigung seines Ranges und Anspruchs verstehen und auf berühmte Vergleichsfälle von Spät- oder Langzeitwirkung umso eher pochen, als es Musikinteressierten möglicherweise zu philosophisch und philosophisch Interessierten zu musikalisch daherkommt. Damit wäre ihm paradoxerweise genau das Defizit aufgebürdet, welches abzutragen es sich bemüht.

„Musik und Erkenntnis“ ist ein herausfordernder Titel, ganz und gar, wenn man herkömmliche Verstehensweisen – das eine primär emotiv, das andere primär oder gar ausschließlich rational bestimmt – zugrundelegt. Zu deren Relativierung, nicht Widerlegung, ist so engagiert und bedachtsam kaum je so viel getan worden wie hier – eine ihrerseits herausfordernde

Formulierung, insofern sie bestätigt, dass eine 1997 in Berlin angenommene Dissertation einen der riskantesten musikphilosophischen Nervenpunkte ins Visier nimmt – das missliche Verhältnis zwischen dem mit Musik u. a. bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, G. W. Fr. Hegel, Arthur Schopenhauer, Ernst Bloch und Theodor W. Adorno verbundenen Geltungs- und Deutungsanspruch und konkreten Auskünften darüber, wie sie ihm genüge. „Vieles am ‚Rätsel‘ Musik und am ‚Rätsel‘ Kunst generell ist deshalb so schwer aufzuklären, weil hier ein Übersetzungsproblem zwischen unterschiedlichen – ... im Grenzfall inkompatiblen – Symbolisationsprozeduren und -ebenen statt hat“ – dies ist einer der wichtigen Ansatzpunkte der Untersuchung.

Mit dem für Uneingeweihte schwer auflösbaren Begriff „Symbolisation“ befinden wir uns bei dem Eideshelfer des vorliegenden Versuchs, jenem Übersetzungsproblem zu Leibe zu rücken. „Mit Goodman über Goodman hinausgehen“ (S. 56) will die Verfasserin dabei insbesondere in zwei Richtungen, welche sich, löst man es zu Musik hin auf, nahezu als Leerstellen von Goodmans System darstellen: Von der bildenden Kunst herkommend, exemplifiziert er „Denotation“ wohl anhand musikalischer Partituren, diskutiert jedoch nicht den ungleich schwächeren und wichtigeren Übergang von Denotation zu Exemplifizierung u. a. bei der – je anders ausfallenden – klanglichen Realisierung von Musik. Das hängt, leicht einsehbar, mit der Absicht zusammen, die Symbolsysteme von Wissenschaften und Künsten zunächst voneinander zu unterscheiden, um sodann genauer bestimmen zu können, worin sie parallel gehen bzw. auf je eigene Weise Erkenntnis vermitteln. Im Hinblick auf Musik, welche allemal einen speziellen Proberstein des ästhetischen Denkens bildet, erscheint es jedoch ebenso als Versäumnis wie der Mangel an musikalischen Bezugnahmen bei der Diskussion der – für Goodman selbstverständlich wichtigen – Frage nach den kognitiven Kompetenzen des emotiven Bereichs.

Hier ergänzend und die Notwendigkeit der Ergänzung auf einem Niveau begründend, angesichts dessen Goodman tatsächlich nur als wie immer treu festgehaltener Ausgangspunkt erscheint, konnte die Verfasserin nicht einfach in einem als bekannt voraussetzbaren Kontext

weiterarbeiten. Goodmans Theorie hat es im deutschsprachigen Raum schwer, sie muss mit der uns geläufigen Begrifflichkeit kompatibel gemacht werden, was weniger in Bezug auf das Zusammenspiel der Kategorien als bei ihrer Definition auf Hindernisse stößt. Die in fast jederlei ästhetischer Erörterung sachbedingte Unschärfe der Kategorien hängt mit breiten Assoziationsfeldern zusammen, welche selbst noch, wenn sie einem System wie dem Goodmans zuliebe partiell ausgegrenzt werden, zur Präzisierung und Unmittelbarkeit des Verständnisses beitragen. Zu vertrauten, im Verhältnis zu ihrer Herkunft dann jedoch verschobenen Begriffen wie z. B. dem des „Ausdrucks“ kommen im neuen Kontext unvertraute, zunächst hintergrundlose wie der unverzichtbare des „Labels“ – nicht der einzige unübersetzte; sie schauen den Leser, weil ohne assoziatives Umfeld, zunächst wie mit leeren Augen an. Dass es sich beim Label um „eine künstlerische Ausdrucksfigur“ handelt, „die einmal an einem konkreten Beispiel exemplifiziert wurde (wie durch ein Muster in einem künstlerisch gestalteten Klang-Musterbuch), und dann selbstständig gebraucht werden kann als künstlerischer Inbegriff eben der Eigenschaften, die beim Vorgang des Exemplifizierens im Vordergrund standen, durch das Kunstwerk angesprochen waren“ (Ulrich Pothast in der bisher einzigen Rezension des Buches, in: *Musik & Ästhetik*, 3. Jg., Heft 10, April 1999, S. 102), muss man immer neu vergegenwärtigen (erst, wenn Kategorien wie die des Labels Mühe machen, pflegt man zu entdecken, dass es sich bei ihnen um Abkürzungen, um kondensierte Denkwege handelt).

Mehr noch als dies befremdet den deutschen Leser bei oberflächlicher Kenntnisnahme, dass Bedeutungen, die er in assoziationskräftigen Begriffen untergebracht weiß, bei Goodman unter vornehmlich funktionsbestimmten subsumiert sind (Goodman u. a.: „Symbol wird hier als ein sehr allgemeiner und farbloser Ausdruck gebraucht. Er umfasst Buchstaben, Wörter, Texte, Bilder, Diagramme, Karten, Modelle und mehr“; vgl. ders.: *Sprachen der Kunst*, Frankfurt am Main 1995, S. 9), dass er nicht sogleich erkennen kann, inwiefern der Verlust einer immerhin vertrauten Nähe von Begriff und Sache durch größere Funktionstüchtigkeit, Beweglichkeit und Kohärenz der neuen Katego-

rien aufgewogen wird. Schnell freilich wird er die besondere Transparenz des terminologischen Getriebes entdecken, welche es leichter macht, sich lähmenden Polaritäten wie derjenigen von „Form“ und „Inhalt“, „absolut“ und „programmatisch“ zu entwinden, die umwegige Dialektik von Georg Lukacs' „gedoppelter Mimesis“ aufzuknoten, Adornos „Rätselcharakter“ der Kunst durchsichtiger zu machen oder C. Ph. E. Bachs vielzitierte, auch der modischen Empfindsamkeit geschuldete Ansicht zu relativieren, man müsse sich in den jeweiligen Affekt „setzen“, um ihn reproduzieren zu können – was würde dann aus einem, der *Tristan* dirigiert?

Freilich möge, wer die von musikalischen Betrachtungen her vertraute, semantisch reich und diffus geschwellte Begriffswelt als durch Goodman pragmatisch ausgenüchert empfindet, sich vergegenwärtigen, dass er – und mehr noch Simone Mahrenholz – nicht alternativ verfährt, hergebrachte Kategorien also mindestens „andocken“ können; dass die immer neue Frage nach Erkenntniswert und -weise der Kunst mithilfe der neuen Kategorien präziser gestellt und – wie immer partiell – beantwortet werden kann; und dass die emotiven, ahnenden, vor-rationalen Momente konstruktiver einbezogen sind als bei Denkweisen, die sich in der vermeintlichen Dichotomie Gefühl-Verstand verfangen. Mahrenholz' Beschreibung der drei symbolisierenden Ebenen oder der musikspezifischen Vernetzung von Denotation, Exemplifikation und Ausdruck liefert hierfür Musterbeispiele.

Zu den großen Tugenden ihres Buches gehört überdies, dass das Bewusstsein von der Weite des angesprochenen Problemhorizontes immerfort mitschreibt und alle bequeme Beschränkung auf eine zu Musik hin aufgelöste Symboltheorie verbietet. Nicht nur findet der Leser wichtige englischsprachige, hierzulande wenig bekannte Literatur verarbeitet, auch bekommt er auf höchst einleuchtende Weise mit Sigmund Freud ebenso zu tun wie mit Fragestellungen oder Erkenntnissen der Hirnforschung und der Zeitphilosophie. Er muss nur genau genug lesen, um zu erfahren, weshalb der weitgestreckte Rahmen unabdingbar vonnöten und erst in zweiter Linie einer anstehenden Lust am Zusammendenken erhellender Korrespondenzen zu danken ist, und um

entschuldigen zu können, dass der Problemstau auch einmal eine Fundamentalfrage in eine Ecke zu stopfen zwingt, in die sie nicht gehört, z. B. in die – freilich vortrefflich formulierte – Fußnote 154 auf Seite 86. „Unmöglich, eine klare Vorstellung von der Musik zu gewinnen, ohne sich eine Vorstellung vom Menschen zu machen, ohne eine ganze Philosophie... zu entwerfen“ (Ernest Ansermet, zitiert auf S. 12). Hierbei kann der Leser sich von einer Autorin helfen – und herausfordern – lassen, die in zeitgenössischer Musik und Philosophie ebenso zu Hause ist wie in der Medienästhetik und dies auf eine Weise zusammenzuführen versteht, angesichts derer fachbezogene Bedenklichkeiten rasch kleinkariert erscheinen müssen. Um mit Hanns Eisler an Ansermet anzuschließen: „Wer nur etwas von Musik versteht, versteht auch von Musik nichts.“

In diesem Sinne gehört dieses – ich wiederhole mich: außerordentliche – Buch in die Hände nicht nur derer, die auf die Deckung von präzise durchdachter Zusammenschau und philosophisch-ästhetisch-psychologischen Ausgriffen neugierig sind oder auf die Bestätigung, dass ein hochgeschaites zugleich ein persönliches Buch, dass eine Systematik solchen Anspruchs zugleich eine Liebeserklärung an ihren Gegenstand sein kann – und sein muss.

(April 2001)

Peter Gülke

Neue Musik und Medien. Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik 6. bis 8. Oktober 1997. Konzeption und Herausgeber: Frank GEISLER. Dresden: Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik 2000. 221 S., Abb.

Die musikwissenschaftliche Betrachtung neuer Musik in ihrem Verhältnis zu den Medien bzw. ihre Existenz in den Medien und ihre Prägung durch sie ist ein Thema, das selten behandelt wird. Das gilt in besonderem Maße für die hier schwerpunktmäßig betrachtete Gattung der Radiomusik, ihre ebenfalls im Radio beheimatete, aber stärker textbezogenen Variante akustische Kunst sowie der Klangkunst für Telefon- und Internet. Schon allein deshalb kann man die Existenz dieses Bandes nur begrüßen, zumal neben verschiedenen medien- und musikwissenschaftlichen Theorien auch zahlreiche künstlerische Konzepte und Arbei-

ten analysiert, beschrieben und/oder erläutert werden und darüber hinaus die Rolle der Neuen Musik in Rundfunk und Fernsehen sowie die Rolle der Musikkritik heute Gegenstand der Betrachtungen und Diskussionen sind. Autoren sind jeweils Experten, es kommen also Soziologen, Musikwissenschaftler, Komponisten, Redakteure und Kritiker zu Wort (Gottfried Blumenstein, Paul-Heinz Dittrich, Golo Föllmer, Rudolf Frisius, Frank Gertich, Wilfried Jemtzech, Mayako Kubo, Günter Küppers, Günter Meyer, Helga de la Motte-Haber, Manfred Mixner, Gisela Nauck, Klaus Nikolai, Reinhard Oehlschlägel, Frieder Reininghaus, Helmut Rohm, Engelbert Sauter, Natalie Singer, Wolfram Winkler, Peter Zacher). In der Gesamtschau der überwiegend interessanten Artikel wird die Breite der Musik in den Medien deutlich. Sie reicht mittlerweile erheblich über am traditionellen Werkbegriff orientierte Musik hinaus und umfasst nun auch künstlerische Konzepte, die sich nicht mehr an Hörer wendet, sondern an Teilnehmer, die sich aktiv bei der Klanggestaltung einschalten, indem sie etwa Klangmaterial bearbeiten und – etwa im Internet – weiterreichen. Dass 17 Artikel und ein Roundtable-Gespräch das gesamte Spektrum neuer, medienbezogener Musik nicht abdecken können, versteht sich von selbst. Es ist aber hoch einzuschätzen, dass die offenen Fragen, wie z. B. nach dem Verhältnis von Musik, Geräusch und Sprache, dem veränderten Kunstbegriff oder dem Einfluss der Medien auf die in ihr und für sie produzierte Kunst im Verlauf des Bandes klar zutage treten. Sie belegen den bereits erwähnten Forschungs- und Diskussionsbedarf auf diesem Gebiet und den anregenden Verlauf des Kolloquiums. Inhaltlich ist der Band also unbedingt positiv zu bewerten.

Negatives ist hingegen von formalen Aspekten zu vermerken. Hier ist zunächst der Publikationszeitpunkt zu kritisieren, der mit zweieinhalb Jahren nach dem Kolloquium entschieden zu spät ist. Gerade die mit damals neuesten Beispielen oder künstlerischen Ansätzen operierenden Beiträge sind zu guten Teilen inzwischen überholt oder haben zumindest ihre Aktualität, um die es den Autoren ja wohl auch ging, eingebüßt. Die unmittelbare Fortführung der angerissenen Diskussion ist damit unterbrochen. Selbst der Trick von Heidi

Grundmann, auch Radiokunstprojekte von 1998, also ein Jahr nach dem Kolloquium entstandener Kunst, zu beschreiben, hilft da nicht viel. Da sich anhand der Beschreibungen ahnen lässt, dass mit der zunehmenden Erfahrung mit dem neuen Medium die künstlerische Souveränität gegenüber dem spielerischen Umgang steigt, werden der Leser und die Leserin vermutlich wissen wollen, wie es heute um die akustische Internet- und Medienkunst steht. Hier bleibt dann nur noch ein Blick in Fachzeitschriften und Fachpublikationen, in denen übrigens auch einige der Autoren des Tagungsbandes mit jüngeren und z. T. auch besseren Artikeln vertreten sind.

Wenn aber Aktualität nicht Sache dieses Tagungsbandes ist, was ist es dann? Ausstattung und äußere Form des Bandes – feste Bindung, teures Glanzpapier und Personenregister – lassen vermuten, dass er in Hinblick auf häufigen und längeren Gebrauch gearbeitet wurde. Der Zustand der meisten Texte sowie ihre mangelhafte Redaktion widersprechen jedoch diesem Eindruck. Dabei ist nicht immer die Kürze der Texte – die eindeutig die übliche Redezeit auf Tagungen abbildet – auch ein inhaltliches Problem. Doch meist wünscht man sich schon eine Ausführung der komprimiert dargelegten Gedanken. Zudem wäre es in Hinblick auf die Leser des Bandes sinnvoller gewesen, wenn die Autoren die Anregungen der nachfolgenden Diskussionen in ihre schriftliche Fassung hätten einarbeiten können. Es ist schließlich nicht selbstverständlich, dass Jahre später die Zusammenhänge und Andeutungen der sporadisch im Band verteilten und schwer einzelnen Beiträgen zuzuordnenden mündlichen Diskussionen noch nachvollziehbar sind. Dass man gerade dem höchstwahrscheinlich überarbeiteten und vertieften Beitrag von Heidi Grundmann schon heute Verstehensmängel vorhalten muss, ist dabei ein zusätzliches ironisches Detail, das ebenfalls die Redaktion betrifft: Mangelnde begriffliche Schärfe verbunden mit großzügigem Gebrauch des informationstechnischen „Denglisch“ (z. B. „Das ARS RADIO bestand also auch on air aus einem fünf Tage und Nächte dauernden Non-Stop-Flow...“, S. 138) und ausgiebige, bis zu einer halben Druckseite lange Zitate von teils mit deutscher Basisgrammatik verfasster englischer Texte (z. B. „KUNSTRADIO takes it for

selfevident that:...", S. 135) machen das Lesen zur Qual. Dies ist umso bedauerlicher, als dieser sehr informative und detailreiche Artikel tatsächlich dazu taugt, auch in späteren Jahren als Quelle zu dienen. Das lässt sich, trotz des eingebüßten aktuellen Aspektes, zumindest auch von allen anderen Beiträgen zu den Themen Radiokomposition, medienpezifischer und akustischer Kunst sagen. Es bleibt nur zu hoffen, dass sich dereinst Forschung und Publikum noch dafür interessieren werden.

(Oktober 2000) Martha Brech

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.)

Mit den beiden von Dieter Haberl vorgelegten Bänden wird die – 1989 durch Gertraud Haberkamp begonnene – katalogische Erfassung der überaus reichhaltigen Bestände an Musikhandschriften in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg fortgesetzt. Zugleich liegt in Verbindung mit Band 14/6 der Reihe (Katalog der Handschriften BH 7866 bis BH 9438, vorgelegt von Johannes Hoyer, 1996) die komplette Übersicht über die Musikhandschriften im Nachlass des Prälaten Dr. h.c. Franz Xaver Haberl (1840–1910) vor. Das Sammlerinteresse Haberls, dem als Domkapellmeister in Regensburg (1871–1882), Gründer und mehrmaligem Leiter der Kirchenmusikschule (seit 1874), als Autor musikgeschichtlicher Beiträge und Herausgeber von Editionen innerhalb der Regensburger Schule des Cäcilianismus eine zentrale Stellung zukommt, galt demgemäß vorwiegend kirchenmusikalischen Werken mit besonderer Vorliebe für die A-cappella-Tradition. Neben zahlreichen Abschriften aus dem 19. Jahrhundert finden sich im Bestand auch etliche aus dem 16. bis 18. Jahrhundert stammende Quellen, die belegen, dass sich Haberl nicht nur Partituren zu Aufführungs- und Studienzwecken, sondern gezielt auch historische Dokumente erschloss.

Einleitend schildert Dieter Haberl unter Be-

zug auf die Ergebnisse von Johannes Hoyer den Lebenslauf F. X. Haberls unter Berücksichtigung neuerer Erkenntnisse und setzt diese biographische Darstellung sinnvoll in Bezug zur Geschichte seiner Musiksammlung. Schon zur Zeit der Ausbildung im bischöflichen Knabenseminar in Passau hatte Haberl erste Musikalien für den praktischen Gebrauch zusammengetragen. Den Anstoß zur Anlage einer umfassenden Sammlung brachte eine Reise nach Italien, die ihn 1867 zunächst nach Bologna, dann weiter nach Rom führte. In Bologna konnte er – wohl aufgrund seiner Bekanntschaft mit dem Kapellmeister an San Petronio und Bibliothekar des Liceo comunale, Gaetano Gaspari – über 80 Autographe von Padre Gianbattista Martini, Werke seines Schülers Stanislao Mattei und Abschriften, die Giuseppe Baini von Kompositionen Palestrinas angefertigt hatte, erhalten. In Rom, wo er sich drei Jahre lang aufhielt und als Kaplan an Santa Maria dell'Anima wirkte, kopierte er selbst zahlreiche Quellen. Daneben kooperierte er mit dem Kustos der Musikabteilung der Hof- und Staatsbibliothek in München, Julius Joseph Maier, in dessen Auftrag er zahlreiche Erwerbungen tätigte. Neuerlich begab sich Haberl nach Rom, als er das Amt des Regensburger Domkapellmeisters niedergelegt hatte. Hier konnte er 1884 neun Chorbücher aus dem ehemaligen Bestand des Ospedale S. Spirito in Sassia ankaufen, deren Repertoire aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert – darunter Kompositionen Palestrinas und seines Schülers Paolo Papini – in direkter Verbindung zur päpstlichen Kapelle steht, wie Dieter Haberl aufgrund ergänzender Forschungen in Rom nachweisen konnte.

Insgesamt umfasst die Musiksammlung F. X. Haberls etwa 10.000 Bücher, Drucke und Handschriften. Haberl vermachte sie der Regensburger Kirchenmusikschulstiftung, womit ihr Standort, ein Gebäude im Garten der Kirchenmusikschule, zunächst erhalten blieb. Schließlich wurde die Sammlung 1930 mit der Proskeschen Bibliothek vereint, was sich insofern anbot, als Haberl sie bewusst auch in Ergänzung der dort vorhandenen Bestände angelegt hatte. Da die damalige Inventarisierung keinem systematischen Einteilungsprinzip folgt, dürfte bei der Überstellung des Bestandes (dessen Signaturen das einleitende Sigel „BH“

für „Bibliothek Haberl“ erhielten) eine ursprüngliche Ordnung verlorengegangen sein. Bücher, Drucke und Handschriften wurden weder getrennt, noch alphabetisch nach Autoren, noch nach bestimmten Rubriken aufgeschlüsselt verzeichnet. Dies erklärt, warum sich bei der Katalogisierung der Musikhandschriften mehrfach Lücken in der an sich durchgehenden Signaturenfolge ergeben, welche der Auflistung im Katalog zu Grunde liegt. Alphabetische Register der Titel und Textanfänge sowie der Namen und Orte am Ende von Band 14/8 bilden daher im Regelfall den Einstieg in die Benutzung des Katalogs. Analog zur Vorgangsweise im bereits früher veröffentlichten Band 14/6 wird in beiden Registern auf Seitenzahlen verwiesen – auch oder nur die betreffenden Signaturen anzuführen, wäre allerdings exakter gewesen.

Einige Merkmale lassen die vorgelegten beiden Bände zu einem in dieser Art besonderen Kompendium werden. Zunächst beeindruckt die besondere Sorgfalt der Erstellung und die kompetente Kommentierung der einzelnen Signaturen. Durch umfangreiche Recherchen sicherte Dieter Haberl die Dokumentation ab, wobei er nicht nur die Geschichte einzelner Objekte verfolgte und dadurch das allmähliche Wachsen der Sammlung nachzuzeichnen vermochte, sondern auch um quellenkundliche Grundlagen wie die Ergänzung schadhafter Vorlagen bei Incipits und die Erfassung der Wasserzeichen bemüht war. Zum anderen gibt der Katalog der Musikhandschriften aus der Sammlung F. X. Haberls aufgrund dieser Präzision Einblick in ein vonseiten der Musikwissenschaft bisher selten aufgearbeitetes Feld. Gerade das Musiksammlertum des 19. Jahrhunderts setzte nämlich, sobald es sich mit historischem Interesse paarte, eine noch bestehende weitgehende Standortgebundenheit der handschriftlichen Überlieferung teilweise außer Kraft. Bis jetzt existieren neben vereinzelt zeitgenössischen Quellen (Inventare wie z. B. zur Sammlung R. G. Kiesewetter, Auktionskataloge wie z. B. zur Sammlung O. Jahn, hs. Verzeichnisse wie z. B. zur Sammlung A. Fuchs) kaum wissenschaftlich erarbeitete Nachschlagewerke, die den Dschungel der Kauf-, Tausch- und Schenkungsvorgänge im 19. Jahrhundert lichten helfen. Übersichten zu einzelnen Sammlungen, wie sie in den Unter-

bänden zu Nr. 14 der Kataloge Bayerischer Musiksammlungen nun zu den Sammlungen von Carl Proske (14/1–3), der Brüder Dominicus und Johann Georg Mettenleiter (14/9–10) sowie Franz Xaver Haberl (14/6–8) vorliegen, bieten eine Chance, das „Wanderleben“ von Musikhandschriften zu erkunden, Provenienzen festzustellen und damit eine virtuelle Rekonstruktion vormaliger Bestandsverhältnisse herbeizuführen. Im Katalog der Musikhandschriften aus der Bibliothek F. X. Haberls lässt sich dies auf zweifache Weise unternehmen: zur Sammlung Haberls, zugleich aber auch zur privaten Sammlung von Kustos Julius Joseph Maier (1821–1889), welche Haberl nach dessen Tod 1890 erwarb und deren Musikalien mehr als die Hälfte des gesamten Bestandes der Bibliothek Haberl ausmachen. Maiers Sammlung wird von Dieter Haberl eingehend besprochen und – da F. X. Haberl darüber nicht Buch geführt hat – für die Musikhandschriften durch eine eigene Konkordanz aufgearbeitet. Ihr breites Spektrum umfasst neben Vokalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts diverse Nachlässe (u. a. von J. K. Aiblinger und A. F. J. Thibaut), Materialien zu Volksliedern aus verschiedenen europäischen Ländern, Quellen zum deutschen Tenorlied und Stimmenabschriften des Aufführungsmaterials für die Hauskonzerte bei R. G. Kiesewetter in Wien. Maiers wie auch Haberls Anliegen war es, das Sammeln nach Bedarf zu musikalischen Aufführungen bereitzuhalten, Haberl wirkte darüber hinaus auch als Herausgeber von kirchenmusikalischen Kompositionen. Dass gerade die Cäcilianer bei Editionen manches Mal erheblich in die Vorlage eingriffen, stellt eine Kehrseite solcher Bemühungen dar. Dieter Haberl zeigt dies anhand des *Tantum ergo* von Anton Bruckner (WAB 33), das von Franz Xaver Witt vor Drucklegung in der Musikbeilage der Zeitschrift *Musica sacra* nachhaltig „redigiert“ wurde. Beispielhaft erweist sich hier die Dokumentation im Katalog als Fundgrube interessanter Details, als Ausgangspunkt weiterer Studien. Die Musikhandschriften aus der Bibliothek Franz Xaver Haberls regen zu einer Vielzahl solcher Forschungen an.

(April 2001)

Thomas Hochradner

KARSTEN STEIGER: *Opern-Diskographie. Opern-Gesamtaufnahmen auf Schallplatte, Compact Disc und Laserdisc mit vollständigen Verzeichnissen der Komponisten, Bühnenwerke, Dirigenten, Sänger und Textdichter. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag Heinrichshofen-Bücher 1999. 621 S.*

Die Opernpraxis des 20. Jahrhunderts ist auf Tonträgern wahrlich imposant und nahezu umfassend dokumentiert: Seit Giuseppe Verdis *Ernani* auf vierzig einseitig bespielten La Voce del Padrone-Schallplatten um 1905/06 ist die Flut von Operngesamtaufnahmen vor allem in den letzten dreißig Jahren nahezu unübersehbar geworden. Karsten Steigers Katalog weist von rund 1.500 Werken mehr als 5.000 Einspielungen nach, darunter viele Mitschnitte. Mit 85 verschiedenen Aufnahmen ist Verdis *La Traviata* die meist eingespielte Oper überhaupt, gefolgt von Giacomo Puccinis *Tosca* mit 83 und Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* mit 67 Aufnahmen. Alles in allem sind rund 18.000 Interpreten versammelt, von Größen wie Maria Callas und Leyla Gencer – zwei der meist aufgenommenen Sopranistinnen, von denen letztere freilich keine einzige Studioproduktion gemacht hat (!) – bis zu Hunderten von Comprimari.

Dass an Opern-Diskographien generell kein Mangel herrscht, liegt wohl daran, dass ungeachtet eines ganzheitlichen künstlerischen Anspruchs die Reduktion einer Oper auf den Klang an sich durchaus musikalisch signifikant bleibt und dies seit den Anfängen eines „klassischen“ Schallplattenrepertoires erkannt und akzeptiert worden ist. Außerdem gibt es einen legitimen pragmatischen Grund für die vielen bisherigen Opern-Diskographien: Nur die wenigsten „normalen“ Schallplattenkataloge enthalten all jene Informationen, die wie Aufnahmejahr oder Rollenzuordnung der Sänger zu den Selbstverständlichkeiten einer brauchbaren Operndiskographie gehören.

Als erster systematisch-historischer Katalog der Operngesamtaufnahmen erschien 1974 die von Irmgard Bontinck-Küffel redaktionell betreute Diskographie *Opern auf Schallplatten 1900–1962* (Wien: Universal Edition 1974), neun Jahre später gefolgt von dem zweibändigen Taschenbuch *Opern auf Schallplatten* von Karl Löbl und Robert Werba (Düsseldorf: Econ 1983) – mehr einem kompetenten

aphoristischen Führer als eine Diskographie. Ähnliche Kombinationen von kommentierendem Führer und diskographischen Auflistungen findet man in der dreibändigen Reihe *Opera on record*, die Alan Blyth zwischen 1979 und 1984 herausgegeben hat (London: Hutchinson). In diesem Zusammenhang dürfen auch die beiden italienischen Publikationen von Rodolfo Celletti (*Il teatro d'opera in disco*, Milano: Rizzoli 1976 und spätere Auflagen) und Carlo Marinelli (*Opera in disco*, Firenze: Discanto edizioni 1982) ebensowenig unerwähnt bleiben wie die ebenso nützlichen wie unpräzisen Aufstellungen *The catalogue of opera on records* (New York: Record Retailing Magazine), der Band 1 (*Opere complete e selezioni*) des *Catalogo della discoteca storica „Arrigo ed Egle Agosti“ di Reggio Emilia* von Susanna Gozzi und Alessandro Roccatagliati (Firenze: Leo S. Olschki 1985) und die Verkaufslisten des Händlers Bongiovanni in Bologna.

So viele Operndiskographien, so viele Möglichkeiten. Steiger folgt dem Beispiel von Bontinck-Küffels Katalog und verzichtet wie dieser auf jedwede wertende Kommentierung, bringt sporadisch aber zusätzliche faktische Information. Er ordnet die diskographischen Einträge alphabetisch nach Komponisten und sowohl hinsichtlich der Werke als auch der Einspielungen chronologisch. In einem separaten Verzeichnis von knapp dreißig Seiten sind Videoproduktionen auf Laserdiscs aufgelistet. Mitschnitte sind als solche mit der Angabe des Tagesdatums gekennzeichnet (wohingegen bei Studioproduktionen generell nur das Aufnahmejahr genannt wird). Ein großes Plus ist neben einem alphabetischen Titelverzeichnis das umfangreiche Namenregister, das Komponisten, Librettisten sowie Sänger und Dirigenten umfasst.

Was diese neue Publikation besonders auszeichnet, ist ihr großer Erfassungsspielraum sowohl hinsichtlich des Repertoires als auch der Labels. Werke des 20. Jahrhunderts, herausgebracht von Interessenverbänden wie den Musikinformationszentren, sind ebenso angeführt wie die vielen Pressungen des Grauen Markts, für die beispielhaft die Reihe *The Golden Age of Opera* von Edward J. Smith steht, die in einer separaten Diskographie vorbildlich und mit aller Ausführlichkeit katalogisiert

sind (William Shaman, William J. Collins & Calvin M. Goodwin: *EJS: Discography of the Edward J. Smith recordings „The Golden Age of Opera“, 1956–1971*. Westport, CT; London: Greenwood Press 1994). Wenn Steiger in der Einleitung angibt, nur kommerzielle Gesamtaufnahmen und keine Privatpressungen zu berücksichtigen, so stimmt das de facto, aber nicht de jure, da die EJS-Veröffentlichungen aus rechtlichen Gründen als „Private Record – Not for Sale“ bezeichnet waren.

Natürlich hat Steiger wohl die meisten, wenn nicht sogar alle oben erwähnten Publikationen konsultiert und Angaben daraus übernommen (was bei einem Katalog nicht nur legitim, sondern obligatorisch sein sollte). Dass er in der Regel auch deren Fehler korrigiert, ist aller Ehren wert. Etwas peinlich allerdings, wenn er im Fall von André Messagers Oper *Veronique* die Plattennummern der Decca-LPs nicht nennt, weil sie bei Bontinck-Küffel schlichtweg vergessen wurden, und er es versäumt hat, dem dort genannten Literaturhinweis (*The Gramophone*, 12/1955) nachzugehen. (Es handelt sich dabei um Decca/London International: TW 91 093/94.) Auch die Auflösung des Anagramms MMS als „Musical Masterwork Society“ zeigt an, dass Steiger diese Platten nie gesehen hat, sondern sich lediglich auf das *Große Sängerlexikon* von J. J. Kutsch und Leo Riemens verlässt, wo nun schon seit mehreren Auflagen dieses Anagramm falsch aufgelöst wird (MMS steht nämlich für „Musical Masterpiece Society“). Dass Steiger das *Große Sängerlexikon* auch ansonsten zu leichtgläubig als Autorität herangezogen hat, zeigt u. a. die Aufschlüsselung weiterer Label-Kürzel: CBS steht mitnichten für „Columbia Broadcasting Society“ sondern für „Columbia Broadcasting System“. Ebenso bedeutet EJS nicht „Edition J. Smith“, sondern ist schlichtweg ein Buchstaben-Präfix, das sich aus dem bereits erwähnten Namen des Labelgründers Edward J. Smith von *The Golden Age of Opera* herleitet.

Obwohl es sich bei der *Opern-Diskographie* um einen retrospektiven Katalog handelt, sind in ihr längst nicht alle Plattennummern angegeben, sondern vor allem aktuelle CD-Nummern und gegebenenfalls auch LP-Nummern. Wenn historische Aufnahmen auch auf LP oder CD wiederveröffentlicht wurden, nennt Steiger keine Schellack-Plattennummern. In ganz we-

nigen Fällen – einer wurde bereits erwähnt – fehlt sogar jegliche Nummer. So ist der Forscher also weiterhin auf andere Nachschlagewerke angewiesen, wenn er die eine oder andere Plattennummer nachschlagen will, deren Kenntnis immer noch in vielen Archiven notwendig ist, um herauszufinden, ob die Aufnahme dort vorhanden ist oder nicht.

Übersehen hat Steiger nur sehr wenige Aufnahmen, wie beispielsweise den *Christophe Colomb* von Darius Milhaud unter Pierre Boulez (Decca: LTW 91 084/85; vor 1959 aufgenommen.) und *The Indian Queen* von Henry Purcell mit dem London Chamber Orchestra and Singers unter Anthony Bernard (um 1958; cf. *The American record guide*. 25 (1958/59) No. 9, S. 673–674). Dass er aber zwei alte Aufnahmen unbeachtet lässt, nämlich die besagte *Ernani*-Einspielung von 1905/06, die Lewis Foreman in seinem Buch *Systematic discography* (London: Clive Bingley 1974) erwähnt und fälschlich auf 1903 datiert, ebenso wie die auf 17 doppelseitigen Platten erschienene *Aida*-Aufnahme, wie sie im argentinischen Columbia-Katalog von 1915 angezeigt wurde und – da ihre Hauptrollen mit verschiedenen Sängern besetzt waren – höchstwahrscheinlich aus zusammengestückelten Einzelaufnahmen bestand, ist etwas mehr als ein verzeihlicher Flüchtigkeitsfehler. Unter den Veröffentlichungen des grauen Markts hat er überdies eine bei Allan Jefferson: *Richard Strauss opera* (Discography series. XVII; Utica, NY: J. F. Weber 1977) genannte Gesamtaufnahme vom *Friedenstag*, dirigiert von Joseph Keilberth im August 1960, übersehen (PLA: 100).

Bedauerlich erscheint mir das Fehlen einer Bibliographie, weil damit dem Katalog die wissenschaftliche Dimension verlustig geht. Wenn Steiger beispielsweise notiert, dass die Einspielung vom *Trovatore* unter Carlo Sabajno de facto hauptsächlich von Gino Nastrucci dirigiert wurde (Sabajno habe nur zwei Seiten aufgenommen), wäre ein bibliographischer Nachweis dieser Information gerne gesehen. Dies gilt auch für die in der Sekundärliteratur unterschiedliche Besetzung und Datierung des Mitschnitts vom Richard Strauss' *Intermezzo* unter Joseph Keilberth. Jefferson nennt in seiner oben zitierten Strauss-Opern-Diskographie: „Vienna State Opera Orch.“ und Mai 1963; die oben erwähnte EJS-Diskographie

nennt „Bayrischer Staatsoper Orchestra and Chorus“ und München, 27. April 1963; Steiger gibt hingegen an: „Orchester der Wiener Staatsoper“ und „live 27. April 1963“).

Fazit: Ungeachtet meiner Mängelliste, die der Fachmann registrieren, der normale Schallplattensammler aber getrost als „Beckmesserei“ betrachten darf, hat Steiger, alles in allem, vorbildlich recherchiert und die gesammelten Fakten sinnvoll angeordnet. Seine Diskographie dupliziert nicht nur vorhandene Nachschlagewerke, sondern bringt, nicht zuletzt wegen des enormen Zuwachses an Aufnahmen seit dem Erscheinen der letzten ähnlich konzipierten Publikationen, eine Fülle an Informationen, die ansonsten nicht thematisch gebündelt erhältlich wären. Dass für die eine oder andere Zusatzinformation weitere Nachschlagewerke konsultiert werden müssen, tut der Qualität dieses Katalogs keinen Abbruch. Vorbildlich gesetzt und gedruckt und ansprechend gebunden, wird er auch im Zeitalter des Internet seine Berechtigung als schnelles und kompetentes Informationsmedium unter Beweis stellen. Das Buch ist übrigens auch in einer unveränderten Lizenzausgabe unter dem Titel *Opern. Ein Verzeichnis aller Aufnahmen. Alle Komponisten und deren Werke auf Schallplatte, CD und Laserdisk*, München: Cormoran 2000 erschienen.

(Januar 2001)

Martin Elste

ARNOLD JACOBSHAGEN: Strukturwandel der Orchesterlandschaft. Die Kulturorchester im wiedervereinigten Deutschland. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2000. 160 S.

Anfang der 1990er-Jahre zeichnete sich in der deutschen Orchesterlandschaft quer durch die Regionen ein tiefgreifender Strukturwandel ab. Konkreter gesagt: ein bis dato kaum für möglich gehaltenes Orchestersterben setzte ein. Arnold Jacobshagen hatte bereits Mitte der 90er-Jahre dieses brisante Thema zum Untersuchungsobjekt einer Diplomarbeit gemacht, die jetzt, aktualisiert, als ansprechend gestaltete Buchpublikation veröffentlicht wurde. In ihr stellt der Autor die Strukturen des öffentlich finanzierten Musiklebens dar und konzentriert seine Ausführungen auf die deutschen Kulturorchester (so die offizielle Terminologie des

Deutschen Bühnenvereins und der Deutschen Orchester-Vereinigung), während die sich mit ähnlicher Thematik beschäftigende Dissertation *Orchesterkrise und Orchestermarketing* von Thomas Schmidt-Ott (Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1998) vor allem den Vergleich mit US-amerikanischen Orchestern bemüht. Ausgeklammert bleiben in Jacobshagens Untersuchungen – wie übrigens auch bei Schmidt-Ott – die Phänomene der „freien“ Orchester, insbesondere der „Schallplattenorchester“.

Ein wesentlicher – wenn auch nicht der einzige – Grund für diese geradezu dramatische Entwicklung waren eindeutige Kolonisations- bzw. Kolonialisierungsbestrebungen in den neuen Bundesländern durch politische und wirtschaftliche Entscheidungsträger der „alten“ Bundesrepublik. In diesem Prozess wurden – ob zu Recht oder zu Unrecht, sei dahingestellt – traditionelle Subventionen der Deutschen Demokratischen Republik gar nicht erst in Frage gestellt, sondern in Bausch und Bogen „abgewickelt“, ein Vorgang, der mit einem Verb beschrieben wurde, das in dieser Zeit eine neue Bedeutung bekam und von seiner einstigen Bedeutung im Sinne von „ordnungsgemäß erledigen“ (so bei Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, München 1986) zur euphemistischen Vokabel für „auflösen“ mutierte.

Im Bereich des Konzertlebens hieß dies vor allem, dessen großzügige Subventionierung an die Gepflogenheiten der alten Bundesländer anzupassen. Dass hier ein vermeintlicher Handlungsbedarf bestand, berief sich auf die Tatsache, dass in der DDR die Orchesterdichte mehr als doppelt so hoch wie in der Bundesrepublik war (S. 19). Doch auch bei entsprechender Reduktion der Mittel werden nur 15% der Kosten eines Orchesters durch Kartenverkauf und sonstige Einnahmen gedeckt, der Rest wird von den öffentlichen Haushalten finanziert (S. 17).

Aber auch in den westlichen Kommunen forcierte die Politik strukturelle Änderungen, wobei sich der Wandel nicht in allen Bereichen in gleicher Weise vollzog. So stieg zwischen den Spielzeiten 1990/91 und 1997/98 die Zahl der von der Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins dokumentierten Vorstellungen um etwas über 7% an, auf der anderen Seite reduzierte sich der Personalbestand um mehr als 12% von 45 690 auf 40 178. Waren also die

Auswirkungen auf die Spielplanstruktur bei den Theatern nicht durch Zahlen negativ belegbar, so sah das Bild bei den Sinfonieorchestern anders aus, weil hier Fusionen und Auflösungen in weitaus größerem Maße zu Buche schlugen.

Jacobshagen stellt diesen Strukturwandel deskriptiv, ohne jegliche Polemik dar – was ein mahnendes Resümee im Schlusswort nicht ausschließt: Die Zukunft der Orchester hänge auch von deren Bestrebungen ab, „über die eigenen Reihen hinaus Initiativen und Kooperationen zu entwickeln, um die Vielfalt ihrer Tätigkeits- und Wirkungsbereiche zu demonstrieren und damit die gesellschaftliche Notwendigkeit ihrer Existenz nachhaltig unter Beweis“ zu stellen (S. 127).

Der eigentlichen Untersuchung ist ein knapp 30-seitiger Anhang beigelegt, der tabellarisch die wichtigsten Informationen über die Kulturorchester in Deutschland (Ort, Planstellen 1987/1992/1996/2000, Art des Tarifvertrags, Rechtsform, Orchestertyp und Ausgaben), über die „Strukturveränderungen im Überblick“ und außerdem eine umfangreiche Bibliographie enthält. Ausgesprochen hilfreich ist das abschließende Ortsregister. Wegen ihres solide recherchierten Faktenreichtums wird die klar formulierte Arbeit als zeitgeschichtliche Dokumentation von bleibender Gültigkeit sein.

(Januar 2001)

Martin Elste

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.)

Der Verfasser war langjähriger Inhaber einer bekannten Firma zur Herstellung von Schlaginstrumenten und von 1979 bis 1989 erster Vorsitzender des Bundesverbandes der deutschen Musikinstrumentenhersteller. Die vorliegende Arbeit ist eine späte Frucht dieser Tätigkeit. Sie bietet zunächst einen Überblick über die Entstehung der Berufsverbände im Bereich der Herstellung von Musikinstrumenten seit dem 19. Jahrhundert. Der Schwerpunkt von Links Darstellung aber liegt in der Zeit von 1955 bis 1989, in der er selbst die Geschicke

des Verbandes wesentlich mitbestimmte. Sie zeigt, wie schwierig es mitunter war, divergierende Interessen einzelner Herstellergruppen unter einem Dach zu vereinigen. Das gilt vor allem für den Klavierindustrieverband, der auch in den 18 Jahren seiner Zugehörigkeit zum Verband stets einen Sonderstatus bewahrte. Die Schwerpunkte der Interessensvertretung lagen und liegen in der Erschließung neuer Absatzmärkte im In- und Ausland, in der Förderung des instrumentalen Musizierens und der wissenschaftlichen Forschungen auf dem Gebiet der Akustik und Technologie des Musikinstrumentenbaus. Mit der Frankfurter Musikmesse und der Verleihung des Frankfurter Musikpreises gelingt es der Interessensvertretung, regelmäßig eine breite Öffentlichkeit auf sich aufmerksam zu machen. Mehr als eine spärlich kommentierte Ansammlung von Daten und Dokumenten zur Verbandsgeschichte bietet das großzügig aufgemachte Werk leider nicht. Das in größeren Ausschnitten aneinandergereihte Material stammt überwiegend aus dem Archiv des Autors, des Bundesverbandes und aus einschlägigen Fachorganen. Damit eignet sich das Buch eher zum gezielten Nachschlagen denn zur Lektüre. Ein reich gegliedertes Inhaltsverzeichnis bietet ausreichende Orientierung, auch wenn es das fehlende ausführliche Register nicht ersetzen kann.

(April 2001)

Klaus Aringer

STEFAN KUNZE: De Musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge. In Zusammenarbeit mit Erika KUNZE hrsg. von Rudolf BOCKHOLDT. Tutzing: Hans Schneider 1998. XIV, 600 S., Notenbeisp.

Sammelbände von bisher verstreut publizierten Texten eines namhaften Fachvertreters sind nicht bei allen Verlegern beliebt. Jenseits eines hektischen, (fast) ausschließlich nach Novitäten haschenden Marktes vermögen sie aber den Blick zu öffnen für Zugangsweisen zur Musik, die über Jahrzehnte gewachsen und gereift sind und sich in sehr verschiedenen Bereichen bewährt haben. Dies gilt ganz besonders für den vorliegenden Band mit ausgewählten Vorträgen und Aufsätzen des viel zu früh verstorbenen Berner Ordinarius Stefan Kunze

(1933–1992). Wer bisher vornehmlich mit dessen überaus gewichtigen Büchern zu Mozart und Wagner umging, mag beim ersten Blick in diesen Band erstaunen vor der Vielschichtigkeit seiner Auseinandersetzung mit Musik und Musikgeschichte.

Dabei ist es wahrscheinlich kein Zufall, dass in der vorliegenden Auswahl Vorträge, Programmbeiträge und Zeitungsartikel überwiegen. In ihnen zeigt sich Kunzes Fähigkeit, auf begrenztem Raum seine Anliegen und Gedanken zu entfalten und trotz weitgespannter Fragestellungen nie die Orientierung an der Musik selbst aus den Augen zu verlieren. Besondere Beachtung verdienen die Beiträge des ersten von fünf Teilen, der laut Vorwort mit „Grundsätzliches“ überschrieben werden könnte. Themen wie „Harmonie der Sphären – Harmonie der Musik“ und „Die europäische Musik und die Griechen“ liegen kaum im Trend der neueren Musikwissenschaft, aber die Lektüre von Kunzes prägnant-zusammenfassenden Texten überzeugt aufs Neue von deren zentraler Stellung für die europäische Musikgeschichte. Ebenso finden sich wohlabgewogene und dabei strittigen Punkten nicht ausweichende Positionsbestimmungen zu „Musikwissenschaft und musikalische(r) Praxis. Zur Geschichte eines Mißverständnisses“ und zu „Historischer Klang: Illusion oder Realität? Kritische Anmerkungen zur ‚historischen Aufführungspraxis‘“. Grundsätzliche Fragen sind aber auch in den anderen Teilen des Bandes stets präsent, wo der Autor z. B. in „Abenteurer der Autonomie in der europäischen Musik“ den geistigen Raum zwischen den allgemeinen Bestimmungen der Musik und der emanzipierten europäischen Tonkunst auslotet und von dort aus wichtige Einsichten in die Geschichtlichkeit von Musik gewinnt, oder in „Die angenehme Beliebigkeit“ auf subtile Weise gegen postmoderne Nivellierungen polemisiert.

Der gedankliche Reichtum des in den übrigen Teilen Vorgelegten kann hier auch nicht annähernd gewürdigt werden. Natürlich dominieren die für Kunzes Arbeit zentralen Themen Musik der Wiener Klassik und Oper des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, doch bleibt die in den grundsätzlichen Überlegungen aufgeworfene Frage nach dem Ganzen der europäischen Musikgeschichte stets präsent. Dies

gilt auch für Arbeiten zu Johannes Brahms und Anton Bruckner, deren Musik (wie das Vorwort hervorhebt) dem Autor lange Zeit fremd geblieben war. Wiederum andere Texte (z. B. über Joseph Haydns Symphonien) stehen für Bereiche, die Kunze lebhaft interessierten, ohne dass sich dies in umfangreicheren Publikationen niederschlug. Die Entstehungsgeschichte des Kongressvortrages „Über die Gegenwart der Musik von Heinrich Schütz“ im Jubiläumsjahr 1985 (vgl. Vorwort, S. XI) sowie ein unvollständig gebliebenes Vortragsmanuskript „Von der *Elektra* bis zum *Rosenkavalier*. Fortschritt oder Umkehr?“ (das für ein Strauss-Symposium 1990 in Garmisch vorgesehen war) lassen in besonderer Weise die souverän-konzentrierte Arbeitsweise des Autors erahnen.

Obwohl Kunze nirgends die Methode gegenüber dem Gegenstand herauskehrt, ist sein Bewusstsein über den eingeschlagenen gedanklichen Weg immer spürbar. Wenn er sich doch ausdrücklich zu methodischen Fragen äußert, lassen die nötigen Abgrenzungen und Klarstellungen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. So weist er die Anwendung der Semiotik auf die Musik als „weder sinnvoll noch nützlich ...“, sondern eher ablenkend, irreführend und erkenntnishemmend“ zurück, weil „die Betrachtung der Musik unter dem Aspekt des Zeichens“ den „Verlust ihrer Repräsentationskraft“ nach sich zieht und folglich ihre Wirklichkeit verfehlt. Auch gegenüber „Rezeptionsforschung“ bleibt Kunze auf skeptischer Distanz, obwohl (oder gerade weil) in die meisten Beiträge eine souveräne Detailkenntnis wirkungsgeschichtlicher Zusammenhänge mit eingegangen ist. Seine generelle Auffassung von „Methoden“ ist am Ende von „Das Elend der Parallelen. Einige Gedanken zu einer allgemeinen Kunstgeschichte“ wohl am besten zusammengefasst: „Herausgefordert sind das geschulte Auge, das geschulte Ohr und ein durch umfassende Kunsterfahrung geschärftes Denken“ (S. 107).

Für die Gesamtgestalt des vorliegenden Bandes zeigt sich mit Rudolf Bockholdt ein Kommilitone aus der Zeit des gemeinsamen Studiums in Heidelberg verantwortlich, der im Vorwort seine geistige Nähe zum Menschen und Wissenschaftler Stefan Kunze nicht verhehlt und so in Zusammenarbeit mit Kunzes Witwe eine Art Vermächtnis entstehen ließ. Man glaubt den

Herausgebern gern, dass ihnen die Auswahl aus den vorliegenden Texten nicht leicht gefallen ist und darf hinzufügen, dass ein zweiter, nicht weniger gewichtiger Band aus dem hier Ausgelassenen hätte hinzukommen können. Denk- und Sprachstil laden eher zum Lesen als zum „Auswerten“ ein; dies macht auch den Verzicht auf ein Register plausibel. Dieses Buch bedient keinen Markt, aber es dürfte seine Leser finden. Trotz des hohen Preises wünscht man es sich als Orientierungshilfe innerhalb eines unübersichtlich gewordenen Faches auch in der Hand vieler Studenten.

(Januar 2000) Gerhard Poppe

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

It should go without saying that Leonard B. Meyer is one of the most profound and influential writers on music in the past 50 years. His books – *Emotion and Meaning in Music* (1956), *Music, the Arts, and Ideas* (Chicago, 1967, 2/1994), *Explaining Music: Essays and Explorations* (Berkeley, 1973), and *Style in Music* (Philadelphia, 1989) – are required reading in the English-speaking world for anyone interested in the subject matter announced in their titles. His articles have invariably been major contributions on fundamental issues, and to have them now collected in book form is doubly welcome, since several have been published in interdisciplinary journals not routinely read by musicologists (our loss!).

To call Meyer a musicologist seems hardly adequate, since he ranges with breathtaking ease between philosophical, cultural and specifically musical issues; and he does so with exemplary care and humility. This applies especially to the articles that form the Prelude and Postlude to this book – ‘Concerning the Sciences, the Arts — AND [sic] the Humanities’ and ‘A Universe of Universals’. In the former Meyer distinguishes between the kinds of progress the sciences and the arts appear to present, between discovery and creation, between ‘propositional’ theories and ‘presentational’ works of art. In the latter essay he argues implicitly against extreme post-modern

relativism and scepticism of theory by focusing attention on such concepts as neurocognitive constraints, hierarchic structures, choice, envisaging, and empathy.

He is perfectly aware of where this locates him in the philosophical spectrum. ‘I am an antediluvian empiricist who delights in discrimination, distinction, and diversity’, as he declares (p. 262) in another bold essay, ‘A Pride of Prejudices; or Delight in Diversity’, addressing the musicological obsession with Unity. But the value of these arguments is evident not only in these specific chapters but also in others concerned more with musical detail, where the underlying discipline is generally that of cognitive psychology. Here we find the Trio section of Mozart’s *G-minor Symphony* analysed according to Meyer’s ‘implication-realisation model’ and the theory of rhythm he elaborated together with Grosvenor Cooper (*The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, 1956). Here is an illuminating discussion of ‘The Cadential Six-Four Progression’, involving statistical analysis of repertoire covering nearly 400 years. Here too is a collaborative study of two archetypal melodic processes (gap-fill and changing-note) supported by laboratory experiment.

Through all this Meyer displays the rare gift of formulating insights about supposedly difficult topics in such a way as to make you wonder what the problem was in the first place. For instance, almost in passing in the last pages of the book he suggests a definition of the history of music as ‘the result of the interaction of existing compositional constraints with the contingencies of the cultural environment’ (p. 300). Typically this formulation arises out of Meyer’s interest in the natural sciences, in this case from neo-Darwinian analyses of change and dissemination. And his point is not so much to reach and defend his definition, as to support intelligent discussion of style change and composers’ choice.

If there are difficulties for the reader of this book they have certainly nothing to do with inelegance of literary style. However, terminology drawn from a wide range of disciplines may occasionally be found challenging, and the chapter on Mozart’s *G-minor Symphony* is, as the author admits, gargantuan. Nevertheless, this is one of those rare books that refresh one’s whole view of music and musicology, and it’s

hard to imagine any open-minded scholar or practitioner reading it without gratitude.
(März 2001) David Fanning

Editionsrichtlinien Musik. Im Auftrag der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung. Hrsg. von Bernhard R. APPEL und Joachim VEIT unter Mitarbeit von Annette LANDGRAF, Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. X, 428 S., Notenbeisp.

Das nützliche Buch entstand aufgrund eines Beschlusses der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, der während der Leipziger Tagung im Oktober 1994 gefasst worden war: Endlich wieder sollten die Richtlinien derzeit laufender musikwissenschaftlicher Editionsprojekte in einem Sammelband vorgelegt werden. Das letzte Projekt dieser Art besorgte 1967 Georg von Dadelsen im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung, jedoch ist diese Publikation mit dem Titel *Editionsrichtlinien* musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben seit Jahren vergriffen.

Die vorliegende Sammelpublikation bezieht sich auf zwanzig Editionen (die Ausgabe von 1967 behandelt sieben). Somit, darauf weisen die Verfasser hin, liegt zwar keine vollständige, aber immerhin eine mehr als repräsentative Dokumentation der Richtlinien zu den derzeit in Arbeit befindlichen musikwissenschaftlichen Editionen im deutschsprachigen Raum vor, von denen einige in Kooperation mit ausländischen Institutionen entstehen.

Der Band spiegelt die speziellen Arbeitsbedingungen des jeweiligen Corpus wider, mit dem die Editionen im Einzelnen befasst sind. Die Richtlinien behandeln die Individualität des Komponisten und die Eigenheiten seines Schaffens, die Besonderheiten der Quellenüberlieferung und etwa die Historizität der Notation. Diese Vielfalt ist, so Veit, begründet in der um 1850 in Deutschland eröffneten Tradition, musikwissenschaftliche Denkmäler und Gesamtausgaben zu publizieren.

Vorgestellt werden die zumeist umfangreichen Werkausgaben von Komponisten wie Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ar-

nold Schönberg, Franz Schubert, Georg Philipp Telemann, Richard Wagner oder Kurt Weill, benannt mit all ihren besonderen editorischen Feinheiten und Regeln. Der Leser ist in der Lage, sich nicht nur ein Bild von der Anlage des jeweiligen Kritischen Berichtes, vom Format und Umfang der Werkausgaben, von den Lesarten und Fassungen zu machen, sondern auch von musikhistorisch spannenden Themen wie Quellenbeschaffung, Faksimile-Möglichkeiten oder von der Wiedergabe der Schlüssel, des Notenbildes und der rhythmischen Anordnung. Es ist zu bemerken, dass Editionen für Werke zeitgenössischer Komponisten mit kaum geringeren editorischen Problemen zu kämpfen haben als solche, die sich mit dem Werk Bachs oder Händels auseinandersetzen. Bei Schönbergs Sämtlichen Werken findet der Leser den sinnigen Hinweis: „Die Kompositionsentwürfe und nicht aufführbaren Fragmente werden diplomatisch, nicht jedoch stets zeilengetreu abgedruckt“.

Wie auch immer, die Bestrebungen sind da, alle überlieferten authentischen Fassungen (der Werke jedes betreffenden Komponisten, darunter keiner Komponistin) zu dokumentieren und somit einen offenen Werkkontext zu liefern.

Die Herausgeber sind der Überzeugung, dass die Publikation wohl letztmalig einen über Jahrzehnte hinweg gewachsenen Stand der Editionspraxis zusammenfasst. Die rasante Entwicklung der Medien wird tiefgreifende Änderungen des Überlieferungskanons bewirken; neue Konzepte werden vor dem Hintergrund der neuen Medien zu entwickeln sein.
(November 2000) Beate Hennenberg

Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht. Hrsg. von Walter DÜRR, Helga LÜHNING, Norbert OELLERS, Hartmut STEINECKE. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998. 416 S., Abb., Notenbeisp. (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie 8.)

Im Vorwort weisen die vier Herausgeber auf die Problematik des Textbegriffs in der Musik und die Notwendigkeit seiner interdisziplinären Erörterung hin. Dabei wird betont, dass es sich bei der Vorlage dieses Bandes um eine

momentane Aufnahme mit Werkstattcharakter handelt, in der der Bogen von Bach bis Schönberg und vom 17. Jahrhundert bis Brecht/Eisler gespannt wird.

M. H. Schmid vertritt eine zeitadäquate Edition, die den Sinngehalt der Musik im Zusammenklang mit dem Text transportiert, wohingegen R. Appel die „Kontamination“ eines letztendlich edierten Werkes nach Sicht aller relevanten Quellen (von der Skizze bis zu verschiedenen Korrekturabzügen) notgedrungen zulässt, um einen Grundtext zu perfektionieren (nach der Copy-Text-Theorie). N. Oellers geht auf die Textproblematik hinsichtlich anzustrebender Authentizität und Autorisation ein und G. Martens plädiert für eine Orientierung an der Originalhandschrift, wenn es denn eine solche auf eindeutige Art und Weise gibt. Diesen ersten Themenkomplex „Trennendes und Gemeinsames“ schließt C. Albert mit Wünschen von Germanisten an die Editoren ab, wobei der „Mythos Musik“ (im Sinne einer zweiten Chiffrierung des Textes) für Literaturwissenschaftler abgebaut werden sollte.

Im zweiten Komplex „Kantate und Lied“ werden konkrete Probleme angerissen, die sich mit dem vertonten Schrift-Text befassen. Am Beispiel von Texten zu Kantaten Johann Sebastian Bachs zeigt R. Emans, dass sich in Prolinierungen, Textinversionen, Abbrüviaturen und Zusätzen affektreicher Einzelworte der freie Umgang Bachs mit Textvorlagen spiegelt. Dieser musikalisch transformierte Text Bachs kann in einer synoptischen Darstellung mit der Vorlage des Textdichters einen Vergleich zulassen. W. Dürr räumt anhand näherer Betrachtung von Liedern Franz Schuberts ein, dass auch nachträgliche Änderungen des Textdichters, resp. Verbesserungen seines eigenen Wort-Textes in einer Kritischen Edition Rechnung getragen werden sollte, da seine Rechte nicht geringer zu veranschlagen sind als die des Komponisten. Im Falle von Kompositionen Johann Friedrich Reichardts (Texte von Schiller) und Carl Zelters (Texte von Goethe) referiert A. Meier über die Textbehandlung unter Zeitgenossen, ebenso wie dies M. Sichert im Falle Arnold Schönbergs an Vertonungen dehmelscher und georgescher Texte aufzeigt. In diesen Beiträgen zeigt sich deutlich der verschlungene und unauflösbare Zusammenhang zwischen Text und Musik.

B. Platcha, G. Buschmeier, H. Lühning und J. Veit beleuchten im dritten Komplex die Problematik des Textes in „Oper und Singspiel“. In den Beiträgen wird die Notwendigkeit bekräftigt, Operntexte literaturwissenschaftlichen Ansprüchen entsprechend gerecht zu edieren. Die vielfachen Streichungen oder etwa die Nichtberücksichtigung von Operndialogen ist ebenso Gegenstand wie die Genese eines Operntextes oder die Frage nach dem Umgang mit idiomatisch gefärbten Texten.

Eine spannende Diskussion findet im fünften Komplex „Der Dichter und der Komponist“ zwischen Musik- und Literaturwissenschaft anhand von Friedrich de la Motte Fouqués und E. T. A. Hoffmanns Oper *Undine* statt. H. Steinecke, S. P. Scher, T. Kohlhasse und G. Allroggen nähern sich dem Werk aus unterschiedlichen Richtungen und kommen zum Fazit, idealiter Text, Musik, Inszenierung und Kostüme in einer Kritischen Ausgabe vereinigt zu behandeln.

J. Deathridge, U. Wyss und W. Breig referieren im Abschnitt „Der Komponist als Dichter“ im Wesentlichen über den Umgang mit Texten von Richard Wagner. Seine Fortschrittlichkeit aber auch Herkunft ließe sich in Kritischer Edition der Texte wesentlich leichter nachvollziehen. Am Beispiel Franz Schrekers verweist C. Hailey auf das Fehlen seiner Texte in Kritischer Edition und das dadurch bedingte Defizit zum Verständnis der Gedankenwelt seiner Zeit.

Mit Bertolt Brechts musikalischem Theater beschäftigen sich im sechsten Komplex K.-D. Krabel, E. Harsh und A. Dümling. Neben dem Lehrstück als editorisches Problem werden *Mahagonny* und Hanns Eislers Musik zu *Die Mutter* untersucht, wobei gerade in letzterem Fall die Synopsendarstellung als angemessenste Form der Kritischen Edition propagiert wird.

Als Ausblick formuliert D. Hoffmann einen neuen Begriff der Textlichkeit, aber auch die Möglichkeiten mittels „E-Editionen“ alle Stadien einer Rezeption mühelos abrufen zu können und mit der technischen Hilfe jedem Nutzer einen passenden Auszug für seine speziell benötigte Praxis zu erstellen.

In der Abschlussdiskussion gewinnt der Aspekt der Textkonstitution und ihr unterschiedlicher Stellenwert in Literatur- und Musikwissenschaft an Gewicht. Die zweite Chif-

frierung eines an sich schon künstlerischen Textes durch die Musik verkompliziert eine Historisch-Kritische Edition enorm. Dem Werkstattcharakter wurde dieser Band gerecht, da zu diesem auch Handwerk gehört, das meint Handhabe für Editionsprobleme. In der Erörterung der Detailfragen erfährt der Leser die Kompliziertheit en detail. Ein Vorteil ist, neben der Untergliederung der Bereiche, die Zusammenfassung der jeweiligen Aufsätze in deutscher und englischer Sprache. Den Schriftgrad hätte man sich einen Punkt größer gewünscht und die Qualität der Abbildungen wäre noch zu optimieren, bzw. hätte man einigen Notenresp. Textbeispielen etwas mehr Deutlichkeit gewünscht (z. B. S. 23, 39, 52, 201 und 323), was dem Wert der Beispiele jedoch keinen Abbruch tut.

Die gegenseitige Sensibilisierung von Germanistik und Musikwissenschaft stellt sich in diesem Band hinsichtlich der Textfrage als äußerst belebend dar, bedarf aber der weiteren Konkretisierung beispielsweise in Fragen der Terminologie, um sich interdisziplinär weiter gegenseitig befruchten zu können.

(Juli 2001)

Gottfried Heinz

ARNO SEMRAU: Polyphone Orgelmusik von Johann Sebastian Bach bis Jürg Baur. Möglichkeiten und Grenzen einer Thematisierung im Musikunterricht der Gymnasialen Oberstufe. Augsburg: Wißner-Verlag 2001. 591 S., Notenbeisp.

Musikwissenschaftliche Forschung wird in der musikpädagogischen Literatur bekanntlich öfter für die berühmte „Werkanalyse“ aufgegriffen. Im vorliegenden Beispiel hinterlässt dieses Verfahren einen eher zwiespältigen Eindruck, da offenbar zu viele Intentionen miteinander vermengt sind. Diese Arbeit ähnelt in ihrer Gliederung und Schwerpunktsetzung typischen Prüfungsarbeiten für das 2. Staatsexamen, wobei eine Vorbereitung und Durchführung von zusammenhängenden Unterrichtsstunden zu dokumentieren ist – allerdings hier mit einer Vielfachen der üblichen Seitenanzahl.

Der erste der beiden Hauptteile, den der Verfasser selbst als unerwartet umfangreich bezeichnet (S. 305), referiert (etwa vergleichbar mit der „musikdidaktischen Reduktion“)

musikwissenschaftliche und -pädagogische Forschung sowie persönliche Betrachtungen, vor allem zur Form der ausgewählten Werke. Leider wirken viele Formulierungen zur rezipierten Forschung ungewollt oberlehrerhaft (z. B. „wie Malcolm Boyd zu Recht betont“, „resümiert treffend“, „sehr lesenswerter Beitrag“ etc.), ohne immer schlüssig eigene Konsequenzen für die Thematik aufzuzeigen.

Sucht man nach konkreten Anregungen für die Unterrichtspraxis (bedingt auch für die musikwissenschaftliche Lehre), wird man am ehesten im zweiten Hauptteil zu den dokumentierten Unterrichtsstunden fündig werden; allerdings sind neben didaktischen Fragen zum Repertoire und der Darstellung üblicher methodischer Zugänge auch längere persönliche Betrachtungen wie zu den speziellen Lerngruppen zu „bewältigen“, was eher für eine Examensarbeit als für eine Publikation sinnvoll wirkt. Stattdessen wäre im Sinne der „Möglichkeiten und Grenzen“ des Titels weitergehend zu überlegen, inwiefern Schüler und Schülerinnen der Oberstufe heute an Orgelmusik herangeführt werden können, obwohl sie in der Regel kaum noch musiktheoretische und „lebensweltliche“ Voraussetzungen für die ausgewählten Werke haben. Statt der ausführlich referierten Ergebnisse anderer Forscher zur „Klassik“-Präferenz Jugendlicher wären also u. a. zielgerichtete Reflexionen zur Begründung des sehr speziellen, anspruchsvollen Repertoires – und überhaupt zum Umgang mit Musik aus sakralem Kontext – vorstellbar. Einzig die letzten beiden Seiten lassen hierzu erste Ansätze erkennen. Somit hätte es lohnen können, neben einer sprachlichen Konzentration, das Thema zu zentrieren (beispielsweise in Richtung „Entwicklung eines Unterrichtsmodells“ oder „musikpädagogische Reflexion zum Umgang mit Orgelmusik“).

(April 2001)

Vera Funk

RUDOLF WEBER: Musikalische Autonomie und Textbezug in Vokalwerken von strenger Satztechnik. Eine musiksemiotische Untersuchung zu Bach und den Seriellen. Sinzig: Studio 1997. VIII, 267 S., Abb., Notenbeisp. (Berliner Musik-Studien. Band 10.)

Die Blickrichtung des Autors in diesem emp-

fehlenswerten Buch sei durch diese Zitate verdeutlicht: „Doch bildet gerade das Arbiträre des sprachlichen Zeichens dessen beträchtliches Defizit gegenüber dem musikalischen: Dort, wo die Sprache an den Begriff gebunden bleibt, kann die Musik gerade durch ihren ikonischen Bezug auf extramusikalische Prozesse eine Fülle von Differenzierungen innerhalb des Begrifflichen vornehmen, welche jener versagt bleiben [...] Der Textsinn ist also immer nur ein Ausschnitt des musikalisch konnotierten Sinnes ...“ Geht es um Vokalwerke „von strenger Satztechnik“, so mag es verwundern, dass Bach gegenüber nicht nur Berio, Boulez, Stockhausen und Nono, sondern auch John Cage behandelt wird. Weber aber kann überzeugen: „Ausschalten des persönlichen Geschmacks [...] bei Cage unvergleichlich weiter getrieben als bei Boulez oder Stockhausen, obwohl er gerade weil er die immerhin noch persönlich ausgearbeiteten Gesetze der Serie durch den Zufall ersetzt. Man könnte sagen, daß Cage die Organisation der Desorganisation auf die Spitze getrieben hat.“

Erforschung musikalischer Bedeutung: Hier referiert Weber zunächst Wittgenstein, Chomsky, Bense und andere und versucht dann die Zusammenfassung zu einem „theoretischen Gesamtentwurf“ als „Minimalkonsens“. Da nicht jeder Leser auf allen Gebieten zu Hause sein kann, ist ein elfseitiges Glossar zentraler Begriffe aus Semiotik und Linguistik zu begrüßen und ebenso die etwa 280 Bücher und Aufsätze umfassende Bibliographie!

Nur wenige Nörgeleien des Musikers: In den eröffnenden vier Takten von Bachs „Kyrie 1“ sollte man nicht „bereits eine Fülle musikalischer Gebilde und Wendungen“ herausstellen, hinzuweisen ist doch auf die alles beherrschende Dreitongestalt mit folgender Viertelpause. Ausführlich stellt Weber in Bachs „Kyrie 2“ dar, wie Bachs „musikalische Struktur nach Maßgabe bestimmter Regeln beim musikalisch gebildeten Hörer den Begriff ‚stile antico‘ evoziert.“ Dieses wird ausführlich belegt ... und am Ende wird nur kurz auf Verstöße gegen die Stilmorm, auf affekthafte Wendungen hingewiesen. Sollten diese nicht deutlicher gezeigt werden, z. B.: Alle 12 Töne erklingen in den Takten 9–12! Unglaublich in Takt 21 die Tonfolge *a-h-cis-fis-dis-e-fis-g*. Und noch dies: Die Tonfolge *h-ais-e* ist doch nicht „Krebsumkehrung“

von *cis-fis-e*. Kleine Sekunde und Tritonus contra Quarte und große Sekunde!

Trotzdem bleibt Webers Buch empfehlenswert als Anregung zu neuem Künstlerleben im Raum zwischen Sprache und Musiksprache. (Juli 2001) Diether de la Motte

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.)

Vor über 20 Jahren erschien Jürgen Schläders Dissertation über das Undinen-Motiv bei E. T. A. Hoffmann, Albert Lorzing u. a. (*Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*, Bonn/Bad Godesberg 1979). Seither ist es vergleichsweise still geworden um Undine und ihre Schwestern: die kleine Seejungfrau, Melusine, Loreley, Rusalka, die Nixen und Najaden ... Im Gegensatz zu den benachbarten Disziplinen (Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte) wurden sie in der Musikwissenschaft kaum beachtet, obwohl doch eine Fülle von Vertonungen dieser Sujets vorliegt: von den romantischen Undinen-Opern bis hin zu Hans Werner Henzes Ballett und den Opern von Aribert Reimann und Wolfgang Fortner.

Fast alle Vertonungen stützen sich dabei mehr oder weniger konkret auf die Erzählung *Undine* von Friedrich de la Motte Fouqué – über deren literarischen Wert die Literaturwissenschaft regelmäßig ins Grübeln kommt. Das Pendel eines möglichen Qualitätsurteils weist, so beschreibt es beispielsweise Peter von Matt, „die wildesten denkbaren Ausschläge nach beiden Richtungen auf. Streckenweise ist sie [die Erzählung] miserabler als alles, was man überhaupt zu kennen glaubt, und dann hat sie wieder Momente einer merkwürdigen Genialität“. Die Faszination, die von Fouqués Erzählung für zahlreiche Komponisten bis heute ausgeht, liegt demnach nicht so sehr in der literarischen Qualität, sondern geht offenbar von der Figur der Undine selbst aus – jenes märchenhaften Wesens, das sich anfangs als temperamentvolle Wassernixe kaum bändigen lässt, sich aber durch die Liebe zu einem Menschenmann in eine sanftmütig-seelenvolle Frau verwandelt.

Sich mit Undine und ihren Vertonungen zu beschäftigen, heißt zunächst, dem Phänomen Fouqué und dem Phänomen Undine auf den Grund zu gehen. Es heißt dann auch, sich mit so unterschiedlichen Komponisten wie E. T. A. Hoffmann, Aleksandr Dargomyzskij, Antonín Dvořák, Hans Werner Henze u. a. auseinanderzusetzen. Mehr als 70 Werke – vom einfachen Lied über Chorwerke, Operetten und Opern, Singspiele, Ballette, Klaviermusik, Ouvertüren und Symphonische Dichtungen – haben Undine, Melusine, Loreley & Co. als Sujetgrundlage. Diese Kompositionen zusammenzutragen und unter dem Gesichtspunkt der Motivgeschichte zu betrachten, ist eine große Aufgabe. Das schmale Bändchen von Irene Krieger versucht, sie zu bewältigen.

Die Fülle des Materials, das Krieger zusammengetragen hat und zu dem auch Abbildungen gehören, wird zwar aufgeblättert, kaum aber durchdrungen. Krieger beginnt mit einem knappen Kapitel über Fouqués *Undine*, in dem sie die fouquéesche Erzählung als „volkstümliches Kunstwerk der Romantik ‚von weltliterarischem Rang““ (S. 8) bezeichnet. Damit ist die delikate Frage nach der literarischen Qualität freilich nicht beantwortet, und Krieger relativiert ihre eigene Einschätzung einige Seiten später: Dort bescheinigt sie der Erzählung „eine ‚leicht ins Sentimentale‘ gerückte Gestaltung“ (S. 52). Auch in den folgenden Kapiteln vermisst man leider sowohl eine stringente Darstellung als auch eine eigene Position der Autorin. Und gerade die kurzen Kapitel über verschollene oder unzugängliche Partituren lassen mehr Fragen offen als sie beantworten.

Das Buch wendet sich, so liest man auf der Umschlagrückseite, „nicht nur an Musikwissenschaftler, sondern [...] an alle Menschen, die an Märchen- und Zauberopern und -balletten interessiert sind.“ Doch leider erweist sich hier das Etikett der „Populärwissenschaftlichkeit“ als trügerisch. Denn während Fachleute sowohl über die nachlässige Quellenarbeit als auch über so manche inhaltliche Unschärfe stolpern dürften, bleiben zahlreiche Informationen für den Laien unverständlich. So erwähnt die Autorin zwar den Einfluss von Paracelsus, geht aber nicht näher auf dessen komplexes, für Fouqué und viele seiner Rezipienten so wichtiges System über die Elementarwesen ein. Und wenn auch Paracelsus im 19. Jahrhun-

dert eine enorme Renaissance und Popularität erfahren hat, kann Krieger die Elementarwesenwelt des 16. Jahrhunderts heute kaum als bekannt voraussetzen.

Verwirrend ist auch die große Anzahl der zitierten Rezensionen: Nicht immer wird klar, was oder wer zitiert wird (wohl aus Gründen der Populärwissenschaftlichkeit wurde auf Fußnoten verzichtet), häufig fehlen Anführungszeichen, so dass unklar bleibt, welches Zitat wo beginnt oder endet, zeitgenössische und moderne Rezensionen werden unvermittelt nebeneinander präsentiert, und ohne ersichtlichen Grund wird zuweilen sogar auf derselben Seite ein Zitat wiederholt (S. 32). Und schließlich ist auch die Unbefangenheit im Umgang mit der Schreibweise von Eigennamen irritierend (Dargomsky, Russalka, Adolphe Bernhard Marx u. v. m.).

Eine Beschränkung auf diejenigen Vertonungen, die sich ausschließlich auf Fouqué beziehen (wie der Untertitel des Buches zunächst auch vermuten lässt), wäre sicherlich hilfreich gewesen. Denn gerade in den Kapiteln über die Undinen-verwandten Figuren (S. 98 ff., bes. S. 119 ff.) bleibt die Autorin zu häufig nur an der Oberfläche. Die Definition von Najaden beispielsweise (die man ausführlicher im Fremdwörterlexikon nachschlagen kann), lautet lapidar: „Najaden sind Nymphen der Fließgewässer“ (S. 141).

Krieger, so bleibt zu resümieren, hat sich mit großem Enthusiasmus an ein interessantes Thema herangewagt. Der Komplexität des Materials, das sowohl Sicherheit im interdisziplinären Dialog als auch breites musikhistorisches Wissen erfordert, wird ihr Buch allerdings nicht gerecht.

(Februar 2001)

Melanie Unsel

DIETHER DE LA MOTTE: Musik Formen. Phantasie, Einfall, Originalität, ins Ohr springend für Aufmerksame hineinversteckt. Augsburg: Wißner 1999. 494 S., Notenbeisp. (Forum Musikpädagogik. Band 38/Wißner-Lehrbuch. Band 2.)

Das Fach Formenlehre hat keinen guten Ruf. Im Rahmen der Hochschul- und Universitätsausbildung fristet es ein undankbares und nicht genau definiertes Dasein irgendwo zwischen

Musiktheorie und Musikwissenschaft, wobei seine Inhalte und Methoden den Vertretern der einen Disziplin zu musizieren, denen der anderen als zu wenig allgemein gültig und damit für den historischen Diskurs irrelevant erscheinen. Zudem hat sich die Formenlehre durch die häufig auftretende systematische Beschränkung auf Fuge und Sonate einerseits sowie die – damit in engstem Zusammenhang stehende – historische Einengung auf Bach und Beethoven andererseits selbst oft ins Abseits einer an der Vielfalt der Herangehensweisen interessierten Diskussion über Musik gestellt. Wie man diesem Dilemma jedoch auch anders als durch schlichte Abschaffung des Faches begegnen kann, zeigt Diether de la Motte mit seiner jüngsten Publikation in überzeugender Weise. In bewährter Manier vermag er, auch komplizierte Zusammenhänge in anregender, ja fesselnder Weise darzustellen, ohne dabei die Angemessenheit und Gründlichkeit der Argumentation aus den Augen zu verlieren. Auch erliegt er nicht der drohenden Gefahr, schwierige Sachverhalte einfach zu reden, vielmehr lässt er musikalische Komplexität als solche zunächst einmal stehen. Nicht zuletzt dadurch regt das Buch immer wieder zum Mitdenken und Mitarbeiten an, wodurch es sich nicht nur für die Lektüre, sondern auch zu Unterrichtszwecken empfiehlt.

Der erstaunlichen Fülle des besprochenen Materials, dessen zeitlicher Rahmen die gesamte Entwicklung der abendländischen Musik in den letzten 1000 Jahren umfasst, nähert sich de la Motte auf verschiedene Weisen, am häufigsten jedoch in Abschnitten, die bestimmte Funktionsweisen respektive Grundanliegen von Musik epochenübergreifend ins Auge fassen: Hierher gehören die Kapitel zu Motette („Sprache und Musiksprache“), Volkslied – Lied, Kanon – Ricercar – Fuge, Tanz, Präludium – Prélude, Variation – Passacaglia – Chaconne und Fantasie. Daneben findet sich ein geschlossener Block von vier Kapiteln, in denen der Grundbestand der traditionellen, an der Wiener Klassik orientierten Formenlehre – freilich überaus originell – dargeboten wird: „Formelemente klassischer Musik, Sonate 1771–1780, Liedform und Rondo“. Die methodische Idee, die Vielfalt klassischer Sonatensätze schlicht durch Vergleich von zehn innerhalb eines Zeitraums von ebenso vielen Jahren ent-

standenen Klaviersonaten von Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart aufzuzeigen, ist dabei vorbildlich und führt zu ebenso neuartigen wie einleuchtenden Ergebnissen. Zwei Kapitel haben jeweils die Werke nur eines einzigen Komponisten zum Inhalt („Choral: Johann Crüger und Claude Debussy“), während drei weitere den Charakter von übergeordneten Betrachtungen haben, die die Grenzen einer Formenlehre zwar eigentlich verlassen, das Buch aber dennoch sehr bereichern: „Sprachkomposition (hier geht es gar nicht um Musik, sondern um – allerdings überaus musikalische – Dichtung)“, „Programm Musik“ – „Charakterstück“ und ‚Norm‘, ‚Gesetz‘“ – „Einfall“, ‚Originalität‘“. Das letztgenannte Kapitel sei, da es paradigmatisch für das übergreifende und damit überraschende Zusammenhänge stiftende Denken de la Mottes ist, kurz eingehender skizziert: Zunächst geht es um Messsätze von Guillaume de Machaut und Guillaume Dufay und das Verhältnis von Varietas und Imitatio, alsdann um satztechnische Originalität in Durchführungs-Anfängen von Beethoven und Klavierliedern von Fanny Hensel und schließlich um Strukturbildungs-Einfälle im 20. Jahrhundert (mit Beispielen von Bartók, Schönberg, Webern, Messiaen, Stockhausen, Nono und Ligeti). Es wird deutlich, dass zu den verschiedensten Zeiten das Verhältnis von Norm und Originalität (die ja nur durch die Existenz von Normen ermöglicht wird!) als spannungsvoll empfunden wurde und dass mit dem Erfassen der Differenzen im Umgang mit diesem Gegensatzpaar ein eminent musikanalytischer Erkenntnisgewinn verbunden ist. Dieses Erfassen aber, und damit kommen wir noch einmal auf die eingangs dargestellte Situation des Faches zurück, vermag in erster Linie eine zeitgemäße Formenlehre zu leisten, da sich – pointiert ausgedrückt – die Musiktheorie in der Regel nur für Normen, die Musikwissenschaft hingegen überwiegend für Originalität interessiert.

Drei abschließende Kapitel – „Minimal Music“, „Abkehr vom ‚abgeschlossenen‘ Werk“ und „Klangkunst 1996“ – befassen sich mit neuer und neuester Musik und öffnen damit den Horizont für musikalische Phänomene, denen die Formenlehre in der Regel eher ratlos gegenüber steht. Damit spannt de la Motte den Bogen seiner Betrachtungen vom Mittelalter

wirklich bis in die Gegenwart hinein. Eine derart historisch umfassende Herangehensweise eröffnet natürlich Spezialisten jedweder Couleur die Möglichkeit, hier und da am konkreten Detail – ihr jeweiliges Steckenpferd reitend – herumzumäkeln. Nur ein Beispiel: „Wie anders gestaltet DIETRICH BUXTEHUDE, was er doch auch schon Präludium und Fuge nennt“ (S. 169). Hat er natürlich nicht, seine Bezeichnungen großer, freier Orgelwerke waren, sofern die vorhandenen Abschriften diesen Schluss zulassen, „Praeludium“, „Praeambulum“ oder „Toccatà“. Aber es wird, so hofft der Verfasser, deutlich, wie sehr solche Angriffe auf Einzelheiten eigentlich ins Leere zielen – die Qualität der Ergebnisse de la Mottes können von ihnen jedenfalls nicht in Zweifel gezogen werden. Vielmehr muss seine jüngste (und hoffentlich nicht letzte) Publikation als neuer Beweis dafür angesehen werden, wie umfassend und gleichzeitig detailverliebt (schön wäre es, in einer weiteren Auflage den Zugriff zu den Einzelbefunden durch ein Register der besprochenen Werke zu erleichtern!), wie unkonventionell und gleichzeitig gründlich und schließlich wie sachlich und gleichzeitig gut lesbar über Musik nachgedacht werden kann. Der Leitsatz Theodor Fontanes: „Immer Geplauder, nie Vortrag“ könnte ein treffendes Motto auch für de la Mottes Sprachstil sein, und damit spricht man seinem Buch gewiss nicht das kleinste Lob aus.

(August 2001)

Reinhard Schäfertöns

Beneventanum Troporum Corpus II. Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy, A. D. 1000-1250. Part 3: Preface Chants and Sanctus. Edited by John BOE. Madison: A-R Editions 1996. LXXXIX, 130 S. und 135 S. (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance. Volume XXV/XXVI.)

Die Erforschung der Tropen – Erweiterungen bestehender liturgischer Gesänge in textlich-musikalischer oder auch rein melodischer bzw. rein textlicher Form – hat sich längere Zeit auf einzelne „Zentren“ konzentriert. Im Vordergrund des Interesses standen dabei die umfangreichen Handschriftengruppen, die aus Sankt Gallen und aus Südfrankreich überliefert sind,

was sich u. a. in Melodieeditionen aus südfranzösischen Troparen (Paul Evans, Günther Weiss) niedergeschlagen hat. Indessen sind aus keiner anderen Gegend des mittelalterlichen Europa Tropenquellen in so großer Zahl überliefert wie aus Italien. Und eine Beschäftigung mit den italienischen Quellen erscheint nicht nur deshalb als besondere Chance, weil die meisten von ihnen mit tonhöhengenaue lesbarer Notation versehen sind: Auch handelt es sich bei diesen zumeist nicht um Tropare, sondern um Gradualien mit Tropen, so dass die Tropen mit ihren Bezugsgesängen aus ein und derselben Handschrift ediert werden können. Mit dem Erscheinen der Stockholmer Textedition des *Corpus Troporum* (1975 ff.), durch die die Tropenüberlieferung in ihren europaweiten Zusammenhängen überschaubar geworden ist, hat sich die Forschungssituation mittlerweile grundlegend verändert. Es ist darum besonders zu begrüßen, dass Italien als eigener Bereich der Tropenüberlieferung durch wichtige Studien erschlossen und durch gleich mehrere Melodieeditionen umfänglich dokumentiert wird. (In diesem Zusammenhang ist etwa die Veröffentlichung des *Medieval Chant from Nonantola*, hrsg. v. James M. Borders und Lance W. Brunner, zu nennen.)

Das von John Boe und Alejandro Enrique Planchart gemeinsam herausgegebene *Beneventanum Troporum Corpus* (BTC) soll, so die Planung der seit 1989 erscheinenden Reihe, die Propriumstropen und die Ordinariumsgesänge einschließlich ihrer Tropen in süditalienischen Handschriften enthalten. (In Aussicht gestellt ist weiterhin eine Ausgabe der Prosulae und der Sequenzen aus diesem Handschriftenkreis.) Jeder Teilband ist zweiteilig angelegt: Der Melodieedition („Main Text“) sind jeweils einleitende Essays (mit Untersuchungen zu Quellenbestand und -überlieferung) sowie ein Kommentarteil vorangestellt. Dieser umfasst Quellennachweise, Textwiedergabe und -übersetzung, Literaturhinweise sowie philologische und überlieferungsgeschichtliche Anmerkungen. Band I enthält zusätzlich eine allgemeine Einleitung mit einer Übersicht über die derzeit bekannten Quellen und informiert über die angewandten Editionsmethoden.

In der Einführung zu Band II/3 wird zunächst über die Präfation, mit der das eucharistische

Hochgebet beginnt, und ihre Quellen gesprochen. Boe gibt in diesem Zusammenhang einen Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Sakramentars, wie sie sich anhand der einschlägigen Sekundärliteratur skizzieren lässt, und macht darauf aufmerksam, dass die süditalienischen Zeugen kaum einmal einer eingehenderen Analyse gewürdigt worden sind: Für Edmond Moellers *Corpus praefationum* (Brepols 1981) z. B. wurden nicht einmal die in gedruckter Form vorliegenden Quellen dieses Bereiches vollständig berücksichtigt. Generell noch kaum untersucht sind die musikalischen Modelle für den Vortrag der Präfation, zu deren frühesten Quellen überhaupt die süditalienischen Handschriften gehören. Eines der großen Verdienste der vorliegenden Ausgabe besteht somit darin, ein nennenswertes Corpus an Eigenpräfationen in Text und Melodie zugänglich gemacht und die (lokal) unterschiedlichen Vortragsmodelle hinsichtlich ihrer Verwendung je nach Festgrad erschlossen zu haben. Dabei wurden die Präfationen – die in den Sanctus-Gesang münden – und die Sanctus-Melodien mit ihren Tropen getrennt ediert: Sind die ersteren vor allem in Sakramentaren und Missalien überliefert, so die letzteren vorzugsweise in Gradualien.

Für das editorische Vorgehen geben Spezifika der Tropenüberlieferung einige grundsätzliche Fragen auf: Häufig unterscheiden sich die in den einzelnen Handschriften überlieferten Versionen eines Tropus signifikant voneinander, sei es in melodischen oder textlichen Lesarten, sei es in Bestand oder Anordnung der einzelnen Elemente (Reihenfolge, Art der Verbindung mit dem Primärtext). Die vorliegende Ausgabe verfolgt nicht zuletzt praktische Zielsetzungen. Und wie es für eine solche auf der einen Seite wünschenswert erscheint, einzelne Fassungen möglichst handschriftennah wiederzugeben, so ist die rasche Überprüfbarkeit von Variantenbildungen für die Diskussion überlieferungsgeschichtlicher Zusammenhänge oder der möglichen Bandbreite einer Formulierung ebenfalls von Relevanz. Für die Edition des BTC hat man folgenden Weg eingeschlagen: Ist ein Tropus in mehreren Quellen tradiert, werden die verschiedenen Versionen in der Regel synoptisch (zeilenweise untereinandergestellt) wiedergegeben. Dies hat den Vorzug, dass melodische Abweichungen – die frei-

lich vielfach nur geringfügig sind – im direkten Vergleich ablesbar werden. Auf der anderen Seite ist die Disposition der einzelnen Bestandteile eines tropierten Gesanges in den süditalienischen Quellen teilweise sehr unterschiedlich. Dies führt dazu, dass mit einem komplizierten Verweissystem für Anordnungen gearbeitet werden muss, die von derjenigen abweichen, die der Ausgabe zugrunde liegt. Es stellt sich daher die Frage, ob die separate Wiedergabe unterschiedlicher Fassungen ganzer Tropenkomplexe nach Maßgabe jeweils einer Leithandschrift dem hier edierten Repertoire nicht angemessener gewesen wäre.

Die Edition erhebt den Anspruch, etwas von der Geschichte dieses Repertoires und von seinen Überlieferungszusammenhängen aufscheinen zu lassen. Allerdings wird eine angemessene Beurteilung des Befundes einerseits dadurch erschwert, dass die Tropenüberlieferung im süditalienischen Bereich (wie in Italien allgemein) erst um 1000 einsetzt, andererseits dadurch, dass die frühesten beneventanischen Quellen am Anfang unvollständig erhalten sind. Darüber hinaus tauchen immer wieder bislang unbekannte Quellen auf. Zusätzlich zu den zwei Fragmenten mit Propriumstropen, die Planchart im I. Band in Form eines Addendums bzw. durch einen Hinweis in den „Acknowledgments“ nachträglich berücksichtigt hat, kann nunmehr eine weitere, durch Virginia Brown ausführlich behandelte Quelle genannt werden: Florenz, Biblioteca Laurenziana 29.8 und 33.31. Es handelt sich dabei um zwei Boccaccio-Autographe, denen als Palimpseste Teile eines in beneventanischer Schrift kopierten Graduale mit Tropen und Sequenzen gedient haben. Die ausradierte Schrift und Notation (beneventanischer Typus auf vier roten Linien) sind noch soweit erkennbar, dass der Inhalt des ursprünglichen Buches in weiten Teilen rekonstruierbar ist. Auch für dieses Zeugnis, das gegen Ende des 13. Jahrhunderts in einem Benediktinerinnenkonvent in Neapel angefertigt worden sein dürfte, sind Verluste u. a. im Weihnachtsfestkreis zu konstatieren, doch bereichert es trotz seines fragmentarischen Zustands das Bild von der süditalienischen Tropenüberlieferung entscheidend. So enthält die neapolitanische Quelle offensichtlich mehrere Unika, und der hier überlieferte Tropus zum Introitus des ersten Ad-

ventssonntags mit sonst nur in Norditalien belegten Binnenelementen ist für Benevento bislang nicht nachzuweisen (nur die Einleitung in textlich abweichender Lesart findet sich im Tropar Urb 602 aus Montecassino). Andererseits war der Tropus „Ecce adest“ zum Introitus der dritten Weihnachtsmesse im süditalienischen Bereich zuvor allein durch Ben 34 bekannt (hier mit den gleichen Binnenelementen wie in Florenz).

Der Ansatz, dass es je nach Gesangsgattung ein in Süditalien allgemein verbreitetes „core repertory“ zu eruieren gelte, ist damit noch nicht zum Scheitern verurteilt – auch dann nicht, wenn etwa offen bleiben muss, ob die heute am Anfang und Ende Verluste aufweisende Handschrift Ben 40 in ihrem vollständigen Zustand neben den Ordinariusgesängen, die den Messformularen integriert sind, noch einen eigenen Kyrialteil enthalten hat. Indessen machen neu auftauchende Quellen nachdrücklich darauf aufmerksam, dass mittelalterliche Tropen-traditionen für uns nur noch ausschnittthaft rekonstruierbar sind. Argumentationen wie: „The neumes for the Sanctus melody in Ben 34 closely resemble those in Ben 35 and must have been copied from Ben 35 or a local source like it, although the somewhat altered prosa melody might have been copied from another exemplar“ (Bd. II/3, „Commentaries“, S. 63) erscheinen vor diesem Hintergrund problematisch. Und problematisch ist vor allem, dass die Diskussion der Überlieferungsgeschichte im Editionsteil selbst ihren Niederschlag gefunden hat: Um nur ein Beispiel zu geben, wurden beim Gloriatropus „Quem ciues caelestes“ für den Textabdruck (wohlgemerkt nach einer einzigen Handschrift) wie für den „Main Text“ bestimmte Elemente mit einem „+“ (also als Zusatz) markiert (und weitere Elemente in anderen Quellen mit „++“ oder „+++“). Nicht nur, dass derlei (bisweilen gehäuft auftretende) Symbole verwirrend wirken: Sie suggerieren zudem, dass dem Schreiber und/oder Redaktor einer Aufzeichnung z. B. ein mit einem „+“ markiertes Element als Zusatz erschienen sei. Diese Darbietungsweise verleitet somit dazu, den eigenen – mehr oder minder vollständigen – Überblick über die Gesamtüberlieferung mit dem Horizont eines mittelalterlichen Schreibers zu verwechseln.

(Juli 2001) Michael Klaper

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke*. Hrsg. von Martin RUHNKE und Wolf HOBOHM. Band 37: *Die last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard. Singspiel in drei Akten nach einem Libretto von Christoph Gottlieb Wend, TWV 21:25*. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. LXVIII, 487 S.

Band 38: *Miriways. Singspiel in drei Akten nach einem Libretto von Johann Samuel Müller, TWV 21:24*. Hrsg. von Brit REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XLI, 288 S.

Man muss kein großer Kenner Telemanns sein, um zu wissen, dass die bis 2010 geplante Auswahlgabe seiner Werke in 50 Bänden nur etwa ein Zehntel seines Gesamtchaffens umfassen kann. Die sich dadurch zwangsläufig ergebenden Einseitigkeiten bei der Auswahl der Werke sind gerade im Falle Telemanns fatal, da dieser wie vielleicht kein anderer Komponist zeit seines langen Lebens auf Stilpluralismus und ein ständiges Experimentieren mit neuen Formen setzte. Nur eine Gesamtausgabe könnte dies nachdrücklich dokumentieren. Nachdem Telemann im Konzertleben auch außerhalb der Alten-Musik-Szene schon seit längerem etabliert ist und in der Musikwissenschaft zumindest sein Spätwerk seit einigen Jahren die gebührende Aufmerksamkeit findet, wäre es an der Zeit, dass diese Wertschätzung sich endlich auch in einer Gesamtausgabe niederschlägt.

Die oben angesprochene stilistische Vielfalt und Experimentierfreudigkeit prägt auch Telemanns Opernschaffen. Wer nur die im Rahmen der Telemann-Ausgabe erschienenen Opern *Socrates* und *Damon* kennt, wird in den hier zu besprechenden beiden Opern des Jahres 1728 ein völlig gewandeltes Bild vorfinden. Die Arien sind umfangreicher und rhythmisch unberechenbarer geworden, gleichzeitig hat die Distanz zur italienischen Oper zugenommen. War etwa der *Socrates* noch sehr stark an den frühen venezianischen Intermezzi orientiert, so weist die Musik der späteren Opern große Selbständigkeit auch in den komischen Szenen auf, wobei Telemann in einigen Arien aus dem dritten Akt von *Miriways* durchaus erkennen lässt, dass er um die neueren musikalischen Entwicklungen eines Vinci oder Hasse weiß. Telemanns Eigenständigkeit äußert sich vor allem als stilistische Vielfalt, mit der beispiels-

weise in *Emma und Eginhard* die hohe von der niederen Handlung musikalisch unterschieden wird, die aber auch innerhalb der Stände eine Differenzierung der einzelnen Figuren möglich macht. So wird Emma als schwermütig Liebende charakterisiert, deren Moll-Arien jeder Passionsmusik zur Ehre gereichen würden, während ihre ebenfalls verliebte Leidensgenossin Hildegard einen leichteren Ton anschlägt. In *Miriways*, wo auf eine komische Parallelhandlung verzichtet wird, fällt zudem ein durchgängig eingesetztes exotisches Lokalkolorit auf, das in Sinfonien, Chören und Arien hauptsächlich durch die Verwendung zweier Hörner die Atmosphäre des persischen Schauplatzes evoziert.

Die den Opern zugrunde liegenden, für die Hamburger Bühne neu verfassten Libretti behandeln auf unterschiedliche Weise die Macht der ständeübergreifenden radikalisierten Liebe, die keine Rücksichten mehr auf das Allianzprinzip nimmt. Mit diesem sogenannten romantischen Liebeskonzept war die Opernbühne dem Sprechtheater in Deutschland um mindestens vierzig Jahre voraus.

Die Ausgabe der beiden Opern wird jeweils durch ein Vorwort eingeleitet, das weit über musikwissenschaftliche Fragestellungen im engeren Sinne hinausgeht und eine kulturgeschichtliche Einordnung der Opern unternimmt. Brit Reipsch arbeitet die Bezüge von *Miriways* zur damals aktuellen Zeitgeschichte heraus, Wolfgang Hirschmann ordnet Wends Libretto in die Stofftradition der *Emma und Eginhard*-Bearbeitungen ein und zeigt die eigenständigen Akzente des Librettisten. Beide Herausgeber diskutieren die Opern im Lichte der vor allem in Johann Matthesons *musicalischem Patrioten* geführten opernästhetischen Debatte. Der fotomechanische Abdruck der vollständigen Originallibretti bietet darüber hinaus auch denjenigen, die sich mit den modernisierten Texten in der Partitur nicht zufrieden geben wollen, die Möglichkeit eines Rückgriffs auf den originalen Text.

Die Edition der Musik folgt in beiden Fällen notgedrungen den einzigen vollständig erhaltenen, jedoch nicht-autographen Handschriften, die aber beide aus dem Jahr der Uraufführung stammen und trotz etlicher Flüchtigkeiten im Falle von *Emma und Eginhard* ein zuverlässiges Bild vermitteln. Ergänzend zum

Haupttext bringt Hirschmann in einem Anhang fünf Arien aus *Emma und Eginhard*, die Telemann im selben Jahr für seine musikalische Wochenschrift *Der getreue Music-Meister* bearbeitete, sowie die Parodievorlagen für zwei Arien der Oper aus der Serenata zur Kapitänsmusik von 1728. In beiden Fällen macht die Edition einen äußerst zuverlässigen Eindruck, und allenfalls Marginales wäre zu monieren: In *Miriways*, Arie Nr. 11 muss es „Ehrsucht“ anstatt „Ehrfurcht“ heißen, im Rezitativ Nr. 42 auf Seite 136 „Bestand“ anstatt „Verstand“, in Chor Nr. 7 müssen die ersten Violinen Takt 70 *f*“ anstatt *e*“ spielen und in Nr. 63, Takt 38f. ist in der Singstimme und im Generalbass ein drucktechnisches Malheur passiert: Hier haben sich Noten- und Pausenzeichen übereinander geschoben.

Im Rahmen der Telemann-Auswahlausgabe sollen bis 2010 noch die Opern *Flavius Bertaridus* und *Der Sieg der Schönheit* erscheinen. Zu wünschen wäre allerdings zusätzlich die Edition der Orpheus-Oper *Orasia*, so dass dann wenigstens alle erhaltenen Opern Telemanns in Editionen vorlägen. Für die Bühnen der großen Opernhäuser könnte dies ein Anreiz sein, bei der Suche nach Barockoperen nicht nur auf Monteverdi und Händel, sondern vermehrt auch auf Telemann zurückzugreifen. (April 2001) Bernhard Jahn

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

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Tolomeo, Re d'Egitto. Drama per Musica in tre atti* HWV 25. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XLVIII, 325 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 22.)

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

Der erste der hier in geforderter Kürze anzu-

zeigenden drei Bände mit Vokalkompositionen aus der *Hallischen Händel-Ausgabe* (HHA) beinhaltet die 20-sätzigere *Serenata a tre Acis, Galatea e Polifemo*, Händels früheste büdnendramatische Vertonung des Stoffes. Das in seiner Instrumentation ausgesprochen differenziert, abwechslungsreich und effektiv gestaltetes Werk wurde nach einem autographen Vermerk am Ende der Komposition am 16. Juli 1708 in Neapel vollendet, möglicherweise aber schon in Rom begonnen. Der bis vor wenigen Jahren noch unbekannt, erst durch die Forschungen von Carlo Vitali und Antonello Furnari (*Göttinger Händel-Beiträge*, Band 4, 1991) dokumentarisch ausgewiesene Librettist Nicola Giuvo bearbeitete den Stoff auf der Grundlage von Ovids *Metamorphosen*, bekanntlich einer Hauptquelle der älteren Opern- und Kantatengeschichte. Wie im Vorwort näher diskutiert, war das Werk sehr wahrscheinlich eine Auftragskomposition aus Anlass der Hochzeit des Duca d'Alvito Tolomeo Saverio Gallio mit der Principessa d'Acaja Beatrice Tocco di Montemiletto, wobei die näheren Aufführungsumstände dokumentarisch nicht zu belegen sind. Das Werk erlebte zwar noch einige wenige Wiederaufführungen in Italien, wurde jedoch später in England zu Händels Lebzeiten weder aufgeführt noch gedruckt. Von daher wird auch verständlich, dass – im Unterschied zur verbreiteteren Masque *Acis and Galatea* HWV 49^a – keine zeitgenössische Abschrift englischer Provenienz zu existieren scheint. Händels Partiturotograph (Quelle A und die vier zu ergänzenden autographen Blätter mit dem Werkschluss aus dem Konvolut Quelle A') ist somit die einzige vollständige Quelle des Werkes und die Primärquelle der vorliegenden Edition. Auch sind weder Libretti noch frühe Drucke des Gesamtwerkes oder einzelner Arien nachweisbar. In der von Friedrich Chrysander herausgegebenen Edition im Rahmen der alten Händel-Ausgabe fehlt das *Accompagnatore*zitativ Nr. 19, da es in der von ihm zugrundegelegten Partiturabschrift aus der Mitte des 19. Jahrhunderts (Quelle D) nicht enthalten war und sich die letzten Blätter des Autographs damals noch in Privatbesitz befanden. Zu Fremd- und vor allem Eigenentlehnungen – Händels vielzitierten „borrowings“ – gibt das Vorwort detaillierte Auskünfte, wobei allerdings die im

Händel-Handbuch (Band 2, S. 428) angegebenen Fremd-Entlehnungen bzw. Anlehnungen bei Reinhard Keiser, Marc Antonio Cesti und Alessandro Scarlatti lediglich konstatiert werden, ohne ihnen stilkritisch noch einmal nachzugehen. Rund ein Drittel des Werkes, nämlich sieben mehr oder weniger umgearbeitete Sätze, übernahm Händel 1732 in seine sujetgleiche *Serenata* HWV 49^b. Zur Gattungsbezeichnung „*Serenata*“ statt der in einigen Quellen auftauchende Bezeichnung „*Cantata*“ (das Autograph gibt aus schreibtechnischen Gründen zu dieser Frage keine eindeutige Auskunft) entscheidet sich der Herausgeber aufgrund des Anlasses solcher höfisch-feierlichen – gegenüber der Fest- und Repräsentationsoper jedoch kleiner dimensionierten – Huldigungsmusiken historisch naheliegend für „*Serenata*“. Hervorhebenswert ist noch die ebenfalls im Vorwort diskutierte Frage nach den Sängerinnen und Sängern der Uraufführung und deren spezifischen Stimmqualitäten – ein oft bis in die Werkstruktur hinein relevantes Thema, das in den letzten Jahren verstärkt in das Interesse insbesondere der Opernforschung gerückt ist. Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist das ungewöhnlich umfangreiche Stimmregister des *Polifemo*-Sängers (vermutlich Don Antonio Manna), dessen Partie von *D* bis *a'* reicht und Sprünge von zweieinhalb Oktaven aufweist. Da im Rahmen einer solchen Kurz- und Sammelrezension ein Eingehen auf philologische Details nicht zu leisten ist, möge der allgemeine Hinweis genügen, dass die Quellenbeschreibung, die Einzelnachweise und das Editionsverfahren des Hauptherausgebers Wolfram Windszus, der sich schon in einer 1979 erschienenen Studie mit Händels drei *Acis und Galatea*-Vertonungen auseinandergesetzt hat, argumentativ klar, plausibel und auch für Nicht-Insider nachvollziehbar sind.

Das von März bis April 1728 komponierte *Dramma per Musica Tolomeo, Re d'Egitto* auf eine Texteinrichtung von Nicola Francesco Haym war Händels letzte Oper für die Royal Academy of Music in London, deren letzte Spielzeit am 1. Juni 1728 endete. Händel hat die Oper 1730 und 1733 nochmals einstudiert und aufgeführt, jedoch – besonders 1730 – in einer derart tiefgreifenden Bearbeitung, dass im 2. und 3. Akt von der ursprünglichen Musik

nicht mehr viel zu Gehör kam. Das von Haym bearbeitete und edierte Libretto von Carlo Sigismondo Capece wurde zuerst 1711 von Domenico Scarlatti vertont und in Rom uraufgeführt.

Um die Genese des Werkkomplexes nachzuvollziehen, muss sich der Benutzer des Bandes vor allem durch die nicht ganz leicht zu überblickenden musikalischen Quellenschichten und Teilschichten (A bis R) hindurcharbeiten, deren Erläuterung den größten Teil des Vorwortes ausmacht. Im Wesentlichen ergibt sich folgendes Bild: Die Erstfassung von 1728 wird in der Hauptquelle A, dem Partiturotograph, repräsentiert, während die überwiegend fremschriftliche Direktionspartitur (Quelle B) neben dem musikalischen Bestand der Erstfassung alle 1733 neu eingefügten Sätze sowie diejenigen von 1730 enthält, die 1733 beibehalten wurden. Die in Quelle A dokumentierte Uraufführungsfassung bildet selbstverständlich das Hauptkorpus der vorliegenden Edition, während die für die Aufführungsserien 1730 und 1733 vorgenommenen Änderungen im Anhang wiedergegeben sind, wobei durch das gewählte Nummern- und Buchstabensystem der Anhangssätze deren Stellung im Ablauf des Werkes gekennzeichnet ist. Die Abweichungen gegenüber den übrigen Quellen sind aus dem ausführlichen Kritischen Bericht zu ersehen. Mit Hilfe dieser Ausgabe, die die Unklarheiten und Nachweismängel der Chrysander-Ausgabe beseitigt, lassen sich demnach auch die Zweit- und Drittfassungen des *Toleмео* rekonstruieren und für Aufführungen verwendbar machen. Für einen ersten synoptischen Überblick der drei Fassungen erweist sich die beigegebene Konkordanz als hilfreich. Dass der Herausgeber gut daran getan hätte, den Quellenbestand bei aller ersichtlichen Sorgfalt noch klarer und prägnanter zu beschreiben, sei wenigstens pauschal erwähnt: In der Erläuterung weitverzweigter philologischer Sachverhalte und Bewertungen ist Zusammenfassung und Redundanz oftmals eine stilistische Tugend. Auf sinnentstellende Notensatzfehler, insbesondere auch computerbedingte Ausrutscher, bin ich bei der Durchsicht dieser umfangreichen Edition ebenso wenig gestoßen wie beim Lesen des Notentextes der beiden anderen Bände.

Die dritte vorzustellende Ausgabe bildet den Abschluss der Trias *HHA V/3–5*, die – in aufsteigender Folge nach HWV-Nummern geordnet – sämtliche weltlichen Kantaten mit Instrumentalbegleitung beinhaltet, die Händel – bis auf die singuläre Ausnahme HWV 140 – auf italienische Texte komponiert und als eigenständige Werke aufgeführt hat. Zusammen mit den hier vorgelegten sechs Kantaten (jeweils nur für *eine* Singstimme und Instrumente) enthält dieser abschließende Band auch den Kritischen Bericht der ganzen Serie *V/3–5*, mit Berichtigungen und Ergänzungen zu den beiden vorausgegangenen Notenbänden und ihren Vorworten, worauf der Herausgeber aufgrund der zwischenzeitlich vorliegenden philologischen und quellenkundlichen Untersuchungen nachdrücklich verweist (vgl. Vorbemerkung zum Kritischen Bericht, S. 109). Wegen der relativ geringen Literatur zu diesem für Händels frühe, das heißt vornehmlich italienische Zeit zentrale Kompositionstypus – überliefert sind 26 Werke aus dem Zeitraum 1706–1711 sowie zwei aus den Jahren 1721 und 1736 – fasst Hans Joachim Marx in seinem vorbildlich klaren, angenehm lesbaren Vorwort alle wesentlichen Erkenntnisse zu deren Bestand, Überlieferung und Datierung zusammen und wendet sich dann eingehend dem Entstehungskontext und der zeitgenössischen Aufführungspraxis der im vorliegenden Band enthaltenen Kantaten zu. Sieben der in den drei Bänden der Kantatenedition veröffentlichten Stücke wurden in Chrysanders Händel-Ausgabe nicht oder nur unvollständig herausgegeben. Bis auf die vier Werke HWV 82, 97, 99 und 142, bei deren Edition auf die Direktionspartituren zurückgegriffen werden musste, liegen die anderen 24 Kantaten in Autographen vor, die die Grundlage der Neu- bzw. Erstausgaben in der *HHA* bilden. An der aufgrund archivalischer und diplomatischer Kriterien erschlossenen Chronologie lässt sich nunmehr in Händels Schaffen eine ungefähre Entwicklungsgeschichte der Gattung „Weltliche Kantate für ein bis fünf Singstimmen und Instrumentalensemble“ (in der Mehrzahl zwei Violinen und Basso continuo) ablesen, der aufgrund neuerer Wasserzeichen-, Rastal- und Schriftuntersuchungen bis zum ersten Venedig-Aufenthalt des Komponisten (1706) zurückgeführt werden kann. Händels italienischsprachige Kammerkantaten, zuwei-

len mit Verwendung solistischer Streich-, Blas- oder Zupfinstrumente, sind für „virtuosi“ bestimmt, für professionelle Vokalsolisten (meist Sopran- und Altkastraten, weniger Bässe), wie sie in Kapellen und an Höfen größerer italienischer Städte historisch nachweisbar und teilweise namentlich zu identifizieren sind. Nur einmal, mit der Londoner Cäcilien-Kantate HWV 89 liegt ein Werk mit solistischer Tenor-Partie vor.

Dem Editions-konzept entsprechend, sind die Bände mit Noten- und Libretto-Faksimiles sowie dem Originaltext und dessen deutscher und/oder englischer Übersetzung ausgestattet. Anders als etwa in den Partituren der ebenfalls im Bärenreiter-Verlag erscheinenden Telemann-Auswahlausgabe werden die Generalbass-Partien, die in den vorliegenden Bänden nur vereinzelt beziffert sind, nicht ausgesetzt. Der Satzspiegel und die inneren Takt- und Notengruppenproportionen der Editionen sind, wie bei den jüngeren Bänden der *HHA* üblich, sehr großzügig und benutzerfreundlich (mit Blick auf die Cembalomusik-Editionen aus Serie IV für das zusammenfassende Auge des Lesers und Spielers vielleicht schon allzu großzügig). Begrüßenswert ist schließlich auch, dass das Notenbild dieser und anderer Ausgaben der *HHA* nicht durch ein Zuviel an artikulatorischen Ergänzungen belastet und verunstaltet wird – lehrt doch die jüngere historisierende Aufführungspraxis, dass mitunter gerade eine mit wenigen Spielanweisungen ausgestattete Ausgabe oder Handschrift zugunsten des Werkes sehr inspirierend wirkend kann.

(Juni 2001)

Herbert Lölkes

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

Über das Erscheinen des *Requiem*s op. 148 von Robert Schumann im Rahmen der Gesamtausgabe ist an dieser Stelle schon berichtet worden (*Die Musikforschung* 53, S. 227), daher erübrigen sich weitere grundsätzliche Ausführungen zu diesem – gewiss bis heute unterschätzten – Spätwerk. Der nun vorliegende, im Druckbild sehr übersichtliche und anspre-

chend aufgemachte Klavierauszug „stützt sich auf den 1864 bei Rieter-Biedermann in Leipzig erschienenen Erstdruck, der seinerseits aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem eigenhändig von Schumann gefertigten, heute aber verschollenen Klavierarrangement basiert“ (Vorwort, S. 2). Damit gewinnt die Edition über ihren praktischen Wert hinaus eine für die Schumann-Forschung nicht zu unterschätzende Bedeutung in Hinblick auf das Verhältnis von Kompositionsentwurf zu Particell, Partitur und Klavierbearbeitung. Vor diesem Hintergrund verständlich, aber für die Praxis dennoch schade ist, dass jegliche Instrumentations-Angaben in Form von in die Klavierstimme eingetragenen Abkürzungen fehlen, wodurch natürlich auf der anderen Seite der Charakter eines Klavierarrangements, das mehr sein will als ein Klavierauszug, noch unterstrichen wird. Eine Aufführung der Komposition in der vorliegenden Form kann man sich freilich dennoch nur schwer als klanglich adäquat vorstellen. Ein knappes Vorwort informiert über die Entstehung des *Requiem*, für weitergehende Informationen ist das Studium des entsprechenden Bandes der Gesamtausgabe weiterhin unerlässlich.

(Juli 2001)

Reinhard Schäfermöns

Eingegangene Schriften

JUDIT ALSMEIER: komponieren mit tönen. Nikos Skalkottas und Schönbergs „Kompositionen mit zwölf Tönen“. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 344 S., Notenbeisp.

Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000. Festschrift für Dietrich Kämper zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Norbert BOLIN, Christoph von BLUMRÖDER und Imke MISCH. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2001. 400 S., Abb., Notenbeisp.

STEFANO BARANDONI: Filippo Maria Gherardeschi (1738–1808). Musicista „abile e di genio“ nel Granducato di Toscana. Pisa: Edizioni Ets 2001. 420 S., Notenbeisp. (Studi musicali toscani 6.)

MORTEN BARTNAES: Richard Wagners „Tristan und Isolde“. Literarische Alleinswerdung als lite-

raturwissenschaftliches Problem. Hannover: Wehrhahn Verlag 2001. 143 S.

BÉLA BARTÓK: Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Faksimile des Partiturographs und der Skizzen. Hrsg. und kommentiert von Felix MEYER. Mainz u. a.: Schott/Basel: Paul Sacher Stiftung 2000. 148 S.

HANS GÜNTHER BASTIAN: Kinder optimal fördern – mit Musik. Intelligenz, Sozialverhalten und gute Schulleistungen durch Musikerziehung. Mainz: Schott Musik International/Atlantis Musikbuch-Verlag 2001. 108 S.

CARL MICHAEL BELLMANN: Türen auf, Geigen her!: Fredmans Episteln. Hrsg. von Ernst LIST. 320 S., Abb.

Bericht über den 3. Deutschen Edvard-Grieg-Kongress 1. bis 4. Juni 2000 in der Stadtparkasse Lengerich/Westf., veranstaltet von der Edvard-Grieg-Forschungsstelle an der Westf. Wilhelms-Universität, Münster. Hrsg. von Ekkehard KREFT. Altenmedingen: Hildegard-Junker-Verlag 2001. 191 S., Abb., Notenbeisp.

BARBARA BUSCH: Berthold Goldschmidts Opern im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 2000. 498 S., Abb., Notenbeisp. (Oldenburgische Beiträge zu Jüdischen Studien. Band 8.)

FRANCESCO BUSSI: Avvenimenti, personaggi e casi della musica in Piacenza nel '600, regnanti e duchi Farnese. Piacenza 2000. S. 611–637, Abb. (Storia di Piacenza. Vol. IV, 1545–1802, Tomo I.)

FRANCESCO BUSSI: Settecento musicale piacentino: Dagli ultimi Farnese ai Borbone. Piacenza 2001. S. 1285–1320, Abb. (Storia di Piacenza. Vol. IV, 1545–1802, Tomo II.)

MICHELE CALELLA: Das Ensemble in der Tragédie lyrique des späten Ancien Régime. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2000. 350 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 14.)

GIROLAMO CALVI: Di Giovanni Simone Mayr. A cura die Pierangelo PELUCCHI. Bergamo: Fondazione Donizetti 2000. XXXVIII, 532 S., Abb., Notenbeisp.

Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik. Bericht über das Internationale Symposium (Teil 1) vom 12. bis 16. März 1998 in Frankfurt (Oder), Żagań und Zielona Góra im Rahmen der 33. Frankfurter Festtage der Musik an der Konzerthalle „Carl Philipp Emanuel Bach“ in Frankfurt (Oder). Hrsg. von Ulrich LEISINGER und Hans-Günter OTTENBERG. Frankfurt: Konzerthalle „Carl Philipp Emanuel Bach“ 2000.

318 S., Abb., Notenbeisp. (Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte. Sonderband 3.)

Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow. Edited by Aleksandra Patalas. Krakow: Musica Iagellonica 1999. 490 S.

VOLKER CHORоба: Das Konzert für Orgel und Orchester im 19. und 20. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XIV, 341 S., Notenbeisp.

MARRET CLAUSSEN: Elementare Musikerziehung in Eltern-Kind-Kursen. Augsburg: Wißner 2001. 202 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 45.)

PEETER CORNET: Complete Keyboard Music. Edited by Pieter DIRKSEN & Jean FERRARD. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 2001. XXVII, 128 S. (Monumenta Musica Neerlandica XVII.)

TOBIAS DEBUCH: Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Prinzessin und Musikerin. Berlin: Logos-Verlag 2001. 153 S., Abb., Notenbeisp.

LUDMILA DIATSKOWA: Harmonie in der Musik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Klaus LAGALY, übersetzt von Leonid GLOUZBERG. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 152 S., Notenbeisp.

Dizionario degli editori musicali italiani 1750–1930. A cura di Bianca Maria ANTOLINI. Pisa/Roma: Edizioni Ets/Società Italiana di Musicologia 2000. 427 S., Abb.

ERNST-JÜRGEN DREYER: Zwei Briefe Richard Wagners an den Komponisten Robert von Hornstein im E. W. Bonsels-Verlag. Mit einer Monographie über Robert von Hornstein und einem Anhang über Robert Gund. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2000. 213 S., Abb., Notenbeisp. (Ambacher Schriften 10.)

JOHN ECCLES: Semele: An Opera. Edited by Richard PLATT. London: Stainer and Bell 2000. XLIII, 145 S. (Musica Britannica LXXVI.)

HANS ENGEL: Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit. Anlässlich des 750. Geburtstags der Stadt Greifswald neu hrsg. und erw. von Ekkehard OCHS und Lutz WINKLER. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2000. 155 S. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 9.)

MARION FÜRST: Hans Werner Henzes „Tristan“. Eine Werkmonographie. Neckargemünd: Männeles Verlag 2000. 385 S., Notenbeisp., Abb.

MEINGOSUS GAELLE (1752–1816). Adam und Evas Erschaffung. Eine komische Oper nach P. Sebastian Sailers „Schwäbischer Schöpfung“. Vorgelegt von Maria BIELER, Rudolf FABER und Andreas HAUG unter Mitarbeit von Bernhard MOOS-

BAUER. < München: Strube Verlag 2001. XXIV, 166 S. (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Band 9.)

VINCENZO GALILEI: Le gagliarde dal Libro d'intavolatura di liuto (Gal. 6). Edizione critica con intavolature per liuto e con trascrizioni in notazione moderna. A cura di Giulia PERNI. Pisa: Edizioni Ets 2000. XXX, 251 S. (Studi Musicali Toscani 1.)

CLAUDIA GALLICO: Sopra li fondamenti della verità. Musica italiana fra XV e XVII secolo. Roma: Bulzoni Editore 2001. 442 S., Notenbeisp. („Europa delle Corti“. Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento 97.)

RÜDIGER GÖRNER: Literarische Betrachtungen zur Musik. Achtzehn Essays. Frankfurt am Main-Leipzig: Insel Verlag 2001. 265 S.

WOLFGANG GRANDJEAN: Metrik und Form. Zahlen in den Symphonien von Anton Bruckner. Tutzing: Hans Schneider 2001. 285 S., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 25.)

WOLFRAM HADER: Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764. Tutzing: Hans Schneider 2001. 371 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 22.)

Handbuch Kirchenmusik. Hrsg. von Walter OPP. Teilband I: Der Gottesdienst und seine Musik. Kassel: Merseburger 2001. 304 S., Notenbeisp.

Händel-Jahrbuch. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale). 47. Jahrgang 2001. Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 460 S., Abb., Notenbeisp.

Hans Ludwig Schilling. Beiträge von Theo BRANDMÜLLER u. a. Tutzing: Hans Schneider 2001. 170 S. (Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert. Band 40.)

LUKAS HASELBÖCK: Analytische Untersuchungen zur motivischen Logik bei Max Reger. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2000. 283 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band XIV.)

JÜRGEN HEIDRICH: Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte ‚wahrer‘ Kirchenmusik. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001. 282 S. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 7.)

JOHANN HERCZOG: Orfeo nelle Indie. I gesuiti e la musica in Paraguay (1609–1767). Mario Congedo Editore 2001. 276 S., Abb. (Università degli studi di

Lecce. Dipartimento dei beni delle arti e della storia. Saggi e Testi 13.)

KATHLEEN HUDSON: Telling Stories, writing Songs. An Album of Texas songwriters. Austin: University of Texas 2001. 300 S., Abb.

LEOŠ JANÁČEK: Amarus. Kantate für Soli, gemischten Chor und Orchester (1897). Partitur. Hrsg. von Leoš FALTUS, Marie KUČEROVÁ, Miloš ŠTĚDRŮŇ. Praha: Editio Bärenreiter 2000. XVIII, 136 S. (Kritische Gesamtausgabe. Reihe B, Band 1.)

Johann Sebastian Bachs Kantaten zum Thema Tod und Sterben und ihr literarisches Umfeld. Hrsg. von Renate STEIGER. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2000. IX, 323 S. (Wolfenbütteler Forschungen. Band 90.)

Kino- und Theaterorgeln. Eine internationale Übersicht von Karl Heinz DETTKE in Zusammenarbeit mit Thomas KLOSE und Taco TIEMERSMA. Marburg: Tectum Verlag 2001. 145 S., Abb.

GERHARD KIRCHNER: Der Generalbass in der Kammermusik Johann Sebastian Bachs. Berlin: Verlag für Neue Musik 2000. Textband: 161 S., Notenband: Die sechs authentischen Sonaten, 121 S.

MARTIN KIRSCHBAUM: Höhepunktbildung und Dramaturgie in Neuer Musik. Die Erstellung „formaler Spannungsverläufe“ als Ergänzung der musikalischen Analyse. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2001. 120 S., Abb., Notenbeisp.

SEBASTIAN KLEMM: Dmitri Schostakowitsch – Das zeitlose Spätwerk. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. 343 S., Notenbeisp. (Schostakowitsch-Studien. Band 4/Studia slavica musicologica. Band 20.)

HEINRICH CHRISTOPH KOCH: Musikalisches Lexikon. Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802. Hrsg. und mit einer Einführung versehen von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XVIII, 1802 Spalten.

BEATE ANGELIKA KRAUS: Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2001. 368 S., Abb. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 13.)

GUSTAV A. KRIEG: Cantus firmus-Improvisation auf der Orgel. System – Methode – Modelle. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2001. 316 S., Notenbeisp.

MATTHIAS KRUSE: Musikpädagogik von 1850 bis 1933 im Spannungsfeld zwischen Traditionalismus und Reformorientierung. Eine Darstellung am Beispiel Georg Rolle. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2001. 383, 54 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 26.)

Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Band 11. Hefte 128–139 im Register zu den Bänden 1, 4, 5 und 6. Hrsg. im Auftrag der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz von Grita HERRE unter Mitwirkung von Günter BROSCHE. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 2001. 399 S.

Macht Musik wirklich klüger? Musikalisches Lernen und Transfereffekte. Hrsg. von Heiner GEMBRIS, Rudolf-Dieter KRAEMER und Georg MAAS. 287 S., Abb. (Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8.)

CLAUDIA MAURER ZENCK: Vom Takt. Überlegungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Wien u. a.: Böhlau Verlag. 346 S., Notenbeisp.

SIEGFRIED MAUSER: Beethovens Klaviersonaten. Ein musikalischer Werkführer. München: Verlag C. H. Beck 2001. 160 S., Notenbeisp.

Miscellaneorum de Musica Conventus. Karl Heller zum 65. Geburtstag am 10. Dezember 2000. Hrsg. von Walpurga ALEXANDER, Joachim STANGE-ELBE und Andreas WACZKAT. Rostock: Universität Rostock 2000. VIII, 281 S., Notenbeisp.

Monumenta Monodica Medii Aevi. Band XIII: Das Repertoire der normanno-sizilischen Tropare I. Die Sequenzen. Hrsg. von David HILEY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XL, 155 S.

Mozart-Jahrbuch 1999 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Konrad KÜSTER und Elisabeth FÖHRENBACH. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 152 S., Abb., Notenbeisp.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Kammermusik, Werkgruppe 22, Abteilung 2: Klaviertrios. Vorgelegt von Henning BEY und Daniel BRANDENBURG. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. Kritischer Bericht. 115 S.

„Musik im 20. Jahrhundert“ 1970–2000. Eine Dokumentation. Hrsg. von Wolfgang KORB und Friedrich SPANGEMACHER im Auftrag des Saarländischen Rundfunks. Saarbrücken: Pfau 2001. 215 S., Abb.

Musik und Szene. Festschrift für Werner Braun zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Bernhard R. APPEL, Karl W. GECK und Herbert SCHNEIDER. 705 S., Abb., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge Band 9.)

Musikhandschriften und Briefe aus dem Familienarchiv Avé-Lallemant. Hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. Redaktion: Joachim FISCHER, Gabriele WERTHMANN, Wolf-

gang SANDBERGER, Stefan WEYMAR, Swantje BAXMANN. Lübeck 2001. 78 S., Abb. (Kulturstiftung der Länder. Patrimonia 197.)

Das Musiktheater – Exempel der Kunst. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien: Universal Edition/Graz: Institut für Wertungsforschung 2001. 272 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 38.)

PETER OVERBECK: Die Chorwerke von Thomas Linley dem Jüngeren (1756–1778). Analyse, Vergleich, kompositorisches und biographisches Umfeld. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2000. XII, 418 S. (Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 6.)

Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Band 1: Palestrina und die Idee der Klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals. Hrsg. von Winfried KIRSCH. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1989. 318 S., Abb., Notenbeisp.

Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Band 2: Das Palestrina-Bild und die Idee der „Wahren Kirchenmusik“ im Schrifttum von ca. 1750 bis um 1900. Eine kommentierte Dokumentation. Hrsg. von Winfried KIRSCH. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1999. 389 S., CD-ROM

Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Band 3: Palestrina und die Klassische Vokalpolyphonie als Vorbild kirchenmusikalischer Kompositionen im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Winfried KIRSCH. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1995. 196 S., Notenbeisp.

Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs II. Hrsg. von Thomas PHLEPS. Karben: Coda 2001. 295 S., Abb., Notenbeisp. (Arbeitskreis Studium Populärer Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung 27/28.)

CIPRIANI POTTER: Symphony in G Minor. Edited by Julian RUSHTON. London: Stainer and Bell 2001. XXXIX, 137 S. (Musica Britannica LXXVII.)

MANUELA-CARMEN PRAUSE: Musik und Gehörlosigkeit. Therapeutische und pädagogische Aspekte der Verwendung von Musik bei gehörlosen Menschen unter besonderer Berücksichtigung des anglo-amerikanischen Forschungsgebietes. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2001. 486 S., Abb. (Kölner Studien zur Musik in Erziehung und Therapie. Band 5.)

rendez-vous musique nouvelle. 25 Jahre internationales Festival in Lothringen. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 111 S., Abb.

Richard Strauss-Blätter. Wien, Juni 2001. Neue Folge, Heft 45. Hrsg. von der Internationalen Richard

Strauss-Gesellschaft. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2001. 230 S., Abb., Notenbeisp.

ANDREAS ROMBERG: Ausgewählte Werke. Serie I/Band I: Symphonie Nr. 1 Es-Dur op. 6. Hrsg. von Karlheinz HÖFER. Vorgelegt von Klaus G. WERNER. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag "Ars Musica" 2001. XV, 122 S.

CONSTANZE RORA: Ästhetische Bildung im Musikalischen Gestaltungsmittel. Augsburg: Wißner 2001. 208 S. (Forum Musikpädagogik. Band 46.)

FRANÇOIS SALVAN-RENUCCI: „Ein Ganzes von Text und Musik“. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider 2001. 415 S. (Dokumente und Studien zu Richard Strauss. Band 3.)

MEINHARD SAREMBA: Leoš Janáček. Zeit – Leben – Werk – Wirkung. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 455 S., Abb., Notenbeisp.

JUKKA SARJALA: Music, Morals, and the Body. An Academic Issue in Turku, 1653–1808. Helsinki: SKS-FLS 2001. 264 S., Abb.

LUITGARD SCHADER: Ernst Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. 353 S. (M&P – Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung.)

ALEXANDRA SCHEIBLER: „Ich glaube an den Menschen“. Leonard Bernsteins religiöse Haltung im Spiegel seiner Werke. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2001. 282 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 22.)

KARLHEINZ SCHENK: Die Wiener Hofmusik-kapelle in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (1900 bis 1955). Tutzing: Hans Schneider 2001. 232, X S., Abb. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 26.)

Schlesisches Musiklexikon. Institut für deutsche Musik im Osten. Hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT. Augsburg: Wißner 2001. XIX, 915 S.

Shubert durch die Brille. Redaktion: Ernst HILMAR. Tutzing: Hans Schneider 2001. 216 S., Abb., Notenbeisp. (Internationales Franz Schubert Institut. Mitteilungen 27 sowie Bibliographie Teil III.)

Schütz-Jahrbuch. 22. Jahrgang 2000. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER, Eva LINFIELD und Wolfram STEUDE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 139 S., Abb., Notenbeisp.

DIETER SENGHAAS: Klänge des Friedens. Ein Hörbericht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001. 188 S.

Die Sieben letzten Worte Jesu in der Musik. Vertonungen aus 5 Jahrhunderten. Handschriften und Drucke aus der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg. Katalog zur Ausstellung 6. April bis 23. Mai 2001. Regensburg: Verlag Schnell & Steiner 2001. 120 S., Abb. (Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Kataloge und Schriften. Band 17.)

HANNES STEGER: Vor allem Klangschönheit. Die Musikanschauung Josef Rheinbergers dargestellt an seinem Klavierschaffen. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2001. 476 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 23.)

Straussiana 1999. Studien zu Leben, Werk und Wirkung von Johann Strauss (Sohn). Band 1. Internationaler Kongress anlässlich der 100. Wiederkehr des Todestages von Johann Strauss (Sohn). Hrsg. von Monika FINK und Walter PASS. Tutzing: Hans Schneider 2001. X, 230 S., Abb., Notenbeisp. (Musik in Theorie, Geschichte und Ästhetik. Band 2.)

HARALD STREBEL: Mozarts Schwägerin Aloysia Lange und ihre Zürcher Aufenthalte von 1813 bis 1819. Der Zürcher Besuch 1820 von Franz Xaver (Wolfgang) Mozart Sohn. Zürich: Kommissionsverlag Hug & Co. 2001. 150 S., Abb. (185. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 2001.)

FRANZ VON SUPPÉ: Die schöne Galathee. Komisch-mythologische Oper in einem Akt. Kritisch revidierte Urtext-Ausgabe von Hans-Joachim WAGNER. Köln: Verlag Dohr 2001. Partitur: XXIII, 272 S./Klavierauszug: VIII, 134 S.

MICHAEL TALBOT: The Finale in Western Instrumental Music. New York u. a.: Oxford University Press 2001. XI, 249 S., Notenbeisp.

PETER TENHAEF: Gelegenheitsmusik in den Vitae Pomeranorum. Historische Grundlagen, Ausgewählte Werke, Kommentar und Katalog. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2000. 217 S., Abb., Notenbeisp. (Greifwalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 8.)

Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert. XXVI. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998. Im Auftrag der Stiftung Kloster Michaelstein hrsg. von Günter FLEISCHHAUER, Wolfgang RUF, Bert SIEGMUND und Frieder ZSCHÖCH. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2001. 294 S., Notenbeisp.

MELANIE UNSELD: „Man töte dieses Weib!“. Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. 408 S., Abb.

La Vie musicale sous Vichy. Sous la direction de Myriam CHIMÈNES. Paris: Éditions Complexe 2001. 420 S., Abb., Notenbeisp. (Collection „Histoire du temps présent“.)

HEIDE VOLCKMAR-WASCHK: Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Entstehung, Texte, Analysen. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. VII, 313 S., Notenbeisp.

Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposition. Hrsg. von Saul FRIEDLÄNDER und Jörn RÜSEN. München: Beck 2000. 373 S.

Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik. Hrsg. von Annegret FAUSER und Manuela SCHWARTZ. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999. 642 S., Notenbeisp. (Deutsch-Französische Kulturbibliothek. Band 12.)

JOHANN GOTTFRIED WALTHER: Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten. Hrsg. von Friederike RAMM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 601 S., Notenbeisp.

WILLIAM WALTON: Edition. Volume 7: Facade Entertainments and Four Additional Numbers. Edited by David LLOYD-JONES. Oxford: Oxford University Press 2000. XLI, 221 S.

ÉDITH WEBER: La recherche hymnologique. Paris: Beauchesne 2001. 232 S. (Guides musicologiques 5.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Peter GRADENWITZ am 27. Juli 2001 in Tel Aviv,

Prof. Dr. Rudolf ELLER am 24. September 2001 in Rostock (s. den Nachruf auf S. 351).

Wir gratulieren:

Dr. Anneliese LIEBE am 29. Dezember 2001 zum 90. Geburtstag,

Prof. Dr. Manfred TESSMER am 25. Oktober 2001 zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Reinhardt MENGER am 27. November 2001 zum 65. Geburtstag.

Prof. Dr. Helmut LOOS hat den Ruf auf die Professur für Historische Musikwissenschaft an die Hochschule für Musik und Theater München abgelehnt und ist auf den Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig umberufen worden.

Prof. Dr. Wolfram STEINBECK hat den Ruf auf die C 4-Professur für Musikwissenschaft an der Universität zu Köln zum 1. Oktober 2001 angenommen.

PD. Dr. Andreas EICHHORN hat einen Ruf auf die C 3-Professur für Musik und ihre Didaktik (Schwerpunkt Musikwissenschaft) an die Universität zu Köln erhalten und angenommen.

Prof. Dr. Klaus HORTSCHANSKY wurde im Oktober 2001 als Mitglied in die Akademie der gemeinnützigen Wissenschaften zu Erfurt aufgenommen.

Frau Dr. Andrea LINDMAYR-BRANDL hat sich am 25. Juni 2001 an der Paris-Lodron-Universität Salzburg im Fach Historische Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Franz Schubert. Das fragmentarische Werk*.

Dr. Robert MÜNSTER hat für seine Verdienste als Leiter der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek den Ehrendoktorgrad der Hochschule für Musik und Theater München erhalten.

Dr. Martin ELSTE wurde auf der Jahrestagung der Association for Recorded Sound Collections in London für sein Buch *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000* (Kassel/Stuttgart 2000) mit dem ARSC Award for Excellence in Historical Recorded Sound Research in der Sektion „Best Research in the Field of Recorded Classical Music“ ausgezeichnet.

Die Fachgruppe „Musikwissenschaft und Musikpädagogik“ in der Gesellschaft für Musikforschung plant für 23. und 24. November 2002 in Lüneburg eine Tagung „Zur Rolle von Biographik in Vermittlungsprozessen und Musikanalyse“. Meldungen sollten ein kurzes Abstract beinhalten und bis zum 15. April 2002 gesandt werden an das Institut für Musik der Universität Lüneburg, Dr. Carola Schormann, Scharnhorststraße 1, 21335 Lüneburg oder per E-Mail: musik@uni-lueneburg.de.

Die Japanische Gesellschaft für Musikwissenschaft feiert 2002 ihren 50. Geburtstag und veranstaltet aus diesem Anlass ein internationales Symposium unter dem Titel „Musicology and Globalization“, das vom 2. bis 5. November 2002 im Shizuoka Convention Art Center (Granship) Shizuoka, Japan, stattfinden wird. Informationen über: The Committee of the IMJ 2002, c/o Department of Musicology, Keio University, 4-1-1 Hiyoshi, Kohoku-ku, Yokohama, 223-8521 Japan, Fax: +81-45-566-1361, E-Mail: imj-info@fbc.keio.ac.jp, Internet: http://wwwsoc.nii.ac.jp/msj4/IMJ2K2/

Mitteilung der Gesellschaft für Musikforschung

Die Jahrestagung 2001 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 26. bis 29. September 2001 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover statt. Die Themen der beiden Symposien lauteten: „Musikwissenschaft 2001: Lehre und Forschung im institutionellen Kontext“ und „Klavier- und Orgelmusik im industriellen Zeitalter (1850–2000).“

Im Rahmen der Tagung fand am 29. September die Mitgliederversammlung der Gesellschaft statt. Nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters wurde dem Vorstand auf Antrag des Sprechers des Beirats einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 2000 erteilt. Die Mitglieder des Beirats hatten sich in ihrer Sitzung am 28. September von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt.

In der Mitgliederversammlung wurde satzungsgemäß ein neuer Vorstand gewählt. Es setzt sich nunmehr wie folgt zusammen: Prof. Dr. Detlef Altenburg, Weimar (Präsident), Prof. Dr. Ulrich Konrad, Würzburg (Vizepräsident), Dr. Gabriele Buschmeier, Mainz (Schatzmeisterin) und Dr. Helga Lühning, Bonn (Schriftführerin).

Zu persönlichen Mitgliedern des Beirats wählte die Versammlung: Dr. Irmilind Capelle, (Detmold), Prof. Dr. Laurenz Lütteken (Zürich), Prof. Dr. Hartmut Schick (München; Sprecher des Beirates), Prof. Dr. Christian Martin Schmidt (Berlin), Dr. Wolf-Dieter Seiffert (München), Prof. Dr. Walter Werbeck (Greifswald), Prof. Dr. Claudia Zenck (Graz).

Die Mitglieder der Kommission Auslandsstudien wurden durch die Mitgliederversammlung ebenfalls neu gewählt. Die Kommission setzt sich nunmehr wie folgt zusammen: Prof. Dr. Thomas Betzwieser (Bayreuth), Prof. Dr. Renate Groth (Bonn), Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring (Marburg), Prof. Dr. Silke Leopold (Heidelberg; Sprecherin der Kommission), Prof. Dr. Helmut Loos (Leipzig), Prof. Dr. Horst Weber (Essen). Als Rechnungsprüfer für das Haushaltsjahr 2001 wurden PD Dr. Jürgen Heidrich (Göttingen) und Dr. Joachim Veit (Detmold) in ihrem Amt bestätigt.

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2002 findet vom 25. bis 28. September an der Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf statt. Unter dem Leitthema „Werk-Welten/Werk-Grenzen“ sind zwei Kolloquien geplant: „Interpretationsgeschichte – eine Standortbestimmung“ (Leitung: Prof. Dr. Andreas Ballstaedt/Düsseldorf und Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen/Zürich) und „Synästhesie in der Musik – Musik in der Synästhesie“ (Leitung Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch/Düsseldorf und N. N.). Vorschläge für Freie Forschungsreferate können bis zum 31. März 2002 mit Angabe des Themas und einem Abstract (max. 1 Seite) angemeldet werden. Die Auswahl erfolgt bis Ende Juni 2002. Anmeldungen und weitere Auskünfte bei Prof. Dr. Andreas Ballstaedt oder Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch, Musikwissenschaftliches Institut, Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, Fischerstraße 110, 40476 Düsseldorf, E-Mail: GfM.Jahrestagung2002@uni-duesseldorf.de. Aktuelle Informationen unter <http://www.rsh-duesseldorf.de/Musikwissenschaft/>.

Die Autoren der Beiträge

GASTON ALLAIRE, geb. 1916 in Berlin, New Hampshire (USA). 1948 Bachelor of Music am Conservatoire national de musique der Université de Montréal, studierte in Philadelphia bei George Rochberg, Magister Artium an der University of Connecticut, wurde 1960 von Karl Geiringer an der Boston University mit einer Arbeit über die Messen von Claudin de Sermisy promoviert. 1962–1967 war er Professor für Musikwissenschaft am Loyola College in Montréal, 1966–1967 an der University of Montréal und seit 1967–1984 an der University of Moncton. 1968 bis 1971 war er Präsident der Canadian Folk Music Society. Neueste Publikationen im Druck: „Two Hidden Canons in the Theoretical Notions of Notation in the Polyphony of the Renaissance?“, in: *IJM* 8 (1999); „Five Studies in Renaissance Polyphonic Notation“, in: *RBdM* 59 (2004); Claudin de Sermisy, *Opera omnia* (= CMM 52), Bd. 7, Neuhausen-Stuttgart.

PETER GIESL, geb. 1972 in Hamburg; Studium an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Prof. Dr. Manfred Stahnke (Komposition) und Prof. Volkhardt Preuß (Musiktheorie) sowie am Conservatoire in Paris bei Gérard Grisey; Studium der Mathematik an der Universität Hamburg sowie an der Université de Paris-Sud; 1996 Maîtrise de Mathématiques; 1997 Diplom (Mathematik); 1998 Diplom (Komposition) sowie Diplommusiklehrer für Musiktheorie; seit 1997 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Mathematik an der TU München.

PETER EMANUEL GRADENWITZ, geb. 1910 in Berlin, studierte Musikwissenschaft, Literaturgeschichte und Philosophie in Freiburg/Br., Berlin und Prag und wurde 1936 in Prag, nach zusätzlichen Studien in Paris und London, mit einer Arbeit über Johann Stamitz promoviert. 1936 übersiedelte er nach Tel Aviv. Dort pädagogische und publizistische Tätigkeit und mit Gründung der Tel Aviver Universität Dozent am musikwissenschaftlichen Institut bis 1977. 1980 Ernennung zum Honorarprofessor der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, alljährliche Seminare und Gastvorlesungen dort und an anderen Universitäten im In- und Ausland. Neueste Buchpublikationen: *The Music of Israel from the Biblical Era to Modern Times*, Portland, Or. 1996, *Literatur und Musik in geselligem Kreise*, Stuttgart 1991, *Leonard Bernstein. Unendliche Vielfalt eines Musikers*, 41995, *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler Berlin 1925–1933*, Wien 1998; Gradenwitz starb am 27. Juli 2001 in Tel Aviv.

CHRISTOPH HUST, geb. 1973 in Neuwied, Studium Musik, Englisch und Pädagogik an der Univ. Mainz (Staatsexamen 1997), und Musiktheorie (Diplom 1999). Seit 1997 Vorbereitung einer Dissertation in Musikwissenschaft bei Prof. Dr. Axel Beer über *August Bungert. Leben und Werk*.

MARINA LOBANOVA, studierte Klavier und Musikwissenschaft in Moskau. Nach ihrer Promotion 1981 mit einer Arbeit *Die musikalischen Stile und Gattungen im Barockzeitalter* war sie als Dozentin am Moskauer Konservatorium tätig. Seit 1991 lebt sie in Deutschland als Autorin, Musikwissenschaftlerin, Übersetzerin und Publizistin. 1991–1993 Stipendiatin der Alexander von Humboldt-Stiftung, 1993–1995 freie wissenschaftliche Mitarbeiterin von György Ligeti, Mitherausgeberin der Werke von Nikolaj Roslavec. Seit 1995 Lehraufträge an der Hochschule für Musik und am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Zur Zeit Forschungsstipendiatin der DFG. Jüngste Veröffentlichungen: *Musical style and genre. A History and Modernity*, Amsterdam 2000; *György Ligeti. Stil, Ideen, Poetik* (in Vorb.).