Musik – Stadt
Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen

Band 4

Musik – Stadt

Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen

Bericht über den XIV. Internationalen Kongress
der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008
am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig

herausgegeben von Helmut Loos

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Detlef Altenburg
Prof. Dr. Wolfgang Auhagen
Dr. Reinmar Emans
Prof. Dr. Sebastian Klotz
Prof. Dr. Helmut Loos
Prof. Dr. Thomas Schipperges
Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl

Musik – Stadt

Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen

Band 4

Musik – Stadt
Freie Beiträge

herausgegeben von Katrin Stöck und Gilbert Stöck

Gudrun Schröder Verlag
Leipzig 2012

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Für die erteilten Abbildungsgenehmigungen wird ausdrücklich gedankt. Autoren und Verlag haben sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber der Bilder ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle nicht gelungen sein, bitten die Herausgeber um Mitteilung. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

© 2012 by Gudrun Schröder Verlag, Leipzig
Kooperation: Rhytmos, ul. Grochmalickiego 35/1, 61-606 Poznań, Polen
Umschlaggestaltung: Jerzy Wilgocki
Satz: Frank Sindermann
Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Poland.
ISBN 978-3-926196-61-3

Inhalt

Vorwort xi

Urbane Musikkulturen – Musikalische Räume

Alexander Rausch
Urbane Musikkultur in Wien um 1440: soziale Milieus und Orte des Musizierens 3

Claire Bardelmann
The Cries of London: Urban Identity and Cultural Poetics in Early Modern England 12

Stefanie Rauch
Die Mandoline als kulturelles Phänomen um 1760 22

Bernard Camier
Musiques urbaines dans la colonie de Saint-Domingue a la fin du XVIII[e] siècle 38

Thomas Napp
Bürgerliches Mäzenatentum als städtische Musikinstitution – ein Beispiel für Sächsisch-Oberlausitzischen Repertoiretransfer 46

Theresa Jacobs
Die Institutionalisierung des „sorbischen Volkstanzes“ nach dem 2. Weltkrieg am Beispiel des Sorbischen National-Ensembles 56

Veronika Hampf
„Bremische Verhältnisse“. Die Entwicklung des Musiklebens in der Freien Hansestadt Bremen 65

Esther Morales-Cañadas
Sevilla – Spuren der kulturellen Vielfalt einer Stadt in ihrer Musikgeschichte 77

Helene Dorfner
Die Kunstmusik in Athen zur Zeit König Ottos I. von Griechenland . . 87

Giorgos Sakallieros
Perspectives of the Athenian Musical Life, 1870–1940 94

Alexander Komarov
Tchaikovsky's Orchestrations and Arrangements of His Own Compositions and Works by Other Composers in the Light of Traditions of Musical Life in St Petersburg and Moscow During the Second Half of the Nineteenth Century 105

Agata Mierzejewska
Jan Karłowicz, Music and the City 115

Krzysztof Rottermund
Traditionen des Klavierbaus in Kalisz 121

Beiträge zur Geschichte der geistlichen Musik

Beate Bugenhagen
Kantor und Komponist? – Zum Amtsverständnis Stralsunder Kantoren im 17. Jahrhundert 137

Claudio Bacciagaluppi
Musik gegen Erdbeben: Die Ernennung des heiligen Emidius zum Schutzpatron von Neapel im Jahr 1732 145

Michaela G. Grochulski
Der Komponist als Theologe. Verwendung, Funktion und Bedeutung der Orgel im Oratorium *Paulus* von Felix Mendelssohn Bartholdy . . . 154

Jordi Rifé i Santaló
Réception de la musique religieuse de Johann Sebastian Bach à Barcelone 169

Theater – Tanz – Musik

Oliver Huck
Musik in den Basler Schauspielen der Reformationszeit 183

Stephanie Klauk
Das spanische Madrigal. Ein bisher unbeachteter Aspekt des spanischen Theaters im 16. Jahrhundert 193

Irmgard Scheitler
Die Leipziger Studentenbühne im 17. Jahrhundert und ihre Schauspielmusik 205

Elena Previdi
Bonn 1774: Andrea Luchesi's Ballet *Arlequin déserteur* 228

Melanie Stier
Pauline Viardot Garcias Einfluss auf Entstehung, Aufführung und Rezeption von Charles Gounods erster Oper *Sapho* 241

Sabine Teulon Lardic
Arènes de Nîmes (12 mai 1901), lieu d'appropriation paradoxale de *Carmen* de Bizet 250

Florence March
Richard III in the Festival d'Avignon: the Sound and the Fury 262

Barbara Klaus-Cosca
Ariane et Barbe-Bleue – „frauenbewegtes Musiktheater"? Eine Untersuchung zur Rezeption der Oper von Paul Dukas und Maurice Maeterlinck 272

Jörg Rothkamm
„Klavier-Trio", „concerto scénique" oder „ballet blanc"? Bernd Alois Zimmermanns Korrespondenz zur Entstehung von *Présence* 279

Amrei Flechsig
Gogol'-Adaptionen im russischen Musiktheater in der Nachfolge Šostakovičs 291

Minari Bochmann
Luigi Nonos *Intolleranza 1960* 301

Musik und Politik

Inna Klause
Musikleben in der sowjetischen Lagerstadt Magadan in den 1930er und 1940er Jahren 311

Uta Schmidt
Zugeständnis, Angstschrei oder Ironie? Zur Mehrdeutigkeit in der Musik Schostakowitschs 321

Ruth Seehaber
Das Loch in der Mauer. Der „Warschauer Herbst“ als Drehscheibe zwischen Ost und West in der Zeit des Kalten Krieges 329

Katrin Gerlach
Die *Jüdische Chronik* (1960) – Antisemitismus in der musikalischen Kritik 338

Corinna Wörner
Thomanerchor und Thomaskantorat zwischen künstlerischer Freiheit und politischer Doktrin 1933–1960 349

Gilbert Stöck
Die Tätigkeit des Ministeriums für Staatssicherheit im Musikleben der Region Halle-Magdeburg am Beispiel der IM-Tätigkeit von Walther Siegmund-Schultze 357

Musikgeschichte und Musikphilologie des 18. bis 20. Jahrhunderts

Nicola Schneider
Die Digitalisierung von Robert Eitners *Quellen-Lexikon*. Neue Einblicke in ein Grundlagenwerk der musikalischen Quellenforschung 369

Andreas Pfisterer
Corellis Orchestermusik und die römische Sinfonia 375

Clemens Harasim
Die Quartalsmusiken von Carl Philipp Emanuel Bach. Von den Quellen zur Form 382

Sebastian Urmoneit
Gelehrsamkeit und Geschicklichkeit. Was ist komponierte Erinnerung – Versuch über Brahms 398

Ulrich Linke
Die französische Klaviersonatine von 1880 bis 1918 411

Zoltan Roman
Gustav Mahler's (Re)creative Odyssey: From the Imperial Centre, Through the Royal Periphery, to the Plebeian Promised Land 425

Robert Abels
Die Streichquartette Ferruccio Busonis 432

Benedikt Lessmann
„Dans un climat assez impressionniste" – Henri Dutilleux' Debussy-Rezeption am Beispiel der *Trois Préludes* 440

Atalay Baysal
Multidimensionale Ästhetik: Über die Bedeutung des „Außermusikalischen" bei Per Nørgård 450

Konrad Landreh
Berios *Folk Songs* – Folklorismus kompositorisch kommentiert 458

Daniel Ender
Konzeptionen offener Strukturen in der Musik von Beat Furrer 467

Martin Lücke
Björk – Avantgardistischer Pop oder poppige Avantgarde? 477

Vorwort

Der vorliegende Band sieht sich mit dem Paradoxon konfrontiert, die Vielfalt „freier“ Beiträge in eine überschaubare Anzahl von Kapiteln ähnlichen Gehalts zu bändigen. Die Titel der Gliederung (1. „Urbane Musikkulturen – Musikalische Räume“; 2. „Beiträge zur Geschichte der geistlichen Musik“; 3. „Theater – Tanz – Musik“; 4. „Musik und Politik“; 5. „Musikgeschichte und Musikphilologie des 17. bis 20. Jahrhunderts“) offenbaren, dass diese Zusammenführung nur mit recht weiten Themenstellungen gelingen kann. Der Nutzen dieser thematischen Ordnung erschien uns trotzdem größer als der Schaden: Analogien der einzelnen Beiträge sind vielleicht eher heraufbeschworen als folgerichtig nachvollziehbar, die Herstellung der Zusammenhänge erfordert – zugegebenermaßen – manchmal etwas Fantasie. Das Paradoxon bleibt somit bestehen. Trotzdem erhellt die Gliederung, welche grundsätzlichen Forschungsfragen für die Freien Referenten des XIV. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung „Musik – Stadt“ eine Rolle spielten und zeigt damit auch die Querverbindungen zu den Themenfeldern der Bände 1–3 des Kongressberichtes auf.

Der Abschnitt „Urbane Musikkulturen – Musikalische Räume“ eröffnet den Teilband aufgrund seiner Nähe zum Generalthema des Kongresses. Dieses Kapitel bringt einerseits kaleidoskopartig einen Überblick über grundsätzliche Phänomene des Musiklebens einzelner geographisch verortbarer Zentren (z.B. Alexander Rausch, „Urbane Musikkultur in Wien um 1440“; Helene Dorfner, „Die Kunstmusik in Athen zur Zeit König Ottos I. von Griechenland“; Agata Mierzejewska, „Jan Karłowicz, Music and the City“). Andererseits werden hier auch spezifische soziologische Fragestellungen reflektiert (z.B. Theresa Jacobs, „Die Institutionalisierung des ‚sorbischen Volkstanzes‘ nach dem 2. Weltkrieg am Beispiel des Sorbischen National-Ensembles“; Thomas Napp, „Bürgerliches Mäzenatentum als städtische Musikinstitution – ein Beispiel für Sächsisch-Oberlausitzischen Repertoiretransfer“, Stefanie Rauch, „Die Mandoline als kulturelles Phänomen ab 1760“).

Innerhalb des Kapitels „Beiträge zur Geschichte der geistlichen Musik“ vereinen sich Beiträge, die sowohl zeitlich, als auch räumlich weit geöffnete Forschungsfelder umfassen. Drei Aufsätze beschäftigen sich mit regionalgeschichtlichen Phänomenen (Beate Bugenhagen, „Kantor und Komponist? – Zum Amtsverständnis Stralsunder Kantoren im 17. Jahrhundert“, Claudio Bacciagaluppi, „Musik gegen Erdbeben: Die Ernennung des heiligen Emidius

zum Schutzpatron von Neapel im Jahr 1732"; Jordi Rifé i Santaló, „Réception de la musique religieuse de Johann Sebastian Bach à Barcelone"). Michaela G. Grochulski reflektiert zudem auch Möglichkeiten der Vermittlung theologischer Botschaften durch die Orgel („Der Komponist als Theologe. Verwendung, Funktion und Bedeutung der Orgel im Oratorium *Paulus* von Felix Mendelssohn Bartholdy").

„Theater – Tanz – Musik" als Überschrift des darauffolgenden Kapitels dient zur Zusammenführung unterschiedlicher, zuweilen sogar heterogener theatraler Konzeptionen. Hierzu zählen die musikalische Beteiligung am Schauspiel (z.B. Oliver Huck, „Musik in den Basler Schauspielen der Reformzeit"; Irmgard Scheitler, „Die Leipziger Studentenbühne im 17. Jahrhundert und ihre Schauspielmusik"; Florence March, „*Richard III* in the Festival d'Avignon: the sound and the fury") und rezeptionsgeschichtliche Recherchen (z.B. Barbara Klaus-Cosca, „*Ariane et Barbe-Bleu* – ‚frauenbewegtes Musiktheater'? Eine Untersuchung zur Rezeption der Oper von Paul Dukas und Maurice Maeterlinck"; Amrei Flechsig, „Gogol-Adaptionen im russischen Musiktheater in der Nachfolge Šostakovičs").

Das Kapitel „Musik und Politik" vereint – aus naheliegenden Gründen – musiksoziologische Fragestellungen und beschäftigt sich vor allem mit der Frage künstlerischer Spielräume in totalitären bzw. autoritären Herrschaftsverhältnissen (Inna Klause, „Musikleben in der sowjetischen Lagerstadt Magadan in den 1930er und 1940er Jahren"; Ruth Seehaber, „Das Loch in der Mauer. Der ‚Warschauer Herbst' als Drehscheibe zwischen Ost und West in der Zeit des kalten Krieges"; Corinna Wörner, „Thomanerchor und Thomaskantorat zwischen künstlerischer Freiheit und politischer Doktrin 1933–1960"). Ein Beitrag erörtert darüber hinaus die potenzierten Konflikte während der Aufarbeitung der NS-Herrschaft zur Zeit der deutsch-deutschen Teilung (Katrin Gerlach, „Die *Jüdische Chronik* (1960) – Antisemitismus in der musikalischen Kritik").

Schließlich umfasst der Abschnitt „Musikgeschichte und Musikphilologie des 17. bis 20. Jahrhunderts" vor allem werkanalytische Betrachtungen, beginnend bei Arcangelo Corelli (Andreas Pfisterer, „Corellis Orchestermusik und die römische Sinfonia"), hin zum 20. Jahrhundert, das hierbei einen Schwerpunkt bildet (z.B. Benedikt Leßmann, „‚Dans un climat assez impressionniste' – Henri Dutilleux' Debussy-Rezeption am Beispiel der *Trois Préludes*"; Daniel Ender, „Konzeptionen offener Strukturen in der Musik von Beat Furrer"; Martin Lücke, „Björk – Avantgardistischer Pop oder poppige Avantgarde?"). Dieses Kapitel eröffnet zudem ein Beitrag über Möglichkeiten musikwissenschaftlicher Datenbanken (Nicola Schneider, „Die Digitalisierung von Robert

Eitners *Quellen-Lexikon*. Neue Einblicke in ein Grundlagenwerk der musikalischen Quellenforschung“).

Der vorliegende Band ist zuallererst den Freien Referenten zu verdanken, die umsichtig und geduldig einerseits die zeitlichen Verzögerungen vom Kongressende bis zur Publikation in Kauf nahmen, und andererseits unsere zum Teil bohrenden Nachfragen „ertrugen“. Dass wir vielleicht doch den einen oder anderen Fehler übersehen haben, bitten wir hiermit zu entschuldigen.

Abschließend möchten wir uns vor allem bei Herrn Frank Sindermann (Leipzig) für die technische Betreuung und die gelungene Einrichtung der Texte dieses Bandes bedanken.

Leipzig, im Oktober 2012 Katrin Stöck und Gilbert Stöck

Urbane Musikkulturen – Musikalische Räume

Alexander Rausch

Urbane Musikkultur in Wien um 1440: soziale Milieus und Orte des Musizierens

1. Frühe Stadtpläne von Wien (15. Jahrhundert)

Die Situation der Musikstadt Wien im 15. Jahrhundert, speziell vor Friedrich III., ist weniger gut erforscht, auch dessen Vorgänger König Albrecht II. (Regierungszeit 1438/39), als Landesfürst Herzog Albrecht V., ist eher für die Vereinigung der deutschen, ungarischen und böhmischen Reichskrone, für die Verfolgung und Vertreibung der Juden (1421) und für die Hussitenkriege bekannt als für kulturpolitische Glanztaten. Auf eine, wenn auch unbeabsichtigte, Ausnahme komme ich später zurück.

Ein interessanter Ausgangspunkt für die folgende Skizze ist die Beobachtung, dass die Stadt Wien um 1440 auch raumsoziologisch in Bewegung gerät. Im sogenannten Albertinischen Plan, der auf die Jahre 1421/22 zurück geht und als ältester Stadtplan von Wien gilt, findet sich etwa die alte Universität beim Stubentor (heute Sitz der Österreichischen Akademie der Wissenschaften). Die Entstehung dieser rudimentären Ansicht kann mit den geographischen Disziplinen an der Universität in Zusammenhang gebracht werden, sodass die „hoch schul“ auch implizit in diese Stadtansicht eingeschrieben ist.[1] Bekannter noch ist der Flügelaltar im Stift Klosterneuburg vom Meister des Albrechtsaltars, datiert auf 1438 bzw. 1440: Auf einem Ausschnitt sehen wir im Hintergrund die Stadt Wien mit Leopoldsberg und Stift Klosterneuburg sowie die wichtigsten geistlichen Zentren wie Michaelerkirche, Stephansdom, Maria am Gestade und Dominikanerkirche. Selbstverständlich wurden auch in der nachfolgenden Generation weitere Stadtbilder in Auftrag gegeben, etwa das bekannte Gemälde des Schottenmeisters (um 1470) oder die Ansicht von Wiener Neustadt[2], der zweiten Residenz von Kaiser Friedrich III.

Ergänzend zu diesen ikonographischen Darstellungen ist auf die spätmittelalterliche Raumplanung eines urbanen Zentrums, das mit ca. 20000 Einwohnern schon damals als Großstadt anzusprechen ist, hinzuweisen. Gera-

[1] Ferdinand Opll, *Leben im mittelalterlichen Wien,* Wien 1998, S. 29 (Faksimile).

[2] Ferdinand Opll und Martin Roland, *Wien und Wiener Neustadt im 15. Jahrhundert. Unbekannte Stadtansichten um 1460 in der New Yorker Handschrift der Concordantiae caritatis des Ulrich von Lilienfeld* (=Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Bd. 45), Innsbruck-Wien 2006. – Für diesen und weitere Literaturhinweise danke ich meinem Kollegen Dr. Christian Fastl (Wien).

de in dieser Epoche wurde die Stadt Wien umstrukturiert: Die Teilung in vier Stadtviertel orientiert sich an der vektoriellen Position der Stadttore mit Stubenviertel, Kärntnerviertel, Widmerviertel und Schottenviertel. Für die militärische und zivile Verteidigung war die strategisch günstigste Lage von Sammel- bzw. Alarmplätzen notwendig; 1442 waren dies in der obigen Reihenfolge Lugeck, Neuer Markt, Graben und Judenplatz, wobei letzterer 1457 durch den Platz Am Hof ersetzt wurde.

Die Aufzählung der musikalischen oder akustischen Zentren wäre unvollständig, würde man neben der Universität, den Kirchen und Klöstern innerhalb und außerhalb der Stadtmauern sowie der großflächigen Plätze nicht auch die Burg erwähnen, die sich ja mitten in der Stadt befindet. Die zentrale Lage intra muros und in der Ebene hatte im Jahr 1462 direkte musikalische Auswirkungen, als Friedrich III. in seiner Residenz von den Wiener Bürgern (die damals noch wehrhaft waren) eingeschlossen und wochenlang belagert wurde. (Dieses Ereignis hatte übrigens die Gründung des St. Georgs-Ritterordens zur Folge.) Als kaiserlicher Chronist fungierte Michel Beheim, der in seinem *Buch von den Wienern* die Stadtbewohner mit Schmäh- und Spottversen überzieht. In der Musikwissenschaft wurde diese sicherlich tendenziöse Chronik wegen der „Angstweise“ immer wieder erwähnt.[3]

2. Akustik des Alltags und Festkultur

Die Akustik des Alltags, soweit musikalisch von Interesse, wurde zunächst durch akustische Signale bestimmt, etwa durch Trompeten oder Glocken. Von ihrer Wirkung auf die Stadtbevölkerung erfahren wir indirekt aufgrund eines Verbots, das im Juli 1436 von Herzog Albrecht V. an den Wiener Bürgermeister erging: das „große Geläut“ der Pfarrkirchen St. Stephan und St. Michael sollte abgestellt werden, um angesichts einer Seuchenepidemie und des damit verbundenen Totengeläuts die Unruhe in der Stadt nicht eskalieren zu lassen.[4]

Für außergewöhnliche Tanzveranstaltungen und Gastmahle stand der Regensburger Hof (am Lugeck) zur Verfügung. In den 1430er Jahren wurde er vom Kaufmann Niklas Teschler betrieben, der in der Folge zu einem angesehenen Bürger mit städtischen und landesfürstlichen Ämtern avancierte (er wurde später sogar Kirchmeister von St. Stephan).[5]

[3] Eine Analyse der Melodie findet sich bei Christoph Petzsch, „Michel Beheims ‚Buch von den Wienern‘. Zum Gesangsvortrag eines spätmittelalterlichen chronikalischen Gedichtes“, in: *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung* 23 (=Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd.109, Jg.1972), Wien 1973, S.266–135.

[4] Opll, *Leben im mittelalterlichen Wien,* S.156.

[5] Opll, *Leben im mittelalterlichen Wien,* S.168–172.

Eines der wichtigsten Feste im spätmittelalterlichen Wien war das Scharlachrennen, ein Pferderennen in der Art des „Palio“ von Siena, benannt nach einem scharlachroten Tuch für den Sieger. Veranstaltungsort war eine breite Straße, die noch heute den Namen Rennweg trägt. Auf den repräsentativen Charakter dieses zweimal im Jahr zeitgleich mit den Jahrmärkten stattfindenden Volksfestes können wir insofern rückschließen, als zur Ankündigung desselben Trompeter eingesetzt wurden.[6]

Prozessionen dienten der Repräsentation des Hofes, der Kleriker, der Bürger, der Universitätsangehörigen und Studenten sowie der Handwerker unter Anteilnahme der übrigen Bevölkerung, auch der Randschichten. Besonders die entsprechende Gestaltung des Fronleichnamsfestes (Gottsleichnamsfestes) ist für das Spätmittelalter typisch. Ein anschaulicher Bericht ist von den Feiern anlässlich der Krönung Albrechts II. zum ungarischen König (1. Januar 1438) überliefert. Die Nachricht der Krönung wurde in Wien am Vorabend und am Tag des Dreikönigsfestes 1438 musikalisch und mit einer Prozession begangen:

> Und darnach am samcztag, do komen die mär gen Wien, wie der künig gekrönt wär. Da prennat man fewr an allen placzen und man sung Te Deum laudamus nach der vesper mit trumetten und pawkhen mit zwain orgeln und dapey was die gancz universitet, und am abent da czünttat man frewdenfeuer und man hieng die hincz dem newn turn herus. Und am suntag da gieng man mit dem heiligtum umb, als man get am achtisten tag gots leichnams über den graben und uber den hohen markcht von allen klöstern.[7]

In diesem Zitat werden bestimmte Plätze, die Universität und Klöster erwähnt. Welche sind nun die wichtigsten musikalischen Zentren in Wien zur Mitte des 15. Jahrhunderts?

3. St. Stephan und andere Kirchen und Stadtklöster

St. Stephan ist als geistliches Zentrum für die Musikgeschichte Wiens wichtig, und wurde als solches auch in der Fremdwahrnehmung erkannt: Der kastilische Edelmann Pero Tafur beschrieb 1438/39 die von Jörg Behaim erbaute

[6] Felix Czeike, *Historisches Lexikon der Stadt Wien*, Bd. 5, Wien 1997, S. 65. Diese Tradition reichte bis 1534.

[7] Zit. nach Walter Aspernig u. a., *Wiener Bürgermeister im Spätmittelalter* (=Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Bd. 7), Wien 1980, S. 30. Auf den Einzug Friedrichs III. in Köln 1442 und noch prächtigere Feiern mit *Te Deum* machte mich Klaus Wolfgang Niemöller aufmerksam; vgl. seinen Beitrag „Kölner Musikgeschichte zwischen Mittelalter und Renaissance“, in: *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts*, Kongressbericht Köln 2005, hrsg. von Klaus Pietschmann u. a. (=Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Bd. 172), Köln 2008, S. 13–60.

Orgel als „von solcher Größe, daß man, wenn sie gespielt wird, glaubt, die Kirche falle zusammen“[8]. In der angeschlossenen Bürgerschule, dem collegium civium, übten sich die Schüler in der lateinischen Sprache, erhielten Unterricht in den quadrivialen Fächern, auch Musikunterricht, und wurden zum Gottesdienst herangezogen. Die Verwaltungshoheit hatte der Wiener Magistrat inne. 1446 wurde die erste Schulordnung erlassen, in der als Personal ein Schulmeister, drei Magistri, ein Hilfslehrer und je ein Kantor und Subkantor genannt werden. Bemerkenswert ist der Aspekt, dass diese früheste Kantorei-Ordnung unter anderem durch Platzprobleme motiviert scheint. In diesem Zusammenhang muss daran erinnert werden, dass sich der Terminus Kantorei seit dieser Epoche sowohl auf das Gebäude als auch das administrative und musikalische Ensemble bezieht (in den Rechnungen und Statuten wird dabei nicht säuberlich getrennt). Der Kantor wurde nun vor die Alternative gestellt, die Singknaben in der Schule oder bei sich zu Hause unterzubringen. Eine eigene Lokalität wurde ihm verwehrt, stattdessen sollten die offenbar zahlenmäßig überhand nehmenden Chorschüler auf die einzelnen Hochämter aufgeteilt werden.

Als erster bezeugter Kantor der Schule zu St. Stephan und aufgrund seiner intensiven Kontakte zur Wiener Universität scheint Hermann Edlerawer alle hinreichenden Bedingungen eines Komponisten in Wien um 1440 zu erfüllen. In die Musikgeschichte Zentraleuropas ist er durch die Anwendung des Fauxbourdon eingegangen.

An weiteren Stadtkirchen und -klöstern, die als Träger der Musikkultur bedeutsam sind, nenne ich das Schottenstift mit seiner reichen Musikgeschichte, St. Michael mit der Nicolai-Bruderschaft (die das Spielgrafenamt innehatte), weiters St. Peter, von den Bettelorden besonders die Dominikaner, Frauenklöster wie St. Maria Magdalena vor dem Schottentor und St. Hieronymus.[9] Aus dem Bürgerspital sind einige Choralfragmente und sogar ein Fragment mit schwarzer Mensuralnotation aus dem frühen 15. Jahrhundert erhalten.[10]

---

[8] Ferdinand Opll, *Nachrichten aus dem mittelalterlichen Wien. Zeitgenossen berichten,* Wien u.a. 1995, S. 137.

[9] „ [...] nec monasterium sancti Hieronymi contemni potest, in quo meretrices converse recipiuntur, quae die noctuque hymnos lingua patria decantant.“ Eneas Silvius Piccolomini, *Historia Austrialis, 2. Teil: 2. und 3. Redaktion,* hrsg. von Martin Wagendorfer, (=MGH Scriptores rerum Germanicarum, N.S. Bd. 24), Hannover 2009, S. 265.

[10] Heinz Ristory, „Notiertes Fragment einer Handschrift mit schwarzer Mensuralnotation“, in: *Musik im mittelalterlichen Wien. Historisches Museum der Stadt Wien. 103. Sonderausstellung,* redigiert von Adalbert Schusser, Wien [1986], S. 71f.

Das Dorotheerkloster (Augustiner Chorherren) wird vertreten durch die Sammelhandschrift Wien, ÖNB Cod. 5094. Sie enthält u.a. Akten des Basler Konzils und am Ende einige Hymnen, Sequenzen und eine (Orgel-)Partitur. Letztere ermöglichte es Peter Wright, den „Schreiber D" des St. Emmeram-Mensuralcodex als den Organisten Wolfgang Chranekker zu identifizieren.[11] Mit der Sequenz auf die hl. Dorothea kann nach Reinhard Strohm „Wien 5094" dem Dorotheerkloster zugewiesen und damit eine hypothetische Beziehung zum Lied *Froleich geschray* des Oswald von Wolkenstein hergestellt werden: eine verlockende Interpretation, die von einer konkreten „Ortsansässigkeit" Oswalds ausgeht.[12]

4. Hofmusik

Wien war im 15. Jahrhundert nicht die ständige Residenzstadt der Habsburger, somit noch nicht Fixpunkt einer Hofmusikkapelle; analog trifft dies auf Wiener Neustadt, dem Ausweichquartier Friedrichs III., zu. Trotzdem lässt sich, wie bei anderen Städten der Frühen Neuzeit, von einem „zweigeteilten Ort" sprechen, da der Hof mit dem von Friedrich III. ausgebauten Burgpalast gewissermaßen als Staat in der Stadt erscheint.[13] Mit Johannes Brassart als „cantor principalis" der Hofkapelle stand ein angesehener Komponist in Diensten der habsburgischen Herrscher. Auch ein Hoforganist namens Bechsen oder Gechsen ist 1444 dokumentiert.[14] Einige Mitglieder der Kapelle werden in der Trauermotette *Romanorum rex* auf den Tod Albrechts II. (1438) aufgezählt; der an dritter Stelle genannte Johannes de Sarto dürfte das isorhythmische Werk komponiert haben.[15]

Ein Stück, das nicht für den Hofstaat, sondern für die Osterliturgie gedacht ist, an der Mitglieder des Hofes selbstverständlich teilnahmen, ist Brassarts

[11] Peter Wright, „The Contribution and Identity of Scribe D of the ‚St Emmeram Codex'", in: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag,* hrsg. von Rainer Kleinertz u.a., (=Studien zur Geschichte der Musiktheorie Bd.8), Hildesheim u.a. 2010, S.283-316.

[12] Reinhard Strohm, „Native and Foreign Polyphony in Late Medieval Austria", in: *MD* 38 (1984), S.212 f.

[13] Vgl. dazu Georg Simmels Kriterium der Ausschließlichkeit des Raums, referiert bei Markus Schroer, *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Frankfurt a.M. 2006, S.65ff.

[14] Gernot Gruber, „Beginn der Neuzeit", in: *Musikgeschichte Österreichs*, hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Wien u.a. ^{2}1995, Bd.1: Von den Anfängen zum Barock, S.180, Anm.17 (auf S.209).

[15] Peter Wright, „Johannes Brassart and Johannes de Sarto", in: *Plainsong and Medieval Music* 1 (1992), S.41–61.

Crist ist erstanden.[16] Österreichische Provenienz ist anzunehmen, da die Osterleise dort besonders verbreitet war, z.B. in Klosterneuburg. Dieses Werk klingt völlig anders als Kompositionen aus der Lütticher Zeit.

5. Universität Wien

Dass die Mitglieder, insbesondere die Studenten der Wiener Universität am Musikleben der Stadt rege beteiligt waren, ergibt sich aus zahlreichen verstreuten Hinweisen, nicht zuletzt aus negativen Berichten oder Verboten, die letztlich aus Interessenskonflikten der Bürger und der auf ihre Privilegien pochenden Studentenschaft resultierten. Was aber noch mehr zu betonen ist, ist eine für das damalige Wien spezifische Konstellation. Dort immatrikulierte 1436 der aus Bayreuth stammende Hermann Poetzlinger und erwarb 1439 den Grad eines Bakkalaureus, bevor er über Umwege schließlich nach Regensburg ging. Es ist unbestritten, dass er vor allem in Wien jenen Mensuralcodex kompilierte, den er später dem Benediktinerkloster St. Emmeram vermachte. Weiters ist anzunehmen, dass Poetzlinger mit Edlerawer bekannt war, der seinerseits seine Wurzeln in der Alma Mater Rudolphina hatte (Immatrikulation bereits 1413). Eine Disputation mit Enea Silvio Piccolomini fand 1445 in der Aula der Universität mit Edlerawer als „pronuntiator" statt (wobei dieser prominente Ort noch durch die Anwesenheit von König Friedrich geadelt wurde).[17]

Es ist historisch wichtig, über die Existenz von Lehrbüchern und Kommentarschriften hinaus die universitäre Lehre mit konkreten Personen verbinden zu können, weil nur dann die Basis einer Verortung besteht. An der Universität Wien hielt im Jahr 1431 Paul Troppauer eine Vorlesung über die *Musica Muris*.[18] Hier lehrte 1429–31 auch der Theologe Johannes Keck, der sich später nicht zufällig nach Tegernsee, einem Zentrum der Melker Reform, zurückzog und dort 1442 seinen Traktat *Introductorium musicae* verfasste.[19] Die Beteiligung von prominenten Vertretern der Wiener Universität, allen voran

[16] *Der Mensuralcodex St. Emmeram. Faksimile der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek und Lorenz Welker, Wiesbaden 2006, fol.145r.

[17] Abdruck der Disputation bei Alphons Lhotsky, *Die Wiener Artistenfakultät,* Wien 1965, S.263–273.

[18] Josef Mantuani, *Die Musik in Wien. Von der Römerzeit bis zur Zeit des Kaisers Max I.*, Wien 1907, Nachdruck 1979, S.282, Anm.4.

[19] Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum,* Bd.3, St. Blasien 1784, S.319–329. Vgl. Bernhold Schmid, Art. „Keck", in: *MGG2* Personenteil 9, Kassel u.a. 2003, Sp.1581f.

Nikolaus von Dinkelsbühl[20] und Johannes Schlitpacher, an der Melker Reform verdankt sich der Initiative von Herzog Albrecht V., der damit zweierlei verfolgte: Zum einen ging es um die Erhebung des wirtschaftlichen Potenzials der Klöster, zum anderen sollte der landesfürstliche Einfluss auf die Bildungszentren sichergestellt werden. Ein positiver Nebeneffekt dieser finanz- und wirtschaftspolitischen Bestrebungen war die musikalisch-liturgische Erneuerung der Melker Reform.

6. Internationale Beziehungen am Beispiel der Universität Leipzig

Dass an der Leipziger Universität die Beschäftigung mit Musik nicht nur akademischer Natur war, zeigt eine Lizenziatsrede zum Wintersemester 1448/49, in der die Magisterkandidaten mit Musikinstrumenten verglichen werden.[21] Bedenkt man die aufstrebende Rolle der Universität Leipzig im ausgehenden Mittelalter, so überrascht es nicht, dass der bereits erwähnte Poetzlinger 1456/57 (also 20 Jahre nach seinem Wiener Aufenthalt) hier studierte. Den umgekehrten Weg schlug der Astronom Johannes Regiomontanus ein: 1447 begann er in Leipzig zu studieren, 1450 wurde er in Wien Schüler von Georg Peuerbach.[22] Auf die Biographie einer anderen interessanten Persönlichkeit, Johannes Klein, machte Tom Ward[23] aufmerksam. Johannes Klein, 1447 in Leipzig immatrikuliert, im Jahr darauf Bakkalaureus und 1451 Magister, vermachte später seine Bibliothek der Universität. Darunter befinden sich auch Musikstücke und musiktheoretische Abhandlungen, wie der Traktat mit dem bescheidenen Titel *Parvulus musice* im Cod.1236, einer Sammelhandschrift, in der sich Hinweise auf die Stadt Leipzig finden. Dazu existiert eine Konkordanz im Codex Melk 873 (aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts), der aufgrund seines Inhalts im Umfeld der Wiener Universität angesiedelt ist. (Allerdings fehlt in dieser Version der im Leipziger Textzeugen vorhan-

[20] Meta Niederkorn-Bruck, *Die Melker Reform im Spiegel der Visitationen* (=Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsbd.30), Wien-München 1994, S.23ff.

[21] Volker Honemann, „Leipziger ‚magistrandi' als Musikinstrumente: Die Magisterpromotion des Peter Eschenloer und seiner Kommilitonen im Jahre 1449", in: *Mf* 61 (2008), S.122–127.

[22] Daniel Glowotz, „Johannes Regiomontanus (1436–1476) – Musikanschauung und Weltbild eines Astronomen im 15. Jahrhundert", in: *KmJb* 89 (2005), S.29–46. Wie Glowotz zeigt, reichen weitere Verbindungen nach Rom und Venedig im Umfeld des Exilbyzantiners Kardinal Basileios Bessarion.

[23] Tom R. Ward, „Music and Music Theory in the Universities of Central Europe during the Fifteenth Century", in: *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 1987),* hrsg. von A. Pompilio u.a., Bd.1 (Round Tables), Turin 1990, S.49–57.

dene Kommentar.) Die genannten Texte fügen sich in die zentraleuropäische Tradition des Johannes de Muris und des Johannes Hollandrinus ein.[24]

7. Internationalität versus Insularisierung

Kehren wir gedanklich nach Wien zurück und versuchen wir zum Abschluss eine Interpretation der Verhältnisse um 1440. Wie wir gesehen haben, war das Musikleben durch einen hohen Grad an sozialer und politischer Komplexität gekennzeichnet; dies hat Reinhard Strohm im Vergleich mit Innsbruck und Bozen festgestellt.[25] Die „Ambiguität" im institutionellen Profil Wiens um 1440, die in der Biographie Hermann Edlerawers wie in einem Prisma gebündelt erscheint, verdankt sich den sozialen Milieus und jenen Räumen, die damals ihren Mythos als Veranstaltungsorte erst begründeten. Wenn ich es richtig verstehe, meint „Ambiguität" nichts anderes als die Partizipation unterschiedlicher Funktionsträger an ein und demselben musikalischen Ereignis – das je nach sozialem Milieu anders erlebt und gesehen wurde. Zugrunde liegt dieser Konstellation eine ambivalente Tendenz nach „innen" bzw. nach „außen".

Von „Internationalität" ist in diesem Zeitraum bekanntlich nur mit Vorbehalt zu sprechen, da Nationalstaaten noch nicht existierten. Immerhin kann der Historiker auf protonationalistische Bewegungen wie die der Hussiten verweisen. Für die Musikgeschichte lässt sich grob konstatieren, dass der internationale Stil sich zu jener Zeit auch in den österreichischen Ländern und in Wien zu etablieren beginnt, vor allem aufgrund der Verbindungen während des Basler Konzils. Der Wille zu einer offenen Kulturpolitik zeigt sich im franko-flämischen Hofkomponisten Johannes Brassart mit seiner internationalen Biographie, der unter den drei Herrschern Sigmund, Albrecht und Friedrich diente. Schließlich hat Friedrich 1442 (offenbar erfolglos) versucht, Sänger aus England anzuwerben.[26] Die Kehrseite der Medaille ist eine Abschottung von außen, eine Insularisierung, für die die eingangs erwähnte Belagerung der Burg 1462 geradezu ein Symbol darstellt. Ein zentripetales Beharren lässt sich in vielen Bereichen des Musiklebens nachweisen. Die Frage nach einem Spannungsverhältnis zwischen internationaler oder überregiona-

[24] *Anonymus ex traditione Hollandrini XIII,* hrsg. von Christian Meyer und Christian Berger (=Traditio Iohannis Hollandrini, hrsg. von Michael Bernhard und Elżbieta Witkowska-Zaremba, Bd.4), München 2012, im Druck.

[25] Reinhard Strohm, „Music and Urban Culture in Austria: Comparing Profiles", in: *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns,* hrsg. von Fiona Kisby, Cambridge 2001, S.14–27.

[26] Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500,* Cambridge 1993, S.256, spricht von einem „opening-up to western influence".

ler Anbindung und interner Abschottung betrifft etwa auch die Satztechnik des Fauxbourdon. Ist die Übernahme dieses Verfahrens von Dufay, Merques, Roullet und anderen als progressiv einzuschätzen, oder haftet daran nicht gleichermaßen ein retardierendes Moment, das der liturgischen bzw. geistlichen Funktion dieser Stücke entspricht?

Der für Wien an der Schwelle zur Frühen Neuzeit typische Ausgleich zwischen einem überregionalen Anspruch einerseits und einem Rückzug auf einen territorialen Kernbereich wie die Stadt andererseits konnte den diversen sozialen Milieus in dem Maße gelingen, in dem sie die vorhandenen urbanen Räume zum Musizieren, zu Festen und zur Repräsentation nutzten.

Claire Bardelmann

The Cries of London: Urban Identity and Cultural Poetics in Early Modern England

The Feareful Summer, or Londons Calamitie, a poem by John Taylor (1625), laments the devastating effects of the plague in London in the summer of 1625 and draws a life-like picture of the bustling city before it was struck by illness:

> Thou that wast late the Queen of Cities nam'd,
> Throughout the world admir'd, renown'd, and fam'd,
> Thou that hadst all things at command and will,
> To whom all England was a hand-maide still,
> For rayment, fewell, fish, fowle, beasts, for food,
> For fruits, for all our kingdom counted good,
> Both neere and farre remote, all did agree
> To bring their best of blessings unto thee.[1]

This thriving commercial activity was reflected by street crying and trading songs[2] as those transcribed in Thomas Dekker's piece *The Belman's Cry*:

> Men and children, Maides and wives,
> 'Tis not late to mend your lives,
> Locke your doors, Lye warme in Bed,
> Much losse is in a maiden-head.[3]

This soundscape held pride of place in the bustling life of the town, and, very early, street cries fostered the attention of artists and were absorbed into art forms – in the 16th and early 17th centuries in music and drama, while the late 17th century and 18th century were the heyday of collections of pictures and broadsheets. The interest of the cries of London is manifold, as it appears from the study of Elizabethan artistic versions of them and from the critical afterlife of the cries. Indeed, the musical and linguistic value of the cries of

[1] John Taylor, *The Feareful Summer, or Londons Calamitie*, London 1625, lines 37–44, p. A5.

[2] See Gamini Salgado, *The Elizabethan Underworld*, London 1992, esp. p. 1: "Street hawkers could be heard at nearly any time of the day, all the year round, and more specifically in some areas of London. The main market was in Cheapside, the broadest of London streets. From St Paul's to the Carfaw, along the centre of the street, there was an open market with stalls selling all manner of goods from London and the surrounding villages".

[3] Thomas Dekker, *The Belmans Cry*. From *Villanies Discovered by Lanthorne and Candlelight*, London 1616, p. A1.

London has fostered the attention of musicologists and specialists of drama studies, to whom must be added art historians.[4] On the other hand, the cries have a value for the study of popular London and the London underground in a cultural studies or New Historicist approach. These studies range from social studies to the representation of the lower classes in Elizabethan London, and they also include early economics through the economies of soundscape.[5] Taken together, these critical studies tend to show that the overall dynamics of the cries of London partake of a global cultural poetics, as shown by their adaptation to different artistic media, especially music.

The musical settings of the cries of London in early modern England are interesting if only because they are found both in elaborate and in popular musical forms, which is remarkable because it is not generally the case of other popular themes.[6] Contrariwise, five full-length settings of the cries of London have come down to us, due to major composers like Orlando Gibbons, Thomas Weelkes, and Richard Dering (the two other fancies being anonymous). To these can be added a few songs and madrigals related to the theme of the cries, composed by Thomas Morley, Thomas Whythorne[7]

[4]For the study of the early iconography of street cries, see Sean Shesgreen's article "The Cries of London in the 17th Century", in: *Bibliographical Society of America* 86 (1992), pp. 269–294, offers a good summary of research as regards the transformation of street cries in broadsides and collections of pictures of street vendors. See also Karen Beall, *Kaufrufe und Straßenhändler. Cries and Itinerant Trades*, Hamburg 1975.

[5]The social and economical interest of street crying especially appears from the fact that the study of the cries is often incorporated in critical literature mainly concerned with social studies or the cultural-economical study of life in urban centers of the early modern period. Sean Shesgreen adopts the cultural studies approach in his important book *Image of the Outcast. The urban poor in The Cries of London*, New Brunswick 2002. This book focuses on the representation of the lower classes in the cries of London, which shows that they are deemed a testimony of sufficient interest to serve as a representative basis for the larger study of popular London. Michael Bywater discusses street crying in his study of sound as the sonic architecture of social space ("Performing Space. Street Music and Public Territory", in: *20th-Century Music* 3 (2007), pp. 97–120. As Gamini Salgado's study *The Elizabethan Underworld* shows, the cries are also tackled in books studying rogue literature, such as Dekker's *Lanthorne and Candlelight.* Economical-sociological patterns focused on the cries of London are at the core of Eric Wilson's article on the economies of soundscape in 17th-century London ("Plagues, Fairs, and Street Cries. Sounding Out Society and Space in Early Modern London", in: *Modern Language Studies* 25/2 (1995), pp. 1–42: street cries are perceived as a cultural manifestation of large-scale economic change and the development of capitalism.

[6]Like hunting or drinking songs, found mainly in popular forms of music like the catch and in a few songs, like Ravenscroft's three-men's song *Tomorrow the fox will come to town* or Tobias Hume's *The Hunting Song* in *Captains Humes Poeticall Musicke* (1607).

[7]Thomas Whythorne, "Buy New Broomes", in *Songes*, London, 1571.

and John Dowland. Then there are all the popular elaborations of street cries in catches and rounds; some are found in Thomas Ravenscroft's book of songs *Melismata* and *Pammelia* (1609); some are gathered in books of songs and catches such as *Catch that Catch Can*, edited by John Playford in 1652, which contains seven catches based on the cries. Another such book of songs is *Wit and Mirth: Pills to Purge Melancholy*, edited by Thomas d'Urfey in 1719. Both books incorporate earlier material,[8] as is also the case of collections of broadsides, like the *Roxburghe Ballads*, edited by William Chappell and Joseph W. Ebsworth at the end of the 19th century.[9]

The mere range of musical genres in which we find elaborations of street cries is not the only point of interest. Indeed, some of these compositions are also relevant to the study of urban sound as the sonic architecture of social space. Indeed, the social and economical significance of the cries appears clearly in Thomas Ravenscroft's classification of the cries in his *Melismata* (1611). This book of songs contains 23 compositions, falling into 5 distinct sections: "Court varieties", "Citie rounds", "Citie conceits", "Country rounds" and "Country pastimes". Both sections devoted to the evocation of the city include a majority of compositions based on or inspired by street cries. *Brooms for Old Shoes*, actually based on the broom-seller's song (and other cries), appears in the section "Citie rounds". And out of 4 pieces in the section "City conceits", no less than 3 evoke street hawkers (*The Painters Song of London*, *The Scrivener's Servants Song of Holborne*, *A Belmans Song*). That street crying was a major feature of the city's soundscape to Ravenscroft is made clear by the high proportion of compositions devoted to the cries in *Melismata.* Furthermore, the classification of these compositions among those concerned with the evocation of the city also shows that street cries are distinctive from folk songs (which appear in two other sections, "Country rounds" and "Country pastimes") and that they originate in urban centers, namely London.

The five early modern English polyphonic settings of the cries of London share the cultural interest of the catches and rounds, if only because they are

[8] As with print collections of the cries, musical settings of the cries flourished from the mid-17th century. Pieces inspired by or otherwise drawing on the cries of London can be found in dance tunes and catches published in the late 17th and in the 18th centuries, but, as is often the case with popular English music, actually drawing on older stock, unchanged in essentials since the days of Elizabeth, as Sir John Hawkins remarks about Ravenscrotf's *Pammelia* in *A General History of the Science and practice of Music*, vol.II, London 1776, p.568.

[9] William Chappell and Joseph W. Ebsworth, *The Roxburghe Ballads*, Hertford 1869–1901, reprinted New York 1966.

taken from the life and thus are a testimony of the town's life. As Eric Wilson remarks, the musical cries of London

> could be said to provide for early seventeenth-London a sonic architecture, experimenting with different pitches, rhythms, and amplifications of voice, alternately individuated and overlapping in competitive euphony and cacophony [...] this variety of texts rather witnesses the fair of possibility in representing the resonant, vibrant streetscapes of early modern London.[10]

Indeed, the five settings include nearly 150 different cries: 18 different kinds of fruit, 6 kinds of liquors and herbs, 11 vegetables, 14 kinds of other foods, 14 kinds of household stuff, 13 articles of clothing, 19 tradesmen songs, 4 begging songs for prisoners and bedlam, 1 town crier and 5 watchman's songs.

But the composers who used street cries also found them of linguistic and musical interest, since the composers kept not just the original words but also the original melodies. The vocal parts of the compositions consist of a patchwork of short musical quotations, according to the technique of the quodlibet. This accounts in good part for the different cries being so strikingly similar in the different compositions, especially those by Dering and Gibbons.[11] Text and melody are practically the same in the five compositions. Thus, for instance, of the wood pedlar, crying "Have you any wood to cleave?" or "Chimney sweep" in Dering and Gibbons.[12] But the composers adapted musical conventions, especially the musical form of the fancy, to integrate popular material for maximum effect. This pinpoints the fashion for street cries madrigals, which reached musicians renowned for serious compositions. It also underlines that popular culture was absorbed and adapted by a social milieu far above the one from which it originated. The quotation of preexistent materials is not original in Renaissance compositions, nor is the use of popular themes in elaborate polyphonic compositions. But the treatment of the form of the fancy is, in this case, original, because the composers also adapted the fancy to integrate the specific vocal nature of the cries – which are both instrumental and vocal. The fancy is an instrumental form, generally composed for strings, and with intricate contrapuntal work. Now the settings

[10] Eric Wilson, "Plagues, Fairs and Street Cries", p. 37.

[11] The other reason is that the five extant pieces were composed around the same time – between 1590 and 1610 for Dering – and that some, like the two anonymous pieces and the Dering setting, are modelled either on Weelkes or Gibbons, while Gibbons' cries are themselves indebted to Weelkes.

[12] For a detailed analysis of the cries, see Nors S. Josephson, "Interrelationships between the London street cry settings", in: *Musica Disciplina* 52 (1998), pp. 139–80.

under discussion are all written for a consort of viols; the polyphony is particularly fine in Gibbons, where it is based on two statements of the liturgical "In Nomine". All the compositions also have instrumental openings at the viols, in fancy-style, with patterns in imitation; Dering's cries end with fancy-style imitations at the viols. But in all five pieces and with the exception of the instrumental openings and in Dering's case the instrumental ending, vocal quodlibets are superimposed to the instrumental fancy, which is why they are classified as consort songs in volume 22 of *Musica Britannica*.

Thus, the interest of the musical settings of the cries is twofold – musical as well as cultural. The same prevails as regards the use of street cries in drama. Indeed, in Elizabethan drama, the insertion of street cries and criers for the purpose of dramatic construction is based on their social status as well as on the general perception the audience had of street hawkers.

In his analysis of the first stirring of Opera in England, Daniel Albright mentions not Dering's, but Gibbons' *Cries of London* in a way that sets off the theatrical potential of the cries.

> But if I look for a musical composition that seems to possess something of Shakespeare's amplitude, depth, and sheer plenty, there is one that stands out: Orlando Gibbons' *The Cry of London*. Gibbons was an exact contemporary of Robert Johnson, but *The Cry of London* is not theatrical music; instead it is a whole theatre created within the compass of a viol consort with vocal accompaniment [...] The whole human comedy [...] presents iself helter-shelter; it is like *The Canterbury Tales*, or the complete works of William Shakespeare abridged [...] the street cries remind us of the panoply, the full giddy gamut, of human life.[13]

Such a comparison may well seem a bit far-fetched, yet it remains that street cries were indeed incorporated in drama, for two reasons: the cultural interest of street criers for dramatic construction; and their linguistic interest, also apparent in catches: some street cries (those favoured by the dramatists) lend themselves to bawdy double-entendre and coded language.

The most significant examples of street criers in this respect are found in Thomas Heywood (*The Rape of Lucrece*, 1607), Ben Jonson (*Bartholomew Fair,* 1614), John Tailor (*The Hogge hath lost his pearl,* 1613), George Chapman (*May Day,* 1602), William Rowley (*A Shoemaker a Gentleman,* 1608), and John Fletcher (*Beggar's Bush,*1622*, The Humorous Lieutenant,* 1619).

Thomas Heywood's *The Rape of Lucrece* includes an important street cries song, which was added to the original play in the second edition (*Thus go the*

[13]Daniel Albright, *Musicking Shakespeare: A Conflict of Theatres*, Rochester 2007, pp.27–28.

cries of Rome fair towne). Although the tragedy is set in ancient Rome, the cries in this song are typical of London and indeed very close to *These are the Cries of London Town*, a composition found in *Pills*. The music of the song in Heywood's play is lost, but the words are very similar to those in *Pills*, *These are the cries of London town*; the first two lines for instance are nearly identical ("Thus go the cries of Romes fair towne, / First they go up street, and then they go downe").

But this song is an addition to the original play, thus not integrated to the dramatic frame otherwise than very superficially. Heywood's tragedy stands alone in this regard, because in the other aforementioned plays, street hawkers and their cries have indiscutably a dramatic function in addition to capturing something of the feel and flavour of London. Ben Jonson's comedy *Bartholomew Fair* (1614) stands out among these plays. In the comedy, the man selling pears to the cry "Buy any pears, very fine pears, pears fine!" is the accomplice of a plot schemed by a thief, and the cry is in fact a pre-arranged signal indicating the approach of fairground gulls. Ben Jonson's zestful dramatization of this renowned fair shows many characters drawn from the life – Nightingale the ballad seller, who gathers the crowd with his singing and intimates through a system of pre-arranged signals who has the fattest purse; Edgeworth, the cutpurse; Cokes, the typical fair gull. In this comedy, as in the other plays staging street hawkers, the dramatic use of such colorful characters is grounded on the intrinsic social and cultural meaning attached to street vendors, especially their closeness with the underworld. For characters like the broom-man or the chimney-sweep appear in Elizabethan literature as universally disreputable as well as low-status people. They stood at the bottom of the social ladder for rank, manners and morality. Thus Robert Armin, in *The Valiant Welshmen* (1615), has one of his characters, Morgan, say disdainfully of another character that he is "a saucy knave, that cares no more for the king, than lousy beggars and chimney-sweepers" (I.3). And Tom Lurcher, a knave in John Fletcher's *The Night-Walker* (1611), remarks spitefully:

> *Lurcher*. Why should my neighbour,
> That hath no more soul than his horse-keeper,
> Nor bounteous faculties above a Broom-man,
> Have forty thousand pounds, and I four groats?[14]

The borderline between street hawkers and rogues was often thin, as in the case of the thief in Ben Jonson's comedy, for whom selling pears is just a cover. This character had many real-life counterparts, since street vendors could be

[14] I.1.19–22, *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, ed. Fredson Bowers, Cambridge 2008, vol.7, p.372.

discharged soldiers, pedlars selling anything from trinckets to forged passports, tramps, madmen, beggars, swindlers, or thieves. One of the characters who's is recurrent in drama is the discharged soldier turned street vendor to try and earn a meagre living. Gasparo in Massinger's *The Maid of Honour* affirms that he will have to "crie brooms or cats meate"; (III.1.125); in Fletcher's *The Loyal Subject*, another former soldier, Ancient, also roams the town crying "Brooms!"

> *Ancient*. Broom, broom, the bonnie broom,
> Come buy my birchen broom;
> I'th'warres we have no more room,
> Buy all my bonnie Broom. [...][15]

Later in the comedy, Ancient congratulates himself on his success, in terms that point out the other reason why dramatists were interested in street cries: some of the wares lend themselves to sexual innuendo and bawdy wordplay, which were in favour with Elizabethan audiences (especially the "groundlings") and which were also potentially of interest as covert language for the hatching of plots.

> *Ancient*. I have been crying Brooms all the towne over,
> And such a Mart I have made, there's no trade neare it;
> O the handsome wenches, how they twitter'd,
> When they but saw me shake my ware and sing too:
> Come hither master Broom-man I beseech ye:
> Good Master Broom-man hither cries another.[16]

In addition, in drama, the service and exchange proposed by some street criers like broom-sellers, sow-gelders, pedlars and chimney-sweeps is generally full of double meaning, and the linguistic interest of dramatists in their cries explains why these street criers are staged much more often than others, more than some cries which were better known and more common, like "Buy four ropes of hard onions" (although there is a man crying "Hard St Thomas Onions" in Tailor's *The Hog Hath Lost His Pearle*). The use of the bawdy is linked to the handling of the plot and thus serves dramatic construction, as in Chapman's comedy *May Day*. In this comedy, a young man, Lorenzo, wishes to seduce Quintiliano's wife, and to do this he must enter her house. So Lorenzo uses the chimney-sweep's song to warn of his presence and – very crudely – of his intentions. Lorenzo actually conflates and travesties two cries: the chimney

[15]III.5.1-4, ibid., vol. 5, p. 174.

[16]IV.2.69–74, ibid., p.183.

sweep's and the warning of the town crier at the end of the day ("maids in your smocks, look well to your locks"). Lorenzo's parody actually twists the meaning of the song, which was intended to reassure and protect honest townsfolk, with a moral warning issued to maids, as in *The Belmans Cry* (1616) by Thomas Dekker.

Lorenzo's song states quite the opposite, with the conventional bawdiness[17] attached to the character of the chimney-sweep:

> *Lorenzo*. Maids in your smocks, set open your locks,
> Downe, downe:
> Let Chimney sweeper in:
> And he will sweepe your chimneys cleane,
> Hey, derry downe.
> How dos't like my crie, ha?[18]

The wares proposed by some pedlars in drama share this propensity to double-entendre; the amorous bargain is more or less implicit and more or less bawdy; a favourite pun is the "coney-skins" which the pedlar will propose to buy from maids, as in Fletcher's comedy *Beggar's Bush* (a comedy in which all the street criers are in fact vagrants and rogues).

> Bring out your Cony-skins, fair maids, to me,
> And hold'em faire that I may see;
> Grey, black, and blew: for your smaller skins,
> I'le give ye looking-glasses, pins.
> And for your whole Coney, hee'r's ready money.[19]

The sexual undertones of cries like the pedlar's, the tinker's, the broom-man's or the chimney-sweep's were common enough for this feature to appear also in musical pieces of the time like Ravenscroft's *Cryer's Song of Cheape-side*:[20]

---

[17]Such bawdiness was a topos in street cries, not just in England but also in France, where the chimney-sweep cried "hault et bas, ramonez les caminades", or, "Ramonner vos cheminées, Jeunes dames halt et bas / Faictes moy gagner ma journée / A bien housser je m'y esbas". See Pascal Brioist and Vincent Milliot, "Echanges culturels et sensibilités auditives: le 'chant des rues' (cris de Londres, cris de Paris) aux 16è et 17è siècles", in: *Le chant, acteur de l'histoire*, edited by Presses Universitaires de Rennes, France, 1999, p. 201–204.

[18]III.2.121–127, *Old English Plays*, ed. Charles Wentworth Dilke, Charleston 2010, p. 96.

[19]III.1.97–101, *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, ed. Fredson Bowers, vol. 3, p. 396.

[20]Thomas Ravenscroft, *Melismata*, London 1611, n° 14: "O yes, O yes, if any one at fifteene".

> Yes, O yes, if any one at fifteene, hath taken up and found a pretie, pretie thing,
> That hath her maidenhead unbound, If any galant have with Cater-tray, play'd the wife Aker, and made all away,
> let him come to the Crier, there will bee laide a thousand pound to tenne, that none of these will ere bee had againe.

In the catches of the late 17th century, ribald pieces are also common, like Symon Ives' *Come, come, pretty wenches*, in which a tinker advises his professional services, but it is clearly another service which he wishes to sell.

> Come, come, pretty wenches, more nimbler than Ells, and buy my fine Boxes, my stones and my Steels
> let me touch but your Tinder and you would admire, how quickly my Steel and my stones will give fire; touch and go;
> They are as good Mettle as e're came in Box, To fire up your tinder with two or three knocks;
> take my steel in your hand, wench, and try but a blow, y' faith, I dare warrant, 'tis touch and go.[21]

This bargain of love is even found in madrigals. In Thomas Morley's song *Will you buy a fine dog with a hole in his head?*, the pedlar sells "sleeke stones and potting sticks" to maidens.[22] A more refined pedlar hawking his ware is impersonated in John Dowland's madrigal *Fine Knacks for Ladies.* Again, the goods are metaphorical if in the Petrarchan tradition of courtly love:

> Fine knacks for ladies, cheap, choice, brave and new;
> Good penny worths, but money cannot move
> I keep a fair but for the fair to view
> A beggar may be liberal of love.[23]

Thus, the cries of London help capture some of the feel and flavour of the capital; and they are of value for their sociological significance. But I suggest there may be yet another reason why dramatists were so interested in street hawkers, and that is, their potentially transgressive value. This transgressive character stems from the socioeconomical status of street hawkers. For in real life as in drama, itinerant vendors were often rogues, and the considerable

[21] In *Catch that Catch Can*, London 1685; transcribed in Malcolm A. Nelson: "Canons and Catches: the Cries of London", in: *Journal of the Catch Society of America* 1 (1969), pp. 116–117.

[22] Thomas Morley, *The First Booke of Ayres*, London 1600, n°17.

[23] John Dowland, *The Second Booke of Songs or Ayres*, London 1600, n°12.

aural power of the cries relies on their standing outside the norms of official speech: because the people who utter those cries were more often than not disreputable characters living on the edge of society. Hence they were easy to use as scheming characters within the frame of drama. Because from the point of view of dramatic construction, they easily implement that disorder which is necessary to the conduct of the Aristotelian pattern of comedy – moving from harmony to disorder, then back to harmony. The bawdy itself, with its double meanings, is actually used as a linguistic disguise, a code (just like the beggars' 'canting'). As a language of the margins, it sometimes even voices more serious issues, like political criticism, as in the case of Ancient, the destitute soldier turned broom-man in *The Loyal Subject.* Ancient's character is a reminder of the beggars and rogues who disgraced the military profession; but he also evokes the plight of Elizabethan soldiers in times of peace, who were not cared for and were often reduced to beggary.[24] For all these reasons, the cries of London go beyond illustrating the bustle of London. Their treatment in the different cultural media shows that they are part of a cultural poetics involving socioeconomical, linguistic, and musical as well as literary issues.

[24]See Paul A. Jorgensen, "Shakespeare's Coriolanus: Elizabethan Soldier", in: *PMLA*, vol.64, 1 (March 1949), p.230.

Stefanie Rauch

Die Mandoline als kulturelles Phänomen um 1760

Wolfgang Amadeus Mozarts Arie des Don Giovanni *Deh vieni alla finestra*, die dem Topos der Serenade – der nächtlichen Umwerbung der Geliebten mit Gesang und Saitenspiel – folgt, ist hinlänglich bekannt.[1] Bisher jedoch unbeleuchtet sind die Hintergründe dafür, dass ein für wenig bekannt gehaltenes Instrument, das man gemeinhin eher mit den Straßen Neapels assoziierte, auf der Opernbühne verwendet wurde. Es handelte sich dabei nicht nur um eine Spielerei Mozarts, um italienisches Lokalkolorit, sondern er reagierte auf ein kulturelles Phänomen, dessen Zentrum ab 1760 in Paris zu verorten ist.

Bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Mandoline in Europa durchaus präsent, wie der Anzahl von rund 70 Werken – einzelnen Stücken und Sammlungen – zu entnehmen ist, die James Tyler für die Zeit vor 1760 auflistet.[2] In der Rezeption gehalten haben sich beispielsweise die Konzerte Antonio Vivaldis für eine Mandoline RV 425 sowie für zwei Mandolinen RV 532 oder Johann Adolph Hasses Konzert für Mandoline und Streicher. Seit etwa 1760 ist ein Anstieg an verschiedenartigen Quellen zu bemerken, in deren Kontext das Instrument erscheint. Dazu zählen neben Konzertankündigungen und -berichten sowie Werbeanzeigen in Zeitungen und Anzeigenblättern vor allem handschriftliche und gedruckte Noten, Lehrwerke aber auch Instrumente. Dieser Umstand mag u. a. darin begründet liegen, dass ab dieser Zeit ein bestimmter Mandolinentyp nachweisbar wird; denn mit dem Namen Mandoline – oder präziser ‚mandola', ‚mandolino' oder ‚mandoline' – wurden Instrumente bezeichnet, die eigentlich zwei verschiedenen Instrumententypen zuzuordnen sind.

Stephen Morey untersuchte und katalogisierte in seiner Monographie *Mandolins in the 18th Century*[3] rund 400 der in den europäischen Musikinstrumentensammlungen befindlichen Mandolinen und mandolinenartigen Instrumente. Eine grundsätzliche Unterscheidung der im 18. Jahrhundert anzutreffenden Instrumente erfolgt danach, ob die Saiten wie in Abb. 1 am Ende des

[1] Erste Gedanken zum Szenentypus der Serenade formulierte Christine Siegert jüngst in ihrem Aufsatz: „Das Ständchen – Überlegungen zu einem Szenentypus in der Opera buffa", in: *Phoibos* 1 (2012), S. 41–51.

[2] James Tyler und Paul Sparks, *The Early Mandolin* (=Early Music Series, Bd. 9), Oxford 1989, Reprint 2001, S. 56–65.

[3] Stephen Morey, *Mandolins of the 18th Century* (=Collana di liuteria e culturale musicale, Bd. 4), Cremona 1993.

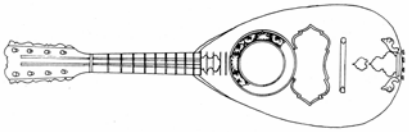


Abbildung 1:
Mandoline mit hinterständiger Saitenbefestigung und Quintstimmung.

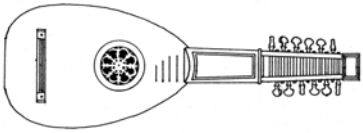


Abbildung 2:
Mandoline mit Querriegel und Terz-Quart-Stimmung.

Corpus – also hinterständig – oder an einem auf der Decke fixierten Querriegel angebracht sind, zu sehen in Abb. 2.[4] Dazu kommen erst in einem nächsten Schritt weitere Kriterien wie die Anzahl der Saiten oder Saitenchöre, das Saitenmaterial, die Stimmung und die übrige Konstruktionsweise sowie die Herkunft und Verbreitung der Instrumente. Eine eindeutige Terminologie festzulegen, hält Morey wohl zu Recht für problematisch, wenn man der Bandbreite der Instrumente, die den Namen Mandoline trugen, gerecht werden will.[5]

Kritisch zu sehen ist vor allem, dass die Vielzahl der unterschiedlichen Bauvarianten – auch in Fachkreisen – oft nur unter zwei Namen subsumiert werden: der sogenannten ‚Neapolitanischen' Mandoline, einem Instrument in Quintstimmung, dessen teilweise metallene Saiten am hinteren Corpusteil befestigt waren, und der sogenannten ‚Mailänder' Mandoline, einem Instrument in Terz-Quart- oder Quart-Quart-Stimmung meist mit Darmbesaitung und Querriegel, das seit den 1980er Jahren auch als ‚Barockmandoline' bezeichnet wird.[6] Die Problematik dieser Bezeichnungen zeigt sich an folgenden vier Aspekten: Erstens wird in den Quellen des 18. Jahrhunderts für beide Instru-

[4] Vgl. u. a. Morey, *Mandolins*, S. 5f. und 12. Abb. 1 ist eine Zeichnung von Kon-Euan Wong (Melbourne) einer Mandoline von [Vincentius] Vinaccia von 1761 für das Buch von Stephen Morey (dort Figure 26), vgl. Morey, Mandolins, S. 87. Abb. 2 ist wie Abb. 1 eine Zeichnung von Kon-Euan Wong (Melbourne) für das Buch von Stephen Morey (dort Figure 9), der beide Wiederabdrucke freundlicherweise genehmigte, ihm sei an dieser Stelle gedankt. Es handelt sich um ein Instrument von 1778–1779 von Antonio Preda, der es in Madrid für den venezianischen Botschafter baute); vgl. Morey, Mandolins, S. 36.

[5] Vgl. Morey, *Mandolins*, S. 12.

[6] Gerade der Terminus ‚Mailänder' Mandoline ist sehr irreführend, da damit im 19. und frühen 20. Jahrhundert ein sechssaitiges sowie im späteren 20. Jahrhundert ein sechschöriges Instrument bezeichnet wurde. James Tyler wies auf die Problematik bereits 1981 hin; vgl. Fußnote 32 in James Tyler, „The Italian mandolin and mandola 1589–1800", in: *Early Music* 9/Heft 4 (1981), S. 446. Im englischen Sprachraum etablierten Tyler und Sparks spätestens seit dem Erscheinen von *The Early Mandolin* 1989 analog die Begriffe ‚mandoline' für das vierchörige und ‚mandolino' für das Querriegelinstrument. Auch diese Lösung erscheint als schwierig, da

mententypen ein einheitlicher Begriff – eben italienisch ‚mandolino' oder französisch bzw. deutsch ‚mandoline' – verwendet. So betitelt Giovanni Fouchetti sein Lehrwerk im Jahr 1771 mit *Methode*[sic!] *Pour apprendre facilement á jouer de la Mandoline á 4 et á 6 Cordes* und benutzt diese Unterscheidung auch im laufenden Text.[7] Ähnlich verfährt Michel Corette ein Jahr später in seiner *Nouvelle Methode*[sic!], in der er gleich im zweiten Kapitel die beiden verschiedenen Stimmungen der ‚Mandoline' beschreibt.[8]

Zweitens entstanden vierchörige Instrumente in Quintstimmung und mit Metallbesaitung seit den 1740er Jahren[9] nicht nur in Neapel, sondern auch in Rom oder Norditalien,[10] während mit Darm bespannte Querriegelinstrumente wiederum in unterschiedlichen Bautypen von verschiedenen Instrumentenbauern sowohl in Mailand als auch in anderen Städten Italiens gebaut wurden.[11] Drittens sind die Begriffe kritisch zu sehen, weil eine terminologische Unterscheidung in ‚Neapolitanische' und ‚Mailänder' Mandoline vermutlich erst rund 50 Jahre nach dem Auftreten des Typs in Quintstimmung im Jahre 1804 bzw. 1805 von Bartolomeo Bortolazzi formuliert wurde.[12] Als Protagonist dieser Zeit vor allem in Wien benannte er damit in seiner *Anweisung die Mandoline von selbst zu erlernen nebst einigen Uebungsstücken* ein vierchöriges und ein sechssaitiges Instrument:[13]

---

diese Begriffe lediglich die deutsche und italienische Übersetzung des gleichen Phänomens bezeichnen und im 18. Jahrhundert für beide Mandolinentypen verwendet wurden.

[7] Giovanni Fouchetti bezieht die sechschörige Mandoline zwar im Titel und an wenigen weiteren Stellen mit ein, berücksichtigt aber keine technischen Spezifika des Instrumentes; vgl. Giovanni Fouchetti, *Methode*[sic!] *Pour apprendre facilement á*[sic!] *jouer de la Mandoline á 4 et á 6 Cordes*, Paris 1771, Reprint Genf 1983 (ohne RISM-Nr.).

[8] Vgl. Michel Corette, *Nouvelle Methode*[sic!]. *Pour apprendre à Jouer en très peu de tems*[sic!] *la Ma*[n]*doline*, Paris 1772, Reprint Genf 1983, S. 3 (ohne RISM-Nr.). Lediglich [Gabriele] Leone erwähnt als Instrument, mit dem die Mandoline nicht zu verwechseln sei, die ‚mandole': „La Mandoline s'accorde exactement comme le Violon en quinte, il y à[sic!] quelques autres Instruments d'une forme a peu près semblable qu'on nome Mandoles en Italie, et que l'Etranger confond souvent avec celui dont il sagit[sic!] ici"([Gabriele] Leone, *Methode*[sic!] *Raisonnée Pour passer du violon à la Mandoline et de L'archet a la plume*, Paris 1768, Reprint Genf 1983, S. 1 (RISM L1980 bis L1982)).

[9] Vgl. neben Morey, *Mandolins*, S. 96 und 116 u. a. James Tyler, „The Italian mandolin", S. 442f.

[10] Morey listet z. B. Instrumente dieser Bauweise aus Rom oder auch aus Prag; Morey, *Mandolins*, S. 83f., 109ff. sowie 121–126.

[11] Vgl. Morey, *Mandolins*, S. 18–33.

[12] Frühere Quellen sind derzeit nicht bekannt.

[13] Das Erscheinungsjahr der *Anweisung* ist unklar; laut Elisabeth Th. Hilscher handelt es sich um 1804, andere Autoren wie Paul Sparks oder François-Joseph Fétis geben 1805 an; Elisabeth Th. Hilscher, Art. „Bortolazzi, Bartolomeo", in: *MGG*2, Personenteil 3, Kassel u. a. 2000,

> Zwar giebt[sic!] es auch Mandolinen von 6, 8 und mehreren Saiten, (sie heissen auch Mandola, Mandora). Jene von 6 Saiten, sind die Mailändischen und Turiner; diese mit 8 Saiten versehen, die Neapolitanischen; allein da sie theils[sic!] unbequemer sind, theils[sic!] auch einen zu harten, zitherartigen Ton haben, so bleiben wir hier um so eher bei der, neuerlich erfundenen, mit Vier Saiten bezogenen Mandoline – der Cremonesischen oder Brescianischen – stehen, da sie theils[sic!] bequemer, theils[sic!] auch von weicherem, gesangvollerem Ton ist.[14]

Viertens werden Querriegelinstrumente seit den 1980er Jahren behelfsmäßig auch als ‚Barockmandoline' bezeichnet, um eine terminologische Trennung der beiden Hauptbautypen zu signalisieren. Dieses erscheint allerdings als ebenso problematisch, da Mandolinen mit fünf oder sechs Chören bzw. Saiten für das gesamte 18. Jahrhundert aus Musikinstrumentensammlungen und musikalischen Quellen belegt sind, – eine Unterscheidung, die an ebenfalls zu diskutierenden Epochen orientiert ist, erweckt folglich einen irreführenden Eindruck.[15]

Der Instrumententyp, der ab etwa 1760 offenbar in der französischen und wahrscheinlich auch in der europäischen Praxis präferiert wurde, war ebenjene Mandolinenvariante mit hinterständiger Saitenbefestigung in Quintstimmung g d' a' e" – unabhängig davon, ob sie nun vier Einzel- oder vier Doppelsaiten hatte oder einen länglicheren oder runderen Corpus besaß (Abb. 1); denn für dieses mit einer Feder zu spielende Instrument[16] sind mindestens rund

---

Sp. 460f.; François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris ^{2}1861, S. 32; Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S. 101.

[14] Bartolomeo Bortolazzi: *Anweisung die Mandoline von selbst zu erlernen nebst einigen Uebungsstücken*, Leipzig 1804 oder 1805, S. [3] (A-Wn MS7299).

[15] Vgl. z.B. Morey, *Mandolins*, S. 29f.

[16] In jeder der fünf um 1770 in Paris gedruckten Methoden gibt es Hinweise auf Art, Form, Haltung und Verwendung der Feder; vgl. insbesondere Giovanni Battista Gervasio, *Methode*[sic!] *très facile Pour apprendre à jouer de la Mandoline à quatre Cordes Instrument fait pour les Dames*, Paris 1767, S. 1 (RISM G1678; US: Wc call no. MT602.A2G3); Pietro Denis, *Methode*[sic!] *Pour apprendre à Jouer de la Mandoline Sans Maître*, Paris 1768, Reprint Genf 1983, S. 3–5 (RISM D1645); Leone, *Methode raisonnée*, S. 3–5; Fouchetti, *Methode*, S. 4; Corrette, *Nouvelle Methode*, S. 8. Dass in der Praxis auch andere Hilfsmittel zur Tonerzeugung wie etwa kleine Holzstücke gebräuchlich waren, lässt sich aus den im Folgenden zitierten Bemerkungen von Fouchetti schließen (vgl. Fußnote 18). Rund drei Jahrzehnte später scheint sich die Spielweise gewandelt zu haben, denn Bortolazzi schreibt: „[D]ie Saiten selbst darf man nicht mit dem Finger der rechten Hand [...] und eben so wenig mit einem Federkiel [...] berühren, sondern man bedient sich am schicklichsten dazu eines kleinen Blättchens von Kirschbaumrinde, welches man im Italiänischen[sic!] Patacca nennt." (Bortolazzi, *Anweisung*, S. [3]).

260 Einzelwerke und Sammlungen überliefert.[17] Für die Querriegelvariante haben sich aus der Zeit zwischen 1760 und 1790 nur etwa 15 Stücke oder Sammlungen erhalten, zu denen jedoch eventuell noch einige der 260 Werke hinzukommen, die nicht eindeutig zuzuordnen sind. Details über die Spielweise dieses Mandolinentyps sind aus Quellen nicht bekannt. In der derzeitigen Praxis wird deshalb beispielsweise die Federtechnik auf das Querriegelinstrument übertragen, obwohl die bisher bekannten wortsprachlichen und musikalischen Quellen dazu keine Anhaltspunkte bieten. Zwar erwähnen Fouchetti und Corrette – vielleicht aus Gründen der Vollständigkeit oder um eine kleine Marktnische nicht auszulassen –, dass es auch sechschörige Mandolinen gibt, sie gehen aber nicht auf instrumentaltypische Details ein. Gerade gegen die Übertragung der Federtechnik spricht, dass Querriegelinstrumente – wie erwähnt – mit Darmsaiten bespannt waren und – laut Fouchetti – Darmsaiten am besten mit einem Stück Kirschbaumrinde gespielt würden:

> Ceux qui montent leur Mandoline en cordes de boyeau[sic!] doivent se servir en maniere[sic!] de plume, d'un morceau d'écorce de Cérisier, que l'on coupe en forme de coeur et de la longueur convenable pour pouvoir le tenir facilement dans les doigts car les plumes ne vallent[sic!] rien pour les cordes de boyeau[sic!].[18]

Bei einer näheren Betrachtung dieser musikalischen Quellen fallen neben der Frage nach dem Instrumententyp weitere Aspekte auf, etwa regionale Faktoren, die für das Phänomen Mandoline um 1760 eine Rolle gespielt haben könnten. Obwohl die einschlägigen Komponisten überwiegend italienischer Herkunft waren, entstand in Paris mit rund 80 eine hohe Zahl an Drucken zwischen 1761 und 1783[19] und auch die Mehrheit der in Manuskripten erhaltenen Werke ist in Frankreich und Italien zu finden. Zudem haben die größeren zusammenhängenden Quellenkomplexe, die es andernorts z.B. in Uppsala gibt, ihren Ursprung ebenfalls überwiegend in Italien.[20] Die Komponisten sind in zwei Arten von musikalischen Kreisen zu belegen: in der Instrumentalmusik

[17] Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S.143–167.

[18] Fouchetti, *Methode*, S.18. Interessant sind auch die Ausführungen von James Tyler, der neben der Verwendung eines Plektrums auch Fingertechnik zur Tonerzeugung diskutiert; vgl. James Tyler, „The Italian mandolin", S.445. Inwieweit Rückschlüsse aus bildlichen Quellen vertrauenswürdig sind, wäre in einer umfassenden Studie zu prüfen.

[19] Insgesamt führt Sparks ca. 90 Drucke für diesen Zeitraum auf; Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S.148–157.

[20] Vgl. Stefanie Rauch, „Vorwort", in: *Die Werke für zwei Mandolinen der Gimosamling* (Die Werke für Mandoline der Gimosamling der Bibliothek Carolina Rediviva Uppsala 1–3), Heft 1, Hamburg 2008, S.3ff.

als Mandolinisten und Mandolinenlehrer – wie Giovanni Battista Gervasio, [Gabriele] Leone,[21] Giovanni Fouchetti – und im Musiktheater, z.B. Giovanni Cifolelli, Alessandro Marie Antonio Fridzeri oder Carlo Sodi.[22] Inwieweit letztere auch selber Mandolinisten waren, ist nur in wenigen Fällen über Werke und Konzertauftritte nachvollziehbar, etwa bei Cifolelli und Fridzeri.[23] Auffallend ist in Paris, dass ein Auftauchen des Instrumentes mit den Geschehnissen rund um die Opéra-comique und Comédie-italienne einhergeht und dass ein Teil des Repertoires Ariettes und Vaudevilles aus diesem Kontext zur Basis hat.[24] Zu beobachten ist also, wie die Mandoline als quasi ‚neues' Instrument von italienischen Musikern nach Paris gebracht wird und über den Status des Unbekannten, Exotischen in verschiedenen institutionellen Kontexten erfolgreich verwendet wird.

Die Mehrheit der seit etwa 1760 komponierten Werke für Mandoline dürfte für einen bestimmten Zweck intendiert worden sein. Gerade bei den Drucken dominieren bestimmte Besetzungen, während andere gar nicht vorkommen; so entstanden mit Abstand die meisten Werke für zwei Mandolinen: Unter den Pariser Drucken machen sie mit 32 von 62 erhaltenen Werken ebenso die größte Gruppe aus wie unter den Handschriften mit rund 55. Weitere Kombinationen waren Mandoline und Basso oder zwei Mandolinen und Basso sowie 17 in Paris gedruckte Sammlungen für Gesang mit Mandolinenbegleitung. Ausschließlich in Manuskriptform liegen jedoch die etwa 40 Werke

[21] Die Frage nach dem Vornamen „Mr. Leone[s] De Naples" (Leone, *Methode Raisonnée*, Titelblatt) ist seit den 1970er Jahren immer wieder diskutiert worden, Details finden sich u.a. in Fußnote 87 in Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S.87 oder in Hervé Audéon, „Un manuscrit de Trois Sonates pour le clavecin de Leoni", in: *Bulletin de l'atelier d'études sur la musique française des XVII^e & XVIII^e siècles* 6 (1996), S.10ff. Überzeugend belegte Jean-Paul Bazin in seinem Vortrag *Gabriele Leone: Entwurf seines Lebenslauf* [sic!] auf dem III. Internationalen Mandolinen-Symposium in Trossingen am 2. Oktober 2004, dass es sich bei dem Mandolinisten wohl tatsächlich um Gabriele Leone handelt. Die Autorin ist Jean-Paul Bazin für die Übersendung des vorgetragenen Textes zu Dank verpflichtet.

[22] Cifolleli, Fridzeri, Sodi und andere Opernkomponisten schrieben zwischen 1753 und 1776 diverse Bühnenwerke für die Opéra-comique und die Comédie-italienne, traten aber auch mit der Mandoline auf oder komponierten dafür; vgl. Franz Stieger, *Opernlexikon*, Teil 2. Komponisten, Bd.1, S.206 und 364 sowie Franz Stieger, *Opernlexikon*, Teil 2. Komponisten, Bd.3, S.1049. Tyler weist auch auf den Umstand hin, dass die Mandoline (allerdings in der Querriegelform) bereits um 1720 in zahlreichen Opern und Oratorien verwendet wurde; Tyler, „The Italian mandolin", S.443.

[23] Vgl. beispielsweise Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S.89, 154 und 161.

[24] Vgl. Karin Teune, *Pietro Denis' „Methode raisonnée Pour apprendre à Jouer de la Mandoline Sans Maître" und die instrumentale Umsetzung der Lehrinhalte in seinen Liedsammlungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Liedbegleitung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Diplomarbeit Hochschule für Musik und Tanz Köln – Standort Wuppertal 2009.

für Mandoline und Streicher oder Orchester vor, die zur Hälfte explizit mit ‚Concerto' überschrieben sind. Gedruckt wurden also offenbar nur Werke, von denen man sich einen guten Absatz versprach, was insbesondere auf solche Stücke zutreffend gewesen sein dürfte, die tendenziell technisch einfacher und vor allem für das häusliche Musizieren zu zweit oder zu dritt geeignet waren.

Ein frühes Beispiel stellt der zweite Satz des Mandolinenduos Nr. 2 von Emanuele Barbella aus dem 3. Band von *Les Petites Récréations de la Campagne*, einem Pariser Druck von 1764, dar (Abb. 3[25]). Die Simplizität spiegelt sich in der einfachen Stimmverteilung mit in Terzen geführten Stimmen oder in leichten Begleitstrukturen wider. Nur selten gibt es kleine Finessen wie den fugierten Anfang des dritten Teiles. Die technischen Anforderungen umfassen für die linke Hand lediglich eine Kenntnis der Töne bis zum siebten Bund und einfache Doppelgriffe in der zweiten Mandolinenstimme, rechts müssen Ab- und Wechselschlag beherrscht werden.

Die Hypothese, dass mit den Mandolinendrucken ein neuer Markt des ‚häuslichen' Musizierens bedient werden konnte, wird nicht nur durch die relativ geringen spielerischen Ansprüche, sondern auch dadurch gestützt, dass einige der Drucke Vermerke tragen, die auf den potentiellen Abnehmerkreis schließen lassen: „suite des Amusements des Dames"[26] oder „pour les amateurs de mandoline".[27] Des Weiteren wurden zwischen 1767 und 1773 fünf Lehrwerke für Mandoline herausgegeben, die ebenfalls diesem Anspruch folgten. Sie trugen entsprechende Titel wie: *Methode*[sic!] *très facile Pour apprendre à jouer de la Mandoline à quatre Cordes Instrument fait pour les Dames*[28] oder *Methode*[sic!] *Pour apprendre facilement á*[sic!] *jouer de la Mandoline*[29]. Die Autoren dieser Lehrwerke reagierten einerseits auf ein Interesse an dem Instrument und folgten andererseits dem Zeitgeist; denn gerade in diesem Zeitfenster

[25] Ein Exemplar des Stückes befindet sich in US-BEm mit der Signatur M290 .P473 Case X (ohne RISM-Nr.). Es ist außerdem handschriftlich als vierter Satz von Emanuele Barbella, *Duetto a due Mandolinj* in S-Uu mit der Signatur Gimo 13 (ohne RISM-Nr.) sowie als zweiter Satz von Giuseppe Giuliani, *Concerto* in F-Pn mit der Signatur L 2774 (ohne RISM-Nr.) überliefert; vgl. Paul Raymond Sparks, *A History of the Neapolitan Mandolin from its Origins until the Early Nineteenth Century*, Bd. 2, Diss. City University London 1989, S. 39f. und 147.

[26] Jean Baptiste Miroglio, *7^e suite des Amusements des Dames*, Paris 1767 (ohne RISM-Nr.); vgl. Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S. 149 und Sparks, *History*, S. 181.

[27] Emanuele Barbella, *Six sonates à Violons & Basse* [...] *utiles pour les amateurs de mandoline*, Paris 1768 (ohne RISM-Nr.); vgl. Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S. 150 und Sparks, *History*, S. 43.

[28] Gervasio, *Methode*, Titelblatt; für die schnelle Übermittlung der Quelle sei an dieser Stelle Herrn Neil Gladd sehr herzlich gedankt.

[29] Fouchetti, *Methode*, Titelblatt.

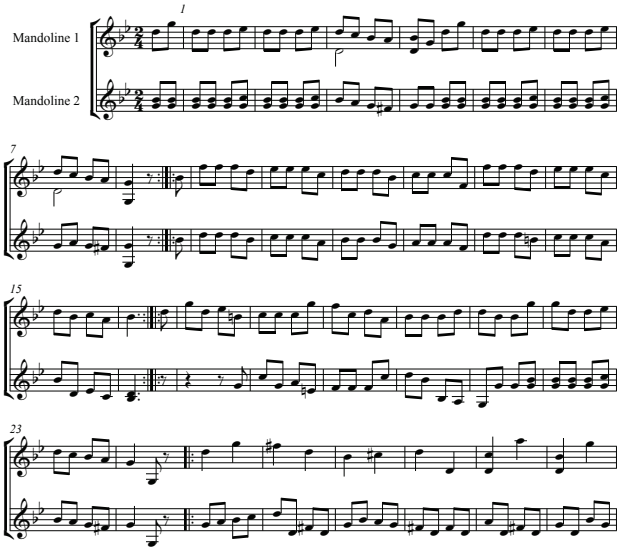


Abbildung 3: Aus dem 2. Satz von Emanuele Barbella, „Duetto Nr. 2“, in: *Les Petites Récréations. III^e livre*, Paris 1764.

erschienen nicht nur eine Vielzahl an Schulen für sämtliche Instrumente in den Katalogen der Pariser Drucker und Verleger, sondern es wurde auch der Amateur oder gebildete Dilettant als Zielgruppe ‚entdeckt'. Im Laufe der 1770er Jahre stieg das spielerische Niveau der gedruckten Werke – etwa die Duos, Variationen und Sonaten von Leone –, was im Ruückschluss erweiterte instrumentale Fähigkeiten der Rezipienten bedeuten mag. Eine Voraussetzung für diese Entwicklung war die geistige Durchdringung der instrumentaltypischen Abläufe, wie sie über die fünf Lehrwerke zugänglich waren.

Auf eine weitere Besonderheit sei ferner hingewiesen: Die Quintstimmung erhöhte offenbar die Attraktivität des Instrumentes mit hinterständiger Saitenbefestigung bzw. den Verkauf von dafür geeigneten Drucken, da die Werke auch auf der Violine spielbar waren und somit mehr Käufer angesprochen

wurden: *Duo pour deux violons qui peuvent se jouer sur la mandoline*[30], *à due Violini ò Mandolini*[31] oder *Duetti facili per gli amatori, à due violini, o due mandolini*[32]. Dem entspricht auch, dass eines der Lehrwerke – von Leone – wie folgt betitelt ist: *Methode*[sic!] *Raisonnée Pour Passer du Violon à la Mandoline*[33]. Die Autoren hatten einen bestimmten Abnehmerkreis im Fokus, und zwar die interessierte Dilettantin, die eventuell sogar bereits Kenntnisse auf der Violine hatte. Der Aufbau aller fünf für das autodidaktische Studium intendierten Lehrwerke unterstreicht diese Beobachtungen, enthalten sie doch hauptsächlich instrumentalspezifische Inhalte für die rechte Hand, während musiktheoretische Aspekte weitestgehend vernachlässigt werden. Auch Regeln für die linke Hand[34] finden sich nur an wenigen Stellen, was umso erstaunlicher erscheint, da immer wieder Akkordzerlegungen thematisiert werden, für die nicht nur die Federführung rechts, sondern ebenfalls der Fingersatz links relevant ist.[35]

---

[30][Gabriele] Leone, *Duo pour deux violons qui peuvent se jouer sur la mandoline*, Paris 1762 (RISM L1978–1979); vgl. Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S.148 und Sparks, *History*, S.164.

[31]Gaetano Dingli, *Sei Sonate à due Violini, ò Mandolini*, Paris 1767 (RISM D3113); vgl. Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S.149 und Sparks, *History*, S.96.

[32]Giovanni Fouchetti, *Sei Duetti facili per gli amatori, à due violini, o due mandolini*, Paris 1770 (ohne RISM-Nr.); vgl. Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S.151 und Sparks, *History*, S.110.

[33]Leone, *Methode raisonnée*, Titelblatt.

[34]Neben der Verwendung des kleinen Fingers anstelle von Leersaiten an bestimmten Stellen, thematisiert nur Leone weitere Aspekte der linken Hand; vgl. Leone, *Methode raisonnée*, S.18f. In Bezug auf die linke Hand beginnen die Autoren damit eine Tradition, die sich bis in die heutige Zeit hält. Die gleiche Stimmung von Violine und Mandoline g–d'–a'–e'' verleitet zu der Annahme, der Umgang mit der linken Hand und Fingersatztheorie seien einfach übertragbar. Die unterschiedliche Haltung der Instrumente am Hals bzw. am Bauch des Spielers und die wesentlich höheren Spannungsverhältnisse der Mandolinensaiten sollten jedoch stattdessen zu unterschiedlichen Ansätzen führen; vgl. Manfred Bartusch, *Die linke Hand des Gitarristen*, Bramsche 1981. Neue mandolinenspezifische fingersatz- und haltungstheoretische Ansätze beschreibt Keith D. Harris; vgl. Keith D. Harris, *Das Mandolinen-Spiel. Reflexionen über instrumental-technische Themen*, Hamburg 2006.

[35]Einige Akkordzerlegungen wurden offenbar von bestimmten Mandolinisten eingeführt und kennzeichneten eventuell auch deren persönlichen Stil; vgl. Denis, *Methode*, S.9f. Möglichst umfassende Muster bietet vor allem Leone, interessant ist auch Gervasio; vgl. Leone, *Methode raisonnée*, S.14f. sowie Gervasio, *Methode*, S.4–10. Die Zerlegungsfiguren kamen sowohl bei Begleitpassagen als auch an Stellen zur Anwendung, an denen die Mandolinenstimme einen Ton über eine gewisse Länge aushalten soll. Leone beschreibt dies folgendermaßen: „Cet Instrument étant privé de l'archet ne peut soutenir le ton comme le Violon ni exécuter comme lui une quantité de notes d'un seul coup; il a cela de commun avec le Clavecin, et tous Instruments qui se pincent." (Leone, *Methode raisonnée*, S.1). Da ein einzeln gezupfter Ton auf der Mandoline

Zusätzlich zum Melodiespiel – dem Haupteinsatzgebiet der Violine – wurde die Mandoline zur Begleitung vor allem von Gesang verwendet, wovon die bereits erwähnten gedruckten Liedsammlungen Zeugnis geben.[36] Pietro Denis richtet sogar den dritten Teil seiner Mandolinenschule explizit darauf aus: „contenant la manière facile de S'accompagner Soi même en Chantant"[37], indem er verschiedene Begleitmuster – darunter auch einfache Akkordzerlegungen – aufführt (Abb.4[38], S.32):

Da Wolfgang Amadeus Mozart im November 1777 während seines Mannheimer Aufenthaltes ein Konzert Giovanni Battista Gervasios besuchte, der gemeinsam mit seiner Frau Werke für Mandoline und Gesang aufführte,[39] und Mozart auch schon in London im Jahr 1764 mit Leone zusammengetroffen war,[40] kann davon ausgegangen werden, dass er mit dieser Praxis vertraut war. Die Mandolinenstimme von Don Giovannis Arie sowie die beiden Lieder mit Mandolinenbegleitung *Die Zufriedenheit* KV 349 und *Komm, liebe Zither, komm* KV 351 – entstanden vermutlich um 1780 – zeigen denn auch jenen idiomatischen und im Sinne der Pariser Drucke zeitgemäßen Umgang mit dem Instrument.[41]

---

relativ schnell verklingt, entwickelten die Praktiker um 1760 verschiedene Möglichkeiten zur ‚künstlichen' Tonverlängerung – neben Akkordzerlegungen z.B. Tonrepetitionen oder andere Verzierungen. Corrette etwa schlägt vor: „Il est remarquer que sur la Mandoline on ne peut pas enfler les sons commes[sic!] on fait avec l'Archet sur le Violon. Pour supléer[sic!] a cela, on fait un Trill[sic!] qui est une repetition[sic!] du même son sur une note." (Corrette, *Nouvelle Methode*, S.17), auch Fouchetti drückt sich ähnlich aus: „L'on entend par Tril[sic!] ou Battement la fréquente repetition[sic!] que l'on est obligé de faire d'un même son pour éxécuter[sic!] des notes d'une certaine valeur que la corde de la Mandoline ne pourroit[sic!] faire entendre assés[sic!] long temps, attendu par la vibration des cordes ne dure pas asses pour cela. L'on est donc obligé de répeter[sic!] le même son et de le multiplier en quelque manière en l'exprimant par un certain nombre de croches, de doubles croches ou de triples croches; c'est ce qu'on appelle Trillo, en Italien, et Battement, ou Tril[sic!], en François." (Fouchetti, *Methode*, S.[14]) Weitere Ausführungen gibt auch Leone; vgl. Leone, *Methode raisonnée*, S.16f.

[36] Eine Liste von Liedsammlungsdrucken findet sich bei Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S.154f.

[37] Pietro Denis, *Troisieme*[sic!] *Et dernière Partie de la Méthode Pour apprendre à Jouer de la Mandoline Sans Maître*, Paris 1773, Reprint Genf 1983, Titelblatt (RISM D1645; A-Wn MS14963-qu.4°. Mus).

[38] Denis, *Troisieme Méthode*, S.2.

[39] Gervasio ließ Leopold Mozart im Anschluss an das Konzert Grüße übermitteln; Wilhelm A. Bauer – Otto E. Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd.II, Kassel u.a. 1962, Nr. 363, S.103.

[40] Bauer – Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, S.194.

[41] Leider ist der Entstehungskontext der beiden Mozart-Lieder bisher nur wenig erforscht und gerade das Zusammentreffen mit Gervasio scheint bisher nicht berücksichtigt worden zu sein;



Abbildung 4: Akkordzerlegungen zur Begleitung nach Pietro Denis.

Neben dem häuslichen Musizieren gehobener gesellschaftlicher Kreise, wie es auch zusätzlich zu den weitestgehend musikalischen Quellen einige Gemälde aus der Zeit belegen,[42] ist damit mit dem Konzert ein weiterer institutioneller Rahmen erwähnt, in dem die Mandoline ab 1760 auftauchte. Wieder ist Mandolinenspezifisches am besten aus Paris bekannt.[43] Ein Teil des Repertoires, das bei diesen Gelegenheiten erklang, ist handschriftlich überliefert. Es handelt sich um die bereits erwähnten *Concerti* für Mandoline und Streicher

vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, *Lieder. Kritische Berichte*, hrsg. von Ernst August Ballin (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] III/8), Kassel u.a. 1964, S.78f. und 83.

[42]Z.B. von Pierre Lacour Le Père (o. J.) oder Johann Heinrich Tischbein (1772) aber auch das Gemälde der Madame Pompadour von François-Hubert Drouais (1764) oder Philip Mercier's *The Music Party* (spätes 18. Jahrhundert); vgl. Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S.88 oder James Tyler, „The Mandore in the 16th and 17th Centuries", in: *Early Music* 9/Heft 1 (1981), S.29; an dieser Stelle sei angemerkt, dass eine kunsthistorisch fundierte Übersicht über bildliche Quellen mit Mandoline noch nicht vorliegt, aber zu begrüßen wäre. Inwieweit daraus auch instrumentalspezifische Aspekte ableitbar sind, wäre allerdings zu diskutieren.

[43]Man denke etwa an den Aufsatz von Didier Le Roux, „La Mandoline aux ‚Concerts Spirituels' Parisiens du XVIII^{me} siècle", in: *Journal de la Pratique Musicale des Amateurs* 396 (April 1986), S.10–14 oder an die Ausführungen von Paul Sparks in Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S.93.

sowie um Sonaten. Generell machen die Komponisten von mehr Möglichkeiten des Instrumentes Gebrauch, etwa indem sie den Ambitus erweitern, den Rhythmus abwechselungsreich gestalten (duolisch oder triolisch) oder indem sie komplexe Zerlegungstechniken einbauen, die an die Figurationen in Violinkonzerten wie den Vivaldischen erinnern (Abb.5[44]):



Abbildung 5: Beginn des 1. Satzes der *Sinfoni per Mannolino* [sic!] *con Più Istromenti* von Giuseppe Giuliano.

Gespielt wurde das Repertoire offenbar mehrheitlich von professionellen Musikern, die in halböffentlichen Konzerten etwa für die Adeligen auftraten, in deren Diensten sie standen. Sieben Mandolinisten erschienen außerdem nachweislich mehrmals in den Concerts spirituels,[45] und in Zeitungen und Anzeigenblättern findet man Hinweise auf weitere ‚öffentliche' Konzerte, in

[44]S-Uu Gimo 153; der 1. Satz ist laut Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S.144 identisch mit dem 1. Satz des Ragiola zugeschriebenen *Concerto di Mandolino*, F-Pn L 2756. Das Stück scheint also zumindest in Italien und Paris bekannt gewesen zu sein.

[45]Vgl. Le Roux, „La Mandoline aux ‚Concerts Spirituels'" und Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel 1725–1790* (=Publications de la Société Française de Musicologie, Bd.3), Paris 1975.

denen die Mandoline gespielt wurde. Einige der namentlich für Paris belegten konzertierenden Musiker sind die bereits erwähnten Personen, die als Mandolinenlehrer, Mandolinisten und aus Opernkontexten bekannt sind.

Als wichtiger Protagonist fällt insbesondere [Gabriele] Leone auf, von dem – wie von diversen anderen[46] – Kompositionen sowie Berichte über seine Konzerttätigkeit erhalten sind und der nachweislich auch als Opernagent tätig war. Auf Leones spezielle Bedeutung sei hier nur kurz eingegangen: Aus Neapel stammend lässt er sich in Paris zunächst am 25. Mai 1760 durch einen Auftritt in einem Concert spirituel mit der Mandoline belegen.[47] Im Laufe der folgenden Jahre gibt es mehrere Erwähnungen seiner Konzerttätigkeit speziell in Paris, wo er zwischen 1761 und 1777 außerdem mehrere Werke für Mandoline drucken lässt[48] und auch 1768 seine bereits erwähnte *Methode Raisonnée* veröffentlicht,[49] die er zudem 1785 in einer englischen Übersetzung in London publiziert.[50] In London gibt er schon Anfang der 1760er Jahre Konzerte und trifft 1764 – offenbar als Mitglied der Londoner Musikerkreise – mit der Familie Mozart zusammen, Leopold Mozart nennt „Mr: Leone ein[en] gute[n] Mandolinspieler".[51] Ferner trat Leone als Opernagent in Erscheinung, der für die Spielzeit 1763/1764 im Auftrag Felice Giardinis, des Impresarios der Haymarket Opera, nach Italien reiste, um dort Sänger anzuwerben. Es kam in der Folge zu einem Streit zwischen den beiden, in dem Leone für den Bankrott der Oper verantwortlich gemacht werden sollte – letztendlich veröffentlichte er in der *Reponse a*[sic!] *un avertissement tres-insolent*[52] eine Gegendarstellung sowie den gesamten Briefwechsel und bekam auch vor Gericht Recht.[53]

---

[46] Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S. 89–93.

[47] Pierre, *Histoire du Concert spirituel*, S. 279.

[48] Bekannt sind mindestens sieben gedruckte Hefte mit Sonaten für Mandoline und Bass oder zwei Mandolinen sowie mit Variationen oder Minuets; vgl. Tyler – Sparks, *The Early Mandolin*, S. 148–152.

[49] RISM L1980, L1981, L1982.

[50] Bei Longman & Broderip; GB-Lbl b.123.

[51] Bauer – Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, S. 194. Auf der Reise nach Paris und London 1763, 1764, 1765 kam Familie Mozart in Kontakt mit Musikerkreisen, zu denen auch Madame Vendôme gehörte, bei der Leone 1768 seine Mandolinenschule und Leopold Mozart 1764 KV 6 bis 9 stechen ließ; vgl. Bauer – Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Nr. 80/155, S. 103.

[52] GB-Lbl 1347.e.10.

[53] Vgl. Curtis Alexander Price u.a., *The impresario's ten commandments. Continental recruitment for Italian opera in London 1763–64* (= Royal Musical Association Monographs, Bd. 6), London 1992.

Über Leone lässt sich ein kleines Netzwerk neapolitanischer Musiker rekonstruieren, in dem die Mandoline zu lokalisieren ist.[54] So tauchen immer wieder die gleichen Namen auf – Leone, Fouchetti, Sodi oder Gervasio –, die es ab ungefähr 1760 vor allem in Paris über Unterricht, Konzerte und Publikationen verstanden, ein Interesse an dem Instrument zu wecken. Dass die Mandoline über eben diesen Zirkel ins Bewusstsein der urbanen Öffentlichkeit kam, hängt offenbar eng mit der Infrastruktur der Musiktheater zusammen. Daraus ergibt sich die Frage, ob das Interesse an der quintgestimmten Mandoline – einem Instrument, das ursprünglich tatsächlich von den Straßen Neapels kam – in institutionellen Kontexten wie der Kammermusik und dem Konzert nun ein explizites Phänomen von Paris, London oder anderen Städten war oder ob Ähnliches auch für Italien belegbar ist.

Eine Annäherung ist über ein zusammenhängendes Manuskriptkonvolut möglich, das sich in Schweden erhalten hat. In der *Gimosamling* der Carolina Rediviva Bibliotek in Uppsala, die aus insgesamt 359 Werken unterschiedlicher Besetzungen und Gattungen – und zwar hauptsächlich Opernarien und Triosonaten – verschiedener Komponisten besteht, befinden sich auch 26 Manuskripte von 20 Mandolinenwerken.[55] Entstanden ist die Sammlung im Rahmen der Grand Tour, die der Kaufmann Jean Lefebure zwischen 1758 und 1763 gemeinsam mit Bengt Ferrner durch Europa unternahm. Genauere Kenntnisse über die Reise bis 1762 sind in einem Tagebuch überliefert, das Ferrner verfasste.[56] Der letzte Band der insgesamt vier Tagebücher ist jedoch verschollen, so dass es zu Italien, Österreich und Böhmen nur unvollständige Berichte aus Briefen gibt. Den Großteil der Musikmanuskripte hat Lefebure offenbar in Italien erworben, im Jahr 1762 mit einem Katalog versehen lassen und nach Schweden geschickt. Dort wurden sie ab 1764 gemeinsam mit der Bibliothek der Familie Lefebure auf deren Anwesen in Gimo (Uppland) aufbewahrt.[57]

---

[54] Vgl. Vortrag Jean-Paul Bazins mit dem Titel *Gabriele Leone: Entwurf seines Lebenslauf* [sic!] (siehe Fußnote 21).

[55] Vgl. die von der Autorin herausgegebene Reihe *Die Werke für Mandoline der Gimosamling der Bibliothek Carolina Rediviva Uppsala*, deren erste drei Hefte mit den Duos für zwei Mandolinen im Jahr 2008 erschienen sind.

[56] Bengt Ferrner, *Resa i Europa. En astronom, industrispion och teaterhabitué genom Danmark, Tyskland, Holland, England, Frankrike och Italien 1758–1762,* hrsg. von Sten G. Lindberg, Uppsala 1956.

[57] Vgl. Åke Davidsson, *Catalogue of the Gimo Collection of Italian manuscript music in the University Library of Uppsala*, Uppsala 1963.

Die Mandolinenhandschriften wurden vermutlich erst in Italien und nicht schon vor 1762 in England oder Frankreich erworben, da auf dem Titelblatt von Gimo 142 – einer *Sonata Per Camera di Mandolino, e Basso* von Giovanni Battista Gervasio – von gleicher Hand wie der Titel die Jahreszahl 1762 vermerkt wurde. Generell wurden die Mandolinenhandschriften von sechs verschiedenen, unbekannten Kopisten geschrieben und sind von unterschiedlicher Qualität.[58] Das Repertoire, das Lefebure erwarb, ähnelt dem, das aus dem Pariser Kontext bekannt ist: nämlich je fünf Werke für zwei Mandolinen, für eine Mandoline und Bass, für zwei Mandolinen und Bass sowie für eine Mandoline und Streicher, d.h. Kammermusik und einige Konzerte. Die Fülle und die unterschiedliche Sorgfalt der Handschriften legt nahe, dass Lefebure so viele Noten für Mandoline wie möglich kaufen wollte – ohne auf bestimmte Aspekte wie die Besetzung oder die Qualität der Abschriften zu achten. Oder anders: Ein Kopist hatte vielleicht in Lefebure einen potentiellen Kunden erkannt und in kürzester Zeit alle verfügbaren Mandolinenwerke zum Verkauf angeboten. Die Flüchtigkeit einiger der Handschriften und auch die Tatsache, dass einige Werke doppelt vorliegen, unterstreichen diese Hypothese.

In den Tagebüchern vermerkte Ferrner, dass die beiden Reisenden in London, Paris und Italien am kulturellen Leben teilgenommen, selber Empfänge gegeben oder Salons veranstaltet und Konzerte sowie Opernaufführungen besucht hatten. Wie oft und wo sie dabei mit der Mandoline in Kontakt kamen, ist schwer nachvollziehbar, da Ferrners Notizen zu ungenau sind. Nur auf einen Umstand kann anhand einer Handschrift geschlossen werden: Lefebure kannte einen der bereits erwähnten Mandolinisten – Giovanni Battista Gervasio; denn in der Gimosamling befindet sich eine *Sonata per Camera Di Mandolino, e Basso* – Gimo 145 – mit folgender Widmung: „Del Signor D. Giovanni Battista Gervasio Composta per divertimento Del Eccelentissimo Signor Cavalier Lefebure“. Komponist und Widmungsträger werden einander begegnet sein, auch wenn der Name Lefebures offensichtlich nachträglich hinzugefügt worden ist. Da Gervasio aber offenbar mit der Mandoline durch Europa reiste, lässt sich auch aus diesem Umstand keine nähere Ortsbestimmung ableiten. Betrachtet man das in der Gimosamling erhaltene Repertoire in Bezug auf die Komponisten, so fällt ein weiteres Detail auf: Die Mandolinenwerke wurden fast durchgängig von den gleichen Personen komponiert, die auch in Paris

[58] Beispielsweise schrieb der Kopist, von dem mit 19 die meisten Abschriften vorliegen (S-Uu Gimo 12 bis 18, 22, 58, 76, 88, 141, 143 bis 145, 147, 149, 150 und 359) sehr hastig und oft unsauber, wodurch es zu Ungenauigkeiten kam. Er könnte mit einem weiteren Kopisten (Kopist 3) zusammengearbeitet haben, der das gleiche Papier mit der gleichen Heftung und die gleiche Tinte verwendete (S-Uu Gimo 60).

oder London erschienen. Die meisten Werke stammen von Emanuele Barbella, mit dem Leone befreundet war oder sogar in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis stand,[59] und von Gervasio – was angesichts seiner Bekanntschaft mit Lefebure nicht weiter verwunderlich ist. Andere Namen – wie Gioacchino Cocchi, Carlo Cecere oder Gasparo Gabellone – verweisen erneut auf den Opernkontext.[60]

Es waren auch in Paris die musiktheatralischen Geschehnisse seit der Aufführung von Giovanni Battista Pergolesis *La serva Padrona* (1752) und damit einhergehende neue berufliche Perspektiven, die u.a. einen Zuzug italienischer Musiker bewirkten. Die Verbreitung der Mandoline und ihre in kurzer Zeit rasante instrumentaltechnische Entwicklung hing größtenteils mit wenigen Neapolitanern zusammen, die sich in Opernkreisen bewegten und sich als Mandolinisten in Konzerten, als Mandolinenlehrer, als Herausgeber und als Komponisten für das Instrument betätigten. Ihr Auftauchen in Paris ging einher mit dem entwickelten Druck- und Verlagswesen der Stadt sowie mit dem sozialen Phänomen des Dilettanten, des interessierten Bürgers oder Adeligen, der selber musizieren wollte. Durch diese günstigen Bedingungen und auch durch eine Sensibilität der entsprechenden Kreise für Novitäten und Raritäten konnte eine Marktlücke herausgebildet werden, die nun über verschiedene Mittel – Lehrwerke, Kompositionen, Instrumente, Unterricht oder Konzerte[61] – bedient wurde. Die Musiker bewegten sich dabei zunächst in einer Tradition, die in bestimmten Regionen Europas mehr oder weniger ausgeprägt vorhanden war und deren Ursprung in Italien auszumachen ist; denn der institutionelle Rahmen waren auch dort die Kammermusik und das Konzert. Ihre kulturelle Besonderheit konnte die Mandoline – und zwar das quintgestimmte Instrument mit hinterständiger Saitenbefestigung – erst in Städten wie Paris oder auch London entwickeln, wo die Rahmenbedingungen es ermöglichten, dass sie in ähnlichen Kontexten wie andere, etablierte Instrumente erklang.

---

[59] Die Autorin bezieht sich hier auf die Ausführungen Jean-Paul Bazins in dessen Vortrag *Gabriele Leone: Entwurf seines Lebenslauf* [sic!]; vgl. Fußnote 21. Barbella wirkte in den 1750er und 1760er Jahren als Violinist am Teatro Nuovo sowie am Teatro San Carlo in Neapel und hinterließ diverse Sonaten und Duette für Violine sowie einige für Mandoline.

[60] Studien zur Situation der Mandoline vor allem in Neapel, aber auch in Venedig und Rom seien an dieser Stelle ausdrücklich gefordert.

[61] Instrumente werden in einigen Katalogen und Anzeigen beworben und in den Lehrwerken wird sogar thematisiert, welche Saiten (z.B. bestimmte Cembalosaiten) gut geeignet sind; vgl. Fouchetti, *Methode*, S.5 Corrette, *Nouvelle Methode*, S.3.

Bernard Camier

Musiques urbaines dans la colonie de Saint-Domingue a la fin du XVIII^{e} siècle

Saint-Domingue, colonie française entre 1697 et 1804, est devenu indépendante sous le nom d'Haïti. Sa vie musicale est une très importante source pour l'étude des phénomènes de créolisation dans la Caraïbe en raison de sa situation très particulière dans l'économie de l'époque. Moins connue que la musique des habitations rurales (essentiellement celle des esclaves) c'est la part citadine de cette vie musicale qui sera étudiée ici, et singulièrement celle pratiquée par les colons.

1. Villes coloniales et musiques

Les villes de Saint-Domingue reflètent, par leur population même, le sens de la colonisation française. En effet dans une île qui dépasse en richesse produite toutes ses voisines, et de loin, les principales villes restent de dimension modeste. Le Cap n'atteindra jamais 20000 habitants (et Port-au-Prince 10000 habitants[1]) alors que dans le même temps Saint-Domingue vend à sa métropole la moitié de tout le sucre européen et les deux tiers de son café. La colonisation française n'est pas une colonisation de peuplement, comme c'est le cas pour les possessions espagnoles, par exemple. De cette dissymétrie entre un faible enracinement humain et une puissance économique exceptionnelle dérivent certaines des caractéristiques les plus originales de la perle des Antilles. La vie musicale qui s'y déroule dans la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle en est un bon exemple.

Si la musique des colons au sein des villes comprend tous les types de musiques observables dans n'importe quelle villes comparable de France, pratique privée, chansons, musiques de danse, musiques religieuses, militaires, maçonniques, divertissements publics (spectacles lyriques ou concerts), ce sont ces derniers qui retiennent particulièrement l'attention. Il y a là un phénomène complexe de cristallisation identitaire à travers le médium musical jouant ici un double rôle, tout à la fois expression visible de la hiérarchie sociale et enjeu symbolique de sa contestation. A travers cette vie musicale citadine intense se manifestent les lignes de fractures de la société coloniale d'ancien régime,

[1] Le Cap 18500 habitant à la veille de la révolution (10000 esclaves, 3600 blancs, 1400 libres de couleur), Port-au-Prince respectivement 9400 habitants (4000 esclaves, 1800 blancs, 400 libres de couleur).

on peut aussi y relever les différences régionales qui joueront par la suite un rôle non négligeable dans la vie politique d'Haïti et l'on observe enfin dans la production locale la complexité de la créolisation naissante dans le domaine de la musique savante.

2. La vie des spectacles dans les villes de Saint-Domingue

La vie des spectacles musicaux de Saint-Domingue est courte entre la première représentation d'amateurs mentionnée par Moreau de Saint-Méry,[2] dans une maison particulière du Cap autour de 1753 où l'on joue *Le Devin du Village*, et la dernière soirée régulière du théâtre du Cap le 22 août 1791, au bénéfice de M. et Mme Molé, célèbres artistes parisiens.[3] Entre ces deux dates le développement des divertissements publics (en grande partie musicaux) a été rapide, important et continu. Si dans les années 50 la pratique reste sans doute proche de celle du théâtre de société, dès la fin de la guerre de Sept Ans le début des spectacles payants change radicalement la donne. En moins de trente ans on passe d'un divertissements pour amateurs éclairés au Cap à la constitution d'entreprises économiques dans la plupart des villes ou bourgades (Le Cap, Port-au-Prince, Saint-Marc, Les Cayes, Léogane, Jérémie, Jacmel, Fort Dauphin). Dans les années 80 Saint-Domingue dispose d'environ 3800 places dans les salles de comédie. A cette époque dans les quatre principales salles on joue trois ou quatre fois par semaine. Il s'agit bien d'un phénomène de société. Rappelons que celui-ci concerne environ 20000 ou 30000 spectateurs potentiels tout au plus. Cette évolution s'accompagne de la professionnalisation des artistes et des structures.

On assiste en effet entre la métropole et sa principale colonie à une véritable noria d'instrumentistes et de chanteurs, d'autant plus étonnante qu'elle semble se faire individuellement. Aucune troupe constituée n'a été découverte, ni dans les listes de passagers, ni dans les annonces de la presse. Les arrivées et les départs, ainsi que les annonces de spectacles ou de concert mentionnées dans les *Affiches Américaines* autorisent toutefois deux types de remarques. Les temps de séjour, relativement courts au début des années 70 s'allongent progressivement pour culminer au milieu des années 80 (de deux à quatre ans), témoignage d'une stabilisation des conditions de recrutement et d'exercice, et

[2]Centre des Archives d'Outre-Mer (Aix en Provence, CAOM), Fond Colonies, F3 138.

[3]CAOM, Bibliothèque Moreau de Saint-Méry, *Assemblée coloniale de la partie française de Saint-Domingue, Procès verbaux des séances et journal des débats,* Le Cap, 22 août 1791. Ce soir marque très précisément le début de l'insurrection des esclaves, dans la paroisse de l'Acul distante d'une dizaine de kilomètres de la ville du Cap.

d'autre part l'augmentation régulière des artistes disposant de représentations au bénéfice, c'est-à-dire de contrats conclus avec les théâtres sur place. L'évolution spécialise les emplois et les compétences mais incite également à élever le niveau général et l'on voit arriver à partir de 1771 un certain nombre de musiciens des théâtres royaux (Académie Royale de Musique, Comédie Italienne, Comédie française) qui contribuent à l'illusion de trouver sous les tropiques un écho de la vie de la capitale. François Barthélémy Piffet, les Héricourt, Durand, Julien, Marignan plus tard Molé, Vanhove[4] seront bien qu'en fin de carrière pour la plupart les symboles tangibles de cette exigence de qualité et de compétence dont les critiques dans la presse se font aussi l'interprète. Une telle évolution, cependant, aurait été impossible sans le niveau élevé des salaires proposées aux artistes[5]. Elle correspond de fait à la mise en place dans la colonie d'une sphère publique dont la presse est un des éléments principaux.

L'étude des musiciens français de Saint-Domingue est utile car elle peut aider à mieux cerner la valeur du fait culturel dans l'histoire coloniale française. En modifiant l'éclairage on peut mettre en évidence le traitement tout particulier réservé à la situation dominguoise dans la musicologie car un certain nombre de ces artistes ont voyagé après être passés dans l'île. Un exemple le fera comprendre.

Le 29 mai 1792 la *Federal Gazette* de Philadelphie publie une annonce de concert pour le soir même au College Hall. Le musicien qui fait paraître l'avis est Joseph César, élève de Viotti et premier violon au Cap Français. Il se flatte d'avoir pu réunir pour cette occasion plusieurs confrères parmi lesquels Mr Cassaignard, guitariste, et Mr Pélissier, premier cor au théâtre du Cap Français. Le programme se compose de pièce de guitare, d'un quatuor de Pélissier, d'une sonate de harpe et d'une grande symphonie sans autre précision. Cette mention est tirée de l'ouvrage classique[6] d'Oscar Sonneck publié en 1907. Tous les musiciens cités sont passés par Saint-Domingue et nous en savons un peu plus sur eux. Cassaignard y est mentionné au Cap comme maître de guitare en 1779 et 1785.[7] Victor Pélissier, avant de faire la carrière américaine que l'on sait, a donné des cours de cor au Cap où il se

[4]Pour la plupart des artistes non ignorons leurs prénoms malgré leur célébrité (il s'agit pour certains de noms de scène).

[5]Dans les années 80 les salaires des chanteurs au théâtre du Cap sont compris entre 8.000 et 12.000£ (livres de Saint-Domingue soit entre 5.500 et 8.000£ de France).

[6]Oscar Sonneck, *Early Concert Life in America,* Leipzig 1907, p.137.

[7]Bibliothèque nationale de France (BnF), *Affiches Américaines*, Le Cap, 4 mai 1779 et 22 juin 1785.

trouve mentionné comme maître d'orchestre en 1789.[8] Joseph César enfin sur lequel nous avons le plus de renseignements, est un musicien noir de Saint-Domingue, violoniste soliste et chef de la musique des milices de couleur du Cap.[9] Tous ces musiciens et d'autres plus tard ne déparent pas dans une vie musicale américaine qui a fait l'objet depuis longtemps de travaux significatifs. Victime d'un préjugé sur la médiocrité ou l'absence de vie culturelle dans les Antilles françaises, ils restent totalement ignorés de la musicologie française qui reproduit ainsi une forme d'inégalité fondamentale inscrite dans l'histoire de cette région.

En matière de goût, l'essentiel du répertoire lyrique dominguois est constitué d'opéras-comiques français auxquels créations locales. Une partie significative de l'activité est également dédiée à la musique instrumentale, insérée dans les représentations lyriques.[10] L'essentiel du répertoire français de l'époque est présent. Le délai de diffusion est rapide, en général 60% des œuvres ont moins de trois ans, et 20% ont été créées l'année précédente. L'offre suit dans le détail les variations de la production en France et les pourcentages des auteurs et des œuvres sont par exemple quasiment parallèles à ceux du grand théâtre de Bordeaux. Le choix du répertoire est donc sans équivoque une transposition „américaine" des choix du public français, il est la manifestation d'un lien vivace avec la métropole.

Ce dernier point est révélateur d'une forme très ambigüe d'identité coloniale. Avoir une belle „salle de comédie", tout comme pratiquer le même répertoire qu'à Paris est la traduction dans le domaine des divertissements du rapport que les colons ont avec la France. Il s'agit de montrer que la puissance économique de la „Grande Ile" s'accompagne, pour les colons, d'une forme civilisatrice de sociabilité. Mais il est aussi question comme l'illustre bien la presse relatant l'ouverture des principales salles dans la région (de la Nouvelle Ecosse à la Martinique, en passant par Philadelphie, la Louisiane ou Cuba) de donner une image d'elle-même à la France et aux îles voisines. Sous cet angle la vie des spectacles de Saint-Domingue est à la fois le signe visible de la dépendance coloniale et un des vecteurs de l'identité collective dont la manifestation politique (l'autonomisme[11]) traverse tout le siècle.

---

[8] BnF, *Affiches Américaines*, Le Cap, 8 août 1789 et 7 octobre 1789.

[9] Voir Bernard Camier, *Musique coloniale et société à Saint-Domingue dans la seconde moitié du XVIII^e siècle,* Thèse de doctorat, Université des Antilles Guyane, 2004, pp.266–267.

[10] Voir Bernard Camier, „Les concerts dans les capitales de Saint-Domingue", in: *Revue de Musicologie* 1 (2007), pp.75–98.

[11] Charles Frostin, *Les révoltes blanches à Saint-Domingue aux XVII^e et XVIII^e*, Paris 1975.

3. Créolisation et société

On ne connaît à ce jour que deux chanteuses de couleur, Minette et Lise, sur un total de près de 200 chanteurs entre 1764 et 1791, et seule Minette a réellement fait une véritable carrière.[12] L'arrivée de Minette sur la scène de Port-au-Prince en 1780 est saluée par Moreau de Saint-Méry comme un acte courageux du directeur du théâtre allant à l'encontre des préjugés coloniaux.[13] Par la suite le succès de Minette ne se dément pas et elle bénéficie de représentations au bénéfice comme ses collègues. On peut penser que sa présence est le signe d'une relative progression de la tolérance raciale dans un domaine sensible. En fait, c'est le contraire qui est vrai. Minette est la fille illégitime d'une femme de couleur aisée, quarteronne, et d'un fonctionnaire blanc de l'Intendance. Ses soutiens dans le monde des colons traduisent une situation très favorisée. Que dans ces conditions son arrivée ait pu être considérée comme une manifestation de courage donne la mesure des puissants freins s'opposant à toute ouverture des scènes aux chanteurs de couleur. Que de plus cela se soit passé à Port-au-Prince, ville plus créole en première analyse que Le Cap français, dans laquelle une proportion notablement plus importante de libres[14] avait droit de pénétrer dans les salles de spectacle, en dit long sur la nature de „l'apartheid dominguois".

Il est particulièrement intéressant de noter la manière dont quelqu'un comme Minette se situait par rapport au goût dominant. Dans le rare commentaire que l'on a d'elle sur le répertoire qu'elle pratiquait elle indique très clairement sa préférence pour les sujets „approuvés par le bon goût" et dit son refus des „sujets locaux".[15] Il faut entendre derrière cette attitude en apparence anodine une revendication très caractéristique des libres qui à travers la culture savante ont signifié aux colons leur aspiration à l'égalité. Cette aspiration formulée dans le champ des spectacles se vérifie dans d'autres occa-

[12] Voir Bernard Camier, „Minette artiste de couleur à Saint-Domingue" in: *Revue de la société haïtienne d'Histoire et de Géographie* 205 (2000), pp.1–11. et „Minette, Situation sociale d'une artiste de couleur à Saint-Domingue" in: *Généalogie et histoire de la Caraïbe* 185 (2005), pp.4638–4640.

[13] Médéric Louis Elie Moreau de Saint-Mery, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle de Saint-Domingue*, Paris 2004 (1ère éd. 1797), p. 989.

[14] Bernard Camier, *Musique coloniale*, p. 289. La proportion des libres autorisés au spectacle de Port-au-Prince est environ trois fois supérieure à celle du Cap (respectivement 15% et 5% environ).

[15] BnF, *Affiches Américaines,* Port-au-Prince, 18 octobre 1783. Ces sujets locaux à l'exception de *Jeannot et Thérèse* (voir infra) étaient des sujets mettant en scène des blancs.

sions comme cette démarche que les „négresses“ du Cap intentent pour avoir le droit de venir au spectacle comme les „mulâtresses“. Leur démarche sera couronnée de succès. Cette revendication d'égalité se retrouve encore à la Révolution lorsque les femmes de couleur réussissent à imposer leur présence active dans les salles de spectacles les soirs de bal, là où la colonie les avaient cantonnées à assister aux danses des colons dans les loges sans avoir le droit de descendre sur la piste. Dans tous les cas c'est la culture des colons, et souvent sa part la plus savante, qui sert de levier pour une demande d'accès à l'universel, c'est-à-dire très concrètement à l'égalité des droits.[16]

Cette analyse du lien entre les questions de goût, et de distinction, et la sociologie de la colonie se trouve complétée par une autre observation portant cette fois sur un des éléments du répertoire local. Nous possédons en effet le manuscrit d'un opéra-comique en vaudeville en créole écrit en 1758, avant le démarrage de la prolifération exceptionnelle des représentations lyriques. Signe intéressant cette petite œuvre, *Jeannot et Thérèse*[17] écrite par le seul véritable auteur dramatique de Saint-Domingue, le comédien blanc Clément, a été un succès pendant plusieurs décennies et a continué à être jouée en Louisiane pour des colons en fuite au moment de la Révolution. Elle sert donc de révélateur assez fiable de ce qui était le goût des colons et de la façon dont s'est constituée une première ébauche de culture créole. Entièrement écrit en créole, mais avec des timbres français tirés du répertoire de l'époque, cet opéra-comique est une version locale de *Bastien et Bastienne.* Les éditions de la presse révèlent une différence intéressante dans la dénomination de cette parodie. Au Cap et à Saint-Marc, là où il y a très peu de libres dans les salles, l'opéra-comique est qualifié de „nègre“, à Port-au-Prince, où ils sont plus nombreux, il est désigné comme „créole“.[18] Une analyse fine des raisons

[16]Pour une dicussion de ce point à partir d'un exemple détaillé (celui de Jolicœur à Saint-Marc sous la révolution) voir Bernard Camier, et Laurent Dubois, „Voltaire et Zaïre, ou le théâtre des Lumières dans l'aire atlantique française“, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 54/4 (2007), pp.39–68.

[17]Le manuscrit se trouve à Kew, National Archives of United Kingdom, High Court of Admiraulty (HCA, 30, 381). Pour une présentation du texte voir Bernard Camier (présentation historique) et Marie-Christine Hazaël-Massieux (analyse linguistique): „Jeannot et Thérèse un opéra-comique en créole à Saint-Domingue au milieu du XVIII^{ème} siècle“, in: *Revue de la société haïtienne d'Histoire et de Géographie* 215 (2003), pp.135–166. Pour une restitution des timbres voir Bernard Camier, *Musique coloniale*, pp.468–494. Pour une analyse du texte créole et de sa place dans l'histoire de la langue voir Marie-Christine Hazaël-Massieux, *Textes anciens en créole français de la Caraïbe, Histoire et analyse*, Paris 2008, pp.127–163.

[18]Bernard Camier, *Musique coloniale*, pp.224–228.

de ces différences est encore hors de notre portée,[19] mais il y a là, néanmoins, un élément important de démarcation entre deux conception de la nature de la culture en formation à Saint-Domingue. Les différences régionales sur la question du pouvoir semblent clairement liées à la manière dont la culture créole est acceptée.

4. Musique et histoire coloniale

A Saint-Domingue manifestement les spectacles musicaux ont une importance démesurée. Si les recettes des théâtres de la colonie avoisinent celles de théâtres français comme ceux de Lyon ou de Bordeaux à la même époque pour un volume de spectateurs potentiels dix fois moindre, il y a là une question posée au musicologue.

Dans le cadre de la colonisation française d'ancien régime Saint-Domingue est probablement le territoire qui songea de la façon la plus réaliste à son autonomie. Mais c'est à l'opposé, en même temps, la colonie dont on disait le plus volontiers qu'elle n'était qu'une terre de passage. Dans cet écheveau de contradictions le rite des spectacles et singulièrement ceux qui comprenaient de la musique, sur une terre où l'on parlait différentes langues,[20] semble avoir contribué à installer l'image d'une permanence de la communauté. On peut sans détours rapprocher la fonction de cette vie sociale de celle de la presse, et avancer que „nolens volens" une identité créole s'est ici faite jour dans le sens développé par Benedict Anderson dans son analyse de la colonisation sud-américaine.[21] Cette identité créole on l'a vu est contradictoire et de plus elle passe essentiellement par l'acceptation des codes dominants. Ceux-ci sont d'ailleurs très clairement contestés par les libres de couleur dans une proportion que nous ne pouvons pas établir avec certitude mais qui semble avoir été importante. Sur ce plan la musique a anticipé les violents conflits entre blancs et libres de couleur à la révolution avant que n'éclate la révolte des esclaves. Dans ce cas la musique a été tout à la fois produit et productrice des structures sociales, ou tout au moins de leur évolution.

Si l'analyse de la musique de Saint-Domingue reste encore à poursuivre et à développer on peut déjà à partir des premières conclusions présentées ici en

[19] Des différences dans les rapports entre blancs et libres sont en cours d'exploration par un certain nombre d'auteurs. Voir le travail pionnier de Dominique Rogers, *Les libres de couleur dans les capitales de Saint-Domingue: fortunes, mentalités et intégration à la fin de l'Ancien Régime, (1776–1789),* Thèse de doctorat, Université de Bordeaux, décembre 1999.

[20] Rappelons qu'au XVIII^{ème} la majorité des français ne parlent pas le français couramment mais leur langue régionale. Les colons n'échappent pas à la règle.

[21] Benedict Anderson, *L'imaginaire national*, Paris 2002, pp. 59–75.

pressentir les directions privilégiées. Lieux de concentration et de confrontation, les villes coloniales sont, plus qu'ailleurs, des endroits où les musiques passent les barrières sociales (et donc „raciales[22]“ dans ce cas précis). Mais cela ne se fait pas comme on l'a vu sans d'intenses conflits tout autant réels que symboliques. Ces conflits et leurs traductions concrètes dans des formes et des langages musicaux sont encore loin d'être clairement explorés. On peut toutefois avancer que cette analyse entre dans une perspective plus vaste: celle de la construction du temps dans une colonie, et qu'il y a sur ce sujet une convergence très forte entre l'histoire et la musicologie. Le silence moderne sur cette histoire semble tout autant une conséquence d'une lecture symptomatique de la culture des colonies qu'un embarras vis à vis de la représentation de cette société complexe.

[22]Ce terme étant à prendre dans son acception coloniale.

Thomas Napp

Bürgerliches Mäzenatentum als städtische Musikinstitution – ein Beispiel für Sächsisch-Oberlausitzischen Repertoiretransfer

Das frühneuzeitliche städtische Musikleben war vorrangig durch die Kirchenmusik an der jeweiligen Hauptkirche sowie spätestens seit Einführung der Lutherischen Predigt durch konfessionell bedingte Streitigkeiten um die entsprechende musikalische Praxis im Gottesdienst geprägt. Auf ein prägnantes Beispiel für die Überlieferung solch eines Disputs über die Musikaus- und -aufführung weit vor der Reformation rekurrierte erst kürzlich Rob C. Wegman im ersten Kapitel seiner originellen und mentalitätsgeschichtlich orientierten Studie *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470–1530*.[1] Dort schildert Wegman als Eingangssequenz seiner Ausführungen den in den *Scriptores rerum Lusaticarum* überlieferten Streit zwischen dem Pfarrer Johannes Behem und dem Görlitzer Ältestenrat.[2] Behem war über den Vorwurf der „hofereyen“[3] einiger Ratsherren in der Beurteilung seiner sonntäglich ausgeübten und zu verantwortenden Kirchenmusik derart in Rage geraten, dass er am 21. Dezember 1486 in Gegenrichtung der gerade einströmenden Gemeinde wutschnaubend sein Gotteshaus St. Nikolai verließ.[4]

Was war jedoch mit dem Wort „hofereyen“, welches Behem geradezu als häretische Anmaßung erschien, hier eigentlich gemeint? Es ging um die polyphone Gesangspraxis i n m e n s u r sowie um die Benutzung der Orgel während des Gottesdienstes, während der Ältestenrat der Stadt weiterhin strikt am Gesang c o r a l i t e r festhielt mit Ausnahme der musikalischen Ausgestaltung am Heiligabend. Dieser Konflikt verlagerte sich im ausgehenden 15. Jahrhundert von der kirchlichen Musizierpraxis auf den Bierausschank, welchen Behem auf seinem Pfarrhof ebenfalls betrieb. Trotz der institutionell

[1] Rob C. Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470–1530,* New York 2008. Siehe auch die Rezension des Verfassers in: *Neues Lausitzisches Magazin* (=im Folgenden *NLM*), Neue Folge 12 (2009), S.154–157.

[2] Vgl. Wegman, *The Crisis of Music*, S.1f.; *Scriptores rerum Lusaticarum: Sammlung Ober- und Niederlausitzischer Geschichtsschreiber*, hrsg. von der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften, Neue Folge, Bd.2, Görlitz 1841, S.224–234.

[3] *Scriptores rerum Lusaticarum*, Bd.2, S.226.

[4] Der Görlitzer Pfarrer zeichnete um 1500 sowohl für die innerstädtische Kirche St. Peter und Paul, der späteren Hauptkirche, als auch für die vor der Stadt gelegene Kirche St. Nikolai verantwortlich. Bei letzterer verblieb der Pfarrhof bis 1508.

organisierten Gegenwehr mit einem Bann gegen die Stadt Görlitz und einem eingereichten Prozess in Rom musste Behem 1501 sein Görlitzer Pfarramt aufgeben.[5]

Wie dieser anschaulichen Überlieferung aus der Görlitzer Stadtgeschichte bereits zu entnehmen ist, bietet sich eine Untersuchung der Musikinstitutionen in der historischen Region des Markgraftums Oberlausitz zur Rekonstruktion des frühneuzeitlichen städtischen Musiklebens geradezu an, sowohl aufgrund der umfänglichen Quellenüberlieferung als auch aufgrund ihrer bisherigen musikwissenschaftlichen Vernachlässigung, ganz abgesehen von der geostrategisch interessanten Lage – damals zwischen den beiden Kurfürstentümern Sachsen und Brandenburg sowie dem Königreich Böhmen, heute zwischen Ostsachsen, dem westlichen Teil der polnischen Woiwodschaft Dolnośląskie und nördlich der tschechischen Region Liberecký kraj gelegen, weshalb hier ein erster exemplarischer Versuch einer musikalischen Institutionengeschichte der Oberlausitz vorgestellt werden soll.

Die musikalischen Institutionen waren nicht nur für administrative Aufgaben, wie z.B. für die Regulierung der städtischen Organisation von Tages-, Wochen- und Jahresabläufen, verantwortlich, sondern ebenso für die Repräsentation der Stadt und ihrer Verantwortlichen, der Ratsherren. So versuchte man, sich der Gunst der stetig wechselnden Landesherrn zu versichern, und damit die zur Autonomie der Oberlausitzer Städte beitragenden Privilegien durch eine dem Anlass angemessene musikalische Ausgestaltung der gerade im ausgehenden 16. und im beginnenden 17. Jahrhundert häufig stattfindenden Huldigungsbesuche zu erneuern; aber auch bei religiösen Fest- und Feiertagen, bei Geburten, Hochzeiten und Begräbnissen waren die städtischen Musiker gefragt und konnten mit einer entsprechenden zusätzlichen Entlohnung rechnen. Nicht zuletzt ermöglichte diese städtische Struktur den als Currende-Sängern tätigen ärmeren Schülern, ihre Ausbildung an den Oberlausitzer Schulen zu finanzieren. Dass es dabei nicht ohne Streitigkeiten innerhalb der städtischen Institutionen um die jeweilige Kompetenz und Verantwortung für die Musikausübung zuging, ermöglicht heute noch die Rekonstruktion dieser musikalischen Aktivitäten, einerseits durch die Überlieferung der Zahlungen an die Musiker in den Ratsrechnungen, andererseits durch die Aufnahme verschiedener Streitigkeiten in die städtischen Ratsprotokolle.

[5]Norbert Kersken, „Die Oberlausitz von der Gründung des Sechsstädtebundes bis zum Übergang an das Kurfürstentum Sachsen (1346–1635)“, in: *Geschichte der Oberlausitz*, hrsg. von Joachim Bahlcke, 2. Auflage, Leipzig 2001, S.125.

Die Organisten und ihre Instrumente finden sich hingegen weitaus früher in den Oberlausitzer Dokumenten verzeichnet. Bereits im 14. Jahrhundert können die ersten Orgeln in der Görlitzer Peters- und in der Dreifaltigkeitskirche sowie im Bautzener Franziskanerkloster belegt werden. Über die an der Görlitzer Kirche St. Peter und Paul aufgeführte Musik lässt sich hingegen bis ins ausgehende 17. Jahrhundert kaum etwas sagen, da mit dem Kirchenbrand von 1691 alle Kirchen- und Gesangbücher vernichtet wurden. Ähnliches trifft für die südlich gelegene und deshalb noch stärker am böhmischen Einfluss orientierte Stadt Zittau zu, deren schriftliche Überlieferung nahezu vollständig im großen Stadtbrand von 1757 vernichtet wurde. Einzig überliefert ist ein Musikalienkatalog, der sich unter den losen Urkunden im Ratsarchiv Görlitz befindet und auf den 19. September 1593 datiert ist.[6] Die dort aufgelisteten 47 Werke geben einen repräsentativen Einblick in die reformierte Kirchenmusik um 1600 im deutschsprachigen Mitteleuropa. Der Katalog enthält Messen, Offizien und Motetten sowohl überregional bedeutender Komponisten, wie u.a. von Josquin, Clemens non Papa, Orlando di Lasso, Christian Hollander, als auch insbesondere in Ostmitteleuropa verbreiteter Komponisten, wie von Jacob Handl-Gallus, Antonio Scandello und Johann Knöfel, sowie Görlitzer Kantoren, wie von Johann Winckler und Zacharias Puschman.

Die erste Erwähnung eines Turmwächters als „bleser“ oder „trometer“ ist für das Jahr 1376 in Görlitz belegt.[7] Den Ratsrechnungen ist weiterhin zu entnehmen, dass die Anzahl im ausgehenden 16. Jahrhundert bereits zwischen acht und zehn besoldeten Turmwächtern schwankte.[8] Das spiegelt die paarige Zuteilung auf den vier bzw. – mit Rathausturm – fünf Görlitzer Stadttürmen wider, wobei wohl zwischen Tag- und Nachtdienst in zwei Schichten alterniert wurde. In einer Hochzeitsordnung von 1558 wird in der Oberlausitzer Stadt-

[6] Ratsarchiv Görlitz (=im Folgenden RAG): Lose Urkunden 860c/687. Vgl. auch Max Gondolatsch, „Ein alter Musikalienkatalog der Peterskirche in Görlitz“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11/8 (Mai 1929), S.507f. sowie Thomas Napp, „Das Görlitzer Musikleben zwischen 1570 und 1650. Eine institutionsgeschichtliche Fallstudie der bürgerlichen Musikkultur im Oberlausitzer Sechsstädtebund“, in: *Musikgeschichte im Zeichen der Reformation. Magdeburg – ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft*, hrsg. von Peter Wollny (=Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2005), Beeskow 2006, S.329.

[7] Vgl. Max Gondolatsch, „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz. III. Die Stadtmusik“, in: *NLM* 107 (1931), S.79.

[8] Vgl. RAG: Ratsrechnungen 1583/84 und 1585/86.

geschichte zum ersten Mal ein Stadtpfeifer erwähnt,[9] in Bautzen 1581.[10] Seit 1600 gehörten die Stadtpfeifer dann zu den wöchentlich entlohnten städtischen Amtspersonen. Im untersuchten Zeitraum wächst die sogenannte „Stadtkapelle" auf insgesamt acht Musiker an, wobei dem Stadtpfeifer ein „Musicus instrumentalis" an die Seite gestellt sowie fünf Gesellen und ein Lehrling unterstellt waren.[11] Dieses Modell hatte bis Ende des 17. Jahrhunderts in der gesamten Oberlausitz Bestand, wonach sich aus den Stadtkapellen die professionalisierten „Compagnien der Stadt-Musici" herausbildeten.

Im Jahre 1565 zog die Görlitzer Lateinschule von ihrer vormaligen Wirkungsstätte als Neugründung in das ehemalige Franziskanerkloster ein, welches der letzte Glaubensbruder Urban der Stadt Görlitz ein Jahr zuvor übergeben hatte.[12] Sebastian Rösler war der letzte Rektor der Lateinschule und trat als dritter Kollege in das Gymnasium ein, wo Petrus Vincentus zum Rektor berufen wurde. Dieser richtete das Görlitzer Gymnasium nach den reformatorischen Vorstellungen seines Freundes Philipp Melanchthon ein. Auch die Nachfolger des Vincentus, Joachim Meister, Laurentius Ludovicus und der spätere Stadtchronist Martin Mylius, galten als Anhänger des Melanchthon, dessen Bücher zum Curriculum gehörten.[13] In den beiden anderen großen Oberlausitzer Städten Bautzen und Zittau kam es 1556 bzw. 1586 ebenfalls zur Ablösung der Lutherischen Lateinschulen durch städtische Gymnasien sowie für Zittau zur Übernahme vormals klösterlich genutzter Gebäude.[14] Die drei kleineren Städte Löbau, Kamenz und Lauban (heute Lubań in Polen) hielten hingegen an der Institution der Rats- bzw. Lateinschule fest, wonach sich die Städte institutionell und infrastrukturell an ihrer jeweiligen Einwohnerzahl, um 1600 zwischen jeweils 1500 und knapp 10000 Einwohnern, ori-

[9] Vgl. Gondolatsch, „Die Stadtmusik", S. 86. Zitiert nach RAG: Hochzeitsordnung von 1558, Var. 26/27. Diese Varia-Nummer befindet sich nicht mehr im RAG, jedoch ist der Inhalt dort in Abschriften überliefert.

[10] Vgl. Herbert Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1924, S. 31.

[11] Vgl. hierzu das Aquarell zum Görlitzer Triptychon *Festessen der Görlitzer Schützengilde* mit der Darstellung der Görlitzer Stadtpfeifer: Kulturhistorisches Museum Görlitz, Graphisches Kabinett: Johann Geisius, *Georg Ball und seine Stadtpfeifer*, Görlitz (um 1658) sowie Thomas Napp, „Das Görlitzer bürgerliche Musikleben in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – mit der Beschreibung einer musikikonographischen Quelle", in: *Die Oberlausitz – eine Grenzregion der mitteldeutschen Barockmusik*, hrsg. von Peter Wollny (=Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2006), Beeskow 2007, S. 113–116.

[12] Vgl. Christian Knauthen, *Das Gymnasivm Avgvstvm zu Görlitz*, Görlitz 1765, S. 4 und 23.

[13] Vgl. ebd., S. 32.

[14] Vgl. Kersken, „Die Oberlausitz", S. 132.

entierten. Im Gegensatz zu Görlitz und Bautzen, die beide seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zum Bistum Meißen gehörten, verblieb Zittau weiterhin beim Prager Erzbistum.[15]

Seit der Amtszeit der beiden Rektoren Meister und Ludovicus (1569) ist die Musica parallel zur Arithmetica gelehrt worden,[16] den beiden auf Proportionen beruhenden Wissenschaften des Quadriviums der Septem artes liberales. In Görlitz las man in der „Secunda Classe" die „Musica Listhenii", demnach den musiktheoretischen Traktat *Musica* des Nikolaus Listenius von 1537. Bis zum Rektor Caspar Dornavius im Jahr 1615 lässt sich die humanistisch geprägte Musiklehre gleichzeitig mit der mathematischen Unterrichtung in der „Secunda" und „Tertia Classe" nachweisen. An dieser Stelle ist auf regionale Unterschiede innerhalb des 1346 als Schutz- und Trutzbündnis begründeten Oberlausitzer Sechsstädtebundes zu verweisen. Las man in Görlitz die „Musica" nach Listenius, sollte der Bautzener Schulordnung von 1582 folgend für die „Quarta Classe" die „Musicae Fabri aut Figuli",[17] demnach das 1548 herausgegebene *Compendiolum musicae* des Heinrich Faber oder die 1556 gedruckte *Musica practica* von Wolfgang Figulus zugrunde gelegt werden. Seit 1592 war nur noch Fabers Musiktraktat in Bautzen vorgesehen, welcher zudem 1580 in der kursächsischen Schulordnung zur Einführung empfohlen worden war. Spätestens hier lässt sich eine eindeutige Orientierung, vorerst noch der westlichen Oberlausitz, an den Kursächsischen Institutionen belegen. Weiterhin war der Kantor der Görlitzer Hauptkirche St. Peter und Paul, der Zittauer Johanneskirche, dem 1524 zur Simultankirche umgenutzten Bautzener Petridom, der Löbauer Nikolaikirche, der Kamenzer Marienkirche sowie der Laubaner Frauenkirche für das praktische Singen verantwortlich, was die zwischen 1587 und 1613 in Görlitz gedruckten und noch heute in der Oberlausitzischen Bibliothek der Wissenschaften aufbewahrten *Harmoniae Hymnorum Scholae Gorlicensis*, also Schulchorbücher, dokumentieren.[18]

Die Lehrer an den Oberlausitzer Gymnasien hatten nahezu ausschließlich an den reformierten Universitäten Mitteldeutschlands studiert, für welche sie

[15] Vgl. ebd., S. 124.

[16] Vgl. Knauthen, *Das Gymnasivm Avgvstvm*, S. 63.

[17] Vgl. Johannes Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen*, Leipzig 1907, S. 84f. und 72; siehe auch Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen*, S. 53.

[18] Oberlausitzische Bibliothek der Wissenschaften: *Harmoniae Hymnorum Scholae Gorlicensis*, Görlitz 1587, Schol. IV, 90. Siehe für diese und die Folgeauflagen auch Thomas Napp, „Johannes Nucius in Görlitz – Johannes Nucius w Zgorzelcu", in: *Johannes Nucius – Epoka, duchowość, życie i twórczość* [Epoche, Spiritualität, Leben und Werk], hrsg. von Remigiusz Pośpiech und Piotr Tarliński, Opole 2008, S. 245f. und 254f.

nun wiederum ihre Schüler ausbildeten und aus eigener Erfahrung entsprechend vorbereiten konnten. Im untersuchten Zeitraum unterrichteten jeweils zwischen sechs und neun Pädagogen um die sechshundert Schüler am Görlitzer Gymnasium, welche aus dem gesamten ostmitteleuropäischen Raum in die Sechsstadt kamen, neben den Oberlausitzer Bürgersöhnen ebenso Schüler aus Schlesien, Polen und Böhmen,[19] worunter sich nicht selten Nachkommen des Landadels befanden. Damit kann das Görlitzer Gymnasium als mitteleuropäische Schnittstelle gelten, welches die protestantischen Schüler aus den an das Markgraftum Oberlausitz östlich angrenzenden Regionen anzog und auf deren spätere Studien an den mitteldeutschen lutherischen Universitäten entsprechend vorbereitete. Neben den Mitte des 16. Jahrhunderts bevorzugten Universitäten Leipzig und Wittenberg entwickelte sich im letzten Drittel zunehmend die „Viadrina" in Frankfurt an der Oder zur präferierten Ausbildungsstätte der Oberlausitzer Gymnasialabgänger.

Parallel zu diesen zeitgenössischen städtischen Musikinstitutionen fand in der Mitte des 16. Jahrhunderts die tradierte Kunst des Meistergesanges im Görlitzer Adam Puschman ihren Chronisten. Der 1532 in Görlitz geborene Puschman nahm als wandernder Schneidergeselle bei Hans Sachs in Nürnberg Unterricht, in dessen Singschule er auch zum Meistersinger berufen wurde.[20] Nach seiner Rückkehr nach Görlitz versuchte Puschman, eine Singschule aufzubauen, welche sich an die Institutionen in Augsburg und Nürnberg anlehnte. Puschmans *Gründlicher Bericht Der Deutschen Reimen oder Rithmen Auch der alten Deutschen Singekunst des Meistergesangs* wurde bei Ambrosius Fritsch, dem ersten Görlitzer Buchdrucker, veröffentlicht. Die Widmung dieser auch mit Puschmans eigenen Meistertönen versehenen Sammlung an die Stadt Görlitz ist in den Ratsrechnungen als Dedikationszahlung vom 5. Oktober 1571 nachzulesen. Mitte der 1570er Jahre siedelte Puschman nach Breslau über, wo er erneut eine Singschule gründete und zwischen 1584 und 1588 sein *Singebuch* mit mehr als dreihundert Meisterliedern herausgab, das 1596 bereits in zweiter Auflage erschien. War zu diesem Zeitpunkt Görlitz bereits zu modern, sprich zu sächsisch für diese aus der mittelalterlichen Sangspruchdichtung hervorgegangene Kunstform?

Vergleicht man diese Zusammenstellung mit der systematisch aufgeführten Darstellung musikalischer Institutionen im Kapitel „Music in the life of the institutions" in Reinhard Strohms wegweisender Musikgeschichtsschreibung

[19] Vgl. Knauthen, *Das Gymnasivm Avgvstvm*, S. 67f.

[20] Vgl. für diese und die folgenden Informationen zu Adam Puschman bei Napp, „Das Görlitzer Musikleben zwischen 1570 und 1650", S. 331.

The rise of European music,[21] wird man im Vergleich zum 15. Jahrhundert institutionell kaum einen Unterschied feststellen können, mit Ausnahme der die Turmbläser ablösenden Stadtpfeifer. Was aber gerade für die Oberlausitz noch hinzutritt, ist die ausschließlich durch Ratsherren und reiche Stadtbürger geförderte Institution des bürgerlichen Mäzenatentums.

In diesem Zusammenhang soll nochmals kurz auf die von mir bereits verschiedentlich vorgestellte erste bürgerliche Musikvereinigung Böhmens, das um 1570 in Görlitz durch den Universalgelehrten Bartholomäus Scultetus begründete „Convivium musicum" verwiesen werden.[22] Scultetus wirkte vor seiner Rückkehr in die Oberlausitz als Dozent für Mathematik und Sphärik an der Universität Leipzig, wo er Lehrer des späteren Prager Hofastronomen unter Rudolf II., Tycho de Brahe, wurde. Die Aktivitäten des „Convivum musicum" lassen sich hauptsächlich durch erhaltene Dedikationszahlungen in den Görlitzer Ratsrechnungen sowie durch überlieferte Dedikationsexemplare an den Oberlausitzer Sechsstädtebund, an ausgewählte Städte, an einzelne Ratsherren oder an das „Convivium musicum" selbst nachweisen. Dabei zeichnet sich neben einem inner-Oberlausitzischen Repertoiretransfer von Zittau in die anderen Sechsstädte ein eben solcher zwischen den böhmischen Kronländern als auch bereits im ausgehenden 16. Jahrhundert zwischen Sachsen und der Oberlausitz ab.

Liest man den Katalog von Reinhard Kade *Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen*, rühmt sich im Vorwort sein Vater Otto Kade, das Manuskript der Johannespassion gemeinsam mit der *Auferstehung Jesu Christi* des Kurfürstlich-Sächsischen Musikdirektors Antonio Scandello gefunden zu haben.[23] Datiert auf 1593 und kopiert als *PASSIO ET RESVRRECTIO DOMINI NOSTRI IESV CHRISTI, AB ANTONIO Scandello compositae* durch den Grimmaer Schreiber Johann Gengenbach von Colditz, wird diese Abschrift heute in der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek (=im Folgenden SLUB) unter der Signatur Mus. Gri 11, Nr.1 und Nr.2, aufbewahrt. Insgesamt befinden sich in der SLUB sieben dieser Deposita sächsischer Stadt- und Kirchenarchive, die zur Katalogisierung der

[21] Reinhard Strohm, „Music in the life of the institutions", in: ders., *The rise of European music, 1380–1500,* Cambridge u.a. 1993, 269–319.

[22] Vgl. hierzu u.a. Napp, „Das Görlitzer Musikleben zwischen 1570 und 1650" sowie ders., „Musikalische Transferprozesse zwischen Prag und der Oberlausitz um 1600 – mit einer Rückdatierung der Newen Deutschen Lieder des Christoph Demantius", in: *Musical Culture of the Bohemian Lands and Central Europe before 1620,* Tagungsbericht Prag 2006, hrsg. von Jan Bat'a, Lenka Hlávková und Jiři Kroupa, Prag 2011, S.273–286.

[23] Reinhard Kade, *Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen*, Leipzig 1888, S.IV.

Repertoires Ende des 19. Jahrhunderts von der damaligen Königlichen Öffentlichen Bibliothek Dresden angefordert worden waren. Darunter findet sich eine weitere, allerdings fragmentarisch überlieferte Kopie dieser Komposition aus dem Depositum Löbau, welches sich ehemals als Inventar der Löbauer Lateinschule in der dortigen Ratsbibliothek befand und 1890 nach Dresden kam.[24] Das Tenorstimmbuch mit der Signatur Mus. Löb 60 enthält als Nr. 1 die *Passio secundum Johannem* und als Nr. 2 *Die aufferstehung unsers herren Jesu Christi*, jedoch beide ohne Nennung des Komponisten. Es handelt sich hierbei zweifelsfrei um Konkordanzen zu Mus. Gri 11, Nr. 1 und Nr. 2, wobei in diesem Stimmbuch lediglich die *turbae* – also die Chöre – vertont wurden. Ein weiteres Manuskript aus dem Löbauer Depositum, Mus. Löb 63, beinhaltet eine komplette Kopie von Scandellos *Die Aufferstehung unsers Herren Jesu Christi* als Konkordanz zu Mus. Gri 11, Nr. 2, sowie zu Mus. Löb 60, Nr. 2, jedoch mit partiellem Textverlust in der Überlieferung. Weiterhin befinden sich in den Beständen der SLUB Scandellos *Newe schöne außerlesene Geistliche Deutsche Lieder* aus den Deposita Grimma und Löbau[25] sowie seine *Schönen Weltlichen vnd Geistlichen Newen Deutschen Liedlein* aus Löbau.[26]

Letztere sind weniger bemerkenswert, da Sammlungen mit weltlichen deutschen Liedern unabhängig von religiösen oder politischen Bekenntnissen im deutschsprachigen Raum des ausgehenden 16. Jahrhunderts weit verbreitet waren. Hingegen spiegeln sowohl deutsch textierte geistliche Lieder als auch die Auferstehungshistorie in Oberlausitzer Rats- und Kirchenarchiven die musikalische Ausbildung und den Gottesdienst in deutscher Sprache wider und sind damit vergleichbar mit der zeitgleichen Praxis in den reformierten sächsischen und schlesischen Städten. Aufgrund der handschriftlich überlieferten Kopien, welche von Kantoren und Schülern der Lateinschulen in Grimma und Löbau angefertigt wurden, sehe ich hierin einen plausiblen Nachweis, dass die Kompositionen regelmäßig gesungen wurden, was sich meines Erachtens für die gedruckten Werke weitaus weniger verlässlich nachweisen lässt, welche entweder Zwischenhändlern abgekauft oder den Ratsherren dediziert wurden.

---

[24] D-Dl: *Acta der Königlichen Privat-Musikaliensammlung,* III G 646, 1890, ohne Seitenangabe, „2. fol. verso“. Siehe zum Löbauer Depositum im Bestand der SLUB auch Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974, S. 5–8 und 107–179.

[25] Antonio Scandello, *Newe schöne außerlesene Geistliche Deutsche Lieder*, Dresden 1575, D-Dl: Mus. Gri 9, Mus. Gri 10, Mus. Löb 14.

[26] Antonio Scandello, *Schöne Weltliche vnd Geistliche Newe Deutsche Liedlein*, Dresden 1579, D-Dl: Mus. Löb 14.

Da nach der Einführung der Reformation durch den Breslauer Theologen Johannes Heß im Herzogtum Schlesien die Bürger an denselben reformierten Universitäten Mitteldeutschlands studierten, kam es auch dort zum Aufbau ähnlicher politischer, konfessioneller und mentaler Strukturen. So gab 1612 der Kantor an der Breslauer Kirche St. Bernhardin und Rektor der zugehörigen Schule zum Heiligen Geist, Samuel Besler, eine deutschsprachige Passionsvertonung in Druck.[27] Eine überarbeitete Druckfassung des Manuskripts von Scandellos Johannespassion erschien dann 1621 sowohl in Goslar in der Herausgabe von Otto Siegfried Harnisch als auch in Breslau durch Samuel Besler. Für eine unveränderte Neuauflage dieser Passion von Scandello zeichnete 1682 zudem der Leipziger Nikolaikantor Gottfried Vopelius verantwortlich.[28] Somit überschritt diese Komposition nicht nur die zeitliche und musikwissenschaftlich determinierte Grenze vom 16. zum 17. Jahrhundert oder die räumliche Grenze zwischen Sachsen, der Oberlausitz und Schlesien, sondern überzog geradezu diese politisch, konfessionell und kulturell heterogene Landschaft. Eine tschechische Variante kam noch bis 1770 an jedem Karfreitag in der Zittauer Kirche der Böhmischen Exulanten zur Aufführung.[29]

Als erster Komponist, dessen Auferstehungshistorie überliefert ist, wirkte Scandello demnach als Referenz für die nachfolgenden Vertonungen desselben Textmaterials u.a. durch Melchior Vulpius, Heinrich Schütz und Christoph Demantius. Letzterer durchschritt den Sächsisch-Oberlausitzischen Repertoire- und Ideentransfer sogar personell, indem er als Zittauer Kantor zu Beginn des 17. Jahrhunderts nach Freiberg wechselte. Den umgekehrten Weg ging 50 Jahre später der dem *Collegium musicum,* der professionalisierten Nachfolgeinstitution des Görlitzer *Convivium musicum*, eng verbundene Andreas Hammerschmidt, der als vormals Freiberger Organist 1639 nach Zittau übersiedelte.

Für das Markgraftum Oberlausitz wirkte sich neben einer durch Handel und Handwerk erworbenen sowie auf städtischen Privilegien und einem daraus resultierenden erstarkten Selbstbewusstsein basierenden Unabhängigkeit die Ausrichtung am sächsischen Bildungssystem von Martin Luther und Philipp Melanchthon auf die Etablierung musikalischer Institutionen schon weit vor dem Prager Frieden von 1635 strukturbildend aus. Somit gehörte bis zu die-

[27] Samuel Besler, *Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi: nach dem Evangelisten Matthäus,* Breslau 1612.

[28] Gottfried Vopelius, *Das Neu Leipziger Gesangbuch,* Leipzig 1682, Nr. 107. Vgl. Jürgen Grimm, *Das Neu Leipziger Gesangbuch des Gottfried Vopelius (Leipzig 1682). Untersuchungen zur Klärung seiner geschichtlichen Stellung*, Berlin 1969, S.61 und 150–154.

[29] Vgl. Kade, *Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg*, S.IV.

sem Zeitpunkt die Oberlausitz zwar politisch und administrativ weiterhin zu Böhmen, orientierte sich jedoch spätestens nach Einführung der Lutherischen Predigt in den städtischen Hauptkirchen und zunehmend in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts konfessionell, sprachlich, mental und kulturell am Kurfürstentum Sachsen. Nach der Rückkehr oder dem Zuzug in die Oberlausitzer Sechsstädte brachten die Bürger ihre an den mitteldeutschen Universitäten erfahrene humanistisch geprägte Bildung wieder in das Gemeinwesen ein und entwickelten dieses dadurch kontinuierlich weiter, weshalb das Markgraftum Oberlausitz gerade auch aus musikinstitutioneller Perspektive um 1600 eine Scharnierposition zwischen Sachsen, Schlesien, Brandenburg und Böhmen einnahm.

Theresa Jacobs

Die Institutionalisierung des „sorbischen Volkstanzes“ nach dem 2. Weltkrieg am Beispiel des Sorbischen National-Ensembles

Der sorbische Volkskundler Jan Arnošt Smoler beschrieb in der zweibändigen Sammlung ober- und niedersorbischer Volkslieder aus dem Jahr 1841 erstmalig die „serbska reja“, den sorbischen Volkstanz. Er schreibt: „Die Wenden haben nur einen einzigen Nationaltanz. [...] Das Volk nennt diesen Tanz selbst den wendischen (serska reja[1]).“[2] Es folgt eine recht ausführliche Schilderung der Tanzhandlung, die jedoch aus der Perspektive des Beobachters beschreibend bleibt und einzelne Bewegungselemente kaum näher erläutert. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Aufnahme und Verschriftlichung von Volkskultur in Anlehnung an Johann Gottfried Herder auch bei den Sorben zu einem Ausdruck so genannter „nationaler Wiedergeburt“. Selbstverständlich kannten die Sorben zu dieser Zeit nicht nur diesen einen „charakteristischen“ Volkstanz. Viele andere Tänze wurden ebenfalls getanzt. Ihnen wurde aber rückblickend keine vergleichbare Bedeutung zugeschrieben. Sie blieben im Verborgenen und wurden weder von den Sammlern noch von den Tänzern selbst als spezifische und charakteristische sorbische „nationale“ Tänze reflektiert. Die serbska reja wurde demnach nicht mehr nur als ein „Volkstanz der Sorben“ unter vielen anderen beschrieben, sondern als ein spezifisch „sorbischer Volkstanz“ hervorgehoben. Smoler markierte die serbska reja bzw. den sorbischen Volkstanz als „wendischen Nationaltanz“ und hob ihn so auf eine neue Bedeutungsebene. Vor allem im 20. Jahrhundert griff man bei der Bearbeitung von Bühnentänzen innerhalb der Folklorearbeit immer wieder auf die Ausdeutung Smolers zurück. Das hatte zur Folge, dass die serbska reja bis heute als Inbegriff des sorbischen Volkstanzes gilt und sich in aktuellen Folklore-Diskursen um Tradition und Moderne wieder findet.

Im Alltag und Festtag der Sorben existierte jedoch zu keiner Zeit eine „getanzte“ Entsprechung zur homogenen Vorstellung des eigenen, echten und authentischen Volkstanzes. Wo zunächst zahlreiche Volkstänze in vielfältigen

[1] Die Termini *serska* und *serbska* werden in diesem Beitrag synonym verwendet. Heute dominiert im sorbischen Sprachgebrauch im Gegensatz zu Haupt und Smoler allgemeinhin die zweite Bezeichnung.

[2] Leopold Haupt und Jan Arnošt Smoler, *Volkslieder der Sorben in der Ober- und Nieder-Lausitz – Pěsničći hornich a delnich Łužiskich Serbow*, Grimma 1841/43, Nachdr. Bautzen 1996, S.218.

Variationen zu beobachten waren, entwickelte sich im Laufe der Zeit eine eigenständige Institution des sorbischen Volkstanzes. Im Sinne Émile Durkheims bildete er sich zu einer „sozialen Tatsache“ heraus.[3] Seither trägt er ein Selbstverständnis mit sich, welches auf Aushandlungsprozessen zwischen den ihn umgebenden politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und den Ausdeutungen seiner einzelnen individuellen Träger beruht. Im Gegensatz zu den „Volkstänzen der Sorben“ wächst der „sorbische Volkstanz“ über seine eigentliche Substanz hinaus.[4] Der sorbische Volkstanz ist ein lebendiges Phänomen, der im Wechselspiel zwischen spezifischen Rahmenbedingungen der jeweiligen Zeit und den einzelnen Akteuren bzw. Trägern gesehen und interpretiert werden muss. Wie sich die serbska reja als so genannter Nationaltanz nach dem 2. Weltkrieg institutionalisierte und dabei immer wieder hinterfragt und mit neuem Sinn belegt wurde, ist Gegenstand dieses Beitrags. Anhand des Sorbischen National-Ensembles soll exemplarisch der Prozess der Institutionalisierung des „sorbischen Volkstanzes“ aus den „Volkstänzen der Sorben“ heraus anhand der Institutionalisierungstheorie des Soziologen Richard W. Scott dargestellt werden.[5]

1. Der sorbische Volkstanz als Institution[6]

Immer wieder werden Diskurse darüber geführt, wann ein Volkstanz spezifisch sorbisch ist. Es bildeten sich mehr oder weniger klare Vorstellungen darüber aus, was als sorbischer Volkstanz allgemein verstanden, wie er rezipiert und was von ihm erwartet wird. Dabei stoßen immer wieder unterschiedliche Ausdeutungen seiner Substanz aufeinander. Divergierende „E r w a r t u n g e n über die Einhaltung bestimmter R e g e l n, die verbindliche G e l t u n g beanspruchen“,[7] führten immer wieder zu Debatten um die Authentifizierung dieser Substanz zwischen Traditionswahrung und moderner Inszenierung. Jenseits dieser permanenten Ausdeutungsdiskurse stellt der sorbische Volkstanz heute eine Institution dar, die als soziale Tatsache einen gewissen Regelkanon inkorporiert. Scott definiert „Institutionen“ folgendermaßen:

---

[3] Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris 1895, deutsch als: *Regeln der soziologischen Methode*, Neuwied/Berlin 1965, S. 114.

[4] Vgl. mit Theresa Lorencec, „Socialna relewanca ludowych rejow Serbow“, in: *Rozhlad* 53 (2003), S. 297–300.

[5] Richard W. Scott, *Institutions and Organizations*, Thousand Oaks 1995.

[7] Hartmut Esser, *Soziologie. Spezielle Grundlagen. Institutionen*, Bd. 5, Frankfurt a. M. 2000, S. 2 (Hervorhebungen im Original).

> INSTITUTIONS CONSIST OF COGNITIVE, NORMATIVE, AND REGULATIVE STRUCTURES AND ACTIVITIES THAT PROVIDE STABILITY AND MEANING TO SOCIAL BEHAVIOR. INSTITUTIONS ARE TRANSPORTED BY VARIOUS CARRIERS – CULTURES, STRUCTURES, AND ROUTINES – AND THEY OPERATE AT MULTIPLE LEVELS OF JURISDICTION. In this conceptualization, institutions are multifaced systems incorporating symbolic systems – cognitive constructions and normative rules – and regulative processes carried out through and shaping social behavior."[8]

Nach Scott scheint ein Regelkanon in einer bestimmten Zeit für den Großteil der jeweiligen Kulturträger sinnvoll und angemessen. So wie dieser Regelkanon als soziale Konstruktion existiert, entwickeln Institutionen immer ein Eigenleben, das sich unter dem Einfluss bestehender Rahmenbedingungen entfaltet, aber ebenso in entscheidender Art und Weise auf zukünftiges Handeln der einzelnen Akteure zurückwirkt. Die Soziologen Peter L. Berger und Thomas Luckmann beschreiben diese Interaktion zwischen Rahmenbedingungen und ihren jeweiligen Akteuren bzw. Akteursgruppen im Prozess der Institutionalisierung und Etablierung sozialer Tatsachen als dialektisches Prinzip.[9] Einerseits spiegeln Institutionen also spezifische Rahmenbedingungen wieder. Andererseits wirken ihre Handlungsrichtlinien auf Akteure oder Akteursgruppen, obwohl diese erst durch die Akteure selbst entstanden sind und durch ihr Tun aufrechterhalten werden.[10] Nur selten werden Institutionen und ihre soziale Konstruktion bewusst reflektiert. Trotz ihrer Komplexität durch fortwährende Anpassungs- und Aushandlungsprozesse werden sie häufig als relativ stabile Größen wahrgenommen und verhandelt. Den Institutionalisierungsprozess beschreibt Scott anhand dreier Pfeiler: des regulativen, des normativen und des kognitiven. Alle drei sind eng miteinander verbunden und beeinflussen einander. Der regulative Pfeiler verkörpert in einer bestimmten Zeit allgemeingültige Regularien, die von außen als politische und ökonomische Einflussfaktoren auf die soziale Tatsache einwirken. Damit gibt er den Handlungsrahmen für seine Entwicklung vor. Schriftlich fixierte Regularien und Gesetze, die mit Mechanismen der Kontrolle und Sanktion bei Nichteinhaltung einhergehen, stehen hier im Mittelpunkt der Betrachtung. Im Gegensatz dazu inkorporiert der kognitive Pfeiler kognitive und damit subjektive Erfahrungen und kreatives Wissen einzelner Akteure bzw. Kulturträger. Diese haben nach Scott ebenfalls entscheidenden Anteil an der Etablierung

[8] Scott, *Institutions*, S.33 (Hervorhebung im Original).

[9] Vgl. mit Peter L. Berger und Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt a.M. [18]2001.

[10] Esser, *Soziologie*, S.3.

von Institutionen. Verhaltensrichtlinien und Normen, die mit dem normativen Pfeiler gefasst werden, entwickeln sich aus der permanenten Aushandlung zwischen diesen einzelnen Akteuren und den sie umgebenden Rahmenbedingungen. Kontrastierend zum regulativen Pfeiler, der von außen auf die soziale Tatsache einwirkt, ist der normative Pfeiler eher von internen Prozessen geprägt und ist daher handlungsorientiert. Dennoch unterliegen diese sozialen Tatsachen keinen rechtlichen Möglichkeiten der Sanktion, sondern interner sozialer Kontrolle. Solche neu etablierten Allgemeingültigkeiten führen beispielsweise zur Etablierung neuer Organisationen.

Im Gegensatz zu eher mündlich tradiertem Wissen über verschiedenste Volkstänze in der Vormoderne, schuf der Institutionalisierungsprozess des sorbischen Volkstanzes vor allem im 20. Jahrhundert eine Reihe neuer schriftlicher Regularien und fixierter Normen, die mit einem homogenisierenden Trend hin zu einem Nationaltanz einher gingen. Andere Tänze hingegen waren als wandelbare und heterogene Formen des alltäglichen Lebens und Festtags verborgen geblieben.[11] Die Etablierung des sorbischen Volkstanzes als soziale Tatsache aus den Volkstänzen der Sorben heraus führte dazu, dass ihr Tänze des alltäglichen Lebens diametral gegenüber standen, obwohl erst ihre Träger selbst diese auf diskursiver Ebene als solche verhandelt haben. Die drei Pfeiler der Institutionalisierung zeigen die unterschiedlichen Ebenen und Verständnisse des sorbischen Volkstanzes als Bewegungssprache sorbischer professioneller, semi-professioneller und Amateurtanzgruppen. Im folgenden Abschnitt soll daher das Sorbische National-Ensemble in Bautzen als Beispiel für die Komplexität dieser Entwicklung näher betrachtet werden.

2. Die Gründung des Sorbischen National-Ensembles

Die Etablierung des sorbischen Volkstanzes als Nationaltanz lässt sich seit Smolers erster Beschreibung weiter verfolgen. Seit den Weltkriegen gab es eine Reihe von Initiativen, um nach Volkstänzen bei den Sorben zu suchen und diese systematisch zu sammeln. Die Wiederbelebung des sorbischen kulturellen Lebens war unter anderem geprägt durch die Gründung von Tanzgruppen, die der Domowina als Dachverband sorbischer Vereine unterstanden.[12] Grundlegendes Ziel war es hier, die sorbische Volkskultur zu pflegen

[11] Vgl. mit *Die gezeigte und die verborgene Kultur*, hrsg. von Bernhard Streck, Wiesbaden 2007 und Theresa Jacobs, „‚Das Rad der Zeit dreht sich …‘. Die Volkstänze der Sorben zwischen gelebter und gezeigter Kultur.“, in: *Konzeptualisierung und Status kleiner Kulturen*, hrsg. von Christian Prunitsch, (=Specimina Philologiae Slavicae, Bd.155), München 2009, S.381–401.

[12] Die Domowina, der Bund Lausitzer Sorben e. V., wurde 1912 gegründet. Ziel der Domowina ist es, einerseits für demokratische und nationale Interessen einzutreten, andererseits die sorbische

und zu erhalten. Bei der praktischen Aushandlung und Umsetzung volkstanzorientierter Normen und Wertschöpfungen und der damit einhergehenden Professionalisierung und Verankerung des Volkstanzes der Sorben nach 1945 spielten besonders drei Faktoren eine besondere Rolle: zunächst die Vereinnahmung der Bühne als neuer Tanz-Ort, die Begründung einer Reihe von Festivals als neue Tanz-Anlässe und die Lehre des russischen Stalinpreisträgers und Leiters des Staatlichen Volkstanzensembles der UdSSR Igor Moissejew. Die Suche nach dem „nationalen Charakter" und dem „Gefühl des Volkes" stand – so wie auch bei Moissejew – bei den Sorben im Mittelpunkt und weist auf ein verhältnismäßig starres, stark national orientiertes Verständnis volkskünstlerischen Schaffens dieser Zeit. Für die künstlerische Arbeit wurden innerhalb neu gegründeter Organisationen genaue Ziele und Aufgaben festgelegt, die sich einerseits entscheidend an bestehenden Rahmenbedingungen, andererseits an spezifisch subjektiven Vorstellungen und Interessen einzelner Akteure orientierten. Jeder Einzelne verkörperte hierbei je nach sozialer Position bzw. Hintergrund spezifische Rollen, die sich sowohl im Glauben an Normen und Werte als auch im individuellen Wissen und Handeln widerspiegeln.[13] Mit der Etablierung neuer Tanzgruppen in der Nachkriegszeit lassen sich einerseits Professionalisierungstendenzen beobachten, andererseits treten durch neue Volkstanzorte und -anlässe auch verstärkt neue Funktionen des Tanzes in den Vordergrund.

Der Wiederaufbau des sorbischen kulturellen Lebens nach dem 2. Weltkrieg war u.a. durch die Gründung vieler Tanzgruppen und -ensembles geprägt, die sich innerhalb der einzelnen Kreisverbände der Domowina um die Erhaltung und Pflege des sorbischen Volkstanzes bemühten. Diese Entwicklung wurde durch die sorbische Presse dokumentiert. Zu den ersten Ensembles gehörte die 1949 gegründete 1. Sorbische Kulturbrigade der Sorbischen Oberschule in Bautzen, die schon im Gründungsjahr mit vier Tanzpaaren am II. Festival der Weltjugend und Studenten in Budapest teilnahm.[14] Ein Jahr später gestalteten mehr als 500 Sänger und 400 Tanzpaare in sorbischen Trachten das 1. Zentralen Sorbische Volkstreffen in Bautzen.[15] Daneben stellten 2000 Pioniere aus 62 Schulen drei Volkstänze vor. Auch das 1. Sorbische Volkstreffen 1951 in Burg im Spreewald löste einen Aufschwung neuen kulturellen

Sprache und Kultur zu pflegen. Sie fungiert bis heute als Dachverband sorbischer Vereine und Vereinigungen. Vgl. auch http://www.domowina.sorben.com, 10.09.2012.

[13]Scott, *Institutions*, S.38.

[14]N. N., „Prěnja serbska kulturna brigada doby sej wutroby wšěch" [Die 1. sorbische Kulturbrigade erobert sich alle Herzen], in: *Nowa Doba* 4 (1950), Heft 8, S.3.

[15]N. N., „Swjedźeń sydomdźesać tysacow" [Das Fest der siebzig tausend], in: ebd., S.3.

Bewusstseins und volkskünstlerischen Schaffens aus. Schließlich beteiligten sich sorbische Kulturgruppen an den III. Weltfestspielen der Jugend und Studenten 1951 in Berlin. Im „Nationalprogramm der DDR“ tanzten zwölf Paare die Choreographie „Žně“ (=Ernte) der Dresdner Choreographin und Pädagogin Thea Maaß und die bis dahin bereits mehrmals aufgeführte Massenszene „Burske lěto“ (=Bauernjahr), woran 415 Paare aus der Ober- und 60 Paare aus der Niederlausitz geprobt hatten.[16] Neben den offiziellen Vorstellungen traten sorbische Gruppen auch als eigenständiges Sorbisches Volkskunstensemble (Serbski ludowy ansambl) auf.[17] Die neuen Rahmenbedingungen sowie der Erfolg der choreographischen Arbeiten stärkten den Wunsch nach einer Professionalisierung des künstlerischen Schaffens.[18] Jurij Winar, der bereits seit 1945 als Chorleiter, Dirigent und Komponist Anerkennung erworben hatte, setzte sich schließlich für die Gründung eines sorbischen Volkskunstensembles ein, dessen Mitglieder in der Laienarbeit gefunden und anschließend zu Berufskünstlern ausgebildet werden sollten.[19] Rat und Vorbilder wurden hierbei vor allem in den benachbarten slawischen Ländern gesucht, die bereits über eine professionelle Ensemblekultur verfügten. Richtungs- und handlungsweisend für künstlerische Arbeit war hierbei die Lehre Moissejews, der in seinem Buch *Tänze der Völker der Sowjetunion* entscheidende Grundsätze zur Erarbeitung einer Tanzfolklore entwickelt hatte.[20] Als wesentliche Punkte benannte er das Studium der Volkskunst und der Geschichte des Volkes, das Herausfiltern charakteristischer Züge des Tanzes und die Bearbeitung dieses Materials durch Variation und Kombination der Bewegungen für die Bühne:[21]

> Mit einem Wort, es ist unbedingt notwendig, darauf zu achten, dass der Volkstanz nicht in einem künstlichen und erfundenen Stil ausgeführt wird. Um Volkstänze richtig und gut auf der Bühne zu tanzen, muss man nicht nur den Tanz, sondern auch die Musik, die Trachten, das Leben, die Sitten und Gebräuche sowie die Geschichte des Volkes studieren.[22]

---

[16] P. N., „Serbska młodźina zwučuje za festiwal“ [Die sorbische Jugend übt für das Festival], in: *Nowa Doba* 5 (1951), Heft 2, S.2.

[17] U.a. in *Chronik*, hrsg. vom Sorbischen National-Ensemble, Bautzen 2005, S.14.

[18] Vgl. ebd. und Pětr Malink, „Naša nowa serbska reja a jeje korjenje“[Unser neuer sorbischer Tanz und seine Wurzeln], in: *Nowa Doba* 6 (1952), Heft 15, S.3.

[19] Vgl. mit *Chronik*, 2005, S.48, Pawoł Wićaz, „Jurij Winar pjećdźesatnik“ [Jurij Winar wird 50], in: *Rozhlad* 9 (1959), S.337 und N. N., „Rejwarjo so kubłali“ [Tänzer haben sich weitergebildet], in: *Rozhlad* 24 (1974), S.36.

[20] Igor Moissejew, *Tänze der Völker der Sowjetunion*, Bd.1, Berlin 1951.

[21] Ebd. S.9–15.

[22] Ebd. S.14.

Im Januar 1952 beriet die Zentrale Kulturkommission der Domowina über ihre weiteren kulturellen Aufgaben und stellte Moissejews Thesen, mit denen man sich innerhalb der III. Weltjugendfestspiele bekannt gemacht hatte, ins Zentrum der neuen Orientierung um die Schaffung eines neuen sorbischen Selbstbewusstseins. Im selben Jahr wurde außerdem der „Kreis der Interessenten sorbischer Volkstänze" gegründet, der sein Konzept ebenfalls auf die Thesen Moissejews stützte. Die dort aufgestellten Richtlinien zur Sammlung und Systematisierung von Quellen wurden zum Leitfaden für die Entwicklung der Tanzfolklore.[23] Bisher lagen jedoch kaum Schriften mit konkreten Beschreibungen für die praktische Folklorearbeit vor. Bewusst knüpften die Interessenten daher eng an die Sammeltätigkeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts an und publizierten entsprechende Sammlungen und Einzelblätter. Das heutige Sorbische National-Ensemble (SNE) wurde 1952 als „Staatliches sorbisches Volksensemble für Musik und Tanz" in Bautzen gegründet. Bereits im April nahmen erste Sänger und Tänzer ihre Tätigkeit unter der Leitung von Winar auf. Dabei wurden vor allem Tänzer aus den bisherigen Laientanzgruppen geworben. Problematischer gestaltete sich in den ersten Jahren vor allem der Aufbau von Chor und Orchester. Kontinuierliche Überzeugungsarbeit war erforderlich, um vom Nutzen des Ensembles zu überzeugen und entsprechende Künstler für die Arbeit zu gewinnen. Wenngleich sich mit der nötigen Einstellung deutschsprachiger Lausitzer auch erste Zweifel am so genannten sorbischen Charakter der Einrichtung verstärkten, wurde mit Hilfe des Ensembles die sorbische Kultur und damit auch der Volkstanz als Bühnenkunst etabliert und verschaffte der „sorbischen Identität" eine neue Dimension.

Hinsichtlich der zunehmenden Professionalisierung des sorbischen Volkstanzes stellte sich immer wieder die Frage nach dem tänzerischen Nachwuchs. Junge sorbische Tänzer aus den Laientanzgruppen sollten zu Berufskünstlern ausgebildet werden. Seit den 1950er-Jahren fanden regelmäßig Weiterbildungen für Tänzer, Choreographen und Pädagogen statt, um die Spezifika des sorbischen Volkstanzes zu vermitteln und für die Arbeit mit den Laiengruppen fruchtbar zu machen. Dazu wurden auch deutsche Fachleute herangezogen. Seit 1962 wurde jeder Künstler verpflichtet, einen Hochschulabschluss anzustreben bzw. nachzuholen. Den anerkannten Abschluss erwarben die Tänzer an der Staatlichen Ballettschule Berlin oder durch eine externe Fachprüfung für Berufstänzer vor einer zentralen Jury.[24] Weiterhin kamen die Tänzer je-

[23] „Naša nowa serbska reja a jeje korjenje", in: *Nowa Doba* 6 (1952), Heft 15, S.3.

[24] *Chronik*, 2005, S.54 und 61; sowie Gerat Hendrich, „Rejwarske pruwowanja w SLA" [Tanzprüfungen im SNE], in: *Rozhlad* 24 (1974), S.197.

doch überwiegend aus Osteuropa und den dortigen Ausbildungsstätten, deren Schwerpunkte in der tänzerischen Ausbildung unter anderem in der Folklore lagen.

Die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etablierte Festivalkultur entwickelte sich als weiterer Ort der Institutionalisierung des sorbischen Volkstanzes. Die bereits angesprochenen Weltjugendfestspiele gehörten ebenso dazu wie die vielen regionalen Festivals der Kreisverbände bzw. Domowina-Gruppen, an die häufig Wettbewerbe um die Auszeichnung der besten Tanzgruppen gebunden waren. Aber auch die Teilnahme am Folkloretanzfestival in Rudolstadt wurde bald zur Tradition. Zwischen den Jahren 1966 und 1989 fanden sieben „Festivals der sorbischen Kultur“ statt. Diese stellten für die sorbischen Volkstanzgruppen und -ensembles Höhepunkte ihres künstlerischen Schaffens dar und trieben zweifelsohne die Professionalisierung der sorbischen Volks- und damit Tanzkultur voran, wurden jedoch auch von der SED als Zeichen „erfolgreicher Minderheitenpolitik“ instrumentalisiert. Die Termine der Festivals waren daher nicht selten an bedeutende politische Jahrestage der DDR gebunden. Im Zusammenhang mit den Festivals wurden Massentanzszenen erarbeitet, die mittels der einheitlich in sorbische Trachten gekleideten Tanzpaare den Wunsch nach einem neuen Selbstbewusstsein und kollektiven Gedächtnis verkörperten. Die Theater- und Kulturwissenschaftlerin Inge Baxmann beschreibt solche Phänomene als eine künstliche Reritualisierung, die einem empfundenen Mangel an sozialer Identifikation, Eingebundenheit und Solidarität entgegengesteuert. Die Körperkultur wird hierbei zu privilegierten Orten der Entwicklung neuer Repräsentationsformen des Nationalen und des Erlebens nationaler Gemeinschaft.[25] Die sorbischen Volkstanz-Massenszenen waren demnach Strategien sozialer Homogenisierung, die durch mimetisches Verhalten internalisierte kollektive Normen und Werte verankern sollten.

3. Resümee

Es lässt sich festhalten, dass der sorbische Volkstanz in der Nachkriegszeit stark mit der Etablierung neuer Organisationen verbunden war. Im Sinne einer sozialen Tatsache entwickelte er sich aus den Volkstänzen der Sorben heraus und ist selbstverständlich ständigen Transformationen durch Neuverhandlungen auf diskursiver Ebene unterworfen. Als Institution spiegelt er politische Rahmenbedingungen ebenso wider, wie soziale Normen und Werte spezifischer Organisationen und kreatives, individuelles Wissen einzelner Per-

[25]Inge Baxmann, *Mythos. Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München 2000, S.193–207.

sönlichkeiten. Inspiriert durch die ersten Beschreibungen Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der sorbische Volkstanz als „Nationaltanz“ auf eine neue Bedeutungsstufe gehoben und steht als solcher bis heute im Zwiespalt zwischen Tradition und Moderne. Das skizzierte Beispiel belegt, dass Einrichtungen wie beispielsweise das SNE als zentrale Werte- und Normenträger fungierten und dabei die Professionalisierung des Tanzes eine der wesentlichen Komponenten darstellt. Die Etablierung der Folklorebewegung hin zu einer Bühnenkunst orientierte sich dabei vor allem an Vorbildern und Wissensträgern Osteuropas. Es setzte sich ein Normen- und Wertekanon durch, der sich in den Arbeitsplänen, Festivalstrukturen und nicht zuletzt in neuen Tanzformen ablesen ließ. Das SNE präsentiert auch heute professionalisierten sorbischen Volkstanz als getanzte Bühnenfolklore sorbischem und interessiertem Publikum im In- und Ausland.

> Dabei verstehen sich die Mitglieder des Ensembles auch als ethnisches Bindeglied zwischen Ost und West und als kultureller Botschafter in einem vereinten Europa. In der Lausitz zu Hause sind die lebendigen Sitten und Bräuche des sorbischen Volkes Quelle und Inspiration für eine einzigartige folkloristische Bühnenkunst. Tanztheater und musikalische Märchen für Kinder gehören ebenso dazu, wie Chorprogramme und Konzerte. Tourneen führten die Ensemblemitglieder in über 40 Länder auf vier Kontinente.[26]

Auch wenn der sorbische Volkstanz in seiner stilisierten Form keine Entsprechungen mehr im All- und Festtag der Sorben findet, bietet er dennoch eine wesentliche Identifikationsgrundlage und dient nicht zuletzt der Präsentation der sorbischen Kultur auf regionaler, nationaler und internationaler Ebene.

[26] Http://www.sne-gmbh.de, 10.09.2012.

Veronika Hampf

„Bremische Verhältnisse“. Die Entwicklung des Musiklebens in der Freien Hansestadt Bremen

Vorbemerkung

Diese Ausführungen stehen im Kontext einer größeren Untersuchung, die das Rezeptionsverhalten des bremischen Publikums bei klassischen Sinfoniekonzerten erforscht.[1] Für das Konzertpublikum in Bremen liegt m.E. keine aktuelle Untersuchung vor. Hier wird ein interdisziplinärer Ansatz verfolgt, der musiksoziologische, musikpsychologische, musikästhetische und musikgeschichtliche Perspektiven vereint. Die Untersuchung wurde an Besucherinnen und Besuchern der bremischen Philharmonischen Orchester- und Kammerkonzerte durchgeführt. Bremen nimmt in vielerlei Hinsicht eine besondere Stellung im Vergleich mit anderen deutschen Städten ein. Ein Blick auf das historisch gewachsene Bremer Musikleben soll helfen, die gegenwärtige Situation einzuschätzen und die spezifische Besonderheit der „bremischen Verhältnisse“ herauszustellen.

1. Historische Entwicklung des Musiklebens in Bremen

In Bremen herrschen und herrschten besondere „bremische“ Verhältnisse. Bremen war von jeher eine Kaufleute-Republik, ohne einen Souverän, der es sich leistete, in seiner Residenz zu Repräsentationszwecken bzw. zu seinem Vergnügen Theater und Museen zu bauen und zu unterhalten. In einer Kaufmannsstadt gab es kein fürstliches Mäzenatentum, sondern nur den Staatssäckel, der für alle Belange der Bürger herhalten musste: Musik, Kunst, Literatur und Wissenschaft konnten nicht vom Staat getragen werden.[2] Bestehende Institutionen wurden erst dann finanziell gefördert, wenn deren Nützlichkeit plausibel war und Bürger Vorleistungen erbracht hatten. Das Kulturleben der

[1] Z.B. die Untersuchung diverser Konzertpublika in Köln von Rainer Dollase, Michael Rüsenberg und Hans J. Stollenwerk, (*Demoskopie im Konzertsaal*, Mainz 1986); eine Studie über das Wagner-Festspiel-Publikum in Bayreuth von Winfried Gebhardt und Arnold Zingerle (*Pilgerfahrt ins Ich: Die Bayreuther Richard-Wagner-Festspiele und ihr Publikum*, Konstanz 1998) und eine soziologische Studie über das Bremische Opern- und Musicalpublikum von Frank Nolte u.a. (*Opernpublikum Musicalpublikum: Eine Studie zur Soziologie des Musiktheaters Bremen*, Bremen 2001).

[2] Klaus Blum, *Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung*, Tutzing 1975, S.149.

Stadt war – und ist nach wie vor – vielmehr auf die Initiative seiner Bürger angewiesen.

Ein bremisches „Musikleben“ ist seit dem frühen 17. Jahrhundert belegt. Neben den weit verbreiteten Spielleuten kristallisierten sich die Anfänge der städtischen „Raths-Musik“ und frühen militärischen „Musik-Corps“ heraus, die über einige Jahrhunderte das Musikleben gestalteten. Die ersten professionellen Musiker waren Raths-Trompeter[3] oder Soldaten des „Hautboisten-Corps“, das neben seinem militärischen Dienst in täglichen Promenaden-Konzerten, bei Paraden und Wachablösungen für alle Bürger der Stadt präsent war. Jene Musiker und eine wachsende Zahl an Laien-Musikern, Musiklehrern und -schülern formierten sich zu den unterschiedlichsten Instrumental-Ensembles.[4] Für 1786 sind die seit 1733 jährlich als „alle Jahre wieder“ stattfindenden öffentlichen Winterkonzerte im Kramer Amtshaus, ausgeführt von der Instrumentalmusik beim Regiment, bezeugt.[5]

Als Bürger-Initiative wurden von Wilhelm Christian Müller[6] (Domkantor und Gründer einer Musikschule) ab 1778 sog. „Übungs- oder Familienkonzerte“ veranstaltet, in denen die „Zöglinge“ seiner „Privatmusikschule“ vor Angehörigen und Gästen in Privaträumen auftraten,[7] später veranstaltete Senator Schütte zunächst in seinem Hause so genannte „Privat-Concerte“ für Angehörige eines Vereins „Gesellschaft“.[8] Diese Konzerte waren nur Bürgern zugänglich, die einen erheblichen Subskriptionsbetrag aufbringen konnten, die Summe war gesellschaftlich durchaus excludierend.

Mit Dr. Schüttes „Privat-Concerten“, Müllers „Familien-Concerten“ „zur Bildung der Jugend als auch zur Unterhaltung der älteren Familienmitglieder“[9] und regelmäßigen „Winterconcerten“, „welche den Musikfreunden man-

[3]Peter Koster, *Chronik der Kaiserlichen Freien Reichs- und Hansestadt Bremen. 1600–1700. Bremen um 1685 SuUB, fol. 70a*, bearb. und hrsg. von Hartmut Müller, Bremen 2004. Erste bildliche Darstellungen in der Koster-Chronik: „Abbildung wie die Bremer Bräute zur Kirchen geführet“, angeführt von Raths-Trompetern, (1623) in: Koster, *Chronik*, S.57.

[4]Oliver Rosteck, „„... eine eitle und thörigte Kunst, die mit Müssiggang und Nichtsthun gepaart sey‘ – Musikleben in Bremen zur Zeit des Klassizismus“, in: *Bremer Jahrbuch für Musikkultur* 3 (1996), S.162–172.

[5]Blum, *Musikfreunde*, S.23.

[6]Friedrich Wellmann, „Der bremische Domkantor Dr. Wilhelm Christian Müller. Ein Beitrag zur Musik- und Kulturgeschichte Bremens“, in: *Bremisches Jahrbuch* 25 (1914), S.1–137, hier S.84 und 132.

[7]Blum, Musikfreunde, S.30f.

[8]Wilhelm Christian Müller, „Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen“, in: *Hanseatisches Magazin* 4, 1801, S.111–168, zit. nach Blum, *Musikfreunde*, S.34f.

[9]Ebd., S.66.

chen Genuß gewährten und vorteilhaft auf die musikalische Ausbildung einwirkten“,[10] bestand Ende des 18. Jahrhunderts ein quasi institutionalisiertes Musikleben in der Stadt. 1795 bildete sich ein Club musizierender junger Männer (Handlungsgehilfen), die anstrebten, es „durch musikalische Fortbildung dahin zu bringen, in guten Zirkeln zugelassen zu werden“; daraus entstand ein Laienorchester: die „Union von 1810“,[11] deren Größe mit immerhin „Mozartbesetzung“ angegeben wird.[12]

Bereits 1815 hatten sich zwei große Chorgemeinschaften konstituiert, der „Grabausche Gesangverein“ und die „Sing-Akademie“. Damit wurde die Aufführung großer Oratorienwerke möglich (z.B. Karfreitagskonzert im Dom für wohltätige Zwecke).

Das Jahr 1825 stellte einen besonderen Einschnitt im Musikleben der Stadt dar: Dem Aufruf einiger an Musik besonders interessierter Bürger ist die Absicht zu entnehmen „eine Privat-Gesellschaft zu gründen, die ein konstantes, risikenfestes Konzertleben ermöglicht“.[13] Das Weitere erläutert die Gründungssatzung:

> [...] nur in solchen Concerten ist es thunlich, die Meisterwerke der großen Tonsetzer aller Zeiten und Völker, ohne Lücken oder zu häufige Wiederholungen, ohne persönliche Vorliebe, in vorbedachtem Wechsel und wohlgeordneter Folge den Freunden der Tonkunst vorzuführen, auch den strengen Ansprüchen auf gute Ausführung durch ein gewähltes und eingeübtes Orchester genügend zu entsprechen. Dieses [ist] der Wunsch mehrerer Tonkünstler, welche anerkannt die wesentlichsten Verdienste um den jetzigen Culturstand Bremens haben.[14]

Noch im gleichen Jahr – 1825 – gründete sich der „Verein der Winter-Concerte“. Dies gilt als Geburtsstunde der „Philharmonischen Gesellschaft Bremen“. Gemeinsames Ziel war es, für „gute“ Musik zu sorgen, „auch dem Publikum genussreiche Abende zu verschaffen; andererseits aber auch im Publikum den Sinn für Gesang und Musik heranzubilden, zu nähren oder ihm weitere Ausbildung zu geben“.[15]

Der musikalische Ruf Bremens genoss im 19. Jahrhundert überregional großes Ansehen, zum einen wegen der Qualität seiner Konzerte, zum andern

[10] Philharmonische Gesellschaft Protokollbuch I., S.1, zit. nach Blum, *Musikfreunde*, S.109–111.

[11] Blum, *Musikfreunde*, S.63.

[12] Ebd., S.65.

[13] Ebd., S.109.

[14] Protokollbuch, S.1, zit. bei Blum, *Musikfreunde*, S.111. Unterzeichnet ist der Aufruf mit „Verein zur Bildung regelmäßiger Winter-Concerte“.

[15] Blum, *Musikfreunde*, S.217.

aber vor allem wegen der mutigen Öffnung gegenüber „zeitgenössischer“ Musik.[16] Bereits 1825 führte Wilhelm Friedrich Riem in deutscher Erstaufführung Beethovens IX. Sinfonie auf und spielte mitreißend Beethovens III. Klavier-Konzert, Clara Schumann gastierte 1834 in Bremen. Werke von Mendelssohn, Franz Schubert (VIII. Sinfonie) und Johann Sebastian Bach (*Johannespassion*, 1832) gelangten recht bald nach ihrer Entstehung bzw. Entdeckung zur Aufführung.

Neben den regelmäßigen Konzerten des städtischen Concert-Orchesters starteten um 1845 Bremer „Musikfreunde“ – musikalische Dilettanten – und einige wenige professionelle „Musici“ eine zweite Veranstaltungsreihe „Symphonie-Conzerte“ als bewussten Versuch, sich soziokulturell anders als die großbürgerlichen Privat-Concerte zu platzieren: Durch Programmerweiterung sollte auch der bürgerliche Mittelstand erreicht werden. Dennoch sollte sich der Prozess der Öffnung des Zugangs zu Konzerten für jedermann zu moderaten Preisen über fast ein weiteres Jahrhundert erstrecken.

Von überregionaler Bedeutung im ganzen norddeutschen Raum waren die „Hanseatischen Musikfeste“. Die Uraufführung des Requiems von Johannes Brahms 1886 unter der Leitung des Komponisten mit der Singakademie unter Karl Martin Reinthalers bildet einen Meilenstein in der Musikgeschichte Bremens.

Die Darstellung des Bremischen Musiklebens im ausgehenden 19. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in all seiner Komplexität muss hier wegen der gebotenen Kürze ausgespart bleiben, es erfolgt dementsprechend ein Sprung in die deutsche Nachkriegszeit.

Die Zeit des Wiederaufbaus nach 1945 erbrachte für Bremen nicht nur den Bau des Sendesaals von Radio Bremen und die Wiederherstellung des Konzertgebäudes „Die Glocke“, des Doms und anderer Kirchenbauten, sondern auch eine Belebung des Theaterspielbetriebs und des Philharmonischen Staatsorchesters Bremen.

---

[16] „In diesen Müllerschen Privatkonzerten, deren Ruf bald auch über die Mauern Bremens hinausdrang, ließen sich oftmals auswärtige Künstler zu allererst hören, um sich für spätere Konzerte in Bremen Empfehlung zu erwerben. [...] So kam es allmählich dahin, daß Schindler, der Sekretär und Biograph Beethovens, sagen konnte, es habe sich bereits im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in diesem Kreise ‚ein wahrhafter Kult für Beethovens Musik herangebildet, wie er in jenen Jahren und selbst im zweiten Jahrzehnt noch nirgends in Deutschland zu finden war‘“. (Wellmann, „Der bremische Domkantor Dr. Wilhelm Christian Müller“, S. 84). „Gerber [...] betont, Müller habe mit seinen Privatkonzerten ‚gleichsam den Geschmack einer ganzen Generation Bremer auf einmal gebildet, so daß sich gegenwärtig (1813) die dasige junge musikalische Welt bereits in mehrere öffentliche und Privatkonzerte verteilen kann‘“. (ebd., S. 132).

2. Die Situation des Musiklebens in Bremen am Beginn des 21. Jahrhunderts

Die derzeitige kulturelle Situation in Bremen befindet sich in einem Zustand gewisser Unruhe. Vielfältige Umbrüche, Veränderungen und Krisen charakterisieren das kulturelle Leben der Stadt. Aus der Fülle der Probleme nenne ich:

I. die wechselnde Trägerschaft des Philharmonischen Staatsorchesters (Überführung des bisher staatlichen Orchesters[17] in eine GmbH[18]), damit verbunden die wechselnde Zuständigkeit ihrer Subventionierung bei ohnehin angespannter Finanzsituation Bremens;

II. die Konkurrenz der Konzertveranstaltungen und der dafür erforderlichen Veranstaltungsorte hinsichtlich ihrer Größe und ihres Ambientes; damit wiederum verbunden die Diskussionen um den Erhalt des akustisch hochwertigen Sendesaales von Radio Bremen oder sogar das Bestreben, ein neues, größeres Konzerthaus zu erbauen (Musicon), um Orchestern von Weltrang den erforderlichen Besucherrahmen zu bieten;

III. der wachsende Anteil der populären Kultur am Musikleben;

IV. die allgemeinen Veränderungen von Musikproduktion und –rezeption.

Folgende Institutionen und Musikstätten prägen derzeit das Musikleben der Stadt Bremen:

Die Bremer Philharmoniker – institutionalisiert seit 1825 – sind das große Philharmonische Orchester in Bremen und Marktführer im regionalen Kulturraum. Das Jahr 2002 brachte entscheidende Umstrukturierungen für das Orchester mit sich. Die Umwandlung des Philharmonischen Staatsorchesters in die neue Gesellschaftsform als GmbH trug zur Lösung seiner finanziellen und künstlerischen Probleme bei.

> Die Privatisierung des Philharmonischen Staatsorchesters Bremen stellt einen bundesweit bedeutsamen, bisher einmaligen Vorgang dar. Die privatwirtschaftliche Organisationsform gibt dem Orchester eine flexible

[17] „Der bremische Staat stellt der [Philharmonischen] Gesellschaft sein Staatsorchester für die Philharmonischen Konzerte sowie für Gastspielkonzerte außerhalb Bremens zur Verfügung. [...] Die Gesellschaft wird den Gewinn aus den Konzerten an den Bremischen Staat abführen..." Zulassung Nr. 5007 der Nachrichten-Kontrolle der Militärregierung, 1946, zit nach Klaus Blum, *Musikfreunde*, S.545

[18] Pressestelle des Senats [Bremen]: Böse, „Orchestermusik ist in Bremen gut aufgestellt", 2002. http://www.senatspressestelle.bremen.de/detail.php?gsid=bremen146.c.13761.de, 17.10.2012.

> Grundlage, um die Herausforderungen der Zukunft bewältigen zu können. So wird es erst durch die Umwandlung möglich, zehn neue Stellen für Musiker zu schaffen. [...] Erstmals in Deutschland ist ein Staatsorchester in eine GmbH mit privaten Mehrheitsgesellschaftern überführt worden. Mit diesem [sic] Public Private Partnership folgen wir dem Auftrag der Bremischen Bürgerschaft, den Kulturbereich umzubauen, um durch Effizienzgewinne betriebswirtschaftlich rentabler zu werden.[19]

Seit 2002 bildet dieses Orchester – jetzt unter dem Namen „Bremer Philharmoniker" – in der deutschen Orchesterlandschaft einen Sonderfall in seiner Wirtschaftstruktur, ist es doch das (bisher) einzige deutsche Orchester, das als private GmbH geführt wird, gemeinsam zu je einem Viertel getragen von den Musikern selbst (Bremer Philharmoniker e.V.) (26%), von der Philharmonischen Gesellschaft (Mitglieder und Förderkreis) (26%), vom Theater (22%) und der Freien Hansestadt Bremen (26%).[20] Alle notwendigen Aktionen (Finanzierung, Personal- und Programmplanung, Koordinierung) erfordern gegenseitiges Einverständnis. Die Bilanz nach sechs Jahren ist positiv. Der Kartenverkauf ist seit 2002 um 12% gestiegen, die Zahl der Abonnenten hat sich nahezu verdoppelt. Das Orchester, das gleichzeitig als Theaterorchester fungiert,[21] bestreitet neben knapp 200 Opernvorstellungen im Theater am Goetheplatz etwa 30 große Orchesterkonzerte im Konzerthaus „Die Glocke". Daneben finden zahlreiche Sonder- und Kammerkonzerte statt. Die Zuwendung zur jungen Generation äußert sich in Familien- und Jugendkonzerten, zahlreichen Kooperationen mit Projekten von Schulen (Preisträger „Junge Ideen machen Schule") und Förderung des musikalischen Nachwuchses. In Bezug auf die Programmgestaltung fällt neben dem klassisch/romantischen Repertoire besonders die Einbeziehung der klassischen Moderne und zeitgenössischen Musik ins Auge.

Das Theater am Goetheplatz, ein Dreispartentheater,[22] wurde im Jahr 2007 zum Theater des Jahres gekürt, 2008 erhielt es den Preis des Landes

[19] Ebd.

[20] Der Anteil des Landes Bremen beläuft sich im Jahr 2008 auf ca. 4 Millionen Euro: vgl. Die Senatorin für Finanzen: Controllingbericht Produktgruppenhaushalt Januar–September 2008. Zuwendungen (institutionelle Förderung), S.45, http://www.finanzen.bremen.de/sixcms/media.php/13/Controllingbericht_inforegis_barrierefrei.pdf, 17.10.2012.

[21] Eigener Tarifvertrag (entspr. TVK A) mit 87 ausgewiesenen Planstellen.

[22] Die Schauspielabteilung erlangte in den 1960er Jahren durch Wilfried Minks, Peter Zadek und Kurt Hübner („Bremer Stil") Berühmtheit.

Bremen für Innovatives Marketing. Mit der Spielzeit 2007/08 übernahm Markus Poschner den Posten des Generalmusikdirektors.[23]

Die Philharmonische Gesellschaft Bremen ist eine private Vereinigung Bremer Bürgerinnen und Bürger. Als gemeinnützig und ehrenamtlich geführter Kulturträger besteht die Gesellschaft seit ihren Anfängen im Jahr 1825 bis heute und trägt maßgeblich zu Qualität, Vielfalt und Entwicklung des bremischen Musiklebens bei. Alljährlich vergibt sie einen Kompositionsauftrag („Bremer Zyklus"), die entstehenden Orchester-Werke sollen einen besonderen Bezug zu Bremen aufweisen, sie werden von den Bremer Philharmonikern uraufgeführt. So wurde 2007 der Auftrag für ein Hornkonzert an Krzysztof Penderecki vergeben, das im Mai 2008 zur Uraufführung kam. Die Philharmonische Gesellschaft ist Gesellschafterin der Bremer Philharmoniker und veranstaltet selbständig eine eigene Kammermusikreihe.

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen – zunächst ein Zusammenschluss besonders engagierter Frankfurter Musikstudenten mit basisdemokratischer Verfassung (1980) und späterer Institutionalisierung als professionelles Kammerorchester in Frankfurt/Main (1987) – hat seit 1992 ihren Sitz in Bremen. Hier ist sie mit mehreren Konzertreihen vertreten. Sie gestaltet das Open-Air-Festival „Sommer in Lesmona" und beteiligt sich – neben den Bremer Philharmonikern – am alljährlichen Musikfest Bremen. Hervorzuheben sind ihr „Beethovenprojekt" (CD-Einspielungen aller neun Beethoven-Symphonien unter Paavo Järvi), ihre „Education-Aktivitäten" (Schule) und ihr Management-Training („5-Sekunden-Modell"). Die 39 Musiker des Orchesters sind alleinige Gesellschafter ihres „Unternehmens".

Mit dem „Orchester der Musikfreunde" setzt sich die Tradition des Laien-Orchesters zu den Zeiten der Bremischen „Privatkonzerte" des 18. Jahrhunderts fort. Unter der Leitung von Detlef Wülbers veranstalten die ca. 70 Musiker jährlich ein großes Symphoniekonzert.

Das Ensemble Weser Renaissance Bremen hat sich seit seiner Gründung im Jahr 1993 zu einem international gefragten Ensemble für Alte Musik entwickelt und eine Fülle von CDs aufgelegt. Mit wechselnder Besetzung, jeweils hoch spezialisierten Gesangssolisten oder Instrumentalisten auf Originalinstrumenten, verfolgt das Ensemble unter Leitung von Manfred Cordes die musikologisch gestützte Wiedergabe der Werke des 16. und 17. Jahrhunderts.

Von überregionaler Bedeutung ist der Internationale Bremer Klavierwettbewerb. Seit 1986 – gegründet durch ein bremisches Stifterehepaar und inzwi-

[23] Vgl. Pressestelle des Senats [Bremen]: Böse, „Orchestermusik ist in Bremen gut aufgestellt", 2002. http://www.senatspressestelle.bremen.de/detail.php?id=1376, 20.06.2008.

schen unterstützt vom Deutschen Musikrat, Radio Bremen und weiteren Sponsoren – treten alle zwei Jahre Pianistinnen und Pianisten aus ganz Europa gegeneinander an. Internationale Jugendbegegnung, eine hochkarätig besetzte Jury und vor allem hohe künstlerische Leistungen befördern die Karrieren der Preisträger.

Das Musikfest Bremen, gegründet 1998, – anknüpfend an die alten Hanseatischen Musikfeste – realisiert in großem Umfang das Engagement von Wirtschaftsunternehmen für Kultur. Außergewöhnliche Veranstaltungsorte wie Fabrikhallen, Flugzeughangars oder Lagerhäuser verringern Schwellenängste neuer Besuchergruppen. Das 19. Bremer Musikfest 2008 umfasste 26 Konzerte mit klassischer Musik von der Renaissance bis zur Gegenwart, aber auch Jazz, World Music und Crossover-Projekte.

Studierenden- und Lehrer-Konzerte der Musikschule Bremen (Jugendsinfonieorchester, „Musik und Licht am Hollersee"), der Hochschule für Künste, Fachbereich Musik (künstlerische Ausbildung, Kirchenmusik) und der Universität Bremen (Lehrämter, Musikwissenschaft) bereichern das bremische Musikleben.

RADIO BREMEN – Sendebeginn am 23.12.1945 – ist eine Gründung der amerikanischen Besatzungsmacht, die Zugang zu Informationen rund um den Hafen Bremen benötigte. Der Sendestandort geht bereits zurück ins Jahr 1922/24, als ein Bremer Kaufmann eine „Radio-Gesellschaft für Unterhaltung und Belehrung" ins Leben rief. Im Jahre 1948 wurde das Radio Bremen-Orchester, ein Allroundorchester mit ca. 40 Musikern gegründet, das 1957 wieder aufgelöst werden musste. Obwohl von vielen Menschen im Umland gehört, standen nur die geringen Hörergebühren des kleinen Stadtstaates zur Verfügung. In der ARD (NDR Sinfonieorchester und Rundfunkorchester Hannover) war kein Platz für ein drittes Orchester. Durch seine Produktionen jedoch hat Radio Bremen große Verdienste an der Förderung und Verbreitung zeitgenössischer Musik. 1958 und 1960 wurden das Festival „pro musica antiqua" (frühes Podium für Nikolaus Harnoncourt, Archiv Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft) und das in zweijährigem Wechsel stattfindende Festival „pro musica nova"[24] (Hans Otte, Aufnahmen mit Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Terry Riley, John Cage u.a.) gegründet. Beide Sendereihen wurden 2001 eingestellt.

Die wichtigsten Orte des bremischen Musiklebens sind der Dom (Uraufführungsort des Brahms'schen *Requiems*), viele mittelalterliche Kirchen (Unser Lieben Frauen, St, Stephani, St. Martini, St. Ansgarii, St. Remberti, u.a.)

[24]Vorläufer waren die „Wege zur Neuen Musik"-Feste von 1952 und 1953.

mit ihren aktiven Chor- und Instrumentalensembles, die Obere Halle des berühmten Bremer Rathauses (seit den Zeiten der Bremer Raths-Musiken) und – herausragend – „Die Glocke“ und der alte Sendesaal von Radio Bremen.

Die urkundliche Erwähnung des Konzerthauses „Die Glocke“[25] erfolgte bereits im 9. Jahrhundert. Damals diente sie als Kapitelhaus des Bremer Doms, war lateinische Domschule und später Künstlerhaus, 1869 wurde sie zum Konzerthaus umgebaut und erhielt nach einem Großbrand 1928 ihr heutiges Art Déco-Aussehen. Herbert von Karajan[26] bezeichnete im Jahr 1964 die Glocke als eines der drei besten Konzerthäuser Europas. Eine 1997 erfolgte Renovierung vermochte aufgrund technischer Neuerungen (Schwingboden, Wandhohlräume) die einzigartige Akustik zu wahren. Heute ist die Glocke die maßgebliche Spielstätte für überwiegend klassische Orchester- und Kammerkonzerte und Gastspiele auswärtiger Künstler.

Der Alte Sendesaal von Radio Bremen gilt als ein architektonisches und akustisches Kleinod. Der Umzug von Radio Bremen (2007) in ein neues Gebäude entfachte heftige Kontroversen um den Erhalt des 1952 nach Entwürfen des Architekten Hans Storm in Betrieb genommenen Alten Sendesaals wegen dessen einmaliger Akustik: Der Saal ist nur durch Stahlfedern mit seiner Außenhülle verbunden und somit erschütterungsfrei und von jeglichen Außengeräuschen abgeschirmt. Die Innenausstattung weist eine hervorragende Mischung aus Klangresorption und Resonanz auf. Inzwischen ist der Saal unter Denkmalsschutz gestellt worden. Statt der Abrissbirne zum Opfer zu fallen, ist der Saal von einem privaten Verein der Freunde des Sendesaals und einem privaten Investor erworben worden und steht ab März 2009 für Live-Konzerte, Radio- und CD-Produktionen wieder zur Verfügung.

3. Besondere „Bremische Verhältnisse“

Was nun ist das Besondere an den bremischen Verhältnissen? Die Frage ist nicht abschließend beantwortet und wird wohl auch nie abschließend zu beantworten sein. Dennoch sind einige Facetten zutage getreten. Eine von ihnen ist die Situation Bremens als Stadtstaat, als kleinstem Bundesland, umgeben von einem großen Flächenstaat in Konkurrenz mit dem anderen Stadtstaat Ham-

[25] Der Name „Die Glocke“ rührt der Legende nach von einem Raum (heutiges Oktogon?) her, in dem die Glocke des als Kloster genutzten Dom-Kapitelhauses gehangen haben soll.

[26] Dieses Urteil geht zurück auf ein Gastspiel mit den Berliner Philharmonikern am 23. April 1964, mit der VI. Sinfonie von Beethoven und *Ein Heldenleben* von Richard Strauss; zwei Werke, die vielfältige Rückschlüsse auf die Raumakustik ermöglichten.

burg. Dies betrifft vor allem die finanzielle Situation Bremens.[27] Eine zweite Besonderheit ist der überall augenfällige „hanseatische Bürgersinn", der sich in bürgerschaftlichem Engagement für Kunst und Kultur äußert. Bremen ist eine Stadt mit einem ausgeprägten, hoch ambitionierten Musikleben. Auch bei Theater- und Museumsbesuchen liegt Bremen im Bundesvergleich weit vorn. Bezogen auf 100 Einwohner besuchten (statistisch) 92 Bremer Bürger im Jahr 2006 ein Theater, damit liegt Bremen (hinter Hamburg) noch vor Berlin mit 91 Besuchern, das entspricht dem 2. Platz in der Statistik.[28]

Zu fragen ist, ob dieser das Bremer Kulturleben so maßgeblich prägende „hanseatische Bürgersinn" eine spezifisch hanseatische Erscheinung ist oder das Resultat eines sich emanzipierenden Bürgertums am Ende des 18. Jahrhunderts.

Der bereits vor – und vor allem seit der Hansezeit – und sich über Jahrhunderte erstreckende sichtbare Erfolg der bürgerlichen Initiativen hat – auch in der öffentlichen, überregionalen Wahrnehmung – einen bestimmten „Typus von bürgerlicher Persönlichkeit und Erscheinung" etabliert, den man mit „Weltoffenheit, Zuverlässigkeit, Ehrlichkeit" und „zurückhaltender Liberalität" in Verbindung brachte, dem die „Eigenwahrnehmung der hansestädtischen Oberschicht" sich verpflichtet fühlte.[29]

Auch heute noch bildet die Stadt Bremen eine kleine, politisch überschaubare Einheit mit einer unvergleichlich hohen Dichte an einflussreichen Positionen. Wo immer die Hanse als Bezugspunkt städtischer Traditionen beschworen wird, gelten „Hanseaten" als weltoffen, urban, nüchtern und zuverlässig, aristokratisch-reserviert und steif. Lübeck, Hamburg und Bremen werden mit solchen Klischees gern verbunden. Der Begriff „Hanse" ist daneben auch durchaus werbewirksam: Zahlreiche Firmen nennen sich „hansisch" oder

[27] Angesichts der „aus eigener Kraft nicht zu realisierende[n] – Befreiung aus der Haushaltsnotlage" (vgl. Freie Hansestadt Bremen, Die Senatorin für Finanzen: Zentrales Finanzcontrolling Jahresbericht 2007 bzw. 2008: http://www.finanzen.bremen.de/sixcms/media.php/13/Jahresbericht2007internet.pdf, S.6 und http://www.finanzen.bremen.de/sixcms/media.php/13/Jahresbericht2008internet.pdf, S.57, 17.10.2012, ist der Etat des Kulturressorts, insbesondere die jährliche Zuwendung an die Bremer Philharmoniker, gefährdet, obwohl dieser auch in den Folgejahren gleich geblieben ist oder sogar erhöht wurde. (vgl. Freie Hansestadt Bremen, Die Senatorin für Finanzen: Zuwendungsbericht http://www.finanzen.bremen.de/sixcms/detail.php?gsid=bremen53.c.1702.de, 30.08.2012.

[28] Statistische Ämter des Bundes und der Länder. Kulturstatistiken. Kulturindikatoren auf einen Blick. Ein Ländervergleich. Ausgabe 2008, S.25 https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/BildungForschungKultur/Kultur/Kulturindikatoren1023018089004.pdf?_blob=publicationFile, 17.10.2012.

[29] Konrad Elmshäuser, *Die Geschichte Bremens*, München 2007, S.88.

„hanseatisch", ohne dass sie auch nur im geringsten etwas mit der Hanse zu tun hätten.

> Der vielberufene Bürgersinn besteht darin, durch Konzentration von viel [sic] Wenigem, das freiwillig beigesteuert wird, ein Viel zu schaffen, das in Residenzen aus Steuern erstellt wird. Repräsentieren sich dort Souveräne durch besagte Einrichtungen, so hier eine Bildungsschicht.[30]

Die Anzahl von bremischen Stiftungen[31] für bremische Belange ist auffallend hoch, sie ist von 184 im Jahr 1999 auf 269 im Jahr 2008 gestiegen, 11 Stiftungen sind allein in den vergangenen zwölf Monaten hinzugekommen. 90 Stiftungen entfallen dabei auf den Zweck der Kulturförderung, davon sind 12 ausdrücklich der Förderung von Musik zugedacht.

Bis heute erhalten hat sich auch der sichtbare Erfolg der „bürgerlichen Initiativen", die das bremische Kulturleben existentiell befördern,[32] zum Beispiel wurde der Kunstverein in Bremen als einer der ersten Kunstvereine in Deutschland 1823 von Bremer Bürgern gegründet, um „das Schöne zu verbreiten und auszubilden".[33] Als erster Kunstverein in Deutschland errichtete er 1849 ein eigenes Gebäude: die Kunsthalle Bremen. Auch heute noch ist er der private Träger des bedeutendsten Kunstmuseums der Stadt. Als zweite bedeutende „bürgerliche Initiative" gilt der Bürgerparkverein: Weil die Teilnehmer eines Bundesschießens 1865 auf der kahlen Bürgerweide unter der starken Hitze litten, kamen einige Bürger auf die Idee, einen „Verein zur Bewaldung der Bürgerweide" – den heutigen Bürgerparkverein – zu gründen. Durch tatkräftige Hilfe von Mäzenen entstand eine riesige Parkanlage, die bis heute – ohne Hilfe des Staates – allein durch Bürgersinn finanziert wird.[34] Schließlich blickt die Philharmonische Gesellschaft: – ehrenamtlich und gemeinnützig tätig – mit Stolz auf ihr inzwischen 187-jähriges Bestehen und fühlt sich dieser

[30] Blum, *Musikfreunde*, S. 150.

[31] Der Senator für Inneres und Sport: Verzeichnis der rechtsfähigen Stiftungen bürgerlichen Rechts mit Sitz im Land Bremen, http://www.inneres.bremen.de/sixcms/media.php/13/2011-12-31-Stiftungsverzeichnis.pdf und http://www.inneres.bremen.de/sixcms/media.php/13/2011-12-31-AnzahlderStiftungen.pdf, 17.10.2012.

[32] Bereits erwähnt wurden die Initiierung eines ersten Konzertwesens und Errichtung einer Privatmusikschule durch Wilhelm Christian Müller, Mitte des 18. Jahrhunderts; die Gründung der „Radio- Gesellschaft für Unterhaltung und Belehrung" von 1922/24, später Radio Bremen, durch einen Bremer Kaufmann; der Internationale Bremer Klavierwettbewerb, 1986 gegründet durch ein Bremer Stifterehepaar.

[33] Der Kunstverein in Bremen. Die Anfänge. http://www.kunsthalle-bremen.de/Der-Kunstverein-in-Bremen/Geschichte/Artikel-Die-Anfaenge.html, 24.06.2008.

[34] Maßgeblich durch eine alljährliche Bürgerparktombola der Bürger und Spendenaufkommen. Der Park ist inzwischen unter Garten-Denkmalschutz gestellt.

Tradition verpflichtet. Stiftungen, Bürger-Vereine und Bürger-Initiativen stellen die sichtbare Außenwirkung einer inneren Haltung dar, der im weiteren Verlauf meiner Untersuchungen nachzugehen sein wird.

Esther Morales-Cañadas

Sevilla – Spuren der kulturellen Vielfalt einer Stadt in ihrer Musikgeschichte

Sevilla – Hauptstadt Andalusiens, Wiege des Flamenco, Keimzelle der Geschichte Spaniens – hat es stets verstanden, seine Traditionen zu bewahren und an seine Architektur zu binden. Diese Traditionen, die sich auch in der Musik wiederfinden, haben sich im Laufe der Jahrhunderte angereichert und werden zum großen Teil bis in unsere Tage hinein in ihren ursprünglichen Formen praktiziert und gepflegt.

Im Neolithikum geboren, zog Sevilla schon vor Christi Geburt verschiedene Kulturen an.[1] Zu Zeiten des turdetanischen Volkes war es bereits eine Kulturstadt mit eigenem Alphabet, eigenen Tänzen und engem Kontakt zur griechischen Kultur.

Als nächstes kamen die Römer. Unter Caesar bekam die Stadt den Namen Hispalis Julia Romulae. Hispalis blühte auf und bildete in Straßenführung und Gestaltung die römische Stadt ab. Schon damals wurden bestimmte strategische Punkte gewählt, an denen man wichtige Gebäude errichtete, die das soziale Leben der Stadt repräsentierten und die bis heute die gleiche Wichtigkeit behalten haben.

Als die Goten die Stadt eroberten, hatte das trinitarische Christentum in Sevilla bereits Fuß gefasst und bekämpfte den Arianismus. Zahlreiche Bewohner anderer Provinzen kamen auf der Flucht vor den Arianern nach Sevilla. Unter diesen befand sich ein Paar aus Cartagena, die Eltern der späteren Bischöfe und Heiligen Leandro und Isidoro. Isidoro wurde in Sevilla geboren und steht am Anfang der Musikgeschichte dieser Stadt.

Leandro, der ältere der Brüder, hatte sich einige Zeit in Konstantinopel aufgehalten. Dort verband freundschaftlicher Austausch ihn mit Gregor dem Großen und mit griechischen Eruditen. Sein Wissen brachte er nach Sevilla mit und lehrte dort seinen Bruder Isidoro, der ihm in seinem Amt folgte. Zu Zeiten Isidoros war bereits eine Liturgie etabliert, jedoch passte er diese an die Bedürfnisse der Sevillaner an, ohne dabei Einflüsse anderer Liturgien

[1] Zur Geschichte Sevillas siehe: Francisco Morales Padrón, *Historia de Sevilla*, Sevilla 1984; Ders., *Sevilla insólita*, ebd. 2007; Francisco Nuñez Roldán, *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, 2004. Der gesamte hier dargelegte historische Abriss verdankt sich diesen Schriften.

zu unterdrücken, und so entstand das, was später als M o z a r a b i s c h e L i t u r g i e bezeichnet wird.

Isidoro machte sich außerdem daran, das gesamte Wissen seiner Zeit niederzuschreiben. Dieses Mammutwerk heißt *Etymologiæ* und kann als eine der ersten Enzyklopädien der europäischen Kultur betrachtet werden. Das dritte Buch *De Mathematica* ist zu einem großen Teil der Musik gewidmet. Es enthält die gesamte damalige Musiktheorie nebst einer Beschreibung des Instrumentariums. Sehr wichtig ist die Beziehung zu den musikalischen Affekten, die schon in diesen früheren Epochen zu erkennen sind. So sagt Isidoro: *„La música mueve los afectos, provoca de diversas maneras el hábito del sentimiento.“*[2]

Seine Ideen sind klare Folge der Ideen von Cassiodorus, Plato und des Heiligen Augustinus. Neben dieser durch die Religion bestimmten Musik beschreibt Isidoro auch die weltliche Musik und erwähnt die Tänze (ballimatiae und saltationes) sowie Lieder, die besonders für Hochzeiten verwendet werden.[3]

Im Jahr 710 begann die muslimische Zeit Spaniens. Auch wenn Córdoba zur Hauptstadt wurde, galt Sevilla nach wie vor als begehrenswerter Ort. Es war eine der größten Städte in Al-Andalus, bedeutend wegen seines Flusses, seines Reichtums und seiner Kultur und wurde schließlich auch Hauptstadt einer Cora (Provinz). Die Araber nannten die Stadt Isbiliyya; aus diesem Wort entstand der spätere Name Sevilla.

Von diesem Moment an bekam die Stadt eine feste architektonische Gestaltung, die bis heute in ihren Grundlagen erhalten ist. Wo sich der römische Cardus und der Dekumanus kreuzten und wo schon die Goten einen Palast an Stelle der römischen Basilika gebaut hatten, errichtete man nun die Hauptmoschee (Alhama).

In der arabischen Welt bestimmte die Moschee das soziale Leben, und so wurden auch die zwei großen römischen Hauptstraßen in A l c a i c e r í a s (Geschäftstraßen) verwandelt. Rund um die Moschee versammelten sich außerdem die Händler, Dichter, Musiker, Verkäufer von Instrumenten usw.

---

[2] „Die Musik bewegt die Affekte, sie fordert auf verschiedene Weise die Gewöhnung der Gefühle heraus.“ San Isidoro de Sevilla: *Ethimologías*, ca. 620–632, zweisprachige Ausgabe von José Oroz Reta und Manuela Marcos Casquero, Madrid 2000, S. 445, §17.

[3] Ebd.

Der andere wichtige Ort war das Forum am Hafen. Dort wurde später eine größere Moschee gebaut, auf deren Platz die heutige Kathedrale steht. Dafür wurden die wichtigen Alcaicerías und Z o c o s (Märkte) auch dorthin verlagert. Dazwischen befanden sich die von den wichtigsten Persönlichkeiten der Regierung bewohnten Gebäude, so etwa die A l c á z a r, die die Almohaden und Almoraviden bauten und die auch für die Musik von Bedeutung sein wird. Es ist bekannt, dass die Bevölkerung der arabischen Zeit gerne gesungen und Musik gemacht hat. Abgesehen davon wurden an den Höfen die sogenannten z a m b r a s organisiert, bei denen MusikerInnen, LyrikerInnen und Tänzerinnen ihr Können für den Emir oder Al-Qwadi vortrugen.

Im Jahr 1248 eroberte der König Ferdinand III., der Heilige genannt, Sevilla für das Christentum. Ferdinand war ein kultivierter König und behielt viele der herrschenden Traditionen bei. Und so lebte in seinem Sohn Alfons X., der Weise (1230–1284), als dieser den Thron bestieg, seine Leidenschaft für die Kultur fort. Alfons wählte den almoravidischen Alcázar zum Wohnsitz und versuchte, die Gewohnheiten dessen vormaliger Besitzer zu pflegen. Er versammelte Künstler und Musiker aller drei Religionen an seinem Hof und begann, genau wie Isidor, ein Kompendium des Wissens seiner Zeit zu verfassen – *Las siete Partidas* – an dem Intellektuelle aller drei Religionen beteiligt waren. Sein wichtigster Beitrag zur Musik besteht jedoch in einer Sammlung von Liedern, den *Cantigas de Santa María*, deren Miniaturen, Texte und Noten gleichermaßen von Bedeutung sind.[4]

Ein Teil dieser C a n t i g a s wurde wohl im Alcázar von Sevilla geschrieben. Sie erzählen kleine Geschichten über einfache Menschen, Nonnen oder Mönche, die sich wegen einer Sünde Maria offenbaren und um ihre Verzeihung bitten. Die Musik ist überwiegend monodisch und offenbar für Instrumentalbegleitung geeignet. Zu erwähnen sind auch die Miniaturen, die überwiegend in der Handschrift B.I.2 des Escorial überliefert sind. Sie stellen das Instrumentarium der Zeit dar, und man kann an ihnen ablesen, wie viele Instrumente von den Arabern eingeführt wurden. Unter anderem sind zu entdecken: q u i t a r (kleine Trommel), a l ' u d (Laute), g h a i t a (Dudelsack), k a m a n j a h (Violine), r a b a b (R e b e c) usw.

[4]Der Codex E (*Códice de los músicos*), befindet sich in El Escorial unter der Signatur MS B.I. 2. Es handelt sich um zwei Bände in gotischer Handschrift, verziert mit 1262 Miniaturen. Es ist der umfangreichste der vier existierenden Kodizies und auch der am frühesten datierte: auf etwa 1280 bis 1283.

Die Texte – einige von ihnen handeln in Sevilla – zeigen starken arabischen Einfluss. Sie sind in der Form der arabischen M o a x a h a s[5] geschrieben, die im mittelalterlichen Spanien große Mode wurden.

In der Renaissance und später unter den Katholischen Königen wurde der Katholizismus zur alleinigen offiziellen Religion Spaniens. Den ganzen Prunk, den zuvor die Höfe pflegten, nahm diese mächtige Kirche nun für sich in Anspruch. Und Sevilla verlangte es 1338 wegen seiner besonderen Bedeutung nach dem Bau einer Kathedrale, die den Triumph des Christentums symbolisieren soll und die die ganze Welt bewundern kann. Man wählte dafür die letzte große arabische Moschee, die durch eines der vielen Erdbeben bereits halb zerstört war, und baute darauf die neue Kirche. Als Turm verwendete man das noch vorhandene Minarett, das mit prächtigen Glocken bestückt wurde. Es ist heute bekannt als G i r a l d a.[6]

Die spätgotische Vollendung dieser Kirche, noch mit Spuren mudejarischen Stils, ist zwischen 1506 und 1520 zu datieren. Die Kathedrale als Sitz eines wichtigen Bistums war von diesem Zeitpunkt an das Zentrum für Musik und andere Veranstaltungen.

Schon im 13. Jahrhundert war das Fronleichnamsfest (C o r p u s C h r i s t i) außergewöhnlich und populär. Es wurde eine Prozession veranstaltet, bei der die Monstranz und die Wagen der Heiligen von Musik, Kostümen, Tanz und Theater begleitet wurden. Es spielten die Musiker des Domkapitels: die c a n t o r e s (Sänger) und die Chorknaben, die Organisten, fünf m i n i s t r i l e s (Instrumentalisten), davon drei mit c h i r i m í a s (Schalmeien) und zwei mit s a c a b u c h e s (Posaunen), t r o m p e t a s (Trompeten), c o r n e t a s (Zinken), a t a b a l a r e s (Trommeln) und andere Instrumente. Es wurden eucharistische Hymnen und Motteten aufgeführt sowie weitere Stücke, die dem jeweils gerade vorherrschenden Stil angepasst wurden. Die sechs besten Chorknaben, S e i s e s genannt, tanzten unterwegs drei Mal die sogenannte d a n z a s a g r a d a (den heiligen Tanz), und zwar immer dann, wenn die Prozession anhielt. Dies geschieht auch heute noch an den drei sogenannten

[5]Die Moaxaha oder Muwassaha ist eine Gedichtform, die im arabischen Spanien entstand. Entsprechend ihres Namens ist es eine Gürtel- bzw. Doppelperlengürtelform mit festem Schema, das normalerweise über fünf Strophen geht: (aa)bbb aaccc aaeee... Die Strophe war in arabischer oder hebräischer, der Refrain hingegen in mozarabischer (altspanischer) Sprache verfasst. Dieser Kehrvers wurde Jarcha genannt und verselbständigte sich, als Muslime und Juden aus Spanien vertrieben wurden, da die anderen Sprachen nicht mehr gesprochen wurden.

[6]Der Name Giralda bezieht sich auf die Figur, die ihren Turm bekrönt, der Giraldillo (vom Verb girar: drehen). Es handelt sich um eine Frauengestalt, eine Viktoria oder Minerva mit einer Wetterfahne, die sich mit dem Wind bewegt.

s t a t i o s: zuerst in der Kathedrale vor der Monstranz und dem Bischof; danach vor dem Bürgermeister und dem Inquisitionstribunal auf der heutigen Plaza de San Francisco hinter dem Rathaus (das in der Zeit der Renaissance errichtet wurde), wo auch die a u d i e n c i a stand; und zuletzt in der Kirche San Salvador, die auf dem Boden der früheren größten Moschee stand. Auch wenn dieser Brauch damals an allen Kathedralen üblich war, ist Sevilla der einzige Ort Spaniens, an dem diese Tradition ohne Unterbrechung bis heute fortgeführt wird.[7]

Die Musik der S e i s e s waren typische v i l l a n c i c o s des 16. und 17. Jahrhunderts. Sie bestanden aus einer Einleitung und einem instrumentalen Refrain und wurden von den Kindern durch das Rasseln von Stäben, Schellen und Säbeln begleitet; 1667 wurden diese durch die volkstümlicheren Kastagnetten ersetzt. Heute werden Werke von Komponisten des 19. Jahrhunderts, z.B. von Hilarión Eslava, Evaristo García Torres oder Eduardo Torres, noch immer auf die gleiche Art und Weise aufgeführt.

Ebenfalls ab dem 14. Jahrhundert und dank der Frömmigkeit, die die Stadt schon immer geprägt hatte, entstanden in den unzähligen Kirchgemeinden auf dem Boden Sevillas die Bruderschaften. Sie führten ihre Prozessionen in der Karwoche durch. Dabei wurden sie wiederum von Musikgruppen begleitet – heute sind es Blaskapellen – die mit c h i r i m í a s, s a c a b u c h e s, t r o m p e t a s und a t a b a l a r e s spielten.

Im 17. Jahrhundert wurde der heute übliche Weg der Karfreitagsprozessionen festgelegt: Alle passieren gemeinsam die wichtigen Stationen bis zur Kathedrale, und von dort aus bewegt sich jeder Zug zurück in seine Gemeinde.

Die kultivierte Musik dieser Zeit stammte von Komponisten, die im allgemeinen für die Kathedrale arbeiteten, jedoch deswegen keineswegs nur geistliche Werke verfassten. Zu nennen sind besonders Francisco Guerrero (1529–1599) und Cristobal de Morales (1500–1553), die beide als Komponisten der Gegenreformation bekannt wurden.[8]

Die Komponisten bedienten sich des europäischen Stils der Polyphonie. Ihre Stücke sind in einigen bedeutenden Handschriften zu finden: im *Cancionero de Palacio*, im *Cancionero de Medinaceli* und im *Cancionero de la Colombina* aus Sevilla. Diese Polyphonie hat in ihrem Gebrauch keine Unter-

[7] Vgl. Herminio González Barrionuevo, *Los Seises de Sevilla*, Sevilla 1992, S.251–258 und 279–304.

[8] Es ist dabei anzumerken, dass Sevilla auch Zentrum einer reformatorischen Bewegung war, die von dem Zisterzienserkloster San Isidoro del Campo außerhalb der Stadt ausging. Zwei seiner Mönche, Casiodoro de Reina und Cipriano de Valera übersetzten die Lutherbibel ins Spanische.

brechung erlebt und gehört noch heute zu den Programmen aller Chöre von Sevilla, seien es Schul- oder Kirchenchöre oder die städtischen Chöre.[9]

Ende des 16. Jahrhunderts und zu Beginn des 17. wurde es Mode, sich zu sogenannten A c a d e m i a s zu versammeln. Francisco Pacheco, Maler und Autor des *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones en Sevilla*, 1599 in Sevilla herausgegeben, beschreibt einige der Musiker seiner Zeit, die häufig den Einladungen zu seinen Akademien folgten: den Organisten Francisco Peraza, den Vihuelisten Cristobal Moxquera de Figueroa, Cristobal de Sayas y Alfaro, Sänger, Harfenist und Vihuelist, den Lautenisten Luís de Vargas u.a.[10]

Die V i h u e l a[11] war das Hofinstrument schlechthin. Die sevillanische Vihuelistenschule war weithin anerkannt, auch, da sie Dank der gut funktionierenden Druckereien der Stadt verbreitet werden konnte. Die wichtigsten Vertreter dieser Schule waren Alonso Mudarra mit den *Tres libros de Música en cifra para vihuela* (Sevilla 1546) und Miguel de Fuenllana mit seinem Werk *Orphenica Lyra* (Sevilla 1554).

Für das Musiktheater in Sevilla war das 17. Jahrhundert ein dunkles Kapitel. Das Theater samt der dazugehörigen Musik wurde aus religiösen Gründen mehrfach verboten. Die Texte, die Liebesthemen behandelten, stellten für die Kirche nicht nur eine Verführung zur Sünde dar, sondern sie machte das Theater deswegen sogar verantwortlich für Erdbeben und Pestepidemien.

Eine Theatertradition gab es bereits seit der Frührenaissance. Man spielte in den sogenannten C o r r a l e s, den Höfen der Mehrfamilienhäuser, und auf der Straße. Mit der Gründung der C o l e g i o s M a y o r e s an den Klöstern, die Studenten beherbergten, konnte man den Mangel an Theateraufführungen mildern. Die Mönche und Priester organisierten Straßentheater, die – genau wie die Karwochenprozessionen – zur Kathedrale liefen. Es wurden biblische Geschichte und Mysterien aufgeführt, die wiederum wie zu Fronleich-

[9] *Cancionero de Palacio*, Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, Ms. 2653, 1437; *Cancionero de la Colombina*, Bilbioteca Capitular y Colombina de Sevilla, Ms. 7-1-28, Ende 15. Jahrhundert; *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli*, Biblioteca privada de Bartolomé March Severa, R. 6829, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

[10] Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones en Sevilla*, Sevilla 1599, Digitale Ausgabe: http://fama2.us.es//fde/ocr/2006/libroDeDescripcion.pdf, 08.08.2012.

[11] Die Vihuela gehört zu den Kastenhalslauten und hatte ihre Hochblüte im Spanien des 16. Jahrhunderts. Sie hat einen ovalen Korpus mit mehreren geschnitzten Rosetten in den Schalllöchern. Die Bespannung besteht aus sechs Darmsaitenpaaren. Die Vihuela ist nicht unbedingt ein Vorläufer der Gitarre, sondern vielmehr eine Mischung aus der sogenannten Guitarra morisca (maurische Gitarre) und der damaligen Gitarre.

nam mit Musik begleitet wurden. In der gleichen Form und zur Bekräftigung des Glaubens an die Unbeflecktheit der Mutter Gottes wurde am 8. Dezember, dem Tag der I n m a c u l a d a C o n c e p c i ó n (der Maria der unbefleckten Empfängnis), die zu einem der Schutzpatrone Sevillas ernannt wurde. Dafür wurden wieder die S e i s e s eingesetzt, diesmal in blauen Kostümen, aber auch der Chor der Kathedrale (der heutzutage auch Frauenstimmen hat). Seit einigen Jahrzehnten ist hier außerdem die studentische T u n a vertreten.

Die T u n o s wurden schon von Alfons X. in seinem Buch *Las siete Partidas* erwähnt.[12] Es handelte sich ursprünglich um Studenten, die nicht genug Geld für ihre Verpflegung hatten und sich mit ihren Gesängen und Tänzen ihren Teller Suppe verdienen konnten – weswegen man sie auch s o p i s t a s (Suppisten) nannte. Sie sangen die typischen Weisen der Zeit und spielten dazu Gitarre, Laute, B a n d u r r i a, Schellenkranz und Tamburin, wie es im *Libro de buen Amor* von Arcipreste de Hita zu lesen ist:

„Allí sale gritando la guitarra morisca, [...] el corpudo allaut, [...], la guitarra latina [...]. Lel rabé gritador, [...] el salterio [...]. Dulce canón entero sal con el panderete, con sonajas de azófar faze dulce sonete [...]“[13]

Auch diese Tradition hat sich bis heute erhalten, und zwar besonders in Form der Kostüme, deren einzelne Teile schon im 13. Jahrhundert üblich waren. Die Tunos bereichern die städtischen Nächte wie damals mit studentischen Liedern, heute einer Mischung von Musik aus verschiedenen Regionen und Ländern, und widmen sie den jungen Frauen.

Zurück zum 17. Jahrhundert: Da keine große Bewegung in der weltlichen Musik zu verzeichnen ist, blieb die Kirche wichtigster Auftraggeber für Musiker wie auch für andere Künstler. An der Kathedrale folgten weitere große Namen wie etwa Francisco Peraza (um 1600), der angeblich Erfinder des T i e n t o d e m e d i o r e g i s t r o[14] für Orgel war.

Auch anderen Kirchen mangelte es nicht an musikalischen Persönlichkeiten. In der Kirche San Salvador wirkte 37 Jahre lang (von 1599 bis 1636)

[12] Alfonso X El Sabio, *Las siete Partidas. Partida II, Libro 31, Ley 6* usw., Faksimile, Digitale Ausgabe: http://fama2.us.es/fde/lasSietePartidasEd1807T2.pdf, 08.08.2012, S.64.

[13] „Dort kommt die maurische Gitarre schreiend, [...] die korpulente Laute, [...] die lateinische Gitarre, [...] die schrille Rabé, [...] das Psalterium [...]. Ein ganzer zärtlicher Kanon kommt heraus mit der Schellentrommel, mit den Schellen aus Kupfer bringt es ein süßes Sonett hervor.“ [Übersetzung der Autorin], Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*, ca. 1343, Ausgabe von Alberto Blecua, Madrid 1998, S.306–308.

[14] Der Tiento ist eine Gattung, die auf der iberischen Halbinsel ihren Ursprung hat. Das „medio partido“ bezieht sich auf die Teilung der Register der iberischen Orgel der Barockzeit zwischen *c'* und *c#'*. Diese Teilung ermöglichte eine vielfältigere Nutzung der Register und eine Klangdifferenzierung von Solo- und Begleitstimmen.

der Organist Francisco Correa de Arauxo (1584–1654). Er schrieb eine der ersten Abhandlungen über das Orgelspiel, die *Facultad organica*, die neben Erklärungen zur Kunst des Orgelspiels und der Komposition eine Sammlung von 69 eigenen Werken beinhaltet.[15] Interessant ist, dass in Correas Musik spezielle Verzierungen auftauchen, die so bei kaum einem anderen Komponisten zu finden sind und die uns an die melismatische arabische Musik erinnern. Nicht umsonst hatte an seinem Wirkungsort vormals die erste große Moschee gestanden, so dass darum herum bis heute die Geschäftstraßen verlaufen, in denen damals noch viele konvertierte Muslime zu finden waren, aber auch Christen, deren Musik noch arabisiert war.

Das 18. Jahrhundert begann in Spanien mit einem Wechsel der Königsdynastie und mit dem Erbfolgekrieg. Beides hatte Einfluss auf das ganze Kulturleben und somit auch auf die Musik. Mit den Bourbonenkönigen, einige davon aus Italien, drangen der französische und der italienische Stil auf die Halbinsel vor. Obwohl diese nicht ganz dem spanischen Geschmack entsprachen, erlauben die italienische und die französische Oper zunächst überhaupt erst einmal die Existenz des Musiktheaters in Sevilla. Denn das Domkapitel gab dem Druck der städtischen Behörden nach und erlaubte diese Opern, da die fremde Sprache wenigstens die sündigen Inhalte der Libretti verschleierte.

So konnte man nun Werke von Niccolò Vincenzo Piccini, Baldassare Galuppi, Niccolò Jommelli und anderen hören, deren Libretti dann oft von spanischen Komponisten bearbeitet wurden. In den Pausen solcher Aufführungen wurden musikalische Einlagen aufgeführt, wodurch eine typische Gattung der Halbinsel entstand: die t o n a d i l l a e s c é n i c a,[16] deren wichtigster Vertreter und wahrscheinlicher Erfinder der Sevillaner Antonio Guerrero war.

Ebenso wichtig und dennoch weithin unbeachtet war der Einfluss des andalusischen Charakters auf das Werk Domenico Scarlattis (1685–1757), der fünf Jahre lang als Hofkomponist in Sevilla lebte und der durch seine Söhne stets eine Beziehung zur Stadt behielt. Ralph Kirkpatrick meint sogar, kein anderer Komponist habe den Charakter der Sevillaner so gut in seinen Kompositionen wiedergegeben wie Scarlatti.[17]

---

[15] Francisco Correa de Arauxo, *Facultad Orgánica*, Alcalá de Henares 1626.

[16] Tonadillas waren musikalische Einlagen der Theatervorstellungen. Sie bestanden aus tradierten Liedern, deren Ursprung in den arabischen Jarchas zu suchen ist. Die zunehmende Anzahl an Liedern pro Vorstellung führte zur Verselbständigung der Gattung im 18. Jahrhundert. Daraus entstand die tonadilla escénica, eine Komödie, in der Gesang, Rezitativ und Tanz sich abwechselten. Ihr Charakter war typisch spanisch. Daher wurde sie von denjenigen Spaniern bevorzugt, die ausländische Opern ablehnten.

[17] Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, München 1972, S.144f.

Der Stil Scarlattis passte gut in jene Gesellschaft, die den Prunk der französischen Oper und die bizarren Formen des Barocks satt hatte und in aufklärerischem Geist das Natürliche und Eigene suchte. So wurde die Barockoper allmählich durch die Z a r z u e l a ersetzt, die wenige Jahre später als einzige Gattung theatralischer Musik übrigbleiben wird.

In Sevilla lebten bereits große Gruppen von Zigeunern, deren Gesang und Musik schon in der Zeit Cervantes' von den oberen Schichten geschätzt wurde. Nun wurde die Kunst dieser ethnischen Gruppe zum Stoff für Musik und Literatur.[18] Diese Verehrung und später die organisierte Ausübung dieser Kunst brachte das hervor, was man heute als F l a m e n c o bezeichnet und was ab diesem Zeitpunkt parallel zur Kunstmusik existierte.

Das 19. Jahrhundert war für Spanien und somit auch für Andalusien und für Sevilla eine Zeit neuer Schwierigkeiten: die französische Invasion, Bürgerkriege und ganz besonders der Krieg gegen Amerika mit der Folge der Unabhängigkeit der Kolonien von der spanischen Krone beeinträchtigte Sevilla in seiner wirtschaftlichen Lage. Dieser ökonomische Verfall und die Enteignung großer Teile des kirchlichen Besitzes behinderten den musikalischen Austausch. Es war eine Zeit der Diskrepanzen. Einerseits wurden die ersten Musikkonservatorien und Orchestervereine gegründet, gleichzeitig ließ aber auch das Interesse an alter Musik und Kunst nach und viele Kompositionen wurden einfach vergessen.

Genau in diesem Moment hielt es der Domorganist Hilarión Eslava (1807–1878) für seine Aufgabe, ein neues *Miserere* zu komponieren, das der Kathedrale würdig sein und damit die seit der Renaissance existierende Tradition weiterführen sollte. Sein Werk ist heute noch obligatorisch in den Passionsandachten der Kathedrale am Gründonnerstag und Karfreitag.

Es war auch die Zeit, in der Andalusien und besonders Sevilla zur Inspirationsquelle für die Komponisten, Maler und Literaten Europas wurde. Denken wir an den *Barbiere de Seviglia*, *Don Juan* oder an die Zigarettenmacherin C a r m e n, die in der berühmten Tabakfabrik arbeitet, heute das älteste Gebäude der Universität von Sevilla.

Diese Vielfalt an Traditionen, die durch so viele Jahrhunderte hindurchgetragen und angereichert wurden, war der richtige Nährboden für einen musikalischen Nationalstil, der nun von diesem andalusischen Kolorit geprägt wurde. Dies gilt für die Musik von Joaquín Turina, Manuel de Falla und Isaac Albéniz. Ihre Werke beinhalten auch Anklänge an die Straßenmusik

[18] Vgl. Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Sevilla 1614, Nachdruck Madrid 1968. Dort besonders: *La Gitanilla*. Diese Geschichte beschreibt die Wirkung der Kunst der Zigeuner.

(z.B. an die c a m p a n i l l e r o s, Kinder, die zu Weihnachten mit Gesang und volkstümlichen Instrumenten Villancicos darbieten und dabei Geld sammeln) und an den Flamenco (Beispiele sind Fallas *La vida breve*, *El sombrero de tres picos* und *El amor brujo*). Der Flamenco ist nämlich nicht nur in den Höhlen von Granada, sondern auch auf den Straßen Sevillas präsent, ganz besonders während der sogenannten F e r i a d e A b r i l, auf der Sevillaner aller Lebensalter und der verschiedenen Ethnien gemeinsam ihre Traditionen leben.

Zusammenfassend kann man Sevilla als eine e w i g e S t a d t bezeichnen, in dem Sinne, dass das Leben darin ein ewiges W e r d e n ist und dass seine Vergangenheit in jedem Stein verwurzelt ist und sich an seinen Gebäuden wie Efeu emporrankt.

Helene Dorfner

Die Kunstmusik in Athen zur Zeit König Ottos I. von Griechenland

Die westliche Kunstmusik in Athen zur Zeit König Ottos I. von Griechenland (1832–1862) ist nur sehr lückenhaft erforscht.[1] Von deutscher Seite ist dieses Thema fast gänzlich unbeachtet geblieben, aber auch von griechischer Seite gibt es nur sehr wenige Studien.[2] Dies mag vor allem daran liegen, dass König Otto I. Athen zwar 1834 zur Hauptstadt des neuen Staates auserwählt hatte, sich diese Stadt aber noch gänzlich im Aufbau befand und das Musikleben eine unbedeutende Rolle spielte.

Bei der Ankunft König Ottos in Athen betrug die Bevölkerung ca. 14000 Einwohner. Die Stadt selbst bestand aus heruntergekommenen Häusern, von denen nur drei in einem tadellosen und ohne Einschränkungen bewohnbaren Zustand waren. Die Trümmer von 7200 zerstörten Häusern versperrten die Straßen Athens.[3] Auch die hygienischen Verhältnisse und das Bildungswesen entsprachen nicht dem europäischen Standard.

Während in Athen bis zur Ankunft des Königs nur traditionelle Volksmusik gepflegt worden war, befanden sich die Zentren griechischer Kunstmusik auf den britisch besetzten Ionischen Inseln Korfu, Kephallonia und Zakynthos, deren Komponisten die Einflüsse der italienischen und westlichen Musik

[1] Der vorliegende Artikel ist zu großen Teilen aus meiner unveröffentlichten Magisterarbeit übernommen. Vgl. Helene Dorfner *Die Musiksammlung König Ottos I. von Griechenland in der Bayerischen Staatsbibliothek*, Mag.-Arbeit masch., Univ. München 2007. Außerdem arbeite ich seit 2008 an einer Dissertation über das Musikleben in Athen zur Zeit von König Otto I. von Griechenland.

[2] Als die wichtigsten Studien gelten hier: Theodoros N. Synandinos, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής*, 1824–1919 [Geschichte der Neugriechischen Musik 1824–1919], Athen 1919; Spyros G. Motsenigos, *Νεοελληνική Μουσική: Συμβολή εις την Ιστορίαν της* [Neugriechische Musik: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte], Athen 1958; Kostas Barutas, *Η μουσική ζωή στην Αθήνα το 19ο αιώνα* [Das Musikleben in Athen im 19. Jahrhundert], Athen 1992; Nina-Maria Jaklitsch, *Manolis Kalomiris (1883–1962), Nikos Skalkottas (1904–1949): griechische Kunstmusik zwischen Nationalschule und Moderne* (=Studien zur Musikwissenschaft, Bd.51), Tutzing 2003; Kaiti Romanou, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής* [Geschichte der Neugriechischen Kunstmusik], Athen 2000 und Kaiti Romanou, *Εντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους* [Griechische Kunstmusik in neuerer Zeit], Athen 2006.

[3] Vgl. Gunnar Hering, „Der Hof Ottos von Griechenland", in: *Höfische Kultur in Südosteuropa*, hrsg. v. Reinhard Lauer und Hans Georg Majer, Göttingen 1994, S.258.

begeistert in die griechische Kunstmusik aufnahmen. In Athen hingegen tat man sich schwer, die oft sehr fremd anmutende westliche Musik zu akzeptieren. Deshalb blieb die Pflege westlicher Musik auf den Hof sowie die Häuser und Vergnügungsorte europäischer Einwanderer beschränkt. Der Aufbau eines Kulturlebens in Athen, wie es aus anderen europäischen Hauptstädten bekannt war, ist König Otto I. während seiner 30-jährigen Regentschaft nie gelungen.

Obwohl es also in Athen kein Musikleben von europäischem Rang gab, ist es trotzdem von besonderem Interesse. Gerade der Möglichkeit, sowohl die Entwicklung und den Aufbau des höfischen Musiklebens, als auch des Kulturlebens eines städtischen Zentrums von Beginn an zu dokumentieren, sollte große Beachtung geschenkt werden. Es ist wohl für das 19. Jahrhundert kein ähnlicher Fall bekannt, in dem sich ein Land und eine Metropole neu erschaffen haben. Die Neubildung eines Nationalbewusstseins ist zwar im 19. Jahrhundert nach den Napoleonischen Kriegen in ganz Europa ein zentrales Thema, in Griechenland aber geschieht dies unter den Umständen einer neuen Fremdherrschaft. Die als ‚Bavarokratie' bezeichnete Bayernherrschaft hat nicht nur im bildungspolitischen Bereich ihre Spuren bis heute in Griechenland hinterlassen. Die Bayern waren mit einer romantisch anmutenden Idealvorstellung der antiken Kultur nach Griechenland gekommen und wollten den neuen Staat nach den antiken Vorbildern und Prinzipien gestalten. So ist es verständlich, dass sich das griechische Volk mit der Bildung eines nationalen Bewusstseins und einer eigenständigen Kultur sehr schwer tat, da es sich zwischen neugriechischen, byzantinischen und antiken Leitbildern hin- und hergerissen sah, aber auch von den westeuropäischen Einwanderern beeinflusst wurde. Deshalb ist der Beginn einer Nationalen Schule in der Musik in Griechenland erst 1888 mit der ersten griechischen Oper von Spyridon Xyndas anzusetzen.

Zu Beginn der Regierungszeit Ottos spielte sich das westlich geprägte Musikleben fast nur im Umkreis des Hofes ab. Außerhalb des Hofes sind nur zwei Orte für reges Musizieren bekannt. Einerseits die Villa des österreichischen Diplomaten Anton Graf von Prokesch-Osten und anderseits das Lokal ‚Zum grünen Baum'. Die Villa des Grafen wurde 1836 eingeweiht und blieb bis zu dessen Abreise 1849 ein Ort regelmäßiger kultureller Veranstaltungen. Prokesch versuchte ein Salonleben Wiener Prägung aufzubauen. Seine Gattin Irene (geb. Kiesewetter), eine geschätzte Pianistin, beeinflusste die Gestaltung des wöchentlichen musikalischen Abends maßgeblich. „Irene Prokesch, die in

zeitgenössischen Reiseberichten wiederholt als die ‚gute Seele' des Hauses bezeichnet wird, wusste durch ihren Gesang und ihr Klavierspiel Atmosphäre zu schaffen."[4] Sie war „[...] ‚eine wahre Virtuosin auf dem Klavier"'[5]. Aber nicht nur das Athener Publikum liebte ihr Klavierspiel, sondern auch ihr enger Freund Franz Schubert widmete ihr die beiden Kompositionen *Kantate zur Feier der Genesung von Irene Kiesewetter* (D 936) und *Der Tanz* (D826). Irenes Vater, Raphael Georg Kiesewetter von Wiesenbrunn war in Wien ein angesehener Musiker und Musikhistoriker. Das Material für seine musikwissenschaftlichen Forschungen ließ er sich häufig von seinem Schwiegersohn Anton Graf von Prokesch-Osten von dessen zahlreichen Reisen mitbringen. Es ist möglich, dass Raphael Kiesewetter für die Recherche für sein Buch *Ueber die Musik der neueren Griechen; nebst freien Gedanken über altegyptische* [sic!] *und altgriechische Musik*, welches sich auch in der privaten Musiksammlung König Ottos befindet, selbst einmal in Athen gewesen ist. Der Ruhm der Irene Prokesch blieb auch König Otto I. nicht verborgen. So erwähnt Bettina Schinas, dass Irene Kiesewetter auch öfters im Palast Klaviermusik von Beethoven spielte.[6]

Der zweite wichtige Veranstaltungsort für musikalische Darbietungen war ein von den bayerischen Einwanderern gegründetes Lokal mit dem Namen ‚Zum grünen Baum'. Dieses Ausflugslokal befand sich am Stadtrand von Athen in der Heiligen Straße (Ιερά Οδός). Hier wurde häufig Musik, meist deutscher Komponisten, gespielt. Das Ensemble bestand aus bayerischen Gästen des Lokals, die ihre eigenen Instrumente mitbrachten. Diese Gaststätte, die auch der König oft besuchte um bayerische Blasmusik zu hören, existierte bis ins Jahr 1860. Sie verlor allerdings nach und nach ihren bayerischen Charakter, da bayerische Musik und Tänze mit der Zeit durch griechische Lieder, vor allem von Nikolaos Mantzaros und Spyridon Xyndas, ersetzt wurden.[7]

---

[4]Daniel Bertsch, *Anton Prokesch von Osten (1795–1876). Ein Diplomat Österreichs in Athen und an der Hohen Pforte. Beiträge zur Wahrnehmung des Orients im Europa des 19. Jahrhunderts*, München 2005, S.246.

[5]Ebda., S.246.

[6]Vgl. *Leben in Griechenland 1834 bis 1835. Bettina Schinas, geb. von Savigny. Briefe und Berichte an ihre Eltern in Berlin*, hrsg. v. Ruth Steffen, Münster 2002, S.204.

[7]Vgl. Synandinos, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής*, S.36ff.

Um das Musikleben am Hof König Ottos I. von Griechenland korrekt zu beurteilen, kann es nicht mit dem anderer europäischer Höfe verglichen werden. König Otto konnte bei seiner Ankunft in Griechenland 1833 weder auf einen bestehenden Hof eines vorhergehenden Herrschers aufbauen, noch auf ein bestehendes Netzwerk von Adeligen zurückgreifen oder in anderer Weise Anhaltspunkte für seine Hofhaltung in Athen finden. Nicht weniger von Bedeutung ist sicherlich, dass König Otto, als der zweite Sohn König Ludwigs I. von Bayern, ursprünglich eine geistliche Laufbahn einschlagen sollte, für die er während seiner Kindheit und Jugend ausgebildet worden war. An staatsmännischer Erziehung fehlte es ihm gänzlich. So war es für den noch minderjährigen Prinz Otto äußerst schwierig, sowohl in seine politische, als auch in seine interkulturelle Aufgabe hineinzuwachsen. Vor allem aber fehlte es an den finanziellen Mitteln für eine prunkvolle Hofhaltung. Mit ca. neun Millionen Drachmen im Jahr für sämtliche Ausgaben, einschließlich aller anderen Projekte, die vom König persönlich finanziert wurden, wie der Bau des Palastes, waren die Geldmittel im europäischen Vergleich äußerst bescheiden. Zudem war König Otto selbst sehr unmusikalisch und litt an einer leichten Schwerhörigkeit.[8] Das Desinteresse des Regenten führte dazu, dass die Planung von kulturellen Großereignissen mehr und mehr von seiner Gemahlin Amalie übernommen wurde. Sie bemühte sich um die Organisation von Theaterabenden und Hofbällen, da sie selbst eine ausgezeichnete Tänzerin war.[9]

Die Musik am Hof von König Otto war ganz absichtlich westeuropäisch geprägt. Hierbei wollte man nicht die Augen oder vielmehr die Ohren vor der griechischen Musik verschließen, sondern bemühte sich, den Griechen den Kontakt mit den westlichen Musiktraditionen zu ermöglichen. Mit vielen Veranstaltungen, wie zum Beispiel den Hofbällen und der wöchentlichen Militärparade, versuchte das Königspaar die Athener für die westliche Musik zu begeistern.[10]

---

[8] Vgl. Georgios B. Tsokopoulos: „Η μουσική εν Αθήναις επί της Α' δυναστείας" [Die Musik in Athen während der 1. Dynastie], in: *Ημερολόγιον Σκόκου* [Tagebuch des Sokos] 17 (1902), S.279.

[9] Vgl. Julia von Nordenflycht, *Briefe einer Hofdame in Athen an eine Freundin in Deutschland 1837–1842*, Leipzig 1845, S.13.

[10] Vgl. Markos Ph. Dragoumis, „Η μουσική Ζωή στην Αθήνα του 19ου αιώνα" [Das Musikleben im Athen des 19. Jahrhunderts], in: *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας* [Bericht der Gesellschaft der Studien der Neugriechischen Kultur und Allgemeinbildung] 9 (1986), S.95.

Die Hofbälle[11] hatten nicht nur einen vergnüglichen Hintergrund, sondern in erster Linie einen politischen. Indem man alle hohen griechischen Beamten und Mitglieder angesehener Familien einlud, gab man sich Mühe, den Hof aus seiner von der Gesellschaft isolierten Position herauszuholen und auch anzuzeigen, dass man sich den Griechen gegenüber öffnete. So waren unter den 300 bis 500 Gästen Griechen aus allen Teilen des Landes anwesend, die auf Wunsch der Königin Amalie ihre traditionellen Trachten tragen sollten,[12] während andere Europäer außer Deutschen, nur in sehr geringer Zahl vertreten waren. Nachdem der Ball von Königin Amalie mit einer Polonaise eröffnet worden war, folgten weitere Tänze in beliebiger Reihenfolge mit einigen Pausen, die für diplomatische Gespräche genutzt wurden. Am beliebtesten waren Walzer, Promenade, Quadrille, Française, Mazurka, und Polka.[13] Die Tänze entsprachen somit dem gängigen europäischen Zeitgeschmack. Dennoch stießen sie bei den griechischen Damen wegen der paarweisen und teilweise sehr engen Tanzhaltung, die noch dazu mit einem Fremden einzunehmen war, auf Ablehnung. Vereinzelt wurden aber auch griechische Musik und einheimische Tänze dargeboten.

Während an den Hofbällen nur geladene Gäste zugelassen waren, konnten an der wöchentlichen ‚Musikparade' alle Bürger Athens teilnehmen. Jeden Sonntag versammelte sich das schaulustige Volk bei einem hölzernen Pavillon auf dem Marsfeld (Πεδίον του Άρεως) am Stadtrand des damaligen Athens. Hier spielte die Militärkapelle bayerische Blasmusik, Militärmärsche sowie deutsche und italienische Opernmelodien, wobei sich das griechische Publikum besonders für letztere begeisterte. Im Verlauf des Konzerts setzten sich die Musiker in Bewegung, um in einer Parade bis zum königlichen Palast zu ziehen. Aus allen gesellschaftlichen Schichten strömten die Athener zu diesem

[11] Die Hofbälle fanden an Neujahr, am 25. Januar (dem Jahrestag der Ankunft König Ottos I. in Griechenland) an Karneval am 30. Juni (Namenstag König Ottos), am 8. Juli (Namenstag der Königin Amalie), am 1. Juni (Geburtstag König Ottos), am 21. Dezember (Geburtstag der Königin Amalie), sowie am 22. November (dem Hochzeitstag des Königspaares) und seit 1838 auch am 25. März (Beginn des griechischen Befreiungskrieges) statt. Die Daten und Gästelisten der Hofbälle werden in den Allgemeinen Staatsarchiven in Athen aufbewahrt. Siehe: Γ.Α.Κ., Αρχείο Ανακτορικών Περιόδου Όθωνος (1832–1862), Ανάκτορα: Αυλαρχείο Τελετών. ‚Χοροί', φακ. 351. [Allgemeine Staatsarchive, Archiv der Hofakten der Regierungszeit Ottos (1832–1862), Hof: Hofmarschallstab. ‚Bälle', Akte 351.]

[12] Vgl. Christiana Lüth, *Μια Δανέζα στην Αυλή του Όθωνα* [Eine Dänin am Hofe Ottos], Athen, 1988, S.37.

[13] Vgl. Edmond About, *Η Ελλάδα του Όθωνος* [Griechenland zur Zeit Ottos], Athen 1978, S.243f.

Ereignis, nach dem Motto ‚sehen und gesehen werden'. Diese Militärparade dauerte in der Regel drei bis vier Stunden.[14]

Besonders begeisterte sich das griechische Publikum allerdings für die italienische Oper. „Die italienischen Opern haben jedenfalls – neben der Blasmusik der bayerischen Militärkapellen – den Publikumsgeschmack sehr geprägt. Bei einem vom Hof geförderten Konzert im Jahre 1860 äußerten die Zuhörer Unmut, als eine Mozartsonate für Violine und Klavier aufgeführt wurde; kaum ließen die Musiker aber italienische Opernmelodien erklingen, wurden sie umjubelt."[15] Die erste Opernvorstellung fand am 4. Juli 1837 im Theater Meli statt. Ein italienisches Ensemble spielte den ersten Akt aus dem *Barbier von Sevilla*. Die Figur der Rosina wurde gestrichen, da es in Athen keine Sängerin gab, die bereit war, auf einer öffentlichen Bühne aufzutreten. Dennoch wurde die Aufführung ein so großer Erfolg, dass schon am 9. August ein eigens aus Italien angereistes Ensemble die gesamte Oper spielte. Die Rolle der Rosina wurde nun von der Sängerin Rosa Baldoni Tosini verkörpert und die des Grafen Almaviva von Basilio Sansoni, der in Athen blieb und später ein eigenes Theater gründete. Dieses Theater wurde von König Otto mit einer Spende von 1000 Drachmen finanziell unterstützt und öffnete mit einer Vorführung von Donizettis *Lucia di Lammermoor* seine Pforten. Die italienischen Opern hatten in Athen einen so einschlagenden Erfolg, dass eine regelrechte Manie bei den Athener Bürgern ausgelöst wurde, die über Jahrzehnte andauerte.[16]

Über die Orchestermusik am Hof König Ottos gibt es hingegen kaum Berichte. So erwähnt Bettina von Savigny den Komponisten Ascher, der den Posten des Hofkapellmeisters oder Hof-Musikdirektors inne hatte.[17] Genauere Beschreibungen über ein Orchester gibt sie bedauerlicherweise nicht. Eine weitere Erwähnung eines Musikensembles findet sich erst wieder in der Autobiografie Josef Achleitners, der als Zitherspieler und Musiklehrer an den Hof in Athen berufen worden war. So erzählt Achleitner, der von 1851 bis 1862 am Athener Hof wirkte, dass er auf eigene Faust ein 25-köpfiges Blasorchester gründete.[18] Da sich keinerlei Berichte über ein reguläres Hoforchester

[14] Vgl. Synandinos, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής*, S. 81.

[15] Hering, „Der Hof Ottos von Griechenland", S. 271.

[16] Vgl. Barutas, *Η μουσική Ξωή στην Αθήνα το 19ο aiw/na*, S. 13ff.

[17] Vgl. Steffen, *Leben in Griechenland 1834 bis 1835*, S. 116.

[18] Vgl. Reinhard Heydenreuther, „Josef Achleitner (1823–1891), Musiklehrer und Zithervirtuose am Hofe König Ottos" in: *Die erträumte Nation. Griechenlands Wiedergeburt im 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog München 1993, hrsg. v. Reinhard Heydenreuter u. a., München 1995, S. 193.

finden ließen, ist die Existenz eines symphonischen Orchesters am Königshof zweifelhaft. Wurde bei großen Veranstaltungen ein Orchester benötigt, so war es durchaus üblich auf Musiker der Militärkapelle zurückzugreifen. Auch die Musiksammlung des Hofes, die sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek befindet, stützt diese These. Es finden sich hier für größere Besetzungen in der ganzen Sammlung neun Orchesterstücke, denen elf Kompositionen für Militärmusik gegenüberstehen. In den Büchern mit dem Stempel der privaten Musikbibliothek des Königs ist der Unterschied noch augenscheinlicher: Hier sind vier Orchesterstücke und neun Werke für Militärkapelle vorhanden. Außerdem wird aufgrund der Signaturen deutlich, dass die Musiksammlung des Athener Hofes, bis ca. 1850 gar keine Orchesterstücke enthalten hat, sondern ausschließlich Kompositionen für Militärmusik.

Für den Musikunterricht entwickelte sich schnell ein relativ vielfältiges Angebot. Da den Griechen die westliche Musik völlig fremd war, bemühte sich König Otto um die Gründung öffentlicher Musikschulen. Ziel war es, die bayerischen Militärmusiker durch Griechen zu ersetzen, damit erstere in ihre Heimat zurückkehren konnten. So entstanden eine Schule für Militärmusik (1843[19]) und für Kirchengesang (1837[20]). Auch an einigen Gymnasien, dem Amalion, dem Arsakion und an der Schule des Amerikaners Hill wurde Musik als Unterrichtsfach eingeführt. Zusätzlich wurde an den Höheren Schulen, unter anderem an der Technischen Universität, Musik unterrichtet.[21] Trotz der Bemühungen die Musik an den Schulen und Universitäten fest im Lehrplan zu verankern, wurde die Musikwissenschaft als Studienfach erst Mitte des 20. Jahrhunderts an den Universitäten eingerichtet und ist somit eine relativ neue Erscheinung in Griechenland. Dies erklärt auch den Umstand, warum das Musikleben in Athen unter König Otto noch recht dürftig erforscht worden ist.

[19] Vgl. Synandinos, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής*, S. 70.

[20] Vgl. „Verordnung. Die Eroeffnung einer Gesangsschule in Athen betr." in: *Regierungs-Blatt des Koenigreichs Griechenland*, Nr. 7, Athen 1837, S. 25.

[21] Vgl. Dragoumis, „Η μουσική Ζωή στην Αθήνα του 19ου αιώνα", S. 95.

Giorgos Sakallieros

Perspectives of the Athenian Musical Life, 1870–1940

1. The beginning of a new era

The foundation of modern Greek state (1829–31) marked a new era in urban social structure and the formation of local cultural environments. The subsequent evolution in arts and letters is, nowadays, being co-examined in relation to several distinct historical, geographical, political, economic, ideological and educational parameters of modern Greek society. Since the beginning of the 18th century and all through the 19th century, in the Ionian Islands, and especially in the city of Corfu, models of music education and perception of music had originated by mixing local people's special social and linguistic characteristics, under the evident influence of the Italian origin of musical style and practice. Around 1830, western music education was mainly provided by the Philharmonic Societies, which were founded and which operated after the model of the Italian conservatories of the 18th and 19th century. In these music institutes, much emphasis was given to wind instruments' performance and practice. The reason was the need to staff local military bands, a phenomenon that is also related to the establishment of national ideology in the Ionian Islands[1] along with a social demand for the popularization of music. Many of the students in the Philharmonic Societies were poor children or orphans. Music education was considered as a way to elevate their spirit and morale and also to define their national identity.[2] The main figure of the establishment of musical life and music education in the Ionian Islands, and especially Corfu, in the 19th century, was Nikolaos Mantzaros, a deep humanist that committed himself to educating young musicians as his own personal vocation.[3] Church Byzantine music was also taught at Ionian Academy, the

[1] Σπυρος Μοτσενίγος [Spyros Motsenigos], *Νεοελληνική μουσική. Συμβολήν εις την ιστορία της* [Neoellniki moussiki. Symvoli eis itn Istoria tis. Greek music in modern times. A contribution to its history], Athens 1958, p. 142–143.

[2] Μαρία Μπαρμπάκη [Maria Barbaki], "'Μουσικοί θίασοι', ορχήστρες πνευστών στην Αθήνα των τελών του 19ου αιώνα" ['Moussiki thiasoi', orchistres pneuston stin Athina tou 19ou aiona. 'Music companies', wind ensembles during the end of the 19th century in Athens], in: *Πολυφωνία* [Polyphonia] 6 (2005), p. 7–34 (especially p. 25–26). This is also an aspect on education that reflected the ideas of Enlightenment and their pervasion in Greece in the 18th and 19th centuries through the Ionian islands.

[3] Nikolaos Chalikiopoulos Mantzaros (1795–1872) was a Greek composer born in Corfu and the major representative of the so called Ionian School of music. He was of noble descent,

first Greek university founded in Corfu (1824), and was practiced under a local tradition of improvising polyphony.[4]

As far as musical life and perception of western music are concerned, opera was predominant, in comparison to instrumental music, but not adequately represented by Greek composers[5] at least not until the end of the 19th century. The common practice of the Greek authorities was to invite mainly Italian opera companies (from 1837), and French operetta companies (from 1871) to entertain foreign diplomats, economic notables, and of course, the members of the aristocracy.

The foundation of Athens Conservatory in 1871 (as part of the Athenian Society for Music and Drama) marked a new era in music education, as it soon became the central institution for music studies in the Greek capital. Its first director Alexandros Kantakouzinos (1824–1892) aimed at developing patterns of study, performance and perception that would combine the practical methods of education that had originated mainly in the Ionian Islands through the first half of the 19th century along with the latest evolutions of musical life in the capital. Those included: the polyphonic elaboration of the Byzan-

coming from one of the most important and wealthy families of the "Libro d' Oro" in Corfu and therefore he never considered himself a "professional composer". For more information on his life, his compositional output and aesthetics, as well as his teaching career and pupils, see: *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μαντζαρος: επευνητική συμβολή στα 130 χρόνια από το θάνατο του συνθέτη* [Nikolaos Chalikiopoulos Mantzaros: ereynitiki symvoli sta 130 xronia apo to thanato tou syntheti. N. Ch. Mantzaros: a research project dedicated to the 130 years from the composer's death], ed. by Χάρης Ξανθουδάκης and Κώστας Καρδάμης [Haris Xanthoudakis and Kostas Kardamis], Corfu 2003.

[4]This improvising polyphonic technique consists of two voices in parallel thirds and sixths, along to the main byzantine melody. It reminds us of the "fauxbourdon" technique (coming from the 15th century church music in England) and it was practiced mainly by the Cretan immigrants that had settled in the Ionian Islands (after the occupation of Crete by the Ottoman Empire in 1669). This polyphonic tradition was also known as *Cretan music*. The dispersal of that practice outside the Ionian islands (Albania and Epirus) was considered of a folk and improvising style but later on it was absorbed and reformed into music education, through the collaboration of Eleftherios Palatianos and Nikolaos Mantzaros: four-part harmonization of the byzantine chant (for male chorus) was elaborated both in church music and music theory classes of the Philharmonic Society of Corfu after 1840. For more information: Καίτη Ρωμανού [Katy Romanou], *Η Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους* [Entechni elliniki moussiki stous neoterous xronous. Greek art music in modern times], Κουλτούρα, Athens 2006, p. 48.

[5]See also: Πλάτων Μαυρομούστακος [Plato Mavromoustakos], "Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733–1798)" [To italiko melodrama sto theatro San Giacomo tis Kerkyras. Italian opera in San Giacomo theatre of Corfu], in: *Παράβασις: Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών* [Paravasis: Scientific Issue of the Department of Theatre Studies, University of Athens], vol.I, (1995), p. 147–191.

tine chant, the practice of urban folksong (better known as αθηναϊκή καντάδα [athinaiki kantada]), the promenade concerts of the philharmonic societies' ensembles and, of course, the numerous opera and operetta performances at the newly built-up Athenian theatres.

Around 1870 the gradual shift of the focal point of musical life from the Ionian Islands to the capital of Athens denoted the end of a musical tradition and the rise of new perspectives in urban musical life. Music education and scholarship were more systematically organized according to a new western-European orientation, which left behind their Italian influences. Today we conceptualize several facts for such a drastic revision in music education, presumably not only musical ones. In the autumn of 1889 an important event took place in the Greek capital. Prince Constantinos I, heir to the Greek throne, married Princess Sophie von Hohenzollern, sister of Wilhelm II, King of Prussia, who was one of the most powerful archons in Europe at that time. The Royal Wedding of 1889, besides the social glamour of the event and its obvious political extensions, made a significant impact on the invigoration of cultural life in the Greek capital, as a great number of various artistic events were held.[6] But the most important effect of the royal event referred to urban culture and aesthetics: Greek intellectuals and scholars experienced a total and perhaps abrupt reformation on their conception of art – and especially music – that was established by new influences and models of education, performance, repertory and studies. Those influences were mainly adopted by German art-music tradition.

Among the musical events that took place during the four-day wedding festivities, was the concert of the Athenian Philharmonic Society that was held in order to honour Princess Sophie, in October 26, 1889. The program included works by Mendelssohn Bartholdy, Weber, Meyerbeer and Wagner and thus was widely advertised as 'purely German'. It also included works by Greek composers such as Samaras, Kantakouzinos and Kaisaris, selected in order to reflect the spirit of this new German musical style that was so enthusiastically adopted by the Athenians. Especially Spyros Samaras, a famous Greek opera composer of the time, was superficially considered by the local press as the main Greek representative of the Wagnerian style in his stage

[6] Αύρα Ξεπαπαδάκου [Aura Xepapadakou], "Συναυλίες, θέατρο, μελόδραμα και άλλες εκδηλώσεις κατά τους εορτασμούς των γάμων του Κωνσταντίνου Α'" [Synaylies, theatro, melodrama kai alles ekdiloseis kata tous eortasmous ton gamon tou Konstantinou A'. Concerts, opera and other events during the 1889 Royal Wedding festivities], in: *Παρνασσός* [Parnassos], vol. ΜΓ [43], (2001), p. 375–402.

works.[7] As a result he became, despite of his artistic beliefs, the leading figure of this cultural trend at the last ten years of the 19th century.

2. Reformation in music education

The drastic changes that accompanied this so-called trend of "europeanisation" were primarily applied to Athens Conservatory, and not only in a musical or educational perspective. In 1891 Alexandros Kantakouzinos – possibly a protégé of Queen Olga – was removed from his position as director. Andreas Syngros (1830–1899), the foremost economic notable of that period, as well as a controversial figure of the political and social life in Greece, engaged to finance the programs of study at the Conservatory.[8] He undertook this obligation on condition that a new director would be appointed; a director that he would personally approve. This person was Georgios Nazos (1862–1934) a protégé of Syngros, who was about to become perhaps the most controversial figure of the Athenian musical life on the threshold of the 20th century. As

[7]Spyridon-Filiskos Samaras (1861 Corfu – 1917 Athens) was a Greek composer particularly admired for his operas who was part of the generation of composers that heralded the works of Giacomo Puccini and verism in music theatre. His compositions were highly praised in France and Italy during his lifetime and he is arguably the most internationally lauded Greek musician before Dimitri Mitropoulos. Even while in Italy, Samaras enjoyed celebrity status in Greece and was idolized by the press there. He returned to Greece in 1911. His work was also censured by the polemic and the ambitiousness of the so-called 'National School' composers and especially Kalomiris. Samaras is also known for composing the Olympic Anthem, setting to music the poem by Kostis Palamas. The Anthem was first performed during the opening ceremony of the 1896 Summer Olympics, the first modern Olympic Games. It was declared the official anthem of the Olympic movement by the International Olympic Committee in 1958 and has been used at every Olympic opening ceremony since the 1964 Summer Olympics. For further information on Samaras: Χάρης Ξανθουδάκης [Haris Xanthoudakis], "Το Χρονικό της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής" [To chroniko tis entexnis neoellinikis moussikis. The chronicle of Greek art music], in: *Αντίς για Όνειρο, Έργα Ελλήνων Συνθετών 19ος–20ος αιώνας* ['Antis gia Oneiro', Works by Greek Composers of the 19th and the 20th Century], ed. by Γιάννης Σβώλος [Yiannis Svolos], Athens 2004, p. 20–29.

[8]Andreas Syngros (1830–1899) was a Greek banker and businessman. Born in Constantinople of Chiot parents, Syngros moved to Athens in 1871. He was considered the establisher of modern capitalism in Greece, which made him the most powerful man in Greece after King Georgios I and before prime minister Harilaos Trikoupis. Although a philanthropist, nowadays he is considered to be a controversial figure that many of his business activities aimed at personal payoff. Γιώγος Λεωτσάκος [George Leotsakos], "Ελληνική μουσική ζωή και δημιουργία 1910–1914" [Ellini mousiki zoi kai dimiourgia 1910–1914. Greek musical life and creativity 1910–1914], in: Proceedings of the Symposium *Η Ελλάδα των Βαλκανικών Πολέμων* [Greece during the Balkan Wars], Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο [The Hellenic Literary and Historical Archive], ed. by Ελένη Γαρδήκα Κατσιαδάκη and Λύντια Τρίζα [Eleni Gardika Katsiadaki and Lydia Triza], Athens 1993, p. 381–396.

a director he reformed all programs of study under a new Austrian-German orientation, and of course under the instructions of his patron who aimed at political and economic payoff from Germany, through his relations with the royal family and the newly wed German princess (and Queen-to-be). Nazos forced many professors of the Conservatory to resign (especially those that came from the Ionian islands), and appointed new ones that came from northern and western Europe, such as Lina von Lottner (a pupil of Hans von Bülow), François Choisy, Armand Marsick and Tony Schultze. Greek musicians, in order to be appointed as teaching staff of the reformed Conservatory, should have completed their studies in main European music centers (Vienna, Berlin, Leipzig, Munich or at least Brussels or Paris).

The most important of Nazos' contributions in the reform of urban audiences' taste on western art-music repertory, was the foundation of the Athens Conservatory Symphony Orchestra under François Choisy (1903–1908) and Armand Marsick (1908–1922). The orchestra's concerts introduced the classics of the symphonic repertory to Athenians: Mozart, Beethoven, Haydn, Mendelssohn Bartholdy, Brahms, Schumann and Schubert were performed at a regular weekly basis. The orchestra reached its artistic peak under the leadership of Dimitris Mitropoulos (1896–1960), especially between 1924–1936.[9] The renewal of the repertory and invitations to international artists in order to perform with the orchestra (Egon Petri, Alfred Cortot, Arthur Rubinstein, Alfredo Casella, Arthur Schnabel and Jacques Thibaut, to name just a few) reflected the flourish of that music period in Athens between World War I and II. The orchestra served also as a vehicle for the beginning of Mitropoulos' international career as a conductor and later on (in 1942) it was re-established as the State Symphony Orchestra of Athens.

From the beginning of the 20th century and all-through the 1920s and 1930s, the rise of Athenian musical life is quite evident through diverse perspectives that concern:

- the establishment of an important number of institutions (conservatories, music societies, orchestras, concert halls and music theatres)

[9]Dimitris Mitropoulos (1896–1960) was a Greek conductor, pianist, and composer who spent most of his career in the United States. He studied music at Athens Conservatory as well as in Brussels and Berlin. From 1922 to 1924 he assisted Erich Kleiber at the Berlin State Opera and then took a number of posts in Greece (1925–36) where he was particularly active both as a conductor and a pianist. From 1937 to 1949, he served as principal conductor of the Minneapolis Symphony Orchestra. In 1949 Mitropoulos began his association with the New York Philharmonic, the peak of his orchestral career. In addition, Mitropoulos was an equally important force in the operatic repertoire and also in composition. He died in Milan, Italy at the age of 64, while rehearsing Gustav Mahler's 3rd Symphony.

- music publishing (music journals, especially between 1892–1912) and the foundation of music publishing houses
- art-music composition mainly, but not exclusively, in terms of 'national identity'
- art, light and folk aspects of musical entertainment
- new ways of perceiving musical tradition.

3. National identity and art music

The leading figure of the period 1910–1940 is Manolis Kalomiris (1883–1962), the founder of the Greek National School of composers.[10] He appeared on the Greek music scene around 1908–1910 arriving from Kharkov, Russia after he had completed his studies in Vienna (piano, music theory and composition). He was almost immediately appointed at Athens Conservatory, but his activities expanded far more than teaching and composing, with an impact that permanently changed the conception of art music in Greece and laid the foundations for new patterns that were to be preserved for decades, even after World War II. His constant effort was to establish a new ideology on "national" music and "national" identity, based on the grounds of the Greek nationalism that was very vivid at that period, either as political propaganda or cultural ideology.[11]

[10]Manolis Kalomiris (1883–1962), was born in Smyrna, went to school in Istanbul and studied piano and composition in Vienna. After working for a few years as a piano teacher in Kharkov (then Russia and now Ukraine) he settled in Athens. An admirer of Richard Wagner, Rimsky-Korsakov, Kostis Palamas, and Nikos Kazantzakis, he set himself the life goal of establishing a Greek "national school" of music, based on the ideas of the Russian national composers, on western musical achievements and on modern Greek folk music, poetry and myth. A passionate composer, he has a personal post romantic idiom characterised by his rich harmonies and orchestrations, complex counterpoint, his long folk or folk-like melodies and the frequent use of Greek folk rhythms. (Romanou, *Η Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους* [Entechni elliniki moussiki stous neoterous xronous. Greek art music in modern times], p. 169–187). He was the central figure of the Athenian music life and of Greek art music for the first half of the 20th century.

[11]The Megali Idea (Greek: Μεγάλη Ιδέα, lit. "Great Idea") was a concept of Greek nationalism expressing the goal of establishing a Greek state that would encompass all ethnic Greeks, from Sicily to Asia Minor and the Black Sea, and from Macedonia and Epirus to Crete and Cyprus, since Greek population still lived in those territories in the beginning of 20th century. The Greek state emerging under Ioannis Capodistrias after the Greek War of Independence (1821) had left out large groups of ethnic Greeks. The Great Idea encompassed a desire to bring these groups into the Greek state; specifically in the territories of Epirus, Thessaly, Macedonia, the Aegean Islands, Crete, Cyprus, parts of Anatolia, and the city of Constantinople/Istanbul, that would replace Athens as the capital. A major proponent was prime minister Eleftherios Venizelos, who expanded Greek territory in the Balkan Wars of 1912–13 as southern Epirus,

Political and social circumstances around 1880–1910 in Greece, urged the rising upper class of the intellectuals to foreground several issues of ethnological content and the perception of historical past, and employ them creatively into arts and letters. This rising nationalism affected arts and letters. Regarding music, it was mainly expressed through declared viewpoints by Greek composers of the National School, and especially by Kalomiris and Lambelet, both theoretically (through articles, music reviews, etc.) and musically.[12]

Greek art music seems completely devoted to the quest of "national" style and identity between 1910–1940, by combining a post-romantic to an early neoclassical style in form and genre, along with diversity on the elaboration of folk material. On the other hand, trends of innovation and modernism do rise during the 1920s, mainly by two composers that leave a vivid mark in Greek music history by their creative output and artistic ideology. Dimitris Mitropoulos, already mentioned above as conductor, after studying in Bruxelles and Berlin (1920–24), and under the influence of important contemporary musicians (such as Ferrucio Busoni),[13] he became the first Greek composer to write in a purely atonal style from 1924. Nikos Skalkottas (1904–1949) studied in Berlin with Arnold Schoenberg (1927–1931) and then returned to Greece in 1933. He evolved into the main Greek representative of the twelve-note compositional technique through an impressive creative output (1925–1949).[14]

Crete, and Macedonia were attached to Greece. Thessaly, and part of southern Epirus, had been annexed in 1881. Victory in World War I seemed to promise an even greater realisation of the "Great Idea", as Greece won northern Epirus, Smyrna, Imbros, Tenedos, Western Thrace, and Eastern Thrace. But this was not accomplished after the catastrophic ending of the Asia Minor Expedition of 1919–23. For a detailed historical review, see: Κωνσταντίνος Βακαλόπουλος [Konstantinos Vakalopoulos], *Νεοελληνική Ιστορία (1204–1940)* [Neoelliniki Istoria (1204–1940). Modern Greek History (1204–1940)], Thessaloniki 1991, p. 425–431. Kalomiris was a faithful adherent of Venizelos. In the summer of 1920 (at a point where Greek Army Forces had entered Constantinople, still marching in victory) Kalomiris' Symphony of Manliness was performed in Odeon of Herodus Atticus, to the presence of prime minister Venizelos and King Alexandros.

[12]For a thorough elaboration of that concept in modern Greek aesthetics, including music, arts, letters, politics and ideology, see: Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη [Olympia Frangou-Psychopedi], *Ι Εθνική Σχολή Μουσικής, Προβλήματα Ιδεολογίας* [I Ehtniki Scholi Moussikis: Provlimata Ideologias. The National School of Music: Problems of Ideology], Athens 1990, p. 46–83 and 95–138. Especially on Kalomiris' works: p. 139–160.

[13]Απόστολος Κώστιος [Apostolos Kostios], Δημήτρης Μητρόπουλος [Dimitri Mitropoulos], Athens 1985, p. 33–34.

[14]Nikos Skalkottas (1904–1949) was perhaps the most important Greek composer of the 20th century. He started violin lessons at the age of five, at about the same time as his family moved to Athens. He continued studying violin with Tony Schulze at Athens Conservatory, from which he graduated in 1920. From 1921 to 1933 he lived in Berlin. Between 1927 and

4. Political propaganda and musical entertainment

The political manifest of the Greek nationalism reached its culmination as a political propaganda with the military expedition to Asia Minor (1919–23) that ended with the full retreat of the Greek Army Forces to the western coastline of Asia Minor in August 1922 and their decisive withdrawal on September 1922. The Asia Minor expedition and its tragic ending marked the end of Hellenism in Asia Minor, modified the political and geographical status of the area and also altered the social, political and economic equanimity in Greece.

It is quite interesting to observe the decoy by which national ideology and the compulsion on Greek people to participate in a military expedition to Asia Minor were disseminated by the political and economic authorities. The complex propaganda mechanisms included the use of light musical theatre and enternainment. Athenian audiences loved musical theatre and viewed all the performances by French operetta companies since 1871 as well as translated versions of French boulevards in musical adaptations by Greek composers. But the public appetence for a native genre of staged musical comedy 'served' with timely political comment, led to the formation of the urban musical theatre genre of "αθηναϊκή επιθεώρηση" ([athinaiki epitheorisi], lit. *Athenian music revue*).[15] From 1913 to 1922 light musical theatre prevailed in Athenian entertainment: on one hand it made a significant positive impact on the formation of a western-European light musical and theatre taste for the uninformed Athenian audiences; on the other hand it served

1930 he was a member of Arnold Schoenberg's Master Class in Composition at the Prussian Academy of Arts. In 1933 he returned to Athens. As a composer he wrote prolifically, mainly in his very personal post-Schoenbergian idiom that had little chance of being comprehended by the Greek musical establishment of that time. He developed a very personal form of the twelve-note method, making use of not one but several tone-rows in a work and organizing these rows to define different thematic and harmonic areas. Like Schoenberg, he persistently cultivated classical forms (such as sonata, variations, suite), but his worklist is divided between atonal, twelve-tone and tonal works, all three categories spanning his entire composing career. Such apparent heterogeneity could have been intensified by a love of Greek folk music. The most striking example of his commitment to Greek folk music is the series of *36 Greek Dances* composed for orchestra between 1931 and 1936. For an overview of Skalkottas' life and work, see: Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου [Jani Papaioannou], *Νίκος Σκαλκώτας 1904–1949.* [Nikos Skalkottas 1904–1949. Mia prospatheia eisdysis ston magiko kosmo tis dimiourgias tou. N. Skalkottas 1904–1949. A close study on the magical world of his compositional output.], vol. I, Athens 2004, p. 43–119.

[15] On this specific musical theatre genre, see : *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση* [I Athinaiki Epitheorisi. The Athenian Review], vol. A1, ed. by Θόδωρος Χατζηπανταζής – Λίλα μαράκα [Theodoros Hadjipantazis – Lila Maraka], Athens 1977.

as an ideological tool that propagandized nationalism and the imperialistic plans of the government. Even King Constantinos financed such music-revue companies. The warlike marches, the irredentism in dialogues and lyrics, the patriotic nationalistic satire for the "enemy from the East" on the theatrical stages were constantly escalating the audiences' hatred against Turks and their leader Kemal Ataturk. Greek people, already bearing the traumas of the catastrophic Greek-Turkish War of 1897, the Balkan Wars (1912–13), World War I (1914–18) and the National Disunion of 1916, were ideologically disoriented and thus became an easy target as to accept the necessity of another war in which Greece's national dreams and pride would achieve compensation. As a result, the national humiliation of 1922 led to the decline of the patriotic musical genre of "athinaiki epitheorisi". After 1923 Greek operetta was gradually brought to prominence, this time with original texts and music by several Greek writers and composers.[16] This genre predominated in light musical entertainment up until 1950, along with the diffusion of gramophone discs and radio broadcasts that brought, after 1930, the popular theatrical songs into the Athenian houses.

5. Urbanity and the new perspectives on musical tradition

In 1883 an ancient Greek epithaph with pitch and rhythm notation by Seikilos was discovered in a tomb stele at Tralles, near Aydin in southern Turkey. Its first rendering and transcription came out in 1891 by Carl Wessely. It was the first of several music relics brought to light by excavations that renewed the interest on performing ancient Greek music, both in Greece and abroad, in the late 19$^{\text{th}}$ century. The transcriptions were set for instruments of a more "archaic" timbre (such as the harp or flute) or even replicas of ancient instruments, including modal harmonic elaboration and various, sometimes odd, orchestrations. Even Gabriel Fauré (1865–1924), following this rising trend in France, submitted his own harmonization of the Delphic *Hymn to Apollo* (1894) for voice, flute, two clarinets and harp (op. 63$^{\text{b}}$). The interest for ancient Greek music was immediately related to the revival of the Olympic Games, especially in France. Around 1900–1910 in Athens, besides several performances of ancient music transcriptions (even from military bands!), a vivid interest emerged for composing new music for ancient Greek drama in new theatrical productions. Until 1910 more than 20 original scores were com-

[16] Leotsakos, "Ελληνική μουσική ζωή και δημιουργία 1910–1914", p. 390–392.

posed for the stage by Georgios Pachtikos (1819–1916), Ioannis Sakellaridis (1853–1938), Themistoklis Polykratis (1863–1926) and many others.[17]

The Athenian trend of "europeanization" in music education was also related to the application of new methods in perceiving, performing, collecting, and transcribing Byzantine chant and Greek folksong. The attempts of several theorists and composers to produce a polyphonic elaboration of the monophonic Byzantine chant, was not something new. Progressive Athenian music scholars were very much aware of the 19th century Ionian tradition of church music polyphony, and quite eager to disperse it. Unfortunately, their attempts caused a series of conflicts between progressive and conservative church music circles. The latter remained immovable on their position to preserve the "purity" of monophony in Byzantine chant. The foundation of the Department of Byzantine Music in Athens Conservatory (1904) set things straight, at least in education, as its director Constantinos Psachos (1869–1949) compiled the program of studies based on monophonic tradition and repertory. On the other hand, the performances of Byzantine hymns by polyphonic groups of male vicar chorals that were held in several Athenian orthodox churches attracted a wide local audience that wished to experience their orthodox religious tradition into a western-European musical context.

The origins of collecting, transcribing and performing Greek folk music come from the middle of the 19th century. Early publications were strongly related to Byzantine notation. Later folksong collections (1875–1900) with various transcriptions and harmonization of the folk melodies in western-European notation, were not scientifically representative within the framework of ethno-musicological research, and were mostly received in terms of urbanity and "europeanization". The upper social classes comprehended and thus accepted folk music in a sense of native exoticism and not as their national tradition, and this is why bourgeois Athenians used to attend recitals by opera singers that performed Greek folk songs with piano accompaniment![18] The foundations of a more systematic approach to the Greek folk tradition were mainly laid by Constantinos Psachos and Georgios Pachtikos. They col-

[17]Romanou, *Η Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, p. 118–121.

[18]Γιώργος Σακαλλιέρος [Giorgos Sakallieros], "Λόγιες εκφάνσεις δημοτικού μέλους στο πέρασμα των χρόνων: το νανούπισμα Άιντε κοιμήσου κόρη μου…, από τον Bourgault-Ducoudray στον Σκαλκώτα" [Logies ekfanseis dimotikou melous sto perasma ton chronon: to nanourisma Ainte koimisou kori mou…, apo ton Bourgault-Ducoudray ston Skalkotta. Art music adaptations of Greek folksongs through different time periods: the lullaby Go sleep my daughter…, from Bourgault-Ducoudray to Skalkottas], in: *Πολυφωνία* [Polyphonia] 7 (2005), p. 7–30 and particularly in: p. 7–8 and 26.

lected, transcribed and published a great number of folksongs, both in western-European and Byzantine notation, highlighting the special features of the folk tradition (regarding pitch, timbre, interval and scalar characteristics, rhythm, modal categories, instrumentation and performance). Concerning institutions, the Music-Folkloric Archive was founded in 1930 in Athens by ethnomusicologist Melpo Merlier (1889–1979), ethnologist Apostolos Loukopoulos and professor of Eastern Languages and Chairman of the Institute of Phonetics in Paris, Hubert Pernot (1870–1946). In the same year, a scientific expedition was organized by the institution to all Greek territories, using the latest technical equipment offered by the Paris institute, in order to discover, collect and record the greatest possible amount of folk music. More than 600 pieces of music were collected. Their transcription was assigned to a number of distinguished Greek composers, including Skalkottas and Kalomiris. Skalkottas used nine of the folk melodies he transcribed as basic thematic material on nine of his famous *36 Greek Dances* for orchestra (1933–36).[19]

6. Conclusions

It is evident that several aspects of musical life in modern times and urban environments are determined, juxtaposed or reformed under a social-economic, political, ideological and educational background. Those aspects also interact through temporal evolution of such enviroments, which allows us to observe, record and compare them through different periods. The Athenian musical life at the end of the 19th century and up until 1940 was not an exception, regarding either the diversity of the musical aspects that defined it or the non-musical factors that contributed to its formation. Although scientific research on the specific period and urban environment is still running, we are able to denote that fundamental issues of modern Greek music history rely, to a high degree, on the impact of the Athenian musical life. It is also evident that interdisciplinarity on musicological research may reveal wider possibilities on identifying diverse aspects of modern Greek urban culture.

[19] Μάρκος Δραγούμης [Markos Dragoumis], *Η Παραδοσιακή μας μουσική* [I Paradosiaki mas moussiki. Our musical tradition], vol. I, Athens 2003, p. 111 and 139.

Alexander Komarov

Tchaikovsky's Orchestrations and Arrangements of His Own Compositions and Works by Other Composers in the Light of Traditions of Musical Life in St Petersburg and Moscow During the Second Half of the Nineteenth Century

The creative activities of any artist inseparably are linked with the historical circumstances of his time. The conditions of his creative work are shaped by the principal themes, prevalent genres, different aspects of style, the peculiarities of existing artworks, the interests of the public, the capabilities of musical instruments, and much else besides. Every work of art belongs precisely to its epoch in cultural history and could not have been produced in any other one, however pioneering or outdated it may seem. Moreover, indications of the time often become apparent in a work of art not directly, but in a mediated fashion, and in a way that permits us to discern in such a work the traits of other epochs. And even in his attempts to transcend the frames of reference of his era, and to challenge them, an artist only emphasizes his dependence on the circumstances of the time and place in which his work came to being, and the ways in which he remained related to them.

But the creative legacy of every artist furnishes examples of works which were created in compliance with the expectations of the social and artistic environment of his period. In music, new arrangements and new orchestrations of compositions, written at earlier periods should be included in this group. The very fact that a certain work was arranged furnishes evidence of the necessity to adapt its musical text to the new conditions of time and place.

In the 1860s and 1870s, Tchaikovsky worked extensively in the domain of arrangement and orchestration. At that time, he lived at first in Saint Petersburg, where he was one of the first pupils of the recently opened Conservatory between 1862 and 1865), and subsequently in Moscow, where he was offered the position of Professor of Music Theory (in 1866). Amongst the works that Tchaikovsky arranged were compositions by Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Carl Maria von Weber, and Christoph Willibald Gluck. In addition, he arranged some of his own songs and chamber

compositions. Around 30 such works have survived.[1] However, from reminiscences and various other sources we know that Tchaikovsky arranged and orchestrated other compositions which have since been lost.

Tchaikovsky's orchestrations and arrangements are the least studied aspect of his creative legacy today. The circumstances under which they were produced, the fact that they were composed to commission, together with Tchaikovsky's own disregard of them, mislead researchers and make the study of them appear unimportant. Allusions to these works in research on Tchaikovsky's music are usually confined merely to the bare fact that orchestrations or arrangements exist.

Today, a more comprehensive study of his orchestrations and arrangements is quite possible. The reason, first of all, is that Tchaikovsky's artistic stature has grown with time, and many small compositions and biographical data which seemed uninteresting before have come to be seen as more important. In consequence, they have increasingly attracted the attention of musicians who aspire to grasp the significance of this new information and its connections with well-known aspects of Tchaikovsky's biography and creative legacy. The contemporary level of development of different fields of musicology, and especially the source study of Russian musical culture and musical textual criticism, also raises new questions concerning this material and offers new approaches to its content.

Orchestrations and arrangements by Tchaikovsky can be divided into four principal categories: student orchestrations; orchestrations made for specific concert performances (usually for singers with orchestral accompaniment);

[1]The principal arrangements are as follows. Student orchestrations: Weber, third movement from Sonata for Piano No.2, Op.39 (1863–1864, St.-Petersburg); Beethoven, first movement from Sonata for Violin and Piano No.9, Op.47 (1863–1864, St.-Petersburg); Schumann, *Symphonic Etudes*, Op.13, ninth variation and finale (1864, St.-Petersburg); J. Gungl', *Le Retour,* Valse, Op.82 (c.1866, St.-Petersburg). Orchestrations made for concerts and festive events: Alexander Diubiuk, *Maria-Dagmar,* Polka (1866, Moscow); Gluck, Aria *O del mio dolce ardor* from *Paride and Elena* (1870, Moscow; orchestrated as the work of Alessandro Stradella); Domenico Cimaroza, Trio 'Le faccio inchino contessa garbata' from *Il matrimonio segreto* (1870–1871, Moscow); Haydn, *Gott! Erhalte* (1874, Moscow); Schumann, *Ballade vom Heideknaben* (in Russian: *Veshchii son*) Op.122 No.1 (1874, Moscow); Liszt, *Es war ein König in Thule* (1874, Moscow). Transcriptions for piano four hands: Dargomyzhskii, *Little Russian Kazachok* (c. 1868, Moscow); Anton Rubinstein, Musical-Characteristic Tableaus *Ivan The Terrible* (1869, Moscow) and *Don Quixote* (1871, Moscow). For piano two hands: Weber, *Perpetuum mobile*, Finale of the First Sonata for Piano op.24 (c. March 1871, Moscow). Tchaikovsky's pupil orchestrations were published in: Tchaikovsky's Complete Collected Works, Vol.58, Moscow: Muzyka, 1967. Other instrumentations appeared in Vol.59, Moscow: Muzyka, 1970, and the piano arrangements in Vol.60, Moscow: Muzyka, 1971.

arrangements commissioned by publishers (usually four-hand piano arrangements of symphonic compositions); and works for court ceremonies. Professional musical education, regular concert life, active music publishers, visits of monarchs – these are phenomena in the life of a capital city. Therefore, these orchestrations and arrangements were created by Tchaikovsky in the context of the city's musical traditions and for use in the circumstances of the capital's musical life.

The earliest of these orchestrations are student works. Unfortunately, the documentation regarding this aspect of the composer's legacy is quite fragmentary. The surviving works include orchestrations of a fragment of the waltz *Le Retour* by Johann Gungl' (Op.82); the *Menuetto capriccioso* from Weber's First Piano Sonata; the introduction and exposition of the first movement of Beethoven's *Kreutzer* Sonata; and the ninth variation and the finale of the Schumann's *Symphonic Études*.

Tchaikovsky's orchestration teacher at Conservatory was Anton Rubinstein, who, in his turn, studied in Berlin under Siegfried Dehn. As is well-known, Dehn was educated at Leipzig. And those very traditions of Leipzig musical education acquired through Dehn's lessons, and also from the founder of the Leipzig Conservatoire, Felix Mendelssohn Bartholdy, with whom Rubinstein was also acquainted, influenced the educational system at the Saint-Petersburg Conservatory, and formed Tchaikovsky as professional musician.

Rubinstein trained his student composers, first of all, to be masters of their craft, comprehensively equipped to work in the musical institutions which had been established in Russian cities. From different sources, we know that during his period of study at the Conservatoire, Tchaikovsky composed opera scenes and vocal ballades, piano sonatas, music for chamber ensemble, and symphonic works. Most of these are unknown now. The principal characteristic of Rubinstein's course was its practical orientation. Tchaikovsky subsequently recalled that Rubinstein placed great emphasis on the practical mastery of form and orchestration by his pupils.[2] Together with producing original compositions, Tchaikovsky was expected to orchestrate works by European classical composers written originally for piano or for chamber ensembles.

The orchestration of the fragment from the *Kreutzer* Sonata was Tchaikovsky's first attempt to write an introduction and exposition of a sonata-

[2]P. I. Tchaikovsky, 'Avtobiografiia' in: *P. I. Tchaikovsky. Zabytoe i novoe* [The Lost and the New], Al'manakh [Literary miscellany], Vol. 2, ed. P. Vaidman and G. Belonovich, Moscow 2003, p.306.

form for orchestra.[3] He considered the symphony to be "the most lyrical of forms".[4] The word "lyrical" is very close to concepts of "subjectivity" or "sincerity", which Tchaikovsky used to describe music by Beethoven. The same words were employed by him to define artistic features of his own compositions. Tchaikovsky directly correlated the content of his symphonic works with the principal ideas of Beethoven's aesthetic philosophy. It is remarkable that Tchaikovsky's first experience of writing a symphonic sonata-form exposition arose in connection with Beethoven's music, and this work had something in common with Tchaikovsky's orchestral later works.

Beethoven's original underwent considerable change in Tchaikovsky's arrangement because of the application of a distinctive method of developing musical material by the means of the orchestra and through timbre. In the introduction and the first half of the exposition, Tchaikovsky reversed the distribution of timbres in Beethoven's original: the violin part was given to woodwinds, but the piano part was assigned to strings and brass (bars 1–90). On first appearance, the first subject, the violin's vigorous theme, is allocated to a feeble solo oboe (bars 18–45).

But in changing the correlation of timbres, Tchaikovsky did not alter the texture of instrumental parts: typical violin figurations were given to woodwinds, while piano passage-work was assigned to violins. At the end of the exposition, however, Tchaikovsky reverted to Beethoven's correlation of timbres (bars 116–190). Therefore, logic of this composition is in its gradual discovery of the timbre most suited to the character of the musical material. This concept would subsequently inform Tchaikovsky's mature style.

The remainder of Tchaikovsky's student orchestrations are distinguished by their fundamental rethinking of the genres of the originals: the unpretentious dance by Gungl' became a spectacular symphonic waltz which could be performed at an aristocratic ball, in a ballet or at a summer concert; Weber's *Menuetto capriccioso* is turned into a vivid symphonic scherzo; while the final variations from Schumann's Symphonic *Etudes* are transformed into a brilliant orchestral piece like the *Introduction and Finale*. The last-mentioned work, though written as a student orchestration, was actually performed. We have merely a single, but irrefutable piece of evidence that a performance took

[3]This work was published in *P. I. Tchaikovsky, Complete Collected Works* (hereafter cited as TCCW), Vol.58, Moscow: Muzyka, 1967, p.177–201.

[4]P. I. Tchaikovsky, Letter to S. I. Taneev, 27 March / 8 April 1878, in: *Tchaikovsky, Complete Collected Works / Literary Works and Correspondence* (hereafter cited as TCCW/L), Vol.7, Moscow: Muzgiz, 1962, p.201.

place – notes in Tchaikovsky's manuscript of the work[5] left by his schoolfriend the musical critic Hermann Larosh which described the event. In all probability, the arrangement of Schumann's *Symphonic Etudes* could not have been played by the student orchestra at the Saint Petersburg Conservatory, because the score was difficult and on a rather large-scale. It may, however, have been included in a programme of a public concert in Saint-Petersburg. Nevertheless the fact of that performance proves that student orchestrations, even if not made for a specific concert performance, were undoubtedly aligned with contemporary musical practice in Russian cities and could be inserted in concert programmes.

During the 1870s, Tchaikovsky orchestrated five works for voice and orchestra for specific concert performances. Performances of orchestrations of songs and chamber vocal compositions were customary in concerts in Russia. Tchaikovsky orchestrated the trio 'Le faccio inchino comtessa garbata' from *Il matrimonio segreto* by Cimaroza (from the piano score of the opera) and three chamber vocal works *Es war ein König in Thule* by Franz Liszt, *Ballade vom Heideknaben* by Schumann, and the trio 'By a cliff a golden cloud once lingered' by Alexander Dargomyzhskii. Thus, Tchaikovsky made three orchestrations of vocal chamber compositions and on one occasion attempted to reconstruct the orchestral score for Cimaroza's trio (the orchestral score was probably unavailable in Moscow at the time). But the first work of this nature was his orchestration of the famous aria 'O del mio dolce ardor' from the first act of Gluck's *Paride and Elena*.[6]

This was written for a concert given on 6 November 1870 by the Moscow branch of the Russian Musical Society under the direction of Nicolas Rubinstein with the participation of a singer by the name of Kalashova (her first name is unknown). Tchaikovsky's manuscript gives its date of completion as 29 October 1870.[7] Another detail of this manuscript – the name of Stradella, indicating the authorship of the aria before the musical text – calls for explanation, because it testifies to a noteworthy cultural phenomenon of the Romantic era, namely, the widespread popularity, verging on a cult, of the Italian composer Alessandro Stradella.

---

[5]P. I. Tchaikovsky State House-Museum Archive (Klin, Russia), A1. No.134.

[6]For a more detailed discussion of this arrangement see, Aleksandr Komarov, "Die Arie 'O del mio dolce ardor' aus Glucks Oper 'Paride ed Elena' – Zum Kontext von Čajkovskijs Instrumentierung", german by Lucinde Braun, in: *Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen* 19 (2012). S.3–22.

[7]The Glinka National Museum Consortium of Musical Culture, Coll.88, No.160.

From about the 1830s onwards, a legendary biography of Stradella written in the eighteenth century gained widespread currency throughout Europe.[8] According to this legend, the magical power of Stradella's music prevented hired assassins from killing him and thus saved his life. The idea of the transformation of the human soul by means of art was a favoured trope of the Romantic epoch. Stradella came into fashion: he became the subject of a series of operas as well as of novels, songs, poems, plays.[9] These appeared in great number all over Europe. Seizing the opportunity, music publishers issued many scores under the name of Stradella. But only a few of the mass of compositions attributed to him were authentic. The publication of Stradella's originals was a thankless and laborious task, because his music was not of interest at the time and it did not harmonise with perceptions of Stradella's image during the Romantic era. Amongst the many pieces published under Stradella's name were a great many sentimental songs with piano accompaniment which had actually been written by other composers.[10] One of them was the aria 'O del mio dolce ardor' from the little-known opera *Paride and Elena* (1770) by Gluck, which had been all but forgotten at the time. The first edition of that aria as the work by Stradella was issued in London in 1852 by the music publishers Leader & Cock (plate number – L&C.1435) and it was repeatedly republished by different European publishing houses for about thirty years thereafter,[11] until the piano score of *Paride* was printed by

[8] For a detailed discussion, see Carolyn Gianturco, "The Role of Legend in Stradella *Rezeption*", in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag,* ed. by Ulrich Konrad, Göttingen 2002, p.235–246.

[9] For a list of these works, see: Eleanor F. McCrickard, "Stradella Never Dies: The Composer as Hero in Literature and Song", in: *Yearbook of Interdisciplinary Studies in the Fine Arts*, 2 (1990), p.209–233.

[10] In the middle of the nineteenth century over 250 compositions were falsely attributed to Stradella. These compositions are listed in: Carolyn Gianturco and Eleanor F. McCrickard, *Alessandro Stradella (1639–1682). A Thematic Catalogue of His Compositions*, Stuyvesant, New York: 1991, p.251–264.

[11] By A. M. Schlesinger in Berlin (in collection "Sion" (ed. by Karl Klage): 1854, plate number S 4194; in collection *Hosianna* (ed. by Karl Klage): 1854–1855, plate number S 4358), by Bote & Bock in Berlin & Posen (in collection *Lieder-Tempel. Sammlung ausgewählter Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte-Begleitung in einzelnen Nummern*, No.144: 1853–1855, plate number 3133), by R. Mills and Sons in London (in collection *La Scuola Antica, Pezzi vocal scelti dai piu celebri autori*, 81 issues, 1874f.), by J. André in Offenbach am Main (in collection *Lieder, weltliche und geistliche*, 1875–1876, plate number 11953), by P. Iurgenson in Moscow (in *Album classique,* No.34, 1884, plate number 6402.3107, also republished in Soviet Union in 1923 from the same plates), by O. Forberg in Leipzig (1889), as well as by Choudens and Durand in Paris and by W. Bauck in Stockholm.

C.F. Peters in Leipzig in 1863–1865 (plate number – 4398). With time, the inauthenticity of its attribution to Stradella became manifest.

When Gluck's original as published as a composition by Stradella, an unknown editor made significant alterations to the musical text[12]: the tempo[13] of the aria was altered to Largo from Moderato; new dynamic markings were supplied, some of which called for dramatic contrasts in sonority; the rhythm of some passages was excessively pointed; and many accents were added to the vocal part which imparted to it a quality of effusiveness. Gluck's ardent aria was turned into a funeral dirge, though of rather mannered kind. In one of the early editions printed by A. M. Schlesinger in Berlin, it was given a new subtitle, *Aria nel sec. XVII*, which encouraged nineteenth-century musicians and the general public to regard it as possessing an excessively sombre character. The aria struck them as being something emanating from a mysterious, legendary antiquity.

---

[12]Probably, that edition was prepared by well-known London musician and singer Leonardo Perugini (the initials "L.P." appear before musical text on the first page of the 1852 edition of the aria). Perugini made numerous arrangements for singing and piano for "Leader & Cock". But the idea of publishing the aria by Gluck under the name of Stradella could have originated with composer Adolf Schimon (1820–1887), who came to London in 1850 from Italy (George Grove and John Warrack, "Schimon, Adolf" in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell, vol. 22, NY: Oxford University Press, 2001, p. 508–509). My assumption is based on an analysis of design of the 1852 edition. Text on title page: *O DEL MIO DOLCE ARDOR. / Aria, / Di / STRADELLA*. Text on page 1: *O DEL MIO DOLCE ARDOR. / ARIA / DI / STRADELLA* (i.e. without comma after the word "aria"). So, in the first case phrase "Aria, di Stradella" may be interpreted as indication of Stradella's authorship ("Aria, composed by Stradella"), but in the second one – "Aria di Stradella" – may be understood more more broadly as "Aria of Stradella", i.e. both in the sense of Stradella's authorship and as the name of certain legendary popular personage or hero of the opera (it is remarkable that Stradella's first name or its initial does not appear). However, the aria is not included in known operas about Stradella, including those by F. von Flotow and Louis Niedermeyer. Schimon availed of the vogue for Stradella in the 1840s and composed an opera *Alessandro Stradella*, which was premiered on 12 February 1846 in the Teatro della Pegola in Florence (the libretto was written by Leopoldo Cemini). One surmises that Schimon included the aria 'O del mio dolce ardor' in his opera about Stradella (whether with the original text by R. Calzabigi or with the new one). While in London he may have published the aria under the title *Aria of Stradella*, on the one hand, thereby attributing the composition to Stradella, and on the other hand, stated its authorship in a rather obscure manner in order to conceal the forgery. In subsequent editions of 'O del mio dolce ardor' which were based on the 1852 London edition, the ambiguous phrase *Aria of Stradella* was definitely interpreted as "Aria, composed by Alessandro Stradella". For more details see the article, mentioned in footnote 6.

[13]Christoph Willibald Gluck, *Paride ed Elena,* Dramma per Musica, [Libretto by R. Calzabigi.] Score, Vienna 1770, p. 17–20.

Tchaikovsky, in common with other Moscow musicians, was not very familiar with either Stradella's compositions or much seventeenth-century music, which accounts for his mistaken assumption concerning the aria's authorship. It was only some years later in the 1880s when the edition of *Paride and Elena* reached Russia that Russian musicians finally learned who had actually composed 'O del mio dolce ardor'.

Tchaikovsky can be presumed to have used as the basis for his orchestration one of two editions of 'O del mio dolce ardor' which were published by A. M. Schlesinger[14]: this can be established from details of the musical text[15] and, moreover, Schlesinger's editions were widely available in Russia. Moreover, in the programme of the concert in which Tchaikovsky's orchestration was performed, the aria was simply called 'Aria of the Seventeenth Century",[16] that is, as in the Schlesinger edition. This subtitle influenced the composer's approach to the instrumentation of the aria. Although he worked within the aesthetic framework of his time and used contemporary orchestral resources, at the same time, Tchaikovsky endeavoured to achieve a distance from his own style and from that of nineteenth-century music in general. Based on certain orchestral practices of early music (primarily, of the eighteenth-century music, of course), Tchaikovsky created a score which was very close to Gluck's original. No doubt, in 1870 he felt that he could not decide to be so radical as to limit the orchestral forces to strings and a solo oboe (as in Gluck's score). He nonetheless approximated to the style of early music by reducing the orchestra to single woodwinds, two horns, and strings. His treatment of the instruments is similar to Gluck's: the main role is taken by the strings (which provide the supporting harmony and articulate the rhythmic pulsation of the accompaniment), while imitations of vocal line and reinforcement of the string parts are undertaken by the woodwinds, and especially by the oboe – again, as in Gluck's score. In addition, perhaps through intuition, Tchaikovsky rejected some extravagances of the pseudo-Stradella text, and in that way became closer to Gluck once more. But traits of nineteenth-century music are nevertheless heard in Tchaikovsky's instrumentation: the rather massive sonorities on account of the low-lying tessitura of the cello and bass parts, dynamic markings that are too varied and sometimes too delicate, and

[14]See footnote 11.

[15]That work was published in: TCCW, vol.59, Moscow: Muzyka, 1970, p.269–275.

[16]The second Symphonic Concert of the Russian Musical Society held in Moscow on 6 November 1870, in *Report of the Russian Musical Society in Moscow for 1870–1871*, Moscow 1872, p.7. Also the aria was performed under such a title at concerts of the Russian Musical Society in Moscow on 17 November 1872 and 5 December 1875.

the dramatic increase of the orchestral sonority in the middle section of the aria.

Having gained renown both as a composer and as an arranger, Tchaikovsky attracted the attention of organizers of court ceremonies. In 1874 he was asked to arrange the Austrian national anthem *Gott! Erhalte Franz den Kaiser*, apparently on the occasion of the visit of the Emperor Franz-Joseph to Russia in February 1874. The emperor stayed at Saint Petersburg (1–10 February 1874)[17] before proceeding to Moscow for a two-day visit (11–12 February 1874).[18]

Tchaikovsky's arrangement of the national anthem is a solemn composition for large symphonic orchestra with an expanded percussion section comprising timpani, triangle, cymbals, and bass drum.[19] It consists of twofold varied repeats of the anthem. He employed procedures that are typical of his approach to orchestration: the instrumental parts are highly elaborate; new counterpoints are added to the melody of the anthem; a fanfare motif is given to the trumpets at the climax (bars 28–30 and 32); and a triumphant ascending passage in strings is heard at the end of the work (bars 32, 36).

Two allusions to performances of the anthem by symphony orchestras are to be found in metropolitan newspapers that reported the visit of Franz Joseph: at a ball given by nobility of Saint Petersburg on 6 February 1874,[20] and at a banquet held on 12 February 1874 by V.A. Dolgorukov, the governor-general of Moscow.[21] It is difficult to say whether those performances by large symphonic orchestra at the ball and at the banquet were traditional. However, it seems reasonable to assume that Tchaikovsky's arrangement was performed on these occasions.

The orchestrations which Tchaikovsky made for other reasons languished in neglect after one or two performances and were consigned to oblivion. Such works were considered to fulfil the duty of introducing hitherto unfamiliar European compositions to the musical public of Saint Petersburg and of Moscow. The programmes of concerts held in the 1860s and 1870s were educational in nature, and did not usually feature repeat performances of the same work.

---

[17] *Sankt-Peterburgskie Vedomosti* [The Saint-Petersburg Gazette], No.33, 2/14 February 1874, p.2.

[18] *Moskovskie Vedomosti* [The Moscow Gazette], 1874, No.37, February 12/24, p.3; No.38, February 13/25, p.2.

[19] The work was published in: TCCW, vol.59, p.35–42.

[20] *Moskovskie Vedomosti,* Supplement to No.36, 10/22 February 1874, p.2.

[21] *Moskovskie Vedomosti,* No. 38, 13/25 February 1874, p.2.

In attempting to summarise Tchaikovsky's achievements in the domains of orchestration and arranging, one can say that he assimilated the music of different countries and epochs to his own artistic principles. Musicians had not yet engaged in detailed study of unfamiliar repertoire from earlier periods, but in his orchestration of the pseudo-Stradella aria, one can discern an individual attempt to realise elements of a different historical style. In his later works, for example, in *The Queen of Spades*, Tchaikovsky would engage with the music of the past in a more thoroughgoing and logical manner.

Tchaikovsky's orchestrations and arrangements by no means occupy a central position in his creative legacy. Nevertheless they represent an important sphere of his creative activity. On the one hand, combinations of timbres and orchestral textures which were tested in those scores were subsequently used by Tchaikovsky in his original compositions. On the other hand, his engagement with compositions by others broadened his horizons, as they provided him with opportunities to study different cultural traditions and the artistic principles of other composers. That first-hand knowledge led Tchaikovsky to reconsider and develop his own creative approach. In works written at different periods of his life, one can discern the influences of general approaches and special methods which he absorbed from other composers' music, as well as by making orchestrations and arrangements of their works.

Although Tchaikovsky's orchestrations and arrangements were published in several volumes of the complete edition of his works forty years ago, they have not attracted the attention of performers until now. One hopes that with time, they will come to be perceived by musicians as an inseparable and intrinsically interesting part of his artistic legacy and, having being performed again, they will enter the repertoire in Russia and elsewhere.

Agata Mierzejewska

Jan Karłowicz, Music and the City[1]

Polish culture remembers Karłowicz mainly as father of Mieczysław, the composer, whereas he had three other children as well, and a number of impressive achievements to his credit that consitituted a vital contribution to the development of culture and science. He was highly, impeccably educated, a democrat and an artistocrat, an artist and a middle-class represenative, a patriot and a cosmopolite, a humanist and a banker, a free man but also a captive one, thus reflecting the reality of the 19th century in full. We could and, in fact, we should be talking here about "Karłowicz, Music and His Cities" because he lived in Vilnus in the 1840s, in Moscow and Paris in the 1850s, in Brussels and Berlin in the 1860s, Dresden, Heidelberg and Prague in the 1880s, and always took an active or passive part in the musical and scientific life in all those places; his travels to Italy and America proved to be yet another considerable influence, and he felt attached to his family estates whose names on the map today are the only reminder of their existence. There were quite a number of cities that played an important part in his life but there was only one city that Jan Karłowicz played an important role in, and that was Warsaw. Karłowicz chose Warsaw himself and devoted the last 15 years of his life to that city. In each respect Warsaw had little to offer at that time but it demanded a lot.

Jan Karłowicz was born in Lithuania in 1836 into a well-to-do Polish gentry family and was the only inheritor of large family estates situated nearby today's border between Lithuania and Byelorussia. The atmosphere at his family home, where he grew up, was mainly created by his father Alexander, a Romantic poet, local administration clerk, and a gentleman farmer at the same time who made every effort to provide Jan with a comprehensive and thorough education. Upon completing his secondary school Jan Karłowicz could speak seven languages, he played the piano and cello brilliantly, tried his hand at the organ and gave concerts to the public. From 1853 to 1857 he studied at the Philology and History Department at the Imperial University in Moscow, still home to eminent professors like Timofiey Granovsky or Joseph Pehovsky, scholars and moralists whose influence on him would last for many years to come. In his student years he devoted much time to

[1]This paper is based on author's master's thesis *Jan Karłowicz (1836–1903). Studium biografii muzycznej*, defended in Institute of Musicology, University of Warsaw, 2005, unpublished.

playing the cello; he took lessons from a Mr Gebel, member of the Moscow theatre, and performed with chamber ensembles regularly. He also took part in cultural life in Polish houses; roughly about that time, he tried his hand at composition. Next, he continued his education in Paris. He attended lectures at the Sorbonne and the College de France; then, for a short time, he studied at the Paris Music Conservatory with Olive-Charlier Vaslin (who was not to his liking at all), he had cello lessons with Sebastian Lee and harmony lessons with Renaud de Vilbac at the Beethoven School. Jan Karłowicz continued his studies in Heidelberg, he again studied harmony with Karl Boch and gave concerts. He spent his last and most important academic year of 1859–60 in Brussels where he studied at the Music Conservatory under Adrien Francois Servais, had organ lessons with Lemmens and worked on theory and history of music, probably with Fetis; for a short time he accompanied Servais and taught his son Joseph. At the beginning of the 1860s, Jan Karłowicz finished his musical education which, not accidencially, coincided with his father's death, however he went on giving concerts for over a dozen years longer. It is difficult to say what level he represented as a cellist. It is only known that with his developed technique he had a predilection for modern and virtuoso repertoire. He also must have attained a certain artistic level because he was admitted to Paris Music Conservatory by Auber, and Kossowski, Servais and the press spoke favourably of him. Nevertheless, he gave public concerts almost exclusively in Lithuania and even there he was presented on the posters as an "amateur cellist". On the other hand, there are no doubts whatsoever, as to the level Jan Karłowicz represented as a scientist: in 1866 he defended and received his PhD at the University in Berlin and from that time on he decided to devote himself to science and scholarly life completely.

Having completed his stage of training with the artists and his education in various educational institutions he had confidence in himself and – as he stressed – believed it to be his obligation to society to undertake further individual work. Before he moved to Warsaw – which is our main interest – another 20 years passed during which he was becoming a versatile erudite person. On his return home, deprived of an easy access to libraries, he turned from the study of history to some new fields of knowledge – mythology, folklore studies and linguistics for which the materials, especially in Lithuania, were handy and in abundance. Karłowicz's methodological contribution to the development of these particular fields was immense. To this very day all writings on the subject identify him first of all as an outstanding folklore scholar and a linguist (let's mention here that he was the author of a dictionary of Polish dialects, a dictionary of foreign words and phrases, and was a

co-author of the *Słownik gwar polskich*;[2] the bibliographical list of his works and reports consists of 50 pages.

At the same time, he never neglected his cello; he gave numerous concerts on the stage of the Vilnius Theatre and in the Vilnius Gentry Club; on various occasions he played in other locations in Lithuania and, sporadically, in Warsaw and Pskov. Most often he played solo or in small chamber ensembles (always organized spontaneously which affected the repertoire), he never played in an orchestra. The musical events he took part in were usually organized to raise money for charity. Karłowicz never earned anything as an instrumentalist and although he happened to perform even with Apolinary Kątski, he felt himself to be a dilettante all his life. Probably he felt more sure as a listener, theoretician, as a connoisseur than as an artist. He owned or became acquainted with a majority of valuable European writings on music. He translated two German treatises into Polish: a textbook on harmony by Richter and another textbook on composition by Lobe.[3] He imported scores and piano transcriptions (more interesting and newer ones for himself and canonical ones for the orchestra of the Vilnius Theatre). At the beginning of the 1870s, Karłowicz joined Warsaw Institute of Music for a short time where he tried his hand at teaching for one month. The syllabus he drew up dealt with more important chamber music and orchestral compositions (he may have also taught Russian). The salary offered to him did not even cover the cost of the lodgings in Warsaw. Karłowicz was weary of selling his time and did not hesitate to give up his post after a dozen or so lessons. Several years later he rejected an offer of work from the Warsaw Institute of Music to teach harmony, counterpoint, history and aesthetics; he never returned to teaching. At that time he devised an original type of new music notation which stipulated for a replacement of all conventional norms of music notation by a system of symbol equivalents (mainly letters and figures). He himself presented his invention at the Centennial International Exhibition of 1876, the first Official World's Fair in Philadephia.[4] Apart from his scientific work and music activities he also devoted time to social problems. For a short time he was a clerk at a district court in Vilnius, next he ran a bank with a friend in Lithuania, he also published a treatise on economic matters. At the be-

[2] *Słownik gwar polskich* [Great Polish Dictionary], vol. 1–6, Cracow 1900–1911.

[3] *Słownik wyrazów obcego a mniej jasnego pochodzenia: używanych w języku polskim* (A–M), Cracow 1894–1905.

[4] *Słownik języka polskiego*, ed. Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiedzki, vol.1–8, Warsaw 1900–1927.

ginning of the 1880s, he became tired of local problems of the conservative circles and sold his family estates (for which he was severely criticised by the Poles) and moved abroad with his family. He lived in Heidelberg, Prague and Dresden and worked with various scientific establishments by correspondence. He moved to Warsaw at the age of fifty, towards the end of the 1880s.

In those times, Warsaw was degraded to the position of a provincial town governed from St. Petersburg. Warsaw was going through a strange stage in its history – the town suffered a life of humiliation and rapid development at the same time. Most probably, Karłowicz's decision to move was dictated by patriotic considerations as Warsaw seemed to break all records of negligence. Science in a section of partitioned Poland under the Tsarist rule was denied support from institutions or state subsidies. Scholars made their living as journalists or teachers and conducted research on their own; Polish institutions were established and funded by society's own expense which took time. It was a disastrous time for the development of the seemingly dispensable idea such as the Arts – a time of reckoning with Romanticism and redefinition of social goals.[5] Karłowicz was in a fortunate position because he did not have to earn his living, he was not dependent on any institution or position and as a liberal and a Democrat, he used his name and status if he could help a person or a cause. Warsaw at the end of the 19th century was known for its startling contrasts, "oppressive atmosphere", indifference and conservatism. Stanisław Witkiewicz wrote – in his typical poetics – that at that time the social ideal was

> a thick – skinned creature, dull and of limited horizons, grown fat on plenty of fodder, with pockets [...] full of money, bristled with his egoism, [...] who does not want to waste any of his time, riches or effort [...] on any intellectual goal, which does not directly contribute to the further growth of his wealth [...]. A story goes that a Greek town was once besieged by an enemy that agreed to retreat on one condition: that the town gives them all their works of art. The Greeks refused and fought to the bitter end knowing that they were defending their greatest [...] treasure. If the then Warsaw met with a similar fate it would not only give the works of art away but would also throw out those who created them as specimens of all things completely superfluous in the life of the town [...] [Witkiewicz went on to say that] whoever saw Warsaw then with its magnificent shops [...] whoever saw and realized how much that

[5] Stefan Kieniewicz, "Kultura Warszawy II połowy XIX wieku" [The culture of Warsaw of the II half of XIX century], in: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*[The musical culture of Warsaw of the II half of XIX century], ed. by A. Spóz, Warszawa 1980.

> seemingly poor country spent on all that enjoyment which concerned itself with the basest instincts or vanity, then he would be amazed to learn what the fate was of the Arts at that time.[6]

The interest of the society was vital in that sense that only very few Polish musical institutions (except the Opera) were financed from their own funds without any support from the government. However, the main problem was not lack of money but lack of people who needed the Arts and understood artists.

In Warsaw Karłowicz became, first and foremost, an editor of a geographical and ethnographic magazine called *Wisła* (Vistula) which he ran for free over eleven years devoting most of his time to it. But he also left a mark on each and every musical event, institution or association. Both for artistic and social reasons his editorial work on Stanisław Moniuszko's legacy was important and resulted in publication of *Śpiewnik Domowy* (Songbook for Home Use) vol. VII. Karłowicz was very well acquainted with valuable music which he had a chance to listen to in the best European concert halls and he appreciated the importance of Moniuszko's works for Polish culture at a time when "foreign" art was promoted officially and access to education was made very difficult. Morover, Karłowicz wrote a monograph on Moniuszko, established a Moniuszko chapter within the Warsaw Music Society with himself as a chairman, and programmed its activity to carry out museum, promotion and publishing tasks. A few years later he set up a Frederic Chopin chapter along similar principles devised to raise the artistic level and develop good taste among people. Karłowicz was also associated with the "Lutnia" (Lute) Warsaw Choir Society of which he was a deputy chairman, a honorary member, a juryman during competitions and an active member – a tenor. His wife Irena was the leader of the women's Lutnia Choir. She often had to hold choir rehearsals with as many as fifty singers at their home because the room rented at the Resursa Obywatelska Club was too small. It is impossible to overestimate the importance of the Lutnia Choir for the music culture of that time. It assembled mostly amateurs without musical education who wanted to practice and perform music and a group of intelligentsia who appreciated the significance of choral singing for developing the love of music among the wider circles of the society, and thanks to their membership fees offered the

[6]Witkiewicz quoted by Artur Międzyrzecki in: *Warszawa Prusa i Gierymskiego* [The Warsaw of Prus and Gierymski], Arkady 2007, p.103f.

choir a chance to exist.[7] It is quite possible that Karłowicz's greatest contribution was rendered due to his talent to recruit new members; his name was a guarantee that the money would be spent well. Alongside arduous general collection for noble purposes he also participated in balls to raise funds for charity. Karłowicz did not want to teach at Warsaw Music Conservatory but he published a lot: he wrote reports and critical reviews of books, music compositions and exhibitions, biographies and assessments of composers, polemical articles and protests as well as reports from foreign events. Starting in the 1890s he played his cello more and more rarely for and the reasons were his rheumatism, lack of time and concentration of attention on the musical education of his son Mieczysław (however, cello compositions were still dedicated to him). The importance of Karłowicz's activity in Warsaw mainly consisted in popularization of musical culture in Polish society. He was aware that elite musical education for individual people which he was able to secure for his son should go hand in hand with general propagation of musical appreciation. He skillfully arranged folk songs for the Lutnia Choir and also wrote several choir music compositions. It should be mentioned here that he himself used to compose songs and piano pieces for local and home use.

At the time when the Warsaw skyline was dominated by the golden domes of an orthodox church he made every effort and took care that Polish repertoire was performed, that Polish composers were remembered and that the national tradition was consolidated (he collected and edited Polish folklore works). At the time of his death he was a member of many Polish and foreign art and science societies. He may well have been one of the best educated Poles, well familiarized with an enormous amount of music and we may sincerely regret that he had never held any official post.

[7] Irena Chomik, *Warszawskie Towarzystwo Śpiewacze Lutnia w latach 1886–1914* [Warsaw "Lutnia" (Lute) Choir Society in 1886 - 1914], master's thesis, Institute of Musicology, University of Warsaw, 1969, p.137f.

Krzysztof Rottermund

Traditionen des Klavierbaus in Kalisz

Die alte Stadt Kalisz gehörte in der Vergangenheit und noch in den Anfängen des 21. Jahrhunderts zu den Hauptorten des Klavierbaus in Polen. Nach der 2. Teilung Polens im Jahre 1793 wurde Kalisz von Preußen annektiert, seit 1807 gehörte die Stadt zum Fürstentum Warschau und nach dem Wiener Kongress 1815 bis zum ersten Weltkrieg zum Königreich Polen, das „de facto" ein Teil Russlands war. Die damalige polnische Regierung (seit 1815) – Rada Administracyjna (Verwaltungsrat) – schuf günstige Rahmenbedingungen, um ausländische Handwerker und Fabrikanten anzuwerben. Auf diese Weise übersiedelten innerhalb von zehn Jahren nach 1815 etwa dreißigtausend Kleinunternehmer und Handwerker mit ihren Familien nach Polen. Die Siedler, darunter auch Musikinstrumentenbauer, stammten vor allem aus Deutschland. Viele von ihnen gründeten hier ihre Werkstätten, Betriebe, Fabriken und Anstalten. Sie und ihre Familien, und besonders ihre Nachkommen wurden bereits in zweiter Generation ziemlich schnell polonisiert oder russifiziert. Die in Kalisz ansässigen Musikinstrumentenbauer stellten Orgeln, Klaviere sowie Harmoniums her und übernahmen auch Reparaturen, Umbauten und das Stimmen. Die meisten von ihnen waren Klavierbauer, die entweder selbständig wirkten oder in den Klavierfabriken von Kalisz arbeiteten.

In der Geschichte des Musikinstrumentenbaus in Kalisz lassen sich drei Perioden unterscheiden: 1. bis zum ersten Weltkrieg, 2. zwischen den Kriegen, 3. nach dem zweiten Weltkrieg.

Bereits im Jahre 1781 baute der aus Berlin gekommene Johann Gottlieb Petera, der nach 1800 in Posen tätig war, Clavichorde, Orgeln und Klaviere.[1] Nach Archivquellen aus den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts waren in Kalisz einige Orgelbauer und andere Musikinstrumentenhersteller tätig. Es ist wahrscheinlich, dass sie auch Klaviere bauten. Dazu gehörten u.a. der in Hamburg geborene Friedrich Grüneberg, in Kalisz erwähnt in den Jahren 1808–1814, und August Scheel, „majster kunsztu instrumentów" (etwa: Meister der Kunst der Musikinstrumente). Aber der erste Klavierbauer in Kalisz, dessen Instrumente bis in unsere Zeit überliefert worden sind, war Georg Lindemann (geb. um 1792 im Herzogtum Hessen-Kassel, gest. 1849 in Kalisz).[2]

[1] Zeitungen [Werbeanzeigen]: in: *Gazeta Warszawska* (1781), Nr. 29, Beilage; *Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, (1818), Nr. 34, Beilage.

[2] Vgl. Krzysztof Rottermund, Art. „Lindemann, Jerzy (Georg)", in: *Słownik biograficzny Wielkopolski południowo–wschodniej, Ziemi Kaliskiej* [Biographisches Lexikon des süd-östlichen



Abbildung 1: Firmenschild des Flügels von Georg Lindemann in der Klaviersammlung Andrzej Szwalbe in Bydgoszcz.

Er wirkte in dieser Stadt bereits in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Es ist nicht ausgeschlossen, dass der junge Fryderyk Chopin, der sich einige Male in Kalisz aufhielt, von Lindemann und seinen Klavieren Bescheid wusste.

In den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts wirkte in Kalisz neben Lindemann auch Karl Grünberg (geb. um 1796 in Sachsen, gest. 1853 in Ogrody bei Kalisz) – Orgel- und Klavierbauer, genannt auch „Mechaniker".[3] In den vierziger Jahren kamen noch Friedrich Glandt (geb. um 1802, gest. nach 1862)[4] und etwas später Fryderyk Hintz hinzu. Von Letzterem liegen viele biographische Daten vor. Außerdem sind mehrere seiner Flügel und ein Pianino in Museen und in privaten Sammlungen aufbewahrt (z.B. im Museum für Gewerbegeschichte in Opatówek bei Kalisz).[5]

Fryderyk (Friedrich) Hintz wurde um 1809 in Preußen geboren. Er war Sohn von Friedrich Hintz und seiner Frau Luise, geb. Lehmann. Im Jahre 1849 wurde er in Kalisz als Tischler erwähnt, seit 1854/1855 leitete er eine eigene Klavierfabrik in der Sankt-Stanislaus-Straße, ab 1884 in der Rybna-

Großpolen, der Region Kalisch/Kalisz], hrsg. von Hanna Tadeusiewicz, Bd.1, Kalisz 1998, S.177.

[3]Vgl. Rottermund, Art. „Grünberg, Karol", in: ebd., S.117.

[4]Vgl. Rottermund, Art. „Gland, Fryderyk", in: ebd., S.107.

[5]Vgl. Rottermund, *Budownictwo instrumentów muzycznych na terenie Wielkopolski w XIX i 1. połowie XX wielu* [Musikinstrumentenbau in der Region Großpolen im 19. und in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts], Poznań 2002; Rottermund, *Przemysłmuzyczny Kalisza XIX i XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem działalności rodziny Fibigerów* [Musikinstrumentenbau in Kalisz im 19. und 20. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit der Familie Fibiger], Wrocław 1985; Beniamin Vogel, *Polskie fortepiany XIX-XX w. Kolekcja Muzeum Historii Przemysłu w Opatówku* [Polnische Klaviere im 19. und 20. Jahrhundert. Die Sammlung im Museum für Gewerbegeschichte in Opatówek], Opatówek 1994.

Straße 78. Bis 1855 arbeitete er zusammen mit dem Klavierbauer Theodor Betting. In den Jahren 1862–1866 lernte und arbeitete Gustaw Arnold Fibiger bei ihm, der 1878 die größte Klavierfabrik in Kalisz gründete. 1856 bekam Hintz ein Presselob von dem Pianisten Gnadendorf und 1857 einen Lobbrief von Christian Kellermann, dem Hofmusiker des Königs von Dänemark, für einen zum Konzert geliehenen Flügel. Ab 1860 bot Hintz Flügel mit Wiener und englischer Mechanik an. 1873 lobte das Warschauer Komitee der Wiener Gewerbeausstellung seinen Konzertflügel der „neusten amerikanischen Konstruktion". Im Jahre 1863 beschäftigte Hintz vier, 1870 neun Arbeiter bei einer Produktion im Wert von etwa 5000 Rubel. 1884 begann er Harmoniums herzustellen, die Nachbildungen von Instrumenten des Pariser Harmoniumbauers Alexandre Debain waren, was in Werbeanzeigen in der Zeitung „Kaliszanin" ausdrücklich erwähnt wurde:

> Man gibt sich die Ehre, eine Neuigkeit zu empfehlen, das Fuß-Harmonium, eine sogenannte ‚Fisharmonje' eigener Fabrikation ganz nach Vorbild der Pariser von Debain, welche die Kleinorgeln in Dorfkirchen völlig ersetzen könnte, und diese kann ich unter günstigen Bedingungen verkaufen.[6]

> Auch meine Fabrik stellt Melodykony mit Pedal her, sogenannte ‚Füssharmonien', welche Orgeln in kleinen Pfarrkirchen vertreten können, denn wegen des günstigen Preises und der problemlosen Verlegung von Stelle zu Stelle, übertreffen sie die Orgeln, die heute gebraucht werden.[7]

Seine Firma hieß damals „Fabryka Fortepianów, Pianin i Orgmelodykonów" (Fabrik von Flügeln, Pianinos und Orgelmelodikons).[8]

Fryderyk Hintz war dreimal verheiratet, blieb aber wahrscheinlich kinderlos. Er heiratete zunächst Christina Neumann, im Jahre 1850 Amalia Komorowska, geb. Schmidt, und schließlich Karolina Emilia Tahn. Seine Flügel stehen heute in Polen im Museum für Gewerbegeschichte in Opatówek bei Kalisz und in privaten Sammlungen, ein Pianino im „Feliks Nowowiejski" – Museum in Barczewo (ehemals Wartenborg in Ostpreußen). Im Gegensatz zu den Klavieren wurden leider bis heute keine Harmoniums von Hintz gefunden. Es ist aber nicht auszuschließen, dass irgendwann ein solches Instrument noch auftauchen wird.

Fryderyk Hintz starb am 28. Oktober 1890 in Kalisz und ist dort auf dem evangelischen Friedhof begraben. In der Presse von Kalisz, ebenso in Archiv-

[6] *Kaliszanin* Nr.39 vom 16.05.1884.

[7] *Kaliszanin* Nr. 87 vom 31.10.1884. Beide Übersetzungen aus dem Polnischen vom Autor.

[8] Ebd.


FABRYKA

FORTEPIANÓW, PIANIN I ORGMELODYKONÓW

Fryderyka Hintz w Kaliszu,

ma zaszczyt podać do publicznej wiadomości, iż posiadając na składzie znaczny wybór instrumentów własnego wyrobu, takowe jest w możności nawet mniej zamożnym sprzedawać na dogodnych warunkach a to **na spłaty po 4% miesięcznie.** Przyczem ma honor polecić nowość t. j. **harmonje** nożne tak zwane **fisharmonje** własnej fabrykacji zupełnie na wzór Debeina paryzkich, które w zupełności zastąpić mogą małe organy po parafjach wiejskich świątyń, a te również jestem w możności sprzedawać pod powyższemi dogodnemi warunkami. Gwarancję 3-letnią fabryka moja udziela na instrumenta tylko własnego wyrobu.

274—3-2

Fryderyk Hintz.

Abbildung 2: Presseanzeige der Klavierfabrik Fryderyk Hintz, 1884.

materialien, auf Firmenschildern und auf der Grabtafel wurde sein Vorname immer in der polnischen Schreibweise „Fryderyk“ geschrieben.[9]

Vor dem Erscheinen der Instrumente von Arnold Fibiger, dem wichtigsten und bedeutendsten Klavierfabrikanten in der Klavierbranche von Kalisz, waren die Instrumente von Hintz die populärsten Klaviere in Kalisz und Umgebung.[10]

Im Jahre 1878 erschienen die ersten Instrumente von Arnold Fibiger, dessen Unternehmen bald die größte Klavierfabrik nicht nur in Kalisz, sondern im gesamten Königreich Polen wurde. Der Gründer der Fabrik, Gustaw Arnold Fibiger (geb. 1847 in Kalisz, gest. 1915 in Warschau), war Sohn des Kalischer Tischlermeisters Carl Gottlob Fiebiger (geb. um 1808, gest. 1858 in Kalisz), der seine schlesische Heimat verließ und sich in der Hauptstadt des Kalischer Gouvernements niederließ.[11]

Gustaw Arnold Fibiger eröffnete zunächst im Jahre 1873 in Kalisz eine bescheidene Reparaturwerkstatt für Klaviere, aber fünf Jahre später begann er eigene Instrumente, signiert Arnold Fibiger, herzustellen.[12]

---

[9] Vgl. Rottermund, „Fryderyk Hintz i jego fortepiany“ [Fryderyk Hintz und seine Klaviere], in: *Muzyka* (2007) Nr.1, S.117–128; Rottermund, „Fryderyk Hintz – budowniczy fortepianów w Kaliszu i jego zachowane wyroby“ [Fryderyk Hintz – Klavierbauer in Kalisz und seine überlieferten Instrumente], in: *Rocznik Kaliski* [Kalischer Jahrbuch] Bd.34, hrsg. von Andrzej Nowak, Kalisz 2008, S.191–202; Rottermund, Art. „Hintz, Fryderyk“, in: *Słownik biograficzny Wielkopolski południowo–wschodniej, Ziemi Kaliskiej*, Bd.1, S.121f.

[10] Ebd.

[11] Vgl. Rottermund, Art. „Fibiger, Gustaw Arnold (I)“, in: *Słownik biograficzny Wielklopolski południowo–wschodniej, Ziemi Kaliskiej*, Bd.1, S.93f.

[12] Vgl. Rottermund, Art. „Tradycje budownictwa fortepianów w Kaliszu“ [Traditionen des Klavierbaus in Kalisz], in: *Ruch Muzyczny* [Musikleben] (2003) Nr.20, S.36–38.



Abbildung 3: Flügel von Fryderyk Hintz, Museum für Gewerbegeschichte, Opatówek bei Kalisz.



Abbildung 4: Firmenschild des Flügels von Fryderyk Hintz, Privatbesitz.



Abbildung 5: Pianino Arnold Fibiger, Firmenkatalog, Kalisz um 1906.



Abbildung 6: Flügel Arnold Fibiger, Firmenkatalog, Kalisz um 1906.



Abbildung 7: Flügel von Theodor Betting (um 1905), Museum für Gewerbegeschichte, Opatówek bei Kalisz.

Ähnlich wie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, konkurrierten seit 1878 in Kalisz auch zwei Klavierbauunternehmen: diejenigen von Fryderyk Hintz und von Arnold Fibiger. 1887 kam noch ein drittes hinzu: das von Theodor Betting (geb. 1827 in Emmerich, gest. 1892 in Kalisz; er war Schwiegersohn von Fryderyk Glandt).[13]

Die parallele Tätigkeit von drei Kalischer Klavierfabriken dauerte bis 1890, als Fryderyk Hintz starb. Aber seit 1899, als die zwei Neffen von Gustaw Arnold Fibiger – Karol Otton Fibiger (1872–1942) und Aleksander Oskar Fibiger (1873–1935) – eine eigene Fabrik mit dem Namen K.A. Fibiger (bekannt auch als Apollo) gründeten, war der Klavierbau in Kalisz wieder mit drei Herstellern vertreten. Dieser Zustand blieb bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges bestehen.[14]

In den Jahren vor dem Krieg war Kalisz bereits das größte Zentrum der Klavierbauindustrie in Polen und übertraf die Größe der Produktion in Warschau um ein Vielfaches. Die gebauten Flügel und Pianinos waren oft reich-

[13]Vgl. Rottermund, Art. „Betting, Teodor Gerard", „Glandt, Fryderyk", in: *Słownik biograficzny Wielklopolski południowo–wschodniej, Ziemi Kaliskiej*, Bd.1, S.39 und 107.

[14]Vgl. Rottermund, *Budownictwo instrumentów muzycznych na terenie Wielkopolski*, S.35.

lich verziert, in verschiedenen Stilen, z.B. Jugendstil, Neobarock, Rokoko, Renaissance, Empire, Ludwig der XVI. Darin zeichnete sich besonders die Klavierfabrik von Arnold Fibiger aus, die einen großen Teil ihrer Produktion ausführte, hauptsächlich nach Russland. Ihre Handelsvertretungen befanden sich u.a. nicht nur in Moskau, Kiew und Sankt Petersburg, sondern sogar in Taschkent und Wladiwostok.

Das Bild vom Kalischer Klavierbaugewerbe in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg ergänzt noch eine Klaviaturenfabrik, seit 1902 in den Händen der Familie Elbl. Ihr Gründer war Konrad Georg Elbl (geb. 1859 in Nikolsdorf bei Wien, gest. 1920 in Kalisz).[15]

In Kalisz befand sich auch eine Gießerei, die Gussrahmen für Flügel und Pianinos herstellte. Ihr Inhaber war Rudolf Otton Fibiger (1852–1919), Bruder von Gustaw Arnold.[16]

Nach der Wiedererstehung des unabhängigen polnischen Staates im Jahre 1918 wirkten in Kalisz nur noch zwei Klavierfabriken, die zur Familie Fibiger gehörten. Die Familie Betting übersiedelte nach Leszno (Lissa), wo sie ein neues Klavierbauunternehmen gründete.[17]

Die beiden Fabriken von Fibiger stellten bis zum Ausbruch des zweiten Weltkrieges Instrumente her und führten dabei einen harten Konkurrenzkampf, der nicht immer auf der Grundlage eines gesunden Wettbewerbes stattfand. Trotz sehr naher Verwandtschaft der Inhaber wurde die Eigenständigkeit und Unabhängigkeit beider Fabriken, z.B. in Werbedrucken und Presseanzeigen, immer unterstrichen. Nach dem Tod von Gustaw Arnold Fibiger im Jahre 1915 übernahm die Leitung der Firma sein Sohn Gustaw Fibiger (1881–1926; seine Mutter war Berta Fibiger, geb. Neumann).[18]

Bereits vor dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges wurde der Sohn von Gustaw Fibiger Mitinhaber der Firma.[19] Gustaw Arnold Fibiger (1912–1989) war ein tüchtiger Klavierbauer und Kaufmann mit einem Diplom der Szkoła

[15] Vgl. Rottermund, Art. „Elbl, Georg“, in: *Słownik biograficzny Wielklopolski południowo–wschodniej, Ziemi Kaliskiej*, Bd. 1, S.90; Rottermund, „Kaliscy klawiaturnicy“ [Kalischer Klaviaturenhersteller], in: *Ruch Muzyczny* (1985), Nr.19, S.25f.

[16] Vgl. Rottermund, Art. „Fibiger, Rudolf Otton“, in: *Słownik biograficzny Wielkopolski Południowo-Wschodniej, Ziemi Kaliskiej*, Bd.2, hrsg. v. Danuta Wańka, Kalisz 2003, S.67.

[17] Vgl. Rottermund, „Fortepian z wytwórni Teodora Bettinga“ [Ein Flügel aus der Werkstatt von Theodor Betting], in: *Spotkania z Zabytkami* [Begegnungen mit Denkmälern] (2009), Nr.8, S.36f.

[18] Vgl. Rottermund, Art. „Fibiger, Gustaw (II)“, in: *Słownik biograficzny Wielklopolski południowo–wschodniej, Ziemi Kaliskiej*, Bd.1, S.94.

[19] Vgl. Rottermund, Art. „Fibiger, Gustaw Arnold (III)“, in: *Słownik biograficzny Wielklopolski południowo–wschodniej, Ziemi Kaliskiej*, Bd. 1, S.94f.; Rottermund, „Gustaw Arnold Fibiger

Główna Handlowa (Hochschule für Handel) in Warschau. Die Inhaber der Klavierfabrik Arnold Fibiger konnten stolz sein auf die vielen Preise und Auszeichnungen, die sie auf den internationalen Ausstellungen bekamen, u.a. eine Große Goldene Medaille in Paris 1906 und ein Grand Prix in Paris und London 1907. Nach dem ersten Weltkrieg bekamen sie u.a. eine Grosse Goldene Medaille in Vilnius im Jahre 1928, eine Goldene Staatliche Medaille bei der Powszechna Wystawa Krajowa (Allgemeine Landesausstellung) in Posen im Jahre 1929 und bei der Wystawa Muzyczna (Musikausstellung) in Warschau in 1932. Auch viele Musiker, die in Kalisz auftraten, lobten die Instrumente dieser Marke. Es waren u.a.: Joseph Wieniawski (1885), Alfred Reisenauer (1890), Henryk Melcer (1907), Artur Rubinstein (1912), Raul Koczalski (1912), Aleksander Michałowski (1917), Leopold Stanisław Szpinalski (1928), Henryk Sztompka (1937).[20]

Zwischen den beiden Weltkriegen blieb Kalisz weiter einer der Hauptorte des polnischen Klavierbaues und die Firma „Arnold Fibiger" zählte zu den größten und besten. Sie importierte viele Rohstoffe und Materialien zu ihrer Produktion, z.B. das Holz für Resonanzböden aus Rumänien, Holz für Furniere – Mahagoni aus Mittelamerika, Palisander aus Indien und Brasilien, Nussbaum vom Kaukasus und aus Südamerika. Aus Deutschland und England wurde u.a. Stahldraht für Saiten importiert. Die wichtigsten Halbfabrikate, die aus Deutschland und Frankreich eingeführt wurden, waren Klaviermechaniken (von Firmen: Langer, Renner, Schwander). Die üblichen Materialien und Rohstoffe stammten aus Polen, wie z.B. Gussrahmen, die die Gießerei von Rudolf Fibiger (nach dem Tod von R. Fibiger im Jahre 1919 leitete seine Witwe die Firma) produzierte, und Messingdraht für Bass-Saiten, hergestellt mit ausländischer Lizenz von der Firma „Kabel Polski". Die Fabrik Gebrüder K. i A. Fibiger blieb hinter der Konkurrenz zurück, wenn es um die Größe der Produktion und Popularität der Erzeugnisse ging, jedoch waren auch ihre Instrumente weiter hoch geschätzt, bekamen Lob von bekannten Musikern und Auszeichnungen bei den Ausstellungen (z.B. Goldene Medaillen auf

– w 20. rocznicę śmierci" [Gustaw Arnold Fibiger – 20. Todestag], in: *Ruch Muzyczny* (2009), Nr.4, S.32f.

[20] Vgl. Rottermund, „*Rodzina Fibigerów i jej zasługi w rozwoju przemysłu muzycznego Kalisza*" [Die Familie Fibiger und ihre Verdienste um die Entwicklung des Musikinstrumentenbaus in Kalisz], in: *Dziedzictwo przemysłowe Kalisza i regionu* [Das Erbe des Gewerbes von Kalisz und der Region], hrsg. von Tadeusz Krokos, Kalisz 2003, S.87–106.

der Powszechna Wystawa Krajowa in Posen 1929 und im Jahre 1932 auf der Musikausstellung in Warschau).[21]

Der Ausbruch des zweiten Weltkrieges schloss die zweite Etappe in der Geschichte des Kalischer Musikinstrumentenbaus ab. Die deutschen Besatzer übernahmen die beiden Klavierfabriken und die Produktion wurde an Militärzwecke angepasst. Gustaw Arnold Fibiger, Offizier in der Polnischen Armee, wurde im September 1939 Kriegsgefangener, die gesamte Zeit der deutschen Okkupation verbrachte er in deutschen Gefangenenlagern. Seine Schwester Elwira Fibiger wurde für ihre Beteiligung an der polnischen Befreiungsbewegung von den Nazis verurteilt und hingerichtet.[22]

Die neue politische und ökonomische Lage Polens nach dem zweiten Weltkrieg bestimmte das Schicksal der beiden Firmen. Die Fabrik Arnold Fibiger wurde verstaatlicht. Ihr Leiter wurde der ehemalige Mitinhaber, der „Kapitalist" Gustaw Arnold Fibiger, Enkel des Firmengründers. Die Fabrik produzierte am Anfang Möbel und damals sehr dringend benötigte Schulgeräte. Das erste nach dem Krieg in Polen gebaute Pianino entstand im Jahre 1947, und seit 1949 wurden Flügel und Pianinos wieder Hauptprodukte. Die Klavierfabrik Arnold Fibiger, als die einzige von allen ehemaligen polnischen Musikinstrumentenfabriken, überstand die beiden Weltkriege und setzte, jetzt unter dem geänderten Namen „Calisia", die schöne Tradition des polnischen Musikinstrumentenbaus fort. Die Stelle des Hauptkonstrukteurs übernahm bald Gustaw Arnold Fibiger, der Schöpfer vieler gelungener Modelle von Pianinos und Flügeln, die nicht nur in die Staaten des Ostblocks, sondern auch in den Westen und in andere Länder exportiert wurden. Gustaw Fibiger initiierte im Jahre 1954 die Gründung einer Berufsschule des Klavierbaus (Technikum Budowy Fortepianów), wo er viele Jahre lehrte.[23]

Im Gegensatz zu der Fabrik Arnold Fibiger (Calisia), war das Schicksal anderer Unternehmen dieser Branche – Gebrüder K.A. Fibiger – anders. Nach dem Kriege gelang es nicht, hier wieder Musikinstrumente herzustellen, trotz angestrengter Bemühungen von Jan Sylwester Fibiger (geb. 1901 in Kalisz, gest. 1992 daselbst), dem Sohn von Aleksander Oskar Fibiger und Aniela, geb.

---

[21] Vgl. Rottermund, *Przemysłmuzyczny Kalisza*, S.32f.; Rottermund, *Budownictwo instrumentów muzycznych na terenie Wielkopolski*, S.39f.

[22] Vgl. Agata Walczak-Niewiadomska, Art. „Fibiger, Elwira", in: *Słownik biograficzny Wielkopolski Południowo-Wschodniej, Ziemi Kaliskiej*, Bd.3, hrsg. von Danuta Wańka, Kalisz 2007, S.131f.

[23] Vgl. Rottermund, *Przemysłmuzyczny Kalisza*, S.26 und 35; Rottermund, *Budownictwo instrumentów muzycznych na terenie Wielkopolski*, S.40.

Wittenberg (Jan Sylwester war ein Cousin von Gustaw Arnold Fibiger).[24] Die Ausstattung, Werkzeuge und Zubehör dieses Unternehmens wurden bei der Gründung der zweiten polnischen Klavierfabrik Legnica in Liegnitz (Schlesien) benutzt. Diese Fabrik entstand auf der Basis der deutschen Klavierfabrik Ed. Seiler, die sich hier seit 1849 befand.[25]

Heutzutage werden viele von den in Kalischer Fabriken gebauten Pianinos und Flügeln als wertvolle Denkmäler in Museen und privaten Sammlungen aufbewahrt. Manche von ihnen befinden sich in dem nicht weit von Kalisz entfernten Städtchen Opatówek, wo im restaurierten Gebäude der alten Tuchmanufaktur A.G. Fiedler ein Museum für Gewerbegeschichte sein Domizil fand.

Die anderen sind in der Klaviersammlung Andrzej Szwalbe in Bydgoszcz und im Musikinstrumentenmuseum in Poznań ausgestellt.

Im Zentrum für Forschung und Denkmaldokumentation in Warschau (Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków) befindet sich eine einzigartige Kartei, die alte, in Polen aufbewahrte Klaviere erfasst. Zu den Aufgaben des Zentrums gehört seit 1969 die Dokumentation alter Musikinstrumente. Zuerst begann das Zentrum, alte Orgeln ausfindig zu machen und sie zu dokumentieren. Seit 1978 werden auch Klaviere, und etwas später alle anderen alten Musikinstrumente registriert. Die Dokumentierung der Klaviere begann auf Anregung des polnischen Instrumentenkundlers Beniamin Vogel aus dem Institut für Musikwissenschaft an der Warschauer Universität. Dank dieses Forschers und seiner Tätigkeit macht sich ein Aufschwung in der polnischen Musikinstrumentenkunde bemerkbar. In Kürze folgten ihm auch andere Musikwissenschaftler. Die Kartei ist eine wertvolle Dokumentationsquelle, nicht nur für die Erforschung der Geschichte des polnischen Musikinstrumentenbaus, sondern auch des Musikinstrumentenbaus in anderen Ländern, die ihre Erzeugnisse ins Ausland, darunter nach Osteuropa, ausführten. Die Kartei dokumentiert ebenfalls die Tätigkeit der aus Westeuropa stammenden, vor al-

[24] Vgl. Rottermund, Art. „Fibiger, Jan Sylwester“, in: *Słownik biograficzny Wielkopolski południowo–wschodniej, Ziemi Kaliskiej*, Bd.1, S.95.

[25] Vgl. Joanna Gul, *Historia wytwórni fortepianów Ed. Seiler na tle przemysłu muzycznego Legnicy w XIX i XX wieku* [Geschichte der Klavierfabrik Ed. Seiler vor dem Hintergrund des Musikinstrumentenbaus in Liegnitz im 19. und 20. Jahrhundert], Wrocław 2002, Magisterarbeit, maschr., Bibliothek der Musikakademie in Wrocław; Rottermund, „Budownictwo fortepianów i pianin w Legnicy – zarys historyczny“ [Piano- und Flügelbau in Liegnitz – Historischer Abriss], in: *Muzyka fortepianowa* [Klaviermusik], Bd.12, hrsg. von Janusz Krassowski, Gdańsk 2001, S.535–548; Rottermund, „Klavierbau in Schlesien bis zum Jahre 1945 – Historischer Abriss und Forschungsstand in Polen“, in: *Musikinstrumentenbau im interkulturellen Diskurs. Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“*. Bd.1, hrsg. von Annelie Kürsten und Sarah Brasack. Stuttgart 2006, S.223–239.

lem deutschen, Klavierbauer (und Hersteller anderer Musikinstrumente), die nach Osteuropa auswanderten und dort versuchten, ihre beruflichen Laufbahnen neu zu gestalten. Manche Klavierbauer, die in die polnische Stadt Kalisz gekommen sind, um hier eigene Klavierbauwerkstätten zu gründen (Lindemann, Hintz, Fibiger, Betting), haben sich ziemlich schnell assimiliert und polonisiert, wie z.B. die Nachkommen von Carl Gottlob Fiebieger. In der Registerkartei der Warschauer Institution befindet sich die Dokumentation von vielen Musikinstrumenten, die auch in Kalischer Fabriken und Werkstätten hergestellt wurden. Alle aufbewahrten Instrumente geben Zeugnis einer hervorragenden, langen und reichen Tradition der Klavierbaukunst in Kalisz.[26]

[26] Vgl. Rottermund, „Fortepiany i pianina proweniencji kaliskiej w świetle kart ewidencyjnych Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków“, in: *Archiwa, biblioteki, muzea. Źródła do dziejów Wielkopolski południowej*, hrsg. von Ewa Andrysiak, Serie: *Zeszyty Kaliskiego Towarzystwa PrzyjaciółNauk*, Nr. 8, Kalisz 2004, S.49–74; B. Vogel, *Fortepian polski*, Warszawa 1995, passim.

Beiträge zur Geschichte der geistlichen Musik

Beate Bugenhagen

Kantor und Komponist? – Zum Amtsverständnis Stralsunder Kantoren im 17. Jahrhundert

Dass in den großen Hansestädten des protestantischen Nordens im 17. Jahrhundert vornehmlich die Organisten kompositorische Werke im neuen musikalischen Stil schufen, ist heute allgemein bekannt. Die Vokalwerke etwa des Lübecker Marienorganisten Dieterich Buxtehude lösten eine Diskussion um die sogenannte „Organistenmusik" und die Kompetenzbereiche von Kantor und Organist im 17. Jahrhundert aus. Die Kantoren an den Lateinschulen im Norden – so auch beispielsweise der zur Amtszeit Buxtehudes in Lübeck wirkende Jakob Pagendarm – standen den Organisten kompositorisch während dieser Zeit oftmals deutlich nach. Über das daraus resultierende Verhältnis von Kantor und Organist wurde oft spekuliert; Wettbewerb und Kompetenzstreitigkeiten erschienen in diesem Zusammenhang nahe liegend.[1]

Stralsund macht hinsichtlich der kompositorischen Aktivitäten seiner Organisten und Kantoren keine Ausnahme. An der städtischen Lateinschule, die neben dem Stettiner Pädagogium die größte und bedeutendste Lateinschule im pommerschen Herzogtum war,[2] lassen sich im 17. Jahrhundert mit Andreas Herlitz (Amtszeit: 1592–1623), Johannes Hoevet (1623–1646), Tobias Woltersdorff (1646–1671), Heinrich Prumenthal (1671–1676), Augustin Burmeister (1676) und Hermann Scheven (1676–1711) sechs Stralsunder Kantoren nachweisen. Dass ihre Namen selbst in der musikalischen Regionalforschung heute nahezu unbekannt sind, ist in erster Linie darauf zurückzuführen, dass keiner der sechs Kantoren des 17. Jahrhunderts musikalische Werke hinterließ.

[1] Vgl. zur „Organistenmusik" Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus* (=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd.15), Kassel 1965, vor allem S.60–67; Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert* (=Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd.10), Berlin 1965, S.83 ff. und Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)* (=Musikwissenschaftliche Schriften, Bd.22), München 1990, S.180f.

[2] Die Schule verfügte bereits seit ihrer Gründung – der Zusammenlegung der drei Stralsunder Kirchenschulen zur städtischen Lateinschule im Jahre 1560 – über sieben Lateinklassen, für die eine entsprechende Anzahl an Lehrern zur Verfügung stand. Vgl. zum pommerschen Schulwesen Eginhard Wegner, „Die Schulen in Pommern im 16. Jahrhundert", in: *Kindheit und Jugend in der Neuzeit 1500–1900: interdisziplinäre Annäherungen an die Instanzen sozialer und mentaler Prägung in der Agrargesellschaft und während der Industrialisierung. Das Herzogtum Pommern* [...] *als Beispiel*, hrsg. von Werner Buchholz, Stuttgart 2000, S.33–38.

Anders sieht es im Stralsunder Organistenamt aus. Auch hier scheint das Komponieren von Musik nicht selbstverständlich und vielleicht nicht einmal besonders lukrativ gewesen zu sein. Dennoch hinterließen wenigstens drei Stralsunder Organisten des 17. Jahrhunderts musikalische Werke: Johann Vierdanck und Daniel Schröder, Organisten an St. Marien,[3] und Johann Martin Rubert, Organist an St. Nikolai.[4] Vor allem als Komponisten schafften sie es, – im Gegensatz zu ihren Kollegen im Kantorat – in Werke wie etwa Johann Matthesons *Ehrenpforte*[5] und in die Literatur zur musikhistorischen Regionalforschung aufgenommen zu werden.

Dabei dürfte es keineswegs nur einer ungünstigen Überlieferungssituation geschuldet sein, dass von den Stralsunder Kantoren keinerlei Musik vorliegt. Freilich mögen einige nur handschriftlich aufgezeichnete Werke heute verloren sein. Dass jedoch in Stralsund die Kantoren das Komponieren nicht als ihr Geschäft betrachteten, wird auch aus einem Verzeichnis von Schulschriften vom Ende des 17. Jahrhunderts deutlich: Keine einzige Gelegenheitskomposition, selbst für Festivitäten an der Stralsunder Lateinschule, dem Hauptwirkungsort der Kantoren, stammt aus der Feder eines Kantors.[6]

Zum Problem für die Forschung wird die geschilderte Situation, wenn das voneinander abweichende kompositorische Verhalten der Kantoren und Organisten zum alleinigen Gradmesser für ihre musikalische Aktivität oder ihr überregionales Ansehen wird. Im Falle Stralsunds rückten so die Organisten – als die vermeintlich höheren musikalischen Autoritäten im 17. Jahrhundert –

[3] Vierdanck wurde spätestens 1637 Marienorganist und blieb bis zu seinem Tod 1646 im Amt. Er hinterließ mehrere Sammlungen mit instrumentaler Ensemblemusik (1637/1641) und mit geistlichen Vokalkompositionen (1641/1643). Vgl. das Werkverzeichnis bei Beate Bugenhagen, Art. „Johann Vierdanck“, in: *MGG*2, Personenteil 16, Kassel 2006, Sp. 1567. Schröder amtierte von 1646 bis 1682. Die von Johann Mattheson (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Reprint hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S.319) erwähnten handschriftlich aufgezeichneten Werke Schröders sind heute offenbar verloren.

[4] Rubert war von 1646 bis 1677 Stralsunder Nikolaiorganist. 1647 erschienen seine *Musicalischen ARIEN* für Gesang und Instrumentalstimmen, 1664 die *Musicalische Seelen Erquickung*, eine Sammlung geistlicher Konzerte. Vgl. das Werkverzeichnis bei Beate Bugenhagen, Art. „Johann Martin Rubert“, in: *MGG*2, Personenteil 14, Kassel 2005, Sp. 581.

[5] Rubert, Schröder und Vierdanck erhielten einen jeweils eigenen Eintrag in Mattheson, *Ehren-Pforte*, S.296–300, 319, 381f.

[6] Vgl. das Verzeichnis „gelegenheitlicher Schulschriften“ bei Ernst Heinrich Zober, *Urkundliche Geschichte des Stralsunder Gymnasiums von seiner Stiftung 1560 bis 1860*, Beitrag 4: *1680–1755*, Stralsund 1858, S.102–110. Die aufgeführten Drucke entstanden anlässlich von Amtseinführungen, Hochzeiten oder Begräbnissen von Lehrern oder anderen einflussreichen Stralsunder Personen. Als Komponisten erscheinen zwei Chorpräfekten (ebd., S.102 und 104) und am Beginn des 18. Jahrhunderts der Nikolaiorganist Christoph Raupach (ebd., S.105f.).

in den Mittelpunkt des Interesses von Musikforschern. Aufgrund ihrer Beschäftigung mit der Komposition und dem neuen musikalischen Stil galten sie als Verfechter des Modernen; den Kantoren hingegen wurden Rückschrittlichkeit und mangelnde musikalische Kompetenz nachgesagt. Dies führte gar bei Werner Schwarz in seiner *Pommerschen Musikgeschichte* von 1988 zu der irrigen Annahme, die Stralsunder Organisten seien verglichen mit den Kantoren nicht nur musikalisch, sondern auch gesellschaftlich höhergestellt gewesen.[7]

Das trifft allerdings nicht zu. So leitete sich der Sozialstatus der Kantoren von ihrer Tätigkeit als Schullehrer ab. Als Akademiker zählten sie – nicht nur in Stralsund – zum ersten Bürgerstand. Die oftmals nicht akademisch gebildeten und nur als „Kirchendiener" tätigen Organisten blieben ihnen in der Regel nachgestellt. Daran änderte sich in Stralsund auch durch ihre kompositorischen Aktivitäten nichts. So lässt sich für die komponierenden Amtsinhaber offenbar weder ein höherer Sozialstatus – und im Übrigen auch kein höheres Festgehalt – als für ihre nicht komponierenden Kollegen im gleichen Amt feststellen. Im Gegenzug waren die Stralsunder Kantoren als Nicht-Komponisten offenbar weder gesellschaftlich noch musikalisch geringer angesehen. Als „Musikdirektoren" trugen sie bis in das 18. Jahrhundert hinein die Aufsicht über die Kirchenmusik und leiteten, wie später noch genauer auszuführen sein wird, die figuralen Musiken wohl fast ausnahmslos selbst.

Freilich hat die Geringschätzung des norddeutschen Kantorats in der Literatur eine längere Geschichte. Bereits Dieter Krickeberg schrieb dem norddeutschen Kantorenamt eine im Vergleich zu den mitteldeutschen Verhältnissen geringere Bedeutung zu. Zu dieser Behauptung hatten ihn vor allem die kompositorischen Aktivitäten der Organisten im Norden geführt. Seine 1965 veröffentlichte These[8] führte im Folgenden zur Entstehung einer mit-

[7] Werner Schwarz, *Pommersche Musikgeschichte*, Bd.1: *Historischer Überblick*, Köln 1988, S.35 zur Situation in Stralsund: „Die Hebung des künstlerischen Niveaus der Organisten brachte natürlich auch oft Streitigkeiten mit den Kantoren, die nicht eine solche musikalische Ausbildung genossen hatten, was sich dann auch in der materiellen und gesellschaftlichen Höherstellung der Organisten auswirkte."

[8] Dieter Krickeberg, *Das Protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors* (=Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd.6), Berlin 1965, S.179f.: „Summarisch betrachtet, war ein Grund für das frühe Wirken der Organisten auf dem Gebiet der gottesdienstlichen Vokalmusik im Norden ein ähnlicher wie im Süden: Das Kantorat war traditionell ein weniger bedeutendes Amt als in Mitteldeutschland."

teldeutschen Norm und zu einer „pauschalen Geringschätzung nahezu aller norddeutscher Kantorate“.[9]

Dagegen wurde verschiedentlich argumentiert und für den protestantischen Norden dabei vor allem die pädagogische Ausrichtung des Kantorats betont. Für Schleswig-Holstein etwa stellte Konrad Küster eine Dreigliedrigkeit des Kantorenamtes fest: Im 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehörten dazu gleichermaßen (1) musikalische und (2) theologisch-liturgische Aufgaben sowie (3) Unterrichtsverpflichtungen bei der Lateinlehre.[10] Allerdings diente das Amt den Kantoren während dieser Zeit in der Regel nur als „Durchgangsstation“ auf dem Weg zum Predigeramt, zu einem höheren Schulamt oder einem größeren Kantorat. Auch wenn Küster Unterschiede in der Ausrichtung von norddeutschen Kantoraten zu den mitteldeutschen Verhältnissen nachweist, entsteht bei ihm dennoch der Eindruck einer nur geringeren Bedeutung des Amtes: Das Kantorat blieb zur Zeit seiner „Dreigliedrigkeit“ nur ein Durchgangsamt. Dies änderte sich erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Die Amtszeiten der Kantoren in Schleswig-Holstein wurden nun länger, und das Amt war stärker an musikalischen Aufgaben ausgerichtet.[11]

In Stralsund verhielt sich das offenbar anders. Während auch hier die Kantoren auf allen drei Gebieten – dem musikalischen, theologisch-liturgischen und sprachlichen – tätig waren, lässt sich ein Qualifizierungs- oder Durchgangscharakter des Amtes nicht nachweisen. Keiner der Stralsunder Kantoren des 17. Jahrhunderts, die im Übrigen zumeist aus Mittel- und Norddeutschland stammten, wechselte später in ein anderes Amt. Vielmehr besetzten sie das Kantorat ausnahmslos auf Lebenszeit. Ähnliches ist übrigens an den Lateinschulen anderer größerer Städte im Norden, wie etwa am Lübecker Katharineum, festzustellen.[12]

Offenbar betrachteten die Stralsunder Kantoren also ihr Amt als Lebensstellung und waren nicht an einer weiteren Qualifizierung oder Spezialisierung

[9] Konrad Küster, *Lateinlehrer, Prediger, Musiker. Zur Definition des nachreformatorischen Kantorats in den Herzogtümern Schleswig und Holstein*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte* 130 (2005), S. 72.

[10] Ebd., S. 80–90.

[11] Ebd., S. 90–96.

[12] Vgl. die Amtszeiten der Lübecker Kantoren im 17. Jahrhundert bei Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, Bd. 2: *Geistliche Musik*, Kassel 1952, S. 50. Auch Joachim Kremer (*Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert* [=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 43], Kassel 1995, S. 57f.) weist darauf hin, dass sich eine starke Fluktuation im norddeutschen Kantorenamt vor allem in den Kleinstädten feststellen lässt.

interessiert. Die genannten Bereiche – Musik, Theologie/Liturgie und Sprachlehre – prägten ihr Berufsleben als Schullehrer und musikalische Leiter im Gottesdienst und bei den Kasualien offenbar gleichermaßen; aus der Vielfalt und dem Gewicht ihrer Aufgaben ergab sich nahezu zwangsläufig ihr hoher Rang.

Wie komplex der Tätigkeitsbereich der Stralsunder Kantoren im 17. Jahrhundert tatsächlich war, lässt sich den erhaltenen Quellen entnehmen. Die einzelnen Aufgabenbereiche im Stralsunder Kantorat werde ich im Folgenden darstellen.

1. Schulischer Unterricht

Zu den Unterrichtsverpflichtungen des Kantors gehörte neben dem Musikunterricht auch die Latein- und Katechismuslehre. Für die beiden letztgenannten Fächer, den sogenannten „wissenschaftlichen" Unterricht, hatte der Kantor einen akademischen Abschluss vorzuweisen.[13]

Der Musikunterricht diente allein der kirchenmusikalischen Praxis, d.h. dem Erlernen von Kirchenliedern und Psalmen für den gottesdienstlichen Gebrauch. In den oberen Schulklassen – Prima bis Quarta – ist eine Teilung des Unterrichts in theoretische und praktische Musiklehre nachweisbar. Dabei diente auch die musiktheoretische Unterweisung ausschließlich dazu, das Blattsingen zu schulen, damit die Schüler die für den Gottesdienst benötigten Gesänge möglichst rasch einstudieren konnten.

Für den vornehmlich musikpraktischen Unterricht in den unteren Klassen – Quinta bis Septima – standen dem Stralsunder Kantor weitere Lehrer der Lateinschule zur Seite, die als „Con-" bzw. „Succentoren" bezeichnet wurden.

Sprachlehre und Katechismus standen für den Kantor täglich auf dem Stundenplan. Auch der musikalische Unterricht fand täglich außer mittwochs statt. Am Samstag wurden alle Klassen zu einer Probe für die anstehenden gottesdienstlichen Zeremonien vereint.

Trotz ihrer vielfältigen musikalisch-praktischen Verpflichtungen hatten die Stralsunder Kantoren das gleiche Lehrpensum zu absolvieren wie ihre Schulkollegen mit keinen oder geringeren musikalischen Diensten. Eine Reduzierung des sogenannten wissenschaftlichen Unterrichts zugunsten der Musik,

[13] Bis auf eine Ausnahme lässt sich für alle Stralsunder Kantoren schon seit Gründung der Schule ein Universitätsstudium nachweisen. Ihr Studium hatten die Stralsunder Kantoren in der Regel in Greifswald, Rostock oder an den mitteldeutschen Universitäten absolviert. Vgl. dazu und im Folgenden: Beate Bugenhagen, *Die Musikgeschichte Stralsunds von der Einführung der Reformation bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*, Greifswald 2008 (Diss. masch.).

wie Krickeberg es für Mitteldeutschland beschreibt, gab es im Stralsunder Kantorat offenbar nicht.

2. Musik im Gottesdienst

Mit St. Nikolai, St. Marien und St. Jakobi verfügte Stralsund über drei Pfarrkirchen, in denen wochentags und am Sonntag Gottesdienste gefeiert wurden. Die Organisation und Leitung der Musiken an allen drei Kirchen oblag dem Stralsunder Kantor. Da dieser jedoch aufgrund paralleler Gottesdienstzeiten die Musik an nur einer Kirche – vornehmlich der Ratskirche St. Nikolai – selbst leiten konnte, standen ihm die schon erwähnten Con- und Succentoren zur Seite. Diese leiteten in der Regel den Choralgesang der Schüler an St. Marien und St. Jakobi. Die Aufführung figuraler Musiken lag allein in den Händen des Kantors und musste sich daher auf St. Nikolai konzentrieren. Dort standen ihm die meisten und vermutlich auch besten Sänger der Lateinschule zur Verfügung. Wie häufig in Stralsund figural musiziert wurde, lässt sich nicht ermitteln. Sicher ist jedoch, dass der Kantor neben seinem Kirchendienst an St. Nikolai gelegentlich auch figurale Musiken an den anderen beiden Hauptkirchen leitete, eine Praxis, die auch aus Lübeck belegt ist.[14] An größeren Figuralmusiken an Sonn- und Feiertagen waren neben dem Schülerchor und dem Organisten auch die städtischen Instrumentalisten beteiligt.[15]

Die musikalische Gestaltung der Gottesdienste an den Hauptkirchen erfolgte auf der Grundlage der liturgischen Vorgaben in den Kirchenordnungen und Agenden.[16] Das erforderliche musikalische Repertoire hatte der Kantor selbst anzuschaffen. Es entsprach den Quellen zufolge in Stralsund dem an den größeren Lateinschulen zu dieser Zeit üblichen. So hatte der Stralsunder Kantor Andreas Herlitz zu Beginn des 17. Jahrhunderts u.a. die weitverbreitete Motettensammlung *Florilegium Portense* von Erhard Bodenschatz sowie vier- bis zehnstimmige Vokalkompostionen von Sebastian Erthel, Hans Leo Hassler, Christoph Demantius und Michael Praetorius angeschafft.[17]

---

[14] Vgl. Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, S.54f.

[15] Dazu zählten in Stralsund der Kunstpfeifer mit seinen Gesellen, der Kure (Türmer) und die zunftmäßig organisierten Instrumentalisten.

[16] Für Stralsund war mit Einführung der Reformation bereits 1525 eine erste Kirchen- und Schulordnung verabschiedet worden. 1535 folgte die erste Kirchenordnung für ganz Pommern (verfasst von Johannes Bugenhagen), 1563 wurde eine Neufassung der Kirchenordnung als zweite pommersche Kirchenordnung vorgelegt. Die dazugehörige Agende erschien 1569.

[17] Vgl. die Stralsunder Kirchenmatrikel von 1614 im Stralsunder Stadtarchiv (*Matricul aller Gottsheuser der Stadt Stralsundt 1614*, REP 28-1029, fol.147+147v).

Für die Aufführung größerer, vokal- und instrumental besetzter figuraler Musiken hatte sich der Kantor nicht nur um geeignete Sänger, sondern auch um die nötige Instrumentalbesetzung zu bemühen. Vermutlich fiel dabei mehr oder weniger umfangreiche musikalische Probenarbeit an.

Auch die Figuralmusiken „auf der Orgel" lagen in Stralsund in der Regel in der Hand des Kantors.[18] Dabei war es für das Aufführen neuer, moderner Kompositionen für den Kantor wohl unerlässlich, über neue musikalische Entwicklungen und Stile informiert zu sein. Auch wenn er selbst nicht kompositorisch aktiv war, hatte er sich als Musikdirektor und Leiter der Figuralmusik ebenfalls mit dem Musikalisch-Neuen zu befassen.

3. Musik bei den Kasualien

Kantor, Con-, Succentoren und die Lateinschüler waren nicht allein für die Musik im Gottesdienst, sondern auch bei Begräbnissen und Hochzeiten zuständig. Dabei richteten sich die Zuständigkeiten der Stralsunder Lehrer in den einzelnen Kirchspielen nach der bereits angeführten Verteilung der gottesdienstlichen Verpflichtungen.[19] Die Aufsicht trug auch in diesem Fall der Kantor.

Fazit

Die Verpflichtungen der Stralsunder Kantoren waren vielfältig. Durch ihren umfangreichen musikalischen Kirchendienst waren die Amtsinhaber offenbar weitaus stärker belastet als die übrigen Lehrer der Lateinschule. So vielfältig wie ihr Aufgabenspektrum mussten auch die Kompetenzen der Amtsinhaber sein. Während für die schulische Lehrtätigkeit fachliches Wissen und pädagogisch-didaktische Fähigkeiten vonnöten waren, erforderte die Leitungstätigkeit bei der Kirchenmusik neben musikalisch-praktischen und liturgischen Kompetenzen insbesondere organisatorisches und administratives Geschick. Dabei unterschied sich der Ausbildungsweg der Kantoren nicht von dem der anderen Schullehrer. Sie hatten mindestens die Artistenfakultät absolviert; mitunter schloss sich ein Besuch der theologischen Fakultät an. Ihre musikalische Ausbildung erhielten die Kantoren in der Regel während ihrer eigenen Lateinschulzeit oder aber „privatim" nebenher.

Das Berufsbild der Stralsunder Kantoren erscheint somit außerordentlich komplex. Zwangsläufig genossen sie aufgrund des Gewichts und der Vielfalt ihrer Aufgaben einen hohen gesellschaftlichen und musikalischen Rang. Vom

[18] Dies lässt sich aus mehreren Quellen vom Beginn des 18. Jahrhunderts schließen. Vgl. Beate Bugenhagen, *Musikgeschichte Stralsunds*, S. 103.

[19] Vgl. dazu die Ausführungen oben unter „2. Musik im Gottesdienst".

Geschäft des Komponierens, wofür es ihnen vermutlich an Zeit und Gelegenheit fehlte, hing dieser allerdings nicht ab. Sicher erwartete man auch von den Stralsunder Amtsinhabern, dass sie – wie Johann Gottfried Walther es 1732 in seinem *Musikalischen Lexikon* beschreibt – von der Komposition etwas verstünden und in der Lage wären, musikalische Fehler anderer zu finden, zu korrigieren und auch einen Generalbass zu setzen:

> Nunmehro, da in vielen Städten die Kirchen=Music und deren direction den Cantoribus aufgetragen ist, solten sie auch, [...] billig die Composition, wo nicht ausnehmend, und im hohen Grad, doch so viel davon verstehen, daß die von andern Componisten überkommende, und durch vieles Abschreiben öffters verfälschte Arbeit wenigstens rectificiren, demnach eine richtige Partitur führen, und aus solcher die vom Auctore in ein Music=Stück gelegte Harmonie, wiederum in General-Bass bringen, und durch Ziefern accurat andeuten können.[20]

Dass sie im Gottesdienst eigene Werke aufführten, wurde nicht erwartet. Aus diesem Grund lassen sich Streitigkeiten um musikalische Kompetenzbereiche zwischen Kantor und Organist nicht feststellen.[21] Offenbar empfanden weder die Stralsunder Kantoren das Komponieren der Organisten als Eingriff in ihren Kompetenzbereich, noch beklagten sich die Organisten darüber, dass die Kantoren die Figuralmusiken auf der Orgel leiteten. Im Gegenteil verlieh der Stralsunder Jakobiorganist Friedrich Schick im Jahre 1646 seiner Hoffnung Ausdruck, dass „ein Erenuester hochweiser Rahtt sich dearnach bemühen Werden einen guten *Cantorem* widerumb zu *vociren*, damit die Music nicht nidergeleget und wie bißhero kann erweitert werden."[22]

---

[20] Johann Gottfried Walther, Art. „Cantore", in: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, 1732, Faks.-Repr. Kassel 1993 (=Documenta musicologica, Bd.1,3), S.137.

[21] Ähnliches berichten Arnfried Edler für Hamburg (*Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* [=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd.23], Kassel 1982, S.57) und Horst Walter für Lüneburg (*Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967, S.121). Vgl. dazu auch Joachim Kremer, *Das norddeutsche Kantorat*, S.28f.

[22] Archiv der St. Jakobikirche in Stralsund, Tit.2 Nr.10a, Brief des Jakobiorganisten Friedrich Schick vom 10.06.1646 an den Stralsunder Rat.

Claudio Bacciagaluppi

Musik gegen Erdbeben: Die Ernennung des heiligen Emidius zum Schutzpatron von Neapel im Jahr 1732

Am Schluss der autographen Partitur seiner Messe in F-Dur[1] trug Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) eine Widmung an die Mutter Gottes und den heiligen Emidius ein: „Finis Laus Deo Beateque Virgini Marie et Beato Emigdio". Was bedeutete Emidius für einen gläubigen Neapolitaner und zu welchem Anlass wurde die Messe geschrieben? Von diesen Fragen angeregt, wird im Folgenden das Emidiusfest als Beispiel für die Produktionsbedingungen von Kirchenmusik im Neapel der Pergolesi-Zeit beleuchtet.[2]

Den weiteren Ausführungen sei zunächst ein kurzer Einblick in die administrativen Gegebenheiten der Stadt Neapel vorangestellt. Die Stadtverwaltung bestand aus den Vertretern der sogenannten „Piazze", der Adelsfamilien eines Stadtviertels: Capuana, Montagna, Nido, Porto, Portanuova; dazu kam ein Vertreter des Volkes, also der Nichtadeligen, der sogenannten „Piazza di Popolo". Die Stadtdelegierten (das „tribunale degli eletti della città") tagten beim Franziskanerkloster. Vielleicht waren Francesco Provenzale und später Domenico Sarri aus diesem Grund zugleich Kapellmeister der Stadt und von S. Lorenzo maggiore, der Klosterkirche.

1. Neapel, Dezember 1732

Am Samstag, dem 29. November 1732 wurde die Stadt von einem schweren Erdbeben heimgesucht. Glücklicherweise wurden vor allem Sachschäden registriert. Der Chronist des Domkapitels berichtet von dem großen Schrecken, den das Erdbeben verursachte.[3] In S. Maria della Stella, einem der beiden Paulanerklöster von Neapel, gab es eine Seitenkapelle, die dem hl. Emidius (oder Emygdius) geweiht war.[4] Da Emidius aus Trier, Bischof von Ascoli Piceno, der besondere Beschützer vor Erdbeben war, veranlassten die Paulaner sogleich eine neuntägige Andacht („novena"). Als dies die Stadtverwaltung vernahm, begab sie sich am letzten Tag der Andacht zur Paulanerkirche und

[1] US-NYpm, Cary 438, olim 313.

[2] Ich möchte mich herzlich bei Sebastian Biesold (Halle, Saale) für die vielen Anregungen und für das sorgfältige Durchlesen des vorliegenden Textes bedanken.

[3] Vgl. I-Nasd, „Diari dei cerimonieri", Bd. 15, Diario 1730–1736, fol. 64v.

[4] Die Mönche des hl. Franz von Paola hatten in der Stadt Neapel zwei Klöster: S. Maria della Stella, im Norden der Stadt, und S. Luigi di Palazzo, gegenüber dem Königspalast.

beschloss in einer Sitzung am 29. Dezember, diesen Heiligen zum zusätzlichen Schutzpatron der Stadt Neapel zu erwählen und ihn jährlich in derselben Kirche so zu verehren wie die anderen „patroni“: durch Stiftung von Wachskerzen, mit einer Prozession sowie mit einem Hochamt und *Te Deum*.[5]

Dieses fromme Vorhaben wurde unmittelbar im Anschluss an die Stadtratssitzung erstmalig in die Praxis umgesetzt. Am 30. (nach den klostereigenen Dokumenten im Staatsarchiv) oder am 31. Dezember (nach den Dokumenten im Stadtarchiv) kam das Dekret, mit welchem die langwierigen Schritte zur Ernennung eines neuen Stadtheiligen eingeleitet wurden, in der Paulanerkirche öffentlich zur Verlesung und zwar – wie zu erwarten – „col Te Deum, Messa, ed offerta delle cere“.[6]

2. Die ersten Feiern der Jahre 1733 und 1735

Wie wir dem Inhaltsverzeichnis der Rechnungsbücher der Stadtverwaltung entnehmen können, übernahm diese die Ausgaben für die Feierlichkeit anlässlich des ersten Jahrestages des Erdbebens, am 29. November 1733, indem sie eine Geldspende bewilligte und die musikalische Ausschmückung finanzierte.[7] Während das Jahr 1734 ohne jegliche dokumentarische Spuren eines Emidiusfestes verging, beschloss 1735 eine inzwischen einberufene Emidiuskommission (mit Delegierten der Stadt und der Paulaner) die Bestellung einer Silberstatue des Schutzpatrons sowie den Kauf einer Reliquie.

Im Rahmen der Sitzung am 6. Juni 1735 wurde ein Vertrag zwischen der Stadt und dem Paulanerkloster geschlossen, worin sich die beiden Institutionen zu einer Aufteilung der Kosten für die alljährlichen Prozessionen und

[5] Vgl. der spätere Bericht des Saverio Mirone, des „procuratore di S. Emidio“; I-Na, „Corporazioni religiose soppresse, S. Maria alla Stella“, busta 4534, fol. 34r. Das Originaldokument befand sich bis etwa 1945 im Stadtarchiv von Neapel (Archivio municipale di Napoli, demnach I-Nasm, „Conclusioni“, lib. XXIII, S. 218), wo es Giuseppe Radiciotti für seine Pergolesi-Biographie noch einsehen konnte; Giuseppe Radiciotti, *G. B. Pergolesi: vita, opere ed influenza su l'arte*, Roma 1910, S. 26–27, Fußnote 1. Eine Kopie ist glücklicherweise noch im Staatsarchiv erhalten: „A 29. Dic[emb]re 1732 [...] hanno perciò detti Ecc.mi Sig.ri conchiuso d'eliggere, come eliggono in ispecialis[si]mo Protet[to]re di questa Città, il glorioso S. Emiddio, ed in ogni anno portarsi in forma pubblica a venerarlo nella Chiesa di S. Maria della Stella de PP. Minimi di S. Francesco di Paola, facendovi Cappella con la solita offerta delle Cere nel giorno, in cui si celebra la di lui festività, sperando con viva fede, che p[er] la di lui intercessione la Divina Clemenza abbia a serbare illesa questa Città da tal flagello“; I-Na, „Corporazioni religiose soppresse, S. Maria alla Stella“, busta 4534, fol. 1r–v.

[6] I-Nasm, 3G.S21, n. 37 (olim n. 122), „Prima serie, Cinque e sei, Conclusioni e appuntamenti“, parte 1., 1728–1761, fol. 54r.

[7] I-Nasm, 3G.S03, n. 1, „Conti e documenti giustificativi, Pandette di spedizioni“, 1594–1743, Spedizioni 1733, Nr. 97.

Festlichkeiten einigten. Ferner wurde festgehalten, dass die Silberstatue bei der Stadtregierung aufbewahrt und nur anlässlich der Prozession am Jahrestag des Erdbebens (29. November) den Paulanermönchen leihweise gegeben werden sollte. Sobald der Vatikan dem Gesuch zur Ernennung Emidius' zum Schutzpatron stattgegeben hätte, sollte die Statue in die Schatzkammer des Doms gebracht werden, wo auch die Reliquien und Statuen der anderen Stadtheiligen bis heute aufbewahrt werden. Zudem wurde beschlossen, dass die Prozession der Statue zur Kirche S. Maria alla Stella im jährlichen Wechsel von S. Luigi di Palazzo – dem zweiten Paulanerkloster in Neapel – bzw. von S. Lorenzo – dem Sitz der Stadtregierung – ausgehen sollte. Im ersten Fall würden die Paulaner die Kosten für die Musik übernehmen und den Kapellmeister auswählen; im zweiten Fall aber würde die Stadt die Musik bezahlen, und der Kapellmeister wäre Giovanni Battista Pergolesi.

> Die sexto m[ensi]s Junij Millesimo septincentesimo trigesimo quinto [...] Costituiti nella n[ost]ra p[rese]nza gli Ecc[ellentissi]mi Sig[no]ri Dep[uta]ti per la Padronanza di S. Emiddio [...] per una parte Et il R[everen]do P[adre] Saverio Mirone dell'ordine de Minimi del V[enera]b[i]le Mon[aster]o di S. Maria della Stella di q[ue]sta Città Proc[urato]re del d[ett]o V[enera]b[i]le Mon[aster]o [...] han stabilito doversi fare colla mag[ior] brevità la statua d'arg[en]to de Glorioso Martire S. Emiddio, à Spese dell'Ecc[ellentissi]ma Dep[utatio]ne, e quella nel giorno della Solenne Festività portarsi processionalm[en]te nella Chiesa di S. Maria della Stella de' P[adri] Minimi di S. Francesco. Conche resti nel pieno dominio della Sud[dett]a Ecc[ellentissi]ma Dep[utatio]ne, e nell'atto che si Consegnarà a' d[ett]i R[everendi] P[adri] per la Processione, debba farsi l'Istrom[en]to di Consegna, e coll'obligo di Restituirla, e questo fin tanto che non sarà trasportata nella V[enera]b[i]le Cappella del Tesoro per la d[ett]a Padronanza. E dovendosi sollennizzare la Festività di detto Glorioso Martire S. Emiddio con Processione, li d[ett]i R[everendi] P[adri] si debbano obligare [...] la sera della stessa Process[io]ne far Cantare il Tedeu[m] à diece voci, e la Process[io]ne sud[ett]a debba incaminarsi dalla Chiesa di S. Luiggi, ò dà altra Chiesa, ò luogo, che stimarà l'Ecc[ellentissi]ma Dep[utatio]ne per portarsi nella Chiesa di S. Maria della Stella [...] E tutte le spese per la su[dett]a process[io]ne, e Festività [...] debbano farsi dalli d[ett]i R[everendi] P[adri], senza che l'Ecc[ellentissi]ma Dep[utatio]ne sia tenuta à spesa alcuna; E dovendo uscire la d[ett]a Processione dalla Chiesa di S. Lorenzo, ò altra Chiesa, nel qual Caso la Musica si farà dalla d[ett]a Ecc[ellentissim]a Dep[utatio]ne, si debba fare dà Gio[vanni] Batt[ist]a Pergolese Maestro di Cappella, Come dal d[ett]o appuntam[ent]to in data di questo giorno [...]

> E per magg[io]r chiarezza si spiega, che qualora la musica si fà a spese delli d[ett]i R[everendi] P[adri], debba farsi dalli med[esim]i elezione del mastro di Cappella; e la musica che devesi fare a spesa dell'Ecc[ellentis-si]ma Dep[utatio]ne debbasi fare dal Mastro di Cappella Pergolese.[8]

Das am 29. November 1735 zelebrierte Fest wird in den Klosterdokumenten als erstes eigentliches Emidiusfest bezeichnet. Es wurde besonders feierlich begangen: Die Messe war vierchörig und das *Te Deum* – vertragsgemäß – zehnstimmig.[9] Die Paulaner mussten insgesamt die astronomischen Kosten von 1109 Dukaten und 4 „tarì" tragen. Neben der Errichtung der Silberstatue und dem Kauf einer Reliquie ließen die Paulaner auf eigene Kosten einen Stich des Heiligen anfertigen. Der Prozession wohnten die wichtigsten Institutionen der Stadt bei: die vier Conservatori, Vertreter aller religiösen Orden und des Erzbischöflichen Seminars sowie die gesamte Stadtverwaltung.[10] Wer aber war 1735 für die Musik zuständig? In diesem Jahr nahm die Prozession vor S. Luigi di Palazzo ihren Anfang. Die Wahl des Kapellmeisters lag damit bei den Paulanern. Ob sie dennoch Pergolesi beauftragten? Wie eingangs erwähnt, findet sich in dem New Yorker Partiturautograph seiner F-Dur-Messe am Fuße der letzten Seite die Widmung an Emidius. Wurde diese Partitur möglicherweise zum 29. November 1735 beendet?

Es sei zunächst darauf aufmerksam gemacht, dass Pergolesi in dem genannten Vertrag zwischen der Stadtverwaltung und dem Paulanerkloster (1735) Erwähnung fand. Dies könnte eine sehr einfache Erklärung haben: Pergolesi war im Februar 1734 zum Vizekapellmeister der Stadt ernannt worden (mit Aussicht auf die Nachfolge Domenico Sarris).[11] Die Erwähnung Pergolesis im Vertrag könnte aber daneben eine zweite Erklärung haben. Ein Kirchfest lebt von immer gleich wiederkehrenden Elementen, denen nicht nur die eigentlichen liturgischen Rituale angehören. Beispielsweise trägt auch die Ausstellung desselben verehrten Altarbildes, in unserem Fall einer Silberstatue, Jahr für Jahr dazu bei, dass das Fest seine Ausstrahlungskraft bewahrt. So

[8] I-Na, „Corporazioni religiose soppresse, S. Maria alla Stella", busta 4534, fol. 8r–9v und 6v–7r. Der erklärende Zusatz „E per magg[io]r chiarezza..." ist einer anderen Fassung der Vereinbarung auf fol. 6–7 entnommen.

[9] I-Na, „Corporazioni religiose soppresse, S. Maria alla Stella", busta 4534, „Notizia da mettersi alli Avvisi", ohne Paginierung; vgl. auch fol. 34–35.

[10] Vgl. das „Regolamento p[er] la processione di S. Emiddio fatta nella p[rim]a sua Sollennità", I-Na, „Corporazioni religiose soppresse, S. Maria alla Stella", busta 4534, ohne Paginierung.

[11] Hierzu zitiert Radiciotti verschollene Dokumente aus dem Stadtarchiv: I-Nasm, Appuntamenti, Bd. 6, S. 139, 20.02.1734 und „Libri conclusionum parvularum", Bd. 5, fol. 263v, 23.02.1734; zit. in Radiciotti, *G.B. Pergolesi*, S. 30–31.

wurde auch ein Musikwerk mit einem bestimmten Fest assoziiert und zum Zweck der „Publikumsbindung" alljährlich neu aufgeführt.

3. Zu Pergolesis Messe in F-Dur

Um die Frage von Pergolesis Einbezug in die Emidius-Feierlichkeiten beantworten zu können, ist ein Exkurs auf philologischem Gebiet notwendig. Für eine detaillierte Erörterung der textkritischen Probleme ist hier nicht der Ort;[12] es werden nur deren Resultate summarisch vorgestellt.

Die erste Fassung, fragmentarisch in Neapel überliefert, war für fünf Singstimmen und Orchester. Die New Yorker Partitur überliefert die zweite Fassung des Werks: für zehn obligate Singstimmen und Doppelorchester. Die Partitur ist eine Überlagerung von drei verschiedenen Bearbeitungszuständen, die sich aufgrund von zwei Textstellen im zweiten *Kyrie* und in der *alla breve*-Fuge, *Propter magnam gloriam*, unterscheiden.

Es stellt sich die Frage: Für welche Anlässe wurden diese insgesamt vier Versionen der F-Dur-Messe vorbereitet? Nur eine Version kann mit Bestimmtheit aufgrund von fremden Abschriften und Zeugnissen datiert werden: die am größten besetzte Fassung (Nummer 2, Abb.1, S.150), welche in Rom für das Fest des heiligen Nepomuk im Mai 1734 mit doppeltem Chor und doppeltem Orchester aufgeführt wurde. Die Widmung an den heiligen Emidius am Schluss der eigenhändigen Partitur kann also nicht im Zusammenhang mit der späteren, grandiosen neapolitanischen Emidiusfeier von 1735 gebracht werden. Entstand demnach die New Yorker Partitur bereits für die Messfeier am 30. oder 31. Dezember 1732?[13] Ein Beweis hierfür kann nicht geliefert werden.

Ist es jedoch grundsätzlich realistisch, dass die gleiche Messe zwei- oder dreimal innerhalb von vier Jahren zu dem gleichen Anlass erklang? Ein Beispiel aus den 1770er Jahren wird dies erläutern. Nach einem Bericht von Guglielmo della Valle wurde die Partitur der hier besprochenen Messe in F-Dur von der Familie Carafa di Maddaloni streng gehütet und alljährlich an-

[12] Vgl. hierzu Claudio Bacciagaluppi, *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa* (=Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd.14), Kassel 2010.

[13] Helmut Hucke vermutet, die Messe könnte für die zweite Feier im Jahr 1733 komponiert worden sein; Allan Atlas nimmt hingegen an, dass sie bereits anlässlich eines früheren Erdbebens im Oktober 1731 entstanden sein könnte; vgl. Helmut Hucke, „Pergolesi's 'Missa S. Emidio'", in *Music in the classic period: essays in honor of Barry S. Brook*, hrsg. von Allan W. Atlas, New York 1985, S.111, 114; Allan W. Atlas, „On the date of Pergolesi's Mass in F", in: *Studi pergolesiani* 3 (1999), S.204–207. Beide übersehen, dass die sich erheblich unterscheidende erste Fassung (Nummer 1) deutlich ältere Schriftzüge aufweist als die New Yorker Partitur.

	Fassung, Zustand	Hauptmerkmale	Anlass	Autographe
1	Fassung 1 (Fragment)	Fünf Singstimmen, ein Orchester	Unbekannt	I-Nc, rari 1.6.29(3)
2	Fassung 2, Zustand 1	Zehn Singstimmen, zwei Orchester; Kyrie ohne Korrekturen; Propter ‚lang'	‚Emidiusmesse' 1732? ‚Nepomukmesse' 1734	US-NYpm, Cary 438 (Zustand 1)
3	Fassung 2, Zustand 2	Zehn Singstimmen, zwei Orchester; Kyrie ohne Korrekturen; Propter ‚kurz'	Unbekannt	US-NYpm, Cary 438 (Zustand 2), I-Nc, rari 1.6.27, fol.1–17 (ursprünglicher Zustand) und 18–42
4	Fassung 2, Zustand 3	Zehn Singstimmen, zwei Orchester; Kyrie mit Korrekturen; Propter ‚kurz'	‚Emidiusmesse' 1735?	US-NYpm, Cary 438 (Zustand 3) und I-Nc, rari 1.6.27, fol.1–17 (endgültiger Zustand)

Abbildung 1: Merkmale und mögliche Anlässe für Pergolesis Messe in F-Dur.

lässlich der Feier der sieben Schmerzen Mariä (das Fest der „Addolorata“) im September aufgeführt: „Non passerò senza lode i Signori Duchi di Mataloni, che ordinarono questa musica al Pergolesi, e con tanta gelosia la custodiscono, producendola una sol volta l'anno per l'accennate funzioni“. Jedes Jahr wurden die gleiche Messe und die gleiche Vesper gespielt, und jedes Jahr füllte sich die Kirche von Neuem. Die „musica dell'Addolorata“ bedeutete dem Publikum ein bestimmtes Werk, sie gehörte zum rituellen Charakter des Festes ebenso wie die Ikonographie der provisorischen Ausschmückungen mit Bildern, reichen Stoffen, Girlanden und Blumen, welche die Kraft der wiederkehrenden Handlungen in der Liturgie unterstützten.[14] Auf ähnliche Art könnte sich vierzig Jahre früher diese Messe mit der Emidiusfeier identifiziert haben.

Werke und Aufführende stehen im Zentrum jeder musikgeschichtlichen Untersuchung. Bei der Betrachtung von liturgischen Festanlässen stehen repräsentative Traditionen im Zentrum – Traditionen, die in ihren rituell fest wiederkehrenden Elementen die Bedeutung der einzelnen Mitwirkenden überhöhen. In einem Kontext, dem das Konzept des musikalischen „Werks“ im emphatischen Sinne noch unbekannt war, bewirkte die jährliche Verbindung von einer (wie auch immer stets angepassten) Komposition mit dem immer gleichen festlichen Anlass die faktische Kristallisierung eines solchen Werkbegriffs. Denn die erkennbare Identität und Vollständigkeit des Musikwerks war in dem Moment notwendig, als mit dem Werk eine religiöse Bedeutung assoziiert wurde. In unserem Fall trug Pergolesis Messe in F-Dur als Bestandteil der Emidius-Feierlichkeiten dank der durch die Musik vermittelten Bitte an den Wundertäter zur Abwehr der Erdebengefahr bei.

4. Das Emidiusfest des Jahres 1743

Pergolesis Messe wurde jedoch nicht über so viele Jahre hinweg mit Emidius assoziiert wie später mit der „Addolorata“. Mit Bestimmtheit wissen wir, dass die Messe spätestens bei der Emidiusfeier 1743 durch ein Werk von Francesco Feo ersetzt wurde. In diesem Jahr war das Fest wieder ein Großanlass. Die Stadt übernahm einen größeren Anteil der Kosten als bisher. Der Mehraufwand steht mit größter Wahrscheinlichkeit mit dem Anbringen der Stadtwappen über der Kapelle im Jahr 1744 in Verbindung. Als Kapellmeister wurde Feo engagiert (und nicht Sarri, der eigentlich noch städtischer Kapellmeister war!), und es wurde wie auch 1735 eine Nachricht in den Zeitungen gedruckt.

[14] Guglielmo Della Valle, *Memorie storiche del P.M. Giambattista Martini Minor Conventuale di Bologna, celebre Maestro di Cappella*, Neapel 1785, S.139, Fußnote.

> A di 29. Novembre in S. Maria della Stella de' P[adri] Minimi si celebrò la solita Solenne Festività del Glorioso Vescovo, e Martire S. Emiddio specialissimo Protettore del gastigo del Terremoto, coll'intervento dell'Eccellentissima Città nella Processione, decorata dal Clero, da quattr'Ordini Mendicanti, e da' Conservatorj, coll'invito di Dame, e Cavalieri, con isceltissima Musica a quattro Cori del celebre Maestro di Cappella Francesco Feo, con un pienissimo sparo di mortaretti, e di fuochi artificiali, con superbo apparato per tutta la Novena, e Festa [...].[15]

Die Messe war vierchörig, das heißt, zu zwei realen Chören und zwei „ripieni". Für vierzig bis fünfzig Musiker gab die Stadt 62 Dukaten aus. Anhand von den Archivarbeiten von Francesco Cotticelli, Marta Columbro und Paologiovanni Maione können mehrere Musiker identifiziert werden. Das vierchörige Ensemble bestand aus mindestens dreizehn Sängern, elf Violinen (wohl auch Bratschen), zwei oder drei Oboen, zwei Trompeten, zwei Violoncelli, zwei Kontrabässen, zwei Orgeln, einem Psalter (auch Erzlaute) und dem Kapellmeister sowie einigen weiteren Musikern, deren Rolle nicht eindeutig identifiziert werden konnte (vgl. Abb. 2).[16]

5. Fazit

Gemäß dem Vertrag von 1735 wurde die Silberstatue mit der Heiligenrelique um 1750, als der Papst die neuen Schutzheiligen offiziell bestätigte, gesichert jedoch seit 1751 vom Sitz der Stadtverwaltung in den Dom verlegt, da in der Domschatzkammer auch die Reliquien der anderen Stadtpatrone aufbewahrt wurden. Saverio Mirone, der „procuratore di S. Emidio", war besorgt. Würde die Stadt ihre Zuwendungen an die Paulaner nun beschneiden wollen? Er verfasste ein Memorial, in welchem er die Verdienste der Paulaner in der Emidiusangelegenheit zusammenfasste und das er der Stadt zukommen ließ.[17] Die Stadt, unter Spardruck, kürzte dennoch. Saverio Mirone erhob wieder Einspruch und sammelte um 1764 zu diesem Zweck die Dokumente, die hier

[15] Aus einem Exemplar der gedruckten *Gazzetta di Napoli*, 10.12.1743, I-Na, „Corporazioni religiose soppresse, S. Maria alla Stella", busta 4534, fol. 28.

[16] Zur Identifizierung wurden herangezogen: Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione, „Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento: 1732–1733", in: *Pergolesi Studies* 5 (2006), S. 21–54 und die dort beiliegende CD-ROM, sowie Marta Columbro und Paologiovanni Maione, *La cappella musicale del Tesoro di San Gennaro di Napoli tra Sei e Settecento*, Napoli 2008. Auf der Liste erscheinen zudem zwei Namen von Mäzenen, die die Gagen von zwei zusätzlichen Musikern übernahmen: der Zeremoniemeister (Girolamo Trutta) und ein „Principe di Castelnicola" (?). Vielen Dank an Angela Fiore (Fribourg) für die Identifizierung von zahlreichen mir unbekannten Namen.

[17] I-Na, „Corporazioni religiose soppresse, S. Maria alla Stella", busta 4534, ohne Paginierung.

Singstimmen	**Violinen und Bratschen**	**Andere**
"Bajalardo"	Saverio Carcaius	Gaetano Besozzi (Oboe)
Biagio Biaggini	Domenico De Matteis	Gaetano Carfagna
"Catisbona"	Domenico De Micco	Andrea De Florio (Kontrabass)
Nicola De Simone	Nicola Fiorenza	Francesco Feo (Kapellmeister)
Giuseppe Funaro	Orazio Gravina	Nicola Filippelli (Oboe?)
Carlo Giardino	Antonio Infantes	Michele Guarini
Giuseppe Giovannino	Vito Antonio Pagliarulo	Gioachino Mannini
Nicolò Lettiero	"Pagliarulo Minore" (Pascale, Tommaso oder Giuseppe)	Saverio Marotta (Trompete)
"Lorenzino"	Aniello Santangelo	Giuseppe Mellone (Trompete)
Giuseppe Mancini	Nicola Sole, "un violino"	"Mingacci" (Violoncello)
"Pecorario" (Giovanni Battista, Giuseppe oder Gregorio)		"Palazziello" (Oboe)
Nicola Signorile		Giuseppe Persico (Kontrabass)
"Tani"		"Piscina" (Antonio oder Francesco)
		Saverio Pugliese (Psalter und Erzlaute)
		Nicola Sabatino
		Gennaro Sarace
		Francesco Supriani (Violoncello)
		Andrea Teodoro
		Venanzio Tizzano
		Geronimo Zuzari
		zwei Organisten,
		und ein Musiker, dessen Name nicht zu entziffern war

Abbildung 2: Das Orchester der vierchörigen Emidiusmesse 1743 unter Francesco Feo, I-Na, Corporazioni religiose soppresse, S. Maria alla Stella, busta 4534, ohne Paginierung.

zitiert wurden. Seine Proteste hatten einen bescheidenen Erfolg: 1773 gab die Stadt nur noch 35 Dukaten für die Emidiusfeier. Welche Musik dann erklang, und wie sich das spätere Schicksal der Emidiusfeierlichkeiten gestaltete, ist nicht mehr überliefert. Nach dem erwähnten Eintrag in den städtischen Rechnungsbüchern von 1773 verstummen die Dokumente über die Prozession und das Patrozinium des heiligen Emidius.

Michaela G. Grochulski

Der Komponist als Theologe. Verwendung, Funktion und Bedeutung der Orgel im Oratorium *Paulus* von Felix Mendelssohn Bartholdy

1. Einleitung und Problematisierung

Das Oratorium *Paulus* gehört neben dem *Elias* seit dem 19. Jahrhundert bis heute zu den bedeutendsten Werken des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy. In den letzten Jahren wurde es verstärkt Einzel-Untersuchungen unterzogen,[1] dabei wurde der Aspekt der Instrumentation nicht bedacht. Zwar wird die Orgel gern mit Attributen wie ‚Kirchenmusikinstrument' oder ‚Generalbassinstrument' verbunden, jedoch zeigt sich bei näherer Betrachtung des *Paulus*, dass die Orgelstimme wesentlich komplexer und bei weitem nicht auf solche Schlagworte zu reduzieren, sondern im wahrsten Sinne des Wortes ‚des Hörens wert' ist.

Die Entstehungsgeschichte der Orgelstimme birgt gewisse Problematiken für die Untersuchung in sich: Sie ist dem Werk nicht genuin und zudem heute nicht vollständig der Forschung zugänglich. Zugleich existieren verschiedene Versionen.[2] Für die im Mai 1836 in Düsseldorf erfolgte Uraufführung gab es keine Orgelstimme, was daher rühren mag, dass im Geisslerschen Saal seinerzeit keine Konzertsaalorgel existierte. Für die im Oktober 1836 erfolgte

[1] Vgl. u.a. die einschlägigen Arbeiten von Arntrud Kurzhals-Reuter, *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys*, Tutzing 1978; Siegwart Reichwald, *The Musical Genesis of Felix Mendelssohn's Paulus*, Lanham 2002; Erich Reimer, *Vom Bibeltext zur Oratorienszene*, Köln 2002; Martin Albrecht-Hohmeier, *Mendelssohns Paulus. Philologisch-analytische Studien*, Berlin 2004; Jeffrey Sposato, *The Price of Assimilation. Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition*, Oxford 2006; Martin Meiser, „Das Paulusbild bei Mendelssohn und Mendelssohns christliche Selbsterfahrung", in: *MuK* 62 (1992), S.259–264; John Michael Cooper, „Impulse Bachs im Geiste der Gegenwart. Bemerkungen zu einigen wenig bekannten Sätzen aus Mendelssohns *Paulus*", in: *„Zu groß, zu unerreichbar". Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, hrsg. von Anselm Hartinger u.a., Wiesbaden u.a. 2007, S.181–208; Ulrich Schröter, „‚Dir Herr, dir will ich mich ergeben'. Bibel und Gesangbuch in Mendelssohns *Paulus*", in: *AfMw* 64 (2007), H.1, S.35–55.

[2] Für genauere Informationen vgl. die zu diesem Thema einschlägige Literatur, z.B. Ralph Wehner, „Ein anderer *Paulus*? Bemerkungen zu einer unbekannten Fassung des Mendelssohnschen Oratoriums", in: *„Mit mehr Bewußtsein zu spielen." Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*, hrsg. von Christa Jost, Tutzing 2006, S.11–57 sowie die Kritischen Berichte der *Paulus*-Editionen von R. Larry Todd und John Michael Cooper (vgl. Anm.10), hier bes. S.XXII.

Aufführung in England vermerkt John Michael Cooper, dass George Smart von der Orgel aus dirigiert habe.[3] Das lässt auf eine Nutzung dieses Instrumentes schließen. Im Hinblick auf die im März 1837 stattfindende Leipziger Aufführung ist von einer ausgeschriebenen Orgelstimme (Manuskript) die Rede.[4] Dabei bezieht man sich auf einen Brief Mendelssohns an Breitkopf & Härtel vom 5. August 1837.[5] Die dort angesprochene Version der Orgelstimme bildet die Grundlage für eine 1852 bei Simrock gedruckte Stimme, die letztlich Eingang in die Ausgabe von Julius Rietz fand.[6] In dieser Version von 1852 ist die Orgelstimme ausgeschrieben; in dem von Mendelssohn betreuten Erstdruck von 1837 findet sich stattdessen die Anmerkung „col" und „senza Organo".

Dennoch gibt es Hinweise darauf, dass Mendelssohn eine Orgelstimme bereits in der mehrjährigen Entstehungsphase des Werkes geplant hat.[7] Eine briefliche Äußerung Fanny Hensels unterstützt dieses. So berichtet sie über die Proben zur Uraufführung an ihre Familie:

> Ihr könnt Euch denken, mit welcher Spannung ich dieser Probe entgegensah. Die Ouvertüre ist wunderschön, die Idee, den Choral ‚Wachet auf, ruft uns die Stimme' gerade zur Einleitung des Paulus zu benutzen, fast witzig, herrlich in der Ausführung. Er hat den Orgelklang prächtig im Orchester getroffen. [...][8]

Daraus kann man schließen, dass die beiden Geschwister, möglicherweise auch die anderen Familienmitglieder, über die Beteiligung der Orgel zum einen und eine Art ‚Einrichtung' zum anderen gesprochen haben. Ob sich dieses nur auf die Ouvertüre oder noch andere Sätze bezieht, vermag hiernach nicht gesagt zu werden. Wäre die Frage der ‚Einrichtung' und der damit letztlich auch verbundenen Frage nach Klang, Wirkung von Instrumenten, der Erzeugung von

[3] Vgl. Cooper, *Paulus*, S. XXIf. und R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben – Seine Musik*. Aus dem Englischen übersetzt von Helga Beste, Stuttgart 2008, S. 367.

[4] Vgl. die in Anm. 10 genannten *Paulus*-Editionen von Cooper (S. XXII) und Todd (S. 423). Cooper spricht von einer Versteigerung bei Stargardt 1970, Todd von einer Auktion bei Noel Conway, ebenso Wehner, „Ein anderer *Paulus*?", S. 39.

[5] Vgl. Rudolf Elvers (Hrsg.), *Briefe an deutsche Verleger*, Berlin 1968, S. 62f.

[6] Vgl. Todd, *Paulus*, S. 423.

[7] John Michael Cooper weist im Vorwort zu seiner *Paulus*-Edition darauf hin, dass „mindestens zwei vollständig oder teilweise erhaltene[n] Orgelstimmen im Autograph" vorhanden seien, was klar darauf hindeute, dass Mendelssohn die Orgel habe einbeziehen wollen (vgl. Cooper, *Paulus*, S. XXII).

[8] Zitiert nach: *Die Familie Mendelssohn. 1729–1847*. Nach Briefen und Tagebüchern hrsg. von Sebastian Hensel, mit einem Nachwort von Konrad Feilchenfeldt, Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 449.

mit Konnotationen besetzter Atmosphäre, nicht aufgetreten, so hätte Fanny wohl kaum die Notwendigkeit gesehen, eigens auf die gelungene Umsetzung des Orgelklangs hinzuweisen. Zudem kann man aus der Situation schließen, dass es nicht um irgendein Instrument ging, das man hätte entbehren können, sondern um einen offenbar nicht ganz irrelevanten Einsatz. Dafür spricht auch, dass die Orgelstimme nach dem Partiturerstdruck einer Wandlung unterzogen wurde,[9] offenbar war sie dem Komponisten wichtig, so dass er sich mir ihr langfristig auseinandersetzte.

Die Fragestellung nach dem Einsatz, respektive den Einsatzstellen, der Orgel und ihrer Bedeutung steht im Folgenden im Zentrum der Betrachtung,[10] jedoch nicht unter tonart- oder klanglichen Aspekten wie das bereits 1879 bei Ebenezer Prout und 1907 bei Orlando Augustine Mansfield geschehen ist.[11] Bei den Analysen die Theologie in den Blick zu nehmen, liegt nahe. Wie die jüngeren Untersuchungen gezeigt haben, war der Komponist wesentlich stärker an der Auswahl der Bibelstellen beteiligt als zuvor angenommen,[12]

[9] Der Erstdruck der Orgelstimme aus dem Jahre 1852 weicht an verschiedenen Stellen sowohl vom Partiturerstdruck als auch von der Fassung Rietz' ab (Angaben zu den Drucken vgl. Anm. 10). Im Rahmen dieses Beitrags kann jedoch nur auf jene Abweichungen verwiesen werden, die für die vorliegende Fragestellung im Hinblick auf die theologische Aussage relevant sind.

[10] Die vorliegende Untersuchung bezieht sich ausschließlich auf Drucke. Folgende liegen ihr zugrunde: *Paulus. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy, op. 36*, Bonn 1837 (=Erstdruck der Partitur); *Paulus. Oratorium* [von] *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Organo nach dem Original-Manuscript des Componisten, Bonn 1852 (=Erstdruck der Orgelstimme); *Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke*. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz, Nachdruck, Farnborough 1967; *Felix Mendelssohn Bartholdy, Paulus op. 36, Oratorium nach Worten der Heiligen Schrift*. Kritische Ausgabe von R. Larry Todd, Stuttgart 1997 (=Stuttgarter Mendelssohn Ausgaben); *Mendelssohn Bartholdy, Paulus op. 36*, hrsg. von John Michael Cooper, Kassel 2008 (=Bärenreiter Urtext).

[11] Vgl. Ebenezer Prout, „The Employment of the Organ in the Orchestra, Especially as Illustrated by Mendelssohn", in: *The Musical Times and Singing-Class Circular*, March 1st, 1879, S. 129–133, hier S. 130, sowie diese Untersuchung weiterführend Orlando Augustine Mansfield, *The Organ Parts of Mendelssohn's Oratorios and other Choral Works. Analytically Considered*, London 1907, S. 29–45. Beide beziehen sich in ihren Analysen auf die Ausgabe von A. Novello.

[12] Vgl. die Dissertationen von Reichwald, Albrecht-Hohmaier und Sposato (Anm. 1). Zudem stützen sowohl Edgar Kellenberger („Felix Mendelssohns geistliche Musik als „judenchristliches Zeugnis?", in: *Musik und Gottesdienst* 46 (1992), S. 166–176) als auch Martin Staehelin die These, dass Mendelssohn theologische Akzentsetzungen, die nicht allein dramaturgisch motiviert sind, vorgenommen hat. Dabei bezieht sich Staehelin insbesondere auf den *Elias* (vgl. Martin Staehelin, „Künstler zwischen den Religionen. Felix Mendelssohn Bartholdy als Protestant jüdischer Herkunft", in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 31.01.2009, und ders.: „Mendelssohn der Theologe. Bemerkungen zu seinen Oratorien und Oratorienplänen", in: *Hamburger Mendelssohn-Vorträge*, Bd. 2, hrsg. von Hans Joachim Marx, Wiesbaden 2008, S. 153–195). Reli-

so dass auch schon deshalb *Paulus* auf ein Bekenntnis Mendelssohns zum Christentum hindeutet, zumal hinzukommt, dass der Komponist im Hinblick auf das Libretto den Anspruch erhob, „sich wohl [zu] fühlen“.[13] Inwieweit hier auch die Orgelstimme eine Rolle spielen könnte, soll die Analyse zeigen.[14]

2. Verwendung und Funktion anhand ausgewählter Beispiele[15]

2.1 Ouvertüre

Die Ouvertüre hat für *Paulus* eine besondere Bedeutung. Hier werden die Assoziationen für das gesamte Werk erweckt, sowohl in klanglicher wie auch in thematisch-theologischer Hinsicht: Klanglich wird der Eindruck des Erhabenen ebenso wie des Sakralen und protestantisch Kirchlichen erzeugt, nicht zuletzt durch die Blechbläser (z. B. Erzeugung von Posaunenchor-Atmosphäre[16]) und die unvollständige und zugleich im $\frac{3}{4}$-Takt rhythmisierte Andeutung des Chorals „Wachet auf, ruft uns die Stimme“,[17] theologisch durch die Wahl ebendieses Chorals mit seiner eschatologischen,[18] also auf das Jenseits, auf Erlösung bezogenen Ausrichtung.

In Mendelssohns autorisiertem Erstdruck von 1837 erhält die Orgel – und das gilt für das gesamte Werk – kein eigenes System, sondern ist in Form des Zusatzes „col“ bzw. „senza Organo“ unterhalb der Kontrabässe ‚notiert‘, in der Ouvertüre mit dem Vermerk „col Tromboni“. Damit erscheint die Orgel vordergründig betrachtet als kirchliches Instrument, zugleich verstanden in

giöse Aspekte bedenken auch Friedhelm Krummacher in seinem Beitrag „Art-History-Religion: On Mendelssohn's Oratorios St. Paul and Elijah“ (in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. von Douglass Seaton, Westport u.a. 2001, S. 299–393) und Erich Reimer (*Vom Bibeltext zur Oratorienszene*, S. 7–89).

[13] Vgl. hierzu Staehelin, „Mendelssohn der Theologe“, S. 154.

[14] Aufgrund des Umfangs der Orgelstimme muss hier exemplarisch vorgegangen werden.

[15] Aus Platzgründen muss bei der Analyse auf Notenbeispiele verzichtet und stattdessen an dieser Stelle allgemein auf die erhältlichen Drucke verwiesen werden.

[16] Posaunenchöre waren schon im 18. Jahrhundert sehr häufig vertreten, u.a. auch in Leipzig (vgl. Christian Ahrens, Art. „Posaunenchor“, *MGG2*, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 1751–1756, bes. Sp. 1752).

[17] Vollständig und im gewohnten geraden Rhythmus erklingt der Choral erst in Nr. 16, nachdem Paulus das Augenlicht wiedererlangt hat.

[18] Der Text des Chorals bezieht sich auf das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen (vgl. Mt 25,1–13). Zum Begriff der Eschatologie vgl. Hans Wißmann u.a., Art. „Eschatologie“, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. X, Berlin-New York 1982, S. 254–362; Giovanni Filoramo u.a., Art. „Eschatologie“, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart 4* (im Folgenden *RGG4*), Bd. 2, Tübingen 1999, Sp. 1542–1579; Gisbert Greshake u.a., Art. „Eschatologie“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche 3* (im Folgenden *LThK3*), Bd. 3, Freiburg 1995, Sp. 859–880.

traditioneller, barocker Aufführungs- und Generalbasspraxis. Die Orgel hat in der frühen Druckversion mittels der Bindung an die Posaunen sechs Einsätze: T.33–40; T.90–112; T.139–144; T.156–167; T.174–178 (danach ausdrücklich „senza Organo“ bis T.198); T.198–205.

In der uns heute bekannten und auf der Orgelstimme von 1852 beruhenden Version – mit einigen Abweichungen, wie sie großenteils in den Kritischen Berichten[19] vermerkt sind – hat sie hingegen lediglich drei, nämlich die drei letzten Einsätze aus der Version von 1837. Beim ersten der drei Einsätze (T.156–167) spielen erstmals Holz-, Blechbläser, tiefe Streicher und Orgel gemeinsam das Choralthema, die Orgel in der r.H. lange Akkorde, währenddessen das Pedal zu Beginn des Einsatzes die Rhythmik des Chorals (zusammen mit Holz-, Blechbläsern, tiefen Streichern) mitspielt. Diese Stelle ist die längste Choralandeutung nach mehreren kurzen Reminiszenzen, die dem Beginn folgten.

Im Einsatz von T.174–178 werden Elemente des Choralanfangs und -endes miteinander verbunden: Ab T.176 klingt erstmals die Schlusszeile des Chorals an, nachdem der Beginn noch rudimentär den Anfang andeutet. Hier erfolgt eine Reduktion und zugleich Verdichtung wesentlicher Choralelemente auf lediglich vier Takte (mit Auftakt). Ab T.185 spielen die Bläser die Schlusszeile. Wollte man den ersten Orgel-Einsatz als eine Art Höhepunkt für den Choralbeginn nach verschiedenen Steigerungen verstehen, so könnte man hier von einer ‚Scharnierfunktion‘ der Orgel sprechen: Sie leitet in dieser verdichteten Form die Kehrtwende mittels der Schlusszeile des Chorals ein, bevor sie die letzten Takte der Ouvertüre zum imaginären Text „Ihr müsset ihm entgegen geh'n“[20] (3. Einsatz, T.198–205) übernimmt. Das ist nicht einfach nur eine Schlusssteigerung nach einer atmosphärischen Vorbereitung durch die Blechbläser, sondern auch ein theologisches, wenn nicht gar das theologische Programm des Werkes, welches auch jenseits des Chorals „Wachet auf“ zur Geltung kommt und letztlich in Nr.36 kulminiert.[21]

---

[19] Vgl. die Ausgaben Kassel 2008 und Stuttgart 1997 (bes. die Dirigierpartitur).

[20] Vgl. Evangelisches Gesangbuch (im Folgenden EG), Nr.147, 1. Str.; im Anhalt-Dessauischen Gesangbuch von 1830 lautet der Text etwas anders: „Entgegen ihm zu rechter Zeit!“ (*Anhalt-Dessauisches Gesangbuch für die öffentliche und häusliche Andacht Evangelischer Christen*, Dessau 1830, Nr.675, S.505f.

[21] Vgl. Erläuterungen zu Nr.36 in 2.3 und 3. Zudem weist Armin Koch darauf hin, dass Teile des Chorals „in durchbrochener Arbeit“ in Nr.18 aufgenommen werden (vgl. Armin Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Göttingen 2003, S.82). Dadurch wird die Programmatik verstärkt.

Damit wird die Orgel in der Ouvertüre nicht nur ‚erwartungsgemäß‘ kirchenmusikalisch assoziativ verwendet, sondern sie erhält insbesondere durch die Reduktion der Einsätze bei gleichzeitiger Loslösung von den Posaunen eine dramaturgische Funktion und dient zugleich als klangliches Steigerungs- und theologisches Zielmoment. Diese Funktionen konnten der Orgel im Partiturerstdruck nicht so eindeutig zugeschrieben werden, da dort die Einsätze nicht auf das Wesentliche reduziert und zugleich an die Posaunen gebunden waren; das führte letztlich zu einem anderen musikalischen Akzent und zu einer klanglichen, an protestantische Kirchenmusik erinnernden Ausrichtung anstelle der später vorgenommenen theologischen Fokussierung. Die Orgel war ein Instrument von mehreren, währenddessen sie in der überarbeiteten Version eine eindeutige, herausgehobene Stellung hat.[22] Erwartet man nun aufgrund dessen dieses Instrument im eigentlichen, mit Text unterlegten Choral (Nr. 16), so erfüllt sich dies nicht: „Wachet auf [...]“ ist der einzige Choral im *Paulus*, in welchem die Orgel nicht spielt. In keiner Druckversion wird sie eingesetzt. Das kann letztlich nicht nur ein Spiel mit den Hörerwartungen sein, sondern belässt auch der Ouvertüre eine Sonderstellung, denn eine Steigerung der Nutzung dieses Instruments ist im Choral nicht mehr erwartbar.[23] Das Steigerungsmoment der Verwendung der Orgel ist möglicherweise daher Nr. 36 vorbehalten, einem in verschiedener Hinsicht besonderen Satz.[24] Im Choral „Wachet auf“ (Nr. 16) erfährt die Ouvertüre ihre Weiterführung und Zuspitzung – nicht nur durch die Textunterlegung an sich, sondern auch durch die Auslassung des zweiten Stollens und den Austausch des Wortes „Hochzeitsfreud“ gegen „Ewigkeit“.[25]

---

[22] In der Ouvertüre ist die Orgel im Prinzip jeweils Höhepunkt der verschiedenen Choral-Andeutungen. Mendelssohn geht m.E. also weit über das hinaus, was Prout seinerzeit feststellte, als er auf die Verwendung in T. 156 und auf den massiven Eindruck verwies, den die Orgel mit den anderen Instrumenten am Schluss der Ouvertüre (T. 198–205) erzeuge (Prout, S. 130f.).

[23] Das könnte ggf. ein Grund für ihr Fehlen sein. Durch den Choral wird der imaginäre Text der Ouvertüre in den realen überführt. Dadurch entsteht bereits eine Steigerung – ohne Orgel.

[24] Vgl. dazu die Ausführungen in 2.3 und 3.

[25] Es fehlt: „‚[...] Mitternacht heißt diese Stunde!‘ Sie rufen uns mit hellem Munde: ‚Wo seid ihr klugen Jungfrauen?‘“. „Wohlauf! Der Bräut'gam kommt!“ (vgl. EG, Nr. 147, 1. Str.) wird bei Mendelssohn zu „Wacht auf! Der Bräut'gam kommt!“ (im Anhalt-Dessauischen Gesangbuch heißt es: „Ihr klugen Jungfraun, wachet auf! Der Bräutigam naht schnell!“). „[...] daß Ihr bereit zur Hochzeit seid!“ (vgl. Anhalt-Dessauisches Gesangbuch, S. 505) bzw. „Macht euch bereit zur Hochzeitsfreud; [...]“ (vgl. EG, Nr. 147, 1. Str.) heißt im *Paulus* „Macht euch bereit zur Ewigkeit, [...]“.

2.2 Nr. 4–7: „Duett der falschen Zeugen" bis „Jerusalem"-Arie

Auffällig ist, dass zu Beginn des Oratoriums jeder Satz bis Nr. 7, der „Jerusalem"-Arie, mit einem Orgelpart ausgestattet ist.[26] Noch bemerkenswerter aber ist, dass nach der stark auf Eschatologie ausgerichteten und eher epischen Einleitung (Sätze 1–3) handlungstragende Sätze eine Orgelstimme enthalten.[27] Und als dritte Auffälligkeit kann man festhalten, dass in den vorliegenden Nummern neben der für diese Szene zentralen Person des Stephanus hauptsächlich Juden agieren. Damit wird zunächst einmal das Bild vom christlich geprägten, Choral oder Gemeindelied begleitenden Instrument konterkariert.

Im Duett der falschen Zeugen (Nr. 4) wird die Orgel zur Verstärkung durch Verdopplung des Kontrabasses eingesetzt und spielt ausschließlich pedaliter (im Partitur-Erstdruck wie auch in der Ausgabe von Rietz). In den das Duett einleitenden und abschließenden erzählerischen Teilen schweigt die Orgel. Das heißt, sie ist hier ausschließlich im ‚dramatischen' Teil des Satzes verwendet, wenngleich eben sehr schlicht und traditionell.[28]

Eine interessante Stellung erhält die Orgel in Nr. 5 („Dieser Mensch hört nicht auf zu reden Lästerworte"), einem Chor der Juden. Im ersten Teil des Chores (T. 1–42), der die Verstockung[29] der Juden wiedergibt, entfällt die Orgel; erst im Mittelteil, in welchem die Lehre Jesu durch die Juden wiedergegeben und Stephanus zum Vorwurf gemacht wird, setzt die Orgel zu

[26] Dies gilt jedoch nicht für die Druckversion von 1852. In ihr heißt es für Nr. 4 und 6 „Recit: tacet." Ob diese in der Ausgabe von 1837 enthaltenen Stellen von Mendelssohn selbst gestrichen und möglicherweise durch Dritte für spätere Ausgaben eigenständig wieder hinzugefügt wurden, vermag nach derzeitigem Kenntnisstand nicht gesagt zu werden. In der Ausgabe von Rietz ist für Nr. 4 die Orgel von T. 11–23 vorgesehen, für Nr. 6 fehlt sie hingegen weiterhin.

[27] Dieses geschieht im *Paulus* nur an sehr wenigen und eher kurzen Stellen (in Einzelsätzen).

[28] Hervorzuheben ist, dass sie pedaliter eingesetzt wird. Diese Anweisung findet sich sonst in dem Werk relativ selten, nur in den Nummern 4, 5, 7 (der „Jerusalem"-Arie, die im Hinblick auf die Verwendung als Continuoinstrument der Nr. 4 auch ähnlich ist und diesbezüglich vielleicht eine Art instrumentaler Rahmen der Binnenszene darstellt), Nr. 26 und 36.

[29] Unter Verstockung versteht man im Alten Testament (im Folgenden AT) einen Akt Gottes, der zeitlich begrenzt ist und von Gott (Jahwe) wieder aufgehoben wird. Verstockung zeigt, dass Gott und nicht der Mensch geschichtliches Heilshandeln gestaltet. Im Neuen Testament (im Folgenden NT) bedeutet Verstockung „die Nichtannahme der Botschaft Jesu durch die Mehrheit der Israeliten" (Renate Brandscheidt, Jost Eckert, Josef Weismayer, Art. „Verstockung", in: *LThK3*, Bd. 10, Freiburg 2001, Sp. 734) und trifft jene, „die sich der Botschaft bzw. dem Umkehr-Ruf Gottes hartnäckig widersetzen […]." (ebd., Sp. 735). Der Terminus Verstockung erscheint auch wörtlich in der Bibel, z. B. Röm 11,7 und 11,25. Im obigen Fall ist Verstockung systematisch-theologisch zu verstehen als eine „innere Verhärtung des Menschen, der sich von Gott distanziert hat" (ebd., Sp. 735). Ausführungen zum Terminus vgl. auch Gerhard Dautzenberg, Art. „Verstockung", in: *RGG4*, Bd. 8, Tübingen 2005, Sp. 1069f.

der Anspielung auf den Dekalog „[...] und ändern die Sitten, die uns Mose gegeben hat.“ ein (T.59–67). Dieses mag nicht weiter überraschen, denn hier nimmt die Orgel indirekt Bezug auf das NT, auf die Lehre Jesu,[30] die zudem ausschließlich von den Männerstimmen des Judenchores[31] vorgetragen wird: Durch den Einsatz auf dem Wort „ändern“ wird die Änderung der Lehre – und damit indirekt auch der Vorwurf an Stephanus – betont; es geht um den Verweis auf das Neue, den Neuen Bund, und damit den bereits Gekommenen, den Erlöser.[32] Im Partiturerstdruck hingegen findet man ausschließlich in T.59 den Hinweis auf „col Organo“, ein „senza Organo“ an späterer Stelle fehlt. Ob dieses nun ein Druckfehler und einfach vergessen oder von Mendelssohn selbst gar nicht vorgesehen war, vermag hier nicht gesagt zu werden. Würde jedoch die Orgel von dieser Stelle an durchgehend spielen, ergäbe sich eine kontinuierliche Bedeutungsverschiebung hin zum AT.

In den späteren Drucken (ab 1852) ist die Orgel an den zunächst kurzen Wiederholungen des Vorwurfes durch das Volk „Dieser Mensch hört nicht auf zu reden Lästerworte“ nicht beteiligt, wird dann aber zu denselben Worten wie beim vorherigen Männerchor („ändern die Sitten, die uns Mose gegeben hat“), die nun vom Volk vorgetragen werden, wieder eingesetzt – dieses Mal jedoch nur für 4,5 Takte (T.85–89) mit einem Orgelpunkt des Pedals auf A, zusammen mit den Violoncelli und Kontrabässen und zu deren Unterstützung. Der Einsatz zuvor (T.59–67) ist fast doppelt so lang und die Orgel spielt mit den anderen Instrumenten (Fagotte, 4 Hörner, Violoncelli, Kontrabässe) colla parte.[33] Bei diesem zweiten und in dem Chor letzten Einsatz des Instruments fällt der Orgelpunkt auf, der eher starr als veränderlich ist (dynamische Möglichkeiten werden von Mendelssohn nicht angegeben), jedoch

[30] Das vollständige ‚Zitat‘ des Stephanus durch die Juden lautet: „[...] wir haben ihn hören sagen: [...] Jesus von Nazareth wird diese Stätte [...] zerstören und ändern die Sitten, die uns Mose gegeben hat.“

[31] Dieses mag eine Anspielung auf die Praxis des Ältestenrates bei den Juden sein, dem ausschließlich Männer angehören.

[32] Prout nennt diesen Einsatz „intended to give a sacred character to the music suggested by the mention of the great lawgiver and the divine law.“ (Prout, S.131) Jedoch scheint es nicht angebracht, in diesem textlichen und biblischen Zusammenhang des Satzes die Orgel als Instrument einer Art göttlichen Lobpreisung anzusehen. Eher ist es eine Reminiszenz an die hauptsächlich mit dem Christentum in Verbindung gebrachte Orgel im Hinblick auf die von Stephanus verkündigte christliche Lehre.

[33] Diese Stelle ist außergewöhnlich instrumentiert: Fagotte, Hornquartett, Violoncelli, Kontrabässe und Orgel bei gleichzeitigem Erklingen eines Männerchores – wenn man einmal den biblischen Sprachgebrauch durch ‚den der Romantik‘ ersetzt. Damit entspricht Mendelssohn einer im weltlichen Bereich beliebten Kombination und erweitert bzw. sakralisiert sie mittels der Orgel.

mit den simultan erklingenden Worten „ändern“ und „[zer]stören“ kombiniert wird. In dieser Kombination liegt eine Schnittstelle, die erst in Bezug auf den Einsatz der Orgel im Chor der Juden der nächsten Nummer (Nr.6) rückwirkend richtig deutlich wird: Dieser Orgelpunkt steht für die Kontinuität der bisherigen Lehre, so dass der alt- und – im Hinblick auf die von den Singstimmen vorgetragene Wiederholung der Worte „ändern“ bzw. „[zer]stören“[34] – der neutestamentliche Bezug aufeinanderstoßen. Damit manifestiert sich an dieser Stelle der Umbruch der Lehre und zugleich auch ein erster Umbruch des Oratoriums, wodurch die Orgel gewissermaßen zum ‚Akteur‘ wird. Auffällig ist zudem die Gewichtung der Stimmen: Der nachfolgende Akt der Verfolgung und Steinigung des Stephanus wird eingeleitet durch ein Übergewicht des in den drei Oberstimmen gesungenen Wortes „[zer-]stören“, einzig der Bass singt „ändern“.

Die folgende Nummer 6, bestehend aus einem Testo-Rezitativ sowie der Rede des Stephanus und einem Chor der Juden („Weg, weg mit dem [...]“), greift das Ineinander von AT und NT auf. Die Orgel hat hier zwei Einsätze: In der nachdrücklichen, emotionalen Rede des Stephanus setzt die Orgel, die Violoncelli und Kontrabässe unterstützend, als Steigerungsmoment ein. Dieser Einsatz (T.33–37) erfolgt erst in dem Moment, als sich Stephanus von allen Gott Negierenden und den Götzen bejahenden Aussagen des Volkes (konzipiert als Vorwurf der Untreue der Menschen gegenüber dem Bund Gottes mit Israel und letztlich sogar als Bundesbruch von Seiten der Menschen) ab- und einer theologisch allgemeingültigen[35] Aussage hinsichtlich der Allmacht Gottes zuwendet: „der Himmel ist sein Stuhl und die Erde seiner Füße Schemel, hat nicht seine Hand das alles gemacht?“ [die letzten vier Worte werden a cappella gesungen, was den Inhalt deutlicher hervortreten lässt und zugleich auch symbolischen Charakter hat].[36] Ohne Orgel wird die Rede fortgesetzt. Der zweite Orgeleinsatz erfolgt in dem ebenso emotionalen wie Stephanus' Lehre ablehnenden Chor „Weg, weg mit dem [...]! Er lästert Gott, [...] und

[34]Vgl. die vorherige Einsatzstelle der Orgel T.59–67.

[35]Dieser Satz ist nicht spezifisch christlich, wenngleich man dazu neigen könnte, ihn vor dem Hintergrund des Stephanus zunächst so zu interpretieren. Jedoch kann er auf andere Religionen ebenso angewandt werden.

[36]Damit erinnert Stephanus an die Verpflichtung des Menschen gegenüber dem Gesetz Gottes. In der Ausgabe von Rietz ist der Einsatz in T.33–37 nicht vermerkt, jedoch bereits im Erstdruck. Da sich Prout und Mansfield auf die Ausgabe von Novello beziehen (Rietz scheint an dieser Stelle identisch mit Novello), argumentiert Mansfield: „With the exception of the organ part to the passage ‘and change all the customs which Moses deliver'd us’, Mendelssohn does not appear to have cared to introduce the organ into the choruses of persecutors and heathen [...]“ (Mansfield, S.34).

wer Gott lästert, der soll sterben [...]“. Hier ist die Orgel von Beginn an bis zum Schluss dabei (T.77–104). Zwar erfüllt sie einerseits eine musikalische Funktion, indem sie Violoncelli und Kontrabässe verstärkt, jedoch hat Mendelssohn jenseits dieser Binnenszene (Nr.4–7) die Orgel in Judenchören nicht verwandt, sondern dies nur im Zusammenhang mit christlichen Aussagen getan. Das verleiht der Stelle und letztlich der gesamten Teil-Szene eine Besonderheit. Auf subtile Weise führt der Komponist das Instrument vom Christentum in das Judentum,[37] macht es gar zum Instrument der Verfolger, um dann mittels der „Jerusalem“-Arie (Nr.7) den Bogen zwischen alt- und neutestamentlichem Kontext zu schließen (T.39–43)[38] und zwei Nummern später die Orgel im Choral „Dir Herr, dir will ich mich ergeben“ wieder als christlich konnotiertes Instrument zu nutzen. Im Hinblick auf das Heidentum wird die Orgel nirgends eingesetzt.[39]

2.3 Nr.36: „Da das die Apostel hörten“; „Wisset ihr nicht“; „Aber unser Gott ist im Himmel“/„Wir glauben all an einen Gott“

Mendelssohn arbeitet hier mit ähnlichen Mitteln des Orgeleinsatzes, wie in den anderen Sätzen: Verdichtung, Betonung einzelner Worte[40] oder aber Reduktion auf das Wesentliche, was mitunter auch heißt, dass die Orgel gar nicht zum Einsatz kommt, obwohl sie eigentlich gerade da erwartbar wäre.[41]

Im Rezitativ des Paulus „Wie der Prophet spricht: All eure Götzen sind Trügerei [...]“ wird das bereits zitierte „der Himmel ist sein Stuhl [...]“ aus christlicher Perspektive vollendet: Verweist Stephanus, in erster Linie mit

[37] Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass das sich anschließende kurze Rezitativ des Stephanus „Siehe, ich sehe den Himmel offen und des Menschen Sohn zur Rechten Gottes stehn.“ den Hinweis „senza Organo“ enthält (T.105). Das stärkt den in dieser Szene ausdrücklichen Gebrauch der Orgel in Verbindung mit dem Judentum. Das Pianissimo mag einen weiteren Ausschlag für das Wegfallen der Orgel an dieser Stelle geben, wenngleich auch andere Piano- oder Pianissimo-Stellen von der Orgel unterstützt werden (z.B. Nr.7, T.39–42).

[38] Die Orgel (pedaliter mit 16'-Angabe) verstärkt hier die Kontrabassstimme ausschließlich in der Reprise zu den Worten „Jerusalem! Jerusalem, die du tötest die Pro[pheten ...]“. Damit wird der Bezug zur vorherigen Handlung betont, zugleich verdeutlicht die gesamte Arie einmal mehr die Haltung der Juden und die Trauer Gottes darüber.

[39] Das ist umso bemerkenswerter als die Orgel ursprünglich ein heidnisches, säkulares Instrument war, bevor sie im Laufe der Jahrhunderte christlich konnotiert wurde. Fasste man Mendelssohns Vorgehensweise als Spiel mit der Symbolik der Orgel auf, wäre ein Einsatz in heidnischem Zusammenhang erwartbar. Da Mendelssohn sie hier nicht einsetzt, stärkt das die These der individuellen, auf Kontinuität beider Religionen bezogenen, subtilen Nutzung.

[40] Das geschieht besonders signifikant in „Mache dich auf, werde Licht“. Dieser Satz kann hier aus Platzgründen leider nicht angesprochen werden.

[41] Vgl. auch die Ausführungen zur Ouvertüre, bes. auch im Hinblick auf Nr.16.

Blick auf den Alten Bund, darauf, dass die Allmacht bei Gott und nicht dem Menschen liegt, so bestätigt Paulus dieses unter Bezugnahme auf das AT für den Neuen Bund und das NT durch „Gott wohnet nicht in Tempeln mit Menschenhänden gemacht." Daraus wird deutlich, dass der Alte Bund durch den Neuen nicht aufgehoben, sondern fortgesetzt wird, etwas, was ausdrücklich dem biblischen Paulus entspricht. Umso interessanter ist, dass der Komponist im Erstdruck 1837 für jenes Rezitativ die Orgel nicht vorgesehen hat, sondern erst später hinzufügt. In der uns heute geläufigen Version hingegen erfolgt eine zunehmende Verdichtung zwischen Wort und Orgelklang: Gibt es zu Beginn keine Überschneidung zwischen beiden (T. 24), so folgt im weiteren Verlauf erst die Silbe „[Trüge-]rei" (T. 27), dann die Worte „Leben" (T. 30), „werden" (T. 34) und schließlich „Gott" (T. 36). Mendelssohn fordert an diesen Stellen jeweils im Fortissimo [!] volle Akkorde und „volles Werk (ohne Mixtur)". Hier erfolgt also mit Hilfe der Orgel die Übermittlung einer zentralen theologischen Aussage: Es geht um die Betonung der Abwendung vom Selbstbetrug, vom falsch verstandenen Glauben (Götzen) und damit letztlich Bundesbruch seitens der Menschen,[42] und es geht um die radikale Hinwendung zu Gott, eine musikalisch überaus deutlich formulierte Theozentrik im paulinischen Sinne.[43]

Der folgende Teil „Wisset ihr nicht [...]" (T. 39–56) enthält im Erstdruck den Hinweis „Bassi e Organo", in späteren Versionen fordert Mendelssohn ausdrücklich „Organo Pedale". Die Orgel verstärkt hier Colla parte die Violoncello- und Kontrabassstimme.

Mit dem persönlichen und sowohl für das AT wie NT gültigen Bekenntnis des Paulus „Aber unser Gott ist im Himmel, er schaffet alles, was er will.", das von der Orgel (T. 93–101) zunächst pedaliter mit Violoncelli und Kontrabässen (und bezeichnenderweise zunächst auf einem Orgelpunkt – man erinnere sich an die obige Parallele im Judentum) unterstützt wird,[44] wird erneut der Rückbezug auf die Allmacht Gottes aus Nr. 6 und damit auf das AT vollzogen. Das NT erscheint hierdurch als Kontinuität zum AT. Durch die Vorwegnahme des Chorsatzes als persönliches Bekenntnis und zudem in appellativer Funk-

[42] Vgl. auch Nr. 6.

[43] Zum Gottesverständnis des Paulus vgl. u.a. Wolfgang Schrage, *Unterwegs zur Einheit und Einzigkeit Gottes. Zum "Monotheismus" des Paulus und seiner alttestamentlich-frühjüdischen Tradition* (= Biblisch-Theologische Studien 48), Neukirchen-Vluyn 2002, bes. Kap. 4.

[44] Auf Unterschiede hinsichtlich der Orgelstimme zwischen Erstdruck und späteren Drucken kann jenseits der Einsatzstellen des Instruments in vorliegendem Beitrag leider nicht eingegangen werden.

tion[45] erscheint der später folgende Choreinsatz wie eine Übernahme durch die virtuelle Gemeinde, eine Art Glaubensbekenntnis, durch welches das bisher Gesagte auf eine Metaebene gehoben wird, die dann durch den Choral ihre äußerste Zuspitzung erfährt. Auffällig ist, dass im Erstdruck von 1837 die Orgel in der gesamten Nr. nur eine sehr beiläufige Rolle spielt und auch im Chor und Choral (ab T.122) nicht mitwirkt. In der späteren Version hingegen ist sie nicht nur ausdifferenziert, sondern erscheint gewissermaßen in ‚Missionarsfunktion',[46] wenn sie nur sehr ausgewählte Textzeilen des Chores und des Chorals mitspielt (T.188–211; 218–226): „[...] er schaffet alles, was er will. [...]"; „dass wir seine Kinder werden" (Choralzeile); „Aber unser Gott ist im Himmel [...]". Durch die Betonung dieser Worte werden die Aussagen von „Mache dich auf, werde Licht" (Nr.15) und die eschatologische Verheißung der Ouvertüre gestärkt und zur persönlichen Gewissheit geführt. Die zentrale und zugleich ‚wörtlichste' Zeile im Hinblick auf die Verbindung zwischen Juden- und Christentum „Wir glauben all an einen Gott" (T.141–149), die Mendelssohn auch als Rahmen in seinem Choral wiederholt,[47] spielt die Orgel hingegen nicht mit.

3. Bedeutung der Orgel für das Oratorium

Die Orgel hat im *Paulus* eine zentrale Stellung wie kein anderes Instrument. Dabei muss man sich bewusst machen, dass eben diese im Laufe der Zeit wechselte, was in der unterschiedlichen Behandlung in den genannten Drucken zum Ausdruck kommt. Zwar war eine Orgelstimme schon vor der Uraufführung geplant, jedoch zeigt die Realisierung im Partiturerstdruck 1837 eine weniger ausdifferenzierte, mehr auf Klangfarbe, kirchliche Assoziation und zugleich religionsübergreifende theologische Aussage des *Paulus* ausgerichtete Funktion. Insbesondere durch die Streichung der Orgel in den Sätzen 4 und 6, aber auch durch die anderen beschriebenen Änderungen in späteren Versionen, lockert Mendelssohn die Verbindung zum Judentum und fokussiert die

[45] Das wird besonders deutlich im Kontext der gesamten Nr.36, die eigentlich eine „Mini-Szene" in sich ist.

[46] Hierdurch entsteht ein Rückbezug zu Nr. 5.

[47] Die vollständige erste Strophe lautet: „Wir glauben all' an einen Gott, Schöpfer Himmels und der Erden, Der sich zum Vater geben hat, Daß wir seine Kinder werden. Er will uns allzeit ernähren, Leib und Seel' auch wohl bewahren, Allem Unfall will er wehren, Kein Leid soll uns widerfahren; Er sorget für uns, hüt' und wacht, Es steht alles in seiner Macht." (EG, Nr.183, 1. Str.) Ursprünglich wurde im *Paulus* dieser Choral rein instrumental von den Bläsern gespielt (vgl. Wehner, „Ein anderer *Paulus*?", S.19 und Koch, *Choräle und Choralhaftes,* S.72).

christliche Perspektive des ‚Theologen Paulus', mit welcher er den ‚Paulus der Apostelgeschichte' unterstützt.

Die Orgel wird nicht nur als zusätzliche Klangfarbe, als Mittel der Steigerung oder ‚selbstständiges' Orchesterinstrument genutzt, selbstständig insoweit als sie auch in handlungstragenden Momenten ‚aktiv' – also nicht nur in reflexiven Zusammenhängen begleitend auftritt, sondern ganz gezielt als Botschafterin der paulinischen Theologie mit der mehrfachen Betonung der Verbundenheit von AT und NT. Dieses wird in den verschiedenen Drucken in unterschiedlicher Intensität insbesondere an der Binnenszene von Nr. 4–7 und in der Kernszene des Oratoriums, Nr. 36, deutlich, die – betrachtet man das Werk einmal vor dem Hintergrund der Theologie – den eigentlichen Höhepunkt des Oratoriums darstellt.[48] Sie ist die inhaltliche Zuspitzung der Mendelssohnschen Paulus-Exegese und stellt eine Conclusio christlicher Pflichten im Paulinisch-Mendelssohnschen Sinne dar: Bundes- und Gesetzestreue im Hinblick auf das AT wie das NT, das Herz der Botschaft Gottes zu öffnen, fremden Göttern und Götzen eine Absage zu erteilen (Monolatrie und Monotheismus),[49] sich der eigenen Verantwortung vor Gott bewusst zu werden, danach zu handeln und damit Gott als den Handelnden, Allmächtigen anzu-

[48] Das wird nicht zuletzt auch dadurch deutlich, dass diese Nummer die in sich komplexeste des gesamten Werkes ist mit ineinander übergehendem Rezitativ, Arie und Chor mit Choral. Entstehung, Aufbau der Nummer und Bedeutung für das Werk, wenn man will: Form und Inhalt, sind hier kongruent zueinander. Der vielfach gesehene Höhepunkt des Werkes im ersten Teil mit Nr. 15/16 kann allein schon deshalb dort nicht liegen, weil die Damaskusszene, das Öffnen der Augen des Paulus, aus jüdischer Sicht eine Verirrung und keine Heilserwartung ist, wie sie aber in der Ouvertüre bereits angekündigt und mit Nr. 16 aufgegriffen wird. Um dieses Verirren aufzuklären, bedarf es der weiteren Lösung von Konflikten. Insofern ist das Ziel des Werkes auch aus theologisch-biblischer Perspektive eindeutig Nr. 36, in welcher die eschatologische Verheißung der Ouvertüre zur persönlichen Gewissheit wird. Nr. 15/16 könnte man als einen entscheidenden Konflikt im pars pro toto stehenden Paulus ansehen: Durch das Öffnen der Augen prallt die christliche Heilserwartung hier unmittelbar zusammen mit dem jüdischen Verständnis der Verirrung des Paulus. Wenn man so will, ein vorläufiger Höhepunkt, weil diese Stelle eine Zuspitzung beider religiöser Lehren im Wendepunkt darstellt. Hier wird die im alttestamentlichen Sinne verstandene Verstockung – Heilshandeln Gottes am Auserwählten – durch Gott wieder aufgehoben und Paulus dem NT zugeführt. Auch Julius Schubring sieht den Höhepunkt des Werkes nicht in der Bekehrung: „Die Bekehrung dagegen bildet einen Übergang u[n]d. läßt mehr erwarten." (Brief Schubrings an Mendelssohn vom 05.10.1833, zit. nach Albrecht-Hohmaier, *Mendelssohns Paulus*, S. 356).

[49] Gerade durch die in der Nummer zuvor erfolgte Verehrung des Barnabas und Paulus wird der Wechsel von Monolatrie zum Monotheismus („[...] sie müssen fallen, wenn sie heimgesuchet werden.") deutlich.

nehmen.[50] In Nr. 36 wird dem ‚neutestamentlichen Paulus' der alttestamentliche Schöpfungsbezug in den Mund gelegt und damit eine Synthese zwischen altem und neuem Testament hergestellt. Dieses Denken erfährt seine äußerste Zuspitzung im Choral „Wir glauben all an einen Gott".

Hat die Orgel bereits in der Ouvertüre eine Scharnierfunktion gehabt, so erhält sie diese in Nr. 5 wieder, jedoch weniger in ausschließlich musikalischer, sondern vielmehr in theologischer Hinsicht, indem sie nicht nur für das Christen-, sondern auch für das Judentum beansprucht wird, um dann aber zum Christentum zurückzuführen. Vielleicht könnte man auch so weit gehen und sagen: um auf subtile Weise vom Judentum zum Christentum hinzuführen und damit das zu tun, was der historische Paulus versucht hat – die Kontinuität zwischen AT und NT deutlich zu machen. Dieses geschieht durch Auswahl entsprechender Nummern ebenso wie durch die Fokussierung auf einzelne Sätze oder Worte. Mittels der Orgel bewegt sich der Komponist im Spannungsfeld zwischen den beiden für Paulus wie auch die Christen zentralen Religionen;[51] die Orgel wird von Mendelssohn in diesem Oratorium als ein beide Religionen verknüpfendes Element eingesetzt, als ein Symbol dafür, dass das Christentum auf dem Judentum basiert, es nach christlichem Verständnis aber weiterführt.[52] Und damit bekennt sich Mendelssohn unter Bejahung des jüdischen Erbes aller Christen, dem Bund Gottes mit Israel, und der Betonung der Gemeinsamkeiten (u. a. Rechtfertigung durch das Gesetz und Leben aus dem „Geist Gottes" – in Nr. 36 sogar als Zitat) letztlich eindeutig zum Christentum im allgemeinen und zum Protestantismus im besonderen; der Protestantismus erscheint dadurch als die natürliche Konsequenz des Judentums.[53] Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Orgel gerade

[50] Auch in anderen Sätzen, die hier leider nicht besprochen werden können, trägt die Orgel immer wieder zur Heraushebung und Verdeutlichung der Kerngedanken und -begriffe paulinischer Theologie bei, die sich als roter Faden durch das Oratorium ziehen.

[51] Zu fragen und letztlich auch offen bleibt, auf wen die Streichung der Orgel in Nr. 4 und 6 in der Version von 1852 – und im Hinblick auf Nr. 6 auch danach – zurückgeht und warum sie vorgenommen wurde. Durch die Streichung entsteht ein Ungleichgewicht in der Betonung des AT und NT und die Orgel verliert letztlich etwas von ihrer vorherigen religiösen Einigungsfunktion zugunsten einer stärkeren Akzentuierung des Christentums.

[52] Vgl. hierzu Thomas Söding, „Das Jüdische im Christentum – Verlust oder Gewinn christlicher Identität?", in: *Trierer Theologische Zeitschrift* 109 (2000), S. 54–76. Der Autor verweist auf die zahlreichen Gemeinsamkeiten und Verbindungen zwischen den beiden Religionen und legt dar, dass das Christentum ohne Judentum nicht denkbar wäre.

[53] Zu dem Ergebnis, dass der Protestantismus von Mendelssohn als Fortführung des Judentums gesehen werden könnte, kommt auch Leon Botstein in seinem Beitrag „Lieder ohne Worte. Einige Überlegungen über Musik, Theologie und die Rolle der jüdischen Frage in der Musik von Felix Mendelssohn", in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt. 1. Leipziger Mendelssohn-*

zur Zeit der Entstehung des *Paulus* ein Streitpunkt in jüdischen Gemeinden war (sog. Orgelstreit, 1818–1845) und zum entscheidenden Moment der Spaltung des Judentums in liberal und orthodox und damit zum liberal-jüdischen Identifikationsinstrument wurde. Die orthodoxen Juden lehnen bis heute die Orgel für die Synagoge wegen der mit ihr verbundenen christlichen Konnotation ab, weil sie eine Verchristlichung des Gottesdienstes darin sehen.[54] Mendelssohn bedient sich also auch klanglich nicht ausschließlich christlicher, sondern auch liberal-jüdischer Assoziationen und Spannungsmomente.[55]

Obgleich der Komponist im Hinblick auf die Synthese beider Religionen einen eigenen Weg geht, ist sein ‚Theologe Paulus' durch die Betonung des Wortes für den Glauben ausdrücklich der Lehre Luthers verpflichtet, vertieft durch die Wahl der im Protestantismus gebräuchlichen Choräle und der darin befindlichen Zuspitzung und Schlusssteigerung, Luther in Nr. 36 mit dem Glaubensbekenntnis „Wir glauben all an einen Gott" selbst zu Wort kommen zu lassen.[56] Die Orgel ist für den Komponisten anscheinend die geeignetste instrumentale Botschafterin, wenngleich er ihr diese Funktion anfangs nicht so intensiv zugedacht hat. Somit könnte man es wagen, Mendelssohn als ‚Prediger mit Instrumenten' zu bezeichnen und hoffen, dass die Orgel bei Aufführungen Gehör findet.

Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993, Wiesbaden 1996, S. 104–116. Das Bekenntnis zum Protestantismus wird verstärkt durch die Wahl des Chorals, dessen Text wie Melodie von Luther stammt.

[54] Genaueres zum Thema Orgelstreit vgl. den Beitrag von Tina Frühauf im *Lexikon der Orgel*, hrsg. von Hermann J. Busch und Matthias Geuting, Art. „Synagoge und Orgel", Laaber 2007, S. 760–764 sowie ihre Dissertation: *Orgel und Orgelmusik in deutsch-jüdischer Kultur*, Hildesheim 2005. Für die problematische Stellung der Orgel in der Synagoge vgl. auch Andor Izsák, „Geachtet und geächtet: Die Orgel in der Synagoge", in: *Orgelmusik, Kirchenraum und Aufführungspraxis. Perspektiven der Aufführungspraxis. Symposion Graz 1996*, Bericht, hrsg. von Johann Trummer, Regensburg 1997, S. 37–42.

[55] Ob gerade auch dieser Aspekt im Zusammenhang mit dem Orgelstreit für eine Streichung der Orgel in Nr. 4 und 6 gesprochen haben könnte, muss offen bleiben.

[56] Wenn Felix Mendelssohn Bartholdy die Botschaft des Werkes so betont, ist auch nicht verwunderlich, dass er bei der Übersetzung ins Englische der Meinung war, es sei unmöglich, eine gute Übersetzung [von Rezitativen] ohne Änderung in den Noten vorzunehmen und dafür Klingemann „carte blanche" gab (vgl. Brief an Klingemann vom 12.08.1836, in: *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. und eingeleitet von Karl Klingemann, Essen 1909, S. 204).

Jordi Rifé i Santaló

Réception de la musique religieuse de Johann Sebastian Bach à Barcelone

La musique de Johann Sebastian Bach, comme chacun sait, a été peu diffusée après sa mort. Nous devons attendre les premières décennies du XIX^e^ siècle pour que la figure de Felix Mendelssohn Bartholdy fasse redécouvrir la musique de Bach avec la réinterprétation, en 1829, de la Passion selon saint Matthieu. Désormais, et grâce au poids significatif qu'avait au XIX^e^ siècle la philosophie du génie, partout en Europe se produit un phénomène d'admiration envers la figure et la musique de Bach. Cette admiration devient, en grandissant, connaissance de son héritage musical, notamment à partir de la création de la *Bach Gesellschaft*, qui, en 1851, a commencé la publication de son œuvre.

Barcelone était, au XIX^e^ siècle, immergée dans le contexte hispanique de l'époque, où des situations convulsives et changeantes ont eu lieu aussi bien en Espagne qu'en Catalogne. C'est ainsi qu'il faut se rappeler que Barcelone a vécu les conséquences d'événements historiques tels que les guerres napoléoniennes avec l'instauration du gouvernement français à Barcelone (1808–1814), en passant par divers avatars politiques et constitutionnels, comme le retour de Ferdinand VII, le règne d'Isabelle II (1843–1868), la révolution des six ans (1868–1878), la première république (1873–1874) jusqu'à la régence de Marie-Christine.

Ce cadre historique a clos l'Ancien Régime à travers des changements qui s'appliquent également à la musique. Ainsi, en ce qui concerne la musique religieuse, les lois de désamortissement des biens ecclésiastiques et, en particulier, la loi promulguée par le ministre Mendizábal en 1836, comportent, entre autres, des restrictions concernant l'argent destiné à la musique, ce qui amena de nombreux musiciens à se retrouver sans travail.

Cependant, l'État espagnol et le Vatican ont maintenu des conversations dès 1843, conversations qui ont débouché sur la signature du Concordat en 1851. En ce qui concerne la musique religieuse, les accords du Concordat, entre autres choses, ont limité l'assignation économique à la chapelle de musique, qui a été réduite à cinq membres: un maître de chapelle, un organiste et trois chanteurs, laissant libre arbitre aux cathédrales et aux églises importantes de créer de nouvelles places pour élargir la chapelle à d'autres chanteurs et

instrumentistes; cependant, les ressources économiques étaient alors prises sur le propre argent ecclésiastique correspondant à chacune.

Tous ces aspects ont entraîné durant une bonne partie du XIX^e^ siècle une baisse de l'activité et de la qualité musicale à Barcelone. À l'exception, bien sûr, de l'activité de l'opéra avec la création du Théâtre du Liceu en 1847 et le renouvellement choral d'Anselm Clavé, qui a donné un élan significatif à la musique chorale de genre populaire.

Les premiers concerts de musique de Bach à Barcelone

C'est donc dans ce contexte que nous devons situer l'accueil fait à la musique de Bach à Barcelone. Vers 1866, certaines pièces instrumentales de Bach étaient déjà interprétées, telles que *Ciaccona*, *Gavotta*, préludes et fugues,[1] pour clavier, évidemment. Mais c'est à partir de l'Exposition Universelle de 1888 que Barcelone s'est ouverte à l'Europe et que la musique de Bach a commencé à être divulguée de manière significative. En effet, dans l'un des pavillons de l'Exposition, Isaac Albéniz a interprété le Concerto italien BWV971. Mais un orgue de grandes dimensions a également été étrenné à l'occasion de l'inauguration du Palais des Beaux-Arts de l'Exposition, orgue avec lequel Eugène Gigout a interprété des œuvres de Bach.

Nous pouvons ainsi dater l'arrivée de la musique de Bach à Barcelone dès la fin du XIX^e^ siècle. En effet, la société civile barcelonaise incluait, dès 1897, dans les concerts donnés dans les différents cercles culturels, un répertoire varié des œuvres de Bach, aussi bien pour instruments que pour orgue, ainsi que des œuvres vocales – chorals, motets et cantates. De fait, Barcelone a catalysé la musique de Bach à partir de ce moment, car à partir de cette année-là (ainsi que les années qui ont suivi – Messe en si mineur [1911]; Motet *Singet dem Herrn* [1912]; Passion selon saint Matthieu [1921], toutes interprétées au Palais de la musique; etc.) sont apparus des concerts de même que des faits qui ont marqué la pleine ascension de l'œuvre de Bach.

[1] Francesc Bonastre, „La labor d' Enric Granados en el proceso de la recepción de la música de Bach en Barcelona", in: *Anuario Musical* 56 (2001), p.174.

Tableau chronologique[2] des premiers concerts de musique de Bach à Barcelone et des faits importants

1880: Pianistes et violonistes: T. Ritter (piano) – disciple de Liszt – une Gavotte de Bach; et E. Marscheck (violon) Chaconne (BWV1004)
1888: Exposition Universelle à Barcelone:
– Isaac Albéniz interprète la 1ère œuvre complète pour clavier (le Concerto italien BWV971) de Bach dans les pavillons que la maison Érard a monté à l'Exposition.
– Le Palais des Beaux-Arts de l'Exposition est inauguré ainsi qu'un orgue de grandes dimensions dont Eugène Gigout a été l'organiste, interprétant des œuvres de Bach.
1891: Fondation de l'Orphéon Catalan.
1895: Enric Granados et le Quartet belge de Bruxelles interprètent à la Société Catalane de Concerts (Théâtre Lyrique) le Concerto en ré mineur pour deux violons, corde et continu (BWV1043), version simplifiée pour deux violons et piano.
1897: L'Orphéon Catalan interprète des Chorals de Bach et des fragments de la Passion selon saint Matthieu (voix et piano).
1901: L'Orphéon Catalan collabore avec la *Schola Cantorum* de Paris avec des œuvres de Bach.
1902: L'Orphéon Catalan interprète *Ich lasse dich nicht* (BWV467).
1903: Le Pape Pie X promeut le *Motu Proprio*.
1904: Le choeur de l'Association Musicale de Barcelone interprète la cantate *Jesu der du meine Seele* (BWV78).
1905: L'Orphéon Catalan interprète le motet *Komm, Jesu, komm* (BWV229).
1907: L'Orphéon Catalan interprète le motet *Jesu, meine Freude* (BWV227).
1908: Inauguration du Palais de la musique:
– 11/III/1908: *Magnificat* (BWV243) de Bach (pour la 1ère fois en Espagne). L'Orphéon Catalan, solistes et orchestre, dirigé par Lluís Millet.
– 21/X/1908: conférence et audition d'Albert Schweitzer avec la collaboration du ténor Georg A. Walter.
1911: Messe en si mineur (BWV232) de Bach (21.11.1911; pour la 1ère fois en Espagne) par l'Orphéon Catalan dirigé par Lluís Millet et l'organiste Albert Schweitzer.
1912: Congrès sur le *Motu Proprio* à Barcelone:
– Motet *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV225) (22.11.1912): Palais de la musique, Orphéon Catalan et Lluís Millet.
1921: *Matthäus-Pasion* (BWV244) de Bach (27.02.1921) (pour la 1ère fois en Espagne).

[2]Ce tableau ne prétend pas être exhaustif mais plutôt offrir quelques-unes des œuvres de Bach qui ont été interprétées à Barcelone aux alentours du changement de siècle. Pour élaborer ce tableau chronologique, je me suis basé sur: Francesc Bonastre, „La *Schola Cantorum* et la réception de la musique de J.-S. Bach à Barcelone", in: *Échanges musicaux franco-espagnols. XVIe–XIXe siècles*, ed. de Acadèmie Musicale de Villecroze Klincksieck, Villecroze, 2000, p.319–334; F. Bonastre, „Els inicis de la recepció de la música de Bach a Barcelona", in: *Catalunya Música. Revista Musical Catalana* 193 (2000), p.6–7; F. Bonastre, „La labor d' Enric Granados en el proceso de la recepción de la música de Bach en Barcelona", in: *Anuario Musical* 56 (2001), p.173–183; Jordi Rifé, „Los congresos del Motu Proprio y la música de J.S. Bach", in: *Revista de Musicología* 27 (2004), p.401–420.

Approximation à la biographie de Bernat Calbó Puig

Malgré ce qui a été indiqué ci-dessus, nous possédons deux manuscrits musicaux copies de musique de Bach adaptées par Bernat Calbó Puig qui nous feront avancer, ou du moins, conjecturer que la musique de Bach était chantée dans le culte catholique pendant la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Avant de les analyser, nous ferons un bref portrait biographique de Bernat Calbó Puig.

Bernat Calbó Puig i Capdevila (Vic, 1819 – Barcelone, 1880)[3] a été maître de chapelle, compositeur et organiste. La formation musicale de Bernat Calbó Puig nous fait penser qu'il a peut-être eu des contacts avec la musique de Jean-Sébastien Bach. En fait, sa trajectoire personnelle à la cathédrale de Vic, d'abord en tant que chanteur dans la manécanterie (1826), puis comme second organiste et vice maître occasionnel (1833), lui fournirent déjà une base très solide auprès des maîtres J. Gallès et Bonamic. En 1838, il poursuit ses études d'orgue à Barcelone avec J. Rosés et de composition avec Quintana. En 1842, il devient organiste de l'église de Santa Maria del Pi à Barcelone. En 1844, il occupe le même poste à la chapelle de la Basilique de Santa Maria del Mar et durant une très courte période, à la cathédrale de Barcelone. En 1853, il est nommé maître de musique de l'église de la Mercè à Barcelone, où il succède à F. Andreví. Il a été considéré, de son vivant, l'un des compositeurs les plus importants de l'époque et un grand organiste. Il a formé, entre autres, les musiciens Claudio Martínez Imbert, Antonio Raventós, Josep Marraco, Cándido Candi et Primitivo Pardás. Il a de même exercé en tant que pédagogue et directeur de la Société Philharmonique de Barcelone, où il a donné des cours d'harmonie et de composition et où il a fait connaître des œuvres de Händel, Mendelssohn, Gounod et Gevaert. Il a aussi été critique musical pour le journal *El Áncora (L'Ancre)*. Il a été membre de la Royale Académie des Beaux-Arts et de celle de saint Ferdinand. Il a également reçu une décoration du Pape Pie IX en reconnaissance d'une messe que Puig lui avait dédiée. Son successeur a été Bonaventura Frigola (1829–1900).

La trajectoire de Puig va donc de pair avec, entre autres, le Désamortissement de Mendizábal (1836), le Concordat entre l' État espagnol et le Vatican (1851) ainsi que les pontificats allant de Pie VII (1800–1823) à Léon XIII (1878–1903).

[3] Francesc Cortès, „La música religiosa", in: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Diccionari*, vol. 10, Edicions 62, Barcelona 2000, p. 144.

Les œuvres de Bach adaptées par Puig

Dans le fonds musical des archives des frères Capucins de Sarrià à Barcelone, on peut trouver un manuscrit du compositeur Bernat Calbó Puig accompagné de musique de Jean-Sébastien Bach. Il s'agit d'une version du premier choeur du motet *Jesu, meine Freude*, BWV227. Cette version proposée par Puig est celle du texte de l'hymne *Tantum ergo Sacramentum*. Aussi bien la graphie que la numérotation ancienne de l'œuvre nous amènent à penser qu'il s'agit d'une copie autographe de Puig. De même, dans le catalogue de son fonds, réalisé par Puig lui-même, on trouve à la page 156: „*144 (Tantum ergo, á cuatro partes x S. Bach* [incipit musical et littéraire sur un seul pentagramme]"[4] et qui présente la même graphie que celle du manuscrit musical. C'est la seule œuvre de Bach qui figure aussi bien dans son catalogue que dans le fonds musical des Capucins.

Le manuscrit en question a été catalogué de la manière suivante: la signature ancienne est 144 et la provisoire est 132. Le titre uniforme est: „*Tantum Ergo á / 4 veces.* [sic] / *S. Bach / Acompañamiento*".[5] Ce sont des feuilles volantes, 6 demi feuillets rectos de 21'9 × 16'2 cm. Le contingent vocal et instrumental est formé par: deux sopranos, un ténor, une basse et l'accompagnement; les sopranos et le ténor sont en clé de sol en deuxième, la basse en clé de fa en quatrième et l'accompagnement présente le double pentagramme de sol en deuxième et fa en quatrième. Il s'agit d'une copie manuscrite complète du deuxième tiers du XIX^{e} siècle. La mesure est 4/4. La tonalité est en mi m suivant la cadence pour finir en MI M à la fin.

C'est l'adaptation, comme il a déjà été indiqué, faite par Bernat Calbó Puig, du premier choral du motet *Jesu, meine Freude*, BWV227[6] de Jean-Sébastien Bach à l'hymne latin *Tantum ergo Sacramentum*. Ainsi, les analogies musicales de l'hymne avec le motet de Bach sont, en général, les mêmes en ce qui concerne la mesure et le nombre de mesures, la tonalité, l'harmonie, la texture et l'accompagnement qui double ou est à l'unisson avec les voix; nous trouvons des différences dans le contingent vocal, car dans le motet de Bach il est à cinq voix, tandis que dans l'hymne il en est à quatre; et dans l'agogique, car dans le cas du motet il n'y a pas d'indication, tandis que dans l'hymne l'agogique de l'*Adagio* est indiquée. Le champ sémantique est simi-

[4] Arxiu Musical dels Caputxins de Sarrià de Barcelona, Bernat Calbó Puig: Catàleg del fons Puig, p. 156.

[5] Arxiu Musical dels Caputxins de Sarrià de Barcelona, manuscrit 144/132.

[6] Pour la comparaison nous avons utilisée l'édition Breitkopf 7227 (ed. de Hans-Joachim Schulze), Wiesbaden u.a. 1993.

laire, car l'hymne *Tantum ergo* est chanté le jour de la fête catholique du *Corpus Christi* (la Fête-Dieu) et il fait référence, lui aussi, au Christ, comme dans le cas du choral de Bach.

Les différences spécifiques se trouvent surtout dans le texte, aussi bien en ce qui concerne le contenu qu'en ce qui concerne la langue. Dans ce sens, la prosodie latine change énormément par rapport à l'allemande. En effet, dans les mesures 2 et 8 du texte de l'hymne le mot *Sacramentum* est quadrisyllabe et passe autrement que le mot de deux syllabes *Freude* et *lange* du motet de Bach. Dans le premier cas, et nous ne donnons comme exemple que le premier texte ainsi que la partie du premier soprano, la structure rythmique est de deux noires, croche avec point, double croche et noire; tandis que dans l'œuvre de Bach il y a deux blanches. Dans l'hymne de Puig, il n'y a pas de point d'orgue. En définitive, tout au long de l'hymne apparaissent de petites modifications du choral de Bach faites par Puig, mais elles ne dénaturent pas la musique originale.



Figure 1: Fragment: *Tantum ergo* (J.S. Bach - B.C. Puig), Arxiu Musical dels Caputxins de Sarrià de Barcelona, manuscrit 144/132. Transcription: Jordi Rifé i Santaló.

Une autre œuvre de Bach, adaptée par Puig, est conservée dans les Archives Musicales du Séminaire Conciliaire de Barcelone et provient du Fonds Musical de la Basilique de la Mercè de Barcelone. Il s'agit de l'antienne mariale *Salve Regina*. La signature provisoire est la num.74 et le titre uniforme est „*J.-S. Bach / Salve Regina / 1er Soprano*“[7]. Elle présente 10 folios verticaux et 6 autres horizontaux de 21'3 × 31'1 cm. Il est composé de trois sopranos, deux violons – écrits, comme les sopranos, en clé de sol en 2$^{\text{onde}}$, violoncelle et contrebasse – tous les deux écrits en clé de fa en 4ème. C'est une copie manuscrite de la seconde moitié du XIXe siècle. Le manuscrit est l'adaptation du *et misericordia* et *suscepit Israel* du Magnificat BWV243[8] de J.S. Bach.

Voici les traits les plus significatifs de l'analyse comparative :

SALVE REGINA	MAGNIFICAT
B.C. PUIG	J.S. BACH
Salve Regina	6. *Et Misericordia*
la m	mi m o fa m
Vl I/II, Vc, Cb	Vl I/II (+ Fl I/II en la de RE M), Vla, BC
Ti I/II/II	A, T
Texte différent	Texte différent
Champ sémantique similaire	Champ sémantique similaire
Articulation: legato	—
Caractère: dolce	—
12/8	12/8
Vl I/II discours suivi	instruments discours non suivi
Et Jesum benedictum	10. *suscepit Israel*
la m	si m o do m
3/4	3/4

Les similitudes sont essentiellement la mesure ou la métrique. Cependant, le nombre de mesures n'est pas le même: dans la 1$^{\text{ère}}$ partie (*Salve Regina* 31c. et *et misericordia* 35c.) mais si dans la 2$^{\text{ème}}$ (*et Jesum benedictum* et *suscepit Israel*). La tonalité est en mineur mais elle est différente. La palette sonore est, elle aussi, différente, ainsi que les indications sur l'articulation et le caractère, qui, dans le cas du Magnificat, n'existent pas.

[7] Arxiu Musical del Seminari Conciliar de Barcelona, 74.

[8] Pour la comparaison nous avons utilisée l'édition Bärenreiter (ed. de Alfred Dürr), Kassel 1999.

Nous devons signaler quelques traits différentiels quant à la construction du discours musical. Les premières mesures montrent que dans le cas du *Salve Regina* l'accord initial ne présente pas de duplication de la tonique dans la troisième et la cinquième; de plus, c'est un accord ouvert par rapport à celui du *Magnificat*, qui est plus fermé; les violons font apparaître une résolution



Figure 2: Fragment 1: *Salve Regina* (J.S. Bach - B.C. Puig), Arxiu Musical del Seminari Conciliar de Barcelona, manuscrit 74. Transcription: Jordi Rifé i Santaló.



Figure 3: Fragment 2: *Salve Regina* (J.S. Bach - B.C. Puig), ibid. Transcription: Jordi Rifé i Santaló.

différente à la fin de la première mesure et le premier violon fait un saut d'une sixième descendante afin de résoudre avec la même structure de Bach. Les violons interviendront avec la voix, ce qui dans le cas du *Magnificat* seulement sera fait à partir de la deuxième entrée des voix et avec des structures différentes de celles de la *Salve Regina*.

Quant à la deuxième partie (*et Jesum benedictum* et *suscepit Israel*), il apparaît aussi de petits détails et fragments qui, comme dans le cas de la 1ère partie, sont aussi discriminés. Par exemple, Puig conçoit le début de cette partie avec une entrée à temps et avec un chromatisme initial dans la basse (c.1–2). De même, dans le ms. de Puig il manque la ligne du cantus firmus interprété par deux hautbois ou la *trombe* dans le cas du Magnificat en Mi bémol majeur.



Figure 4: Fragment 3: *Salve Regina* (J.S. Bach - B.C. Puig), ibid. Transcription: Jordi Rifé i Santaló.

Considérations et conclusions

Nous ne possédons actuellement aucune date concrète des versions de Puig du motet ni des parties du Magnificat de Bach. Cependant, comme nous l'avons déjà dit, aussi bien sa trajectoire que l'étude paléographique ainsi que celle de son catalogue personnel nous permettent de conjecturer que ces versions peuvent être datées très probablement entre 1860 et 1870 environ, ce qui nous fait avancer la réception de la musique de Bach, du moins de manière officieuse, à Barcelone. La réception officielle de l'église catholique a lieu en 1912, année où, lors du congrès sur le *Motu Proprio* (célébré à Barcelone), elle surmonte l'écueil du credo protestant émanant de la musique de Bach. Il est aussi curieux de remarquer que c'est Vicenç Gibert, organiste de l'église

et du couvent des frères capucins de l'église de Pompeia à Barcelone, qui a ardemment défendu la figure et la musique de l'illustre maître J.S. Bach au congrès de 1912, car la famille de Puig a légué son fonds musical afin qu'il soit conservé dans cette même église conventuelle de Pompeia, fonds qui a plus tard été transféré à l'église des capucins de Sarrià à Barcelone. Ce fait nous confirme le lien et la connaissance de la musique de Bach dans certaines églises de Barcelone avant même l'acceptation officielle de sa musique dans le domaine catholique.

La paléographie des deux œuvres montre deux mains différentes. Cependant, nous sommes de l'avis que les deux sont celles de Puig lui-même, car il pourrait aussi s'agir d'un copiste embauché par Puig ou bien alors les œuvres étaient abîmées et il a fallu en faire de nouvelles copies, puisque dans le cas du *Magnificat* on peut apprécier quatre mains différentes et plusieurs exemplaires des deux sopranos – 6 du premier et 5 du second. Par ailleurs, Puig a copié, entre autres, – outre plusieurs œuvres de compositeurs italiens – des œuvres de Händel: *Messies*, *Judas Maccabée*, et d'autres, de Haydn: *La Création*, *Les Saisons*, *Les Sept Paroles* et le *Stabat Mater*, Mendelssohn: *Elies*, *Paulus*, de Mozart: fragments du Requiem, et Schubert: la Messe à 4 voix, violon, trompes, basse et orgue, de Danzi et de Wagner; il a même composé une symphonie en hommage à Beethoven. Cet ensemble de compositeurs appartient au domaine germanique et autrichien, ce qui nous permet de voir que Puig connaissait toutes ces œuvres. De même, la graphie de son catalogue est la même que celle du *Tantum* ergo, comme nous l'avons déjà dit. En dernier lieu, la trajectoire personnelle et de formation de Puig, comme nous l'avons précédemment dit, a joui d'une grande reconnaissance; c'est lui qui a diffusé l'œuvre de plusieurs musiciens, dont ceux appartenant au domaine germanique. Par conséquent, tous ces aspects nous amènent à croire que Puig est peut-être l'auteur de la copie du *Magnificat*.

Il nous reste à découvrir comment les œuvres de Bach sont parvenues jusqu'à Puig. À ce sujet, il est difficile de faire des affirmations catégoriques, étant donné que, pour le moment, nous ne possédons aucune information concluante. Mais nous pourrions tout de même mentionner le fait que la première édition du motet *Jesu, meine Freude*, BWV 227 (18.07.1723?) a été faite par la *Breitkopf & Härtel* à Leipzig en 1803[9] et la première édition du Magnificat en mi bémol majeur BWV 243ª(25.12.1723) a été faite par la *Simrock*, à Bonn, en 1811, tandis que la première édition du Magnificat en ré major BWV 243 (ca. 1728–31) a été faite par la *Bach Gesellschaft* en

[9] Alberto Basso, *Jean-Sébastien Bach*, 2ème vol., Paris 1985, p. 899.

1862[10]. Comme nous pouvons le vérifier, ces éditions concordent parfaitement avec la trajectoire de Puig. De plus, Puig possède dans son fonds des copies d'œuvres d'auteurs contemporains français tels que Gounod, lequel admirait l'œuvre de Bach. Ainsi la voie française serait la connexion possible avec Puig. En effet, les modèles musicaux français de musique religieuse pour le chant, mais surtout pour l'orgue, ont été diffusés dans les pays catholiques, et en particulier en Espagne. Le cécilianisme français – la restauration du chant grégorien authentique, la récupération de la polyphonie du XVI^{e} siècle et la création d'un nouveau style de composition musicale – était en plein développement, bien que d'origine allemande (Ratisbonne, Regensburg). Il est donc possible que la musique de Bach ait été réévaluée et que des éditions aient été publiées à partir de l'optique française mentionnée.

En conclusion, et suivant le paradigme de Dahlhaus[11] appliqué à notre recherche, le binôme esthétique de la production et esthétique de la réception des œuvres de Bach a marqué un avant et un après par rapport à la musique religieuse dans le domaine catholique hispanique. C'est à partir du Congrès sur le *Motu Proprio* tenu à Barcelone en 1912 qu'on reconnaît de manière officielle la musique de Bach dans le domaine catholique hispanique. Cela a été rendu possible aussi bien par le substrat et la position de la société civile barcelonaise envers la musique que par des personnages célèbres, comme dans le cas que nous étudions, la figure de Bernat Calbó Puig. Celui-ci, depuis ses rencontres musicales, a officieusement lancé, et cela bien avant le *Motu Proprio*, la musique de Bach qui était très probablement utilisée pour le culte comme, dans le cas qui nous occupe, à la basilique de la Mercè de Barcelone.

[10]Ibid., p.901.

[11]Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona 1997, p.185–202.

Theater – Tanz – Musik

Oliver Huck

Musik in den Basler Schauspielen der Reformationszeit

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts erschien in Basel bei Johann Schröter *Ein Huepsch new Lied vom Daniel vnd dem Koenig zu Babel wider den Abgott Beel* von Martin Waldner im Druck. Der Stoff basiert auf dem 14. Kapitel aus dem Propheten Daniel, eine jener von Martin Luther als „Kornblumen" bezeichneten Apokryphen, die dieser aus dem Buch Daniel „ausgerafft" und in seiner Bibelübersetzung ein eigenes „Würtzgertlin"[1] gesetzt hatte. Die gleiche Handlung liegt der 1535 in Basel ohne Angabe eines Verfassers gedruckten *herrlichen Tragedi wider die Abgötterey*[2] (künftig abgekürzt als *Tragedi*) zugrunde. Sie wurde am 9. Mai 1535 in Basel aufgeführt, bemerkenswerter Weise nicht von den Schülern der Lateinschulen, sondern von den Bürgern der Stadt.[3] Der Aufführungskontext ist damit nicht der des Schuldramas, sondern jener der Fastnachtspiele und der Geistlichen Spiele. In Basel waren 1532 erstmals biblische Dramen in deutscher Sprache gedruckt worden, die als eine Synthese des liturgischen Dramas, des Humanistendramas und der Fastnachtspiele betrachtet werden können. Mit dem Spiel *Von den fünferlei Betrachtnissen* und der *Susanna* brachten Johannes Kolross und Sixt Birck jeweils ein Drama unter ihrem Namen heraus.[4]

Ich möchte im Folgenden die in der *Tragedi* vorgesehene und die mutmaßlich in der Aufführung tatsächlich erklungene Musik mit dem Diskurs über das Singen in der Reformationszeit verknüpfen; neben der Übermittlung neuester

[1] Martin Luther, *Die gantze heilige Schrift Deudsch* [Wittenberg 1545], Darmstadt 1972, S. 1943 und 1954–1956.

[2] Die *Tragedi* wurde 1539 in Augburg unter dem Titel *Beel* in einer veränderten Fassung erneut gedruckt, in der Sixt Birck sich als Autor nennt (zur Autorschaft s. u.), Nachweise von Zitaten und Verweisen mit Seitenzahl direkt im Text unter Bezug auf Sixt Birck, *Sämtliche Dramen*, hrsg. von Manfred Brauneck, Berlin 1969–1980, Bd. 1, S. 159–288.

[3] Vgl. das Titelblatt in Birck, *Sämtliche Dramen*, Bd. 1, S. 301. Das Wochenausgabebuch des Rates der Stadt Basel notiert am 15. Mai eine Zahlung „den Bürgern die das spil gmacht uss gehaiss miner Herren der Höuptern" zit. nach Fritz Mohr, *Die Dramen des Valentin Boltz*, Basel 1916, S. 102. Dies steht im Gegensatz zu dem zwei Jahre zuvor in Zusammenhang mit Heinrich Bullingers *Lucretia* erfolgten Eintrag „geschenkt den jungen knaben zu jrm spil gestür an jrn costen" (ebd.) und entspricht hingegen den Zahlungen, die 1546 als nach einer längeren Pause erstmals wieder ein öffentliches Schauspiel in Basel belegt ist, in Zusammenhang mit der Aufführung von *Pauli Bekehrung* von Valentin Boltz geleistet wurden (ebd., S. 104).

[4] Johannes Kolroß, „Fünferlei Betrachtnisse, die den Menschen zur Buße reizen", in: *Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrhunderts.* Bd. 1, Zürich 1890, S. 51–100 bzw. Birck, *Sämtliche Dramen*, Bd. 2, S. 1–53.

Nachrichten hebt Robert Scribner mit der agitatorischen Wirkung durch Verspottung der katholischen Geistlichen, der Parodie katholischer Kirchenmusik und dem Bekenntnis zur evangelischen Gemeinde durch solidaritätstiftendes gemeinsames Singen drei zentrale Funktionen des Liedes im reformatorischen Prozess hervor.[5]

Die Beschlussrede der *Tragedi* (286) bemüht sich, jedwede Kritik am katholischen Klerus herunterzuspielen. Doch bereits der Beginn des Schauspiels nimmt unmissverständlich auf den katholischen Ritus Bezug: Der Messner läutet zu einem als „Götzendienst" bezeichneten Ritual, dann zieht eine Gruppe von „Pfaffen" auf mit einem Gesang in der Melodie „Pange lingua", der mit den Worten „O Gott Beel laß dir gefallen | Yetzund dises lobgsang fron" (171) beginnt. Wenn Beel Wein, Brot und Fleisch als Opfer dargebracht werden, begleiten die Priester das Ritual mit zwei Gesängen, die jeweils mit den Worten „Beel starcker Gotte" (193) beginnen und an den Götzen adressiert sind, sie singen in den Melodien des Hymnus *Iste confessor* und des Magnificat im vierten Ton, die keineswegs zufällig gewählt sind. Denn der Charakter der Parabel, der im Text des Spiels nur latent ist, wird durch die Musik offensichtlich: über die Identität der Beelspriester mit den katholischen Geistlichen wird kein Zweifel gelassen, mit den Hymnen zum Lob der Hostie, zum Fest der Bekenner und dem Gesang der Maria wird mit Hilfe der Musik eine Analogie zwischen der Anbetung des Beel und der aus protestantischer Sicht als Abgötterei angesehenen katholischen Abendmahlslehre, der Verehrung der Heiligen und der Jungfrau Maria gezogen. Der Dichter verlässt sich dabei nicht auf die Kenntnis der Gesänge der katholischen Liturgie, sondern wählt mit dem Thomas von Aquin zugeschriebenen Hymnus *Pange lingua gloriosi* gleich zu Beginn eine Melodie, die allgemein bekannt war und in den Fonleichnamsprozessionen in der Regel zum Abschluss der Prozession im Dom gesungen wurde.[6] Der Auftritt der Beelspriester in der *Tragedi* ist damit nicht nur auf den Introitus des katholischen Klerus im grundsätzlichen Sinne bezogen, vielmehr wird durch die Melodie ein direkter Bezug zu Fronleichnam hergestellt, jenem Fest, das Luther als das schädlichste von allen bezeichnete. Damit werden zugleich weitere Kontexte eröffnet. Die im Spiel gebrandmarkte Abgötterei, die Herstellung eines Götzen aus kostbaren Materialien, findet ihre Parallele in

[5] Vgl. Robert W. Scribner, „Flugblatt und Analphabetentum. Wie kam der gemeine Mann zu reformatorischen Ideen?", in: *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit*, hrsg. von Hans-Joachim Köhler (=Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 13), Stuttgart 1981, S.65–76.

[6] Vgl. Detlef Altenburg, „Die Musik in der Fronleichnamsprozession des 14. und 15. Jahrhunderts", in: *MD* 38 (1984), S.15.

der Produktion kostbarer Monstranzen für die Fronleichnamsprozessionen.[7] Die Titelvignette des Drucks zeigt eine Darstellung des Beel und die Vorrede an den Leser spricht unmißverständlich „kelch, crütz und monstrantzen“ (167) als Attribute der Beelspriester an.

In Basel hatte zudem am 9. Februar 1529, also nur sechs Jahre vor der Aufführung und damit wohl noch in allgemeiner Erinnerung, ein Bildersturm stattgefunden. Dieser wird in der *Tragedi* gerechtfertigt, dort ist es anders als in der Bibel nicht Daniel selbst, der das Götzenbild zerstört, sondern der Werkmeister Archimedes, der mit seinen Gehilfen gleich den Basler Bürgern Hand anlegt (219ff.). In unserem Kontext interessiert weniger Motivation und Auswirkung des Basler Ikonoklasmus als vielmehr die Tatsache, dass ein Kreuz prozessionsartig durch die Stadt geschleift und schließlich verbrannt wurde und dazu nach dem Bericht von Konrad Schnitt der 114. Psalm *In exitu Israel* gesungen wurde.[8]

Das von dem Basler Reformator Johannes Oekolampad propagierte gemeinsame einstimmige Singen von Psalmen in der Kirche[9] ist eine musikalische Praxis, die Basel bereits vor der offiziellen Einführung der Reformation 1529 von den übrigen reformierten Schweizer Städten und den Lehren Ulrich Zwinglis abgrenzt.[10] Erstmals wurde am Ostersonntag 1526 ein Psalm von der Gemeinde in der Kirche zu St. Martin gesungen.[11] Der Basler Jurist Bonifacius Amerbach vermerkte vor allem die ästhetische Differenz zur hergebrachten Kirchenmusik, wenn er das Singen als „ululare“ bezeichnete,[12] doch dürfte nicht hierin, sondern in der offensichtlichen Abweichung vom katholischen Ritus der Grund gelegen haben, dass der Rat der Stadt Basel das gemeinsa-

[7] Vgl. ebd., S. 9.

[8] Vgl. *Basler Chroniken.* Bd. 6, hrsg. von August Bernoulli, Leipzig 1902, S. 115f. Die Nummerierung der Psalmen folgt dort, wo es sich um protestantische Kirchenlieder handelt, der Zählung der Lutherbibel. Nach der Chronik eines Basler Karthäusers wurde hingegen das so genannte Judaslied (*O du armer Judas*) gesungen vgl. *Basler Chroniken.* Bd. 1, hrsg. von Wilhelm Vischer und Alfred Stern, Leipzig 1972, S. 447f.

[9] Vgl. hierzu auch Kennth H. Marcus, „A Veritable Break with the Past: Sacred Music in Fifteenth-Century Basel“, in: *Medieval Germany: Associations and Delineations*, hrsg. von Nancy van Deusen, Ottawa 2000, S. 163–172.

[10] Vgl. Johannes Buchstab, „Eigentlichen und gründlichen Kundschaft, April 1528“, in: *Briefe und Akten zum Leben Oekolampads*, Bd. 2, hrsg. von Ernst Staehelin, Basel 1934, S. 174.

[11] Auch am 10. und 12. August wurden Psalmen gesungen, vgl. Christoph Johann Riggenbach, *Der Kirchengesang in Basel seit der Reformation*, Basel 1870, S. 166, der sich auf Oekolampads Briefe an Zwingli vom 09.04. und 12.08.1526 stützt.

[12] Brief vom 01.08.1527 an Johannes Montanus in: *Briefe und Akten*, Bd. 2, S. 87. Der Karthäuser Mönch Georgio Carpentarii de Brugg spricht von „psalmos rythmicos in lingua vernacula“, *Basler Chroniken.* Bd. 1, S. 411.

me Singen von Psalmen zunächst verbot. Oekolampad legte dem Rat dann ausführlich dar, warum diese Praxis gottgefällig sei und erreichte mit der Zusicherung politischer Zurückhaltung schließlich, dass das Verbot aufgehoben wurde.[13] Durch das vorübergehende Verbot kam dem gemeinsamen Singen von Psalmen jedoch über seine Funktion im Gottesdienst hinaus auch eine explizit politische Bedeutung zu, die sich im Singen des 114. Psalms beim Basler Bildersturm zeigte.

An beide Funktionen, die des Gemeindegesangs der aus Sicht der Reformatoren Rechtgläubigen wie auch an deren Widerstand gegen den Druck einer religiösen Assimilation, knüpft jene Szene in der *Tragedi* an, die auf dem Stich auf dem Titelblatt des eingangs zitierten Liedes dargestellt ist, das Daniel in der Löwengrube zeigt. Wenn er hier seinen Gott um Hilfe bittet, erklingt eine deutsche Fassung des 25. Psalms, *Herr ich erheb mein Stimm zu dir*. Vor dem Hintergrund der Funktion und Geschichte des Psalmensingens in Basel ist Daniels Identität eines Rechtgläubigen für den Zuschauer hier zweifelsfrei gegeben. Der früheste Beleg für die Melodie und den Text aus dem Schauspiel als Lied findet sich erst im Druck des so genannten Konstanzer Gesangbuchs von 1552, wo der Text des Liedes Johannes Kolross zugeschrieben wird.[14] Da in der *Tragedi* nur die erste und vierte Strophe dieses Liedes gesungen werden, vermutet Markus Jenny, dass es sich um einen Auszug aus dem dann präexistenten Lied handle,[15] so dass die Zuschauer nicht nur eine deutsche Paraphrase des Psalms, sondern ein protestantisches Kirchenlied wieder erkannt hätten. Damit und in Anbetracht der von Albert Gessler und Helene Levinger u.a. aufgrund der Unterschiede zu dem Sprachstand des Basler Drucks angemeldeten Zweifel an der Autorschaft Sixt Bircks[16] ist wohl davon auszugehen, dass Kolross zumindest als Mitautor anzusehen ist.

Am Ende der *Tragedi* bekennt sich der König zu jenem Gott, von dem Daniel nicht gelassen und der ihn schließlich errettet hat. Er ist damit ein Vorbild für jedwede politische Autorität und damit nicht zuletzt auch für

[13] Vgl. *Aktensammlung zur Geschichte der Basler Reformation in den Jahren 1519 bis Anfang 1534.* Bd.2, hrsg. von Emil Dürr und Paul Roth, Basel 1933, S.374–376.

[14] *Das deutsche Kirchenlied III/1,* Teil 3, hrsg. von Joachim Stalmann, Kassel u.a. 1998, Notenband. S.138 und Textband S.135.

[15] Markus Jenny, *Geschichte des deutsch-schweizerischen evangelischen Gesangbuches im 16. Jahrhundert*, Basel 1962, S.183f. und ders., „Christoffel Wyßgerber alias Christophorus Alutarius", in: *Basler Zeitschrift* 49 (1950), S.68f.

[16] Vgl. Albert Gessler, *Beiträge zur Geschichte der Entwicklung der neuhochdeutschen Schriftsprache in Basel*, Diss. Basel 1888 und Helene Levinger, *Augsburger Schultheater unter Sixt Birck (1536–1554)*, Erlangen 1931, S.18–21.

den Rat der Stadt Basel bei der Einführung einer neuen Staatsreligion. Zugleich schenkt der König Daniel und dem Geschlecht Israel die Freiheit. Der Sinneswandel des Königs, der Daniel zuvor noch in die Löwengrube werfen ließ, basiert nicht auf aufgeklärter Einsicht, vielmehr kommt der Heilige Geist über ihn. Bevor der König seinen Willen verkündet, erklingt ein Gesang, der mit den Worten „Kumb heyliger geyst herre Gott" (279) beginnt. Die Musik unterbricht die Handlung, die Pause macht den Vorgang der Verwandlung bewusst. Es handelt sich um ein protestantisches Kirchenlied, das jedoch auf eine vorreformatorische Übersetzung der Antiphon *Veni sancte spiritus, reple* aus der katholischen Pfingstliturgie zurückgeht. Der gleiche Gesang wird auch in Valentin Boltz' Schauspiel *Pauli Bekehrung*, dem nächsten Spiel, das 1546 in Basel aufgeführt wurde, in einer nahezu analogen Situation angestimmt. Nach seiner Bekehrung lässt sich der Protagonist taufen, „Cantores" singen dazu „Kum helger geist: oder Veni creator spiritus".[17] Die eindeutig falsche lateinische Kontextualisierung – das protestantische Lied geht weder auf den hier angegebenen Pfingsthymnus *Veni creator spiritus* noch auf die Stephan Langton zugeschriebene Pfingstsequenz *Veni sancte spiritus* zurück – zeigt, dass der Zusammenhang mit der vorreformatorischen Praxis offenbar nicht mehr klar gesehen wurde. Im Gegensatz zu den Gesängen der Beelspriester ist das protestantische Kirchenlied zudem keine vollständige Kontrafaktur der katholischen Antiphon,[18] vielmehr handelt es sich um eine überarbeitete Fassung des Antiphonliedes *Chum heiliger geist, herre got*, das erst im 15. Jahrhundert nachweisbar ist. Eine durch Luther verbesserte Fassung wurde dann als einziges Lied mit einem der Melodie unterlegten Text erstmals im Erfurter *Enchiridion* 1524 gedruckt, bereits 1533 wurde sie in Straßburg nachgedruckt.[19] Dass die *Tragedi* ausschließlich auf das protestantische Kirchenlied hinzielt und keinerlei Bezug mehr zu dessen vorreformatorischem Vorbild hat, wird deutlich, wenn man den im Drama abgedruckten Text mit den Gesangbüchern einerseits und der Textfassung des 1514/16 in Basel bei Adam Petri für den Salzburger Erzbischof gedruckten Plenarmissale andererseits vergleicht.[20] Luther schätzt das Lied sehr, er äußerte „den Gesang ‚Komm heiliger Geist' etc. hat der heilige Geist selber von sich gemacht, beyde, Wort und Melo-

[17] Zit. nach Mohr, *Dramen des Valentin Boltz*, S. 21.

[18] Zu einer Anlehnung der Melodie vgl. Walther Lipphardt, „Deutsche Antiphonenlieder des Spätmittelalters", in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 27 (1983), S. 39–82, S. 59f. und 68.

[19] *Das deutsche Kirchenlied III/1,* Teil 2, hrsg. von Joachim Stalmann, Kassel u. a. 1997, Notenband S. 101–103 und Textband S. 95–98; vgl. auch Jenny, *Geschichte*, S. 234–237.

[20] Vgl. Lipphardt, „Deutsche Antiphonenlieder", S. 56.

dey".[21] Damit hat das Lied in der Reformation eine Wandlung durchgemacht, die jener des Königs vergleichbar ist.

Über den Text des Schauspiels hinaus sind in einer als Liederbuch des Christoffel Wyssgerber[22] bekannten Handschrift der Basler Universitätsbibliothek (F. II. 35)[23] vierstimmige Sätze von drei der in der *Tragedi* enthaltenen Gesänge überliefert, die mutmaßlich in der Basler Aufführung verwendet wurden. *Beel starcker Gott wir loben dich* (fol.13v–14r) ist explizit mit der Zuordnung zu diesem Drama versehen und als „Ein gesang im Spyl Daniels und des Abgots Beel. Singen die Priester Beels"[24] bezeichnet.

Das Lob Gottes am Ende des ersten und des dritten Aktes wird nicht wie jenes der Beelspriester auf die Melodien der katholischen Liturgie, sondern in der seit Johannes Reuchlins *Henno* im humanistischen Drama etablierten und als Humanistenode bezeichneten Manier gesungen. Bei dem Schlusschor, *Nun lond uns fromme lüdt* (fol.12v–13r), handelt es sich um einen Satz, den Peter Tritonius gesetzt und 1507 als Nr.5 seiner Vertonungen Horazscher Oden (*Melopoaie*) veröffentlichte.[25] Dieser Zusammenhang ist insofern kein zufälliger, als Wyssgerbers vermutlich von ihm selbst um 1534 geschriebenes Liederbuch wohl ursprünglich mit einem Exemplar von Tritonius' Druck zusammengebunden war.[26] Das im Schauspiel angegebene Metrum der zweiten asklepiadeischen Strophe ist jedoch insofern korrupt, als der Text einem musikalischen Satz angepasst wurde, der auf der Grundlage des Diskant aus dem Tritonius-Druck erstellt worden ist und damit ebenso wie jener im dritten Asklepiadeus fünf Silben zu wenig aufweist.[27] Neben der asklepiadeischen Strophe findet auch die sapphische Strophe[28] für den Chor *Wir sond allaine lieben Gott vertrawen* Verwendung, die vermutlich ebenso wie die Chöre in

[21] Martin Luther, *Tischreden*. Bd.4, Weimar 1916, Nr. 4478, S.334.

[22] Wyssgerber war 1529–1539 Lehrer an der Mädchenschule zu St. Martin in Basel, vgl. Jenny, „Wyßgerber", S.58.

[23] Vgl. ebd., S.61ff.und John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel 1988, S.42–45, veröffentlicht sind die Sätze in Eduard Bernoulli, *Aus Liederbüchern der Humanistenzeit*, Leipzig 1910, S. 104–110.

[24] Faksimile in: Birck, *Sämtliche Dramen*, Bd.1, S.292f.

[25] Vgl. Rochus von Liliencron, „Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts", in: *VfMw* 3 (1887), S.59 und ders., „Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert", in: *VfMw* 6 (1890), S.309–387.

[26] Vgl. Kmetz, *Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S.43.

[27] Vgl. Jenny, „Wyßgerber", S.68f.

[28] Formal handelt es sich auch bei *Iste confessor* wie im Schauspiel vermerkt (193) um eine sapphische Strophe, die jedoch vermutlich nicht als Humanistenode vorgetragen wurde.

Kolross' *Betrachtnüssen* („zum Ersten singt man mit fier stimmen nachgende tüdtsche Saphica“[29]) ebenfalls auf die entsprechende vierstimmige Komposition des Tritonius gesungen wurde auch wenn sie Wyssgerber nicht eigens aufgezeichnet hat.

Bei *Beel starcker Gott wir loben dich* handelt es sich hingegen um einen Satz, der in einem Wittenberger Einblattdruck aus dem Jahr 1524 mit der Übersetzung des 51. Psalms von Erhart Hegenwald, *Erbarm dich mein o herre Gott*, textiert ist.[30] Zwar liegt der Melodie dieses Satzes im Tenor zu Beginn tatsächlich der im Schauspiel angegebene vierte Psalmton zugrunde, doch ist aufgrund der Fortsetzung der Melodie und des vierstimmigen Satzes der Bezug auf das protestantische Kirchenlied substantiell stärker. Zu bedenken ist jedoch, dass Hegenwalds Text bereits 1524 mit einer neuen Melodie und in einem neuen Satz von Johann Walter im Druck erschien,[31] die sich dann auch in den Gesangbüchern durchgesetzt hat. Es scheint mir damit denkbar, dass es sich bei dem Satz des Einblattdrucks aus der Sicht Wyssgerbers weniger um ein Kirchenlied als vielmehr um einen gewissermaßen „verfügbaren“ weil inzwischen funktionslosen Satz gehandelt hat.

Der vierstimmige Satz des Chors der Beelspriester ist dem vierstimmigen Satz von Kolross' Übersetzung des 25. Psalms, *Herr ich erheb meyn Seel zu dir* (fol. 14v–15r), vergleichbar. Zwar ist die Melodie später auch einzeln überliefert, nicht jedoch der Satz, dessen Herkunft nicht bekannt ist. Bemerkenswert ist, dass Daniel keineswegs – wie die erste Person des Textes erlauben würde – seinen Gott alleine anruft, sondern dieser Psalm nicht nur im Chor wie auch alle anderen Gesänge des Schauspiels, sondern zudem mehrstimmig erklingt.

Arnold Geering hat die Musik im Drama, dem neben dem Wirtshaus in Städten wie Zürich und Bern einzigen nach der Reformation verbliebenen öffentlichen Ort für Musik, als eine Kompensation der verlorenen gegangenen mehrstimmigen Kirchenmusik aufgefasst.[32] In Basel, wo in der Kirche gesun-

[29] Kolross, „Fünferlei Betrachtnisse“, S. 59.

[30] Vgl. die Wiedergabe bei Emanuel Christian Gottlieb Langbecker, *Gesang-Blätter aus dem 16. Jahrhundert*, Berlin 1838, S. 69 und *Das deutsche Kirchenlied III/1,* Teil 2, Notenband S. 100 und Textband S. 89–91 sowie dazu Edgar Refardt, „Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 3 (1921), S. 204–206 und Jenny, „Wyßgerber“, S. 63 und 71.

[31] Vgl. Johann Walter, *Geistliches Gesangbüchlein*, hrsg. von Otto Schröder (=Sämtliche Werke Bd. 1), Kassel u. a. 1953, S. 16f.

[32] Vgl. Arnold Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation*, Aarau 1933, S. 67. In den Berner Dramen des Hans von Rüte wird Musik entsprechend auch in solchen Kontexten eingesetzt, in denen sie nach der Zwinglischen Lehre nicht vorkommen dürfte, vgl. den Kommentar von Klaus Jaeger in: Hans von Rüte, *Sämtliche Dramen*, hrsg. von Friederike Christ-Kutter u. a. (=Schweizer Texte N.F., Bd. 14), Bern u. a. 2000, Bd. 3, S. 69–90.

gen wurde, scheint es mir jedoch darüber hinaus geboten zu fragen, in wie weit die Musik im Schauspiel auch in einen Diskurs über die Kirchenmusik eingreift. Der vierstimmige Vortrag des 25. Psalms in der Löwengrube lässt sich durchaus als eine Anregung zum vierstimmigen Singen der Psalmen verstehen. Ein solcher Diskurs ist jedoch 1535 in Basel nicht greifbar und ich möchte daher den Blick nicht auf die Mehrstimmigkeit, sondern auf die Melodien der Psalmen richten.

1526 erschien bei Petri in Basel Oekolampads Auslegung des 10. Psalms,[33] der im Anhang die bereits 1522 erschienene Übersetzung dieses Psalms von Michael Stiefel beigegeben ist,[34] die auf den Ton *Pange lingua* zu singen ist. Dass er in dieser Gestalt in Basel, aber wohl nicht in Oekolampads Kirche, gesungen wurde, geht aus dem Vorwort des Drucks hervor.[35] Stiefels Übersetzung ist weniger ein Gemeindelied als vielmehr ein kirchenpolitisches Lied mit zahlreichen Invektiven auf Kaiser und Papst und es verwundert nicht, dass es auch „für sich selbs", also wohl außerhalb des Gottesdienstes, analog zum 114. Psalm beim Bildersturm, gesungen wurde und nicht dauerhaft Eingang in das Basler Repertoire fand. Im Straßburger Gesangbuch von 1525 ist Stiefels Text aufgenommen mit dem Vermerk „der doch zu Straßburg nit gesungen würt".[36] Die Rezeption dieses Textes löste sich zudem sehr bald von der Melodie des *Pange lingua*. Bereits 1524 versah Johann Walter den Text mit einer neuen Melodie und einem neuen Satz.[37]

Die Aneignung des *Pange lingua* und die anschließende Ablösung des Textes von der Melodie zeigen exemplarisch die Funktion der Musik im frühen Kirchenlied. In einer Phase, in der der Text die Funktion eines kämpferischen Liedes hatte, wird diese Funktion durch die katholische Melodie unterstützt. In einer Phase, in der sich der Psalm als Gemeindelied zu bewähren hatte, wurde die Melodie ersetzt. Dass sowohl der Gesang der Beelspriester zu Beginn die *Tragedi* als auch Stiefels Übersetzung des 10. Psalms in Basel auf die vormals in der Fronleichnamsprozession beheimatete Melodie gesungen wurden, legt es nahe, in der *Tragedi* einen musikalischen Diskurs über die Praxis des Psalmensingens zu verorten. Die in Basel bekannten Übersetzungen des 10. und des 51. Psalms von Stiefel und Hegenwald wurden jeweils auf Melodien gesungen, die der katholischen Tradition entstammten. Eben

[33] *Der zehend psalm gepredigt im fünff vnd zwenzigsten iar*, Basel: Petri 1526.

[34] Vgl. Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied. Bd.3*, Leipzig 1870, S.79f.

[35] Vgl. *Briefe und Akten*, Bd.1, S.601.

[36] Riggenbach, *Kirchengesang in Basel*, S.9.

[37] Walter, *Geistliches Gesangbüchlein*, S.9f.

jene Melodien werden in der *Tragedi* den Beelspriestern zugeordnet. Kolross' Übersetzung des 25. Psalms wird hingegen auf eine Melodie gesungen, die nicht vorbelastet ist und kann damit als ein Plädoyer für eine musikalische Praxis aufgefasst werden, in der das protestantische Kirchenlied sich in seiner musikalischen Substanz von der katholischen Tradition ebenso abzuheben hätte, wie Oekolampad dies für den Gottesdienst insgesamt fordert, wenn er sich von Luthers Festhalten an Traditionen distanziert. Zugleich wird für die deutschen Psalmen eine musikalische Substanz eingefordert, so wie auch Oekolampad sich in dieser Frage von Zwingli distanziert.

Das eingangs zitierte *Huepsch new Lied* erschien erstmals bereits im Jahre 1552 im Druck. Diese Flugschrift und zahlreiche weitere Drucke des Liedes zeigen, dass das hier erneut aufgegriffene Thema der 17 Jahre zuvor in Basel aufgeführten *Tragedi* offenbar nichts von seiner Aktualität verloren hatte.[38] Die Diskussion um das ob und wie des Singens der Psalmen in den reformierten Schweizer Städten hatte sich hingegen beruhigt und wurde erst 1562 mit dem Erschienen des Genfer Psalters und 1573 mit dessen Übersetzung durch Ambrosius Lobwasser wieder aktuell. 1552 wurde auch Kolross' Übersetzung des 25. Psalms im so genannten Konstanzer Gesangbuch publiziert.[39] 1559 stellte Conrad Wolffhart in Basel dann sämtliche ihm bekannten Psalmübersetzungen in seinem *Christlichen Gesangbuch* zusammen, darunter jene von Stiefel, Hegenwald und Kolross.[40] Es ist daher nahe liegend, dass das

[38] Dass Birck das Stück in Augsburg, wo er von 1536–1554 Rektor an der Schule zu St. Anna war, veröffentlichte, dürfte vor allem politische Gründe haben: 1537 verließ der katholische Klerus die Stadt Augsburg. Auf eben jenes Ereignis nimmt Birck im Vorwort zu seiner Ausgabe des *Beel*, das an den Bürgermeister und den Rat der Stadt Augsburg adressiert ist (166ff.), Bezug. Es handelt sich nicht um einen Text, der als Vorlage für ein Spiel gedacht ist, sondern vielmehr mit „dem Christenlichen leser" (165) rechnet; die Frage nach der Aufführung der Musik stellt sich damit nicht. Eben jenem Leser gibt Birck in seiner Bearbeitung des *Beel* hingegen zum einen seine Vorstellung von der Form des Dramas mit, wenn er betrachtende Chöre einfügt und zum anderen Kostproben seiner Fähigkeiten, den Psalter ins Deutsche zu übersetzen, wenn er diese durchgehend als Psalmparaphrasen gestaltet – In Bircks nur in Augsburg gedruckten Dramen *Ezechias* (1539) und *Zorobabel* (1538) werden nur Psalmen gesungen, im *Joseph* (1539) sind die Chöre nicht spezifiziert. Er begibt sich damit in direkte Konkurrenz zu den 1537 und 1538 in Augsburg erschienenen Gesamtübersetzungen des Psalters von Siegmund Salminger und Joachim Aberlin sowie Jakob Dachser und greift ebenso wie Kolross in der Basler Fassung in den Diskurs über das Singen von Psalmen in Deutscher Übersetzung ein, wenn er diese bis auf den abschließenden, von den Israelitern gesungenen, alle als sapphische Strophen gestaltet. Mit *Veni sancte spiritus* fällt nur ein Gesang in der Augsburger Fassung weg. Zu vermuten ist, dass in der kirchenpolitischen Situation, die Birck in seiner Vorrede beschreibt, jedweder Zusammenhang zwischen Reformation und präreformatorischem Kultus negiert werden sollte.

[39] Jenny, *Geschichte*, S.28f.

[40] Ebd., S. 166–170.

Lied „wider den Abgott Bell“ nicht auf eine der katholischen Liturgie oder dem evangelischen Kirchenlied entlehnte Melodie gesungen wurde, sondern auf den durch und durch weltlichen und weit verbreiteten Ton *Es wohnet Lieb bey Liebe.*[41]

[41] *Deutscher Liederhort. Bd. 1*, hrsg. von Ludwig Erk und Franz A. Böhme, Leipzig 1925, S. 304–307. Der Ton fand später sowohl in katholische wie auch in protestantische Gesangbücher Aufnahme.

Stephanie Klauk

Das spanische Madrigal. Ein bisher unbeachteter Aspekt des spanischen Theaters im 16. Jahrhundert

Die prominenteste poetisch-musikalische Gattung des 16. Jahrhunderts in Spanien ist zweifellos der Villancico. Beim Vergleich mit dem weltlichen Repertoire Italiens erscheint es bemerkenswert, dass das Madrigal auf der iberischen Halbinsel auf den ersten Blick kaum rezipiert wurde;[1] trotz der kulturellen, aber vor allem auch trotz der im 16. Jahrhundert bestehenden politischen Beziehungen.[2] Der spanische Musikwissenschaftler Miguel Querol Gavaldá suggeriert denn auch, dass die geringe Repräsentanz des Madrigals darauf zurückzuführen sei, dass sich die spanischen Madrigale eben vor allem in der Form des Villancico verbergen würden.[3]

Dies soll im Folgenden korrigiert werden, indem nachgewiesen wird, auf welche Weise der Terminus Madrigal in Spanien durch den der Canción ersetzt wurde. Diese Zuordnung wird außerdem durch den Vergleich verschiedener Textformen und ihrer Vertonungen bestätigt, so dass auch in den bekannten Musikquellen etliche Kompositionen als Madrigale identifiziert werden können.

Die Beschäftigung mit dieser Thematik ergab sich im Rahmen von Untersuchungen über die Musik des spanischen Theaters im 16. Jahrhundert.[4] Als Ausgangspunkt diente ein Repertoire von über 1000 ermittelten Gesangsein-

[1] Im Folgenden sind die überlieferten Madrigalbücher spanischer Komponisten aufgeführt: Pere Alberch Vila, *Odarum (quas vulgo madrigales appellamus...)*, *Liber primus*, Barcelona 1561; Mateo Flecha, *Il primo libro de Madrigali de Mateo Flecha*, Venedig 1568; Pedro Valenzola, *Madrigali di Pietro Valenzola Spagnueolo a cinque voci*, Venedig 1578; Joan Brudieu, *De los madrigales del muy reverendo Ioan Brudieu*, Barcelona 1585; Sebastián Raval, *Il primo libro de Madrigali a cinque voci*, Venedig 1593; Pedro Ruimonte, *Parnaso español de madrigales y villancicos a cuatro, cinco y seys*, Antwerpen 1614.

[2] Sardinien wurde 1325, Sizilien 1409 und Neapel 1442 dem aragonesischen Königreich einverleibt, wobei Neapel nach wechselnden Besitzverhältnissen erst ab 1504 zum vereinigten Spanien gehörte. Die norditalienischen Territorien Mailand, Elba sowie einige Stützpunkte in der Toskana wurden erst im Laufe des 16. Jahrhunderts spanisch (1535, 1548 und 1557 respektive). Vgl. Walther L. Bernecker, *Spanische Geschichte – Von der Reconquista bis heute*, Darmstadt 2002, S.37f.

[3] Miguel Querol Gavaldá, *I. Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. II. Cancionero de la Casanatense*, (=Monumentos de la Música Española Bd.40), hrsg. von Miguel Querol Gavaldá, Barcelona 1981, S.7.

[4] Stephanie Klauk, *Musik im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts*, (=Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Bd.15), Sinzig 2012.

lagen aus fast 500 Dramentexten, wobei damit zunächst nur die Texte dieser Einlagen gemeint sind. Denn sowohl vor der Entstehung der Oper als auch danach war auf der iberischen Halbinsel das gesprochene Theater mit mehr oder weniger zahlreichen solcher vokalen Einlagen vorherrschend. Obwohl bis ins 17. Jahrhundert hinein keine entsprechenden Partituren existierten, kann auf die musikalische Darbietung bestimmter Texte bzw. Textabschnitte durch diesbezügliche Didaskalien, Überschriften wie Villancico, Romance usw. oder auch durch die Textstruktur als solche geschlossen werden.[5]

Die aus den Dramen ermittelten Einlagen ließen sich aufgrund ihrer poetischen Form in mehr als 700 Villancicos, 45 Romances, 90 lateinische Verse und ca. 70 vulgärsprachliche Texte unterschiedlicher Struktur einteilen, deren metrische Analyse sechs Gruppen ergab.

In der ersten Gruppe sind verschiedene Formen der Canción alirada zusammengefasst. Canción alirada ist der Oberbegriff bzw. die „Sammelbezeichnung für alle aus der petrarchistischen Canzone abgeleiteten Gedichtformen, deren meist kurze, unter sich stets gleichgebaute Strophen (l i r a s) [...] in freier Weise 11- und 7-Silber kombinieren".[6] Abhängig von der Anzahl der Verse und ihrem Reimschema unterscheidet man drei Untergruppen, die sich alle auch in den Drameneinlagen nachweisen lassen: a) die Lira garcilasiana, eine 5-zeilige Form auf zwei Reimen; b) die Lira-sestina, d.h. sechs Verse mit Reim- und Silbenschema aBaBcC und c) die Cuarteto-lira, ein 4-Zeiler mit beliebiger Silbenanordnung und dem Reimschema abab oder abba. Die zweite Gruppe bildet die Silva, eine reihenartige Form frei kombinierbarer 7- und 11-Silber, die mit geringer Verszahl dem poetischen Madrigal im engsten Sinn entspricht. Als dritte Gruppe lässt sich das Sonett nachweisen, als vierte die Octava real, d.h. acht 11-silbige Zeilen in alternierenden Reimen und abschließendem Reimpaar und als fünfte Gruppe das Terceto dantesco bzw. Terceto

[5] Villancico und Romance besitzen literarisch und musikalisch feste Formen: Während der Villancico eine charakteristische Refrainstruktur aufweist, besteht die Romance aus regelmäßigen Achtsilbern mit assonantischen Reimen in den geraden Versen; die Musik wird gewöhnlich nach jeweils vier Versen wiederholt. Dass mit den poetisch-musikalischen Doppelbezeichnungen Villancico und Romance überschriebene Texte bzw. Texte dieser literarischen Gestalt nicht abgelesen werden sollten, sondern ausschließlich zum Singen eingefügt wurden, bestätigt der Dichter Juan Díaz Rengifo – für den Villancico – am Ende des 16. Jahrhunderts: „Villanzico es un genero de copla que solamente se compone para ser cantado. Los demas metros sirven para representar, para enseñar, para descrevir, para historia, y para otros propositos, pero este solo para la musica" (Juan Díaz Rengifo, *Arte poetico española*, Madrid 1606 [Erstausgabe 1592], S.30).

[6] Rudolf Baehr, *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen 1962, S.263. (Hervorhebung im Original kursiv.)

encadenado, ein 3-Zeiler aus 11-Silbern mit festem Reimschema ABA BCB CDC usw. Der Vergleich mit der zeitgenössischen italienischen Poesie und Musik zeigt, dass fast alle Texte dieser Struktur dem Madrigal zuzurechnen sind und als solches vertont wurden.[7]

Die sechste und letzte Textform ist die eigentlich interessanteste, da hier keine genuin italienischen Versmaße zugrundeliegen, die in Spanien von Garcilaso de la Vega und Juan Boscán eingeführt wurden.[8] Mit dem Vorherrschen des 8-Silbers sind diese literarisch anspruchsvollen Texte der einheimischen Metrik verbunden, die jedoch in der Form in den vier ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts kaum gepflegt bzw. nicht vertont wurde.

Dass es sich auch bei dieser Gruppe um Madrigale handelt, geht zunächst aus der zeitgenössischen Terminologie hervor. In den Dramentexten sowie in anderen literarischen und musikalischen Quellen werden auch Texte der Silbenstruktur 8-8-4-8-8-4 oder fünf Achtsilber und ihre Vertonungen als Canciones bezeichnet. Das bekannteste Beispiel in diesem Zusammenhang dürfte die 1589 in Venedig erschienene Sammlung *Canciones y Villanescas espirituales* von Francisco Guerrero sein. Die Gleichsetzung der Begriffe Canción espiritual und Madrigale spirituale ist naheliegend; offensichtlich ist die Zuordnung dieser Textformen zum Madrigal auch durch die weniger bekannte Sammlung *Odarum (quas vulgo madrigales appellamus...)* von Alberch Vila, die 1561 in Barcelona veröffentlicht wurde.[9]

Neben der allgemeinen Bedeutung für jegliche Vokalmusik mit vulgärsprachlichem Text, bezeichnet der Terminus Canción im engeren Sinn im 16. Jahrhundert zunächst lediglich eine poetische Gattung, keine musikalische. Eine Canción kann zu dieser Zeit in ihrer literarischen Gestalt fast mit

[7] Vgl. bspw. Walter Klefisch, *Arcadelt als Madrigalist – Ein Beitrag zur Geschichte der weltlichen Vokalmusik der Renaissance in Italien (Musica reservata)*, Köln 1938; Bernhard Janz, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio – Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal*, Tutzing 1992; James Haar, Art. „Madrigal“, in: *MGG*2, Sachteil 5, Kassel 1998, Sp.1541–1569.

[8] Die erste Publikation, die spanische Lyrik in italienischen Versmaßen enthält, ist: Juan Boscán Almogáver, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros*, Barcelona 1543.

[9] Die Verbindung zur Canción wird auch durch die Bezeichnung Oda hergestellt. Letztere benannte in der zeitgenössischen Terminologie mitunter diejenigen metrischen Formen, die im modernen Begriff der Canción alirada zusammengefasst werden. Vgl. Baehr, *Verslehre*, S.263f. Im Zusammenhang mit Vilas Madrigalbuch ist es möglicherweise kein Zufall, dass diese terminologische Überlappung schon aus der Überschrift *Ode ad florem Gnidi* der unter den *Canciones* von Garcilaso de la Vega erscheinenden Verse „Si de mi baja lira“ hervorgeht (Boscán Almogáver, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros*, Faks. Madrid 1936,f. CLXXVIIv), die in ebendieser Sammlung vertont wurden (s.u.).

dem Villancico identisch sein und besitzt dann die gleiche musikalische Form wie dieser. Der einzige Unterschied bestand für die Zeitgenossen offenbar in der Anzahl der Verse. So nennt Juan del Encina, Dichter und Komponist am Hof des Herzogs von Alba in Salamanca, am Ende des 15. Jahrhunderts zweizeilige Sentenzen „mote“ oder „villancico“, dreizeilige ebenfalls „villancico und Texte mit mindestens vier Versen „cancion“ oder „copla“.[10] Entgegen der heute üblichen Definitionen von Villancico und Canción, die sich auf Refrain und Strophe als Einheit beziehen,[11] wurden diese Teile also ursprünglich als – jedenfalls formal – eigenständig betrachtet. Die terminologische Ausdehnung auf das Gesamtgebilde von Ausgangstext und zugehörigen Glossen vollzog sich erst ungefähr in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Gleichzeitig kam die Verwendung des Begriffs Canción in diesem Zusammenhang außer Gebrauch und wurde generalisierend durch den des Villancico ersetzt. Beide Veränderungen werden in der Definition von Juan Díaz Rengifo am Ende des Jahrhunderts deutlich: „La cabeça [del villancico] es una copla de dos, o tres, o quatro versos“.[12] Das bedeutet erstens, dass der Refrain nun als solcher verstanden wird und zweitens, dass strophische Formen mit vierzeiligem Eingangstext bzw. Refrain nicht mehr als Canciones, sondern als Villancicos bezeichnet werden.

Insofern lässt sich die semantische Neubesetzung des Terminus' Canción im engeren Sinn für das Madrigal schlüssig erklären. Nach der Veröffentlichung der Werke von Garcilaso de la Vega und Juan Boscán 1543 wurde Canción nicht nur als Bezeichnung für Gedichte italienischer Metrik übernommen (im Sinne von Canzone), sondern auch bzw. nach wie vor für anspruchsvolle Dichtungen genuin spanischer Versmaße. Entscheidend ist dabei die terminologische Übertragung auf die entsprechenden Vertonungen, die in Analogie zu den poetisch-musikalischen Doppelbezeichnungen Villancico und Romance zu verstehen ist.[13]

---

[10] Juan del Encina, *Cancionero de Juan del Encina*, Salamanca 1496, Faks., hrsg. von Real Academia Española, Madrid 1928, f. 5rf.

[11] U. a. in: Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Bd. 2, Rennes 1952, S. 247–252; 264–269; Isabel Pope, „Musical and Metrical Form of the Villancico“, in: *Annales musicologiques* 2 (1954), S. 189–214; Baehr, *Verslehre*, S. 231–234; 236f.; Gertraut Haberkamp, *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500*, Tutzing 1968, S. 26–28; 39f.; 45; Jineen Elyse Krogstad, *Cancionero Poetry and its Musical Sources*, University of Illinois 1988, S. 101–110; Bernat Cabero Pueyo, *Der Villancico des XVI. und XVII. Jahrhunderts in Spanien*, Berlin 2000, S. 71–76; 82–104.

[12] Díaz Rengifo, *Arte poetico española*, S. 30.

[13] Der neue musikalische Begriff Canción war flexibler und geeigneter als bspw. Soneto für die wenigen, schon in den 30er Jahren von Vihuelisten rezipierten Sonette. Vgl. zum Begriff Soneto

Es konnten Vertonungen zu drei Theatereinlagen in „Madrigalform“ ermittelt werden, die im Folgenden als Beispiele spanischer (musikalischer) Madrigale vorgestellt werden.

Lágrimas de mi consuelo stammt aus der *Tragedia Policiana* (Toledo 1547) von Sebastián Fernández, wobei dieser Einlagentext nicht auf den Dramenautor zurückgeht, sondern die erste Strophe der *Lamentaciones de amores* von Garci-Sánchez de Badajoz bildet:

Lágrimas de mi consuelo	Tränen meines Trostes,
que aveys hecho maravillas	die ihr Wunder vollbracht habt
e hazeys,	und vollbringt;
salid, salid sin recelo	strömt, strömt ohne Argwohn,
a regar estas mexillas	diese Wangen zu bewässern
que soleys.[14]	wie ihr es gewohnt seid.

Der Text besteht aus Achtsilbern und Halbversen, d.h. dass es sich hier um ein spanisches Versmaß handelt. Mit demselben Wortlaut sind eine Vertonung von Antonio Cebrián im *Cancionero de Medinaceli* (um 1550)[15] enthalten sowie zwei fünfstimmige Kompositionen in Juan Vásquez' *Recopilación de sonetos y villancicos* (Sevilla 1560),[16] die als Varianten zu verstehen sind. Die Fassungen der beiden Komponisten weisen jedoch keine Gemeinsamkeiten auf: Der wesentlich kürzere, vierstimmige Satz von Cebrián ist überwiegend syllabisch und homophon; die Melodieführung liegt in der Sopranstimme. Abgesehen von den Tonrepetitionen und der Wiederholung von „lágrimas“ eine Quarte höher, scheint die musikalische Struktur von einer Wortausdeutung unbeeinflusst zu bleiben.

---

in spanischen Vihuelabüchern: Ignacio Navarrete, „The Problem of the Soneto in the Spanish Renaissance Vihuela Books“, in: *Sixteenth Century Journal* 23 (1992), S.769–789. Navarrete zieht die Möglichkeit in Betracht, dass man in Spanien vor allem zu Beginn des 16. Jahrhunderts davon ausgegangen sein könnte, dass sich der Terminus Soneto lediglich auf die Metrik, nämlich den Elfsilber, bezieht (S.773). Den Begriff Canción erläutert er im Sinne der mittelalterlichen Gedichtform und der italienischen Canzone (S.770, Fn3). In diesem Zusammenhang bescheinigt er Alonso Mudarra einen konsequenten Umgang mit dem Begriff (S.778), obwohl der Vihuelist auch die Komposition „Recuerde el alma dormida“ als Canción bezeichnet, der ein anderes, traditionell spanisches Versmaß zugrunde liegt (vgl. zweites Beispiel im Text).

[14] Garci-Sánchez de Badajoz, *Lamentaciones de amores* / Einlagentext aus: Sebastián Fernández, *Tragedia Policiana* (Toledo 1547); Übersetzung der Autorin.

[15] *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*, (=Monumentos de la Música Española 8), 2 Bde., hrsg. von Miguel Querol Gavaldá, Barcelona 1949.

[16] Juan Vásquez, *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco (1560)*, (=Monumentos de la Música Española 4), hrsg. von Higinio Anglés, Barcelona 1946.



Abbildung 1: „Lágrimas de mi consuelo“ (*Cancionero de Medinaceli*, Antonio Cebrián).

Die beiden fünfstimmigen Fassungen von Juan Vásquez sind ebenfalls nicht durch ihre Textauslegung gekennzeichnet (allenfalls das Melisma auf „consuelo“ könnte als solche bezeichnet werden), sondern durch die klare formale Gliederung und musikalische Verarbeitung. Die zweite Version beispielsweise besteht aus zwei exakt gleich langen Großteilen (T. 1–24 und 24–47; vgl.

Abb. 2, S. 200f.), die jeweils drei Textzeilen vertonen und ihrerseits parallel aufgebaut sind.

Jedem Vers entspricht ein vor allem rhythmisch charakteristisches Motiv, das zu Beginn der beiden genannten Abschnitte imitatorisch eingeführt und danach mit den folgenden Versen und ihren Motiven in polyphoner Stimmführung verwoben wird. Der musikalische Zusammenhang beider Teile wird durch den Kurzvers des letzteren („que soleys") hergestellt. Rhythmisch und auch durch die gegenläufige Melodierichtung mit dem ersten Halbvers („y hazeys") verwandt, wird er während der mehrfachen textlichen Wiederholung fortwährend variiert, bis er in den Oberstimmen in das gleiche aufwärts gerichtete „Sekundschritt-Motiv" des Zeilenbeginns von „que aveys hecho maravillas" aus dem ersten Teil (T. 7–9) mündet.

Der Einlagentext *Recuerde el alma dormida* basiert mit der gleichen Silbenverteilung von 8-8-4-8-8-4 ebenfalls auf der autochthonen Metrik. Die Gesangseinlage der *Egloga al santisimo sacramento* (1550–1600) weist einen im Vergleich mit demjenigen der Vertonungen abgeänderten Text auf. Der vertonte Text bildet die erste Strophe der *Coplas de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre* (1477):[17]

Recuerde el alma dormida
abibe el seso y despierte
contemplando
no le sea esta comida
juicio de cruda muerte
comulgando.
Hombres locos, atrevidos,
si deseáis el maná
celestial,
vestíos de otros vestidos,
la vestidura buscad
nupcial.[18]
[...]

Recuerde el alma dormida,
abive el seso y despierte
contenplando
como se passa la vida,
como se viene la muerte
tan callando;
quan presto se va el plazer,
como despues de acordado
da dolor,
como, a nuestro paresçer,
qualquiera tienpo passado
fue mejor.[19]

Insgesamt vier Vertonungen sind erhalten: eine anonyme Komposition in Form eines Sologesangs mit Vihuelabezifferung im *Libro de cifra nueva para*

[17] Da der Text Manriques in jedem Fall der ältere ist, ist anzunehmen, dass die Umgestaltung für die dramatische Musikeinlage stattfand, um sie auf eine schon bekannte Vertonung der Vorlage singen zu können.

[18] *Egloga al santisimo sacramento sobre la parabola evangélica, Matheo 22 y Lucas 14* (ca. 1550–1600).

[19] Jorge Manrique, *Coplas de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre* (1477).



Abbildung 2: „Lágrimas de mi consuelo“ 2 (Juan Vásquez: *Recopilación de sonetos y villancicos*, Sevilla 1560).



Abbildung 2 (Fortsetzung).



Abbildung 3: Biblioteca de Catalunya, Barcelona, M.49,f.XXXI.

tecla, harpa y vihuela (Alcalá 1557) von Venegas de Henestrosa;[20] eine weitere Fassung für Vihuela von Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla 1546);[21] eine sechsstimmige Version von Juan Navarro im Archivo del Patriarca de Valencia[22] und eine ursprünglich ebenfalls sechsstimmige Fassung, von welcher allerdings nur vier Stimmen erhalten sind, aus der Madrigalsammlung von Alberch Vila.[23]

Auch bei diesen Vertonungen des gleichen Textes sind keine musikalischen Gemeinsamkeiten erkennbar. Ähnlich wie beim ersten Beispiel können die Kompositionen aufgrund ihrer Satzanlage unterschieden werden. Die Fassungen für Vihuela sind kürzer, schlichter und homophoner. Sie vertonen nur die

[20] In: *La música en la Corte de Carlos V*, (=Monumentos de la Música Española 2), hrsg. von Higinio Anglés, Barcelona 1944.

[21] Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra*[s] *para vihuela (Sevilla 1546)*, (=Monumentos de la Música Española 7), hrsg. von Emilio Pujol, Barcelona 1949; auch in: *Libros de música para vihuela (1536–1576)*, Faks. auf CD-Rom, hrsg. von Gerardo Arriaga, Madrid ca. 2004.

[22] In: Gavaldá, *I. Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. II. Cancionero de la Casanatense*, Barcelona 1981.

[23] In: ebd.; E-Bbc, M. 49.

Zeilen eins bis sechs und sind in zwei Abschnitte geteilt, die sich bei Mudarra hinsichtlich Rhythmus und Melodie stark ähneln, während sie bei dem anonymen Komponisten durch die Wiederholung der Musik nach den ersten drei Versen sogar identisch sind. Die mehrstimmigen Fassungen sind bezüglich ihres Umfangs und der Satzstruktur komplexer; eine strukturierte musikalische Form und eine mehr oder weniger konsequente Verarbeitung von Motiven ist – vergleichbar mit dem Madrigal *Lágrimas de mi consuelo* von Vásquez – auch hier vordergründig.

Ähnliches mag auch für die letzte ermittelte Vertonung gelten, wenn auch hier von sechs Stimmen lediglich der Altus erhalten ist (siehe Abb. 3, S. 202).

Si de mi baja lira ist in der Madrigalsammlung *Odarum (quas vulgo madrigales appellamus...)* von Alberch Vila überliefert.[24] Der Text stammt von Garcilaso de la Vega und ist derjenige, der namensgebend für die metrische Form der Lira garcilasiana war. Er erscheint zwar nicht als Einlage, auf ihn wird aber in zwei verschiedenen Dramen – in der *Egloga al santisimo sacramento* und in der *Comedia a lo pastoril* – mit der Didaskalie „al tono de" verwiesen. Unter Bewahrung des „originalen" Silbenschemas von 7-11-7-7-11 dürfte es sich also auch hier um eine Kontrafaktur handeln, deren Verwendung grundsätzlich gegen einen gezielten Gebrauch oder die Intention einer musikalischen Textausdeutung spricht.

Si de mi baxa lira,
tanto pudiesse'l son
quen un momento
aplacasse la yra
del animoso viento
y la furia del mar
y el movimiento.
[...][25]

Ingrato coracón
y más duro que marmor
a mis quexas;
a ti digo, varón:
dime, por qué te alexas
del manxar que es tu
vida y salvación?
[...][26]

La gloria es ya hallada
allá en los encumbrados
y altos cielos.
La paz sea entregada,
habite aca en los suelos
con los que han menester
altos consuelos.
[...]"[27]

[24] E-Bbc, M. 49,f. XXXI–XXXIII. Auff. XXXI ist die Vertonung der ersten Strophe der *Ode ad florem Gnidi* von Garcilaso de la Vega abgebildet. Es folgen eine *segunda parte* (f. XXXII), offenbar auf drei Stimmen reduziert (*a tres*), und eine fünfstimmige (*a cinco*) *tercera parte* (f. XXXIII), die jeweils die Strophen zwei (*Y en ásperas montañas*) und vier (*Ni / Y aquellos capitanes*) vertonen.

[25] Garcilaso de la Vega, in: *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros*, Barcelona 1543 / Alberch Vila, *Odarum (quas vulgo madrigales appellamus...)*, Barcelona 1561.

[26] *Egloga al santisimo sacramento sobre la parabola evangélica, Matheo 22 y Lucas 14* (ca. 1550–1600).

[27] *Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad* (ca. 1550–1575).

Mit diesen Beispielen aus dem zeitgenössischen Theater konnte nur ein kurzer Einblick in das Repertoire spanischer Madrigale gegeben werden. Welche Bedeutung die Frottola für die Gattungsgeschichte in Spanien hatte bzw. inwiefern von verschiedenen „Entwicklungsphasen" des Madrigals gesprochen werden kann, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Es steht jedoch fest, dass das Madrigal – wie nicht zuletzt die Verwendung im Theater belegt – in weitaus größerem Maße rezipiert wurde als bisher angenommen.[28] Die Anpassung an spanische Verhältnisse erfolgte aber nicht über die Form des Villancico, sondern durch den Terminus Canción und einheimische poetische Formen, deren Berücksichtigung nicht zuletzt deshalb notwendig erscheint, als die musikalische Sprache zur Unterscheidung verschiedener Gattungen in Spanien offenbar kaum eine Rolle spielte.[29]

[28] Vgl. in diesem Zusammenhang: Elena Ferrari-Barassi, „Frottole en el Cancionero Musical de Palacio", in: *Actas del XV Congreso de la IMS – Revista de Musicología* 16/3 (1993), S. 1482–1498; Dies., „Alcune frottole ‚petrucciane' fra Italia, Spagna e Germania", in: *Nuova rivista musicale italiana* 31/1–4 (1997), S. 47–70; Tess Knighton, „Petrucci's books in early sixteenth-century Spain", in: *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, hrsg. von Giulio Cattin und Patrizia Dalla Vecchia, Venedig 2005, S. 623–642.

[29] Zu diesem Ergebnis kommt jedenfalls auch Don Randel: „But in Spanish music of the sixteenth century with texts in the vernacular, nothing is reserved as belonging strictly in the province of only the secular or only the sacred. Spanish composers seem to have known only one musical language for serious texts, and in it they spoke to both masters" („Sixteenth-Century Spanish Polyphony and the Poetry of Garcilaso", in: *MQ* 60/1 [1974], S. 77).

Irmgard Scheitler

Die Leipziger Studentenbühne im 17. Jahrhundert und ihre Schauspielmusik

In den 60er Jahres des 17. Jahrhunderts existierte an der Universität Leipzig eine studentische Theatertruppe, deren Aufführungen durch Dramendrucke des Dichters Christoph Kormart belegt sind. In den betreffenden Schauspielen wird auch reichlich auf Musik verwiesen, von der freilich keine Spur überliefert ist. Eine Analyse der Schauspieltexte gibt aber Aufschlüsse darüber, welche Musik die Leipziger Studenten gemäß ihren Möglichkeiten einsetzen wollten und wohl auch konnten und lässt uns somit einen kleinen Einblick tun in das kulturelle Leben der Stadt.

Auf uns gekommene schriftliche Zeugnisse beweisen, wie gern die Leipziger Akademiker das Soziale mit dem Musischen verbanden. So wurde immer wieder in den sogenannten Tischgemeinschaften musiziert, also von Studierenden, die gemeinsam im Hause eines Professors oder Leipziger Bürgers wohnten. Bei der angesehenen Familie Finckelthaus, der auch der gleichnamige Liederdichter (gest. 1648) entstammte, versammelte sich in den 1650er Jahren ein Collegium Musicum.[1] 20 Jahre später saß dort der als Dramenautor bekannt gewordene Christian Weise am Tisch.[2] Inzwischen gab es nicht mehr verschiedene Collegia, die von Liebhabern und Berufsmusikern abgehalten wurden, sondern offenbar ein bestimmtes Collegium Musicum, wie aus einer ganzen Reihe von Casualdrucken der 1660-80er Jahre ersichtlich wird. Es rekrutierte sich aus Studenten und Stadtbürgern und konnte so größere Aufgaben übernehmen. Für das Leipziger Collegium dichtete auch Christian Weise, der bis 1668 als akademischer Lehrer in Leipzig lebte. Der Anfang eines von ihm stammenden, originellen Alexandrinergedichtes, das ein Lob der Musik und ihrer

[1] Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2, Leipzig 1926, S. 334f.: „Um die Mitte der 50er Jahre jedoch versammelte der Musikliebende Dr. Finckelthaus, der Sohn des bekannten Dichters, ein Collegium musicum von Studenten in seinem Haus, bei dem gelegentlich der Nicolaikantor Nathusius vocaliter und instrumentaliter mitwirkte. Um die gleiche Zeit (1657) spricht Adam Krieger von einem Collegium musicum, das sich, wie alle folgenden, hauptsächlich die instrumentale Mitwirkung bei Kirchenaufführungen zur Pflicht machte." Zu den Collegia musica vgl. Peter Wollny, „Das Leipziger Collegium musicum im 17. Jahrhundert". In: *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig*, hrsg. von Eszter Fontana, Dößel 2010, S. 77–90.

[2] Christian Weise, *Der Grünen Jugend Nothwendige Gedancken / Denen Uberflüßigen Gedancken entgegen gesetzt Und Zu gebührender Nachfolge / so wol in gebundenen als ungebundenen Reden / allen curiösen Gemüthern recommendirt,* Leipzig und Weißenfels 1675, S. 274.

Wirkungen in der ganzen Natur darstellt, könnte so interpretiert werden, als sei Weise selbst Mitglied des Collegiums gewesen.[3] Hier ist Vorsicht geboten, denn oftmals werden Gedichte „in anderer Namen" verfasst; Weise war jedoch nachweislich sehr musikalisch und spielte das Clavicimbel. In seinem Gedicht *Der weinende Petrus*, das als schwierige metrische Übung auf eine Intrade Sebastian Knüpfers geschrieben ist und von Bach für die Johannes-Passion verwendet wurde, bezeichnete er den Thomaskantor Knüpfer, den Leiter des Collegium Musicum, als seinen „sonderbaren und hochgehaltenen Freund".[4]

Christian Clodius studierte 1665–1669 in Leipzig, wo er der Vorsteher der Paulinischen Tischgenossenschaft war. Die Lieder seiner bekannten Sammlung *Hymnorum studiosorum pars prima* (1669) wurden offenbar dort gesungen. Wiederum ergeben sich Beziehungen zu Weise: Der Zittauer ist mit sieben Liedtexten der im Liederbuch am meisten vertretene Dichter. Vier der Texte sind nur bei Clodius überliefert.[5]

Ein rein akademisches Forum für gemeinsame künstlerische Betätigung stellte die „Nation", d.i. Landsmannschaft, dar.[6] Sie trat bei Ständchen und persönlichen Ehrungen auf, begrüßte und verabschiedete Kommilitonen und Lehrer mit Dichtung und Musik, erstellte Liedersammlungen für den gemeinsamen Gebrauch. Schon in den späteren 1640er und den 1650er Jahren tritt uns eine sogenannte Pindische Gesellschaft entgegen. Obwohl „pindisch" auch einfach akademisch heißen kann, darf man hier mit einer festen Vereinigung von Mitgliedern „Der Polnischen und Sächsischen Nation in Leipzig" rechnen. Ihnen nämlich ist 1650 das anonyme Werk *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau=Platz. Von einer Pindischen Gesellschaft* gewidmet.[7] Dem Titel „Schau=Platz" entgegen handelt es sich nicht um ein Drama, sondern um eine Art Prosapastorale, die das Studentenleben in Leipzig schildert.[8] Die Erzäh-

[3] Weise, *Der Grünen Jugend*, S.137-141: „Music=liebende Gedancken Bey der Neander= und Mengeringischen Hochzeit / In verbundener Freundschafft entworffen Von Dem Collegio Musico. Am 15. Octobr. 1666". Dass Neander, der Bräutigam, ein Mitglied im Collegium war, ist dem Gedicht nicht eindeutig zu entnehmen.

[4] Weise, *Der Grünen Jugend*, S.352.

[5] Wilhelm Niessen, *Das Liederbuch des Studenten Clodius vom Jahre 1669. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert*, Diss., Berlin und Leipzig 1891.

[6] In den Gelegenheitsgedichten in Weises *Grüner Jugend* treten immer wieder die „Preußische Nation" oder „die Zittauer Studierenden" auf.

[7] *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau=Platz. Von einer Pindischen Gesellschaft*, Hamburg 1650. Auf dieses Werk verweisen schon Georg Witkowski, *Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig*, Leipzig 1909, S.133 ff. und Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd.2, S.396.

[8] Die bukolische Gattung ist sehr beliebt bei biographischen Texten, vgl. berühmte Beispiele wie Martin Opitz, *Schäfferey Von der Nimfen Hercinie* (1630), Georg Philipp Harsdörffer und

lung enthält eine ganze Reihe von Liedern, zu denen die Pindisten, die alle schäferliche Namen führten, „ihre Geigen und Instrumenta [...] musten beyklingen lassen.“[9] Rätselhafterweise begegnet der Name „Pindus-Gesellschaft“ etwa 10 Jahre später wieder. Johann Caspar Horn gibt an, seine 1663 und 1672 veröffentlichten Ballette aus dem 2. und 4. Teil von *Parergon musicum*[10] für sie geschrieben zu haben. Diese zum Teil großangelegten, „nach der lustigen frantzösischen Manier“ zu spielenden Ballette waren nach Ausweis der Vorrede Horns keine selbstständigen Werke,[11] sondern ein Teil von „singenden Actiones“ und dienten möglicherweise als Zwischenakte.[12] Horn hat sich, wie Casualdrucke beweisen, zwischen 1658 und 1662 in Leipzig aufgehalten.[13] 1664 promovierte er in Jena zum Doktor der Rechte. Ob er zwischen 1663 und 1677 dem Leipziger Musikerkreis um Knüpfer angehört hat, ist noch nicht be-

Johann Klaj, *Pegnesisches Schäfergedicht* (1644) und viele Prosapastoralia, die zu Hochzeiten dargebracht wurden.

[9] *Des Hylas*, S.83.

[10] *Parergon musicum, Oder Musicalisches Neben=Werck / Bestehend in fünff angenehmen Grossen=Balletten / Welche allhier vor wenig Jahren nicht sonder Gratie fürgestellet worden / Nach der lustigen Frantzösischen Manier zu spielen / mit fünff Stimmen/ Als: 2. Violinen, 2. Viol. di Braccio, und einem Violon, Zur Ergetzung des Gemüths inventirt / bey seinen Neben-Stunden componiret / Und auff Anhalten guter Freunde / nebenst dem Basso Continuo, in diesem Andern Theil zusammen getragen*, Leipzig 1663.

[11] Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd.2, S.396–404 spricht hingegen von selbstständigen Ballettpantomimen, desgleichen wieder Claudia Zschochs Artikel „Johann Caspar Horn“, in: *MGG*^{2}, Personenteil, Bd.9, Kassel 2003, Sp.354.

[12] Michael Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)* (=Rombach Wissenschaften Reihe Voces Bd.12/1), Freiburg 2009, S.204. Maul verweist auf die Vorrede im „Violino I“-Stimmbuch: „Horn schreibt nämlich, dass bei den hier abgedruckten fünf Balletten ‚die singenden Actiones niemahls darbey stehen‘, obgleich ‚zwischen ieden Act dergleichen singende Handlungen vorgegangen‘ wären.“ Titel der Ballette: im II. Teil: *La Pastorelle* (6 Tänze), *Ballet de Coloumbe* (10 Tänze), *Ballet de la Vanité* (5 Tänze), *Ballet des Eléments* (8 Tänze) und *Ballet de Orphée* (34 Tänze); im IV. Teil von *Parergon musicum* (Leipzig 1672) *Ballett des Affects avec la Raison*, *Ballett de l'Amour* und *Ballett de la Domination du Monde*.

[13] Zschoch, *Horn*, Sp.352: „Obwohl Belege dafür fehlen, ist nach 1660 eine Verbindung Horns zu Leipzig auf jeden Fall anzunehmen.“ Diese Aussage lässt sich präzisieren. Terminus post quem ist wohl Horns Jenaer Promotion zum Dr. phil.: *„Disquisitio Politica De Electione Summi Magistratus / Quam* [...] *Philosophorum Senatu consentiente, Moderatore Dn. M. Jacobo Thomasio* [...] *Placidae Eruditorum censurae publice exponit* Johannes Casparus Horn, Freiberg. Misnic. A. & R. ad diem IV. Calend. Ianuar [...] M.DC.LVIII. [...] Lipsiae 1658. Terminus ante quem ist vielleicht der folgende Casualdruck aus der Zwickauer Ratschulbibliothek: *Glueckwuendschende Schuldigkeit / Mit welcher Den WolEhrenvesten* [...] *Philip=Jacob Lindnern / Wohlverordneten Stadt=Richter und des Raths zu Leipzig / Als derselbe sein abermahliges regierendes Stadt=Richter=Ampt antrate / Bey einer Nacht=Music / den 2. Septembr. Anno 1662.* [...] *beehrete Seinen Hochgeehrten Herrn Vetter Johann=Caspar Horn.* B.R.B, Leipzig 1662.

wiesen.[14] Seine Liedersammlungen *Schertzende Musen=Lust* (Leipzig 1675) und *Musikalische Tugend= und Jugend=Gedichte* (Frankfurt am Main 1678) gehen aber wohl auf das Studentenleben zurück.

Die Werke Horns stellen ernorme Ansprüche an die Ausführung. Das *Ballet de Orphée* verlangt immerhin 100 Mitwirkende. Doch bereits 1650 hatte eine studierende Gesellschaft in Leipzig Rists *Irenaromachia* aufgeführt, ein Stück, dessen Realisierung ebenfalls sehr aufwändig ist.[15] Um die Jahrhundertmitte wurde in Leipzig von einer Studententruppe die *Comoedia Vom Studenten=Leben* von Johann Georg Schoch anlässlich einer Hochzeit aufgeführt. Sie sieht fast 100, bei Kürzung aber wenigstens 80 spielende Personen sowie die Mitwirkung der Stadtpfeifer vor.[16] Das Stück zeugt nicht nur von einer leistungsfähigen Schauspieltruppe, sondern bedeutete auch einen publizistischen Erfolg: Zwischen 1657 und 1668 wurde es viermal in Leipzig gedruckt.

Vor dem Hintergrund all dieser musischen Aktivitäten im studentischen Leben sind die Schauspiele zu sehen, die eine „studierende Gesellschafft“ aufführte.[17] Christoph Kormarts Stücke sind sämtlich Übersetzungen. Gerade ihre Abweichungen vom Original sind von besonderem Interesse: Sie betreffen v.a. die musikalische Gestaltung und belehren uns deshalb über die spezifischen musikalischen Möglichkeiten und Ambitionen der Leipziger Truppe.[18]

---

[14] Zschoch, *Horn*, Sp.352. Schließt man nach den Casualdrucken, so lebte Horn nach seiner juristischen Promotion in Jena seit 1678 in Dresden. In der Sekundärliteratur wird er nicht selten mit seinem Vater gleichen Namens verwechselt. Dieser wird in einer Einladungsschrift des Freiberger Rektors als schon seit Jahren in Freiberg praktizierender Arzt bezeichnet. *Ad. Orationem. Parentalem. Qua. Piis. Manibus. B. Johannis. Caspari. Horni*[i]. *Phil. Et. Med. Doctor. Famigeratiss. Et. Penes. Freib. Per. Plur. Annos. Physici. Ordinar. Primar. Longe. Meritiss. Iusta. Persolventur. Audiendam. Ampliss. Gymnasi*[i]. *Inspectores. Et. Singulos. Urbis. Eruditos. Debita. Reverent. Et. Humanitate. Invitat. M. Michael Schirmerus Patr. Rector,* Freiberg [1671]. Horn d. Ä. muss musikalisch tätig gewesen sein, denn er ist auch Widmungsempfänger einer Liedsammlung von Christoph Antonius 1643. Vgl. Werner Braun, *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes* (=Frühe Neuzeit, Bd.100), Tübingen 2004, S.259.

[15] Christoph Kormart, *Polyeuctus oder christlicher Märtyrer*, Faksimile-Druck der Ausgabe von 1669, hrsg. und eingeleitet von Robert J. Alexander. Bern u.a. 1987, Einleitung des Herausgebers, S.86.

[16] Auflagen 1657, 1658, 1660, 1668.

[17] Vgl. Abram Friesen, *Das Theater Kormarts u. Schochs*, Diss. masch., Mainz 1958, S.234.

[18] Zum Nachfolgenden vgl. auch Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik – Ästhetik und Funktion im Drama der Frühen Neuzeit*. Bd.I: Materialteil (=Würzburger Beiträge zur Musikforschung, Bd.2), Tutzing 2012 (im Druck).

Christoph Kormart (1644–1701) war gebürtiger Leipziger. Sein Vater veröffentlichte in der Messestadt eine der ältesten deutschen Zeitungen.[19] Nach einem Studienaufenthalt in Wittenberg kam der junge Kormart 1661 oder 1662 zum Weiterstudium nach Leipzig, wo er wahrscheinlich bis 1670 blieb.[20]

Kormart führt in *Polyeuctus* 1669 eine lange Liste seiner Schriften an, sämtlich Übersetzungen bzw. Bearbeitungen aus dem Französischen oder Niederländischen:

> Stücke / welche ich schon vor etlichen Jahren verfertiget / als die Mariam Stuart / und Claudianam[21], den Timocratem, den zur Höllen gestützten Lucifer[22], König David im Elende[23] / Heraclium, Palamedem[24], den Don Japhet[25], Duc de Birò[26], das güldene Flüß[27] / und sein selbst eigenen Gefangenen[28].[29]

Davon sind aber nur vier im Druck erschienen: *Polyeuctus* 1669, 1673 und 1689, *Maria Stuart* 1673, *Heraclius* 1675, *Timocrates* 1683. Aufgrund der oben zitierten Liste darf man mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, dass die Stücke schon vor 1669 handschriftlich vorlagen und erst mit großer Ver-

---

[19] Vgl. *Rector Academiae Lipsiensis Ad Funus Viri Humanissimi Et longe dexterrimi Dn. Georgii Kormarti, Civis Academici, & Novellarum publicarum Collectoris indefessi Cives Academicos omnes hora I. frequentandum invitat*, Leipzig 1671.

[20] Kormart, *Polyeuctus*, Vorwort des Herausgebers S. 24 und 27f.

[21] Vielleicht Jan Hermansz Krul, *Juliana en Claudiaen. Pastorel musyckspel*, 1634 u.ö. Die Hinweise auf die möglichen Originale bei Johannes Bolte, „Molière-Übersetzungen des 17. Jahrhunderts", in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 82 (1889), S. 112f.

[22] Joost van den Vondel 1654.

[23] Vondel 1660.

[24] Vondel 1625.

[25] Scarron, *Don Japhet d' Arménie,* 1652. Das Stück erscheint im Repertoire von Velten. Vgl. Carl Heine, *Johannes Velten. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVII. Jahrhundert*, Diss. Phil., Halle 1887, S. 35.

[26] Vielleicht nach dem Niederländischen des Hendrik Roeland, *Biron*, aufgeführt 1634 u.ö. Der Stoff gehörte zum Repertoire der Wanderbühnen, wie Johannes Bolte, *Molière-Übersetzungen,* S. 113 Anm. 1 darstellt. Vgl. auch Christian Weise, *Der Fall des Marschalls Biron*, aufgeführt 1687.

[27] Lodewijk Meijer, *Het ghulde Vlies* 1667.

[28] Paul Scarron, *Le gardien de soi-même* 1655. Ferner Thomas Corneille, *Le geôlier de soi-même, Jodelet prince*. Velten spielte 1684 und 1690 in Dresden „Sein selbsteigen Gefangener", vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen,* Bd. 1, Dresden 1861f., Nachdruck Hildesheim 1971, S. 271 und 307. Heine, *Velten*, S. 31. Vgl. Johann Wolfgang Francks Hamburger Oper *Sein Selbst Gefangener oder der närrische Prinz Jodelet*, 1680, in deren Libretto aber weder Corneille noch Scarron erwähnt werden.

[29] *Polyeuctus oder Christlicher Märtyrer*, Leipzig und Halle/Saale 1669, „An den Leser" Bl. A7^{v}.

zögerung veröffentlicht wurden. Von *Polyeuctus* heißt es im Titel, es sei „vor weniger Zeit“ aufgeführt worden. Kormarts Liste gibt Einblick in das Repertoire einer sicherlich seit mehreren Jahren bestehenden Theatertruppe. Ob auch Christian Weise, der in den Jahren 1660-68 in Leipzig als Student und Privatdozent lebte, mit ihr Kontakt hatte, lässt sich nicht beweisen, ist aber angesichts von Weises Verbindung mit dem Collegium musicum wahrscheinlich.[30] Immerhin kannte Weise einen der neun Widmungsträger des *Polyeuctus* so gut, dass er ihm ein Ehrengedicht zur Promotion schrieb.[31]

Kormarts Stücke verlangten eine mit Vorder- und Mittelvorhang, guten Beleuchtungsmöglichkeiten und Flugmaschinerie ausgerüstete Bühne. Eine solche befand sich im Fleischhaus über den Fleischbänken, wo auch später Velten mit seiner Truppe auftrat, sowie im Rothauptschen Hause am Markt. Möglicherweise war es die letztere, die von der Studententruppe bespielt wurde.[32] Die Aufführungen erforderten viele Darsteller: *Polyeuctus* 76 (ohne die Gespenster), *Maria Stuart* 45 (ohne die Trabanten, Soldaten etc.), *Heraclius* 21 (ohne die Soldaten). Dass die Stücke sämtlich die Versform ihrer Vorlagen in Prosa umwandelten, lässt nicht, wie manchmal vermutet, auf stilsenkende Beziehungen zu den Wanderbühnen schließen. Prosa wurde auch von Autoren gebraucht, die in stilistischer Hinsicht über allen Zweifel erhaben sind und von etlichen Theoretikern aus Gründen der Wahrscheinlichkeit dem Vers sogar

[30] Weise klagt über eine schlechte Aufführung seiner *Triumphierenden Keuschheit*, die er gesehen hatte. „Inmittelst bedinge ich dieses / es flicke mir niemand etwas hinein / der es nicht gelernet hat. Ich sah einmahl meine triumphirende Keuschheit agiren / und hörte offt wie ein ander seine Kälber=Lunge darzu gethan hatte / dass mir fast übel darbey ward. Wer so künstlich ist / dass er alles verbessern kan der mache lieber etwas neues / es bleibt doch Hümperey / wenn zweyerley Gedancken zusammen geflickt werden.“ (Christian Weise, *Eine andere Gattung Von den überflüssigen Gedancken In Etlichen Gesprächen Vorgestellet,* Leipzig 1682, Bl. A5^{r} f.). Es muss keineswegs eine Aufführung der Leipziger Studenten gemeint sein, wie Bolte suggeriert (Bolte, *Molière-Übersetzungen*, S. 114).

[31] Es handelt sich um Friedrich Rappolt. Das Sonett auf seine Erhebung zum Dr. theol. veröffentlichte Weise in *Der Grünen Jugend*, S. 46f.

[32] Vgl. Bärbel Rudin, „Eine Leipziger Studentenbühne des 17. Jahrhunderts. Universität und Berufstheater – Das Ende einer Legende“, in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* 28 (1976), S. 8. Rudin führt aus, dass 1665 „ein gewisser Ernst Thelmann, aus Holstein, zwischen dem 4. und 16. Oktober neun Mal“ dieses Theaterlokal benützt. Thelmann, so Rudin, könnte der führende Kopf gewesen sein, denn er gibt sich noch bei seiner Hochzeit 1665 als „Der Deützschen Comoedianten Compagnie Director“ aus. In Kormarts Widmungen taucht allerdings keiner der von Rudin angegebenen Kommilitonen auf. Rudin geht es in diesem Artikel v. a. darum zu beweisen, dass die seit Johann Ekhof kursierende Geschichte, Johannes Velten sei durch seine Rolle als Polyeuctus in der Leipziger Studentenbühne zum Theater gekommen, eine Legende ist.

vorgezogen.[33] Bei Prosaspielen sorgten musikalische Szenen für die Erhebung über das Alltagsniveau.

Das zuerst im Druck erschienene Schauspiel ist eine Bearbeitung von Pierre Corneilles *Polyeucte Martyr* (1643): *Polyeuctus oder Christlicher Märtyrer. Meist aus dem Frantzösischen des H. Corneille ins Deutsche gebracht Mit sich darzu fügenden neuen Erfindungen vermehret und vor weniger Zeit In Gegenwart und Versamlung hoher Häupter E. Hochlöbl. Universität und E. Ed. E. Hochweisen Raths zu Leipzig durch Ein öffentliches Trauer=Spiel Nach anderer dergleichen Aufführung auff geschehenes inständiges Ansuchen Einer Studierenden Gesellschafft vorgestellet*. Nach der ersten, in Leipzig und Halle erschienenen Auflage 1669 folgten noch weitere in Halle 1673 und Leipzig 1689. Das Märtyrerdrama zeigt die tödlichen Folgen der Bekehrung des Helden zur Zeit der Diokletianischen Christenverfolgung. Der Neophyt Polyeuctus bleibt zusammen mit seinem Freund Nearcus dem Christentum treu und lässt sich weder von seiner Gattin Pauline noch von seinem Schwiegervater Felix, der als Statthalter das kaiserliche Edikt durchzuführen hat, umstimmen. Die Festigkeit gegenüber Pauline fällt ihm umso schwerer, als er weiß, dass seine junge Gattin eigentlich den Kriegshelden Severus geliebt hat, dem sie ursprünglich versprochen war. Am Ende bekehren sich Pauline und Felix, beeindruckt von Polyeuctus' Standhaftigkeit.

Bei allen Szenen, die Musik enthalten, handelt es sich um Hinzufügungen Kormarts. In welchen Umfang im Original Corneilles Musik eingesetzt wurde, lässt sich nicht genau sagen, da in französischen Stücken auch der Alexandriner in Gesang übergehen konnte. Sicher ist nur ein Bühnenlied des Titelhelden, gesungen im Kerker. Zur Einleitung und zwischen den Szenen sah die französische Tragödie grundsätzlich Instrumentalmusik vor.[34]

Der Jurist Kormart stellt der bei Corneille gefundenen Handlung eine Vorgeschichte voran: eine Ratsszene (I,1) und Gerichtsszene (I,2), in denen das kaiserliche Edikt verkündet und somit der juristische Grund für den tragischen Ausgang gelegt wird. Den feierlichen Auftritt des Felix und seiner Trabanten lässt er, altem Theaterherkommen folgend, von Trompeten und Pauken begleiten „biß Sie sich alle gesetzet".[35] Ein gleiches vollzieht sich auch in II,2:

[33] Sigmund von Birken, *Rede-bind und Dicht-Kunst,* Nürnberg 1679, S.332f. „Sonsten werden sie bei uns / meist in ungebundner freyer Rede / geschrieben / welche auch der Sache anständiger scheinet: maßen ja auch diejenigen / so durch solche Personen / Reden und Thaten vorgestellet werden / nicht Poetisch geredet."

[34] 1679 vertonte Marc-Antoine Charpentier für das Collège d'Harcourt, Paris, *Ouverture du prologue de Polieucte*. *MGG*[2] Personenteil, Bd.4, Kassel 2000, Sp.761 (Catherine Cessac).

[35] Kormart, *Polyeuctus*, S.3.

Der Sieger Severus wird mit seinem Gefolge „unter Trompeten= und Paucken=Schall“ begrüßt[36] und als die Gesellschaft am Ende die Bühne verlässt, wird wieder geblasen.[37] Nie versäumen Dramen der Frühen Neuzeit, das Erscheinen eines Hochgestellten von dem zeremoniellen musikalischen Gepränge begleiten zu lassen.[38]

Kormart zeigt zu Beginn des II. Aktes die Ankunft des Severus am Meeresstrand, auch dies ist eine Hinzufügung zum Original. Meeresszenen galten als beliebter Theatereffekt, sowohl in der Oper[39] als auch im Schauspiel.[40] Meist begegnet man ihnen freilich in Vorspielen.[41] Es tritt stets mythologisches Personal auf; deshalb sind sie auch ganz gesungen. Kormart lässt in einer musikalischen Szene II,3 Pan, Neptun und Cupido erscheinen. Rezitative und Strophenarien wechseln sich ab. Der phantastische Eindruck wird dadurch erhöht, dass Cupido seinen Part „in der Lufft über den Meer schwebend singet“. Eine Ergänzung der Meeresszene mit einer Flugmaschine ist auch in anderen Stücken zu finden.[42]

---

[36] Kormart, *Polyeuctus*, S.61.

[37] Ebd., S.63.

[38] Die Signale, die zu diesen Auftritten erklangen, waren Traditionsgut, wurden von den Trompetern während ihrer Lehrzeit erlernt und von meisterlichen Bläsern zu Sonaten ausgestaltet. Die Aufzeichnung der zuvor mündlich tradierten Fanfaren erfolgte erst, als die Zunft ihre Auflösung absehen konnte. Friedrich Friese, *Ceremoniel und Privilegia derer Trompeter und Pauker*, o. J.; Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*, Halle 1795, Nachdruck, mit einem Nachwort von Frieder Zschoch, Michaelstein 1993; *Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke nach Aufzeichnungen deutscher Hoftrompeter des 16. u. 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Georg Schünemann (=Reichsdenkmale deutscher Musik, Abt. Einst. Musik, Bd.7), Kassel 1936.

[39] Vgl. die Wiener Oper *Neptun und Flora. Erhebte Freuden=Fest.* [...] *Verfasset Von Francesco Sbarra Und in Sing=Kunst gestellet von Antonio Cesti*, Wien 1666. Dort erscheinen Neptun, Nereus und zwei Sirenen. Die Szene am Wasser gehörte zu den Dekorationstypen der Venezianischen Oper. Vgl. Hellmuth Christian Wolff, *Die Venezianische Oper in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock*, Bologna 1975 (zuerst Berlin 1937), S.200.

[40] Eine Meeresszene zu Beginn hat z.B. *Schauplaz der unbeständigen Glükkseeligkeit*, Weimar 1660; ebenso das von Wanderbühnen an verschiedenen Orten aufgeführte Schauspiel *Der flüchtige Virenus* (z.B. Wien 1665). Die Beispiele ließen sich bedeutend vermehren. Sie umfassen auch katholische Spiele. Vgl. für das Salzburger Benediktinertheater Sibylle Dahms, *Das Musiktheater des Salzburger Hochbarock (1669-1709)*, Teil I: *Das Benediktinerdrama*, Diss. masch., Salzburg 1974, S.276-279.

[41] Eine direkte Parallele zu Kormarts mythologischer Gesangsszene am Meer mitten im Stück findet sich bei Johann Riemer, *Glücklicher Bastard* (1678), III,9, in: Johannes Riemer, *Werke*, hrsg. von Helmut Krause, Bd.II,Berlin 1984, S.162.

[42] Vgl. das Bühnenbild zum Wiener *Virenus*. Es zeigt Venus im Wolkenwagen, Cupido, Neptun und 2 Sirenen. Ikonographisches Vorbild für diese Abbildung ist das Jesuitenspiel *Arma Vic-*

Eine weitere Einschaltung folgt in II,10-12. Kormart zeigt, wovon bei Corneille – vermutlich aus Gründen der Dezenz – nur berichtet wird: Die Christen Polyeuctus und Nearcus zerstören die heidnischen Altäre und werden gefangen genommen. II,10 bietet die Gelegenheit, ein heidnisches Opfer auf der Bühne zu präsentieren. Der heidnische Hohepriester opfert Jupiter. „Hiermit wird Musiciret / mit Trompeten / Paucken und Violinen / in dem der Hohepriester räuchert / wie dann folgendes mit gleicher Wiederholung und darzwischen fallender Music abgesungen wird."[43] Das nun folgende fünfstrophige Lied *Ihr schnödes Volck! Ihr Knechte dieser Erden* schmäht die Christen und wird von den Opferhandlungen der Priester begleitet.

Die Strophenform, der kreuzgereimte Vers commun mit wechselnd klingendem und stumpfem Ausgang, ist durch den 12. Psalm aus dem Genfer Psalter bzw. dessen Übertragung durch Ambrosius Lobwasser geläufig und wurde auch von Martin Opitz für seine Psalm- und Epistellieder wiederholt übernommen.[44] Sehr wahrscheinlich war die Kirchenlied-Reminiszenz ein Teil des geplanten blasphemischen Effekts. Den fünf Strophen folgt ein Ritornell von „Trompeten und Paucken" und ein „von allen langsam" gesungener daktylischer Vers: „Himmel und Erde muss Weihrauch anzünden". Die ausdrückliche Tempoangabe „langsam" bezieht sich wohl auf die Beachtung der richtigen Proportio. Dieser Vers wird wiederholt. Dazu werden „die Trompeten geblasen / und von den Violinen das Echo gegeben / biß uff die letzten zwo Zeilen / wobey alles zusammen gespielet wird. Alsdenn fallen sie alle auf die Angesichter".[45] Der Effekt muss gewaltig gewesen sein.

Innerhalb der Logik des Dramas dient Kormarts Ergänzung der Corneilleschen Vorlage dazu, die heidnische Macht zu demonstrieren. Sie soll die Bedrohung zeigen, der sich die Christen aussetzen. Polyeuctus und Nearcus zerstören ja im Anschluss an das Opfer die heidnischen Altäre und fordern damit ihren Tod heraus. Kormart konnte bei dieser Szene aber auch auf eine Tradition zurückgreifen und tat es offenbar bereitwillig: Heidnische Opferszenen gaben im Schauspiel der Frühen Neuzeit stets Gelegenheit zu interessantem Musikeinsatz. Beispiele, darunter auch solche, die wie Kormart blasphemisch

tricia, das 1652 anlässlich eines Besuches Erzherzog Leopolds in Brügge aufgeführt wurde und in einer Prachtausgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 12434 vorliegt.

[43] Kormart, *Polyeuctus*, S.90f.

[44] „Bewahr mich Herr, thu mir zur Rettung kommen". Gleiche Strophenform bei Ps 110: „Der Herr zu meinem Herren hat gesprochen". Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft*, 6 Bde., Gütersloh 1889-1893, Nachdruck Hildesheim 1963, Nr.900.

[45] Kormart, *Polyeuctus*, S.91.

kirchliche Melodien einsetzen,[46] finden sich die ganze Frühe Neuzeit über.[47] Pompöse Klänge und exotische Gestik sollten Befremdung und Schauer erregen. Auch Christian Weise und sein Komponist Johann Krieger bieten in einem der Zittauer Dramen ein überzeugendes Beispiel für eine musikalisch ausgestaltete Opferszene.[48]

Die nächste bedeutende Einfügung ist wieder von Musik begleitet: Es handelt sich um die Traumszene III,2. Pauline träumt von ihrem Gatten Polyeuctus. Im Sprech- und Musiktheater des 17. Jahrhunderts haben Traumszenen eine überragende Bedeutung. Ein Schlafender ist sitzend oder liegend zu sehen, seine Träume bewegen sich in musikbegleiteter Pantomime über die Bühne, sie sprechen mit melodramatischer Untermalung oder sie singen. Kormart hat diese Effekte noch übertroffen, indem er eine Laterna magica einsetzte. Diese optische Erfindung war relativ neu und datiert wohl aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.[49] Sie wurde schnell auf spektakulären Veranstaltungen bekannt gemacht. Athanasius Kircher hatte bereits 1646 (2. Aufl. 1671) mit *Ars magna lucis et umbrae* eine wissenschaftliche Darstellung mit Illustrationen vorgelegt.[50] Auch für Leipzig sind Laterna-Vorstellungen während der Messezeit bezeugt.[51] Meines Wissens ist Kormarts Theaterstück das erste deutsch-

[46] Sixt Birck, *Ein herliche Tragedi wider die Abgötterey*. Basel 1535, Bl. A 3^{v}: Die Baalspriester singen „O gott Beel laß dir gefallen" „inn der Melodi: Pange lingua".

[47] Vgl. z.B. Georg Gotthart, *Ein schön lustiges Spil oder Tragedi: Von Zerstörung der* [...] *Statt Troia* [...]. *Durch ein Ersame Burgerschafft zu Solothurm den 20. und 21. Tag Septemb. deß 1598. Jahrs gespilt und agiert worden* [...], Fribourg, Schweiz, 1599, Akt IX des I. Tages: Wechselgesang der Priester. Johannes Wagner, *Solothurner St. Mauritiusspiel*, III,3 und IV,3: Instrumentalmusik, Gesänge und Tänze. Johann Christian Hallmann, *Die Sinnreiche Liebe Oder der glückselige Adonis und vergnügte Rosibella*, Breslau 1673, V,2: Zeremonien, Lied „nebst einem Ritornello von Posaunen und Flöten", Priesterchor.

[48] *Der gedemüthigte und wiederum erhöhte Nebucadnezar in Assyrien*. In: Christian Weise, *Sämtliche Werke*, hrsg. von John D. Lindberg, Bd. VI, Berlin 1988, S. 136. Die Musik von Johann Krieger für 2 Violinen, Fagott, 2 Trompeten, Pauke, B.c., 2 vierstimmige gemischte Chöre findet sich in Teil III von Johann Krieger, *Neue Musicalische Ergetzligkeit,* Frankfurt a.M. und Leipzig 1684, Nachdruck Hildesheim 1999.

[49] Ulrike Hick, *Geschichte der optischen Medien*, München 1999, S. 122. Die ersten Projektionsapparate besaßen der niederländische Physiker Christiaan Huygens und der dänische Schausteller und Mathematiker Rasmussen Walgenstein. Walgenstein machte die Laterna magica auf seinen Reisen durch Europa bekannt (Hick, *Geschichte*, S. 120).

[50] Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Rom 1646, Amsterdam 1671.

[51] 1677 präsentierte Abraham Weber aus Dresden zur Ostermesse „durch eine Magische Latern den Italienischen Schatten". *Lebenselixier. Theater, Budenzauber, Freilichtspektakel im Alten Reich*. 1. Bd. *Das Rechnungswesen über öffentliche Vergnügungen in Hamburg und Leipzig (mit einem Anhang zu Braunschweig). Quellen und Kommentare*, hrsg. von Bärbel Rudin

sprachige, das die Laterna magica gezielt für eine solche Szene einsetzte.[52] Es heißt im Nebentext:

> Der Paulinen Traum durch den Schatten des Polyeucti, welcher die Posituren in Zerstörung des Heiligthums nach iedem Verse vorbildet. Das Theatrum ist ein dunckles Zimmer der Paulinen mit auffziehung der Gardiene in welchem sie auff einem Stuel sitzend schläffet und mit des Polyeucti Schatten träumend spielet / worbey unter trauriger Music folgendes abgesungen / und bey iedes Verses letzten Worten diese zur Seiten stehende Worte im Schatten gezeiget werden.[53]

Die Vorstellung fand auf der Hinterbühne statt, der Mittelvorhang wurde aufgezogen. Die Schrift wurde projiziert und offenbar waren auch die Tableaux (Posituren) des Polyeuctus nicht direkt dargestellt, sondern als Bilder für die Laterna gezeichnet. Der besondere Effekt kommt durch das Zusammenspiel von Gesang und Projektion zustande: In jeder der sechs vierzeiligen Alexandrinerstrophen wird ein entscheidendes Wort der letzten Zeile durch die Projektion konterkariert. Paulines Text, der von Angst und Sorge geprägt ist, wird so zum Positiven hin korrigiert. Z.B. lautet die 1. Strophe:

> Ach, ach mein Freund mein Schatz! wo denckstu hin zu gehen
> Willstu nun fort für fort uns also wiederstehen?
> Zerstörstu Jovis Stuhl und willst so leichte streiten
> Was U n g l ü c k wird er nicht mit dir mir zubereiten?

Zur letzten Zeile erscheint in der Projektion das Wort „Glück“.[54] Die Strophenform mit ihren sämtlich weiblich endenden alexandrinischen Zeilen ist ungewöhnlich, sodass hier mit einer Neukomposition zu rechnen ist.[55]

---

u.a., Reichenbach i.V. 2004, S.199. In den folgenden Jahren ist immer wieder von optischen Präsentationen die Rede.

[52] Hellmuth Christian Wolff, „Laterna Magica-Projektionen auf dem Barocktheater“, in: *Maske und Kothurn* 15 (1969), S.101f. bespricht ein polnisches Stück mit Schattenbildern und begleitender Musik von 1663 und erwähnt S.103 die Verwendung von Ombre-Szenen in der französischen Comédie Italienne des ausgehenden 17. und in der Hamburger Oper des angehenden 18. Jahrhunderts. Vielleicht ist auch eine Laterna magica gemeint, wenn 1683 eine „hochdeutsche Compagnie“ in Danzig um Spielerlaubnis bittet und verspricht, „italienischen Schatten benebens solchen schönen Figuren“ zu präsentieren. Johannes Bolte, *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert* (=Theatergeschichtliche Forschungen, Bd.12), Hamburg-Leipzig 1895, S.129.

[53] Kormart, *Polyeuctus*, S.101f.

[54] Ebd., S.102. (Hervorhebung im Original fett.)

[55] Für diese Strophe, die bei Zahn, *Melodien*, nicht vorkommt, gibt es nach Horst J. Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, Tübingen und Basel 1993, Nr.4.121 Belege erst aus dem 19. Jahrhundert.

Wie beliebt solche Traumszenen waren, beweist die Hamburger Opernfassung des Polyeuct-Stoffes. Sie ging 1689 mit der Komposition von Johann Philipp Förtsch in der Textfassung von Heinrich Elmenhorst über die Bühne. Die Oper bringt den Traum der Paulina (Kormart III,3) als Vorspiel: Jupiter erscheint, „Der Traum" singt, es folgt „ein Tanz von Träumen".[56]

Unter den sieben neugedichteten Auftritten III,6–12, in denen Kormart das Gericht mit der Verurteilung des Nearcus und der Intervention der Pauline für Polyeuctus zeigt, interessiert uns v. a. die außergewöhnlich lange Szene III,10. Hier nehmen die beiden Freunde Polyeuctus und Nearcus gefühlvollen Abschied voneinander. Der Erhabenheit der Situation trägt Rechnung, dass die beiden ihre gewöhnliche Prosa verlassen und zum Reim übergehen. Dabei bedienen sie sich bekannter Gedichte des Leipziger Dichters Paul Fleming. Fleming war zwar schon 1640 verstorben, genoss aber in seiner Heimatstadt und weit darüber hinaus ungemein großes Ansehen. Seine Gedichte wurden vielfach vertont, z.B. von Andreas Hammerschmidt, David Pohle, Christoph Antonius, Johann Martin Rubert, Constantin Christian Dedekind. Schon 1635 hatte der Dichter Johann Lauremberg in seine *Comoedia de Harpyjarum profligatione*, aufgeführt zur Hochzeit des dänischen Kronprinzen in Kopenhagen, ein Lied von Fleming eingefügt.[57] Gerade die Adaptationen Kormarts aber zeigen, wie geläufig Flemings Texte den Leipzigern waren.

III,10 lässt Kormart die beiden todgeweihten Gefangenen reimen: „Laß dich gantz nichts tauren" usw.[58] Sie zitieren dabei das Flemingsche Gedicht *Oden* I,9 „Laß dich nur Nichts nicht tauren".[59] Ihr weiterer Text verdankt sich Flemings Gedicht *Auf Frau Elisabeth Paulsens in Revel Ableben* von 1635: „Soll ich trösten oder klagen?"[60]

---

[56] *Der Im Christenthum Biß in den Todt Beständige Märterer Polyeuct, Vorgestellet In Einem Singe=Spiel* [Hamburg] 1689, Vorspiel. Es liegt nahe. dass der Autor des Librettos Kormarts Stück kannte, denn auch die von Kormart dem Original Corneilles hinzugefügte Opferszene hat sich die Oper nicht entgehen lassen.

[57] *Zwo Comödien* [...] *Bey dem HochFürstlichen Beylager* [...] *Herrn Christian des V. zu Dennemark* [...] *Und Der Durchleuchtigen / Hochgebohrnen Fürstin* [...] *Frewl: Magdalenen Sibyllen / Gebohrnen Hertzogin zu Sachsen* [...] *präsentiret und gehalten zu Copenhagen / den 7. und 12. Octob. Anno 1634*, Kopenhagen 1635, in III,2 des 2. Spiels: „Als Hymen zusammen brachte".

[58] Kormart, *Polyeuctus*, S.140f.

[59] *Paul Flemings Deutsche Gedichte*, hrsg. von J.M. Lappenberg, Darmstadt 1965 (zuerst Stuttgart 1965), S.244. Dieses Gedicht gehört zu den bekanntesten Flemings und es verwundert sehr, dass weder hier noch in den anderen Fällen der Wissenschaft die Abhängigkeit je aufgefallen ist.

[60] Fleming, *Deutsche Gedichte*, S.279–280, die ersten drei Strophen.

Zielten die Fleming-Zitate bis zu diesem Punkt möglicherweise nur auf einen Vortrag in gehobener Sprache, so muss nun jedenfalls Gesang angenommen werden. Der todgeweihte Nearcus nämlich stellt sich, wie es im Nebentext heißt, „besonders mitten auffs Theatrum“[61] und beginnt: „So kann mir nun ihr Zorn gantz nichts mehr schaden“. Die folgenden sechs Strophen haben ein charakteristisches Strophenmuster von drei jambischen Fünfhebern und einem abschließenden Zweiheber. Wieder benützte Kormart ein Gedicht Flemings, diesmal aber einen Text, den der Dichter selbst mit einer Melodieangabe aus Lobwassers Psalter versehen hat. Das Gedicht heißt nämlich: *Auf die Weise des CI. Psalms*.[62] Der Einsatz dieses Textes an dieser Stelle lässt keinen anderen Schluss zu, als dass Nearcus, mitten auf der Bühne positioniert, auf die angegebene Melodie gesungen hat, zumal Gesang vor dem Tode im Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts weithin üblich ist.[63] Auch Corneille, dessen Dramentext in paargereimten Alexandrinern geschrieben ist, lässt Polyeucte in der entscheidenen Szene IV,2, die über sein Leben bestimmt, in ein anderes Metrum überwechseln und ein Lied von fünf Strophen singen.

Der IV. Akt beginnt mit drei neu eingefügten Szenen, allesamt in ihrer Anlage Versatzstücke aus dem Repertoire zeitgenössischen Theaters. Es handelt sich um die Höllenvision des schlafenden Polyeuctus (IV,1),[64] eine Geisterszene (IV,2) und eine weitere Traumszene (IV,3). Von diesen Auftritten soll-

[61] Kormart, *Polyeuctus*, S.141.

[62] Fleming, *Deutsche Gedichte*, S.239, Übernahmen ab Str. III. Lobwassers Psalm 101 beginnt mit den Worten: „Ich hab mir fürgesetzt für allen Dingen“; Zahn, *Melodien*, Nr.919.

[63] Gryphius, *Felicitas*, in: *Andreae Gryphii Freuden und Trauer-Spiele* [...], Breslau 1663, III. Akt, v. 301–318 ebenso wie ihr Vorbild, das Drama des Jesuiten Nicolaus Caussin *Felicitas*, in: *Tragoediae Sacrae*, Köln 1621, S.221: „Felicitas canit palo alligata.“; Gryphius: *Carolus Stuardus*, in: *Andreae Gryphii Freuden und Trauer-Spiele*, Breslau 1663, V. Akt, v. 233–256, 265–276, 303–316; Johann Christian Hallmann: *Mariamne,* Breslau 1670, V. Akt, v. 557ff.; August Adolf von Haugwitz, *Schuldige Unschuld Oder Maria Stuarda. Königin von Schottland Trauer=Spiel*, in: ders., *Prodromus poeticus*, Dresden 1684, V. Akt, v. 371ff.; Johann Karl Sammenhammer von Sammenthal, *Tragoedia, Genannt Der Wettstreit Him*[m]*lisch= und Irdischer Liebe. In den Zweyen Märtyrern und Blut=Zeügen Christi Rogatiano und Donatiano vorgestellet.* [...], Augsburg 1695. In diesem von der Fürstlich Eggenbergischen Gesellschaft vorgestellten Trauerspiel singen die beiden Märtyrer zu Beginn von Akt II. Johann Mattheson, *Die neueste Untersuchung der Singspiele*, Hamburg 1744, Nachdruck Leipzig 1975, S.94 verteidigt ausdrücklich das Singen vor dem Tode, weil die Trennung von Leib und Seele etwas ganz besonders Ernsthaftes sei.

[64] „Im Perspective ist in einer Grufft die brennende Hölle mit grossem Feuer abgebildet / in welcher auff und nieder die Geister fliehen. Die Redenten aber kommen vorne am Theatro aus der Lufft mit grossem Gerassele / Blitzen / Donnern / und gerührten Paucken“. Mit „Perspektiv“ ist das Quadrat im Bühnenhintergrund als perspektivischer Fluchtpunkt gemeint. Zu den dort abgemalten Szenen vgl. den Anhang „Schaustücke“ zu [Joseph Anton Stranitzky,] *Die Glor-*

te jedenfalls der letzte musikalisch ausgestaltet werden. Zu dem schlafenden Polyeuctus tritt die Allegorie der Ewigkeit „als ein Engel in Wolcken". Dazu heißt es: „Dieses Sonnet kan componiret und mit darzwischen spielenden Violinen abgesungen werden." Die Komposition von Sonetten kommt immer wieder vor. In Harsdörffers *Seelewig* finden sich vier von Staden komponierte Sonette. Ein Sonett eröffnet auch Andreas Gryphius' *Verlibtes Gespenste. Gesang=Spil*. Die Allegorie der Ewigkeit, die in den Wolken erscheint, hat durch den Prolog zu Gryphius' *Catharina von Georgien* Berühmtheit erlangt und kehrt in gleicher Weise bei Haugwitz in *Schuldige Unschuld Oder Maria Stuarda* wieder. Der tröstende Engel soll die Christusförmigkeit des Märtyrers unterstreichen (vgl. Lk 22,43) und singt noch in Johann Anton Stranitzkys *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck* aus der Maschine.[65]

Eine weitere Gesangsszene in einer Flugmaschine findet sich im nächsten Block, den Kormart selbstständig eingefügt hat (IV,9-12): Über dem schlafenden heidnischen Statthalter Felix „wird folgendes aus den Wolcken durch das Verhängnüß abgesungen" (IV,10).[66] Es handelt sich um drei kunstvoll gegenläufig gereimte Strophen von jambischen Dreihebern, deren Schema offenbar eine Erfindung Kormarts darstellt.

In V,5 nehmen Polyeuctus und Pauline schmerzlichen Abschied – auch dies eine Einfügung; bei Corneille verzichtet Polyeucte auf seine Gemahlin zugunsten Sévères. Gewiss sang Polyeuctus das Abschiedslied „Sie tröst[e] sich mit diesem Trost", das sich wiederum einem Casualgedicht Paul Flemings verdankt.[67] Die sechszeilige Strophenform von trochäischen Vierhebern war bereits durch Opitzens Chor zum III. Akt der *Dafne* berühmt geworden und wurde von Fleming verschiedentlich verwendet. Durch ihn erhielt sie auch ihre düstere Konnotation als Schema für Leichencarmina.[68] Das Lied, das genau dieser Stimmung entspricht, geht in ein Duett über. Unmittelbar vor seiner Hinrichtung, die auf offener Bühne gezeigt wird, singt Polyeuctus schließlich

reiche Marter Joannes von Nepomuck, in: Karl Weiß, *Die Wiener Haupt- und Staatsactionen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*, Wien 1854, S.189f.

[65] Weiß, *Wiener Haupt- und Staatsactionen*, S.175f.

[66] Kormart, *Polyeuctus*, S.170.

[67] Ebd., S.206. Fleming, *Deutsche Gedichte*, S.282 Oden II,17. „Auf Herrn Martin Münsterbergers seines geliebten Söhnleins sein Absterben, von Astrachan nach Moskow gesandt." Großzügige Übernahmen aus den Strophen VI,IV,V. Bei Kormart ist die erste Zeile verdruckt. Es muß heißen „Sie tröst sich mit diesem Trost", weil das Gedicht im trochäischen Maß steht. Mit der Flemingschen Zeile im Ohr („Tröste dich und deinen Trost") druckte man aber „Sie tröste sich mit diesem Trost".

[68] Vgl. Frank, *Handbuch*, Nr.6.24.

noch ein Sterbelied: *Hier schweb ich in recht heilgen Flammen*.[69] Auch dieses ist von Flemingschen Gedichten inspiriert.[70]

Das Drama findet mit der Bekehrung des Stadthalters Felix eine unerwartete Wendung. Felix wird dazu durch eine Geistererscheinung bewogen (V,7). Als ihn seine Diener am Tische sitzend schlafend finden, befiehlt ein Mohr: „Wohl lasset die sanffte Musick seine Ruhe vermehren und uns selbst zu einen süssen Schlaffe dienen." Darauf wird hinter den Kulissen „gantz traurig und sanffte musiciret und wenn alle eingeschlaffen / kommen die schwartzen Geister [...] bei rührender Trommel aus der Lufft auffgetreten".[71] Felix bekennt sich zu seinem neuen Glauben und das Schauspiel schließt mit einer optisch-musikalisch inszenierten Apotheose: „In dem Felix also redet erscheinet ein Engel in Wolcken über den Altare mit dieser brennenden Schrift in den Händen. GOTTES WORT BLEIBT EWIG. Felix und Pauline bleiben vor dem Altare knien. Die Tappeten fallen ohne Abgehen und gewinnet dieses Trauer=Spiel sein gewündschtes mit einer traurigen Music beschlossenes ENDE."[72]

Kormarts Zusätze nehmen die stoische Haltung des Corneilleschen Helden zurück. Sie zeigen das Leiden, unterstreichen den Schauer und die Rührung, verdeutlichen die Lehre und tragen nach, was bei Corneille an Vorgeschichte fehlt oder was bewusst ausgelassen wurde. Musik unterstreicht die Erhabenheit des zeremoniellen Auftritts und das Treffen der Heereshaufen (II,2). Sie dient zusammen mit Flugmaschinen dem Auftritt der Götter und der Allegorien. In der Tempelszene unterstreicht sie die heilige Stimmung und erzielt Spannung vor dem erwarteten Auftritt von Polyeuctus und Nearcus. In den vier Traumszenen (III,3; IV,3; IV,10; V,7) erzeugt Musik eine hieratische Wirkung. Sie schläfert ein oder begleitet die Geister. In Abschieds- und Sterbeszenen rührt sie den Zuschauer. Der spezifische Charakter von Kormarts Corneille-Bearbeitung wird dann besonders deutlich, wenn man bedenkt, dass auch Übersetzungen existieren, die, dem Originaltext getreu, ein einziges Lied enthalten.[73]

---

[69] Kormart, *Polyeuctus*, S.210.

[70] Ebd. Pate standen Flemings Sonett „Neuer Vorsatz", in: *Deutsche Gedichte*, S.448 und die letzte Strophe seiner Begräbnisode „Auf Herrn Christof Schürers, Phil. et Theol. Stud., Leichbegängnüß", in: *Deutsche Gedichte*, S.269.

[71] Kormart, *Polyeuctus*, S.212f.

[72] Ebd., S.221.

[73] *Die Deutsche Schaubühne zu Wienn.* 10 Teile, Wien 1749–1762, 2. Teil, das 5. Stück: *Der Märtyrer Polyeuctes / ein Christliches Trauerspiel Des Herrn Peter Corneille* und Tobias Fleischer: *Glaubens= Gnaden= Helden= und Liebes=Spiegel Durch Zwo Traurspiele Polieyt* [sic] *und Cinna In Französischen Reymen dargestellt Von Dem berümbtesten Poeten Herrn*

Wenngleich Kormart nicht in allen seinen Drucken mit gleich viel Sorgfalt die musikalischen Mittel verzeichnet hat, so ist doch davon auszugehen, dass er überall das gesangliche und instrumentalistische Potenzial der Universität und befreundeter Bürger zur größeren Prachtentfaltung und zur Steigerung der Wirkung seiner Dramen eingesetzt hat. Im *Polyeuctus* wurde zwar eine Reihe von Sololiedern gesungen und Instrumentalmusik musiziert, ein Chor tritt aber nur ein einziges Mal auf. Während Instrumentalmusik und Sologesang hinter der Bühne von mehr oder weniger professionellen Musikern dargeboten werden konnte, verlangt ein Chor Sänger auf der Bühne. Dass diese Kormart offenbar nicht zur Verfügung standen, macht eine weitere Dramen-Bearbeitung deutlich:

Maria Stuart: Oder Gemarterte Majestät / Nach dem Holländischen Jost Van Vondels, auf Anleitung und Beschaffenheit der Schaubühne einer Studierenden Gesellschaft in Leipzig ehemals Auffgeführet (Halle 1673). Wieder hat Kormart eine metrische Vorlage, Joost van den Vondels Trauerspiel *Maria Stuart Of Gemartelde Majesteit* (1646), in Prosa übersetzt. Anders als Corneille legt Vondel auf Chöre nach allen Akten, ja sogar Chöre in den Akten größten Wert. Kormart hat sie sämtlich gestrichen. An ihre Stelle treten wieder Sololieder. Kormart selbst betont in der Vorrede, wie wichtig sein Publikum die Ausstattung nehme. Er sei, so sagt er in der Vorrede, von Vondel

> in vielem abgewichen [...] indem man sich nach anderer Zuschauer Zuneigung richten müssen / welche reiche Vorstellung und nicht bloße Aufftritte des Schau=platzes begehren. Dahero dann zwar die Italienische in hohen Werth gehalten / die aber wegen der ansehnlichsten Kostbarkeit der Erfindungen wie anderweit also auch bey diesem Stück ungleich ausgetheilet wird.[74]

Offenbar musste sich Kormart wegen des verwöhnten Leipziger Publikums zu mehr Aufwand entschließen; aus Kostengründen konnte er aber nicht das ganze Stück gleichmäßig mit Musik ausschmücken. Die Sololieder, die sich an herausgehobenen Stellen, vornehmlich am Aktende, befinden, folgen alle

Corneille. Und in gleichsylbige Teutsche Reimart übersetzet, Oldenburg 1666. Beide, Fleischer und der anonyme Übersetzer, haben an der gleichen Stelle IV,2 wie Corneilles Original fünf zehnzeilige Strophen eingelegt. In dieser Szene wendet sich Polyeuct von der irdischen Liebe und Freundschaft ab und dem Himmel zu. Er erwartet den Besuch von Pauline und sieht seine Standhaftigkeit sehr gefährdet. Das Lied soll seine Entschlossenheit zum Martyrium bekräftigen und ausdrücken.

[74] Kormart, *Maria Stuart: Oder Gemarterte Majestät / Nach dem Holländischen Jost Van Vondels, auf Anleitung und Beschaffenheit der Schaubühne einer Studierenden Gesellschaft in Leipzig ehemals Auffgeführet*, Halle 1673, Bl. a7^{r}.

dem gleichen Schema eines Wechsels von drei- und sechshebigen Jamben, d.h. halben und ganzen Alexandrinern. Auch Instrumentalmusik ist wieder eingesetzt. Sie dient nach altem Schema der Zeitüberbrückung. So wird, während Maria im Gefängnis Briefe schreibt, „gantz traurig musiciret" (III,6).

Kormart hat in diesem Druck offensichtlich nicht alle Musikeffekte verzeichnet. Die formal herausgehobene Szene IV,1 zwischen Maria und ihren engsten Vertrauten muss man sich traditionsgemäß weitgehend von Musik bestimmt vorstellen. Sie hat nicht nur den Schlaf der Protagonistin zu begleiten, sondern wird wohl auch die Liedstrophen bestimmen, die Maria nach ihrem Erwachen vorträgt. Offenbar konnte der Darsteller der Maria singen; dies jedenfalls ergibt sich aus dem Gesangseinsatz in mehreren Szenen: Bereits in III,7 singt Maria Stuart zwei Strophen der Klage, bevor sie von ihren Vertrauten zu ihrem Bett geführt wird. Besonders typisch ist die Sterbeszene (IV,8), die bis in die Einzelheiten der Enthauptungsszene in Andreas Gryphius' *Carolus Stuardus* oder in Johann Christian Hallmanns *Mariamne* entspricht: Maria steht vor den Richtblock, hält eine kurze Abschiedsrede, verschenkt noch ihre Kleider und singt dann zwei Strophen, bevor man ihr die Augen verbindet.[75] Die 3. Strophe ist unvollständig, denn die Königin wird auf offener Bühne enthauptet. Vor dem Castrum Doloris endet das nur vieraktige Stück mit einer Liedstrophe.[76] Bei Kormart befindet sich in der Schlussszene der Beichtvater allein auf der Bühne und spricht eine kurze Trauerrede. Der „Chor der Staatsjungfrauen", der bei Vondel an dieser Stelle im Wechsel mit dem Beichtvater das Lob der toten Heldin prachtvoll entfaltet, stand Kormart und seiner Studententruppe verständlicherweise nicht zur Verfügung. Bereits in die Personenliste trägt er statt des Chores „Zwey Fürstliche Fräulein" ein.

1675 gab Kormart eine weitere Pierre-Corneille-Bearbeitung in den Druck: *Trauer=Spiel / Die Verwechselte Printzen / Oder Heraclius und Martian unter den Tyrannen Phocas. Auff der Schau=Bühne einer studierenden Gesellschafft in Leipzig ehemals auffgeführet* (Dresden 1675). Die Vorrede spricht von einer guten Aufnahme von *Polyeuctus* und *Maria Stuart* und widmet das Stück der Erinnerung an die Aufführung durch die Leipziger Studenten. Kormart praktizierte in den siebziger Jahren bereits als Advokat in Dresden. Es ist nicht auszuschließen, dass er an Aufführungen seiner Stücke dort dachte, denn auch *Polyeuctus* ließ er noch einmal 1683 auflegen.

[75] Kormart, *Maria Stuart*, S.124f.

[76] Auch der bereits mehrfach zitierte, möglicherweise von Kormart beeinflusste *Nepomuck* Stranitzkys schließt mit solch einer Bühnengestaltung „unter stiller Musik": „Es eröffnet die Clausur und zeiget sich der leichnamb des St. Joannis auf einem erhöhten Castro doloris." Weiß, *Die Wiener Haupt- und Staatsactionen*, S.189.

In *Heraclius* hat Kormart Corneilles Text nicht so stark verändert wie in *Polyeuctus*.[77] Doch wieder fügt er Szenen ein, bei denen eine musikalische Untermalung erforderlich ist oder doch sehr nahe liegt. Dies gilt für die Geistererscheinung II,15.[78] Wie Polyeuctus in IV,1 sitzt Kaiser Phocas träumend auf einem Stuhl und erlebt die Erscheinung der Geister seiner kaiserlichen Vorgänger Mauritius und Nero. Diese Einfügung Kormarts findet eine weitere direkte Parallele in Paulines Traum in *Polyeuctus* III,3 und ist inspiriert von zahlreichen solchen Szenen in anderen Stücken der Epoche. Fast regelmäßig werden solch schaurige Darstellungen von Musik begleitet. Erwähnt sei die frappierende Parallele aus Gryphius *Leo Armenius*, III,1: „Unter währendem seitenspiel und gesang entschläfft Leo auf dem stuhle sitzend". Gryphius schreibt für die Begleitung des Chorliedes „Violen" vor. Die Szene endet folgendermaßen:

> Unter wehrendem Spill der Geigen / erschallet von ferne eine trawer Drompette / welche immer heller und heller vernommen wird / biß Tarasius erscheinet / umb welchen auf bloßer Erden etliche Lichter sonder Leuchter vorkommen / die nachmals zugleich mit ihm verschwinden.

Kormart kannte und verehrte den Schlesier, wie in seiner Vorrede zu *Maria Stuart* zu lesen ist.[79] Ganz ähnliche Szenen gibt es bei Gryphius' *Papinian*, aber auch bei Weise und Haugwitz, um bekannte Autoren zu nennen.[80]

War es bei dieser Geisterszene nur zu vermuten, dass sie von Musik begleitet wurde, so schreibt Kormart an anderer Stelle (III,7) ausdrücklich Gesang vor: „Hier thut sich das Gefängnüß auf. Pulcherie, Eudoxe und Martian liegen schlaffend einander im Arme. Worbey folgendes abgesungen wird: ‚So

[77] Titel des Originals: *Heraclius, Empereur d'Orient*, 1647.

[78] Kormart, *Heraclius*, S.79.

[79] Ebd., Bl.A6^{r}.

[80] Gryphius, *Papinianus* (1679), Ende von Akt IV: „Kaiser Bassianus schläft auf einem Stuhl, die Rasereyen und der Geist seines Vaters erscheinen". Bei Haugwitz, *Soliman* (in: *Prodromus poeticus*) findet sich die gleiche Situation. Soliman wird durch die Traumerscheinung bekehrt. Vgl. Christian Weise: *Eine Misculance von der also genannten Tragoedie und Comoedie* [...] *vom König Wentzel* (1686). IV,22 und 23: „wird sachte musicirt". Weise, *Vom verfolgten David*, 1683, V,1. Wilhelm Johannes (*Christophorus Kormart als Übersetzer französischer und holländischer Dramen. Ein Beitrag zur Geschichte der Litteratur und des Schauspiels im XVII. Jahrhundert*, Berlin 1892, S.23) weist darauf hin, dass eine Geistererscheinung leichter zu bewerkstelligen war, wenn der Schauspieler auf einem Stuhl sitzend mit dem Gesicht dem Publikum zugewandt saß. Der Geist konnte dann hinter seinem Rücken kommen, ohne Maschinen zu brauchen. Auch Shakespeares Brutus sitzt am Tisch, als der Geist Cäsars erscheint. In Lohensteins Dramen *Ibrahim Bassa, Cleopatra, Agrippina* erscheinen die Geister, während der Träumende im Bett schläft.

stürmt das Ungelück auf Kayserliche Erben"'.[81] Dieser Gesang kommentiert gleichsam von oben die Situation der Protagonisten. Daher wird er hinter der Bühne von einem Sänger vorgetragen.[82] Kurz vor ihrem Sterben hingegen singen Heraclius, Pulcherie, Eudoxe und Martian selbst (IV,2).[83] Kormarts Studentengruppe, so kann man schließen, standen also zwei Diskantisten zur Verfügung, die die Rollen der Pulcherie und Eudoxe übernehmen konnten. Hohe Stimmen kamen, wie wir gesehen haben, auch schon bei *Maria Stuart* (für die Protagonistin) und im *Polyeuctus* (für Pauline) zum Einsatz.

Leider ist das letzte der für die Leipziger Truppe geschriebenen und von Kormart zum Druck gegebenen Stücke heute verschollen. Die vorhandenen Beschreibungen berücksichtigen den Musikeinsatz nicht. Da es sich um ein Lustspiel handelt, wird man jedoch mit musikalischen Szenen rechnen dürfen: *Der unbekante Liebhaber Oder Geliebte Feind Timocrates. In einem Freuden=Spiele Mit Vieler kurtzweiligen Ergetzlichkeit von dem lustigen Pickelhering angefüllet und vorgestellet.* Gedruckt zu Liebstädt im Vogel-Lande. O.J. (recte: Dresden 1683). Wilhelm Johannes, der das Werk noch kannte, nennt es eine sich eng an das Original anschließende Übertragung von Thomas Corneilles *Timocrate*, ohne auf die Frage des Gattungswechsels bzw. der Gattungsmischung einzugehen.[84] Corneilles *Timocrate* ist eine Tragödie.[85] Die Pickelheringsszenen wurden von den Leipzigern hinzugefügt.

Der Vergleich zwischen Kormarts Stücken und den jeweiligen Vorlagen zeigt, worauf der Autor Wert legte: Abweichend von den Vorbildern fügte er Szenen ein, bei denen sich musikalische mit bühnenwirksamen Effekte verbinden: Göttererscheinungen, Gespensterszenen, Geisterbeschwörungen, Hinrichtungsdarstellungen auf offener Bühne mit Abschiedsgesang. Kormart zog dafür u.a. Lieder des in Leipzig hochverehrten Paul Fleming heran. Der von den Vorlagen abweichende Musikeinsatz beweist, dass die Leipziger Studententruppe über Einzelsänger und Instrumentalisten verfügte oder diese beiziehen konnte. Erwähnt werden sowohl Geigen als auch Blechbläser. Die Sololieder dürften von Streichern oder einem Harmonieinstrument begleitet worden sein. Zeitgenössische Stücke verlangen in vergleichbaren Szenen die Laute oder auch

[81] Kormart, *Heraclius*, S.98. Es handelt sich um die gleiche ungewöhnliche Strophenform wie bei Kormart, *Polyeuctus*, S.101f.

[82] Bei Corneille, wo die Schlafszene fehlt, singt Heraclius in V,1 ein Lied von fünf Strophen, das sein Unglück reflektiert.

[83] Kormart, *Heraclius*, S.117.

[84] Johannes, *Christophorus Kormart als Übersetzer*, S.71f.

[85] *Timocrate, tragédie*, 1656. Im Original besteht die Szene III,1 aus zwei Liedern, war also ganz gesungen.

ein Tasteninstrument. Auffallend bleibt, dass bei Kormart keine Musikhinweise für die Aktschlüsse oder für die Zwischenakte existieren. Die umfangreichen Chöre Vondels mussten schon deswegen gestrichen werden, weil sie von hohen Stimmen vorzutragen waren. Kormart verfügte nur über einzelne (höchstens zwei) hohe Stimmen; einzig im *Polyeuctus* konnte er einen kleinen Chor der Priester einsetzen.

David Elias Heidenreich, der von 1656 bis 1664 in Leipzig lebte, veröffentlichte in dieser Zeit Stücke, die in mancher Hinsicht denen Kormarts ähneln. Wieder handelt es sich um Übertragungen, die aus dem Vers ihrer Vorlagen Prosa machen. Zwei sind aus dem Französischen übernommen und enthalten ohnedies keine Chöre.[86] Heidenreich hat aber auch bei seiner Übersetzung von Vondels *Gebroeders* die prachtvollen Chöre gestrichen, die sein wahrscheinliches Vorbild, Gryphius' Übertragung *Die Gibeoniter*, ebenso enthielt wie das niederländische Original.[87] Im Nachwort zu *Rache zu Gibeon* (1662) entschuldigt sich Heidenreich für die starke Abweichung von der Vorlage mit Worten, die an diejenigen Kormarts erinnern: Man habe sich „nach dem Schau=Platze / den Zuschauern und der Gelegenheit des Orts richten müssen".[88] Freilich sieht die Bearbeitung mindestens an einer Stelle Instrumentalmusik vor: Ende des IV. Aufzugs, während die Kreuze aufgerichtet werden und die Prinzen einander zum Abschied vor dem Sterben küssen. Außerdem sind Trompeten im Einsatz. Es waren also Instrumente zur Aufführung vorhanden.[89] Vielleicht verwendete man sie folglich auch für Zwischenspiele, wie sie in Frankreich üblich waren. Da in fast allen Spieltexten der Frühen Neuzeit die Auskünfte über Musik in Haupt- und Nebentexten eher spärlich sind, bleibt immer ein gewisser Grad von Unsicherheit über die wirkliche Realisierung. Immerhin ist für das Jahr 1662 eine Görlitzer Aufführung von *Rache zu Gibeon* bezeugt, die mit bislang nie dagewesenem Prunk ausgestattet ge-

[86] *Des Herrn T.* [recte: P.] *Corneille Horatz oder Gerechtfertigter Schwester=Mord. Trauer=spiel. Aus seinem Frantzösischen ins Teutsche gesetzt*, Görlitz 1662 und *Mirame Oder Die Unglück= und Glückseelig=verliebte Printzessin aus Bythinien. Trauer=Freuden=Spiel Aus dem Frantzösischen des Herrn des Marets*, Görlitz und Leipzig 1662.

[87] Zur Abhängigkeit Heidenreichs von Gryphius vgl. Egbert Krispyn, „David Elias Heidenreich. Zur Biographie einer literarischen Randfigur", in: *Daphnis* 13 (1984), S. 283.

[88] Vgl. Kormart, *Maria Stuart*, Bl. a7r. Durch diese Mitteilung Heidenreichs wird Krispyn falsifiziert, der S. 282f. suggeriert, die Übersetzungsarbeiten seien lediglich als Lesedramen für den Verlag des Onkels gedacht gewesen. Allerdings erwähnt Krispyn S. 286 auch, dass Veltens Truppe wohl Heidenreichs *Rache zu Gibeon* 1688 in Hamburg aufgeführt hat.

[89] Gegen Ende von Akt I ist eine „Vorstellung" eingeschaltet, die als Scena muta den Hunger zeigt. Dazu öffnet sich die hintere Bühne (bisweilen auch Vertoonungskammer genannt). Dergleichen „Vertooninge" sind in aller Regel von Musik begleitet.

wesen sein soll.[90] Auch darf noch einmal Christian Weise zum Vergleich herangezogen werden: Wir wissen durch zufällig mit eingeflossene Bemerkungen zumindest für zwei Stücke mit Sicherheit, dass dort Ouvertüre und Zwischenaktmusik gespielt wurden.[91]

Für die Instrumentalmusik, die zu Leipziger Studentenaufführungen gebraucht wurde, bot sich das Collegium musicum an, das nachweislich gute Kontakte zur Stadtpfeiferei unterhielt. So muss es auch nach wie vor offen bleiben, ob nicht doch zwischen den Akten „singende Actionen" mit Balletten eingeschaltet wurden und Horns Suiten dafür zum Einsatz kamen.

Heidenreichs Name[92] wurde auch in Zusammenhang gebracht mit *Neu=anmuthiges Schau=Spiel / genahmt Charimunda / oder Beneideter Liebes=Sieg*,[93] einem Stück, von dem nur der Komponist der „Kunstgesetzten Melodeyen derer darinnen befindlichen Liedergen" bekannt ist: Philipp Stolle. Vermutungen über den Dichter sind spekulativ, und dies umso mehr, als auch die Zeitgenossen ihn entweder nicht kannten oder Stolle selbst für den Textautor hielten,[94] eine Annahme, die der Wortlaut des Titels nicht ausschließt: „Aufgesetzet Von H. Philipp Stollen / Fürstl. Magdeb. Wohlbestalten Cammer-Musico." Stolles hier angegebene Position führte bislang reflektorisch zu der Vermutung, *Charimunda* sei ein Schauspiel für den Hof von Halle. Dort war der Musiker nach seiner Demission in Dresden 1653 seit 1654 beschäftigt.[95]

---

[90] Herbert Hoffmann, *Das Görlitzer barocke Schultheater* (=Königsberger Forschungen, Bd. 10), Königsberg 1932, S. 8.

[91] *Das Ebenbild eines Gehorsamen Glaubens / Welches Abraham In der vermeinten Opferung Seines Isaacs beständig erwiesen*, in: Weise, *Sämtliche Werke*, Bd. IV, S. 411: „Vorhero aber ehe auffgezogen wird / muss eine Sonata aus dem C gespielet werden". *Die Merckwürdige Begebenheit von Naboths Weinberge*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. VI, S. 275, Replik Ende von Akt I: „das wird der [...] Versammlung / wenn itzt die Herren Musicanten was auffspielen werden / zu [...] Nachsinnen überlassen."

[92] Vgl. die Diskussion bei Judith P. Aikin, „The Musical-Dramatic Works of David Schirmer", in: *Daphnis* 26 (1997) S. 415f. Aikin möchte das Stück David Schirmer zuschreiben.

[93] *Neu=anmuthiges Schau=Spiel / genahmt Charimunda / oder Beneideter Liebes=Sieg / Nebenst beygefügten Kunstgesetzten Melodeyen derer darinnen befindlichen Liedergen.* Aufgesetzet Von H. Philipp Stollen / Fürstl. Magdeb. Wohlbestalten Cammer-Musico, Halle 1658.

[94] *Charimunda* wurde in Zittau unter Rektor Christian Keimann 1661 und 1671 aufgeführt mit der lapidaren Angabe: „Von Philipp Stoll". Vgl. Theodor Gärtner, „Die Zittauer Schulkomödie vor Christian Weise" (1903). Der Beitrag, der sich auf handschriftliche Chroniken, v. a. Christian Dörings († 1699) *Annales Gymnasii Zittaviensis* stützt, ist wieder abgedruckt in: *Christian Weise. Zum 290. Todestag am 21. Oktober 1998*, hrsg. von Uwe Kahl, Zittau 1998, S. 44f. Bei der Aufführung des Stückes in Görlitz 1690 lautete die Kennzeichnung: „Herrn Stollens Beneidete Charimunde". UB WRO: Cod. Mil. II/132 Bl. 820–823.

[95] Wolfram Steude, Art. „Philipp Stolle", in: *MGG*^{2}, Personenteil, Bd. 15, Kassel 2006, Sp. 1534.

In der Vorrede an den Leser, die ohne Namensnennung Leipzig den 16. Mai 1658 unterschrieben ist, gibt der Autor bekannt, das Spiel sei „vor diesem in hiesigen Parnassischen Gefilde / von dessen etlichen beygethanen Mittgliedern / zu ihrer selbst=ergetzlichen Lust=Muse auf den Schauplatz geführet worden.“[96] Nicht in Halle also, sondern von einer Leipziger Liebhabertruppe, den Mitgliedern des dortigen Parnassus, der Universität, wurde *Charimunda* aufgeführt,[97] und zwar „vor diesem“, irgendwann vor 1658, also vielleicht sogar in der Zeit von Stolles Arbeitslosigkeit. Unter den beigebundenen Generalbass-sololiedern dient eines als Bühnenlied, alle anderen sind für die Zwischenakte gedacht. Neben Charimunda, die das Bühnenlied zur Laute singt, ist nur noch eine einzige, äußerst unbedeutende weibliche Rolle vorgesehen, die der Dienerin. Das Stück könnte also sehr wohl den speziellen Gegebenheiten der Leipziger Studentenbühne entsprechen.

In der Forschung begegnet man gelegentlich der These, auch Haugwitzens *Soliman* könnte für Leipzig bestimmt gewesen sein.[98] Haugwitz nämlich schreibt in seinen „Anmerckungen“ zu diesem Alexandrinerdrama:

> Die Veranlassung zu diesem Misch=Spiel (so vor vielen Jahren auff einer Universitet einer damahls von etlichen Studenten zur einiger Sprach=Ubung unter sich auffgerichteten Comoedianten Compagnie zugefallen auffgesetzt) sind wir einer von Herrn Zesen aus dem Frantzösischen ins Deutsche übersetzten Roman, Isabella, oder der Durchlauchte Bassa genannt / einigermaßen schuldig.[99]

Gegen die These einer Leipziger Studentenaufführung ist einzuwenden, dass der *Soliman* gar nicht in die dortige Serie passt. Das Stück ist in Versen geschrieben, es beschäftigt nur 13 Personen und hat „Reyen“ (Chöre). Verführerisch ist es immerhin, die beiden Ballette Horns *Ballett de l'Amour* und *Ballett des Affects avec la Raison* mit den beiden Reyen *Chor der Liebesgötter*

[96] Stolle, *Charimunda*, Bl. A1^{r} f.

[97] Interessanterweise ist es in dem Berliner Exemplar Yq 6261 aus der Sammlung Meusebach mit Schochs *Studentenleben* zusammengebunden, einer Edition aus demselben Jahr 1658.

[98] Diese Möglichkeit erwähnt erstmals Bernhard Huebner, *Die kleinen Dichtungen und Dramen des Prodromus Poeticus von Aug. Ad. von Haugwitz. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunstdramas im 17. Jahrhundert* (=Königl. Gymnasium mit Realgymnasium zu Neuwied. Wissenschaftliche Beilage zum 16. Jahresbericht Ostern 1893), Neuwied 1893, S.26. Wieder erscheint sie bei Bolte, *Moliére-Übersetzungen des 17. Jahrhunderts*, S.115. Die gleiche These vertritt Pierre Béhar, der Herausgeber des *Prodromus Poeticus*, Tübingen 1984, S.12*, er schiebt aber noch eine Reihe von Spekulationen nach, die sicherlich über das Ziel hinausschießen.

[99] August Adolph von Haugwitz, *Obsiegende Tugend/ Oder Der Bethörte doch wieder Bekehrte Soliman*, in: ders., *Prodromus Poeticus*, Dresden 1684, S.80.

über den verliebten Soliman und *Chor der Leidenschaften über den verkehrten Soliman* nach *Soliman* Akt I und II zu assoziieren. Freilich bleibt all das reine Spekulation, zumal der Reyen nach Akt II keine „Vernunft" auftreten lässt.

Immerhin zeigt eine Bearbeitung von Haugwitzens Stück, dass Ballette sehr wohl zwischen die Akte passen: 1686 wurde im Heidelberger Schloss der *Soliman* unter dem Titel *Der Trew= und Tugend=Sieg* gegeben. Während der Text selbst gekürzt ist, sind Arien und Duette hinzugekommen. Nach den Akten wurden Ballette getanzt.[100] Der Brauch, die Chöre in den Zwischenakten nach französischem Vorbild durch Ballette zu ersetzen oder zu ergänzen, war nicht auf Opern und nicht auf höfische Aufführungen beschränkt[101] und wäre gerade deshalb für eine Studentenbühne denkbar, als die Universitäten auch einen Tanzmeister beschäftigten. Damit ist aber nichts bewiesen. Horns Arbeiten bleiben weiterhin rätselhaft. Ein Stück klarer aber sehen wir in Hinblick auf die Studententruppe und die Art und Möglichkeiten ihres Musikeinsatzes im Drama.

[100] *Der Trew= und Tugend=Sieg, Wie derselbe under dem Nahmen Isabell und Ibrahim bey Anwesenheit der durchleuchtigsten Fürstin [...] Mariae Annae Josephae Pfaltz=Gräffin und Churprinzessin bey Rhein [...] zu Ehren den 11. Augusti 1686. Auff dem Chur=Pfältzischen Residentz=Schloß Heydelberg vorgestellet worden,* Heidelberg 1686. Das Stück ist im 2. Weltkrieg in der Darmstädter Bibliothek untergegangen. Zu seiner Einrichtung vgl. Johannes Bolte, „Schauspiele am Heidelberger Hofe 1650–1687", in: *Euphorion* 31 (1930), S. 578–591, hier S. 590 sowie Huebner, *Prodromus*, S. 33ff.

[101] Schon die Lustspiele der englischen Komödianten schlossen gern mit einem Tanz. Weitere Beispiele für Spiele ohne höfischen Kontext, die Ballette bieten: Sigmund von Birken, *Margenis oder Das vergnügte, bekriegte und wieder befriedigte Teutschland*, Nürnberg 1679; Caspar Stieler, *Bellemperie. Trauerspiel des Spaten,* Jena 1680; Johann Christian Hallmann, *Die Unüberwindliche Adelheide Aus dem Italiänischen*, Breslau 1684; ders., *Der tapffre Heraclius. Auß dem Italiänischen*, Breslau 1684.

Elena Previdi

Bonn 1774: Andrea Luchesi's Ballet *Arlequin déserteur*

In 1774 in Bonn the pantomime *Arlequin déserteur devenu magicien, ou Le doctor mari ideal* was first performed. The "dance composer", or choreographer, was Vincenzo De Bustis, who also went under the name of Ravaschiello. The composer of the music was Andrea Luchesi, musical director of the chapel of His Majesty Maximilian Friedrich of Königseck-Rothenfels, the Archbishop of Cologne. The manuscript of the score lies in the Biblioteca Estense di Modena, still catalogued as "anonymous". But the name of the composer, Andrea Luchesi,[1] is clearly indicated on the libretto, of which three copies still survive in three different European libraries.[2]

It is extremely rare to find the manuscript of a ballet / pantomime by an 18th century Italian composer coming to light. On the other hand, the rediscovery of the score alone was not sufficient in order to understand just what that ballet was. Exceptionally, in the case of the *Arlequin*, two other

[1] We use the spelling „Luchesi" (in place of „Lucchesi") because it is the one used by the composer himself in his signatures, and also because it is the most recurring in the sources, where we also find the following "distortions": "Luchese", "Lucchese", "Lucchezzy", "akesi", "Luckese" and so on. It's a pity that some prestigious international dictionaries (and the Italian national catalographic system, too) still use, as reference, the wrong form "Lucchesi".

[2] Score: I-MOe, *Mus.* F.1579. See *Catalogo delle opere musicali: città di Modena, Biblioteca Estense*, hrsg. von Pio Lodi, Modena 1923 (facsimile Bologna 1967), p.515. Alessandra Chiarelli, in her work „Proposte per una ricognizione delle musiche di ambiente europeo tra il XVIII e il XIX secolo presso la Biblioteca Estense di Modena. Il fondo Lucchesi" (in: *Musica, teatro e nazione dall'Emilia all'Europa nel Settecento,* Modena 1980, p.80f.), quotes the score of the *Arlequin* as written by an "author of uncertain identification", even though, in the meanwhile, she says Anton Henseler (Luchesi's biographer, see note 6) had made an attribution to Luchesi. At the moment (February 2009) of writing, the on-line catalogation of music scores in Biblioteca Estense ed Universitaria of Modena is in course of completion so, in the relative entry, *Arlequin Déserteur* will be attributed to this author. I thank doctor Chiarelli, librarian of the Biblioteca Estense ed Universitaria of Modena, for the useful information she has given to me. Librettos: London, GB-*Lbm,* Humanities, 11740.aa.9.(1). Paris, F-*Pn*, *Tolbiac Rez de jardin magasin*, 8-YTH-66210. Bonn, Library of the University (see Claudia Valder-Knechtges, „Die weltlichen Werke Andrea Luchesis (1741–1801)", in: *Bonner Geschichtsblätter* 36 (1984), p.79–118). I thank Dr. Juliane Riepe very much for her help in this research. She generously furnished me with a great deal of information and with many unpublished documents, giving fundamental support to my work on the score manuscript. I thank Prof. Klaus Pietschmann, and Christine Siegert, too, for their kind help. Last but not least, I thank Giovanni Battista Columbro and his son Jacopo for bringing Luchesi's score to my attention, and for their precious and generous collaboration with me during the first steps of this research.

documentary sources were preserved. The first is the libretto, mentioned above, which contains an extremely detailed description of the plot. The second consists of the written cues on the orchestral part of the first violin, which allow us to verify the exact synchronization between music and action for most of the ballet.

Before speaking at greater length about the *Arlequin*, it is better to say a little about what ballet/pantomimes actually were in Italian musical practice during the latter half of the 18th century, both from the theoretical and aesthetic point of view and from the specifically musical point of view. This will allow us to better understand the singularity of Luchesi's score, by contrasting it with the "norm", or the common practice employed at the time by Italian composers of ballet / pantomimes.

It is now well known that during all of the 18th century, and well into the 19th century, "ballets" were inserted between the acts of operas in Italian theatres, with plots that were normally quite independent from that of the opera. In Venice, the Luchesi's home city, this type of "ballo teatrale" reached colossal proportions by the second half of the 18th century, as recently documented by Ruffin and Trentin.[3] Travelling Italian opera-dance companies exported this phenomenon abroad. Ballet and opera were indeed two faces of the same coin: two facets of the same "system". Put simply, it is we today who tend to privilege the point of view of the opera, and consider these two fields as being strictly separate.

From the 1770s on, the genre of the "ballo pantomimo" acquired a noteworthy theoretical foundation. This was the "mythic" period which saw the height of the rivalry between Noverre and Angiolini, about which much has been written in recent years.[4]

There is, on the other hand, a "black hole" in the history of these productions: the question of just what music was performed for this repertoire. In fact, relatively few scores have survived to the present day. Furthermore, they have only rarely attracted the attention of musicologists. In those sporadic cases where such scores have been examined,[5] noteworthy peculiarities

[3]See "Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia", ed. by Elena Ruffin and Giovanna Trentin, in *Balli teatrali a Venezia*, (=Drammaturgia Musicale Veneta, Vol.30), Milan 1994.

[4]A rich collection of documents from this period is to be found in Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773–1785)*, Turin 1988.

[5]On this topic, ballets in Italian productions in the second half of the XVIII century, see Elena Previdi, "Fonti musicali del 'ballo intermezzo' settecentesco", in: *Ballo teatrale, opera romantica, recupero dell'antico. Tre contributi per la storia della musica in Italia*, ed. by Maria

in compositional structure have emerged, which often recurr from one score to another. All the evidence would seem to indicate that this repertoire is in need of more systematic analysis: the score by Luchesi thus constitutes a treasure of knowledge for scholars.

1. The "Luchesi-Renaissance"

It's now pertinent to underline that, in Italy, in recent years a kind of "renaissance" movement has sprung up around this composer, with quite fervent devotees. His production is in the process of being rediscovered, with performances of hitherto unknown works every year at the prestigious Viadana Festival. So far the *Requiem*, some operas, some symphonies and the beautiful *Passione di Gesù Cristo* have been performed, and, of course, the ballet-pantomime *Arlequin déserteur*. In parallel with the rediscovery of Luchesi's works, that seem to stimulate interest and – in some cases – even fanaticism, also the life of this composer has been thoroughly investigated in recent years. Thus, a great deal of significant new information has emerged concerning him, together with some striking (and, for some, shocking) theories about his musical activities.

As far as this paper is concerned, we will consider some significant biographical information focused around Luchesi's move to Bonn, and around the first phase of his life in the Renanian town, as it presently appears in the light of both old and new research.[6]

Luchesi went to Bonn as chief of an Italian travelling theatre company. Recently a document has been discovered, which shows precisely why he left Venice. It is the *Notatorio* compiled by Cesare Gradenigo, that on 5 December 1771 signals:

> Mister Andrea, young Venetian gentleman, much loved and renowned in the philarmonic art, is passing from his own country to the service of

Grazia Sità, Lucca 2004, p.11–94, based on my Diploma in Musicology Thesis *La musica nel ballo pantomimo italiano*, Conservatorio „Giuseppe Verdi" of Milan 2000/2001. Previous contributions on the same topic are by Maria Nevilla Massaro in her article „Il ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751–1830)", in: *Acta Musicologica* 57 (1985), p.215–275, Rosa Cafiero, "Aspetti della musica coreutica fra Settecento e Ottocento", in: *Il Teatro di San Carlo. 1737–1987*, Vol. 2: *L'opera e il ballo*, ed. by Bruno Cagli and Agostino Ziino, Naples 1987, p.309–332, and some few others.

[6] I refer to several works, published from the Eighties onwards, first by Claudia Valder-Knechtges, and later by Giorgio Taboga and Luigi della Croce. Even though it was published in 1937, the study by Anton Henseler, „Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkapellmeister zur Zeit des jungen Beethoven: ein Beitrag zur Musik- und Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts", in: *Bonner Geschichtsblätter* 1 (1937), p.225–364, is still useful from many points of view.

> Maximilian Friedrich, bishop and elector of Koln, and there he will stay for some years, handsomely welcomed and payed by that prince who is famous for his mecenatism and generosity towards good musicians and poets, and as a lover of musical harmony.[7]

After three years that Italian company was disbanded, but Luchesi remained in Bonn as Max Friedrich nominated him Kapellmeister of the Electoral Court of Köln (26 May 1774). After three years (the period of training) his post was made permanent, and Luchesi, who in the meanwhile married the daughter of an important member of the court, Anthonetta Josepha d'Anthoin, became "Kapellmeister" for life.

If Luchesi's duties as Kapellmeister were confined in the field of sacred music, it is sure that he continued in composing profane music too: The *Arlequin* (1774) represents one of these works. And a sentence of Jean-Benjamin de La Borde is particularly meaningful. In 1778 he stated that, in Germany, Luchesi's symphonies were "in great demand and warmly applauded".[8] But today where may we find these works, of which there is no trace? The Italian scholar Giorgio Taboga states that Luchesi used to sell his scores to several high-level people of the German musical world. Furthermore, Taboga says: part of this material still "sleeps" in the "Fondo Lucchesi" [sic] of the Biblioteca Estense ed Universitaria of Modena, under the denomination of "anonymous", or under false attributions.[9]

These statements provoked some rumours in Italy, but in the meanwhile they also stimulated the rise of a truly new interest toward this composer. Despite the present controversy, we may assuredly state that the attribution

---

[7] "Il signor Andrea, veneziano, giovane assai perito et commendato dell'arte filarmonica passa dalla propria patria al servigio di Massimiliano Federigo, vescovo ed elettore di Colonia, ed ivi si tratterrà per alcuni anni, bene accolto et stipendiato da quel principe mecenate generoso delli virtuosi e letterati et amante dell'armonia musicale". *Notatorio Gradenigo* XXXI, 5 dicembre 1771, quoted in: Luigi Della Croce, "Andrea Luchesi, maestro di Mozart e Beethoven", in: *I martedì. Quaderni. Conferenze 1999–2000, Associazione Mozart in Italia Brescia*, pp.105–115, http://www.andrealuchesi.it/andrealuchesi.it/link/p1.htm, 16.09.2012.

[8] Jean-Benjamin de la Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Bd.3, Paris 1780, p.199: "Il jouit d'un avantage bien rare parmi les Italiens; c'est que ses symphonies sont recherchées & applaudies en Allemagne", quoted in Valder-Knechtges, *Die weltlichen Werke Andrea Luchesis*, p.96.

[9] See Giorgio Taboga, "Andrea Luca Luchesi e la Cappella musicale del Principe Elettore di Colonia con sede a Bonn; Andrea Luchesi, un genio musicale ignorato del '700 europeo; Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn (I: Il principe Max Friedrich; II: Il principe Max Franz)", in: *Restauri di Marca* 2/3 (1993), p.11–41 (*Speciale musica: Andrea Luca Luchesi*), and Giorgio Taboga, *Andrea Luchesi: l'ora della verità*, Treviso 1994.

of the *Arlequin déserteur* score to Luchesi permits us to take our knowledge of his compositional personality to new levels.

2. The particularities of the *Arlequin déserteur* and the context of its first performance

As already stated, Luchesi arrived in Bonn in 1771. Three singers, some instrumentalists, including violinist Gaetano Mattioli (the Concert Master) and the double bassist Passavanti, four ballet dancers, including the choreographer Vincenzo De Bustis (whose stage name was "Ravaschiello"), and an Italian language teacher were all travelling with the composer. Still other artist joined this first nucleus from Venice the following year. In 1772 the dance company was already made up of six dancers. Finally, in 1774, De Bustis had quite a substantial dance company available, in spite of a scandal that occurred in the interim. The dancer Carlo Antonio Delpini had seduced the Duchess Taxis, niece of Max Friedrich. After this scandal, minister Belderbush sent all of the Italian artists away, with the exception of Luchesi, Mattioli and De Bustis, and engaged new artists: for the most part, French dancers were enlisted. De Bustis adapted to the new formation without difficulty (note that the ballet has a French title, and the libretto, signed by De Bustis, is in the same language).

Let us now take some time to look at Vincenzo De Bustis-Ravaschiello, since he was not only the lead dancer of the troupe, but also the choreographer of the *Arlequin déserteur*. We still do not know when and where he was born, though his name and nickname would suggest Neapolitan origins, and his surname, which is quite rare, comes from the region of Naples. The nickname "Ravaschiello" goes back to the ancient tradition of Italian dancers having nicknames in dialect. This implies that he was a "grotesque" dancer, capable of the spectacular acrobatic dance style and miming repertoire of the Commedia dell'Arte. I have been able to find traces of him in many productions from 1764 onwards, first in Venice, then also in Verona, Modena and Prague. After the three years in Bonn he is to be found in Italy once more, for example in Perugia, Bologna, Modena, Pesaro, Ferrara and Ravenna. The last reference we find to him is from Macerata in 1781. He may well have died shortly afterwards, as is name subsequently disappears from all repertoires.[10]

[10]Taddeo Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII n Venezia (1701–1800) con prefazione dell'autore*, Venezia 1897, *records* 680, 681, 701, 702, 721, 745 and 828; Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo 1990–1994, n°805, 1032, 1740, 2156, 7563, 8689, 9769, 14743a, 15694, 16295, 16910, 16998, 17016, 20036, 21349, 24589, 24598,

For what occasion was the *Arlequin déserteur* conceived? Presently available sources are not sufficient to let us answer this question with any certainty. However, a number of clues would seem to indicate a plausible solution to the enigma.

In Bonn the tradition of theatre productions with opera and ballet in the Italian style was very much alive. But the score of the *Arlequin* reveals, without a shadow of doubt, that is was not performed between the acts of an opera: its very length excludes that possibility. The ballets which were, at the time, inserted between the acts of operas lasted around twenty minutes / half an hour. The score of the *Arlequin*, on the other hand, is well over an hour long. Such a long ballet / pantomime is most unusual. The extra length (referring to theatrical ballets) means that its structure must be extensively modified. The most important deviation is its subdivision into "acts" and "scenes". As has already been shown in other studies, twenty-minute ballet / pantomimes could not have had any real interval. Each one is, in and of itself, an interval (in fact, they were called "intermezzi", Italian for "in the middle"). On the other hand, for those same twenty-minute-long ballets, we find definitions like "heroic ballet in three acts", or "tragic ballet / pantomime in five acts" in the librettos. This is because "act" was used in that context – derived from the Opera but specifically choreographic – to mean "scene", in the absence of true "acts". The *Arlequin* is the exception to this rule: in fact, unlike other known ballet / pantomimes, its score behaves just like that of an opera, and the two "acts" named in the libretto are two real acts, each divided into "scenes".

On the libretto it seems that the first act is much longer than the second. In fact, it is divided into seven scenes over 24 pages, while the second act contains only three scenes over 16 pages. The score confirms this imbalance between the two acts. The total duration of the first act is much greater than that of the second act, even though the number of pieces contained in each is not so different, with 32 numbers in the first, and 27 in the second.

So, to recap:

1. the *Arlequin* is a ballet / pantomime of remarkable length, of around an hour and a half, instead of the normal twenty minutes of the intermezzo ballets inserted between acts of opera in that period;

24608, 25036, Ruffin-Trentin, *Catalogo generale cronologico*, 1764^{1}, 1764^{7}, 1764^{8}, 1764^{16}, 1765^{5}, 1765^{8}, 1765^{11}, 1765^{13}, 1766^{20}, 1766^{21}, 1769^{8}, 1769^{14}, 1775^{2}, 1775^{10}.

2. the score of the *Arlequin* is divided, in an operatic way, into regular acts (two), which are in turn divided into scenes, not in the choreographic manner of a simple succession of scenes.

We can add that the score is quite dense and carefully orchestrated, for a rich ensemble of strings, woodwinds (2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons), brass (2 horns, 2 trombones) and timpani.

What occasion could have led to such a peculiar structure?

It may have been created for a special occasion; perhaps the birthday of the Prince, which was the 13th of May. It was, in fact, quite normal that a special new work should be performed for Max Friedrich's birthdays. In 1772, for example, Luchesi himself composed a cantata on a text by Metastasio, *Il Natal di Giove*. Certainly, the theme of celebration is absent in the *Arlequin*, whose subject is farsical, with magical and, at times, surreal elements, from which situations of pure comedy arise.[11] But why should we exclude the idea of birthday celebrations amidst the laughter?

We must also consider the fact that the contemporary journal *Dramaturgische Nachrichten*, in Bonn, does not cite *Arlequin déserteur* at all. Its conspicuous absence from the list of ballets and operas produced in the year 1774 lends weight to the idea that it may have been staged outside of the normal theatrical circles. In much the same way, *Il Natal di Giove* is missing from the same list for the year 1772.

We can note that also the libretto shows that it was conceived for a truly special occasion. In fact, it is luxurious. It is forty-six pages long, an exceptional length for ballet librettos of the time, and it is written in two languages. The left hand pages are in French, while the German translation is on the facing pages. For the same reason, there are two title pages, one in French and one in German.

The libretto bears the names of the dancers, which numbered no less than 14 (seven couples). Quite a contrast with the leaner ballets of the preceding years!

[11] For reasons of space we cannot describe the plot at length in this paper. The French source from which it may have originally been taken has not yet been identified. Find a detailed summary of the plot in the concert programme of Andrea Luchesi, *Arlequin déserteur*, Viadana, Festival Lodoviciano – XIII ed. (November 11, 2007), Orchestra del Festival Lodoviciano, conductor Giovanni Battista Columbro.


ARLEQUIN
DESERTEUR
DEVENÛ
MAGICIEN
OU
LE DOCTEUR
MARI IDEAL,
BALLET PANTOMIME
DEDIE' A
S. A. E. E. de Cologne.
Dirigé & composé par Mr. VINCENT
DE BUSTIS *surnommé* RAVASCHIELLO *Maitre des Ballets & premier Danseur aux Services de Sadite A. E. E.*
La Musique est de Mr. ANDRE'S LUCHESI, Maitre de Chapelle aux Services de S. A. E. E. de Cologne.
BONN, de l'Imprimerie de la Cour.

Arlequin
der Ausreisser,
demnächst
ein Zauberer,
oder
der Doctor ein Bräutigam
in der Einbildung,
ein Sr. Churfürstlichen Gnaden
zu Cölln ꝛc. gewidmetes
Schauspiel/
in einem Tanze mit stummen Vorstellungen.
Erfunden, und eingerichtet
durch den Hrn Vincent de Bustis gen. Ravaschiello,
Tanzmeistern und ersten Tänzern in wirklichen
Diensten höchstgedacht Sr. Churfürstlichen
Gnaden zu Cölln ꝛc.
Die Musik ist verfertiget worden Herr Kapellenmeister
ANDREAS LUCHESI, in wirklichen Diensten
Sr. Churfürstlichen Gnaden zu Cölln ꝛc.
Bonn, gedruckt in der Churf. Hofbuchdruckerey.

Figure 1: Andrea Luchesi, *Arlequin déserteur*, libretto: title page in French with parallel text in German.

But another thing must be underlined, it's a significant detail that emerges from the score itself. Usually, with the second, third, fourth (and so on) staging, every ballet was modified, for dancers' comfort and for many external reasons (less available time; numbers proving to be weak etc.). In fact, the preserved scores of ballets are full of crossed out music. As far as the score of the *Arlequin déserteur* is concerned, it is preserved in the orchestral parts, complete with the musicians' corrections. However there are not, in the score of the *Arlequin*, entire sections of crossed out music. Why should this be? The reason for this "cleanness" of the score must surely be sought out in the fact that, probably, the *Arlequin déserteur* was staged only once, and so no revisions based on the experience of the debut were necessary.

To conclude, it's possible and reasonable to link the staging of the Luchesi-De Bustis ballet to a special court event; but the complete absence of archive documentation makes it impossible at the moment to demonstrate that it was staged for the celebrations of Max Friedrich's birthday in the year 1774.

3. Musical devices for dramaturgic purpouses

How did the composer go about clothing the surreal plot of Arlequin, deserter made magical, in music? Thanks to the presence of the cues it is almost always possible to know exactly which moment of the libretto corresponds to which piece of music.

On the surface, Luchesi's score is a succession of tracks that Italians used to call "arie da ballo" (="melodies for dancing"), formed of regular periods (primarily 4+4 or 4+4+4 bars), starting after a "Sinfonia" (each of the two acts is preceded by the same symphony). In the arias there is a constant use of repeats and of closed harmonic structures – in fact, almost all of the arias begin and finish in the same key – and there is frequent use of the simple ternary form ABA, or even of AA'A. For the most part these numbers are in major keys, and internal modulations are to similarly major tonalities.

Many of the arias are, however, closely linked to the action that is taking place on the stage, though discreetly so. For example, some of the arias are clearly intended to create an effect of "action painting" in sound, and often the synchronisation and interference between music and pantomime are explicitely programmed. These instances of synchronisation and programmed interference are particularly effective if we consider that, both from the harmonic and from the metric point of view, these arias are static and in a closed form. So how does the differentiation take place? The composer varies above all two parameters: the dynamics and the rhythm. For example, whenever Arlequin is fleeing, the surface rhythm runs in semiquavers, while the harmonic rhythm grows slower (one can see this in some situations in the first act: in number 8, Arlequin "flees riding his rifle like a broomstick, and makes many turns". In number 18, Arlequin and Colombine run in the house; in number 23, Arlequin beats Pantalon and Doctor and then runs away as they chase him; in number 29, Arlequin is chased by Pierrot and throws himself into the coffee grinder).

An interesting example is to be found in number 1. The moment when Arlequin decides to run away from the army is clearly audible. After thinking about it for a long time, over a gracious melody in three eights with comic traits (a Lombard rhythm and a sforzato accent on the third beat of each bar), suddenly Arlequin decides to run away, in bar 17. The accompaniment of the basses becomes repeated notes in semiquavers, while the first and second violins create a composite pattern. The newness thus communicated by the rhythmic parameter, as the accent on the third beat of the bar disappears, is completed by a crescendo which makes the piece dramaturgically effective.



Figure 2: Andrea Luchesi, *Arlequin déserteur*, n°1, bb.16–25.

The technique of the orchestral crescendo which involves both the surface rhythm and the harmonic rhythm along with the dynamics is repeatedly exploited in the *Arlequin*. The more the moment of resolution is delayed, the more our expectations grow. This technique is particularly well used by Luchesi for situations of great surprise, for example in number 10 of act two. In this moment Tartaglia and Pierrot have put Arlequin's body into a coffin and they are bearing it towards the graveyard (number 9, Funeral march). At this point "Arlequin appears dressed in black, to follow his own funeral train. At the sight of him all the others are shocked and then flee in terror. Arlequin chases them together with his demons."[12]

This part of the plot is accompanied by striking symphonic writing which is certainly the most intense moment in the whole ballet for modern listeners, partly because of the fact that it is the only piece which is in a minor key.

4. Conclusions: an ambitious but discrete score, at the service of the dance

In conclusion, we may say that the composer sought to follow the dramaturgical structure of the ballet, instead of modelling it, making his music the protagonist and giving it a personal, "indelible" touch, as other composers of the time did. For this reason the score emotionally amplifies the plot in differing degrees throughout the ballet. In particular, in moments when the music participates more intensely, we can recognise musical behaviour similar to that of soundtracks, though in a subtle way. Indeed, this score is far from revolutionary. The composer does not look for easy effects, and does not underline the many bizaar and surreal moments of the ballet in music. Quite simply, he does not "dramatise" the score with a heavy hand, but places himself at the service of the dance with elegance and discretion.

What does a comparison between this and other ballets / pantomimes of the time reveal? For example, with Angiolini's *Didone*, which is practically contemporary, having been performed the year before in 1773.[13] The two ballets can be compared as the score, libretto and cues survive for both of these works (the comparison works well even if we consider that the *Didone* was a normal "intermezzo" ballet). In the *Didone*, the composer was the same choreographer, the famous Gasparo Angiolini. Though decidedly poorer as

[12]"La dessus paroit Arlequin tout habillé en noir, pour suivre les funerailles, à la vûe de quoi tous sont saisis de peur, & s'enfuient tous tremblans, Arlequin les poursuit avec les diables" (*Arlequin deserteur devenû magicien, ou Le docteur mari ideal, Ballet Pantomime dedie' a S.A.E.E. de Cologne* [...], *Bonn, de l'Imprimerie de la Cour* [1774], [pp.31, 33].

[13]The first performance was in St. Petersburg some years ago (1765).



Figure 3: Andrea Luchesi, *Arlequin déserteur*, n°10, bb. 1–13.

composer (from a technical point of view), Angiolini shows himself to be far more interested in experimentation than Luchesi, though perhaps this is because he was an amateur, and so free from the "imprinting" of a formal education. He was following on from the example of Gluck, with whom he had worked in Vienna. Furthermore, he was able to write in this way because, on his part, he was both composer and librettist, and was able to pick and choose and arrange the scenes of the story as he wanted. And he made many and important cuts to Metastasio's *Didone abbandonata*, his conclaimed source. This is quite the opposite of the long and wordy libretto that Luchesi was faced with!

We cannot suppose that the court of Bonn, so far away from the great centres of ballet at the time (for example Venice, Naples, Milan, Vienna, Paris, London, Saint Petersburg), could possibly have been fertile ground for experimentation. On the other hand, perhaps it was the very specificness of this situation that created such a particular work, a ballet of unheard length, whose formal structure ambitiously copied that of the opera. Luchesi was certainly guided by the specific occasion for which the ballet was intended, and its abnormal length probably led him to favour standardised rhythmic and harmonic structures. Nonetheless, whenever the situation on the stage encouraged him, Luchesi abandoned his own formulas and, often thanks to his technique of the "orchestral crescendo", strove to reflect the plot in his musical constructs. This happens in a truly radical way only in one case, the aforementioned funeral scene (number 10 of the second act), when the composer freely produces music of great intensity and power. Though it perhaps transcends its choreographic context, the music reveals for a moment the touch of an expert symphonic composer, whose works would, some few years later, be "sought after and applauded in all of Germany".[14]

[14]La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, p.199, quoted in Valder-Knechtges, *Die weltlichen Werke Andrea Luchesis*, p.96.

Melanie Stier

Pauline Viardot Garcias Einfluss auf Entstehung, Aufführung und Rezeption von Charles Gounods erster Oper *Sapho*

Pauline Viardot Garcia (1821–1910) war nicht nur eine der berühmtesten Opern- und Konzertsängerinnen des 19. Jahrhunderts, sondern auch Komponistin, Arrangeurin, Veranstalterin, Lehrerin, Förderin, Managerin und vieles mehr. Sie prägte durch ihr kulturelles Handeln entscheidend das Musikleben ihrer Zeit. In meiner Studie *Pauline Viardot-Garcia in Großbritannien und Irland – Formen kulturellen Handelns*[1] mache ich die diversen kulturellen Aktivitäten Pauline Viardots in Großbritannien sichtbar und arbeite ihre Auswirkungen auf das Musikleben des 19. Jahrhunderts heraus. Im folgenden wird ein kleiner Ausschnitt der Arbeit dargestellt. Zunächst soll kurz der Begriff des k u l t u r e l l e n H a n d e l n s erklärt und in den Kontext des damit verbundenen Perspektivwechsels in der Musikgeschichte gestellt werden. Anschließend greife ich aus den vielseitigen und weitreichenden kulturellen Aktivitäten Pauline Viardots einen Bereich heraus und untersuche ihn anhand von Briefen, Verträgen und Rezensionen.

1. Kulturelles Handeln

In der letzten Zeit erfolgte in der historischen Kulturforschung eine Verschiebung des Interesses weg von den Kunstwerken und ihren Erzeugern hin zu deren Tradierung und den damit verbundenen Menschen.[2] Peter Burke spricht in seinem Buch *What is cultural history?* von einer „history of practices“,[3] einer Geschichte der Praxisformen, also der kulturellen Handlungen. Ohne diese kulturellen Praktiken (wie z.B. Sammeln, Drucken, Lesen, Singen) können Kunstwerke nicht überleben.[4] Peter Burke zeigt die Verschiebung des Fokus in der Geschichtsschreibung unter anderem anhand der Naturwissenschaften:

[1] Melanie Stier, *Pauline Viardot-Garcia in Großbritannien und Irland – Formen kulturellen Handelns*, Hildesheim 2012.

[2] Vgl. Susanne Rode-Breymann, „Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung“, in: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, hrsg. von Susanne Rode-Breymann, Köln u.a. 2007, S.279.

[3] Peter Burke, *What is cultural history?*, Cambridge 2004, S.59.

[4] Vgl. Rode-Breymann, „Wer war Katharina Gerlach?“, S.279.

Nicht mehr die heroischen Individuen allein und ihre großen Ideen, so der Autor, sondern die Methoden einer Alltagspraxis werden betrachtet, die Menschen im Hintergrund, die beispielsweise die wissenschaftlichen Werkzeuge herstellen, die Menschen, die die Experimente ausführen.[5]

Was Peter Burke allgemein auf die Kulturgeschichte bezogen darstellt, wurde und wird in den letzten Jahren in der Musikwissenschaft aufgegriffen. Denn besonders im Bereich der Musik wird deutlich, dass beispielsweise Kompositionen, die erklingen müssen, ohne Menschen, die ihre Aufführung fördern und vor allem ohne ausübende Musiker, ein Schattendasein in einer Schublade führen.

In der Musikgeschichte wird daher ein Umdenken bezüglich der Kategorien erforderlich: Sie ist nicht nur die Geschichte von Komponiertem, sondern muss die Bedingungen ins Blickfeld rücken, unter denen Musik produziert, ausgeübt oder verbreitet wurde.[6] Um noch einmal mit Peter Burke zu sprechen: Es erfolgt eine Verlagerung von dem Begriff des s c r i p t, dem schriftlich Fixierten, dem Text, zu dem der p e r f o r m a n c e,[7] dem Handeln, dessen Geschichte schwer darzustellen ist, da dieses Handeln bisher meist nicht für erinnerungswürdig gehalten und somit selten dokumentiert wurde.

Dieser Perspektivwechsel eröffnet besonders den Gender Studies neue Räume, denn in einer werkorientierten Musikgeschichtsschreibung wurden die musikalischen Tätigkeiten von Frauen oft vernachlässigt.[8] In den letzten Jahren haben sich mehrere Musikwissenschaftler daran gemacht, diese Forschungslücke zu schließen. Beispielhaft sei hier das Projekt an der Hannover Musikhochschule *Orte der Musik – Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit* genannt, das sich gezielt dem großen Forschungsgebiet des kulturellen Handelns widmete. Es wurden Tätigkeiten von Frauen präsentiert, die musikalische Kultur mit-gestaltet haben, z.B. von Mäzeninnen, Druckerinnen, Lehrerinnen, Komponistinnen, Musikerinnen.[9]

---

[5] Vgl. Burke, *What is cultural history?*, S.60.

[6] Vgl. Susanne Rode-Breymann, „Einleitung“, in: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, hrsg. von Susanne Rode-Breymann, Köln u.a. 2007, S.1.

[7] Burke, *What is cultural history?*, S.90.

[8] Vgl. Rode-Breymann, „Wer war Katharina Gerlach?“, S.280.

[9] Zwei Kongressberichte sind bereits erschienen: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, hrsg. von Susanne Rode-Breymann, (=Musik – Kultur – Gender, Bd.3), Köln u.a. 2007; *Musikort Kloster. Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von ders., (=Musik – Kultur – Gender, Bd.6), Köln u.a. 2007. Ein dritter Kongressbericht ist in Vorbereitung: *Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von ders., (=Musik – Kultur – Gender), Köln u.a..

Das Besondere an Pauline Viardot Garcia ist nun, dass ihre kulturellen Aktivitäten nicht spezialisiert auf ein Gebiet waren, sondern dass sie in vielen verschiedenen Bereichen und auf vielfältige Weise das Musikleben ihrer Zeit, des 19. Jahrhunderts mitgeprägt hat.

Im folgenden Teil wird ein Ausschnitt aus Pauline Viardots Handeln vorgestellt, der beispielhaft die verschiedensten kulturellen Tätigkeiten bündelt und besonders deutlich deren musikgeschichtlich relevante Auswirkungen zeigt: Pauline Viardots Einfluss bei der Konzeption und Komposition von Charles Gounods erster Oper *Sapho* und deren Aufführung und Rezeption in England.

2. Pauline Viardot und die Oper *Sapho*

Pauline Viardot hatte Charles Gounod im Winter 1840–41 in Rom auf einer Soirée der Académie de France getroffen, wo er sie in einer Arie aus dem Freischütz begleitet hatte.[10] Den Namen des jungen Musikers erfuhr sie erst acht Jahre später, im Sommer 1849. Charles Gounod hatte bis dahin als Organist gearbeitet und religiöse Musik komponiert, wusste aber, wie er in seinen Memoiren schreibt, dass er sich nur als Opernkomponist einen Namen machen konnte.[11] Er hatte jedoch weder ein Libretto, noch Kontakte zu Operndirektoren. Pauline Viardot war 1849 mit der Interpretation der Fidès aus Giacomo Meyerbeers Oper *Le Prophète* auf einem Höhepunkt ihrer Karriere angelangt und hatte einflussreiche Kontakte. Über den Cellisten François Seghers wurde Charles Gounod in ihren Kreis eingeführt. Charles Gounod schildert den weiteren Ablauf in seinen Memoiren: Pauline Viardot riet ihm eine Oper zu schreiben, sich wegen des Librettos an den damals gerade sehr erfolgreichen Émile Augier zu wenden und diesem mitzuteilen, dass sie die Hauptrolle singen werde, wenn er das Libretto schreibe. Pauline Viardot verhandelte außerdem mit dem damaligen Direktor der Opéra, Nestor Roqueplan, welcher der Aufführung eines kurzen Werkes dieses gänzlich unbekannten Komponisten mit Pauline Viardot in der Hauptrolle zustimmte. Auch der Stoff für das Libretto wurde gemeinsam ausgewählt.[12] Dies alles erfahren wir aus Charles Gounods Memoiren – nach diesem eher anekdotischen Bericht wird die Sängerin jedoch von ihm nur noch einmal beiläufig erwähnt.

---

[10] Vgl. Thérèse Marix-Spire, „Gounod and His First Interpreter, Pauline Viardot. Part I", in: *MQ* 31 (1945), Nr. 2, S. 193. Charles Gounod datiert das erste Treffen in seinen Memoiren fälschlicherweise auf den Winter 1840/41.

[11] Vgl. Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, Paris 1896, S. 174.

[12] Vgl. Gounod, *Mémoires*, S. 177ff.

Pauline Viardots Einfluss auf die Entstehung der Oper war indes viel größer, als in den Memoiren des Komponisten dargestellt.[13] Als Charles Gounods Bruder plötzlich verstarb, bot Pauline Viardot Gounod ihr Landhaus Courtavenel an, wo er in Ruhe arbeiten konnte. Aus den bisher unveröffentlichten sehr langen Briefen Charles Gounods, die er Pauline Viardot, welche sich auf Tournee in Deutschland befand, noch aus Paris und dann aus Courtavenel schrieb und in denen er ihr sowohl seine Trauer, als auch jeden unternommenen Schritt bezüglich der Oper mitteilte, erfahren wir, dass die Sängerin in die Arbeit am Libretto und an der Musik miteinbezogen wurde.[14] So schickte er ihr beispielsweise jede neue Szene sowie jede Änderung des entstehenden Librettos mit der Bitte um Korrekturvorschläge.[15] Ein sachverständiges Gegenüber, der kritische Blick durch eine andere Person, das Arbeiten im Dialog – all dies war für seinen Schaffensprozess notwendig.

Auch nach England, wo die Sängerin während des Sommers für die Opernsaison engagiert war, schrieb der Komponist lange Briefe, in denen er ihr von seinen kompositorischen Fortschritten berichtete und sie nach ihrer Meinung fragte. Leider sind die Antwortbriefe Pauline Viardots nicht erhalten, aber wir erfahren aus einem Brief von Ivan Turgenev an Pauline Viardot, dass sie dem Komponisten ungewöhnlich lange Briefe schrieb: „Ce monstre de Gounod, qui reçoit des lettres de 8 pages! Enfin! Je ne veux pas lui envier son bonheur.“[16]

In allen Briefen Charles Gounods wird die entstehende Oper „notre Sapho“ genannt – ein Eingeständnis dafür, dass ein Gemeinschaftswerk entstand?

In seinen Memoiren spart Charles Gounod diesen wichtigen brieflichen Austausch, die Beratung und Unterstützung, aus und schreibt stattdessen nur: „elle en revient [aus England] au commencement de septembre, et trouva mon travail presque terminé.“[17] Doch nach ihrer Rückkehr nach Courtavenel begann die eigentliche gemeinsame Überarbeitung und Korrektur. In Briefen

[13] Vgl. u.a. Thérèse Marix-Spire, „Gounod and His First Interpreter“; Thérèse Marix-Spire, „Gounod and His First Interpreter, Pauline Viardot Part II“, in: *MQ* 31 (1945), Nr. 3, S. 299–317; Patrick Waddington, „Henry Chorley, Pauline Viardot, and Turgenev: A Musical and Literary Friendship“, in: *MQ* 67 (1981), Nr. 2, S. 165–192.

[14] Die Autorin wird in Kürze die Briefe Charles Gounods an Pauline Viardot im Symétrie Verlag herausgeben.

[15] Vgl. z.B. Charles Gounod an Pauline Viardot, 14.04.1850, *Pauline Viardot-Garcia Papers. Briefe von Charles Gounod an Pauline Viardot* „US-CA, bMS Mus 232 (4), Folder 1 of 4“. Im Folgenden: „US-CA 1/4“.

[16] Brief vom 16.05.1850 in: Ivan Turgenev, *Nouvelle correspondance inédite*, hrsg. von Alexandre Zviguilsky, Bd. 1, Paris 1971, S. 41.

[17] Gounod, *Mémoires*, S. 182.

an Ivan Turgenev beschrieb Pauline Viardot detailliert die nötigen Änderungen, die sie dem Komponisten und dem Librettisten aufgetragen hatte.[18]

Dass Pauline Viardot in den Memoiren Charles Gounods fast keinen Raum einnimmt, könnte biographisch begründet sein: Ein Jahr nach der Uraufführung von *Sapho* führte ein Streit zum Abbruch jeglichen Kontaktes zwischen der Sängerin und dem Komponisten. Erst 1871 im Londoner Exil versöhnten sie sich wieder. Weit bezeichnender aber ist das Verschweigen von Pauline Viardots Einfluss im Hinblick auf die Textsorte: Wie für autobiographische Texte von Künstlern typisch, wird ein Mythos konstruiert – der des ohne fremde Hilfe schaffenden Komponisten, des Genies.

Im März 1850 hatte Pauline Viardot Charles Gounod bereits dem einflussreichen englischen Musikkritiker des *Athenaeum*, Henry Fothergill Chorley vorgestellt.[19] Dessen musikkritische Bemühungen waren darauf ausgerichtet, in England der klassischen und der französischen Schule breitere Anerkennung zu verschaffen, die durch Komponisten wie Christoph Willibald Gluck und Daniel Auber und durch Sängerinnen wie Pauline Viardot repräsentiert wurden.[20] In seinem Tagebuch vermerkte der Kritiker anlässlich dieses Treffens: „It was a great pleasure for me in Paris to add to my list of sensations Gounod, of whom the world will one day hear as *the* composer, or else H.F.C. is much mistaken."[21] Pauline Viardot hatte dem jungen Komponisten einen wichtigen Kontakt verschafft, denn von nun an würde Henry Chorley im *Athenaeum* für die Musik Charles Gounods werben, noch bevor sie gehört worden war.

Drei unveröffentlichte Briefe von Charles Gounod an Henry Chorley im Fitzwilliam Museum in Cambridge zeigen zum einen, wie schnell die Beziehung zwischen den beiden Männern zu einer engen Freundschaft wurde, zum anderen verdeutlichen sie, welchen Anteil Pauline Viardot an der Komposition von *Sapho* hatte. Henry Chorley hatte drei Tage auf ihrem Landsitz Courtavenel verbracht und Einblick in den Entstehungsprozess von *Sapho* bekommen. Nach seiner Abreise schrieb ihm der Komponist am 11. Oktober 1850, dass er verschiedene Passagen der Oper überarbeiten müsse. Er und Pauline Viardot

[18] Brief vom 10.–15.09.1850, in: Turgenev, *Nouvelle correspondance*, S.344f.

[19] Vgl. Waddington, „Henry Chorley", S.174.

[20] Vgl. Henry Fothergill Chorley, *Autobiography, Memoir, and Letters*, hrsg. von Henry Hewlett, Bd.2, London 1873, S.192f.

[21] Ebd., S.94.

hätten einige große Änderungen beschlossen.[22] Pauline Viardot als beratende, aber auch konkret korrigierende Instanz – offensichtlich wollte Charles Gounod nicht, dass ihr Einfluss publik würde, denn er fügt in Klammern und unterstrichen hinzu, dass Henry Chorley diese vertrauliche Mitteilung für sich behalten solle.

Das romantische Bild der Frau als Muse und Inspiration wird gebrochen: Pauline Viardot hat nicht nur Managerfunktionen übernommen, sondern ist auch am Entstehungsprozess der Oper maßgeblich beteiligt. Nur erwähnt sei hier, dass sowohl Pauline Viardot als auch Charles Gounod bei Anton Reicha Harmonielehreunterricht gehabt hatten und somit über eine gemeinsame Basis verfügten.

Über Henry Chorley hatte Pauline Viardot dem Komponisten nicht nur zu einem wichtigen Sprachrohr verholfen, sondern auch die Aufführung seiner Kompositionen in England in die Wege geleitet. Der Kritiker schlug nämlich John Hullah, dem englischen Komponisten, Gesanglehrer und Dirigenten vor, Chorwerke des noch gänzlich unbekannten Komponisten in einem seiner damals berühmten „Monthly Concerts“ in der St Martin's Hall aufzuführen.[23] Selbst mit Pauline Viardot befreundet, reiste John Hullah auf Henry Chorleys Anraten nach Paris. Aus seiner Biographie erfahren wir, dass er vier Kompositionen von Charles Gounod aus Madame Viardots Wohnung mitgenommen habe, um sich ein Urteil zu bilden.[24]

Die Bemühungen trugen Früchte: Am 15. Januar 1851 sollten vier Chorstücke Charles Gounods in John Hullahs Konzert zu Gehör gebracht werden. Der Komponist schrieb aus London lange Briefe an Pauline Viardot, in denen er ihr jeden Schritt und jede Begegnung schilderte. Durch die Bekanntschaft mit der Sängerin wird er überall warm empfangen. Er diniert bei Manuel Garcia, dem Bruder Pauline Viardots, welcher als angesehener Gesangsprofessor in London einflussreiche Kontakte pflegt. Er lernt Sänger und Musiker kennen und die für seine Karriere besonders wichtigen Zeitungskritiker, er wird Dirigenten und Musikverlegern vorgestellt[25] – kurz, er macht die Bekanntschaft von Menschen, die seine Musik aufführen, drucken und besprechen und somit seinen Standort als Komponist maßgeblich bestimmen werden. Sie alle sind

[22] Brief vom 11.10.1850, „Fitzwilliam Museum Cambridge, Mss. General Series“; in Auszügen zitiert in: Robert Terrell Bledsoe, *Henry Fothergill Chorley. Victorian Journalist*, Hants 1998, S.186.

[23] Vgl. Waddington, „Henry Chorley“, S.176.

[24] Vgl. Frances Hullah, *Life of John Hullah, By his Wife*, London 1886, S.57.

[25] Vgl. u.a. Brief vom 13.01.1851, „F-Pn, Naf.16272, F.265“ und Brief vom 14.01.1851, „US-CA 1/4“.

Freunde oder Bekannte von Pauline Viardot und bemühen sich deshalb um den unbekannten Künstler. Keiner dieser Menschen, die sich so entscheidend für ihn einsetzen, hat bisher Werke von Charles Gounod im Konzert gehört, was umso mehr verdeutlicht, wie gewichtig die Empfehlung von Pauline Viardot ist, die der Komponist nach London mitgebracht hat. Und er weiß genau, wem er die Beachtung und Bemühungen zu verdanken hat und bedankt sich immer wieder überschwänglich in seinen Briefen bei der Sängerin.

Die Kritiken des Konzerts waren größtenteils positiv, die meisten gestanden ihm Originalität und eine viel versprechende Zukunft zu. Außerdem erwähnten sie alle, dass Pauline Viardot ihn entdeckt habe, dass er ohne sie vielleicht unbekannt geblieben wäre. Der Name des jungen Komponisten war in aller Munde und der äußerst lobende Artikel von Henry Chorley im *Athenaeum*, der auch in den französischen Zeitungen abgedruckt wurde, erweckte eine große Erwartungshaltung in Paris bezüglich der angekündigten Oper *Sapho*.

Im Februar 1851, also fast zwei Monate vor der Uraufführung in Paris, wurde die Aufnahme von *Sapho* in das Programm der Royal Italian Opera, Covent Garden in London vertraglich beschlossen. Im Archiv des Royal Opera House in London liegt die originale Erklärung, unterzeichnet von Emile Augier und Charles Gounod, die dem damaligen Direktor dieses Opernhauses, Frederick Gye, das alleinige Aufführungsrecht der Oper für 1851 und 1852 zuspricht. Die ausdrückliche Bedingung ist, dass die Rolle der Sapho von Pauline Viardot gesungen wird.[26]

Sapho machte in Paris Furore, nur die Blätter mit deutlich feindlicher Haltung gegenüber der republikanischen Einstellung der Viardots schrieben vernichtende Kritiken. Schon drei Tage nach der Uraufführung am 19. April 1851 erschien im *Athenaeum* ein langer, überschwänglicher Artikel aus der Feder Henry Chorleys. Die Aufführung war „one of those events which mark a period in Art“[27] und *Sapho* sei „the best first opera produced by opera-writers within the range of our knowledge.“[28] Vor allem aber würde Charles Gounod nie wieder eine solche Sapho wie Madame Viardot finden. Auch wenn die Oper Mängel habe, sei der Komponist nun unbestritten etabliert.[29] Mit diesem eindeutigen Votum bereitet Henry Chorley den Weg für den Erfolg in London und steigert die Erwartungen ins Unermessliche.

[26] Vgl. *Gounod Correspondence*, Item 4. „Coll., Royal Opera House, Covent Garden, London“.

[27] Henry Corley, „Grand Opera of Paris“, in: *Athenaeumn*, Nr. 1.225, 19.4.1851, S. 436.

[28] Ebd.

[29] Vgl. Ebd.

In der ersten Juniwoche 1851 reist Pauline Viardot mit ihrem Mann zur Opernsaison nach London und wird nun zur Ansprechpartnerin Charles Gounods in allen Fragen, die Opernaufführung betreffend. Sie teilt ihm brieflich die Besetzungsmöglichkeiten mit, wobei nicht festgestellt werden kann, ob sie diese nur weiterleitet oder selbst mit beeinflusst.[30] Ein besonderer Verdienst Pauline Viardots in den Vorbereitungen zur Aufführung von Charles Gounods erster Oper in England lag schließlich darin, ungewöhnlich viele Proben für *Sapho* durchzusetzen. Im englischen Opern- wie auch Konzertbetrieb war dies nicht üblich und wurde sogar in den Zeitungen erwähnt:

> To-night the long talked of Saffo will be produced. The management, we are assured, has spared neither pains, nor expense in putting this chef d'oeuvre of the composer on the stage in a style of efficiency and completeness; and Madame Viardot has spared no pains in procuring for it an adequate number of rehearsals – more than has been accorded to any work of Mozart, Rossini, Meyerbeer, or Auber.[31]

Am 9. August 1851 wurde *Sapho* in der Royal Italian Opera, Covent Garden in London aufgeführt. Wieder gab es keine einheitliche Kritik. Für die *Times* war die Oper ein Misserfolg, manche Zeitungen gaben sogar Pauline Viardot die Schuld:

> We always excuse a manager for producing a doubtful opera when the work has been altogether untried, but what plea can be set up for his taste in bringing forth a work which he could have seen in Paris, and thence conclude as to the fate it would merit in this country? It appeared, upon inquiry, that the fault of the manager lay more in a wish to please Mme. Viardot, whose opinion of *Saffo* was a very different one to our own, than in any prepossession on his own part for the work.[32]

Der *Examiner* hingegen betont Pauline Viardots Anteil am Erfolg der Oper. Das schauspielerische Talent dieser Sängerin mache die Oper überhaupt erst sehenswert.[33] Die Reaktion des Publikums war jedoch eindeutig: Die Mehrheit der Zuschauer schwieg nach jedem Akt und am Ende wurden die Sänger mit kalter Gleichgültigkeit bedacht. Nach zwei Aufführungen wurde *Sapho* abgesetzt. Henry Chorley sucht in seiner äußerst positiven Kritik nach Erklärungen: Zum Einen sei *Sapho* zu spät in der Saison gegeben worden, die in

[30] Vgl. Brief vom 3. Juli 1851, „US-CA 1/4".

[31] N. N., „Royal Italian Opera", in: *Musical World* 26, 09.08.1851, S.508, Ankündigung.

[32] N.N., *Lady's Newspaper*, 06.09.1851, S.133, Saison Rückblick.

[33] Vgl. N.N., „The Theatrical Examiner", in: *Examiner* Nr.2.272, 16.08.1851, S.519, Kritik.

der Stadt gebliebenen Operngänger seien gesättigt mit Musik. Das englische Publikum widersetze sich außerdem seit jeher hartnäckig allem Neuen.[34]

Die Vehemenz jedenfalls, mit welcher die Oper in der Presse besprochen und kritisiert wurde, hatte zur Folge, dass der Name Charles Gounods in aller Munde war. Die Basis für eine Komponistenlaufbahn war geschaffen. Dass die erste Oper eines bisher kaum bekannten Komponisten in London so viel Aufmerksamkeit erregte, lag sicher zu einem großen Teil daran, dass Pauline Viardot die Hauptrolle sang, offensichtlich diesen Komponisten auch unterstützt und gefördert hatte und in ihm ein Genie sah. Deshalb auch zögerten die Kritiker, *Sapho* insgesamt als Misserfolg abzustempeln und milderten das Urteil durch die Hoffnung auf weitere bessere Werke Charles Gounods. Vor allem Henry Chorley sorgte in den nächsten Jahrzehnten durch unermüdliche positive Kritiken dafür, dass Charles Gounods Erfolg auch vor England nicht Halt machte. Zehn Jahre nach der Aufführung von *Sapho* fragten sich die Kritiker kopfschüttelnd, warum die Oper damals durchgefallen sei.[35]

In der englischen Presse ist der Name Pauline Viardots bis ins nächste Jahrhundert hinein eng mit dem des Komponisten verknüpft. So wird beispielsweise in den Nachrufen anlässlich des Todes des Komponisten im Oktober 1893 das bereits fest im allgemeinen Bewusstsein verankerte Bild der berühmten Sängerin, die dem unbekannten Komponisten zu Ruhm verholfen hatte, erneut heraufbeschworen: Pauline Viardot habe den Geistlichen, den Abbé Gounod vor lebenslangem Beten in einem Kloster gerettet; sie habe ihn an die Hand genommen und nach England gebracht; sie habe dafür gesorgt, dass seine Musik in England angehört wurde.[36]

Es wird in diesen Kritiken allgemein anerkannt, dass ohne das kulturelle Handeln von Pauline Viardot der Name des Komponisten in England immer noch unbekannt sein würde.

---

[34] Vgl. Henry Corley, „Royal Italian Opera“, in: *Athenaeum* Nr. 1.242, 16.08.1851, S.882, Kritik.

[35] Vgl. N.N., „Gounods Faust“, in: *Lady's Newspaper*, 20.06.1863, S.623. Der Artikel bespricht die Londoner Premiere von Charles Gounods Oper *Faust*.

[36] Vgl. „M. Gounod“, in: *Graphic* 48, Nr.1.247, 21.10.1893, S.507.

Sabine Teulon Lardic

Arènes de Nîmes (12 mai 1901), lieu d'appropriation paradoxale de *Carmen* de Bizet

„La viande du taureau provenant de la course de *Carmen* sera mise en vente lundi 13 mai aux halles, étal n°269.“[1] La veille de ce jour, aux Arènes de Nîmes, *Carmen* de Georges Bizet est représenté devant des milliers de spectateurs avec l'interpolation tauromachique d'une corrida. Dans la mouvance de la démocratisation du théâtre impulsée par l'idéologie républicaine, cette manifestation accuse à priori une confusion des genres qui multiplie les paradoxes: est-ce du théâtre lyrique ou de la tauromachie? Dit autrement, est-ce un spectacle de culture savante ou de culture populaire? Est-ce du ressort de la politique publique ou d'une stratégie privée de spectacle? Ce spectacle hybride interfère-t-il l'identité de l'antique *Nemausa,* à présent préfecture du Gard?

1. Culture savante ou coutume populaire?

Sous la III[e] République, le contexte français est propice aux représentations démocratiques du patrimoine théâtral dans des villes possédant une infrastructure de plein air adéquate. Au Sud de la France, les représentations au théâtre antique d'Orange depuis 1888, les créations de Saint-Saëns et de Fauré aux arènes de Béziers (1898–1900),[2] le premier opéra joué dans les amphithéâtres d'Arles et de Nîmes (1899) en attestent:

> Les retentissantes journées de *Déjanire* et de *Prométhée* à Béziers devaient nécessairement avoir un lendemain. Le succès artistique, le mouvement méridional créé par des amateurs de grand art étaient bien faits pour tenter des *impresarii* que la réussite de l'initiative poussait à l'imitation. L'œuvre de Béziers est cependant trop grandiose [...] et c'est alors que des directeurs d'arènes, faisant descendre sur la piste le répertoire lyrique, ont donné en plein vent *Mireille* d'abord, puis *Carmen*.[3]

Si les politiques et „impresarii“ impulsent cette décentralisation de la culture savante, leur réalisation locale s'appuie parfois sur la coexistence de cultures

[1] „Nîmes“, in: *Journal du Midi*, 12 mai 1901.

[2] Cf. Jean-Michel Nectoux, „Notes sur les spectacles musicaux aux arènes de Béziers“, in: *150 ans de la Musique française 1789-1939*, Arles 1991, p.151–159.

[3] *La Vie montpelliéraine,* 19 mai 1901.

régionales, aspects qui ne peuvent être négligés dans l'histoire des pratiques culturelles. Alors que Béziers inclue les contributions orphéoniques locales, le transfert de cette politique aux arènes de Nîmes est source de contaminations populaires, inhérentes au territoire même. Considérons d'emblée le territoire nîmois et ses pratiques. Après l'acculturation gallo-romaine, l'acclimatation pluriséculaire du taureau en Camargue engendre une tradition taurine camarguaise[4]. Lorsque l'influence hispanique se cristallise autour de la corrida andalouse (1853), ces jeux populaires éveillent une ferveur décuplée chez une population nîmoise majoritairement ouvrière. Entre les interdictions de mise à mort légiférées (1884) et les bravades d'édiles nîmois devenus „aficionados“, la corrida s'implante en stigmatisant „l'affirmation d'une identité méridionale forte face à l'Etat central jacobin“[5]. Lorsque la corrida de rébellion de 1894 provoque la sortie du Préfet de l'enceinte nîmoise, la loi est à nouveau débattue à l'Assemblée et la mise à mort autorisée (1896). A Nîmes, l'adjudication municipale de l'amphithéâtre à un entrepreneur de spectacles autorise une saison qui couvre „tous les dimanches après-midi, du 1er avril au 30 septembre“[6]. Outre les spectacles hippiques, de cirque et de luttes, l'entrepreneur Fayot y implante à nouveau la corrida.

2. „Opéra-tauro-comique“

Considérons à présent l'œuvre de Bizet (Paris, 1875) qui appartient à la sphère savante de la musique. L'opéra-comique est en représentation au Théâtre de Nîmes depuis la saison 1881–1882. Campant l'Andalousie d'après Mérimée, il bénéficie d'une résonance particulière dans cette région frontalière d'Espagne: „Je ne donnerai pas une analyse de la pièce qui est si populaire, surtout dans notre Midi [...].“[7] Hors de l'espace conventionnel du Théâtre, la tentation est alors aisée d'amalgamer la narration dédoublée de *Carmen* au 4ème acte – Défilé de la Cuadrilla (scène 26), exploits du toréador dans les arènes en „off“durant le duo Carmen / José (scène 27) – au réalisme du spectacle tauromachique, selon la variante andalouse en voie d'assimilation. La presse nous renseigne sur cette interpolation opérée en séquences simultanées ou enchaî-

[4]L'une des cinq variantes tauromachiques selon Frédéric Saumade, *Les tauromachies européennes. Une approche anthropologique* (Paris 1998), p.10.

[5]Bartolomé Benassar, „Nîmes et la tauromachie“in: *Tauromachies et identités locales*, edit. de Catherine Bernié-Boissard, Paris 2004, p.19.

[6]„Arène“, in: *Guide annuaire du Gard,* 1902, p.143.

[7]*Journal du Midi*, 13 mai 1901.



Figure 1: Photo de *Carmen* dans les arènes de Nîmes (mai 1901). Fonds du Musée du Vieux Nîmes.

nées quasi cinématographiques, durant lesquelles le toréador Valenciano se substitue à Escamillo:

> La scène est immense. Elle est munie à l'avant et toujours sur la partie droite, d'un plan incliné qui dévale vers le cirque. C'est par là que descendra le p a s e o après avoir défilé sur le théâtre au début du 4e acte, pour se rendre dans l'arène. Pendant ce temps, Escamillo restera en scène et chantera avec Carmen l'air O u i , j e t ' a i m e C a r m e n. Il fera ensuite par la coulisse l'exit habituel et aussitôt reparaîtra dans le redondel sous les traits de Valenciano qui combattra le toro**,** tandis que sera chanté et joué sur scène le dramatique duo de Don José et Carmen. La piste restera donc entièrement vide pendant toute la durée des actes précédents.[8]

[8] „Nîmes", in: *Journal du Midi*, 11 mai 1901. (Hervorhebungen in den Zitaten im Original kursiv.)

Cette audacieuse juxtaposition d'un spectacle organisé et d'une corrida par essence imprévisible réactive la ferveur publique: „Une formidable salve d'applaudissements accueille l'ouverture de *Carmen*, qui est devenue la marche de l'a f i c i o n et ne prend fin qu'au baisser de rideau“[9]. Lors du défilé de la cuadrilla, l'agitation signale le comportement des cultures „chaudes“ populaires:

> C'est à peine si les premières notes de la marche du toréador étaient lancés que les spectateurs debout sur leurs sièges agitaient chapeaux et mouchoirs en un délirant enthousiasme; les toreros, les vrais alors, b a n d e r i l l e r o s, picadors, faisaient leur apparition sur la scène et le p a s e o s'effectuait brillant comme celui des corridas d e m u e r t e. Un petit toro de Flores roux, cornes effilées, sort tout à coup par la porte latérale et les trois picadors, ces assassins, se contentent de l'effleurer de leurs varas et de piquer une tête; mais leur chevaux ne sortent pas indemnes et le sang jaillit à flots. Les b a n d e r i l l e r o s heureusement sont plus fortunés et surtout plus adroits, ils clouent avec précision trois paires de banderilles de luxe. Voici Valenciano, violet et or comme Escamillo; sa faena de muleta que le vent gêne, est brève et rapide; trois ou quatre passes et une grande estocade en avant suffisent à foudroyer le fauve; ce n'est pas fameux, mais c'est assez; on ne peut pas tout avoir à la fois.[10]

Entre scène et piste, la place protégée[11] de l'orchestre semble nuire à la médiation musicale:

> Que toutes les délicatesses d'orchestration de l'œuvre délicieuse de Bizet aient perdu de leur charme dans cet immense vaisseau en plein air, c'est possible, c'est même certain; cela a été la seule partie un peu faible de ce merveilleux spectacle et cela tient à ce que l'orchestre, par suite de l'organisation spéciale de la piste reliée à la scène en vue de la corrida, n'avait pu être suffisamment élevé.[12]

Ce fondu enchaîné de séquences lyriques et tauromachiques n'ampute donc pas l'œuvre de Bizet, mais touche à son intégrité ainsi qu'à sa qualité de diffusion. Ce premier paradoxe est-il identifié par les contemporains? La presse rend louange à l'aspect évènementiel, tout en pointant l'alliance saugrenue entre un art et une coutume de jeu: „Je n'aurais même jamais cru que ce

[9] „Carmen aux Arènes de Nîmes“, in: *L'Echo du Midi*, 19 mai 1901.

[10] „Nîmes“, in: *Journal du Midi*, 13 mai 1901.

[11] „Une solide et haute barrière a été établie pour protéger les musiciens de l'orchestre qui seront invisibles pour la majeure partie des spectateurs.“ („Nîmes“, in: *Journal du Midi*, 11 mai 1901).

[12] „Carmen aux arènes de Nîmes“, in: *La Chronique mondaine*, 18 mai 1901.

mélange d'art et de toreo, cet acte de musique et de tauromachie puissent réussir aussi bien, tant mieux!"[13] Au pire, la violente réaction des „lyricomanes" révèle la partition des publics: „Nous arrivons maintenant au 4e acte et à la corrida attendue. C'est l'intermède écœurant et inutile promis. C'est hideux, sauvage et lâche à la fois [...] cette scène de boucherie est enfin terminée."[14] Du côté des „aficionados", la réaction est en revanche moins hostile, d'autant que l'ouverture de *Carmen* est devenue un marqueur musical comme l'énonce avec patriotisme le *Torero,* première revue taurine française:

> Qu'on donne l'œuvre intégrale de Bizet dans le cirque millénaire où tant de fois son rythme initial préluda aux jeux magnifiques de la corrida, me parait une fort louable pensée et comme un pieux témoignage de notre particulière reconnaissance. Bizet est le Rouget de l'Isle de la corrida; nous lui devons l'hymne de l'aficion sans lequel il ne saurait exister de parfait paseo, car il est avéré que nulle autre musique ne convient mieux à la marche triomphale de cuadrillas.[15]

Un corédacteur, moins tolérant et plus caustique, rapproche cette *Carmen* du souvenir de *Prométhée* créé aux arènes de Béziers:

> Je veux revenir sur les tentatives d'opéra-tauro-comique qui menacent de changer le sol y sombra de nos plaza en de vulgaires, municipaux et subventionnés côtés-cour et côtés-jardin. Et c'est pourquoi, magnifiant les vers de J. Lorrain et de F. Hérold, je maudis Prométhée qui ravit le feu sacré à Jupiter et peut-être aussi celui de bien d'aficionados.[16]

Associer culture savante et coutume populaire, juxtaposer théâtre lyrique et corrida „de muerte" semble donc viser juste dans l'amphithéâtre nîmois, au vu des héritages et pratiques. Si les réactions sont partagées, elles dévoilent les passions exacerbées de publics spécifiques dans une cité méridionale, historiquement réfractaire à tout jacobinisme. En revanche, les tarifs du spectacle sont loin d'être populaires. Egaux à ceux pratiqués pour la corrida – de 3 frs l'amphithéâtre à 20 frs les premières[17] – ils sont considérablement supérieurs à ceux du Théâtre de Nîmes.

---

[13] *Journal du Midi*, 13 mai 1901.

[14] *La Vie montpelliéraine,* 19 mai 1901.

[15] Louis Feuillade, „Carmen aux Arènes de Nîmes", in: *Le Torero,* 12 mai 1901.

[16] Jean le Biterrois, „Carmen aux Arènes de Nîmes", in: *Le Torero,* 26 mai 1901.

[17] *La Chronique mondaine,* 11 mai 1901.

3. Politique culturelle nationale ou stratégie mercantile de spectacles?

Troisième paradoxe, comment les objectifs de politique culturelle, lisibles d'Orange à Béziers, rencontrent-ils les objectifs mercantiles du directeur d'arènes?

Après Sedan, la politique française appuie toute entreprise d'idéologie nationale, qu'elle soit historique (Charles Seignobos) ou culturelle par l'assimilation des traditions régionales. De fait, les représentations à Orange, alors surnommé le „Bayreuth français“, proposent exclusivement un répertoire franco-italien-provençal sous la direction de Paul Mariéton, proche de Mistral. Tandis que celles de Béziers assurent la promotion musicale française, par la conjonction d'actions d'un mécène viticulteur et d'édiles. Ici, pas de mécène, mais un directeur des arènes d'Arles et Nîmes, qui avait programmé un opéra „in situ“ en 1899. Son choix s'était porté sur *Mireille* de Gounod, transposition lyrique du poème de Mistral, promu par une culture félibréenne militante.[18] En 1901, son choix de *Carmen* à Nîmes est stratégique au vu de la restauration de corrida andalouse. La presse est d'ailleurs unanime pour glorifier l'entreprise inédite qui renoue avec le faste romain.

> C'est demain qu'aura lieu dans nos Arènes la splendide fête artistique qui comptera certainement parmi les grandes fêtes déjà données dans notre majestueux amphithéâtre antique. Aujourd'hui, tout le monde est d'accord pour proclamer que M. Fayot est le roi des directeurs passés, présents et futurs et pour chanter l'homme d'intelligence et de cœur dont le clair génie, l'initiative hardie et prompte sont une fortune pour le commerce de notre ville et sa vieille renommée![19]

L'impresario imagine seul l'évènement, avant de convaincre les institutionnels:

> Seul et de sa propre initiative, il a conçu cette grande représentation de *Carmen* dans les Arènes de Nîmes; sans se décourager par l'indifférence générale, il en a tracé les grandes lignes; il a ensuite su s'entourer de collaborateurs intelligents pour en organiser les détails, dont il a lui-même surveillé l'exécution. Peu à peu, les autorités ont joint leur concours à l'enthousiasme du public.[20]

Sa mise en œuvre s'appuie sur une campagne de presse (préannonce et réception) et un environnement festif dès la veille: pavoisement de la ville depuis

[18] Cf. Sabine Teulon Lardic, „Mireille à Arles (1899) et Carmen à Nîmes (1901): fabriquer l'évènement multiculturel dans l'amphithéâtre“, in: *Mémoires de l'Académie de Nîmes*, année 2012 (à paraître).

[19] Ibid.

[20] *L'Echo du Midi,* 12 mai 1901.

la gare, retraite aux flambeaux par cinq harmonies nîmoises[21]. En second lieu, elle repose sur la mutualisation des forces musicales et tauromachiques réquisitionnées sur l'échelle nationale, régionale et locale. Le recrutement des quatre rôles principaux d'opéra sur l'échelle nationale est médiatisé:

> Mlle Ketten des Grands Théâtres de Lyon, Marseille, Bordeaux et Nice. M. Leprestre, premier ténor du Théâtre de l'Opéra-Comique. M. Montfort du Théâtre de St Petersbourg et Grand Théâtre de Lyon. Mlle Grill, lauréate du Conservatoire National Supérieur de Paris.[22]

L'appel au décorateur parisien Diosse procède de son récent succès dans *Mireille*, dont le naturalisme des décors a conquis les méridionaux:

> Heureusement, M. Diosse, l'habile constructeur théâtral est rompu à ce genre de difficultés, et la Provence toute entière et le Languedoc n'ont certes pas oublié l'immense panorama de la Crau qu'il nous présentait en Arles le 14 mai 1899. Ce jour où Mistral fut acclamé par 20000 compatriotes enthousiastes fut aussi un triomphe pour le décorateur. Pour *Carmen,* c'est la perle de l'Andalousie, c'est Séville que l'art magique du décorateur transporte aux Arènes de Nîmes.[23]

Le recrutement des toreros, musiciens et choristes s'opère sur l'échelle régionale. Les premiers sont gardois, comme les manades de la proche Camargue: „Course d'un toro combattu par Jose Pascual, Valenciano et sa cuadrilla composée de banderilleros et picadores du département."[24] Fayot explore les théâtres en région pour les seconds rôles chanteurs[25], l'orchestre et le chœur dont les effectifs sont démultipliés:

> Les chœurs fournis par Montpellier et Nîmes sont très nourris et entraînés remarquablement, et la scène de la relève de la garde, avec une suffisante figuration, est d'une heureuse impression.[26]

Le chef d'orchestre, Coste „a dirigé pendant deux ans les concerts symphoniques de Nice avec un talent consacré par l'unanimité de la critique musicale."[27] Enfin, son initiative s'exerce sur l'échelle nîmoise en direction des

[21] *Journal du Midi,* 12 mai 1901.

[22] *La Chronique mondaine*, 27 avril 1901. Voir en iconographie n°2 les photos d'artistes (*L'Echo du Midi,* 5 et 12 mai 1901).

[23] Ibid.

[24] *La Chronique mondaine*, 11 mai 1901.

[25] Théâtres de Montpellier, Toulouse et Nîmes.

[26] *La Vie montpelliéraine,* 19 mai 1901.

[27] *L'Echo du Midi*, 21 avril 1901.

forces militaires et musicales**,** dévoilant les capacités de la préfecture du Gard. La garnison nîmoise, place forte en Languedoc, est exploitée en figuration (défilé des régiments nîmois aux 1er et 4e actes), tandis que les fanfares par l'Ecole d'artillerie garantissent le réalisme du 2ème acte:

> la retraite sera sonnée par les trompettes de nos régiments d'artillerie; ce sera certainement la meilleure fanfare de scène qu'on puisse désirer et cette partie de l'ouvrage fameux de Bizet gagnera à être interprétée par de vrais soldats.[28]

Enfin, le chœur d'enfants est issu du Conservatoire:

> Depuis plusieurs jours, un chœur de 30 enfants répète le passage célèbre de la Garde montante, sous la direction de M. Nermel, violoniste distingué de Nîmes. Choisis parmi les meilleurs élèves du Conservatoire de Nîmes, ces enfants obtiendront un très vif succès.[29]

En exploitant le potentiel local, l'entrepreneur invente le partenariat culturel, tout en s'assurant par là un succès infaillible auprès des populations locales et une sécurisation par l'armée. Cet aspect, qui exaspère un chroniqueur de Montpellier, en dit long sur les visées identitaires et mercantiles du spectacle nîmois:

> Je veux renouveler les protestations indignées, lancées de toute part, et je crois que ce n'est même pas avec des essais de force armée qu'on parviendra à mâter toute une région qui, avec un entêtement irraisonné, en faisant retentir les grands mots de franchise communale, de liberté publique, prétend assister aux plaisirs qui lui convient. Au surplus, trop d'intérêts matériels sont là engagés et Nîmes ne veut pas abdiquer ses bénéfices dominicaux.[30]

En dépit de réactions parfois outrées, la réception atteste de la réussite de l'entreprenariat:

> Vingt mille spectateurs sont là, assis ou accrochés aux larges gradins de pierre [...] Ce n'est plus des grappes humaines, mais un véritable amoncellement humain. Tout ce public s'est incrusté dans les interstices, décore les portiques, a escaladé les frises, et anime de son grouillement incessant, du papillotement de ses mille couleurs ces siècles de granit. La fête est toute là et non ailleurs.[31]

[28] Ibid.

[29] *La Chronique mondaine,* 27 avril 1901.

[30] *La Vie montpelliéraine,* 19 mai 1901.

[31] Ibid.

L'évènement draine un public régional qui se déplace en train, grâce à des dispositifs ferroviaires trans-cités, dont celui d'Alès: „Un très grand nombre de nos compatriotes se sont dirigés hier sur Nîmes, le train spécial de midi a dû arriver bondé de voyageurs."[32] L'affluence est telle qu'une seconde représentation est mise sur pied:

> Le succès de *Carmen* a été immense. Beaucoup de personnes n'ont pu trouver de places dans notre amphithéâtre, malgré ses proportions colossales. Aussi, la direction s'est-elle décidée à donner une 2ème représentation de *Carmen* jeudi prochain 16 mai, jour d'Ascension.[33]

A cette occasion, la venue d'une personnalité parisienne de l'institution musicale affermit le lien avec la politique nationale: „A côté du maire, M. de Joncières, compositeur et critique musical, inspecteur des Beaux Arts, assistait à la représentation et paraissait y prendre un vif intérêt."[34]

Conciliant politique culturelle nationale et jeux séculaires d'arène, orchestrant les potentiels locaux et nationaux, coordonnant les participations militaires et civiles, la stratégie de l'entrepreneur mise sur le désenclavement des publics. Les dispositifs mis en œuvre s'avèrent lucratifs, tout en flattant habilement le mouvement méridional et l'engouement tauromachique, deux topos qualifiant Nîmes et sa région.

4. Ritualiser *Carmen* et la corrida par leurs convergences autour du sang versé dans l'arène

Les trois paradoxes soutenus lors du spectacle de *Carmen* dans l'amphithéâtre nîmois convergent vers une identité partagée en ce lieu, celle qui sous-tend la nouvelle de Mérimée, l'opéra de Bizet via Meilhac et Halévy et la civilisation taurine. Cette identité méditerranéenne, coiffant les deux composantes du spectacle, se décline en signes codifiés et stylés inhérents à chacune d'elles. Leur motif commun – le combat héroïque ou la rébellion entraînant la mort – nous interpelle dans l'enceinte antique. Au croisement de l'identité méditerranéenne et de ce motif énoncé, quel rite s'inscrit en creux?

Revenons brièvement sur la médiation du dernier acte. Le combat d'Escamillo dans la Maestranza de Séville d'ordinaire en „off" (simultanéité d'actions, une particularité codifiée à l'opéra) interfère avec le réalisme violent de la corrida sur la piste nîmoise. La violence du combat et de la mort réelle

[32] „Nîmes", in: *Journal du Midi*, 13 mai 1901.

[33] Ibid.

[34] *Journal du Midi*, 17 mai 1901.

de l'animal (code tauromachique de la „faena") empiète sur le commentaire du chœur „Viva! Viva, le taureau s'élance [...] Le taureau qu'on harcèle!". Au-delà de l'interférence narrative circonscrite au temps du spectacle, la projection vers le sang versé renvoie à un espace / temps lui immémorial. Si le rite est un „ensemble de conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un support corporel à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour leurs acteurs et pour leurs témoins, fondées sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisée, à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants"[35], alors le sang versé dans l'arène est un rite méditerranéen. La réflexion anthropologique nous a habitués à penser les rites et spectacles populaires comme une mise en forme symbolique des manières dont une culture donnée se représente le monde. Dans l'espace méditerranéen, ce rite s'accomplit ou bien se joue depuis la tragédie grecque jusqu'aux jeux romains, depuis la corrida espagnole jusqu'au destin de la Carmencita. Engendré par le combat, gouverné par les sortilèges du destin, le drame codé du „tercio de muerte" entre en collusion avec celui déclenché par une gitane-matador, bravant la société patriarcale par des effets de cape ou des leurres[36] (codification musicale du thème du Destin). L'un et l'autre jeu fatal provoquent le vertige („ilynx") de ceux qui le contemplent dans l'enceinte qualifiée par son héritage romain et tauromachique. C'est par sa transplantation dans l'amphithéâtre que ce spectacle codifié ouvre sur le sacré. L'arène nîmoise ritualise tout à la fois l'opéra et la tauromachie en les soumettant au même rite tragique devant la communauté méridionale. Après le spectacle, la consommation de viande de taureau annoncée par voie de presse (voir introduction) unit certains témoins en une sorte de communion.

Du point de vue du territoire nîmois enfin, ce jeu de projections tend à accréditer en 1901 l'hégémonie naissante de la variante espagnole. „Sous la direction de Fayot, la Plaza de Nîmes acquit soudainement une renommée qui s'accrut au point qu'elle pût presque prétendre à disputer la suprématie aux plus grandes Plazas d'Espagne."[37] Au détriment de la bouvine camarguaise, qui érige l'animal vivant en héros des populations, le spectacle s'insère dans l'idéologie félibréenne d'une latinité qui fédérerait les peuples transfrontaliers. N'oublions pas la bravade de Mistral lors de la corrida nîmoise de protestation

[35] Claude Rivière, *Les rites profanes,* Paris 1995, p.11.

[36] Cf. Steven Huebner, „‚Carmen' de Bizet: une corrida de toros" in: Paul Prévost, *Le théâtre lyrique en France au 19e siècle* (Metz 1995), p.181–218.

[37] *L'Echo du Midi*, 12 mai 1901.

en 1894 – „Lève-toi peuple, fais entendre ta voix puissante, qu'on te rende tes jeux favoris!"

Dans la réception du spectacle, ce référent autour du sang versé est-il décrypté? L'ancrage méditerranéen est-il perçu? Le *Torero* perçoit la nature sacrée de cette *Carmen*, en projetant le concept de race latine:

> Un frisson sacré s'empare des foules latines à ce moment. Il semble qu'elles reprennent conscience des lointaines origines et que, dans l'amphithéâtre reconquis, après des siècles, à sa primitive splendeur, s'éveille l'âme rajeunie des ancêtres. Et Bizet n'est pas le moindre artisan de cette résurrection. C'est surtout par lui que l'impression demeure ineffaçable; son air chante dans les mémoires et le charme opère longtemps après que se sont évanouies les visions fulgurantes du drame.[38]

Il en exalte la substance dionysiaque aux potentiels civilisateurs:

> Des poètes et des musiciens, séduits par la magnificence naturelle de ce théâtre [...] y trouveraient peut-être une formule d'art nouvelle jaillie des sources profondes de l'antiquité aux mêmes lieux où surgirent immortels les arceaux du cirque et du temple. Ce serait une force nouvelle infusée à la vie intellectuelle des cités méridionales; leur charme en serait accru; elles y dépenseraient à propos des aptitudes héréditaires qui les font merveilleusement vibrantes et ouvertes aux choses d'art et quelle superbe réponse aux gouailleries du Septentrion!

Cette apostrophe de Louis Feuillade, futur cinéaste de fresques historiques, milite en faveur d'une spécificité culturelle méditerranéenne. S'inspire-t-il de Nietzsche, qui rend louange à Bizet de „méditerraniser la musique"[39]?

5. „Faire *Carmen*"

Autour du rituel du combat et du sang dans l'arène, réactualisé en 1901, un spectacle mixte s'invente aux arènes de Nîmes, différemment des scènes méridionales de France. Dans son articulation du savant au populaire, du politique à l'entreprenariat, du national au local, les représentations nîmoises de *Carmen* avec corrida sont un dispositif rendant compte de stratégies confluant vers une appropriation que rien ne laissait présager. En effet, la démocratisation de la culture savante tire ici parti d'un territoire qualifié par des cultures populaires méditerranéennes, où „Bizet est le Rouget de l'Isle de la corrida".

[38] Louis Feuillade, „Carmen aux Arènes de Nîmes", in: *Le Torero*, 12 mai 1901.

[39] Friedrich Nietzsche, „Le cas Wagner (1888)", in: Fr. Nietzsche, *Œuvres*, éd. Robert Laffont, vol. 2, Paris 1993, p. 903.

Initiée par l'entreprenariat privé, la manifestation invente le partenariat, orchestre l'évènementiel en exploitant les forces professionnelles locales ou nationales, civiles ou militaires. Relayé par la presse régionale et tauromachique, l'évènement suscite une gamme de réactions exacerbées, à la mesure des passions qui lient tauromachie, opéra et publics. Cette appropriation paradoxale fera date: le syncrétisme sera ici tenté avec Régine Crespin (*Carmen*) et le matador, Nimenos II en 1979. Du point de vue de la médiation, ce spectacle préfigure les réalisations de *Carmen* hors plateau, de la récriture de Marius Constant et Peter Broock (*La tragédie de Carmen,* 1981) au film de Francesco Rosi (*Carmen,* 1984) et ballets flamenco (Antonio Gadès).

Au plan du territoire nîmois, ce dispositif est un des prémisses de l'identité hispanisante des Ferias de Pentecôte de Nîmes (1952). Plus romaine et pas assez camarguaise en 1901, Nîmes souscrit à l'hégémonie idéologique et marchande de la corrida espagnole. Ce faisant, le spectacle devient un prétexte à une sociabilité extravertie**,** à des réseaux trans-cités, à un temps fédérateur de la fête[40]. Aujourd'hui, les traces de *Carmen* sont encore repérables de manière pittoresque. Véhiculé par la Fédération française de course camarguaise, le motif du toréador enregistré, „faire Carmen“, signifie la récompense du taureau après une *capelado.* Nous sommes dès lors tentés d'entrevoir dans l'appropriation nîmoise de *Carmen* en 1901 l'ère future du multiculturalisme en milieu urbain, ayant pour ambition „de concilier citoyenneté démocratique et diversité culturelle à l'échelle du territoire.“[41]

[40] Catherine Bernié-Boissard, „Mithra dans l'arène“, in: C. Bernié-Boissard, *Tauromachies et identités locales*, p. 17.

[41] Cythia Ghorra-Gobin, „Universalité du multiculturalisme“, in: *Géographie et Culture* 58 (2006), p. 4.

Florence March

Richard III in the Festival d'Avignon: the Sound and the Fury

This paper is an attempt to examine the sounds of the theatre in the city of Avignon during the Festival, focusing on an adaptation of Shakespeare's *Richard III* written by the Flemish dramatist Peter Verhelst and staged by the French director Ludovic Lagarde for the Festival d'Avignon in 2007.[1]

A history play, *Richard III* concludes two tetralogies in which Shakespeare dramatizes the War of the Roses in England, from Richard II to the accession of Henry VII to the throne. The full title of the play, as it was printed in the first Folio (1623), runs thus: *The Tragedy of Richard the Third: with the Landing of Earle Richmond, and the Battell at Bosworth Field*.[2] The sound and the fury of the battlefield are clearly inscribed in the very title of the play, in its dramatic and theatrical programme. Act 5 indeed is entirely devoted to military action, which unravels on the battlefield of Bosworth.

Throughout the play, the dialogue and stage directions point at a sonorous, noisy, roaring play. The sounds of "Stern Alarums", "dreadful Marches" (1.1), "Flourish[es]" (2.1), bold and cheerful "Drummes and Trumpets", the "shocke of Armes", the "bruising Irons of wrath" which "crush downe with a heavy fall" (5.2), "hiddeous" and "cursing cries" (1.2 and 1.4), "pittious moanes" (1.2), snarls and wails (1.3), sobs and weeping (1.2), the barking of dogs – an omnipresent animal in the play – all participate in the building up of the sonorous, mostly discordant soundscape of the play.[3]

---

[1] Born in 1962, Peter Verhelst is a Belgian Flemish novelist, poet and dramatist. In 1991 he won the literary prize Taalunie Toneelschrijfprijs for his play *Aars!* and in 2000 the prestigious Gouden Uil (Golden Owl) and Young Gold Owl (Jonge Gouden Uil), a literary prize for Belgian literature in the Dutch language. *Richard III* is his first play staged in France. Born in 1963, Ludovic Lagarde has been directing the French national theatre La Comédie de Reims since January 2009. He has been regularly invited to create shows for the Festival d'Avignon since 2004. In 2005 he supervised readings of plays by Belgian authors at the Festival, among which *Richard III* which he decided to stage two years later.

[2] The play was composed in 1593. The first quarto, published in 1597, was entitled *The Tragedy of King Richard III. Containing, His treacherous Plots against his brother Clarence: the pietifull murther of his innocent nephewes: his tyrannicall usurpation: with the whole course of his detested life, and most deserved death.*

[3] All references to Shakespeare's text are taken from *Richard the Third*, in: *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the True Originall Copies*, London 1623, Reprint 1994, http://lion.chadwyck.co.uk, 29.01.2009.

Together with the fanfares and paraverbal elements, words contribute to the sound pattern. The eponymous character, Richard III, states at the beginning of the play: "My Tongue, could never learne sweet smoothing word" (1.3), tuning the dialogue up with the circumstances. Neither sweet nor smooth, words clash like weapons – a simile suggested by Richard's metaphor of "Lyes well steel'd with weighty Arguments" (1.1) and sustained by such alliteration as the play on the plosive "b", which epitomizes the sonorous sound pattern of the text: "I have too long borne / Your blunt upbraidings, and your bitter scoffes" (1.3). Far from being dull, words are sharp and piercing, like the curses that haunt the dialogue from beginning to end. The cursing figure par excellence is old Queen Margaret whose "slanderous tongue" (1.2) is endowed with performative power, as her malediction systematically turns into destructive action.

Rewriting *Richard III* in 2004, Flemish playwright Peter Verhelst left out act 5, opting for an ellipsis of the battlefield. The historical dimension was thus backgrounded, pushed back into the margins of the drama. Verhelst drastically reduced the number of characters, creating an intimate atmosphere propitious to monologues and soliloquies. Right from the opening scene, the Duchess of York confesses that "every cry has become petrified within her" (scene 1, l.26, p.2).[4] Yet, in spite of this evolution of the dramaturgy towards interiority, the play remains discordantly sonorous. Sounds do not merely form an auditory environment, they remain part and parcel of the dramaturgy both in Verhelst's text and its staging by Ludovic Lagarde. There was definitely as much for hearing as for seeing in the ninety minute performance which ran from 18th to 26th July 2007 in the Cloître des Carmes, the cloister of a medieval convent located in the very heart of the city of Avignon.[5]

I will first focus on the auditory representation of the historical dimension of the play, as war is the main source of noise in Shakespeare's tragedy. From Shakespeare's hypotext to Verhelst's hypertext and its staging by Lagarde, what strategies are used to convey the sound and the fury of the civil war? How is the soundscape recreated through the process of adaptation and to what extent does it participate in the dramaturgy?

Such exploration of the sound system in the adapted play will lead me to postulate that the treatment of sounds is a fundamental strategy in the

[4] All references to Verhelst's text are taken from the unpublished manuscript of the French translation by Christian Marcipont, which was used by Ludovic Lagarde in the Festival d'Avignon. In this paper, all translations from French are mine.

[5] The Cloître des Carmes was the first place after the Popes' Palace to be used as a theatre during the Festival d'Avignon as soon as 1967. The Festival was created in 1947 by Jean Vilar.

process of adaptation, as it allows the artists to negociate with the audience a particularly complex pact of performance – all the more complex since it involves the rewriting of a canonical play. Focusing on the adaptation of key passages in Shakespeare's play, such as the opening scene and purple patches, shows that what will be called strategic sound gestures allow the artists to take into account the spectators' expectations, which they deftly redirect, avoiding frustration.

Eventually, the specific context of the Festival d'Avignon will be considered as it magnifies the function of the soundscape in *Richard III*, inscribing it in the very heart of the city.

The sound picture of war

If the battlefield of Bosworth, and more generally historical events, are not visually represented onstage in Verhelst's adaptation of *Richard III*, yet they are far from being completely elided. The ellipsis is purely visual and dramatic. The spectacular dimension developed in Shakespeare's play yields to a sound picture, and the dramatic mode to the epic mode, as an offstage voice narrates the important historical events in a neutral tone, accompanied by a discordant tune on the electric guitar. Instead of the dramatic crescendo culminating in the battle of Bosworth in act 5, instead of a final concentration of events, there is a dissemination of them into the whole text. Speaking at the end of scenes, at the hinge between key passages, the offstage, disembodied voice fulfils a choric function. Mediating between the dramatist and the audience, it addresses them directly, making comments on the action, putting into perspective against history the individual stories dramatised in the soliloquies which make one third of the play. Thus, Verhelst and Lagarde substitute hypotyposis for historical, military events, which are vividly described instead of being performed.

Staging military scenes has always been problematic. Shakespeare's well-known prologue to *Henry V* testifies to it, underlining that theatrical performance reaches here its limits and calling for the audience's active cooperation:

> And let vs, [...]
> On your imaginarie Forces worke.
> [...] Peece out our imperfections with your thoughts:
> Into a thousand parts diuide one Man,
> And make imaginarie Puissance.
> Thinke when we talke of Horses, that you see them
> Printing their prowd Hoofes i'th' receiuing Earth:
> For 'tis your thoughts that now must deck our Kings,

> Carry them here and there: Iumping o're Times;
> Turning th'accomplishment of many yeeres
> Into an Howre-glasse [...][6]

The advent of the cinema, whose possibilities to represent war scenes realistically on screen are far more important, probably boosted theatrical innovation, encouraging new strategies of representation based on obliquity and stylisation to goad the spectators' imagination into filling in the gaps of the performance and patching up visual deficiency in particular ("Thinke [...] that you *see* them")[7].

On the screen, military action reaches a climax through devices of expansion and amplification. In the particular case under study, the stage takes the opposite course, favouring the stylistic figure of the hypotyposis: "a vivid description of a scene, event or situation bringing it, as it were, before the eyes of the hearer or reader".[8] When drama, which etymologically means action, movement, is expected to reach a peak, it paradoxically comes to a stasis – a way of renewing the interest for the described event. Hypotyposis develops to a degree the idea expressed by Shakespeare in the prologue to *Henry V* of the audience cooperating in the creative process through the use of their imagination. Here, they have to create movement out of stasis, dramatic action out of an empty space.

Perhaps the situation is not so paradoxical as it first seems. Pondering over the role of silence in music, the French dramatist Sacha Guitry wrote: "When you've just listened to a piece of music by Mozart, the following silence is by him too".[9] In a similar way, composer Claude Debussy is credited with defending the idea that music is the space between the notes. Silence is much more than a foil to notes: it gives them their significance, their 'raison d'être', as it turns them into music. It is the catalyst without which musical alchemy would not be achieved. The dialectic of hypotyposis and drama seems to participate in the same logic. Henri Morier defines hypotyposis as the fixa-

---

[6] *Henry V*, in: *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the True Originall Copies*, London 1623, Reprint 1994, http://lion.chadwyck.co.uk, 29.01.2009.

[7] Accentuation F. M.

[8] «Hypotyposis», *Oxford English Dictionary*. Second edition, 1989; online version June 2012. http://www.oed.com/view/Entry/90603, 06.08.2012. Earlier version first published in *New English Dictionary*, 1899.

[9] "Lorsqu'on vient d'entendre un morceau de Mozart, le silence qui lui succède est encore de lui". Sacha Guitry, *Toutes réflexions faites*, 1947, in: id., *Cinquante ans d'occupations*, Paris 1993, p.69.

tion of a dynamic essence,[10] suggesting that far from obliterating movement and dramatic action, hypotyposis grants them intensity – an intensity that knows no limits. Such device of magnification can be read on the page, in the systematic use of capital letters to signal the interference of the offstage voice in Verhelst's *Richard III*. It is also conveyed onstage at the sound level, through the superimposition of offstage voice and discordant tune, the tune being an addition by stage director Ludovic Lagarde. Part and parcel of the dramaturgy of the adapted play, this sound gesture combines verbal, paraverbal (the neutral tone) and musical elements. Inspired from the concept of music gesture used in musicology, sound gesture is used here to designate the production of sound intended to carry a special meaning.[11] The very word 'gesture', which implies movement, suggests that the sound strategy substituted for the visual action is far from contradicting it. In the specific example under study, the sound gesture also qualifies as a sound feature as it recurs in key positions in the play and, thus codified, becomes inherent in its sound system or structure.

As far as the sound-picture of war is concerned in *Richard III*, there is still another element to consider: the character of old Queen Margaret. The only character to be present throughout the first tetralogy, she is the living memory of the civil war of the Roses as well as the international war against France which ends in *The First Part of Henry VI*. A ghostly figure, she haunts the stage cursing the other characters and foretelling disasters. Her historical dimension, which definitely sets her apart, was dealt with in two different ways by Ludovic Lagarde: visually first, as she was the only character to wear an Elizabethan costume instead of contemporary dress; through sound effect next, as her voice was processed to sound old and creaky. This technical device aimed at counterbalancing the fact Queen Margaret was interpreted by a young actress without any ageing make-up, thus keeping her voice in character. Moreover, vocal distortion amplifies her curses, achieving perfect adequacy between the form and the contents.

An exploration of the issue of historical events, and more specifically of military action, in the adapted play of *Richard III* shows that the treatment of sounds is a fundamental strategy in the process of adaptation. Voices in particular seem to be the pivot of the sound system developed in the

[10] Henri Morier, "Hypotypose", in: id., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1961, p. 524–529.

[11] On music gesture, see for instance: Gayle Allan Henrotte, "Music and Gesture: A Semiotic Inquiry", in: *The American Journal of Semiotics*, 97/4 (1992), p. 103–114; and Bernadete Zagonel, *O Que É Gesto Musical*, São Paulo 1992.

performance. I will presently consider how key passages in Shakespeare's play, such as the opening scene and purple patches, were dealt with in the textual and stage adaptations, and to what extent the sound gestures resorted to may be said to play a structural role in the pact of performance.

Sound gestures as structural elements of a complex pact of performance

The pact of performance, which codifies the relationships between the audience and the artists, is all the more complex in the case of an adaptation, especially if it involves the rewriting of a canonical play. The whole work of French writer Marguerite Duras is underlained by the thesis that all writing is rewriting.[12] In the same way, Jorge Luis Borgès develops this idea, which is constant in his works, of a bibliocosm where all the books run away from the shelves to communicate and exchange so as to create one, huge, universal book.[13] The concept of the bibliocosm is nothing less than a metaphor for the circulation of texts. It points out that literature is eminently dynamic, that it is an open space, that it builds up through textual intercourse. Such phenomenon, which French critic Gérard Genette designates as intertextuality in *Palimpsestes*,[14] defines literature as (pal)im(p)sestuous/incestuous, and thus scandalous.

What is the status of adaptation in the Borgesian bibliocosm and what makes it even more scandalously complex? Intertextuality may be more or less obvious according to texts. It may be clearly asserted or left for the reader to discover. As for the adapted work, it claims its genetic heritage, making processes of writing and staging, reading and spectating, quite complicated. Creators and addresses find themselves dealing with two works: the source text and the target text, the hypotext and the hypertext. Not unusually they also have in mind other adaptations they may have previously read and/or attended. Involving three parties (the creators, the addresses and the hypotext that lies between them), the pact of reading or of performance turns out to be specifically complex – a complexity even greater when the hypotext happens to be canonical, as is the case with *Richard III*. For French director Hubert Colas, theatrical experience consists in "building a common experience with

[12] See for instance, *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'oeuvre de Marguerite Duras*, ed. by Bernard Alazet, Paris 2002.

[13] Jorge Luis Borgès, "Pierre Ménard, auteur du Quichotte" and "The Library of Babel", in: *Collected Fictions* (*Ficciones*, Editorial Sur, 1944), transl. Andrew Hurley, London 1998, respectively p. 88–95 and 112–118.

[14] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris 1972.

unknown material".[15] The problem, in the case of an adaptation, bears on the so-called "unknown material". The canonical hypotext, which is part of the artists and audience's cultural background, enjoys an ambiguous status as it both constitutes a common basis for and an obstacle to the pact of performance. Knowing the hypotext, the spectators develop strong and demanding expectations, setting themselves up as experts, or even judges, which make the hypertext and its performance all the more difficult to negotiate for the artists.

The opening scene, which initiates the reception process, together with purple patches are undoubtedly most delicate passages to negotiate from the point of view of the audience's expectations. I'll concentrate on the transcoding of act 1, scene 1, of Shakespeare's *Richard III*, which establishes sound gestures as a key strategy of the pact of performance right from the beginning.

Act 1, scene 1, of Shakespeare's *Richard III* stages a famous soliloquy by the eponymous character. The audience thus immediately confront his physical and moral deformity and are acquainted with his political program, which is also the dramatic program of the play. Adapting such intense and efficient exposition scene is a real challenge to the artists who must take into account the spectators' demanding expectations and redirect them deftly if they wish to avoid frustration, while simultaneously defending the adapted work as an autonomous, original creation free from any hierarchical relation to its hypertext.

Verhelst, who purposes to exploit the spectacular and dramatic potential of female characters in the play, foregrounds their points of view. Logically enough, he has the curtain rise on a soliloquy by Richard's mother, the Duchess of York, postponing Richard's appearance and speech until scene 2, entitled "The discourse". To cheat the spectator's impatience in the meantime, Lagarde involves him actively in Verhelst's dramatic program through an auditory zoom adapted from filmic techniques: starting close to whisper, the Duchess's voice is progressively amplified, as if fetching the audience's attention at the far end of the auditorium to focus it on the stage. Scene 2 eventually answers the readers' expectations, which the title "The discourse" and the definite article in particular explicitly aknowledge. Lagarde's fade in-fade out linking of scenes 1 and 2 proves quite clever as Richard suddenly bursts into the Duchess' curtained bed, as if cutting in her soliloquy, scaring her and succeeding in creating surprise with the audience who were para-

[15] Hubert Colas, "bâtir du commun avec de l'inconnu", in an interview given 28 November 2007, http://actoral.blogspilotes.marseille-provence2013.fr/archives/15, 29.01.2009.

doxically waiting for him. Hunchback and crooked, he delivers the first line of Shakespeare's play: "Now is the Winter of our Discontent" in a voice distorted by computer processing. He then walks downstage, shaking off his crookedness to stand tall, and erect, and smart, in front of the audience, while delivering "The discourse" in a voice ostentatiously amplified and dubbed by its own echo. This magnifying device is also meant to meet patently and playfully with the demand of an audience which is doubly so: the audience of Verhelst's play and the audience of Richard's speech, seeming to address them directly. Direct address and response to the spectators' expectations – even though it is to cheat them better – build up complicity between stage and audience, on which to ground the pact of performance. A similar device was used in the performance of *Hamlet* adapted by Marius von Mayenburg and staged by Thomas Ostermeier, the director of the Schaubühne, in the Cour d'Honneur of the Popes' Palace for the Festival d'Avignon in July 2008. Hamlet the character would from time to time seize a microphone, thus duplicating the microphone already used by the actor and the resulting effects of amplification and foregrounding.

The adaptation of act 1, scene 1, of Shakespeare's *Richard III* is thus mediated by three major sound gestures, mainly relying on vocal effects: the initial close-up on the Duchess's voice, which diverts the audience from their expectations and refocus their attention on the specific dramaturgy of the adapted play; the intertextual intrusion of the first line of Shakespeare's *Richard III* whose parodic treatment signals the break from the hypotext; the ironic foregrounding of Richard's discourse, a wink to the audience which lays the foundations of a pact of performance based on complicity.

I wish to expand a little on the significance and impact of the second sound gesture, which was specifically created for the stage performance. The distortion of Richard's voice through computer processing is in perfect adequacy with his physical and moral crookedness. Yet it also signals to the audience the displacement, the decentring of deformity in the adapted character. Just as his first soliloquy is displaced, Richard's deformity will not be found where it is expected. The process of dehumanization conveyed by the character's distorted voice is continued in scene 13, when Richard delivers another soliloquy, his head covered in a bag, and his stifled, disembodied voice sounding metallic like that of a robot. It reaches a culmination in the denouement when his 'alter ego', called Loyal, kills him barking like a dog – an animal recurrently associated to Richard in Shakespeare's play. Distorting voices, a device also used with Queen Margaret as we have seen, qualifies as a sound feature of the performance.

The eponymous character's distorted voice delivering the first line of Shakespeare's *Richard III* appears as a metaphor of the adaptation, of the complex relationship between the hypotext and the hypertext. Should the adaptation be considered as a distortion of the original? Should it be assessed in terms of faithfulness to the adapted text? The actor interpreting Richard shakes off this posture, the sound gesture thus developing into a lesson for reading adaptations. Quoted in English, whereas the performance was in French, the intruding Shakespearian line is both a hommage to the original text – as is the very title of Verhelst's play, *Richard III* – and a way of getting rid of it to achieve autonomy. This dialectic of attraction and distancing, which lies at the root of the process of adaptation, is developed by Peter Brook in his text *Forget Shakespeare*: "it's only when we forget Shakespeare that we can begin to find him".[16]

Staging Shakespeare, whether through textual adaptation or not, is akin to a complex ritual. Staging his plays in the Festival d'Avignon, which ranks among the major cultural events in Europe, implies a theatrical experience at the crossroads of two demanding rituals. In the specific context of the Festival, sound gestures issued from performances may take on another significance, altering the soundscape of the city and questioning its very essence.

The sounds of the theatre in the city during the Festival d'Avignon

The sound pattern of Verhelst's adaptation of Shakespeare's *Richard III* thus proves as sophisticated as the architecture of the place of performance, the Cloître des Carmes, a historical cloister turned into an open air playhouse on the occasion. During the summer Festival, the city is transformed: specific maps of Avignon are edited, indicating that a myriad of places have been temporarily metamorphosed into theatres, the south bank of the Rhone river looking much like the south bank of the Thames in Shakespeare's time.[17] Yet, contrary to what cultural politics advocated in Renaissance London, theatres are not systematically erected out of the medieval city of Avignon. They are included in it, contaminating it so as to turn it into a huge theatre. Jaques's

[16]Peter Brook, "Forget Shakespeare (1996)", in: id., *Evoking (and Forgetting) Shakespeare*, London (1998) 2002 (expanded edition), p.47.

[17]The metamorphosis of the city of Avignon into an urban stage during the Festival has been convincingly studied by sociologist Marie–Hélène Poggi in "Discours et figures de la ville en festival", in: *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, ed. by Emmanuel Ethis, Paris 2002, p.167–81. Yet, the article does not take into account the auditory dimension of such transformation and the reference to a specific sound pattern, which still has to be explored.

metaphor of the world as theatre in Shakespeare's *As You Like It* (1599–1600) is actualized.[18] Such fusion of city and theatre is not only achieved through the constant circulation of artists and spectators from one place of performance to another, providing for spatial unification, but also through the building up of an original sound pattern. Codified sound signals, such as the flourish of trumpets borrowed from the Elizabethan theatrical convention, announce the beginning and end of performances and of possible interruptions. Echoed and reverberated throughout the city, they abolish physical frontiers, providing all the citizens (and not only theatre-goers) with a new rhythm and a new lifestyle for a few weeks. The sounds of outdoor performances, such as *Richard III*, also contaminate the urban space which they re-encode, blurring the frontiers between fiction and reality, creating a hybrid city. Whether a theatre-goer or not, one is definitely taught a lesson during the Festival d'Avignon as he learns to see and hear differently.

[18]The reference is to Jaques' monologue in act 2, scene 7: "All the world's a stage / And all the men and women, meerely Players [...]". *As You Like It*, in: *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the True Originall Copies*, London 1623, Reprint 1994, http://lion.chadwyck.co.uk, 29.01.2009.

Barbara Klaus-Cosca

Ariane et Barbe-Bleue – „frauenbewegtes Musiktheater"? Eine Untersuchung zur Rezeption der Oper von Paul Dukas und Maurice Maeterlinck

„Es spricht für das erstarkende Selbstbewusstsein der Oper nach 1900, dass sie die Thematik der Selbstaufgabe des Weibes auffasert: Immer stärker werden Frauenfiguren, in denen sich die Erkenntnisse und Ergebnisse der Frauenbewegung einerseits, der Neurosenforschung und Psychoanalyse andererseits widerspiegeln – Dukas' *Ariane* ist eine davon",[1] schreibt Jens Malte Fischer über die Oper im Jahr 2002. Und weiter: „Ariane ist alles andere als eine typische Fin de siècle-Figur, sie ist keine femme fragile, keine femme fatale, keine femme enfant [...]".[2] Was ist sie dann, die Titelheldin aus Dukas' einziger Oper, die mit ihrem Namen an die mythologische Theseusbefreierin erinnert, wie eine Jeanne d'Arc andere erretten will und bereit ist, für ihre Überzeugung jegliche Gefahr einzugehen? Der Symbolismus Maeterlincks lässt alle Deutungsmöglichkeiten offen. Auffallend ist, dass Interpretationen im frühen 21. und späten 20. Jahrhundert im Kern größtenteils auf die Emanzipation der Frau abzielen. „Emanzenstück"[3], „Frauenoper"[4] und „feministisches Manifest"[5] liest es sich beispielsweise in den Kritiken zur Zürcher Erstaufführung der *Ariane* im Januar 2005. Und der Kritiker der *Opernwelt* – Hans Ludwig – charakterisiert die Ariane der Pariser Neuinszenierung aus dem Jahr 1975 – passend zum internationalen Jahr der Frau – als „humanitätsgläubige Frauenrechtlerin".[6]

Doch wurde die Symbolik des Maeterlinckschen Opernlibrettos in den Kritiken nach der Uraufführung am 10. Mai 1907 auch als emanzipatorisch, feministisch oder „frauenbewegt" wahrgenommen und gedeutet? Die hohe Anzahl

[1] Jens Malte Fischer, „Nach der Jahrhundertwende (1900–1910): Zwischen Wagnerismus, Klassizität und Modernismus – das Beispiel der französischen Oper", in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (=Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd.14), hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002, S.31–32.

[2] Ebd., S.34.

[3] Roger Cahn, „Blaubart gefesselt", in: *Blick*, 18.01.2005, S.22.

[4] Herbert Büttiker, „Blaubarts tönendes Schweigen", in: *Der Landbote*, 18.01.2005, S.17.

[5] Susanne Kübler, „Vom Nichtleben im Einfamilienhaus", in: *Tagesanzeiger*, 18.01.2005, S.53.

[6] Heinz Ludwig, „Zum Jahr der Frau? Dukas' ‚Ariadne und Blaubart' in Paris", in: *Opernwelt* 9 (1975), S.45.

der Kritiken lässt auf ein besonderes Interesse der Pariser Öffentlichkeit an Dukas' und Maeterlincks Oper schließen. Von den bisher ermittelten 85 Kritiken erschienen neun in Musikzeitschriften, 20 in Kulturzeitschriften und 56 in Tageszeitungen, wobei es sich bei einem Großteil der Tageszeitungskritiken um gleich lautende Kritiken handelt, die anscheinend einmal geschrieben und mehrfach verkauft wurden.

1. Betrachtung von Libretto und Musik nicht als Einheit

Gleich zu Beginn der Untersuchung fällt eine Besonderheit ins Auge: Die Oper *Ariane et Barbe-Bleue* wurde von den Kritikern bis auf ganz wenige Ausnahmen[7] nicht als Einheit wahrgenommen,[8] sondern das Libretto wurde als Fabel mit eigener Symbolik aufgefasst, die durch die Vertonung Dukas' und dessen musikalische Interpretation eine zweite Deutungsebene enthält, die durch Lektüre des Librettos allein nicht erschließbar ist. Am Treffendsten drückt dies Georges Servières in der *Revue de Paris* aus:

> A la lecture, ce petit poème de M. Maeterlinck plaît par sa grâce légère, sa conclusion ironique. On s'en remarque pas les défauts scéniques [...] et l'absence d'émotion. Au théâtre, ces défauts apparaissent choquants.[9]

Die Musik Dukas' – soweit vorneweg hierzu – wurde von einer Mehrzahl der Kritiker als eine „Symphonie avec Chant“ bezeichnet und die das Licht evoziert, das im Libretto fehlt, die die Emotionen hervorbringt, die in der Librettovorlage nicht erkennbar sind.

Die gesonderte Betrachtung von Libretto und Musik und deren unterschiedliche Bewertung ist wohl den Umständen geschuldet: Erstens war der Autor des Librettos ein erfolgreicher Avantgarde-Theaterdichter, dessen Theaterstücke (und nicht dessen Libretti) gerne vertont wurden und zweitens wurde das Libretto Maurice Maeterlincks bereits sechs Jahre vor der Uraufführung der Oper im dritten Band seiner *Théâtre*-Ausgabe[10] publiziert und musste einer Großzahl der Musikkritiker bereits bekannt gewesen sein. Maeterlinck

[7] Die Kritik von Henry de Busne in *Mercure musicale et S.I.M*: „Ariane et Barbe-Bleue“, 15.05.1907, S.465–471, gleicht einer Eloge auf Paul Dukas; es wird lediglich erwähnt, dass das Libretto von Maurice Maeterlinck stammt.

[8] Bei der Untersuchung bot sich mir Vergleichsmaterial, da in verschiedenen Medien die französische Erstaufführung von Richard Strauss' *Salomé* besprochen wurde. Hier wurde zwar das Libretto nach Oscar Wilde konstatiert, doch meistens nicht kritisiert. Fokus der Betrachtung war die musikalische Ausarbeitung der literarischen Vorlage.

[9] Georges Servières, „Ariane et Barbe-Bleue“, in: *La Revue de Paris*, 01.06.1907, S.627.

[10] Maurice Maeterlinck, „Ariane et Barbe-Bleue“, in: *Théâtre* III, Bruxelles–Paris 1901, S.129–175.

gab dem Libretto einen Untertitel (*La délivrance inutile*), den Dukas ausdrücklich nicht übernahm. Maeterlinck stellte seiner *Théâtre*-Ausgabe ein Vorwort voran, das dem Libretto jegliche Bedeutung und philosophischen Hintergedanken absprach und die Bedeutungsebene der Musik zuwies, die dann mit Dukas' Vertonung vorlag.[11] Den Kritikern boten sich mehrere Herangehensweisen zur Betrachtung des Librettos als auch der musikalischen Ausarbeitung, auf die Maeterlinck ausdrücklich verwiesen hatte. Die Philosophie der unnützen Befreiung war von Dukas aufgehoben worden und so konnte die Tat Arianes anders als nur sinnlos oder unnütz gedeutet werden. Eine rein feministische oder emanzipatorische Deutung wurde dadurch nicht mehr grundsätzlich ins Lächerliche gezogen, aber sie war wohl unverständlich vor dem Hintergrund der vermeintlich folgenlosen Befreiung am Ende des Librettos.

2. Kritikpunkte

Besonders häufig wurde zu Beginn der Kritik das Amalgam von Mythos und Märchen kritisiert: Die Idee, die sechste Frau Blaubarts Ariane zu nennen und somit auf die Befreierin des antiken Mythos zu verweisen, die doch von Theseus schließlich verlassen wurde, wird beispielsweise von Camille Bellaigue, der zuvor auf Offenbachs gelungenen Umgang mit dem Barbe-Bleue-Thema verweist, mit Unverständnis quittiert:

> Ariane et Barbe-Bleue, inopinément rapprochés, forment un titre hétéroclite. Il étonne d'abord et la suite ne l'explique guère, Ariane en somme n'arrivant à rien résoudre, ou seulement à rien débrouiller, pas plus la situation que les caractères ou les âmes.[12]

Jean Chantavoine befindet einzig und alleine den Titel als „amusante et presque spirituelle", aus dem hätte mehr werden können, hätten Anatole France oder Jules Lemaître sich des Genres angenommen, aber: „Cette idée est tombée dans la cervelle de M. Maeterlinck qui a tout engluée de ‚littérature' et emberlificotée de symbolisme."[13]

Das Zuviel an Symbolen und das Fehlen der Handlung wurden Maeterlinck von ca. 70% aller Kritiker vorgeworfen. Albert Blavinhac, Kritiker mehrerer Tageszeitungen, setzt den Symbolismus gleich mit dem Fehlen jeglicher Aktion: „Poème symbolique, cela veut dire sujet sans action dramatique,

[11] Maurice Maeterlinck, „Préface", in: Théâtre I, Bruxelles–Paris 1903, S.I–XVIII.

[12] Camille Bellaigue, „Ariane et Barbe-Bleue", in: *La Revue des deux Mondes*, 01.06.1907, S.695f.

[13] Jean Chantavoine, „Chronique musicale", in: *La Revue hebdomadaire*, 15.06.1907, S.390.

autrement dit sujet à l'intérêt languissant. C'est par là que pèche l'ouvrage représenté, hier soir à l'Opéra-Comique. Il manque complètement d'intérêt scénique."[14]

Auch Georges Servières bemängelt in der *Revue de Paris* in einer der reflektiertesten Kritiken, was das Libretto betrifft, „l'absence d'un conflit des sentiments" und findet in *Ariane et Barbe-Bleue* allerhöchstens eine philosophische Idee dargestellt, die er nicht näher zu ergründen sucht.[15]

Jean Marnold im *Mercure de France* versucht, der Handlungsmotivation Arianes auf die Spur zu kommen. Als Grund, weshalb Ariane gekommen sei, um ihre Mitschwestern aus dem Joch des schrecklichen Blaubart zu befreien, könne er sich nur feministisches Sendungsbewusstsein vorstellen. Doch alleine diese Vorstellung „prêterait plus au sourire qu'à l'émotion", was daran läge, dass man weder positive noch negative Emotionen für die Protagonistin hege, da deren Geschichte unbekannt und deren Handlungsmotivation vor dem erfolglosen Ausgang nicht nachvollziehbar sei in dem von Symbolen überladenen Stück.[16]

Für Maurice Pottecher, der unter dem Pseudonym Litté für die *Grande Revue* die Kritik über *Ariane et Barbe-Bleue* schrieb, war es durchaus vorstellbar „d'y voir une simple allégorie du féminisme, dans Barbe-Bleue l'époux-tyran et dans Ariane la revendicatrice des droits de la femme."[17] Doch diese Deutung war ihm zu grobschlächtig und er war davon überzeugt, dass die Symbole eine höhere Bedeutung haben müssten, wie im Übrigen auch eine Großzahl der Tageszeitungskritiker. Anstatt eine Deutung zu wagen, beließen es viele Kritiker bei vorsichtigen Vermutungen oder hielten es gleich wie Henri de Curzon, der sowohl im *Guide musical* als auch in der *Gazette de France* anmerkte: „S'il y a un symbole dans cette œuvre séduisante entre toutes, je me garderai bien de le chercher."[18]

Etwas mutiger zu Werke geht Jean Huré als Kritiker der Zeitschrift *Le Monde Musical* und als Kenner des Maeterlinckschen Theaters: Er bezeichnet Maeterlinck als „l'un des plus grands poètes, peut être bien, de tous les temps" und erkennt, dass Maeterlincks Theater keiner Konvention gehorcht, weshalb

[14] [Albert Blavinhac], „Les Théâtres", in: *Le Constitutionnel*, 12.05.1907, S.3.

[15] Vgl. Servières, „Ariane et Barbe-Bleue", S.625.

[16] Jean Marnold, „Musique", in: *Mercure de France*, 16.06.1907, S.734.

[17] Litté, „Ariane et Barbe-Bleue", in: *La Grande Revue*, 25.05.1907, S.660.

[18] Henri de Curzon, „Ariane et Barbe-Bleue. L'œuvre littéraire en attendant l'œuvre musicale.", in: *Le Guide musical*, 28.04.1907, S.333.

die Aktionslosigkeit des Librettos eher ein Kunstgriff denn ein Mangel sei. Die fünf ehemaligen Frauen Blaubarts seien Frauen („femmes"): „elles n'ont pas le sens de la liberté" und Ariane sei im Gegensatz dazu eine ‚femme libre', die deshalb für immer alleine und ohne Liebe sein wird. Huré bezieht sich auf die Kritik, die an Maeterlincks Libretto geäußert wurde und fragt:

> On ne trouve pas l o g i q u e s les femmes de *Barbe-Bleue*, qui haïssent cet homme est restent près de lui: elles ne sont pas logiques en effet, mais elles sont réelles; [...] Pourquoi donc vouloir que les personnages, au théâtre, soient plus raisonnables que nous mêmes, dans la vie?[19]

Ganz entgegengesetzt deutet Auguste Boisard in *Le Monde illustré* vom 18. Mai 1907 Maeterlincks Symbolismus der vergeblichen Befreiung, voller Sarkasmus und Ironie, wie es scheint:

> Et n'ont-elles pas raison de s'écarter du chemin de l'émancipatrice, car en leur vantant les joies de l'affranchissement, elles [sic] les détourne de leur vrai rôle qui est de se soumettre, de pâtir, de s'incliner devant la suprématie de l'homme qu'elles ont tout intérêt à proclamer, puisqu'elles sont ainsi faites qu'elles ne peuvent vraiment aimer que celui qu'elles craignent, et qu'elles cessent de le chérir, dès qu'elles ne sentent plus le maître dans l'époux. Telle est la morale que l'on peut tirer semble-t-il de cette fiction assez obscure et qui fournissait au musicien des situations fort malaisées à traduire au moyen des sons.[20]

Die einzige Zeitschrift, die die Figur der Ariane als „femme consciente, intelligente, sage et forte" bezeichnet und sie als „Eve nouvelle" betitelt (in Anlehnung an Villiers de L'Isle-Adams Erzählung *Eve future*), ist die Frauenzeitschrift *Femina*. Der Autor Henri Duvernois untersucht in seinem Aufsatz ausdrücklich „Les femmes de Barbe-Bleue" und stellt eine Verbindung her zwischen Maeterlincks Lebensgefährtin (und vermeintlicher Ehefrau), der Sängerin Georgette Leblanc und dem Aufkommen der starken Frauen wie Aglavaine, Ariane, Monna Vanna und Joyzelle in Maeterlincks Dramenschaffen. Die Logik der unnützen Befreiung am Ende des Librettos, wenn die fünf Ex-Frauen Blaubarts trotz erlittener Qualen und Demütigungen dennoch bei ihrem Peiniger bleiben, leitet Duvernois aus Maeterlincks philosophisch-essayistischer Naturbetrachtung *L'intelligence des fleurs*[21] ab. Er benennt das Prinzip des Verzeihens *Pardon des injures*, nach dem Maeterlinck ein Kapitel in seinem

[19] Jean Huré, „Ariane et Barbe-Bleue" in: *Le Monde Musical*, 15.05.1907, S.133 (Sperrung im Original kursiv).

[20] Auguste Boisard, „Ariane et Barbe-Bleue", in: *Le Monde illustré*, 18.05.1907, S.29.

[21] Maurice Maeterlinck, *L'intelligence des fleurs*, Paris 1907.

Buch benannt hatte. Maeterlinck beschreibt darin, dass das Verzeihen zum Zusammenleben notwendig sei, dass aber tiefe Verletzungen von Menschen, die man liebt, immer bleiben und nicht vergessen werden können.[22] In diesem Sinne, so Duvernois, hätte das Libretto heißen müssen: *Ariane et Barbe-Bleue ou La conception féministe de M. Maurice Maeterlinck.* Die eingehende Untersuchung und Verifizierung seiner These weist er im Übrigen den Wissenschaftlern in ferner Zukunft zu:

> L'historien littéraire futur qui parlera de l'œuvre de Maurice Maeterlinck aura une délicieuse matière à dissertation sur ce que l'auteur de *Monna Vanna* lui-même appelle ‚une collaboration plus haute et plus réelle que celle de la plume'.[23]

Im Vergleich zu seinen französischen Kritiker-Kollegen, die nicht für Frauenmagazine arbeiteten, hat der Kritiker der britischen Musikrevue *The Monthly Musical Record* keine Probleme, nach der für fast alle Kritiken typischen Nacherzählung der Handlung, die Symbolik klar zu deuten: „Certainly it is not difficult to catch the symbol of the charming poem. The first five wives represent the feebleness of their sex, Ariane personifies the exceptional independent character of an intelligent woman."[24]

Eine ähnlich deutliche Analyse von Maeterlincks Libretto findet sich nur noch bei Helene Stöcker[25], ebenfalls aus dem Jahr 1907, in ihrem Essay *Maeterlinck als Dichter der neuen Frau.* Die Autorin erkennt hier eine Entwicklung von der symbolistisch düsteren und verneinenden Weltanschauung in frühen Dramen wie z.B. in *Pelléas et Mélisande* hin zu einer freudigen Bejahung des Lebens in den späteren Werken. In dem Libretto *Ariane et Barbe-Bleue* aus dem Jahr 1899 findet Helene Stöcker in der Figur der Ariane die „Umkehr von düster entsagender Weltbetrachtung zu sieghafter Weltüberwindung"[26] am wirkungsvollsten dargestellt.

Auch in den USA wurde *Ariane et Barbe-Bleue* als progressives Werk aufgefasst, das mit der Figur der Ariane einen Frauentypus darstelle, der diametral zu den passiven Titelheldinnen früherer Werke Maeterlincks steht:

---

[22] Ebd., S. 225–236.

[23] Henri Duvernois, „Les femmes de Barbe-Bleue", in *Fémina* 153, 01.06.1907, S. 248–249.

[24] S.D.C. Marchesi, „Music in Paris", in: *Monthly Musical Record*, 01.07.1907, S. 154.

[25] Deutsche Frauenrechtlerin (1869–1943), schrieb u.a. *Die Liebe und die Frauen. Ein Manifest der Emanzipation von Frau und Mann im Kaiserreich.*, Minden/Westfalen 1906.

[26] Helene Stöcker, „Maurice Maeterlinck als Dichter der neuen Frau (1907)", in: *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur*, hrsg. von Stefan Gross, Mindelheim 1985, S. 312.

> The frail, shadowy, gracious women of the early past, those timid, shrinking creatures who had not yet learnt to possess their souls are startled into sudden life by the strong, beautiful, progressive Ariane, the type of the awakening feminine of the twentieth century, not the ‚eternal feminine' of past ages, who gave the lie to her own soul and individuality.[27]

Insgesamt haben nach meiner Untersuchung nur sechs von 68 Kritikern in ihren Bewertungen und Analysen des Librettos die Figur Ariane eine als im weitesten Sinne emanzipierte, unabhängige, intelligente Frau bezeichnet oder sind davon ausgegangen, dass das Stück als Allegorie auf den Feminismus verstanden werden kann. Der Großteil der Kritiker befand das Libretto als ungeeignet für eine Opernvorlage, da der Plot zu undramatisch und ohne Handlung sei, enthielt sich entweder einer Deutung oder verallgemeinerte die Symbolik, in dem Ariane als „humanitätsgläubige Befreierin" oder noch allgemeiner als Lichtbringerin oder Symbol für die Idee, die das Licht gebiert, bezeichnet wurde.[28]

Verallgemeinert gesagt ist von der Mehrzahl der französischen Premieren-Presse die Oper *Ariane et Barbe-Bleue* weder als progressives, emanzipatorisches oder feministisches Werk aufgefasst noch Maeterlinck als Dichter der neuen Frau wahrgenommen worden. Damit entsprach die Pressereaktion auf die Oper der Intention ihrer Schöpfer: Paul Dukas betonte 1910 in einem unveröffentlichten Essay über die Protagonistin seines Werkes, „Ce n'est pas en vertu d'une conviction féministe qu'elle [Ariane] agit".[29] Maurice Maeterlinck relativierte von vornherein die Bedeutung und gestand bereits 1901 dem Komponisten, dass die Hauptfigur seines Librettos ein Eigenleben führe.[30] Aus heutiger Zeit ist *Ariane et Barbe-Bleue* somit wohl eher als „feminist by accident and in spite of the stated intentions of the artist" zu verstehen, um mit Austin B. Caswell zu sprechen.[31]

---

[27] MacDonald Clark, Mary Ellen, *Maurice Maeterlinck: Poet and Philosopher*, New York 1916, S. 248, zitiert nach: Austin B. Caswell, „Maeterlinck's and Dukas' *Ariane et Barbe-Bleue*: A Feminist Opera?", in: *Studies in Romanticism* 27 (1988), S.210.

[28] Litté, „Ariane et Barbe-Bleue", S.669.

[29] Paul Dukas, „Ariane et Barbe-Bleue (Moralité à la Façon des Contes de Perrault)", in: Paul Dukas, *Les Écrits de Paul Dukas sur la Musique*, Paris 1948, S.623–626. Dukas übergab den Aufsatz im Jahr 1910 seinem Freund Robert Brussel, der ihn 1936 zur Veröffentlichung in der Sondernummer der *Revue musicale* freigab. (*Paul Dukas. Numéro spécial de la Revue Musicale,* Mai-Juni 1936).

[30] Brief Maurice Maeterlincks an Paul Dukas vom 28.02.1901, B-BR, Signatur ML 8645.

[31] Caswell, *Ariane et Barbe-Bleu*e, S.210.

Jörg Rothkamm

„Klavier-Trio", „concerto scénique" oder „ballet blanc"? Bernd Alois Zimmermanns Korrespondenz zur Entstehung von *Présence*[32]

Bernd Alois Zimmermann komponierte sein Klaviertrio „Ballet blanc en cinq scènes pour violon, violoncelle et piano" *Présence* 1960/61. Die ca. 25minütige Partitur basiert teilweise auf dem Konzert für zwei Klaviere und großes Orchester *Dialoge* (1960/65), das auch in einer Fassung für zwei Klaviere soli (*Monologe*) vorliegt.[2] Im Unterschied zu dem Vorgängerwerk ist *Présence* jedoch – u.a. aufgrund der außermusikalischen Bezüge – nicht mehr streng seriell gestaltet.[3] Es gibt rhythmisch freie Abschnitte („Ritmi liberi") und kurze aleatorische Passagen (z.B. „ad lib.").[4] Außerdem sind musikalische Fremdzitate deutlich erkennbar und auch in der Partitur angegeben (s.u.). Ungewöhnlich ist die vorzeichenlose Notation, die leere Notenköpfe für Halb- bzw. Vierteltonerniedrigung verwendet. Längere Notenwerte werden mittels Bindebögen dargestellt.[5]

Zimmermann hat den fünf Sätzen seines Werkes Überschriften beigegeben, welche die Realisierung als Ballett konkret vorsehen: Pas d'action, Pas de deux, Solo, Pas de deux, Pas d'action et finale. Diese Überschriften und auch seine „Distribution" sehen drei Protagonisten vor, wobei Zimmermann für die Frau sowie für die beiden Männer genaue Vorschläge zur Besetzung

[1] Das auf der GfM-Jahrestagung 2008 in Leipzig gehaltene Referat über „Choreographiebezogene Parameter originärer Ballettmusik am Beispiel von Prokof'evs *Romeo i Džul'etta*" erscheint in *Musiktheater im Fokus. Gedenkschrift Heinz Becker*, hrsg. von Werner Breig u. a. Stattdessen wird hier das erste Kapitel meines Referats von der GfM-Jahrestagung 2007 in Köln in stark erweiterter Form dokumentiert. Siehe die beiden weiteren Kapitel zur „Analyse der Beziehung von Musik und Choreographie" sowie „Semantik der Wortembleme Paul Pörtners" in *Présence*, in: Jörg Rothkamm, *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung*, Mainz u.a. 2011, S.291–304.

[2] Andreas von Imhoff, *Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns (1918–1970)* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd.83), Regensburg 1976, S.206–209.

[3] Ebd., S.210. Vgl. auch Ralph Paland, „Struktur und Semantik in Bernd Alois Zimmermanns musikalischen Collagen", in: *Musik-Konzepte Neue Folge. Sonderband Bernd Alois Zimmermann,* hrsg. von Ulrich Tadday, München 2005, S.118, der von einem „‚dekonstruktiven' Konzept" spricht. Die Reihentabelle befindet sich im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv (fortan: AdK), Signatur 1.62.20.1.

[4] Bernd Alois Zimmermann, *Présence. Partitur*, Mainz 1977, z.B. S.7 und 12.

[5] Ebd., S.[6] (Mode d'emploi).

macht: „Molly Bloom“ (eine Figur aus James Joyces' Roman *Ulysses* von 1918), als „prima ballerina mit Tutu und Maske“ gekennzeichnet, steht Miguel de Cervantes' Romanfigur „Don Quichote“ von 1605/15 gegenüber, „ein danseur noble mit Goldhelm, Visier und Federbusch“ sowie Alfred Jarrys surrealistische Theaterfigur von 1896 „Ubu – Roi“, ein „danseur noble mit einem Tapirkopf“.[6] Diesen Protagonisten sind auch jeweils die Instrumente des Klaviertrios zugeordnet: Die Violine steht für Don Quichote, das Cello für Molly Bloom und das Klavier für Ubu–Roi. Nähere Inhaltsangaben finden sich weder in der gedruckten Partitur noch in den unpublizierten Skizzen zum Werk.[7] Hinzu kommt allerdings ein „Speaker“, „‚eine korrekt angezogene Person', gemäß der Herrenmode der Jahrhundertwende gekleidet, mit Kopfbedeckung“.[8] Obwohl sich fünf „Wortembleme“ Paul Pörtners zu Beginn der einzelnen Sätze in der Partitur befinden, soll der Speaker diese nicht sprechen. Wie Zimmermann in einer längeren „Anmerkung“ zur Aufführung schreibt, hat der Speaker diese Wortembleme als heraldische Zeichen zu Beginn der Sätze zu hissen, wobei „das jeweils aufgezogene heraldische Symbol bis zum Schluss des Werkes präsent bleibt“.[9] Anschließend begibt sich der Speaker jeweils mit einer „knappen (und in den jeweiligen Szenen den Inhalt derselben andeutenden) [...] tänzerischen Attitüde“ auf seinen Platz. Lediglich bei der dritten Szene soll der Speaker einmal ein Wort stumm buchstabieren. (In einer etwaigen Rundfunkaufführung wäre dies zu flüstern, und die Wortembleme wären zu sprechen).

In einem Einführungstext zu *Présence* hat Zimmermann den Titel des Werkes erklärt als „jene Gegenwart, die Vergangenheit und Zukunft miteinander verbindet“.[10] Weiter heißt es: „Die Instrumente, wiewohl den ‚Personen der Handlung' zugeordnet, stellen sie nicht dar; vielmehr enthüllen sie die tiefer liegende Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“.[11] Gewissermaßen als einen Freibrief für den Choreographen formulierte Zimmermann, dass in seiner Komposition der Versuch unternommen werde, „die szenische

[6] Ebd., S.[4] (Distribution).

[7] Letztere befinden sich in der AdK (1.62.20.1-2). Auch der Korrekturabzug der Partitur enthält keine weiterführenden Hinweise (ebd., 1.67.6, Sammlung D. Gielen 6). Ich danke dem Sammlungsbetreuer Dr. Heribert Henrich herzlich für die Einholung der Genehmigung zum Zitatabdruck aus der Zimmermann-Korrespondenz sowie – zusammen mit Nina Stoffers – für große Hilfe bei der Recherche.

[8] Ebd., S.[5] (Anmerkung).

[9] Ebd.

[10] Bernd Alois Zimmermann, „Présence“, in: ders., *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk,* hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, S.105.

[11] Ebd., S.106.

Aktion in eine sich gegenseitig bedingende Opposition zum Instrumentalen zu bringen und dadurch als ein szenisches Ganzes in einem neuen Sinne zu entwickeln“.[12] Tatsächlich hat es sieben Jahre – bis 1968 – gedauert, bis ein Choreograph das Werk auf der Bühne realisierte: John Cranko. Dass diese Erstchoreographie von *Présence* dann sogleich von Zimmermann autorisiert, ja als „Erfüllung“[13] bezeichnet wurde, gibt ihr gewissermaßen mustergültigen Status.[14] Nicht zufällig hat Zimmermann im selben Jahr (1968) in einem „Extemporale“ mit dem Titel „Über die Zukunft des Balletts“ geschrieben:

> So ist für das Ballett der Zukunft (soweit das nicht bereits schon in der Gegenwart geschehen ist) eine Musik zu fordern, die musikalische Strukturen dergestalt entwickelt, dass sie dem Tänzer die Möglichkeit an die Hand gibt, dieselben seinerseits durch tänzerische Strukturen zu kontrapunktieren. [...] So hat Cranko in der Choreographie von ‚Présence‘ für die von mir geforderten Gestalten [...] tänzerische Konfigurationen gefunden, die dadurch gekennzeichnet sind, dass eine elementare gegenseitige Durchdringung von Ballett- und Musikstrukturen stattfindet [...].[15]

Inwiefern ist eine szenisch-choreographische Komponente von vornherein in Zimmermanns Konzeption enthalten? Handelt es sich eher um ein Klaviertrio, eine szenische Kammerkomposition oder um eine Ballettmusik? Hier soll die Entstehungsgeschichte und Konzeption des Werkes näher beleuchtet werden anhand unbekannter Briefwechsel Zimmermanns mit seinem Verlag, der GEMA und mit Cranko selbst. Diese werden – teils in Form von Kopien – im Archiv der Akademie der Künste in Berlin aufbewahrt.

---

[12] Ebd., S.105. In einem anderen unpublizierten Einführungstext, den Zimmermann laut brieflicher Auskunft (an [Horst] Koegler vom 17.03.1968 (AdK 1.62.171)) 1962 für die Frankfurter Woche für neue Musik des Hessischen Rundfunks geschrieben hat, heißt es: „Der Begriff der ‚Gegenwart‘ wird in dem ‚Présence‘ genannten Stück als eine Einheit von Vergangenheit und Zukunft (im musikalischen Sinne) verstanden: gewissermaßen als die Summe beider, woraus sich für die Gegenwart das Phänomen des ständigen Vergehens ergibt, welches musikalisch durch die Methode der pluralistischen Komposition ausgedrückt wird: ein vielfältiges Netz von verschiedenen, zum Teil nicht voneinander ableitbaren musikalischen- und Erlebnisschichten. Zur Demonstrierung dieser Prinzipien werden gelegentlich Zitate aus verschiedenen Epochen der Musikgeschichte herangezogen, die jedoch keineswegs stilvertretend sind[,] sondern lediglich der besonderen Verdeutlichung von Montage und Collage dienen, die innerhalb der pluralistischen Kompositionstechnik eine besondere Rolle spielen.“ (AdK 1.62.276.1).

[13] Bernd Alois Zimmermann, „Über die Zukunft des Balletts. Ein Extemporale [1968]“, in: ders., *Intervall und Zeit,* S.49.

[14] Am 08.08.1968 schrieb Zimmermann an Claus Helmut Drese, seinerzeit Kölner Generalintendant (AdK 1.62.171): „Am fruchtbarsten war bisher meine Zusammenarbeit mit Cranko, von der ich mir vor allem für die Zukunft besonders viel verspreche, da gerade Cranko [...] die Eigenart meiner Ballette in ihrer Tendenz zum Ballett der Zukunft erkannt hat.“

[15] Ebd.

Présence entstand auf der Grundlage eines Kompositionsauftrages für die „Tage für Neue Musik" des Hessischen Rundfunks 1961.[16] Komponiert wurde das Werk im Winter 1960/61.[17] Geplant war die Uraufführung am 8. September 1961 im Rahmen der 16. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Bereits zuvor hatte Zimmermann seinem Hauslektor beim Schott-Verlag, Diether de la Motte, den Titel angegeben: „‚Présence, ballet blanc en 5 scènes' pour violon, violoncelle et piano, 1961. Aufführungsdauer ca[.] 15 Minuten".[18] La Motte äußerte sich bald sehr besorgt über die neuartige Notation des Stücks, Zimmermann konnte sich jedoch durchsetzen mit Hinweis auf das Einverständnis der Interpreten und der Behauptung, „alle jungen Komponisten notier[t]en so".[19] Am 26. April wurde mit der Drucklegung begonnen, wobei Zimmermann das vollständige Manuskript bis Mitte Mai abzugeben hatte. Das Werk sollte im Ars-Viva-Verlag herauskommen, einer Tochterfirma von Schott.[20] Einen Monat später war die Komposition offenbar soweit abgeschlossen, dass Zimmermann dem Verlag verbale „Marginalien" mitteilen konnte, die später als „Anmerkung" der Partitur vorangestellt werden. Die Erstfassung dieser „Anmerkungen" vom 25. Mai unterscheidet sich nur in zwei Punkten von der späteren Druckfassung: Zum einen ist hier die Rede davon, dass die heraldischen Symbole „an einer fahnenmastähnlichen Einrichtung" bzw. einer „Fahnenstange" vom „speaker" hochgezogen werden sollen.[21] Zum anderen gibt Zimmermann detaillierte Anweisungen zur Interpretation, die nicht in die Druckfassung übernommen wurden:

> Die Bezeichnungen ‚metro' oder ‚ritmo libero' (bzw. auch im Plural auftretend) geben dem Spieler gewisse Freiheiten hinsichtlich des Tempos, ebenfalls die Bezeichnung ‚a piacerei' bei der Dynamik; sind überhaupt keine näheren metrischen oder rhythmischen Anhaltspunkte gegeben, so

[16] Vgl. H.[ans][-]W.[ilhelm] Kulenkampff (Leiter der Musikabteilung, Hessischer Rundfunk) an B.A. Zimmermann 10.03.1961 (AdK 1.62.189.67) und Eberhard Beckmann (Intendant HR) an B.A. Zimmermann 16.03.1961 (1.62.189.76).

[17] Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk,* Köln 1986, S.178. Bereits im Brief B.A. Zimmermanns an Dr. [Otto] Sertl [(Schott)] vom 10.12.1960 (AdK 1.62.162b.191) ist vom kommenden Kompositionsauftrag die Rede. In einem undatierten Brief an Paul Pörtner, der in der Archivordnung (1.62.162.1) bei Januar 1961 einsortiert ist, bittet Zimmermann um das Recht, „diese Dichtungen zu komponieren". Ich danke Henry Schneider vom Pörtner-Archiv in der Stadtbibliothek Wuppertal herzlich für die Überlassung einer Fotokopie des Briefes.

[18] B.A. Zimmermann an Diether de la Motte 20.02.1961 (1.62.163.58).

[19] Vgl. Diether de la Motte an B.A. Zimmermann 14.04.1961 (1.62.189.96) und 10.05.1961 (1.62.189.124) sowie B.A. Zimmermann an la Motte 19.04.1961 (1.62.163.92) und B.A. Zimmermann an Dr. [Otto] Sertl [(Schott)] vom 19.4.1961 (1.62.163.93).

[20] [Michael] Müller-Blattau (Schott) an B.A. Zimmermann 26.04.1961 (1.62.189.109a-b).

[21] B.A. Zimmermann an [Diether de la Motte] 26.05.1961 (1.62.163.141a-b).

> bleibt die Ausführung dem Ermessen des Spielers, bzw. der Spieler, überlassen: Spiel und Zusammenspiel bewegen sich in den Grenzen des genau Fixierten und des Offenen in einer lebendigen Fluktuation.[22]

In einem Nachtrag gab Zimmermann la Motte noch die Modalitäten für eine Rundfunkübertragung bekannt, wie sie später sinngemäß im ersten Satz des letzten Absatzes der Partitur-„Anmerkung“ erschienen. Eine „szenische Bemerkung“ wollte Zimmermann darüber hinaus noch nachreichen.[23] Anlässlich der vertraglichen Festlegung der Beteiligung des Komponisten (75%) und des Textdichters (2,5 von diesen 75%) an den Tantiemen bei Ballettaufführungen des Werkes äußerte Zimmermann erstmals, dass „auch eine Aufführung im Konzertsaal wie über den Hörfunk szenisch“ sei „bzw. den Charakter des Szenischen“ habe.[24] La Motte versuchte – nicht zuletzt aus pekuniären Gründen –, im Sinne des ursprünglichen Verlagsvertrages für ein konzertantes Klaviertrio zu argumentieren: „Gewiss mag der Auftritt des Speakers irgendwie eine Aktion im Zusammenhang mit konzertanten Aufführungen darstellen, dies macht aber solche konzertante Aufführungen noch nicht zu szenischen.“[25] Zimmermann hielt dagegen:

> Es gibt wirklich einen effektiven Unterschied bei szenischer Aufführung und Ballettaufführung bei ‚Présence‘. Mit der ‚szenischen Aktion‘ à la Darmstadt hat das Stück ja nichts zu tun. Die szenische Idee liegt im Werk selbst beschlossen und das ist auch bei Rundfunkaufführungen der Fall, nur mit dem Unterschied, dass dann statt des ‚Bühnenbildes‘ (heraldische Tafeln) und statt des Speakers nunmehr der Sprecher die Regieanweisungen spricht und dadurch die szenische Imagination des Werkes herbeiführt. Was in Darmstadt vielleicht mehr oder weniger unwesentliche Zutat sein mag, ist hier Bestandteil. Aus diesem Grund ist auch der Komponistenanteil von 75% – auch bei Rundfunkaufführungen! – rechtens.
>
> Es handelt sich bei diesem ballet blanc ganz ohne Zweifel um einen neuen Typ des Balletts, gewissermassen in Abbreviaturen: die Aktion des Bühnenbildes wird in die heraldischen Tafeln verkürzt, die des Tänzers in die Aktion des Speakers, der ja auch – und das ist wichtig! – vor jeder einzelnen Szene einen, wenn zwar auch nur auf wenige Sekunden reduzierten Tanz ausführen muss. Er muss in jedem Falle ein Tänzer sein.[26]

[22] Ebd.

[23] B.A. Zimmermann an Diether de la Motte 03.06.1961 (1.62.163.146). Es bleibt unklar, was hiermit gemeint ist.

[24] B.A. Zimmermann an [Michael?] Müller-Blattau (Schott) 15.06.1961 (1.62.163.158).

[25] Diether de la Motte an B.A. Zimmermann 21.06.1961 (1.62.189.158).

[26] B.A. Zimmermann an Diether de la Motte 29.06.1961 (1.62.163.174).

Wenig später wendet sich Zimmermann direkt an seinen Verleger und schreibt:

> Die autorenrechtliche Eingliederung von ‚Présence' stösst auf Schwierigkeiten, da es sich um eine neue Form der szenischen Ausführung eines Werkes, ja, um eine neue Begriffsbestimmung einer neuen Form, die es bisher in dieser Weise nicht gab, handelt.[27]

Erst in diesem Kontext teilte Zimmermann auch dem Veranstalter der Uraufführung mit, dass Bildtafeln und ein Tänzer benötigt werden: „Die szenische Aktion ist unerlässlich für die Aufführung von ‚Présence'". Zugleich benannte er bereits konkrete Ausführende (Hubert Benke und den Solotänzer Lothar Höfgen, beide Köln).[28] Der Hessische Rundfunk antwortete sinngemäß, dass – wenn szenische Aktionen für *Présence* unerlässlich seien – die Grenzen des Hörfunks überschritten wären und das Werk seinen Zweck verfehlt hätte.[29] Zimmermann verteidigte nun sein Konzept unter anderem mit dem Hinweis darauf, dass bei der Hörfunkwiedergabe die „szenische Imagination ins Akustische transformiert werde":

> [...] das Stück ist für den Hörfunk geschrieben, aber es ist nichtsdestoweniger ein ballet blanc, womit der Begriff des ‚Szenischen' gegeben ist. Der entscheidende Unterschied zwischen einer audiovisuellen [...] Aufführung und der über den Hörfunk besteht darin, dass bei Sendungen über den Hörfunk der Sprecher (der Rundfunksprecher) die ballettmässigen Angaben, die Wortembleme sowie die Regieanweisungen jeweils vor bzw. zwischen den einzelnen Szenen zu sprechen hat, wodurch die szenische Imagination ins rein Akustische transformiert wird. Dieser ganze Vorgang ist bei der Komposition mit einbedacht worden und somit bleibt das Szenische auch bei der Sendung über den Hörfunk ein unerlässlicher Bestandteil der Musik, so wie bei der Sendung einer Oper etwa auch der gesprochene Dialog zwischen Gesangsdarbietungen unerlässlich ist und damit die Imagination des Szenischen induziert. Die Absicht bei der Komposition von ‚Présence' bestand darin, eine Ballettmusik für die Besetzung eines Klaviertrios zu schreiben, dabei wurde die szenische Aktion so angelegt, dass sie sowohl rein akustisch (über den Hörfunk) als auch szenisch in der hergebrachten Bedeutung auf der Bühne und weiterhin quasi zwischenszenisch im Konzertsaal ausgeführt werden kann.

[27] B.A. Zimmermann an [Heinz] Schneider-Schott 01.07.1961 (1.62.163.177). B.A. Zimmermann kritisiert darüber hinaus scharf die ultimative „Einbehaltung [des Materials] der 4. Szene [von Verlagsseite] mit der dadurch verbundenen Gefährdung der Aufführung, mit der weiterhin verknüpften Inhibierung der Auszahlung des Kompositionsauftragshonorars" bis zur endgültigen Klärung der Rechtsfrage.

[28] B.A. Zimmermann an Dr. [Wolfgang] Steinecke [(Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt)] 29.06.1961 (1.62.163.173).

[29] Kulenkampff (Hessischer Rundfunk) an B.A. Zimmermann 05.07.1961 (1.62.189.169).

> Es liegt hier also eine neue Form vor und Missverständnisse scheinen deshalb zunächst unvermeidlich. Aber ich glaubte mich doch in dem seinerzeitigen Telefongespräch von Ihnen richtig verstanden. Die Komposition hat also insgesamt 3 Aufführungsmöglichkeiten, die jede auf ihre Weise bzw. an ihrem Platz untrennbar mit der musikalischen Anlage des Werkes verbunden sind. [...]
>
> Allenfalls bliebe noch die zusätzliche Möglichkeit, dass ein Rundfunksprecher über die Lautsprecheranlage im Saal gewissermassen als ‚Geisterstimme‘ die szenischen Anweisungen gibt und dadurch in übertragener Form der Vorgang der ‚Sendung‘ erhalten bliebe.[30]

Wenig später schlug Zimmermann erneut die Variante mit der „Geisterstimme“ vor, da die Bildtafeln nicht rechtzeitig fertig gestellt werden könnten.[31] Letztlich ist der Diskussionspunkt aber auch ein finanzieller. Die GEMA teilt Zimmermann mit, dass im Fall eines Handlungsballetts das sog. „große Recht“ gelte, im Fall einer konzertmäßigen Wiedergabe lediglich das (wesentlich weniger kostspielige) sog. „kleine“.[32] Mit der Wiederholung seiner Überzeugung, dass es sich zwar „nicht um ein ‚Handlungsballett‘ handele“, aber dass „das Szenische [...] ein untrennbarer Bestandteil des ganzen Werkes bei Aufführungen sowohl im Konzertsaal als auch im Rundfunk ist“, wobei sich „eine neue Form des Szenischen ergebe“, erreichte Zimmermann, dass die GEMA das große Recht anwendet.[33]

Mit dem künstlerischen Ergebnis der Uraufführung vom 8. September 1961 war er jedoch nicht zufrieden. An den Leiter des „Neuen Werks“ im NDR, Kurt Hübner, schrieb Zimmermann im Oktober:

> Das Werk konnte in Darmstadt lediglich durch einen arg entstellenden Notbehelf mit Sprechern über Lautsprecheranlage vorgestellt werden, arg entstellt deshalb, weil das, was optisch dargeboten werden sollte (heraldische Tafeln, Wortembleme, Aktionen des speaker), akustisch gebracht werden musste. Und dazu völlig verfehlt.
>
> Ich selbst konnte die ganze Durchführung nicht überwachen, weil ich zu allem Überfluss noch krank wurde.
>
> Ich könnte mir vorstellen, ja ich bin davon überzeugt, dass diese absolut neue Form des Szenisch-Konzertanten – ein Begriff, der sich früher

[30] B.A. Zimmermann an Kulenkampff 07.07.1961 (1.62.163.183).

[31] B.A. Zimmermann an Kulenkampff 13.07.61 (1.62.163.194).

[32] GEMA an B.A. Zimmermann 11.07.1961 (1.62.189.175).

[33] B.A. Zimmermann an [GEMA] 13.07.1961 (1.62.163.193); GEMA an B.A. Zimmermann 25.07.1961 (1.62.189.185); B.A. Zimmermann an Schneider-Schott 01.08.1961 (1.62.163.212).

> gegenseitig ausschloss – einen interessanten Akzent in einer dem Neuen so offenen Werk, wie in Hamburg setzen könnte [...].[34]

Ähnlich äußerte sich Zimmermann auch bei anderer Gelegenheit:

> In Darmstadt war ich recht unglücklich a) wegen meiner Augen b) wegen der Aufführung (war fast alles doppelt so langsam gespielt, wodurch das Stück 8 Minuten länger wurde und auch sonst fehlte alles, was nötig war: heraldische Tafeln, Tänzer und speaker usw.).[35]

Der Hessische Rundfunk wiederum bemängelte vor dem Hintergrund des Rechtsstreits vor allem, dass die „optischen Zusätze" nicht im Werktitel erkennbar und nicht durch den Auftrag des Hörfunks gedeckt seien.[36] Zimmermann wendete sich daraufhin erneut an die GEMA mit der Bitte, „eine unmissverständliche Gattungsbezeichnung zu finden, die dem neuen Tatbestand gerecht wird und durch die Bezeichnung das vom Autor Gewünschte assoziiert". Er selbst schlug „szenisches Kammerkonzert" vor.[37] Daraufhin konnte Zimmermann seinem Verlag mitteilen, dass die GEMA gestattet habe, für eine Frankfurter Aufführung 1962 als „Klavier-Trio" „ähnlich etwa einer Ballettsuite" ausnahmsweise einmal „kleines Recht" anzuwenden.[38] Letztlich wählte Zimmermann hier jedoch wiederum einen französischen Titel: „Présence, concerto scénique pour violon, violoncelle et piano en cinq parties".[39]

Am 30. Mai 1963 wurde *Présence* in Köln dann erstmals auch zu Zimmermanns Zufriedenheit auf Tonträger aufgenommen.[40] Auf Basis dieser etwa 30-minütigen Aufnahme gelang es Zimmermann schließlich, John Cranko zu überzeugen, sein Werk zu choreographieren. Zimmermann hatte *Présence* 1966 als eines von mehreren Stücken vorgeschlagen:[41]

> Lieber Freund!
> Es ist zwar schon länger her, dass wir uns trafen, aber die Begegnung haftet noch sehr stark in meiner Erinnerung. Es war damals von vielen Plänen die Rede – man muss sich wohl noch etwas gedulden. Wenn ich mich nicht täusche, so ist auch [der Stuttgarter Generalintendant] Herr

[34] B. A. Zimmermann an Dr. [Kurt] Hübner 04.10.1961 (1.62.163.234).

[35] B. A. Zimmermann an Wlodzimierz [Odojewski ?] 21.10.1961 (1.62.163.257).

[36] Kulenkampff an B. A. Zimmermann 03.11.61 (1.62.189.259a-b).

[37] B. A. Zimmermann an GEMA 04.12.61 (1.62.163).

[38] B. A. Zimmermann an Dr. Müller-Blattau (Schott) 06.02.1962 (1.62.164).

[39] Ebd.

[40] B. A. Zimmermann an [Hans] Otte 17.02.1963 und 09.06.1963 (1.62.165).

[41] B. A. Zimmermann an [John Cranko] 02.05.1966 (1.62.168).

> Dr. Schäfer nicht als ausgesprochen Zimmermannophil anzusehen. (Ich hatte ihn einmal zu den „Soldaten“ eingeladen: als Antwort kam – ein „Generalintendantenbrief“.)
>
> Ich habe mir schon oft die Frage vorgelegt, ob und warum Sie nicht bisher ein Stück von mir choreographiert haben. Sehr gut könnte ich mir vorstellen, dass Ihnen das eine oder andere aus meinem bisherigen Ballettschaffen zusagen müsste. Wenn ich Ihnen nun eine Aufstellung meiner für eine Choreographie tauglichen Werke gebe, so soll das eine Anregung – und nicht eine Belästigung sein. [...]

Crankos Privatsekretär Dieter Gräfe bedankte sich für das Schreiben und bat um Übersendung der Tonbänder; besonders interessiert sei Cranko an *Présence*, aber auch an früheren Werken, „da er nach wie vor stark an eine Zusammenarbeit mit Ihnen denkt.“[42] Zimmermann freute sich darüber, bat Cranko aber, sich bis Mitte Juli zu gedulden, da er sich die Bänder noch beschaffen müsse.[43] Gleichzeitig ließ Zimmermann Partituren von *Présence*, *Monologe*, *Perspektiven* und von seinem „Oboenkonzert“ an Cranko schicken.[44] Zimmermann hatte jedoch Schwierigkeiten, die Kopien der Tonbänder zu organisieren, und bat den Choreographen, ihn persönlich in Köln am 16. oder 17. Juli aufzusuchen und die Werke gemeinsam anzuhören.[45]

Spätestens im September wird die Entscheidung getroffen, wobei Cranko zunächst die Sonate für Violoncello solo von 1960 unter dem Titel *Befragung* choreographieren wollte. Zimmermann schrieb:

> Lieber John! [...]
> Ich freue mich schon wahnsinnig auf die Zusammenarbeit mit Dir und dass es die Cello-solo-sonate ist, welche Du als erste Komposition von mir realisieren willst, macht mich besonders glücklich, und nicht auch zuletzt der Gedanke, dass Du Deine besten ‚Kinder‘ dafür heranziehen willst. Ich bin davon überzeugt, dass sich gerade die Cello-solo-sonate für den Kammertanz (schreckliches Wort!) eignet, genauer gesagt: was Du daraus machen wirst [...].[46]

Offenbar stattete Zimmermann Cranko und seinem Stuttgarter Ballett anschließend einen Besuch ab, da er im Oktober schrieb:

---

[42] [Dieter] Gräfe (Sekretariat John Cranko) an B.A. Zimmermann 11.06.1966 (1.62.193).

[43] B.A. Zimmermann an Cranko 18.06.1966 (1.62.168). Mit dem „Oboenkonzert“ ist wahrscheinlich das Konzert für Oboe und kleines Orchester von 1952 gemeint.

[44] B.A. Zimmermann an [K.W.] Bartlett [(Schott)] 18.06.66 (1.62.168).

[45] B.A. Zimmermann an Cranko 02.07.1966 (1.62.168).

[46] B.A. Zimmermann an Cranko 10.09.1966 (1.62.168).

> Lieber John!
> Der Anblick deiner Kompanien und die Bekanntschaft mit Deiner Arbeitsweise hat mich so begeistert, dass ich gleich zwei Stücke für Dich in Angriff genommen habe.
>
> Es ist dies einmal eine rein elektronische Komposition, genannt ‚Tratto', die mit ganz neuen elektronischen Klanggestaltungsprinzipien operiert, und ein andermal ein Stück sehr vielfältigen musikalischen Humors, genannt: ‚Musiques pour les soupers du Roi Ubu'. Es handelt sich dabei um ein reines Collagenstück, mit den wesentlichen Figuren des ‚Ubu Roi'; als Grundlage für die Collagen habe ich alte Tänze des 16. und 17. Jahrhunderts herangezogen und in diese weitere Collagen hineinmontiert, und zwar aus verschiedensten Werken der verschiedensten stilistischen Epochen. Das Ganze dürfte vielerlei Anlass zur Ballettbravour bieten – und es ist eben vor allen Dingen sehr lustig. Ich möchte sagen, lieber John, es ist Deiner Kompanie auf den Leib geschneidert [...].[47]

Cranko jedoch choreographierte als zweites und einziges weiteres Werk von Zimmermann nicht etwa *Tratto* oder *Roi Ubu*, sondern dessen *Présence*. Während brieflich noch ein weiteres Treffen von Komponist und Choreograph Ende 1966 in Stuttgart vorgeschlagen wurde,[48] das vermutlich der Vorbereitung der Premiere der *Befragung* diente, scheint es keinerlei direkte Zusammenarbeit bei der Entstehung von Crankos *Présence*-Fassung gegeben zu haben.[49] Dies belegt auch folgende Äußerung in Zimmermanns Brief an [Horst] Koegler vom 17. März 1968 – also nur zwei Monate vor der Premiere vom 16. Mai:

> Ich habe nicht die leiseste Ahnung, was unser Freund Cranko diesmal auf meine Musik choreographieren wird – aber ich möchte glauben, dass er sich für die Présence etwas vorgenommen hat. Nun, wir werden sehen.[50]

Briefliche Anfragen Zimmermanns an Cranko vom Dezember 1967 und Februar 1968 waren zuvor offenbar unbeantwortet geblieben.[51] Zimmermann plante spätestens seit Mitte 1967 ein „abendfüllendes Ballett mit Cranko", wofür er jedenfalls von seinem Verleger eine Vorauszahlung angeboten bekam.[52] Ende

[47] B.A. Zimmermann an Cranko 04.10.1966 (1.62.168).

[48] B.A. Zimmermann an Cranko 25.11.1966 (1.62.168).

[49] Allerdings haben sich offenbar zwei Brief(durchschläg)e B.A. Zimmermanns nicht in der AdK erhalten. Vgl. den Brief Dieter Gräfes (John Cranko Sekretariat) an B.A. Zimmermann 17.04.1967 (1.62.194).

[50] 1.62.171.

[51] B.A. Zimmermann an Cranko 28.12.1967 und 04.02.1968 (1.62.170+171). Im letzteren Brief heißt es: „Desgleichen würde es mich freuen, auch wieder gelegentlich von Dir zu hören."

[52] Ludwig Strecker (Schott) an B.A. Zimmermann 18.05.1967 (1.62.194).

1967 konkretisierten sich die Pläne für dieses „grosse Vorhaben“ nach *Befragung* und *Présence* zunächst auf den Tristan-Stoff.[53] Ende 1968 war dann wieder vom *Roi Ubu* die Rede, Anfang 1969 von einem *Pas de trois* für Orchester.[54] Zu einer kleinen letzten Zusammenarbeit scheint es jedoch erst im März 1969 gekommen zu sein, als Cranko zu einer Münchner *Soldaten*-Inszenierung die Choreographie beisteuerte.[55]

Im Mai 1969 war auch eine weitere Tonaufnahme von *Présence* fertig gestellt, die bei der Deutschen Grammophon veröffentlicht wurde.[56] Zimmermann bestand zwar darauf, dass „das Wort ‚merdre‘ [...] zur Partitur“ gehöre, „jedenfalls faktisch, weshalb ich auch begrüssen würde, dass das so überaus schöne, treffliche und überdies literaturgeschichtliche Wort nicht von der Platte verbannt sein sollte.“ Allerdings enthält die Aufnahme – anders als für den Rundfunkfall in der Partitur-„Anmerkung“ vorgesehen – keinerlei verbale Sprecheraktionen.[57] Immerhin ließ Zimmermann in den Schallplattentext von Monika Lichtenfeld folgende Passage einarbeiten:

> ‚Présence‘, so sagt der Komponist, ‚das ist die dünne Eisschicht, auf der der Fuss eben nur solange verweilen kann, bis sie einbricht; voraus der Blick in die Zukunft: mit der Gewissheit der immer wieder neu begonnenen Gegenwart des Splitterns der Eisschicht und die Absurdität, die in dem ständig unternommenen Versuch liegt, Fuss zu fassen.‘[58]

Durch den Freitod Zimmermanns am 10. August 1970 endete die Zusammenarbeit mit Cranko. Ein Brief der Witwe Sabine Zimmermann ist das einzige detailliertere Zeugnis über Zimmermanns Reaktionen auf Crankos *Présence*-Choreographie. Sabine Zimmermann hatte das Stück offenbar anlässlich der Übernahme an die Bayerische Staatsoper vom 20. Dezember 1970 erneut gesehen:

> München war grossartig. Cranko hat die Idee von der Gleichzeitigkeit der Zeiten auf seine Weise in die Gleichzeitigkeit der Personen umgesetzt. Phantastisch, wie er die musikalischen Ideen verwirklicht. Die Personen

[53] B.A. Zimmermann an Cranko 28.12.1967 (1.62.170).

[54] Wolfgang Timaeus (Bärenreiter) an B.A. Zimmermann 17.12.1968 (1.62.195); B.A. Zimmermann an Günter Rennert 2.1.1969 (1.62.172).

[55] Cranko an B.A. Zimmermann, undatiert, vermutlich März 1969 (1.62.196); B.A. Zimmermann an Cranko 27.03.1969 (1.62.172).

[56] B.A. Zimmermann an Karl Faust (Deutsche Grammophon) 21.05.1969 (1.62.172).

[57] Vgl. die Neuauflage als CD DG 437 725-2 von 1980.

[58] B.A. Zimmermann an Frau Dr. von Rauchhaupt [(Deutsche Grammophon)] 22.06.69 (1.62.172). Vgl. Zimmermann: *Intervall und Zeit*, S.105.

> werden schließlich Verwandlungen unserer Selbst, fast Psychogramme, man kann ihnen nicht entgehen, sie bekommen eine ungeheure Selbstverständlichkeit; die Fülle der choreographischen Ideen ist atemberaubend, ausserdem ist alles das herrlichste Theater, man staunt, man freut sich, die Musik wird wieder in einer ganz neuen Ebene klar und neu begreifbar. Das, was mein Mann später bei den ‚Soldaten' gerne wollte – oder überhaupt im ‚totalen' Theater: Cranko hat es in seiner Choreographie angedeutet: er mischt klassisches Ballett mit Pantomime, Akrobatik, Theater, – und nirgends ein Bruch. Er hat Bühnenbilder und zwischen den einzelnen Sätzen elektronische und konkrete Musik erfunden, die Ihr helles Entzücken hätten.
>
> Alles ist entstanden, ohne dass er sich je mit meinem Mann abgesprochen hatte, ohne dass er Partitur lesen kann, er kann nur hören und umsetzen, und das mit traumwandlerischer Sicherheit.
>
> Wenn er mit einem spricht[,] ist das deshalb so faszinierend, weil er einem dauernd innere Bilder vermittelt, obwohl er oft ein so schlechtes Deutsch spricht, dass es eigentlich vollendeter Unsinn ist. Aber er war so lieb zu mir: er sagte, weisst Du, ich habe nicht schreiben können, aber dafür ‚Présence' in München angesetzt. [...]
>
> Aber fahren Sie nicht nach München, die Musik kommt nur noch vom Band und das ist halb so schön. Es bestünde die Möglichkeit, dass wir uns die Fernsehaufzeichnung noch einmal ansehen könnten – wollen wir das versuchen? [...][59]

Die Fernsehfassung, die 1969 vom ZDF produziert wurde,[60] wird in der Korrespondenz leider nicht näher diskutiert. So ist anzunehmen, dass diese Fassung wiederum weitgehend ohne Mitwirkung Zimmermanns entstand. Die Realisierung der von Zimmermann geforderten „elementaren gegenseitigen Durchdringung von Ballett- und Musikstrukturen" war also – nicht nur in der Theorie – ganz der Kreativität des Choreographen überlassen.

[59] Sabine Zimmermann an Familie Biemel 28.12.1970 (1.62.173).

[60] John Cranko / Bernd Alois Zimmermann: *Présence.* Ballett des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart. Regie: Joes Odufré. ZDF 1969. Bühne und Kostüme (wie bei der szenischen Aufführung): Jürgen Schmidt-Oehm.

Amrei Flechsig

Gogol'-Adaptionen im russischen Musiktheater in der Nachfolge Šostakovičs

1

> Dies ist ein Werkslaboratorium, in dem eine neue musikalisch-theatralische Sprache geschaffen wird. ‚Die Nase' ist eine wahre Enzyklopädie für junge sowjetische Komponisten. [...] Die wohltuenden/heilsamen Nachwirkungen der Erneuerungen der Mittel in der ‚Nase' werden wir in der Folgezeit verspüren. ‚Die Nase' ist ein weitreichendes Geschütz. Mit anderen Worten, sie ist eine Kapitalanlage, die sich nicht sofort lohnt, dafür später ausgezeichnete Resultate liefert.[1]

Diese vielzitierte Aussage des Musikwissenschaftlers Ivan Sollertinskij über Šostakovičs Oper *Die Nase* ist aus heutiger Sicht durchaus zutreffend, auch wenn die Oper damals von Zeitgenossen heftig angegriffen wurde. Die hier genannten Nachwirkungen auf spätere Komponistengenerationen sollen im Folgenden genauer beleuchtet werden, und zwar am Beispiel von Opern nach Motiven Nikolaj Gogol's. Zwar sind einzelne Verbindungen Gogol's zu Musik und Musiktheater schon in den Untersuchungen von Lubov Keefer (1979),[2] Abram Gozenpud (1971)[3] und Monika Loose (1980)[4] thematisiert worden, aber diese konzentrieren sich vorwiegend auf musiktheatralische Werke vor und bis Šostakovič. Daher werden hier spätere Werke, die nach der *Nase* entstanden sind, und ihre Beziehungen zu dieser einflussreichen Oper Šostakovičs in den Blick genommen, in erster Linie unter dem Gesichtspunkt des musikalisch Grotesken.

---

[1] „Ėto – zavod-laboratorija, gde sozdaetsja novyj muzykal'no-teatral'nyj jazyk. ‚Nos' – nastojaščaja ėnciklopedija dlja molodych sovetskich kompozitorov. [...] Blagotvornye posledstvija obnovlenija priemov v ‚Nose' my ešče oščutim vposledstvii. ‚Nos' – orudie dal'nobojnoe. Inače govorja, ėto – vloženie kapitala, kotoroe ne srazu okupaet sebja, zato potom daet otličnye rezul'taty." Ivan Sollertinskij, „‚Nos' – orudie dal'nobojnoe" [Die Nase – ein weitreichendes Geschütz], in: *Rabočij i teatr* [Arbeiter und Theater] (1930), Nr. 7, S.6–7.

[2] Lubov Keefer, „Gogol' and Music", in: *The Slavic and East European Journal* 14 (1970), Heft 2, S.160–181.

[3] Abram A. Gozenpud, „Gogol' v muzyke" [Gogol' in der Musik], in: *Izbrannye stat'i* [Ausgewählte Aufsätze], Leningrad und Moskau 1971, S.28–63.

[4] Monika Loose, *Gogol im Musiktheater. Analyse komponierter Texte*, Diss. Wien 1980.

Nikolaj Gogol' hat mit seinen phantastischen Erzählungen und Satiren eine neue Richtung des Grotesken in der russischen Literatur etabliert. Sein Einfluss reichte nicht nur bis zu späteren Literaten wie Michail Bulgakov oder Daniil Charms, sondern auch bis in die Musik. Seine Erzählung *Die Nase* stellte die Grundlage für Dmitrij Šostakovičs gleichnamige Oper von 1930 dar, mit der dieser eine neue grotesk-satirische Musiksprache begründete. Diese Oper und ihr innovativer Stil dienten vielen nachfolgenden Komponisten als Vorbild. Die Akzentuierung des Grotesken in dieser Oper steht im Kontext der formalistischen Literaturtheorie, in der das Groteske zum wichtigsten Mittel der propagierten künstlerischen Verfremdung erhoben wird – und zwar nach dem Muster Gogol's, der für die Formalisten, insbesondere Boris Ejchenbaum und Jurij Tynjanov, den Status einer Leitfigur innehatte.

So ist mit der Verdammung des Formalismus in Verbindung mit der Ausrufung des Sozialistischen Realismus als künstlerische Doktrin auch das Groteske tabuisiert worden – zunächst war daher eine derartige Klanglichkeit unerwünscht und wurde meist vermieden. Erst nach dem Tod Stalins 1953 schien mit dem sogenannten „Tauwetter" eine allmähliche Lockerung spürbar. Das Interesse an Satiren und dem Grotesken als Ausdrucksmittel erwachte neu, und die Werke Gogol's wurden wieder populärer.

In diesem Zusammenhang entstanden seit den 1960/70er Jahren auch mehrere Gogol'-Vertonungen, wie *Zapiski sumasšedšego* [Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen] von Jurij Bucko (1964), *Portret* [Das Porträt] von Andrej Paščenko (1968), *Šinel/ Koljaska* [Der Mantel / Die Kutsche] von Aleksandr Cholminov (1971), *Opera o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem* [Oper von dem großen Krakeel zwischen Ivan Ivanovič und Ivan Nikiforovič] von Gennadi Banščikov (1971/73), *Mertvye duši* [Tote Seelen] von Rodion Ščedrin (1976) und *Portret* [*Das Porträt*] von Mieczyslaw Wajnberg (1983), – zum Teil deutlich in der Nachfolge Šostakovičs, aber auch verbunden mit individuellen Ansätzen.

Šostakovič liefert mit der *Nase* in mehrfacher Hinsicht Innovationen, die den nachfolgenden Komponisten als Vorbild dienen. Die Geschichte von der Nase des Majors Kovalev wird durch die musikalische Umsetzung auf eine neue Stufe und die Ebene des musikalisch Grotesken gehoben. Als kompositorische Besonderheiten seien hier nur kursorisch angeführt:

- eine betont naturalistische Klangnachahmung menschlicher Körpergeräusche und die musikalische Hervorhebung von Chaos und Gewalt bis hin zu reiner Geräuschhaftigkeit;
- die Kombination starker instrumentaler Kontraste und zum Teil extreme Lagen;

- Verfremdungen von Gattungen und Genres;
- im Verhältnis zum Text ein Widerspruch zum Inhalt oder karikierende Übertreibung.

Konkrete Einzelheiten der grotesken Klangsprache Šostakovičs sollen hier nicht weiter vertieft werden, es sei an dieser Stelle auf die Dissertation von Bettina Wagner[5] zum Grotesken in der Oper *Die Nase* (2003), auf Esti Sheinbergs *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich*[6] (2000) sowie auf meine eigene Magisterarbeit (2002)[7] verwiesen.

Diese und einige andere Merkmale der spezifischen Musiksprache Šostakovičs in der *Nase* dienten vielen nachfolgenden Komponisten als Vorbild. Besonders deutlich zeigt sich dies an thematisch verwandten Stoffen, insbesondere an weiteren Vertonungen Gogol'scher Motive, die im Folgenden exemplarisch dargestellt werden.

2

Mit *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* begründet Jurij Bucko (geb. 1938) 1964 die Form der sogenannten Monooper,[8] hier bezeichnet als „Opera-monolog" (Opernmonolog), für nur einen einzelnen solistischen Sänger. Diese Opernform entspricht der Suche nach intimeren und verstärkt psychologisch-menschlichen Ausdrucks- und Klangformen und verzichtet auf konventionelle Operndramaturgie und große Szene. Buckos Oper ist durch eine inhaltliche und musikalische Steigerung gekennzeichnet: Wie schon in der Vorlage Nikolaj Gogol's nehmen allmählich die Wahnvorstellungen des Erzählers zu, bis sie ihn ganz beherrschen.

In Buckos Vertonung wird die Beschreibung der psychischen Prozesse und Illusionen mit musikalischen Mitteln erläutert, wodurch sich ihre Wirkung intensiviert. Insgesamt ist die Musik eng mit dem Text verbunden und entwickelt weniger Eigenleben (als bei Šostakovič) über die erläuternde Funktion hinaus. Eine tragische Ausrichtung herrscht vor, es wird die Tragödie eines

[5] Bettina Wagner, *Dmitri Schostakowitschs Oper „Die Nase". Zur Problematik der Kategorie des Grotesken in der Musik*, Frankfurt a.M. 2003.

[6] Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities*, Aldershot u.a. 2000.

[7] Amrei Flechsig, *Das Groteske als kompositorische Haltung unter den Bedingungen der sowjetischen Kulturpolitik*, Magisterarbeit (maschr.), Hochschule für Musik und Theater Hannover 2002.

[8] Da sie sich durch einen einzelnen solistischen Sänger auszeichnet, ist die Monooper vergleichbar mit dem Monodrama / Monodram. In der Folgezeit entstanden weitere Monoopern wie z.B. *Das Tagebuch der Anne Frank* und *Briefe des van Gogh* von Grigorij Frid.

Wahnsinnigen beschrieben, der am Ende Opfer brutaler Heilmethoden wird. Bei Bucko ist die Tragik sogar ernster und auswegloser als bei Gogol', da er mit dem flehentlichen Ausruf „Mütterchen, bedaure deinen armen Sohn, Mütterchen..." endet und den letzten Satz Gogol's, der alles noch einmal ins Absurde kippen würde, nicht übernimmt („Aber wißt ihr auch, daß der Beg von Algier gerade unter der Nase eine Warze hat?").[9]

Das Thema der psychiatrischen Anstalt erscheint im zeitlichen Zusammenhang der Entstehung der Oper aufgrund der realen Zwangseinweisungen von Intellektuellen, die sich innerhalb des sowjetischen Systems unbeliebt gemacht hatten, brisant. Ob der Komponist diesen Inhalt in seiner tragischen Ausrichtung tatsächlich als derartige Anspielung verstanden haben wollte, lässt sich jedoch schwer sagen. Indem der Sänger selbst jeden Akt ansagt, findet eine Distanzierung von dem Geschehen statt. Einerseits erinnert dies an die Methoden des epischen Theaters von Bertolt Brecht, andererseits spiegelt es aber in erster Linie auch die Erzählweise Gogol's, da dieser ebenfalls zur Distanzierung eingeschobene Kommentare verwendet (besonders in der Erzählung *Die Nase*).

In dieser Oper knüpft Bucko musikalisch an Traditionen bei Modest Musorgskij und Šostakovič an. Für Šostakovič stellte Musorgskij ein entscheidendes musikalisches Vorbild dar. Diese Tradition setzt Bucko fort: Deutliche Anklänge an Musorgskij sind besonders am Schluss zu hören, und zwar eine Parallele zum Krönungsmarsch aus *Boris Godunov.* Auf diese Weise wird die Tatsache, dass sich der Erzähler schließlich für den „König von Spanien" hält, musikalisch in groteskes Licht gerückt: Zwar stellen beide Personen keine „echten" Könige durch Geburt dar, aber Popriščins Königsdasein ist lediglich ein Ausdruck seiner Schizophrenie; Boris ist dagegen tatsächlich an die Macht gekommen.

Popriščins allmählicher Verfall in den Wahnsinn wird durch vermehrt groteske Anteile in der Musik dargestellt. Nicht nur in der Orchesterbegleitung wird durch anwachsenden Tumult das Fortschreiten der Krankheit deutlich, sondern auch in der zunehmenden Verfremdung der Gesangsmelodik. Kurz vor dem Ende der Oper treten abrupte Wechsel zwischen der Schilderung von Wahn und Bedrohung in der Anstalt und einem stillen, nach innen gekehrten Klagegesang hinzu. Vielleicht lässt sich dies als eine Art musikalischer Spiegelung der Schizophrenie deuten. Derartige unvorbereitete Wechsel erinnern ebenso an den Klangcharakter der *Nase* wie eine verzerrende Instrumentie-

[9] Beide Zitate aus: Nicolaj Gogol, „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen", in: *Sämtliche Erzählungen*, übers. von Josef Hahn, München 1961, S.812.

rung – beispielsweise wird eine Liebesarie Popriščins persifliert durch Tuba und Piccolo/Flöte/Celesta: Die Melodie wird von der Tuba imitierend aufgegriffen und durch seine Klanglichkeit ironisiert. Hier wird wie stellenweise auch bei Šostakovič der Textinhalt durch die musikalische Umsetzung verkehrt und ins Lächerliche gezogen.



Abbildung 1: Bucko, *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*, Klavierauszug, Moskva: Vsesojusnoe Izdatel'stvo Sovetskij Kompozitor, 1980, Akt 2, Nr. 8, Ziffer 114 und Ziffer 117.

3

Die beiden Kurzopern *Der Mantel* und *Die Kutsche* von Aleksandr Cholminov (geb. 1925) aus dem Jahr 1971 sind quasi gleichzeitig entstanden. Im Gegensatz zu der tragisch-phantastischen Erzählung *Der Mantel* ist *Die Kutsche* eine unterhaltsame Satire. Hier stellt Cholminov musikalisch den Witz in den Vordergrund, so ist auch das auskomponierte Lachen zu Beginn ein entscheidender Bestandteil der Oper. Schon dieses Lachen verweist auf die Musiksprache Šostakovičs, da dieser auch in der *Nase* in ähnlicher Weise das Lachen vertont hat, und zwar am Ende der Oper, in der Szene, in der Kovalev erneut beim Barbier ist.



Abbildung 2: Šostakovič, *Die Nase*, Klavierauszug, Wien: Universal Edition, 1995, Epilog, Nr. 14/Bild 9, Ziffer 516.



Abbildung 3: Cholminov, *Die Kutsche*, Klavierauszug, Moskva: Sovetskij Kompozitor, 1974, Bild 1, Ziffer 11.

Darüber hinaus ist das Lachen ein wesentliches Charakteristikum der Erzählweise Gogol's.[10] Es ist eine Form von „Lachen unter Tränen", das durch den tragisch-komischen Zug des Grotesken hervorgerufen wird. Michail Bachtin setzt dieses Lachen in direkten Bezug zur Volkskultur: „Letzten Endes ist das Gogol'sche Lachen in diesen Erzählungen das feiertägliche Lachen des Vol-

[10] Zum Lachen Gogol's siehe auch: Igor' Zolotusskij, *Smech Gogolja* [Das Lachen Gogol's], Moskau 2005.

kes. Es ist ambivalent und elementar-materialistisch."[11] Er betont nicht nur den „weltanschaulichen und universalen Charakter seines Lachens"[12], sondern auch dessen reinigende und befreiende Wirkung: „Bei Gogol' aber besiegt das Lachen alles. Insbesondere ist es eine Katharsis der Abgeschmacktheit."[13] In der musikalischen Umsetzung bei Šostakovič und Cholminov bekommt das Gogol'sche Lachen etwas Maskenhaftes, da es durch seine unnatürliche Festlegung schematisch und automatenhaft wirkt.

Eine allgemeine und offensichtliche Bezugnahme Cholminovs auf Šostakovičs Musiksprache in seiner Oper betont Sigrid Neef ebenfalls: „Er folgt seinem Vorbild [Šostakovič] im rezitativischen Deklamationsstil und in den Genreparodien." Allerdings schränkt sie diese Bezugnahme insofern ein, dass bei Cholminov der Text ohne den für Šostakovič typischen Widerspruch in Musik gesetzt sei.[14]

Außerdem ist eine karikierende und persiflierende musikalische Übertreibung in der Personencharakterisierung bei Cholminov zu finden, die mit derjenigen bei Šostakovič vergleichbar ist. Als Beispiel kann hier der Beginn des zweiten Bildes der *Kutsche*, den Sigrid Neef als „Pastorale mit Wiegenliedparodie"[15] bezeichnet, genannt werden, ab Ziffer 56: Nach dem Aufstehen trällert die Frau gekünstelte, gezierte Melodien, die Vogelgezwitscher imitieren. Bei dieser „Morgenidylle" wird mit der stimmlich hohen Lage der übertriebene, karikaturistische Effekt betont. Durch den inhaltlichen Zusammenhang entsteht ein ironischer Unterton, da der selige Schlaf ihres Mannes, den sie besingt, eigentlich ein Vollrausch mit verhängnisvollen Folgen ist.

Aber auch weitere klangliche Anleihen an Šostakovičs Musik der *Nase* sind deutlich zu hören: Schon das die Oper eröffnende Fugato im Orchester erinnert an die prägnanten Zwischenspiele bei Šostakovič, das ab Ziffer 44 zur Untermalung zunehmender Zecherei wiederkehrt. Das Schlagwerk-Solo, das diese Passage beendet, ist ebenfalls eine Reminiszenz an Šostakovič, der ein ganzes Zwischenspiel mit reiner Schlagwerkbesetzung komponiert hat. Bei Cholminov kehrt dieses Schlagwerksolo am Ende der Oper wieder, nach der peinlichen Entdeckung der Hauptfigur in der Kutsche.

---

[11] Michail Bachtin, „Rabelais und Gogol'. Die Wortkunst und Lachkultur des Volkes", in: *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. von Rainer Grübel, Frankfurt a.M. 1979, S.339.

[12] Ebd., S.343.

[13] Ebd., S.348.

[14] In: Sigrid Neef, *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, Kassel 1989, S.115.

[15] In: Sigrid Neef, „A. Cholminow, Der Mantel/ Die Kutsche", in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 1, hrsg. von Carl Dahlhaus, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, München 1986, S.571.



Abbildung 4: Cholminov, *Die Kutsche*, Klavierauszug, Moskva: Sovetskij Kompozitor, 1974, Bild 2, Ziffer 90.

4

Rodion Ščedrin (geb. 1932) verarbeitet in seiner Opernvertonung der *Toten Seelen* von 1977 die gleichnamige Vorlage Gogol's über den Kollegienrat Čičikov, der durch das Land reist, um tote Seelen zu kaufen. Gogol' lässt eine ganze Reihe grotesk typologisierter Gestalten auftreten: Vom anpassungsfähigen Čičikov selbst über den affektierten Manilov, die geizig-knauserige Korobočka, den ungehobelt-brutalen Sobakevič, den verlogenen, streitsüchtigen Nozdrev bis zu dem verwahrlost-geizigen, ängstlichen Pljuškin.

Rodion Ščedrin verstärkt diese grotesken Personencharakteristiken mit seiner musikalischen Umsetzung. Der Komponist wollte nach eigenen Angaben Gogol's Geschichte „musikalisch lesen" und „das Innere dieses [...] Buches"[16] erfassen, anstatt es nur zu illustrieren. Für ihn ist es eine Dichtung über das russische Volk und die Liebe zu ihm; so übernimmt auch in der Oper das russische Volk die eigentliche Hauptrolle. Rondoartig wird in den Szenen, die den Reiseweg von Ort zu Ort schildern, immer wieder Volksgesang eingeschoben. Ščedrin hat im Orchester sogar die gesamte Violingruppe durch einen Kammerchor und zwei solistische Volkssängerinnen ersetzen lassen. Auf diese Weise entsteht eine doppelschichtige Struktur, in der die Ebene des Volkstümlichen der Karikatur der Grundbesitzer gegenübersteht.

Für Ščedrin ist das Vorbild Šostakovičs wesentlich, so hat er sich während der Komposition sogar persönlich mit ihm ausgetauscht. Konkreten Bezug auf

[16]Rodion Ščedrin im Programmheft zur Uraufführung, Bol'soj Teatr Moskau. Zitiert nach: Neef, *Handbuch*, S.559.

die *Nase* nimmt er beispielsweise, indem er die karikaturistisch übertriebene Personendarstellung Šostakovičs aufgreift und sie noch erweitert: Maskenartig weist er jeder Person eine eigene musikalische Gestaltung zu, die den von Gogol' gezeichneten Charakter herausstellt, sowohl durch melodische Motive wie auch durch bestimmte Instrumente.[17]



Abbildung 5: Ščedrin, *Tote Seelen*, Partitur, Hamburg: Internationale Musikverlage Hans Sikorski, 1976, Akt 1, Szene 4, Ziffer 41.

[17] Dieses musikalische Maskenprinzip hat István Balázs schon 1988 ausführlicher beschrieben: István Balázs, „Rodion Schtschedrin: Die toten Seelen. Opernszenen nach Gogol in 3 Aufzügen, 19 Bildern. Aspekte zum Problem der Operndramaturgie", in: *Melos* 50 (1988), Heft 1, S. 55–105.

Ein Beispiel soll dies erläutern: und zwar das Porträt des ersten Gutsbesitzers Manilov, der als falsch-zuvorkommend, höflich und willensschwach charakterisiert ist. Musikalisch sind ihm manierierte Phrasen zugedacht, die den Klang russischer Romanzen aus dem vorigen Jahrhundert nachahmen. Dieser übertrieben gezierte Charakter der Musik, verstärkt durch Angaben wie „Andante amoroso“ und „dolcissimo“, vermittelt einen heuchlerischen, aber auch künstlich-mechanischen Eindruck (siehe Abb. 5, S. 299). Unterstützt bei seinen süßlichen Floskeln wird er von seiner Frau.

5

Insgesamt zeigen diese Beispiele, wie sehr und auf was für eine vielfältige Weise die musikalische Sprache der Oper *Die Nase* für nachfolgende Komponisten eine Inspirationsquelle darstellte. Von eher allgemeinen stilistischen Anklängen, wie der Kombination heterogener Klangqualitäten, extremer Übertreibung, Verzerrungen oder musikalischer Verkehrung des Textinhalts, bis zu konkreten Anspielungen, wie beispielsweise die Passage mit Schlagwerk bei Cholminov, lässt sich Šostakovič bzw. auch dessen Vorbild Musorgskij als „Urvater“ der grotesk-satirischen Klanglichkeit in diesen Gogol'-Opern heraushören. So erweist sich die Bezeichnung der Oper *Die Nase* als „weitreichendes Geschütz“ als sehr treffend: Ihre musikalischen Nachwirkungen reichen tatsächlich weit und sind über mehrere Komponistengenerationen bis heute spürbar.

Minari Bochmann

Luigi Nonos *Intolleranza 1960*

Das Musiktheater *Intolleranza 1960*, *Azione scenica in due tempi da un'idea di Angelo Maria Ripellino* stellt die Geschichte eines Gastarbeiters dar, der auf dem Weg in seine Heimat Unterdrückungen verschiedenster Art erlebt und durch die Begegnung mit seiner neuen Gefährtin sich allmählich seiner eigenen Freiheit bewusst wird.

Nonos Entscheidung für die Reihentechnik als kompositorisches Prinzip für ein solches Sujet ist in engem Zusammenhang mit dem historischen Hintergrund in Italien zu verstehen, wo die Kompositionstechnik seit Luigi Dallapiccola – wie Carlo Piccardi nach dem ersten internationalen Zwölftonkongress in Mailand berichtete – als „Sprache der Gefangenen" verstanden worden war.[1] Durch Dallapiccolas *Canti di prigionia* (1938–1941) und *Prigioniero* (1944–1948) entdeckte Nono nach eigener Aussage seine Sympathie zu Verfolgten.[2] Auch als Mitglied der PCI fühlte sich Nono verpflichtet, seine Musik mit der Anwendung der Reihentechnik insbesondere für unterdrückte Gesellschaftsschichten und die Arbeiter zu komponieren, was in formaler Hinsicht nicht den damaligen Auffassungen vom sozialistischen Realismus in der Sowjetunion entsprach. Das Verlagsrecht für *Intolleranza 1960* erhielt der 1935 von Hermann Scherchen gegründete Ars Viva Verlag, der 1955 an Schott's Söhne in Mainz übergangen war. Gegenüber diesem Werk, das unmittelbar die Auseinandersetzung mit der letzten Vergangenheit des italienischen Faschismus und deutschen Nationalsozialismus berührt und Nonos politische Stellung für das damalige Zeitgeschehen unverwechselbar zum Ausdruck brachte, zeigte sich der Verlag allerdings verunsichert.[3]

Nonos Haltung als Komponist kennzeichnen bestimmte Prinzipien. So suchte er den Anlass zu einer Komposition immer in der Gegenwart. Was ihn zur Komposition von *Intolleranza 1960* bewegte, waren vielfach Erscheinungen der Missachtung von Menschen, wie die Bergwerksunglücke in Belgien, der wiederholte Versuch der Restauration des Neofaschismus, die Folter in Algerien und die Verzögerung von Maßnahmen gegen die alljährlichen Über-

[1] Gianmario Borio und Hermann Danuser, *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. 3, Freiburg 1996, S. 176.

[2] Luigi Nono, „Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno", in: ders., *Scritti e colloqui*, hrsg. von Angela Ida De Benedictis und Veniero Rizzardi, Bd. 2, Mailand 2001, S. 544.

[3] Brief des Verlags Schott's Söhne an Luigi Nono vom 15.02.1961. Archivio Luigi Nono, Sign. Strecker/L61-02-15m.

schwemmungen in der Po-Ebene. Für Italien kam das große Problem der Massenmigration hinzu, immer mehr Menschen verließen das Land, und über eine halbe Millionen Süditaliener wanderten in die urbanen Industriezentren des Nordens, um der hoffnungslosen Lage der Landwirtschaft zu entkommen. All diese Probleme waren aus Nonos Sicht ausnahmslos durch menschliche Ignoranz hervorgerufen. Daher ist es nachzuvollziehen, dass der rote Faden, den Nono über mehrere Jahrzehnte hinweg konsequent verfolgte, immer die Auffassung berührt, dass die Resistenza aktuell und aktiv bleiben müsse, solange die Probleme der jüngeren Geschichte und der neofaschistischen Restauration noch nicht gelöst waren.

Eine ähnliche Ignoranz mag Nono auch in der Programmierung einer neuen Ära in Darmstadt festgestellt haben, und zwar in der Diskussion, ob Arnold Schönberg als Erfinder einer Kompositionstechnik zur aktuellen Ära oder zur unmittelbar vergangenen gehöre. Im Gegensatz zur Position von Pierre Boulez, der die Meinung vertrat, dass eine Epoche erst mit dem Einklang von Musikmaterial und Musikform beginnen könne, gehört die Formbildung der Musik nach Nono auch zum konstruktiven Prozess einer Epoche. So beurteilte er den Bruch, den man in Darmstadt durch die Überbetonung der Rolle von Anton von Webern herbeizuführen suchte, als „die Fiktion einer tabula rasa“.[4] Damit verdeutlichte er seine Anschauung, dass jede Form der Reihentechnik letztendlich nur auf einer Fortführung der Geschichte stehen kann.

Führen wir uns die Tatsache vor Augen, dass Nono den Anlass zu einer Komposition immer in der Gegenwart suchte, stellen wir dementsprechend die Frage, wie er das in seiner Musik in die Tat umzusetzen versuchte. Das macht es erforderlich, unsere Aufmerksamkeit auf die Musikpartitur zu lenken.

Ein vorsichtiger Blick auf die Studienpartitur von *Intolleranza 1960* macht deutlich, dass Nono in diesem Stück nicht auf die thematische Arbeit verzichtete. Zum Beispiel können wir relativ leicht erkennen, dass die Takte 280–284 und die Takte 761–773 jeweils im ersten Teil und die Takte 262–265 und die Takte 375–381 jeweils im zweiten Teil eindeutig auf dem Thema basieren, das sich vom Takt 206 bis Takt 220 im ersten Teil erstreckt (Abb.1). Die Wiederholungen werden durch unterschiedliche Kombinationen der in Abb.1 unterteilten Abschnitte gebildet.

[4]Luigi Nono, „Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute“, in: *Luigi Nono: Texte; Studien zu seiner Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich u.a. 1975, S.34.

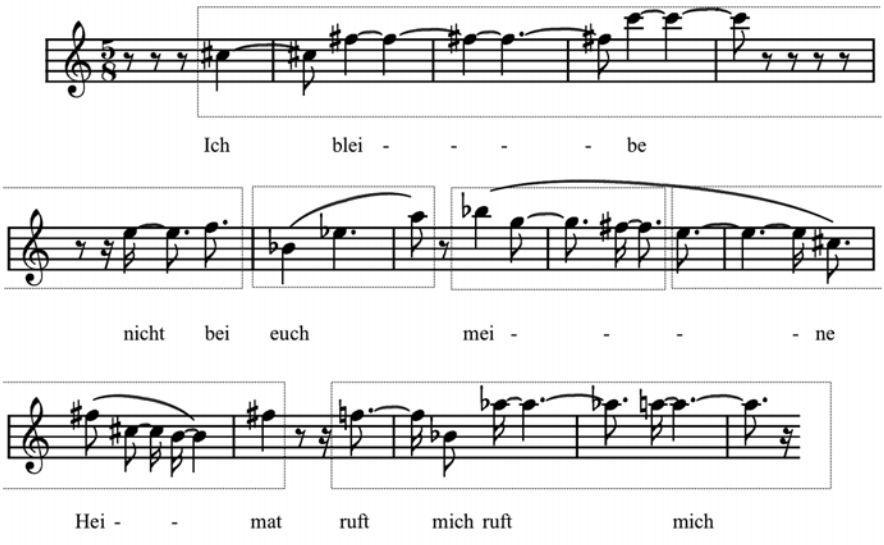


Abbildung 1: Luigi Nono, *Intolleranza 1960*, Teil I, Takt 206–220 © 1962 ARS VIVA Verlag GmbH, Mainz – Germany.

Diese thematischen Wiederholungen sind eng mit dem Gedankengang des Komponisten (Heimat – Freiheit – Gefährtin) verbunden, der die Ecksteine der gesamten Oper bildet. Die Wiederholungen der Takte 206–220 sind zwar rhythmisch modifiziert und etwas gekürzt. Ihre Tonhöhen werden jedoch immer unverändert beibehalten, so dass sie dann auch den Bezug zu unserem Ohr herstellen und in unserem Gedächtnis bleiben können. Somit unterscheidet sich seine Funktion kaum von der eines Leitmotivs, das wir bereits aus den Opern des 19. Jahrhunderts kennen.

Einen ähnlichen Vorgang sehen wir auch in der Beziehung zwischen den Takten 176–183 (Sopran Solo) und den Takten 178–185 (Gastarbeiter) im ersten Teil, wobei die beiden Stellen jedoch in einem Krebsgang stehen und für unser Gehör kaum wahrnehmbar bleiben. Auch der Gefolterte wiederholt eine bestimmte Tonreihe viermal einschließlich der Krebsgänge innerhalb des Abschnitts, der sich vom Takt 639 bis Takt 675 erstreckt. Neben diesen Beispielen weist das Werk noch weitere thematische Verbindungen zwischen dem Gastarbeiter, seiner Gefährtin und dem Algerier auf.

Wie bisher angenommen wurde, weisen zahlreiche Entwürfe aus Nonos Manuskripten darauf hin, dass dieses Stück tatsächlich seriell komponiert wurde. Wir können jedoch in Bezug auf diese nicht selten auftauchenden thematischen Bearbeitungen wiederum zur Kenntnis nehmen, dass Nono – wenigstens was die Solostimmen betrifft – sich davon abwandte, das Stück durchgehend athematisch zu komponieren. Dadurch zeigt er mit dieser Musik sein kompositorisches Verfahren eindeutig anders als Karlheinz Stockhausen, der beispielsweise in seinem punktuellen Komponieren eine absolute Zusammenhanglosigkeit aller Töne zu schaffen versucht hatte.

Bereits 1962 gibt Nono in dem von ihm verfassten Text „Eigene genaue Hinweise zu ‚Intolleranza 1960'" an, dass er durch die Anwendung der motivischen Intervalle den Protagonisten charakteristische Merkmale verliehen habe.[5] Interessanterweise dokumentiert ein Vergleich der Studienpartitur der *Intolleranza 1960* mit der originalen Uraufführungspartitur in italienischer Sprache, die im Archiv Luigi Nono zu Venedig aufbewahrt ist, einige weitere Merkmale von Nonos Bearbeitungsprozess dieses Werks. Auf der originalen Aufführungspartitur befinden sich mehrere eigenhändige Anmerkungen Nonos und des Dirigenten Bruno Maderna, der das Werk am 13. und 15. April 1961 im Rahmen der Biennale di Venezia zur Uraufführung brachte. Der Vergleich der beiden Partituren bringt zutage, dass Nono und der Verlag nach der italienischen Uraufführung von *Intolleranza 1960* manche Stellen dieser Komposition erneut für die Studienpartitur bearbeiteten, deren Herstellung der Verlag auch für die für 1962 in Köln geplante deutsche Erstaufführung unverzüglich abschließen wollte.

Bereits aus der Korrespondenz zwischen Nono und dem Verlag aus den Jahren 1960 und 1961 können wir ablesen, dass der Herstellungsprozess der Studienpartitur zeitlich parallel zur Komposition des Werkes lief und der Verlag außerdem sehr sparsam mit den Herstellungskosten der Studienpartitur umging.[6] Bald darauf traf der Verlag aber die Entscheidung, die eigenhändige Uraufführungspartitur Nonos als Studienpartitur zu drucken, den italienischen Text aus der Partitur heraus zu streichen und an dieser Stelle nur den von Alfred Andersch übersetzten Text in deutscher Sprache hinzuzufügen. Trotz der ursprünglichen Intention des Verlags, die Partitur in zwei Ausgaben in italienischer und deutscher Sprache herauszugeben, ergriff dieser nach der

[5] Luigi Nono, „Eigene genauere Hinweise zu ‚Intolleranza 1960'", in: *Luigi Nono: Texte; Studien zu seiner Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich u.a. 1975, S.68–81.

[6] Brief des Verlags Schott's Söhne an Luigi Nono vom 15.02.1961. Archivio Luigi Nono, Sign. Müller/A61-02-15m.

deutschen Erstaufführung des Werkes in Köln bis heute keine weiteren Maßnahmen.[7] So sind deshalb solche Stellen, die von Nono nach der italienischen Uraufführung nachträglich bearbeitet und vermutlich vom Verlag eingetragen wurden, bis heute noch in der Studienpartitur relativ leicht erkennbar geblieben.

Stellen wir uns jedoch die Frage, aus welcher Notwendigkeit heraus solche Stellen nachträglich geändert worden sind, müssen wir uns unmittelbar mit den neu bearbeiteten Stellen befassen. Es gibt viele kleine Stellen, die rhythmisch geändert worden sind, wobei sie ausschließlich der sprachlichen Lautgestalt des Deutschen angepasst worden sind. Es ist davon auszugehen, dass solche Stellen unmittelbar vom Verlag in seine Überlegungen einbezogen und geändert worden sind. Während der Anpassungen der rhythmischen Notenwerte an die deutsche Sprache gibt es auch einige Stellen, die niedriger oktaviert worden sind. Wichtiger sind jedoch die Stellen, die tatsächlich für die Studienpartitur entweder wesentlich geändert oder weggestrichen worden sind. Sehr interessant zu beobachten ist, dass solche nachträglichen Korrekturen nur die Solostimmen betreffen und in den chorischen Abschnitten nicht vorhanden sind.

Nono zeigt in diesem Stück seine ausgeprägte Anwendung der motivischen Intervalle, und vor allem erschließen uns die von Nono korrigierten Stellen seine Absicht, die musikalische Charakterisierung der Protagonisten motivisch zu vereinheitlichen. Unter anderem scheinen die Korrekturen der Takte 486–492 im ersten Teil (Frau) und der Takte 237–239 im zweiten Teil (Gastarbeiter) besonders wichtig zu sein. Nono entfernt die Gesangspartie der Takte 486–492 des ersten Teils aus der Studienpartitur, so dass dort nur noch ein erpresserischer Satz der Frau steht. Die Stelle, in der die Frau den Gefangenen eine Folterung mit elektrischen Stromstößen ankündigt, enthält in der Uraufführungspartitur eine kleine Terz, also ein Intervall, das nach Nonos Hinweisen die Gefährtin des Gastarbeiters kennzeichnen soll. So hat Nono vielleicht aus diesem Widerspruch die Gesangsstimme in eine Sprechstimme umgewandelt. Genauso denkbar wäre aber auch, dass Nono durch die Streichung dieser Gesangspartie eine gewisse Verbindung der Frau zu den brüllenden Polizeibeamten herstellen wollte, die in der ersten Szene des zweiten Teils ebenfalls erpresserisch auftreten und als Sprechrolle gestaltet sind.

Während Nono nach der italienischen Uraufführung die Gesangspartie der Frau aus der Partitur einfach streicht, ändert er für den Gastarbeiter (Takt

[7] Brief des Verlags Schott's Söhne an Luigi Nono vom 05.10.1961. Archivio Luigi Nono. Sign. Müller/A61-10-05m.

237–239 des zweiten Teils) die Töne wesentlich. In der Uraufführungspartitur basiert dieser Abschnitt sowohl auf großen Sekunden als auch auf kleinen Sekunden.[8] Wir erfahren aber in der Studienpartitur den Abschnitt so, dass er mit kleinen Sekunden (auch großen Septimen) und Tritoni einen strengen Charakter bekommt (Abb. 2).

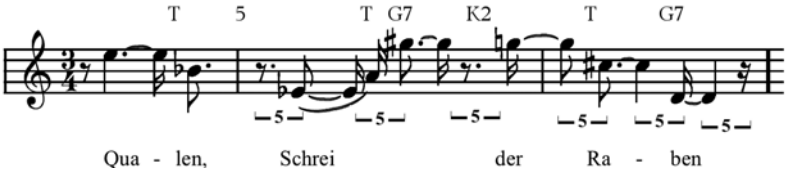


Abbildung 2: Luigi Nono, *Intolleranza 1960*, Teil II, Takt 237–239 © 1962 ARS VIVA Verlag GmbH, Mainz – Germany.

So wird deutlich, dass sich die Korrektur dieses Abschnitts, in dem sich der Gastarbeiter an die alltäglichen Absurditäten aus seiner Vergangenheit erinnert, auf die Intention des Komponisten zurückführen lässt, charakteristische Merkmale durch motivische Intervalle zu verdeutlichen. Denn dieser Abschnitt in der Studienpartitur ist eindeutig aus dem Motiv der Frau abgeleitet, die sich ab Takt 220 im ersten Teil endgültig in eine Erpressergestalt gegenüber dem Gastarbeiter verwandelt. Auf jedem Fall sind solche motivisch abgeleiteten Intervalle überall in diesem Stück vorhanden.

Trotz der Logik Nonos, die wir oben zu klären versuchten, bleibt immer noch ein großer Widerspruch im Hinblick auf die von Nono angegebenen Hinweise zu *Intolleranza 1960*. Nono versuchte zwar in diesem Stück auf der Grundlage der motivischen Intervalle, jedem Protagonisten einen besonderen Charakter zu verleihen, was auch tatsächlich Konsequenzen für die Musik hat. Nach Nonos Vorstellung sollte sich die Frau, die durch kleine Sekunden und Tritoni gekennzeichnet ist, von der Gefährtin des Gastarbeiters unterscheiden, deren Besonderheit Nono durch kleine Terzen hervorhebt. Auf der anderen Seite müssen wir jedoch auch feststellen, dass die motivischen Intervalle relativ inkonsequent eingesetzt sind, und nicht selten widerspricht sich die von Nono vorgenommene Charakterbildung der Protagonisten in der Musik. Aus der Perspektive eines absolut seriellen Denkens bietet der Widerspruch dieses Stückes natürlich viele Angriffspunkte, aber genau dadurch können wir auch

[8] Vgl. Luigi Nono, *Intolleranza 1960*, Uraufführungspartitur, Archivio Luigi Nono, [im Katalog nicht auffindbar].

das Argument anführen, dass Nono sich in *Intolleranza 1960* wieder explizit auf den Gehörsinn und auf die Arbeit mit der eigenen Ausdruckswahrnehmung besinnen wollte und demonstrativ seine Distanz zu einer absoluten Organisation der Zahlen darzulegen versuchte.

Nonos Äußerung, dass er immer jede Möglichkeit für die Entfaltung der Töne sucht, hat in dieser Musik ihre Konsequenz nachgewiesen. Für Nono war eine motivisch-thematische Arbeit nach wie vor ein wichtiges Moment dafür, seiner Musik noch eine gewisse Fasslichkeit zu verleihen und alle Beziehungen zwischen den Protagonisten veranschaulichen zu können. Als Nono dieses Stück komponierte, war es auch die Zeit, in der eine Komposition der Gattung Oper, die längst in die Krise geraten war, an die jungen Komponisten neue Herausforderungen stellte. Aus dieser Perspektive zeigt *Intolleranza 1960* sogar die Anwendung der auf die Tradition zurückzuführenden Kompositionstechnik Nonos, bei welcher der Text noch eine bestimmende Funktion für die musikalische Gestaltung besitzt. Auch die Distanzierung Nonos von absoluter Zahlenorganisation als einer Kompositionsmethode beweist, dass Schönberg, dem Nono auch dieses Stück widmet, immer noch ein unverzichtbarer Bezugspunkt für ihn war. Darin können wir schließlich einen demonstrativen Versuch Nonos sehen, seinen Platz innerhalb der damaligen Tendenz der europäischen Musik deutlich zu machen und ein Zeitzeugnis zu liefern.

Musik und Politik

Inna Klause

Musikleben in der sowjetischen Lagerstadt Magadan in den 1930er und 1940er Jahren[1]

Die Siedlung Magadan wurde 1929 gegründet. Anfang 1931 wohnten dort nur ca. 500 Menschen.[2] Dies änderte sich jedoch schnell, nachdem der Trust *Dal'stroj* im November 1931 durch einen Erlass des Rats für Arbeit und Verteidigung ins Leben gerufen worden war.[3] Der Trust verwaltete einen Landstrich von zunächst ca. 500000 km^2,[4] sein Zuständigkeitsgebiet wurde jedoch wiederholt erweitert, bis es sich 1951 über 3 Mio. km^2 erstreckte.[5] *Dal'stroj* hatte die Aufgabe, das von ihm verwaltete Gebiet zu erschließen und die dort vorhandenen Bodenschätze, in erster Linie Gold, zu fördern. Magadan war der Verwaltungssitz dieser Organisation.

1932 wurde das Zwangsarbeitslager *Sevvostlag* – die Abbreviatur bedeutet „Nordöstliches Besserungsarbeitslager" – eingerichtet.[6] Es lieferte dem Trust *Dal'stroj* die Arbeitskräfte, die ab Sommer 1932 mit Schiffen nach Magadan gebracht wurden. Die Zahl aller von 1932 bis 1953 im *Sevvostlag* inhaftierten Menschen betrug 809601. Von ihnen starben 119647 Personen bereits im Lager, viele weitere kurze Zeit nach ihrer Entlassung.[7] Viele Häftlinge waren konstruierten Anklagen zufolge verurteilt, also unschuldig. Zum 1. Januar 1933 waren 11100 Menschen im *Sevvostlag* inhaftiert, ein Jahr später waren es bereits 29659.[8] Hierbei ist zu beachten, dass der Großteil von ihnen nicht

[1] Dieser Beitrag basiert auf einem zweimonatigen Archivaufenthalt in der Stadt Magadan im fernen Osten Russlands im Rahmen des Promotionsvorhabens zum Thema *Musik und Musiker in sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er bis 1950er Jahre*.

[2] Aleksandr Kozlov, *Magadan. Konspekt prošlogo* [Magadan. Ein Entwurf der Vergangenheit], Magadan 1989, S. 14.

[3] *Stalinskie strojki GULAGa. 1930–1953* [Die stalinistischen Bauvorhaben der GULAG. 1930–1953], hrsg. v. Aleksandr Kokurin, Moskau 2005, S. 419f.

[4] K. Nikolaev, „Mesto Dal'stroja v stanovlenii repressivnoj sistemy totalitarizma: 1931–1940 gg. [Die Stellung Dal'strojs im wachsenden repressiven System des Totalitarismus. 1931–1940.]", in: *Kolyma. Dal'stroj. GULAG: Skorb'i sud'by [Kolyma. Dal'stroj. GULAG: Trauer und Schicksale]*, hrsg. von Ljudmila Birjukova, Magadan 1998, S. 9.

[5] K. Nikolaev, „K voprosu izučenija Dal'stroja." [Zur Frage der Erforschung des Dal'stroj], in: *Istoričeskie aspekty Severo-Vostoka Rossii* [Historische Aspekte des Nord-Ostens Russlands], hrsg. von Vasilij Lesnjakov, Magadan 1996, S. 44.

[6] Kokurin (Hrsg.), *Stalinskie strojki GULAGa. 1930–1953*, S. 422f.

[7] Ebd., S. 537.

[8] Ebd., S. 536.

in Magadan blieb, sondern zum Goldabbau und Straßenbau in die Taiga gebracht wurde. Aber auch in Magadan ist viel mit Beteiligung der Häftlinge gebaut worden, darunter das 1941 fertig gestellte und immer noch in Betrieb befindliche Theater.[9] Die Einheiten des *Sevvostlag* erstreckten sich über die gesamte Fläche des vom *Dal'stroj* verwalteten Gebiets, es war das flächenmäßig größte Lager der Sowjetunion. Der Landstrich, über den sich die meisten Lagereinheiten verteilten, heißt nach einem dort fließenden Strom Kolyma. Aleksandr Solženicyn nennt im Vorwort zu *Archipel GULAG* Kolyma „die größte und berühmteste Insel", den „Grausamkeitspol" des Gulag.[10]

Die Zahl der zivilen Bevölkerung Magadans stieg langsamer als die Häftlingszahl im *Sevvostlag*. Außer Lagerpersonal samt seinen Familien reisten zivile Arbeiter an, die an der Urbarmachung einer noch unbesiedelten Region mitarbeiten wollten und an gutem Verdienst interessiert waren. Im Jahr 1939, als Magadan zur Stadt erklärt wurde, lebten dort 27000 zivile Personen.[11] Im Vergleich dazu betrug die Zahl der Häftlinge im *Sevvostlag* am 1. Januar 1939 bereits 138170 Menschen.[12] Magadan konnte nur auf dem See- oder dem Luftweg erreicht werden. Sie war eine von der übrigen Sowjetunion abgeschottete Stadt, die sich in unmittelbarer Nähe zu einem Zwangsarbeitslager befand. Auf Grund ihrer Entstehungsgeschichte und der Verstrickung mit dem *Sevvostlag* bis zu dessen Auflösung 1957 kann sie als L a g e r s t a d t bezeichnet werden.

Im Folgenden sollen zwei Aspekte des Magadaner Musiklebens in den ersten zwei Jahrzehnten nach seiner Gründung angesprochen werden: 1. seine Akteure und 2. das gespielte Repertoire mit seinen Besonderheiten.

1.

Trotz größter Schwierigkeiten in Bezug auf Unterbringung und Versorgung der Menschen in dieser noch unzureichend erschlossenen und klimatisch sehr widrigen Gegend existierten in Magadan bereits 1933 zwei Klubhäuser,[13] in denen sowohl Theaterstücke als auch Konzerte gegeben wurden. Eines dieser Klubhäuser gehörte dem *Sevvostlag* an. Mehr als die Hälfte der über 20 dort

[9] Kozlov, *Magadan. Konspekt prošlogo*, S. 113.

[10] Aleksandr Solženicyn, Archipelag GULag. 1918–1956, Bd. 1, Paris 1973, S. 6.

[11] Kozlov, *Magadan. Konspekt prošlogo*, S. 35.

[12] *Das System der Besserungsarbeitslager in der Sowjetunion 1923–1960*, hrsg. v. Michail Smirnov, Berlin 2003, S. 413.

[13] GAMO [Gosudarstvennyj archiv Magadanskoj oblasti – Staatsarchiv des Gebiets Magadan]: F. R-23, op. 1, d. 45, l. 164, 166.

beschäftigten Künstler waren Häftlinge, die vor der Lagerhaft zum großen Teil an professionellen Theatern beschäftigt waren.[14] Für die musikalische Gestaltung war bis 1936 Oleg Dolgorukij zuständig. Aus einer Sankt-Petersburger Adelsfamilie stammend, erhielt er eine Hochschulausbildung als Pianist und Dirigent in Los Angeles. 1930 kehrte er nach Russland zurück und wurde auf Grund seiner adligen Abstammung zu fünf Jahren Lagerhaft verurteilt. Die erste in Magadan aufgeführte Operette ist von ihm komponiert worden.[15]

Im Frühling 1938 wurden die damals in Magadan existierenden Theatertruppen zu e i n e r zusammengefasst. Ab Sommer 1938 trug diese den Namen des Schriftstellers Maksim Gor'kij.[16] Von Anfang an gab es am Gor'kij-Theater ein Unterhaltungsorchester,[17] spätestens seit 1940 auch ein Sinfonieorchester.[18] Anfänglich machten Häftlinge ungefähr die Hälfte der am Theater Beschäftigten aus. Außerdem fanden immer wieder solche Künstler dort eine Anstellung, die kurz zuvor aus der Haft entlassen worden waren.[19] Die geografische Dimension der Vermischung von Zivilpersonen und Häftlingen am Theater wurde dadurch erweitert, dass bereits im ersten Jahr seines Bestehens zwölf Schauspieler aus Moskau dort angestellt wurden. Sie ließen sich vom künstlerischen Leiter des Magadaner Theaters anwerben, der im Sommer zu diesem Zweck nach Moskau gereist war.[20]

Im Herbst 1940 wurde zusätzlich zum Gor'kij-Theater das Magadaner Revuetheater *MĖT* [Magadanskij ėstradnyj teatr] ins Leben gerufen.[21] Der Direktor des *MĖT* war in den 1920er Jahren Direktor des Freien Theaters in Leningrad und kam erst ein halbes Jahr vor der Gründung des *MĖT* aus der Lagerhaft im *Sevvostlag* frei.[22] Wie er, waren zehn der 35 Mitarbeiter des *MĖT* ehemalige Häftlinge, die wenige Monate zuvor aus der Haft entlassen worden waren, darunter auch der Regisseur.[23] Gemeinsam mit ihnen standen

[14] Aleksandr Kozlov, *Teatr na severnoj zemle* [Theater auf nördlichem Boden], Magadan 1992, S. 7.

[15] Ebd., S. 48 und 69.

[16] Ebd., S. 21.

[17] GAMO: F. R-54, op. 1, d. 2, l. 49ob.

[18] GAMO: F. R-54, op. 1, d. 3, l. 27.

[19] GAMO: F. R-54, op. 1, d. 2, l. 46–49, 57, 229.

[20] GAMO: F. R-54, op. 1, d. 2, l. 70; Kozlov, *Teatr na severnoj zemle*, S. 34.

[21] GAMO: F. R-23, op. 1, d. 854, l. 14.

[22] Kozlov, *Teatr na severnoj zemle*, S. 87.

[23] GAMO: F. R-23, op. 1, d. 854, l. 16.

Laien auf der Bühne,[24] aber auch professionelle Sänger und Musiker, die in renommierten Institutionen des Landes ausgebildet worden und in angesehenen Häusern aufgetreten waren.[25]

Nach Beginn des Zweiten Weltkriegs ging das *MĖT* im September 1941 auf einen Befehl des *Dal'stroj*-Leiters im Gor'kij-Theater auf, das nun als Theater für Musik und Drama bezeichnet wurde.[26] Es fehlte an Personal, weil ein Teil der früheren Mitarbeiter an der Front war. Deswegen kam im Mai 1942 ein Abkommen zwischen dem Lager und der Theaterdirektion zustande, das die Beschäftigung von Häftlingen am Theater ermöglichte. Das Lager verpflichtete sich, dem Theater professionelle Künstler aus dem Gros der Häftlinge zu überlassen, die zehn Stunden täglich am Theater arbeiten mussten.[27] Des Weiteren erließ die Politverwaltung des *Dal'stroj* eine Anordnung darüber, dass 16 Schauspieler und Musiker, die ehemalige Häftlinge waren, unverzüglich von ihren damaligen Arbeitsstätten auf der Kolyma an das Theater geordert werden sollten. Unter ihnen war beispielsweise der Klarinettist und ehemalige Student des Moskauer Konservatoriums Michail Micheev, der nach fünfjähriger Haft als Traktorfahrer in einem Dorf arbeitete.[28] Für die Saison 1943/44 beschäftigte das Theater zusätzlich 36 Künstler des Ukrainischen Theaters für Musikkomödie, die zuvor eine Tournee durch Sibirien, Jakutien und den fernen Osten Russlands unternommen hatten.[29] Das Orchester des Gor'kij-Theaters bestand im April 1943 aus 18 Musikern, von denen acht ehemalige Häftlinge waren.[30] 1945 spielten 33 Musiker im Orchester, darunter 18 Lagerinsassen; sechs weitere waren ehemalige Häftlinge.[31]

Im Mai 1944 besuchte der amerikanische Vizepräsident Henry A. Wallace die Kolyma, um sich von der Zahlungsfähigkeit der Sowjetunion für die Hilfsgüter der Amerikaner im Zweiten Weltkrieg anhand der sowjetischen Goldvorkommen zu überzeugen. Für ihn wurde ein großes Konzert am Theater gegeben, an dem auch Häftlinge beteiligt waren. Wallace zeigte sich sehr

[24] Lev Rogackij, „Sovetskaja ėstrada. K otkrytiju ėstradnogo teatra v Magadane" [Die sowjetische Unterhaltungsmusik. Zur Eröffnung des Revuetheaters in Magadan], in: *Sovetskaja Kolyma*, 09.10.1940 (Nr.242), S.4.

[25] Aleksandr Kozlov, „Magadanskij ėstradnyj" [Das Magadaner Revuetheater], in: *Magadanskaja pravda*, 23.05.1992 (Nr.95), S.3.

[26] GAMO: F.R-23, op.1, d.1074, l.92f.

[27] GAMO: F.R-54, op.1, d.17, l.5f.

[28] GAMO: F.R-54, op.1, d.17, l.45; Kozlov, *Teatr na severnoj zemle*, S.79.

[29] GAMO: F.R-54, op.1, d.2, l.231; F.R-23, op.1, d.1361, l.114.

[30] GAMO: F.R-54, op.1, d.2, l.128.

[31] GAMO: F.R-54, op.1, d.31, l.14–16.

beeindruckt und konnte nicht glauben, dass die aufgetretenen Künstler in Magadan angestellt waren. Er wähnte, den Sachverhalt zu durchschauen und vermutete, dass sie speziell aus Moskau eingeflogen worden waren.[32] Auf diese Weise trugen Häftlinge auf der Bühne zu einem positiven Eindruck von der Kolyma im Ausland und zur Verschleierung der Tatsache, dass dort Lager existierten, bei.

Es gab am Gor'kij-Theater auch Aufführungen, die vollständig von Häftlingen bestritten wurden. Dies kam dadurch zustande, dass die Lagerhauptverwaltung in Moskau das *Sevvostlag*, wie alle sowjetischen Zwangsarbeitslager, dazu verpflichtete, „kulturerzieherische" Arbeit mit Häftlingen zu leisten.[33] Offizielle Ziele dieser Arbeit waren die „Umerziehung" der Häftlinge zu guten Sowjetbürgern und die Steigerung ihrer Arbeitsproduktivität. Einen Teil der Arbeit machten Musikzirkel aus, die sich zu Zufluchtsorten für professionelle inhaftierte Musiker entwickelten, wobei bei weitem nicht alle Musiker dort arbeiten konnten oder wollten. In größeren Lagereinheiten gab es so genannte „Kultur-" oder „Agitationsbrigaden". Die dort tätigen Lagerinsassen waren von anderer Arbeit meist befreit und mussten Konzerte vorbereiten und damit die einzelnen Lagereinheiten bereisen. Auch in Magadan existierte eine „Zentrale Kulturbrigade", in der von 1952 bis 1954 der berühmte Jazz-Trompeter und Absolvent der Berliner Musikhochschule Eddie Rosner mitspielte, der sieben Jahre seines Lebens in sowjetischen Lagern verbringen musste.[34] Diese Kulturbrigade hatte seit Sommer 1947 einen Vertrag mit dem Gor'kij-Theater, der regelmäßige Auftritte der Kulturbrigade am Theater regelte. Die daran beteiligten Häftlinge wurden von Wachen zum Theater gebracht und nach der Vorstellung wieder ins Lager abgeführt. In solchen Fällen traten sie nicht, wie von der Lagerhauptverwaltung vorgesehen, vor Mithäftlingen, sondern vor der zivilen Bevölkerung Magadans auf. Ihre Konzerte waren derart erfolgreich, dass nach wenigen Monaten ein neues Abkommen unterzeichnet wurde, welches die Häufigkeit der Auftritte auf zwei bis drei Mal pro Woche erhöhte.[35]

---

[32] Kozlov, *Teatr na severnoj zemle*, S.14f. Kozlov überliefert hier die Erinnerung eines Zeitzeugen aus Magadan. Wallace schrieb im Gegensatz dazu in seinem Buch *Sondermission in Sowjet-Asien und China* Folgendes über das Konzert in Magadan, vermutlich um die diplomatischen Beziehungen zur Sowjetunion nicht zu gefährden: „Ich glaube, ich habe noch nie in einer einzigen Stadt so viele und gute Stimmen ohne Zuzug von außerhalb vereint gefunden." Henry A. Wallace, *Sondermission in Sowjet-Asien und China*, Zürich 1947, S.32.

[33] Inna Klause, „Musik per Verordnung. Offizielles Kulturleben in Stalins Zwangsarbeitslagern", in: *Osteuropa* 57 (2007), Nr.6, S.301–313.

[34] Kozlov, *Teatr na severnoj zemle*, S.88.

[35] GAMO: F.R-54, op.1, d.38, l.123, 124.

1948 kam es erneut zur Gründung eines Magadaner Revuetheaters.[36] Die „Zentrale Kulturbrigade“ bildete den Kern der 60 Mann starken Truppe und weitere Häftlinge kamen dazu. Im neuen Theater gab es Sänger, Tänzer, ein kleines Sinfonieorchester sowie ein Unterhaltungsorchester. Für Massenszenen und Chöre durften laut Gründungserlass noch mehr Häftlinge beschäftigt werden. Hauptaufgabe des neuen *MÉT* waren Konzerte vor Häftlingen, es wurde ihm unter Berufung auf eine Vorschrift des Innenministeriums aber auch erlaubt, vor der Zivilbevölkerung aufzutreten, beispielsweise im Zentralen Klub der Wachmannschaften, wo das Theater probte. Hier war bis 1950, bis zu seiner Entlassung nach sechs Jahren Lagerhaft, der in der Sowjetunion vor der Inhaftierung sehr populäre Chansonier Vadim Kozin beschäftigt.[37]

Dadurch dass Häftlinge, ehemalige Häftlinge und zivile Bürger gemeinsam auf der Bühne auftraten, entstand eine enge Verbindung zwischen der Lager- und der Zivilbevölkerung. Im Unterschied zu Betrieben oder Bauprojekten, wo es ebenfalls zum Zusammentreffen der Lagerinsassen mit der Zivilbevölkerung kam, war das Theater ein mit positiven Emotionen assoziierter Ort. Während der Vorstellungen wurde das Publikum in die „positive Verflechtung“ miteinbezogen. In den 1940er Jahren entwickelte sich das Theater zum kulturellen Zentrum Magadans, Konzerte und andere Aufführungen fanden vor überfülltem Saal statt.[38] Selbstverständlich saß auch Lagerpersonal im Publikum, so dass die auftretenden Häftlinge für ihre Peiniger spielten. Während der Tourneen, die Theatertruppen seit 1936 auf der Kolyma unternahmen,[39] wurde die Verflechtung räumlich ausgedehnt. Diese Ausdehnung reichte geografisch noch weiter dadurch, dass Mitglieder des Ukrainischen Theaters für Musikkomödie oder Künstler aus Moskau in Magadan tätig wurden und anschließend in ihre Heimat zurückgingen.

Der positive Kontext, in dem diese Verflechtungen stattfanden, rückte für die Zivilbevölkerung die Tatsache, dass sie Häftlinge auf der Bühne sah, in den Hintergrund. Mehrere Zeitzeugen, die in den 1940er Jahren in Magadan lebten, erinnerten sich noch im Sommer 2006 mit Begeisterung und Nostalgie an Konzerte mit Häftlingsbeteiligung. Sie berichteten, dass diese ein großes Publikum angezogen hätten. In welche Welt die Künstler nach dem Auftritt

[36] GAMO: F.R-23, op.1, d.2219, l.101–108.

[37] Kozlov, *Teatr na severnoj zemle*, S.74.

[38] Boris Savčenko, *Kolymskie mizansceny* [Die Kolymsker Inszenierungen], Moskau 1988, S.7; Aleksandr Kozlov, *Ogni lagernoj rampy* [Lichter der Lagerbühne], Moskau 1992, S.19.

[39] Kozlov, *Teatr na severnoj zemle*, S.10.

zurückkehren mussten, hat die Zeitzeugen nicht beschäftigt.[40] Daraus kann gefolgert werden, dass die Präsenz von Häftlingen auf der Bühne das Publikum die Existenz des grausamen Lageralltags weniger wahrnehmen und selbstverständlicher akzeptieren ließ.

2.

Der Großteil der Konzerte in Magadan wies im betrachteten Zeitraum „bunte" sowie lange Programme auf. Exemplarisch wird hier das Konzert vom 28. Oktober 1942 am Gor'kij-Theater vorgestellt. Es kann als repräsentativ gelten, wie das Durchsehen aller im Archiv erhalten gebliebenen Konzertprogramme der Magadaner Theater bis zum Beginn der 1950er Jahre gezeigt hat.[41] Folgende Werke kamen dabei zur Aufführung:[42]

1. Teil

Antonín Dvořák:	Slavischer Tanz Nr. 1
Frédéric Chopin:	Prélude Des-Dur, Étude c-Moll op. 10
Michail Glinka:	*Walzer-Fantasie* (Fassung für Sinfonieorchester)
Dmitrij Šostakovič:	Blues
Pëtr Čajkovskij:	*Szene beim Winterkanal* aus der Oper *Pique Dame*

2. Teil

Akrobatische Etüde (drei Tänzer)	
Kriegslieder:	a) Matvej Blanter: *Ždi menja* [Warte auf mich]
	b) Jurij Miljutin: *Morskoj jastreb* [Der Seeadler]
	c) *Pesnja o gvardejcach* [Gardistenlied]
Vittorio Monti:	Czárdás
Mark Twain:	*The Million Pound Note*
	(Erzählung, in russ. Übersetzung)
Illusionist	
Sketch:	Schwejk (mit Goebbels-Puppe)

[40] Interviews der Verfasserin mit Marija Dobrinskaja, Ekaterina Gurova und Evgenija Vološina am 25.07.2006 in Magadan.

[41] GAMO: F.R-54, op.1.

[42] GAMO: F.R-54, op.1, d.11, l.17; F.R-54, op.1, d.13, l.34f.

3. Teil

Soli auf dem Bajan [Knopfakkordeon]:	a) Antonín Dvořák: Slavischer Tanz [ohne Nummernangabe]
	b) Rejngol'd Gliėr: *Jabločko* [Das Äpfelchen]
Foxtrott (fünf Tänzer)	
Scherzlieder	
„Exzentrische" Akrobaten	
Kriegslieder:	a) S. Tartakovskij: *Vsë tvoë* [Alles gehört Dir]
	b) Brüder Pokrass: *Babusja* [Das Großmütterchen]
	c) Boris Fomin: *Milen'kaja-malen'kaja* [Liebe kleine Valen'ka]
Michail Ljalin:	Tanz der Kubankosaken

Im ersten Teil des Konzerts spielte das Sinfonieorchester des Theaters unter der Leitung von Kanan Novogrudskij. Er war Violoncellist und hatte ein Studium am Moskauer Konservatorium sowie ein Aufbaustudium in Berlin absolviert. Vor der Haft war er Mitglied des Orchesters am Bol'šoj-Theater und des Staatsorchesters der UdSSR. Als so genannter politischer, jedoch unschuldiger Häftling war er acht Jahre lang im *Sevvostlag* inhaftiert und kam erst 1946 frei.[43] Die *Szene beim Winterkanal* sangen zwei professionell ausgebildete Sänger, die zum Zeitpunkt des Konzerts ebenfalls noch in Haft waren, darunter Evgenija Vengerova, die am Konservatorium in Kiev studiert hatte und an der Philharmonie und der Oper in Kiev aufgetreten war.[44] Der Sänger der Kriegslieder im zweiten Teil, Nikolaj Antonov, war vor seiner Haft Solist des Kirov-Theaters in Leningrad.[45] Mehr als die Hälfte der Aufführenden waren Häftlinge, ebenso zwei der drei Konzertmeisterinnen, der Conferencier und der Regisseur des Konzerts.

Um wessen Orchestrierung es sich bei Glinkas *Walzer-Fantasie* handelte, geht aus dem Programm nicht hervor. Sehr wahrscheinlich ist aber, dass sie in Magadan entstanden ist. Notenausgaben waren eine Seltenheit in Magadan, ganz zu schweigen von Aufführungsmaterial, so dass Musiker den Notentext oftmals erinnern sowie neu orchestrieren mussten.[46] Ein Beispiel dafür bietet die von der Autorin in der Magadaner Theaterbibliothek aufgefundene

[43] Kozlov, *Teatr na severnoj zemle*, S. 82.

[44] Ebd., S. 64.

[45] Ebd., S. 58.

[46] GAMO: F. R-54, op. 1, d. 2, l. 221; F. R-54, op. 1, d. 8, l. 37.

handschriftliche Partitur der Operette *Gräfin Mariza* von Emmerich Kálmán, die vom Häftling Al'bert Keše 1947 für kleines Sinfonieorchester arrangiert worden ist. Keše orchestrierte auch den Klavierauszug von Giuseppe Verdis *Traviata*, die Anfang 1945 mit großer Häftlingsbeteiligung in Magadan aufgeführt wurde. Inszeniert wurde sie vom Häftling Leonid Varpachovskij, dem früheren Mitarbeiter Vsevolod Mejercholʹds.[47] Er arbeitete in Magadan in der Tradition Mejercholʹds, der in der übrigen Sowjetunion nach seiner Hinrichtung 1940 verfemt war.[48]

Die Moskauer Lagerhauptverwaltung verlangte von musizierenden Häftlingen während des Zweiten Weltkriegs, dass sie Werke aufführten, die „den heroischen Kampf unserer Roten Armee mit dem deutschen Faschismus, den Enthusiasmus der Völker der Sowjetunion und den Kampf der Lagerinsassen um hohe Produktionsziffern widerspiegel[te]n".[49] Solche Programmpunkte nahmen jedoch einen geringen Raum in den Konzerten in Magadan ein, – wegen der großen Entfernung von Moskau waren für die Künstler Freiräume in der Programmgestaltung vorhanden. Dieses Phänomen ist auch bei der Aufführung von Operetten ausländischer Komponisten wie *Die Czárdásfürstin*, *Die Bajadere* oder *Gräfin Mariza* von Kálmán zu beobachten: Die Politverwaltung des *Dal'stroj* rügte das Theater immer wieder pflichtgemäß für den fehlenden ideologischen Gehalt dieser Operetten, unternahm aber keine weiteren Schritte, so dass sie den Großteil der Werke des Musiktheaters in Magadan bildeten.[50] Gelegentlich erklang in Magadan auch Musik, die in der übrigen Sowjetunion nicht gespielt wurde, beispielsweise Études und Préludes von Aleksandr Skrjabin.[51]

Die Musik zum letzten Programmpunkt des vorgestellten Konzerts ist vom ehemaligen Häftling des *Sevvostlag* Michail Ljalin komponiert worden, der vor der Haft Musiker an der Moskauer Music Hall [Moskovskij mjuzik-holl] war.[52] Wie dieser Tanz, wurden zahlreiche Schauspielmusiken, Tänze und Instrumentalstücke von Häftlingen für das Magadaner Theater komponiert. Sie stellten eine Besonderheit des dortigen Musikrepertoires dar, wie auch Stücke des Sängers Vadim Kozin und des Trompeters Eddie Rosner. Nach

[47] Programmzettel aus dem Privatarchiv von Anna Varpakhovski; GAMO: F.R-54, op.1, d.28, l.14.

[48] Savčenko, *Kolymskie mizansceny,* S.7.

[49] GARF [Gosudarstvennyj archiv Rossijskoj Federacii – Staatsarchiv der Russischen Föderation]: F.9414sč, op.1, d.1432, l.38.

[50] GAMO: F.R-54, op.1, d.54, l.16–18.

[51] GAMO: F.R-54, op.1, d.1, l.66; F.R-54, op.1, d.18, l.40.

[52] Kozlov, *Teatr na severnoj zemle*, S.77.

ihrer Inhaftierung wurden ihre Schallplatten aus dem Verkauf genommen, ihre Stücke durften nicht mehr aufgeführt werden, aber sie traten damit in Magadan trotzdem auf.

Es kann gefolgert werden, dass es in Magadan ein spezifisches Musikrepertoire gegeben hat. Paradoxerweise war diese Lagerstadt ein Ort, an dem von unfreien Menschen ein Stück künstlerischer Freiheit im totalitären System der Sowjetunion praktiziert werden konnte.

Uta Schmidt

Zugeständnis, Angstschrei oder Ironie? Zur Mehrdeutigkeit in der Musik Schostakowitschs

Dmitri Schostakowitsch ist nach wie vor eine der rätselhaftesten Figuren der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Trotz zahlreicher unterschiedlicher Publikationen bleiben viele seiner Werke hinter einem scheinbar undurchdringlichen Nebel verborgen. Paradox ist dabei allerdings, dass dieser Nebel dichter zu werden scheint, je mehr Wissenschaftler sich darum bemühen, ihn zu lichten.

Wenn ich behaupte, dass die Werke Schostakowitschs in den vergangenen Jahren in ausführlicher Form diskutiert worden sind, muss ich diese Formulierung etwas einschränken – das Hauptaugenmerk der Forscher lag bisher auf den großen Orchesterwerken, die der breiten Öffentlichkeit präsentiert wurden und letztlich dem allgemeinen Urteil ausgeliefert waren. Die Ironie der zeitgenössischen Rezeption liegt jedoch darin, dass ein gewöhnliches Mehrheitsurteil gar nicht erst entstehen konnte, da nur eine einzige Meinung ausschlaggebend war, nämlich die von Stalin. Aufgrund dieses Sachverhalts begannen einige Wissenschaftler im Nachhinein damit, in Schostakowitschs Musik Anzeichen dafür zu suchen, dass der Komponist ein musikalisches Doppelleben führte, indem er einerseits für das Regime und andererseits für sich selbst komponierte. Die interessante Frage dabei ist die, wie Schostakowitsch es schaffen konnte, auch in solchen Stücken unerkannt zu bleiben, die er nicht ausdrücklich für das Regime schrieb – schließlich musste er bei jedem Stück damit rechnen, dass es die falschen Leute hörten. Darüber hinaus fällt es nicht unbedingt leicht, festzustellen, welche seiner Werke überhaupt als regimekonform bezeichnet werden dürfen. Für den Moskauer Musikwissenschaftler Daniel Schitomirski ist es z.B. das Oratorium *Das Lied von den Wäldern,* ebenso wie das Sinfonische Poem *Oktober* oder die Kantate *Über unserer Heimat strahlt die Sonne,* die scheinbar offenkundig das System unter Stalin verherrlichen.[1]

Erklärungsbedürftig ist jedoch unter diesem Aspekt die Tatsache, dass Schitomirski ausgerechnet die 5. Sinfonie nicht dazu zählt, die aber gerade dazu diente, Schostakowitsch nach seiner Degradierung zum Volksfeind wieder zu rehabilitieren; es war eine Sinfonie, die von Stalin nicht nur gebilligt,

[1] Vgl. Daniel Shitomirski, *Blindheit als Schutz vor der Wahrheit – Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion,* hrsg. v. Ernst Kuhn, Berlin 1996, S. 227ff.

sondern auch hoch gelobt wurde! Wenn aber Schitomirski mit seiner These richtig liegt und ein regimekritisches oder zumindest nicht konformes Stück dennoch Stalins Anerkennung finden konnte, muss es mehrere Aussagen in der Musik geben – und in diesem Fall nicht nebeneinander, sondern hintereinander angeordnet. Anders ausgedrückt: Es scheint eine vordergründige Aussage zu geben, die jeder, einschließlich der Machthaber, verstehen konnte, und eine hintergründige, versteckte, die ausschließlich für diejenigen bestimmt war, die Schostakowitsch kannten und mochten – nicht zuletzt aber für den Komponisten selbst, da er hier, und oftmals nur hier, seine wahre Meinung preisgeben konnte.

Diese Vermutung bringt mich zur Kernfrage meines Aufsatzes: Was hat es auf sich mit der so genannten Mehrdeutigkeit in seiner Musik, die Wissenschaftler wie Daniel Schitomirski,[2] Bernd Feuchtner[3] und Krzysztof Meyer[4] so vielen seiner Stücke zugestehen? Ist es eine von Schostakowitsch intendierte Mehrdeutigkeit oder eine, die sich je nach Zuhörer ändert? Falls er diese Mehrdeutigkeit in seine Musik hineinkomponiert hatte, musste er sich sehr sicher sein, dass die Aussage von den entsprechenden Personen falsch – bzw. nur vordergründig richtig – interpretiert wurde. Ist es aber möglich, so etwas mittels einer wortlosen Kunst zu realisieren?

Um meine Überlegungen am musikalischen Gegenstand selbst zu verdeutlichen, möchte ich im Folgenden einige Werke näher beleuchten. Im Gegenzug zu den zahlreich vorhandenen Publikationen werde ich allerdings die Sinfonik ausklammern und stattdessen auf jene kammermusikalischen Stücke eingehen, die von der Öffentlichkeit – genauer gesagt der Stalinschen Öffentlichkeit – weitgehend unbehelligt geblieben sind, nämlich die fünf Sonaten.

Schon der Entstehungshintergrund dieser Stücke ist bemerkenswert. Einerseits erstrecken sie sich fast über den gesamten Zeitraum seines kompositorischen Schaffens und umfassen dabei andererseits nahezu den gleichen zeitlichen Rahmen wie die 15 Sinfonien. Die 1. Klaviersonate entstand 1926, nur ein Jahr nach seiner 1. Sinfonie – die Violasonate schrieb er 1975, 4 Jahre nach seiner letzten Sinfonie, als letztes Werk vor seinem Tod. Die Cellosonate stammt aus dem Jahr 1934, als die so genannten Stalinschen Säuberungsaktionen in Russland begannen, und kurz bevor der vernichtende *Chaos statt*

[2] Ebd., S. 273.

[3] Vgl. Bernd Feuchtner, *Dmitri Schostakowitsch – „Und Kunst geknebelt von der groben Macht",* Kassel 2002, vgl. u.a. S.10f.

[4] Vgl. Krzysztof Meyer, *Dmitri Schostakowitsch – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit,* Mainz 1998, vgl. u.a. S.12f.

Musik-Artikel in der *Prawda* erschien, der Schostakowitschs Existenz in hohem Maße gefährden sollte. Die 2. Klaviersonate schrieb er 1942, genau zwischen der 7. und der 8. Sinfonie – den in der Literatur sehr umstrittenen Kriegs-Sinfonien. Die Violinsonate schließlich entstand 1968, unmittelbar vor der 14. Sinfonie, als erste der beiden Sonaten, die nicht unter stalinistischer Herrschaft entstanden und die darüber hinaus Schostakowitschs Spätwerk charakterisieren.

Bemerkenswert ist an dieser Auflistung, dass die Sonaten trotz ihrer geringen Anzahl nicht nur eine ebenso große Zeitspanne umfassen wie die Sinfonien, sondern dass sie fast alle in Jahren entstanden sind, die für Schostakowitsch – sei es politisch oder persönlich – von großer Bedeutung waren. Diese Sonderstellung gebührt vor allem der Cellosonate, der 2. Klaviersonate und der Violasonate.

Ich möchte im Folgenden einige wenige konkrete Beispiele herausgreifen, um an ihnen die für Schostakowitsch scheinbar so charakteristische Mehrdeutigkeit zu überprüfen bzw. herauszufinden, auf welcher Ebene die musikalische Aussage hier – im Vergleich zu den Sinfonien – formuliert wird.

Betrachten wir zunächst die Cellosonate op. 40.[5] Das Hauptthema des Kopfsatzes ist in seiner Melodik und der durchgängigen Begleitung in gebrochenen Akkorden als kantabel und bewegt zugleich zu kennzeichnen; auch das lyrischere Seitenthema sowie Durchführung und Reprise vermögen diesen Eindruck nicht zu trüben. Am Schluss des Satzes bricht die Melodie jedoch unvermittelt ab und ohne Überleitung, quasi aus dem Nichts, über dem pochenden, pausendurchsetzten und Unheil verkündenden Oktavenpuls des Klaviers, erscheint im Cello erneut das Hauptthema – jedoch in völlig veränderter Gestalt. Die Melodie ist hier von einer derart quälenden Langsamkeit, dass sie weniger als zusammenhängende Phrase, sondern eher als mit Gewalt in die Länge gezogene Linie von Einzeltönen wahrgenommen wird. Angegeben ist Tempo Viertel=50, ein Tempo, das noch langsamer ist als der menschliche Herzschlag. Sämtliche Kantabilität ist verschwunden, so als wäre der Melodie jeglicher Lebenshauch entwichen. Bestätigt wird dieser Eindruck durch die letzten Takte des Klaviers: Der chromatische Oktavaufgang, der in diesem Tempo eine geradezu nervenzermürbende Wirkung erzielt, wird in einem späteren Werk fast wörtlich übernommen, nämlich in der Coda des Kopfsatzes der 5. Sinfonie op. 47[6] – einer der meist diskutierten und wichtigsten Sinfonien Schostakowitschs. Ironischerweise ist dieser bewusste chromatische Aufgang

[5] Dmitri Schostakowitsch, Sonate für Violoncello und Klavier op. 40, Hamburg (Sikorski) 1957.

[6] Dmitri Schostakowitsch, Symphonie Nr. 5 op. 47. Taschenpartitur, Hamburg (Sikorski) 1987.

der Moment, in dem in diesem Satz endlich auch die Tonika als solche wahrgenommen wird, da der Zuhörer bisher tonal in der Schwebe gehalten wurde. Hier allerdings verströmt die scheinbar lang ersehnte Tonika alles andere als die gewohnte Entschiedenheit und Stabilität, die ein Abschluss dieser Art sonst oft vermittelt – was stattdessen bleibt, ist ein unheimliches Gefühl der Beklemmung, eine Vorahnung eines noch unbekannten, aber unvermeidlichen Grauens.

Wenn bei Schostakowitsch in einem sonst so unauffällig anmutenden Werk eine solche Stelle auftaucht, liegt zumindest die Vermutung nah, dass hinter dem oberflächlichen Schein der äußeren Schicht mehr verborgen ist, als auf den ersten Blick sichtbar wird. Nur durch diese Coda erscheint der ganze erste Satz auf einmal in einem gänzlich anderen Licht – was anfangs stabil und klassisch wirkte, bleibt jetzt nur noch als Schatten übrig, als bloße Fassade, die immer mehr in sich zusammenfällt. Angesichts dieser zwei verschiedenen Sichtweisen, die hier aufeinander treffen, stellt sich nun allerdings die Frage, ob es sich hier um echte Mehrdeutigkeit handelt oder nur um eine zweite Interpretation, die die erste unplausibel wirken lässt.

In der 2. Klaviersonate,[7] die ich als nächstes behandeln möchte, wird die musikalische Aussage auf einer völlig anderen Ebene ausgebreitet. Im Kopfsatz ist es hier nicht das Hauptthema, das für die größte Befremdlichkeit sorgt, sondern das Seitenthema. Während das Hauptthema mit seiner Bassmelodie über präludierend dahinströmenden Sechzehntelläufen in der Oberstimme noch fast als spätromantisch bezeichnet werden kann, bildet das Seitenthema einen Kontrast dazu, wie er größer nicht sein könnte. Die Überleitung dauert vier Takte und besteht aus wild dahin geschleuderten, akzentuierten Akkorden, die in ihrer Behäbigkeit und Brutalität schon all das zunichte machen, was die durchgängige, fließende Motorik des Hauptthemas eingeführt hatte. Das Seitenthema selbst besteht aus einer überaus einfachen, wenn nicht gar primitiven Kinderlied- bzw. Gassenhauermelodie, die dem Zuhörer in Oktaven, noch dazu in voller Lautstärke und in höchster Diskantlage um die Ohren dröhnt. Die Begleitung unterstreicht die lärmende Fratzenhaftigkeit dieser Melodie, indem sie ihr nichts als simple Es-Dur-Dreiklänge in Grundstellung unterlegt, die den Taktwechsel zum 4/4-Takt nicht nur vehement betonen, sondern in ihrer Übertriebenheit regelrecht karikieren. Ungeachtet dessen lässt das Seitenthema allerdings noch eine andere, vollkommen gegensätzliche Interpretation zu. Aus anderem Blickwinkel betrachtet, deuten musikalische Merkmale wie die Staccato-Akkorde, die melodische Eingängig-

[7] Dmitri Schostakowitsch, Sonate Nr. 2 für Klavier op. 61, Hamburg (Sikorski) 1960.

keit, der plötzliche Dur-Umschwung, die extrovertierten Punktierungsmotive und nicht zuletzt die Wahl der charakteristisch heroischen Tonart Es-Dur auf Überschwang, Freude und Ausgelassenheit hin bzw. auf Triumph und Siegesgewissheit. Wenn diese Interpretation aus meiner Sicht auch in diesem Zusammenhang äußerst fragwürdig ist, so hat Schostakowitsch die Eindeutigkeit der Aussage offenbar durch die Wahl bestimmter musikalischer Mittel bewusst verschleiern wollen, so dass die Passage auf diese Weise auch als musikalische Ironie interpretiert werden könnte.

Auch der dritte Satz dieser Sonate hält nur auf den ersten Blick das, was er als Variationensatz – noch dazu mit Finalfunktion – verspricht. Schostakowitsch verwendet hier eine 30-taktige unbegleitete Melodie, in der das eigentliche Thema dreimal, mit jeweils leichten Veränderungen, wiederholt wird. Trotz der festgelegten Tonart h-Moll bleibt es jedoch so schwebend und ungreifbar, dass es dem Zuhörer immer wieder zu entgleiten droht.

Verantwortlich für die unerklärliche, mysteriöse Stimmung ist bereits der erste Takt des Themas, der noch gar nicht dazuzugehören scheint – eine Quinte und eine Quarte aufwärts, die wie zwei Fragen in der Luft stehen und alles andere als jene Geschlossenheit vermitteln, die gerade ein Variationsthema sonst in gesteigertem Maße suggeriert. Durch die Einstimmigkeit und die Tatsache, dass die Harmonik schon bald auf andere Tonarten ausweicht, bleibt der unsichere Fragecharakter bestehen. Das Thema in seiner ursprünglichen Form umfasst zunächst 9 Takte, und es endet, wie es beginnt – mit genau jenem Quintruf, der nicht zur Tonika hin, sondern geradezu von ihr weg strebt. Diese Beobachtung wird insofern charakteristisch, als dieses Thema von Anfang an von einem permanenten Versuch der Flucht gekennzeichnet ist. Dreh- und Angelpunkt ist jeweils der Grundton *h* bzw. der h-Moll-Dreiklang, mit dem es auch eingeleitet wird. Schon im nächsten Takt allerdings erfährt die Melodie eine Ausweichung nach oben, zum *es''*, der verminderten Quarte. Die folgenden Takte zeigen jedoch, dass jede Ausweichung, sei es nur eine kleine Sekunde oder ein größerer Sprung, z.B. in Form einer verminderten Oktave, sofort im Keim erstickt wird und wieder auf den Boden der Tatsachen, in diesem Fall in die h-Moll-Region zurückgeholt wird. Schostakowitsch bevorzugt bei solch sprichwörtlichen Fluchtversuchen in erster Linie verminderte Intervalle, wodurch angezeigt wird, dass die von unten ziehende Kraft stärker zu sein scheint und es nie gelingen kann, tatsächlich auszubrechen. Auch im zweiten und dritten Themenanlauf, die sich schon mutiger in andere harmonische Gefilde hinauswagen, wird die Melodie dennoch immer wieder zurückgeholt, bis sie schließlich nur noch in minimaler Bewegung um den Grundton *h* kreist und das Thema mit einem wiederholten Quintfall, dem

resignierten Wechsel zwischen Dominante und Tonika, beendet – ein weiteres Charakteristikum für die Sinnlosigkeit jedes weiteren Versuchs, davonzulaufen. Insofern ist dieses Thema einerseits von Furcht, andererseits von Macht gekennzeichnet, als zwei Phänomenen, die sich gegenüberstehen und dennoch unweigerlich zusammengehören.

Angesichts dieser musikalischen Hinweise wäre es meiner Meinung nach unplausibel, dieses Thema als mehrdeutig bezeichnen zu wollen – eher das Gegenteil ist der Fall, denn selten spricht Schostakowitsch eine deutlichere Sprache als hier. Dass ihm die Aussage wichtig gewesen sein muss, beweist schon die Einstimmigkeit des Themas, das in dieser pianistisch sonst so virtuosen Sonate zunächst wie ein Fremdkörper wirkt. Meiner Ansicht nach artikuliert der Komponist seine Gedanken in dieser 2. Klaviersonate so klar, wie es in den Sinfonien selten vorkommt, zumal er durch die Kombination aus Angst, Flucht und Macht nicht zuletzt auf seine eigene Situation hinweist. Möglicherweise diente diese Sonate ihm persönlich dazu, jene Missverständnisse zu klären, die seine 7. Sinfonie bezüglich ihres angeblichen Optimismus aufgeworfen hat, und seinen Freunden bzw. denen, die ihm nahe standen, zu zeigen, wie er wirklich dachte – auf einer eventuell ungefährlicheren Ebene als dem politischen Minenfeld der Sinfonie.

Abschließend möchte ich noch kurz auf die Violasonate[8] eingehen, über die schon deswegen gesprochen wurde, weil sie Schostakowitschs letztes Werk gewesen ist. Anders als die ersten Sonaten endet sie mit einem Adagio, und schon ohne genauere Analyse wird klar, dass Schostakowitsch hier mit anderen Mitteln als mit künstlerischer Virtuosität gearbeitet hat. Das Werk besticht einerseits durch seinen weitgehend dünnen Klaviersatz, der nicht selten einstimmige, unbegleitete Phrasen vorsieht, andererseits durch die längeren Solopassagen der Viola, die sich durch die ganze Sonate ziehen. Grund für diese Soli, die eher an Kadenzen in Solokonzerten erinnern, ist möglicherweise, dass der Komponist hier, durch die Stimme der Viola, am Ende seines Lebens noch einmal selbst die Stimme erheben wollte.

Für diese persönliche Ebene spricht außerdem, dass er in dieser Sonate häufig das Hauptmotiv aus einem seiner frühesten Werke verwendet, der Suite in fis-Moll für 2 Klaviere op. 6[9] – so, als würde sich mit dieser Sonate auch im kompositorischen Sinne ein Kreis schließen.

[8] Dmitri Schostakowitsch, Sonate für Viola und Klavier op. 147, Hamburg (Sikorski) 1975.

[9] Dmitri Schostakowitsch, Suite op. 6 und *Fröhlicher Marsch* für 2 Klaviere, Hamburg (Sikorski) 1983.

Aufgrund der hier dargestellten Beobachtungen bin ich der Auffassung, dass die Sonaten bezüglich des Phänomens der Mehrdeutigkeit im Gesamtschaffen Schostakowitschs eine Sonderrolle einnehmen. Zwar gibt es auch hier Momente, die mehrere Interpretationen zulassen, doch mindestens ebenso oft legt die Analyse des musikalischen Materials eindeutige Aussagen nahe, mehr, als das in vielen anderen Werken Schostakowitschs – besonders unter den Sinfonien – der Fall ist. Dennoch möchte ich diese These noch insofern einschränken, als der Entstehungszeitraum der Sonaten ebenfalls eine wichtige Rolle spielt. Die 2. Klaviersonate, die zu einer politisch hochbrisanten und für Schostakowitsch äußerst gefährlichen Zeit entstanden ist, nimmt dabei eine Sonderfunktion ein, denn wie zuvor erläutert, scheint der Kopfsatz noch in mancher Hinsicht mehrdeutig bzw. ironisch zu sein – beim dritten Satz spricht die Musik jedoch bereits eine ganz andere, viel eindeutigere Sprache. Darum kann die Kompositionsweise dieser Sonate einerseits als kompromissbereit bzw. konventionell, andererseits als überaus mutig bezeichnet werden.

Der Grund dafür, dass in den Sinfonien viel häufiger verschlüsselte Aussagen anzutreffen sind, liegt meines Erachtens tatsächlich darin, dass die Sinfonien stets dem ganzen russischen Volk – und damit zwangsläufig zunächst Stalin – zur Verfügung standen und der Komponist keine andere Wahl hatte, als seine wahren Gedanken hinter entsprechend anderem musikalischen Material zu verbergen. Die Kammermusik dagegen, und die Sonaten im Besonderen, galt im Gegenzug dazu noch als tatsächliches Eigentum des Komponisten; dass sie in der Öffentlichkeit auf wenig Interesse stieß, konnte im Zweifelsfall für ihn nur von Vorteil sein.

Dieser Aufsatz ist in die Rubrik *Musik und Politik* eingeordnet worden. Erst kürzlich habe ich in der neueren Literatur über Schostakowitsch folgenden Aufruf gelesen: „Es ist Zeit, die Politisierung Schostakowitschs zu überwinden und mehr Musik in dieser Musik zu entdecken!“[10] Die Frage ist: Kann man bei einem Komponisten wie Schostakowitsch auf die politische Verknüpfung verzichten?

Bei den Sonaten besteht, wie oben angedeutet, zumindest die Möglichkeit, sie nicht nur von der politischen, sondern auch von der persönlichen Seite zu betrachten. Wie schwer es allerdings ist, diese beiden Seiten strikt voneinander abzugrenzen, legt die Biografie Schostakowitschs nah, aus der hervorgeht, wie stark der Einfluss des äußeren Umfelds auf seine Psyche war.

[10] Manfred Sapper und Volker Weichsel, „Hörprobe“, in: *OSTEUROPA. Themenheft Dmitrij Sostakovic – Grauen und Grandezza des 20. Jahrhunderts* 56 (2006), Heft 8, S.3.

Weniger Politisierung und stattdessen mehr Musik – aber liegt darin tatsächlich ein Widerspruch? Eine Musik, die in einem Regime wie dem unter Stalin gefährlich genug war, um verboten zu werden, muss meiner Meinung nach zwangsläufig politisch sein und auch so interpretiert werden, was nicht heißen soll, dass dies der einzige Zugang sein darf. Das Politische ist nur ein Aspekt der Interpretation, aber in der Schostakowitsch-Forschung aus berechtigten Gründen so verwurzelt, dass es ignorant wäre, ihn nicht zu berücksichtigen.

Demzufolge möchte ich den eben genannten Aufruf etwas umformulieren: Es ist Zeit, damit aufzuhören, Musik dazu zu degradieren, nichts anderes als musikalisch sein zu können, und damit anzufangen, sie als eine Kunst anzusehen, die, um mit den Worten Ilja Ehrenburgs zu sprechen, „das große Vorrecht genießt, alles aussagen zu können, ohne irgendetwas zu erwähnen“[11]!

[11] Ilja Ehrenburg, *Menschen, Jahre, Leben,* München 1965, S. 436.

Ruth Seehaber

Das Loch in der Mauer. Der „Warschauer Herbst“ als Drehscheibe zwischen Ost und West in der Zeit des Kalten Krieges

„Daß es den Polen gelungen ist, dieses Fenster nach dem Westen zu öffnen und nun schon fünf Jahre lang offenzuhalten, mutet fast wie ein Wunder an.“[1] Dies schreibt Franz Willnauer im Jahr 1962 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* und meint damit das 1956 gegründete Festival für zeitgenössische Musik „Warschauer Herbst“. Das Festival war während des Kalten Krieges zeitweilig die einzige Stätte, an der Musiker aus den sozialistischen Staaten Mittel- und Osteuropas mit den zeitgenössischen Entwicklungen der westeuropäischen Avantgarde wie auch umgekehrt die westliche Musikwelt mit dem musikalischen Schaffen im Ostblock in Berührung kamen. Die Auswirkungen dessen waren nicht nur für die polnische Musik, sondern auch über Staats- und Blockgrenzen hinaus immens. Doch wie war dies möglich und warum gerade in Polens Hauptstadt Warschau?

Nach dem Zweiten Weltkrieg war die Situation in Polen zunächst ähnlich wie in den anderen Staaten des sowjetischen Einflussbereichs: In der Kunst herrschte die Doktrin des Sozialistischen Realismus. Diese Anfang der dreißiger Jahre von der KPdSU in der UdSSR festgelegte ästhetische Richtung wurde 1948 auf dem „Internationalen Kongress der Komponisten und Musikkritiker“ in Prag auf die Musik der Satellitenstaaten übertragen und 1949 auf dem „Kongress polnischer Komponisten und Musikkritiker“ in Łagów Lubuski für die polnische Musik postuliert. Gefordert wurde eine allgemein verständliche, programmatische und vor allem politisch engagierte Musik, während Werke der „Wiener Schule“ oder religiöse Musik offiziell verfemt waren. Die Kontakte zum westlichen Ausland wurden unterbrochen und die polnische Abteilung der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM) 1949 aufgelöst. Viele der polnischen Komponisten suchten nach Kompromissen, wie sie innerhalb der vorgegebenen Grenzen trotzdem möglichst authentisch komponieren konnten, indem sie etwa die neoklassizistische Richtung der Zwischenkriegszeit fortsetzten, sich dem Folklorismus widmeten oder ältere Musik stilisierten. Nur relativ wenige beugten sich den aufgezwungenen Tendenzen

[1] Franz Willnauer, „Die polnische Avantgarde“, in: *NZfM* 123 (1962), S.569.

und produzierten in Form von Massenliedern, ideologischen Kantaten und Programmsymphonien die polnische Variante des Sozialistischen Realismus.

Während also im Westen Karlheinz Stockhausen seine *Klavierstücke* und Pierre Boulez seinen *Marteau sans maître* schufen, und in Paris, Köln und Mailand die elektronische und konkrete Musik ins Leben gerufen wurden, bediente sich die Neue Musik Polens einer an den Grenzen der Tonalität liegenden Sprache. Die Dodekaphonie war wenn überhaupt nur in der Theorie bekannt, und ein Abgehen von der thematisch-motivischen Denkweise schien völlig unmöglich. Als im Jahr 1955 während eines Festivals in mehreren Städten die neusten Werke polnischer Komponisten präsentiert wurden, war das Ergebnis laut Aussage des Komponisten Włodzimierz Dobrowolski enttäuschend:

> Es zeigte sich, daß die polnische Musik infolge einer langjährigen Kontaktarmut mit dem Ausland und dadurch infolge eines Mangels an Information über das aktuelle Musikschaffen der übrigen Welt in eine Sackgasse geraten war. Unsere Musik war epigonal. Zwar hatten wir eine Reihe vielseitig gebildeter Komponisten, die ihr Handwerk ausgezeichnet beherrschten, doch sie bewegten sich in längst überholten stilistischen Bahnen, ausgetretenen Pfaden folgend und nicht selten in einer Schablone erstarrt.[2]

Aus dieser Situation heraus erwuchs im „Verband Polnischer Komponisten" die Idee eines internationalen Festivals. Es sollte zum einen das Schaffen der polnischen Komponisten im In- und Ausland bekannter machen und zum anderen Musikern und Publikum in Polen einen Überblick über das aktuelle musikalische Weltschaffen ermöglichen.[3] Es ging also keineswegs um eine Opposition gegen die Staatsform, sondern lediglich um das Verlangen informiert zu sein.[4] Dieses erste internationale Festival für zeitgenössische Musik, das ab 1958 den Namen „Warschauer Herbst" trug, fand vom 10.–21. Oktober 1956 statt, und damit genau in den Tagen des politischen Umbruchs in Polen.

Der sogenannte „polnische Oktober" war der Endpunkt eines Prozesses, der sich seit Stalins Tod 1953 vollzogen hatte und innerhalb dessen die Führung der „Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei" (PZPR) zusehends unter Druck geraten war. Den entscheidenden Anstoß zum Umschwung gaben schließlich im Februar 1956 die Geheimrede von Nikita Chruschtschow mit

[2] Włodzimierz Dobrowolski, „Der Einfluss des Festivals ‚Warschauer Herbst' auf die Entwicklung des Musiklebens in Polen", in: *Neue Musik und Festival* (=Studien zur Wertungsforschung, Bd.6), hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1973, S.69.

[3] Vgl. Tadeusz Baird, „Die Anfänge des ‚Warschauer Herbstes'", in: *Polish Music / Polnische Musik* 16 (1981), Nr. 3–4, S.11.

[4] Vgl. Hans Vogt, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1972, S.57f.

Enthüllungen über stalinistischen Terror sowie im März 1956 der plötzliche Tod des polnischen Staatspräsidenten Bolesław Bierut. Zu seinem Nachfolger wurde Edward Ochab gewählt, der zögernd den allgemeinen Forderungen nach mehr Freiheit und Rechtssicherheit nachgab. Es blieb jedoch die wachsende wirtschaftliche Notlage der Bevölkerung. Die Erbitterung darüber entlud sich im Juni 1956 im Aufstand von Poznań, der aus einem spontanen Arbeiterstreik gegen zu geringen Lohn entsprang und schließlich durch polnische und sowjetische Truppen mit Waffengewalt niedergeschlagen wurde. Die öffentliche Meinung forderte nun immer lauter die politische Rehabilitierung des ehemaligen Ersten Sekretärs der Arbeiterpartei Władysław Gomułka, so dass Ochab beschloss, sein Amt an ihn abzugeben.

Am 15. Oktober versammelte sich deshalb das Politbüro der PZPR in Warschau, um über die Neubesetzung führender Parteiämter zu beraten. Drei Tage später traf Chruschtschow überraschend mit einer starken Delegation der KPdSU in Warschau ein, und die sowjetischen Truppen in Polen führten beunruhigende Marschbewegungen aus. Chruschtschow ließ sich jedoch überzeugen, dass es keine personelle Alternative zu Gomułka gab, so dass dieser am 21. Oktober erneut zum Parteichef gewählt wurde. Am 24. Oktober wurden fast alle Urteile über die Aufständischen von Poznań aufgehoben, und am 28. Oktober erfolgte die Freilassung des 1953 internierten Kardinals Wyszyński. Diese populären Maßnahmen, die mit der Loyalität gegenüber der Sowjetunion vereinbar waren, wurden deshalb so schnell ergriffen, um einer befürchteten „Konterrevolution“ entgegenzuwirken. Denn zeitgleich warf die Rote Armee Anfang November den ungarischen Aufstand gegen die Herrschaft der kommunistischen Partei und der Sowjetunion blutig nieder und demonstrierte damit, dass es für die sowjetische Führung eine Grenze der Nachgiebigkeit gab.

Möglicherweise war der „Warschauer Herbst“ nur aufgrund dieses Zeitpunktes überhaupt möglich. Es war ein Experiment für die Veranstalter wie auch für die Behörden, denn bis zuletzt war unklar, ob jene tatsächlich eine solch breite Präsentation der bis vor kurzem noch verbotenen Musik zulassen würden bzw. welche Folgen diese mit sich bringen könnte. Auf dem Programm des ersten Festivals standen entsprechend der erwähnten Zielsetzung, einen Überblick über das aktuelle Weltschaffen zu geben, sowohl östliche als auch westliche Werke. Vor allem musste zunächst einmal der Informationsbedarf des Publikums an klassischer Moderne gestillt werden, so dass der erste „Warschauer Herbst“ noch eher retrospektiven Charakter trug und sich hauptsächlich im stilistischen Kreis um den frühen Igor Strawinsky, Arthur Honegger und Béla Bartók bewegte. Mit Rücksicht auf das an Neue Musik nicht gewöhnte Publikum wurde außerdem in jedem Konzert ein traditionel-

les Werk gespielt, weswegen im Programm ebenso Johannes Brahms, Pjotr Tschaikowsky und Richard Strauss zu finden waren. An zeitgenössischer Musik aus dem Westen wurde lediglich *Les Offrandes oubliées* von Olivier Messiaen dargeboten. Dennoch erkannte man in Polen sofort die Tragweite des Festivals:

> Es war die endgültige Bestätigung, dass die Diskriminierung der zeitgenössischen Musik in Polen beendet wurde, dass breitere Möglichkeiten des Austauschs von modernen künstlerischen Erfahrungen geschaffen wurden und dass den Komponisten und allgemein den Musikern in viel größerem Umfang als bisher der unmittelbare Kontakt mit der zeitgenössischen Musik ermöglicht wurde.[5]

Im Zuge der allgemeinen Liberalisierung im Kulturbereich wurden kurz darauf auch andere Kontakte zum Ausland wieder aufgenommen. So fuhr beispielsweise 1957 zum ersten Mal eine Gruppe von acht polnischen Komponisten zu den „Internationalen Ferienkursen für Neue Musik" nach Darmstadt, und die polnische Sektion der IGNM wurde, während sie offiziell weiterhin verboten blieb, auf der Ebene des Komponistenverbandes reaktiviert. Schon diese ersten Berührungen mit der westeuropäischen modernen Musik übten großen Einfluss auf die musikalische Landschaft Polens aus. Ausgelöst durch die Rezeption der Werke der „Wiener Schule" und der Avantgarde in Darmstadt begannen sich nun viele polnische Komponisten intensiv mit der zuvor offiziell geächteten Technik der Dodekaphonie auseinander zu setzen. Des Weiteren entstand 1957 in Warschau das Experimentalstudio des polnischen Rundfunks, das für lange Zeit das einzige seiner Art innerhalb des „Ostblocks" blieb.

Der zweite „Warschauer Herbst" im Jahr 1958 öffnete sich bereits vollständig für die gegenwärtige westliche Avantgarde. So umfasste das Programm die neuesten Werke führender westeuropäischer Komponisten wie Pierre Boulez, Luciano Berio, John Cage oder Luigi Nono, und unter der Leitung von Karlheinz Stockhausen fand erstmals ein Konzert mit elektronischer Musik statt. Auf der anderen Seite wurden weiterhin sozialrealistische Werke östlicher Kollegen, wie die monumentale und programmatische 6. Symphonie von

[5] „Był ostatecznym potwierdzeniem, że w Polsce skończono z dyskryminacją muzyki nowoczesnej, że stworzono szersze możliwości wymiany nowoczesnych doświadczeń artystycznych i że umożliwiono kompozytorom i w ogóle muzykom w zakresie o wiele szerszym niż to było możliwe dotychczas bezpośredni kontakt z muzyka współczesną." Krystyna Wilkowska-Chomińska, „Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej w Warszawie" [Internationales Festival Zeitgenössischer Musik in Warschau], in: *Muzyka* 1 (1956), Nr.3, S.176.

Janis Iwanows, dargeboten.[6] Die polnischen Komponisten traten bei diesem zweiten „Warschauer Herbst" mit Werken in Erscheinung, die einen deutlichen Wandel der Musiksprache zeigten. Während auf dem Festival 1956 etwa von Witold Lutosławski die folkloristische *Mała suita* (Kleine Suite) und das tonal ausgerichtete *Konzert für Orchester* gespielt wurden, kam 1958 seine auf Zwölftonmaterial basierende *Muzyka żałobna* (Trauermusik) zur Aufführung. Außerdem debütierten Henryk Mikołaj Górecki und Włodzimierz Kotoński mit Werken, die in serieller Technik komponiert waren. Im Musikschrifttum war daher bald von einer „polnischen Avantgarde"[7] oder gar von einer „polnischen Schule"[8] die Rede.

In den nächsten Jahren folgten die Debüts weiterer Komponisten wie Krzysztof Penderecki, Witold Szalonek, Bogusław Schaeffer und Augustyn Bloch, und es kam zu einem regelrechten Aufschwung des avantgardistischen Schaffens in Polen. Die innovativen Strömungen der westeuropäischen Musik, wie serielle Techniken, Aleatorik, elektronische Musik oder instrumentales Theater, wurden von den polnischen Komponisten in beschleunigter Weise rezipiert, wobei das Stadium des Kennenlernens und Aneignens bald überwunden war und künstlerisch Eigenständiges in den Vordergrund trat. So begann sich bereits auf dem dritten „Warschauer Herbst" 1959 mit der Uraufführung von Pendereckis *Strofy* (Strophen) und Góreckis *Symphonie 1959* eine Strömung in der polnischen Musik abzuzeichnen, bei der die Klangfarbe in den Mittelpunkt rückte. Ebenfalls 1959 erlangten die polnischen Komponisten ihren ersten internationalen Erfolg, indem die „Tribune des Compositeurs" der UNESCO in Paris Lutosławskis *Muzyka żałobna* und Tadeusz Bairds *Cztery Eseje* (Vier Essays) mit einem ersten Preis auszeichnete und Kazimierz Serockis *Sinfonietta* auf den siebten Platz setzte. Bald waren die polnischen Komponisten auf zahlreichen Festivals weltweit präsent, beispielsweise im Jahr 1961 bei der Biennale in Venedig, auf dem Festival der IGNM in Wien und beim Internationalen Festival zeitgenössischer Musik in Osaka.[9]

---

[6] Vgl. Marietta Morawska-Büngeler, „Schaubühne der Avantgarde? Ein Rückblick auf das polnische Festival Warschauer Herbst", in: *Internationale Musik-Festivals Heidelberg 1991 und 1992*, hrsg. vom Kulturinstitut Komponistinnen heute e.V., Heidelberg 1992, S. 226.

[7] Vgl. etwa Bohdan Pociej, „Świt awangardy. Na marginesie III ‚Warszawskiej Jesieni'" [Die Geburtsstunde der Avantgarde. Am Rande des III. ‚Warschauer Herbstes'], in: *Ruch Muzyczny* 4 (1960), Nr. 1, S. 10.

[8] Vgl. etwa Everett Helm, „Warschauer Herbst 1961 – Die neue polnische Schule", in: *NZfM* 122 (1961), S. 467.

[9] Vgl. Ludwik Erhardt, *Musik in Polen*, Warschau 1978, S. 135.

Der „Warschauer Herbst“ hatte nicht nur Auswirkungen auf das kompositorische Schaffen, sondern auf das gesamte musikalische Leben in Polen. Neue Musik ging immer stärker in das Repertoire von Ensembles und Solisten ein, die dadurch die Gelegenheit erhalten wollten, beim „Warschauer Herbst“ zu spielen und sich auf diese Weise dem In- und Ausland zu präsentieren. Daneben bildeten sich erste Spezialensembles für Neue Musik, wie im Jahr 1963 die Warschauer „Musikwerkstatt“ und die Krakauer „MW2“. Der Komponistenverband gründete 1961 mit dem „Posener Frühling“ und 1962 mit dem „Breslauer Festival der Zeitgenössischen Polnischen Musik“ noch zwei weitere Festivals für Neue Musik. Einen gewissen Einfluss übte der „Warschauer Herbst“ auch auf Rundfunk und Fernsehen sowie auf die Schallplattenherstellung und den Notendruck aus, die aufgrund der Popularität des Festivals zunehmend Neue Musik in ihre Programme aufnahmen. Nicht zuletzt war der „Warschauer Herbst“ beim Publikum äußerst beliebt und sorgte in Polen für eine Breitenwirkung von Neuer Musik, wie es sie kaum anderswo gab.

Ab 1958 fand der ursprünglich als Biennale geplante „Warschauer Herbst“ jährlich statt. Auch die Zeit des politischen „Nachtfrosts“, die ab 1959 der Phase des „Tauwetters“ folgte und in der beispielsweise die Freiheit der Meinungsäußerung wieder eingeschränkt wurde, konnten dem Festival nichts mehr anhaben. Lediglich 1982 wurde es aufgrund der Verhängung des Kriegszustandes in Polen vom Komponistenverband abgesagt. Zunächst nur als Versuch konzipiert, gewann die polnische Lösung u. a. wegen der bedeutsamen Resultate, die sie hervorbrachte, innere Stabilität. Der offizielle polnische Kurs hatte nun den Ehrgeiz, sich von der Schematik der östlichen Kulturpolitik zu unterscheiden, so dass die Förderung Neuer Musik auch zu einem Ausdruck nationaler Selbstbehauptung wurde.[10] Damit entsprach die polnische Kulturpolitik der allgemeinen politischen Richtung, einen eigenen „polnischen Weg“ innerhalb des kommunistischen Systems zu finden. Sie bestand deshalb immer in einem Ausloten des eigenen Handlungsspielraums, verbunden mit dem Bemühen, eine Eskalation wie in Ungarn zu vermeiden. Auch die Künstler konnten innerhalb dieses Rahmens so lange frei agieren, wie sie nicht die Beziehungen zur Sowjetunion gefährdeten.

Der Bereich der Musik schien darüber hinaus im Vergleich zu anderen Künsten am wenigsten von Repressionen betroffen zu sein, was daran lag, dass Musik offiziell als eine nicht-semantische Kunst anerkannt war und des-

[10] Vgl. Ulrich Dibelius, *Moderne Musik II*, München ^{3}1991, S. 287.

halb für den Staat keine so große Gefahr bedeutete.[11] Hinzu kam, dass sich Autoritäten wie Lutosławski, Serocki, Baird, Górecki oder Penderecki, die in der musikalischen Welt Polens den Ton angaben, stets unnachgiebig gegenüber dem Regime verhielten und auch der „Verband Polnischer Komponisten" nie regimetreue Tendenzen aufwies.[12]

In Hinblick auf den „Warschauer Herbst" gelang es durch eine geschickte Struktur der Zuständigkeitsaufteilung, eine für kommunistische Zeiten größtmögliche Freiheit zu erreichen. So wurde das Festival zwar vom Komponistenverband veranstaltet und größtenteils durch das Kultusministerium finanziert, doch das Programm bestimmte eine vom Verbandsvorstand berufene unabhängige Programmkommission. Bei Angriffen, beispielsweise von Seiten sowjetischer oder ostdeutscher Musikzeitschriften, reagierte das polnische Ministerium mit dem Versprechen, Druck auf den Komponistenverband auszuüben, woraufhin sich dieser mit der Feststellung rechtfertigte, dass er auf die Arbeit der Programmkommission keinen direkten Einfluss habe.[13] Die Veranstalter mussten lediglich darauf achten, dass die richtigen Proportionen zwischen Werken aus dem Osten und dem Westen gewahrt wurden.[14] Die Ensembles sozialistischer Staaten kamen zudem im Rahmen des offiziellen Austauschs häufig mit einem eigenen festgelegten Programm. Besonders prekär war dies beim „Warschauer Herbst" 1972, als die Programmkommission das 2. Klavierkonzert von Tichon Chrennikow, des Generalsekretärs des Verbandes der sowjetischen Komponisten, mit Chrennikow persönlich als Solisten ins Programm aufnehmen musste. Als Zeichen des Protestes verweigerten die Mitglieder der Programmkommission daraufhin den Abdruck ihrer Namen im Programmbuch.[15] Aufführungsverbote herrschten „nur" für Werke emigrierter

[11] Vgl. Andrzej Chłopecki, „Festivals und Subkulturen. Das Institutionengefüge der Neuen Musik in Mittel- und Osteuropa", in: *Neue Musik im politischen Wandel*, hrsg. von Hermann Danuser, Mainz 1991, S. 41.

[12] Vgl. Mieczysław Tomaszewski, „O twórczości zaangażowanej: muzyka polska 1944–1994 między autentyzmem a panegiryzmem" [Über engagiertes Schaffen: Polnische Musik 1944-1994 zwischen Authentizität und Panegyrismus], in: *Muzyka i Totalitaryzm*, hrsg. von Maciej Jabłoński, Poznań 1996, S. 146f.

[13] Vgl. Andrzej Chłopecki, „Zur Rezeption der Neuen Musik der DDR aus der Perspektive des ‚Warschauer Herbstes'", in: *Zwischen Macht und Freiheit. Musik in der DDR* (=KlangZeiten, Bd. 1), hrsg. von Michael Berg u.a., Köln 2004, S. 110.

[14] Vgl. Danuta Gwizdałanka, „Politische Aspekte des Warschauer Herbstes und der neuen polnischen Musik", in: *Warschauer Herbst und Neue Polnische Musik. Rückblicke – Ausblicke*, hrsg. von Volker Kalisch, Essen 1998, S. 14.

[15] „Augustyn Bloch im Gespräch mit Detlef Gojowy", in: *Augustyn Bloch. Ein Komponistenleben in Polen*, hrsg. von Detlef Gojowy, Köln 1999, S. 11.

polnischer Komponisten, wie Roman Palester und Andrzej Panufnik. Nicht gespielt werden durften ferner Stücke von Komponisten, die unter sowjetischer Zensur standen. Aus diesem Grunde wurde ebenfalls auf dem „Warschauer Herbst“ 1972 ein Werk von Edisson Denissow, das auf Druck Chrennikows aus dem Programm entfernt werden musste, kurzerhand unter dem Namen von Denissows Frau Gala Warwarin aufgeführt.[16]

Unter dem Argwohn und der offiziellen Ablehnung östlicher Beobachter wuchs der „Warschauer Herbst“ damit rasch zu zentraler Bedeutung heran und wurde zum wichtigsten Umschlagplatz für Werke, Kontakte und Informationen in einer vom Kalten Krieg geteilten Welt. Für die östlichen Länder bot er die Gelegenheit, Versäumnisse nachzuholen und an die jüngsten europäischen Traditionen anzuknüpfen, und den westlichen Komponisten und Musikkritikern ermöglichte er, sich im „Ostblock“ umzuschauen. Vom „Warschauer Herbst“ 1974 berichtet beispielsweise Gerhard Brunner:

> Es ist ein Diskussionsforum für ganz Osteuropa, und die Interessierten machen von der Möglichkeit Gebrauch, sich hier über die neueren und neuesten Entwicklungen zu informieren. Diese eminent wichtige Funktion brachte mir ein polnischer Bekannter am letzten Abend noch einmal in Erinnerung. Ein Paket Noten unter meinem Arm entdeckend, sagte er mit boshafter Ironie: ‚Jetzt schauen Sie fast aus wie ein russischer Komponist.‘[17]

Im Jahr 2007 feierte der „Warschauer Herbst“ sein 50-jähriges Bestehen. Im wiedervereinigten Europa ist er heute ein Festival unter vielen – allerdings mit zehn Tagen und drei Konzerten täglich eines der größten Festivals für zeitgenössische Musik. An den Grundsätzen ist festgehalten worden: Immer noch bietet er neben Klassikern der Moderne vor allem einen breiten Querschnitt durch das aktuelle Schaffen in Polen und weltweit. Selbst die Struktur ist abgesehen von der Finanzierung nahezu unverändert, denn Veranstalter ist nach wie vor der polnische Komponistenverband, und die inhaltliche Gestaltung geschieht durch eine Programmkommission. Nur die Funktion des „Warschauer Herbstes“ als Drehscheibe zwischen Ost und West wurde durch die politischen Entwicklungen glücklicherweise überflüssig gemacht. Vielleicht war es aber auch der „Warschauer Herbst“ selbst, der zu diesen Entwicklungen beigetragen hat. So meint Andrzej Chłopecki, „daß in dem Augenblick,

[16] Vgl. Angaben zum Werk *Enkyklopaideia* im Programmbuch des „Warschauer Herbsts“ 1972, S. 102.

[17] Gerhard Brunner, „Andrang beim ‚Herbst‘“, in: *Musica* 28 (1974), Nr. 6, S. 535.

als David Tudor [auf dem „Warschauer Herbst"] 1958 die *Music of changes* von John Cage spielte, der erste Betonbrocken aus der Berliner Mauer herausbrach, bevor diese überhaupt errichtet war."[18]

[18] Chłopecki, „Zur Rezeption der Neuen Musik der DDR", S. 108.

Katrin Gerlach

Die *Jüdische Chronik* (1960) – Antisemitismus in der musikalischen Kritik

In der Bundesrepublik Deutschland (BRD) war die antisemitische Einstellung als privates Vorurteil nach der so genannten „Stunde Null" keineswegs aus den Köpfen der Menschen verschwunden. Zwar gab es nach Kriegsende bereits wissenschaftliche Auseinandersetzungen zum Antisemitismus, doch fanden diese Werke nur bei einem kleinen Publikum Aufmerksamkeit.[1] Im öffentlichen politischen Diskurs war der Antisemitismus bis Ende der 50er Jahre vernachlässigt worden. Dies änderte sich schlagartig mit der antisemitischen Schmierwelle um die Jahreswende 1959/60. Ihr extremstes Ausmaß zeigte sich in den Schmierereien an der Kölner Synagoge „Deutsche fordern: Juden raus".[2] Zusammen mit dem Eichmann-Prozess von 1961 und den Auschwitz-Prozessen seit 1963 kennzeichnete die Reaktion auf die antisemitische Schmierwelle eine Phase der intensiven politischen Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und der Bekämpfung des Antisemitismus.[3] Zwar im Verständnis einer „Jungfrauengeburt", die mit der nationalsozialistischen Vergangenheit nichts gemein haben wollte, und versehen mit dem Emblem des Antifaschismus hatte sich auch die Deutsche Demokratische Republik (DDR) kritisch gegenüber der BRD in den Vergangenheitsdiskurs eingebracht.[4]

Diese Auseinandersetzung spiegelt sich in Literatur und Musik wider. Bekannte Werke dieser Zeit sind Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963) und *Die Ermittlung* (1965) von Peter Weiss. Musikalisch wird der Diskurs um die

[1] Vgl. Werner Bergmann und Rainer Erb, „Privates Vorurteil und öffentliche Kritik. Der Antisemitismus in Westdeutschland nach 1945", in: *Jahrbuch für Antisemitismusforschung* 1, hrsg. von Wolfgang Benz, Frankfurt a.M. u.a. 1992, S.16–17. Zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus vgl. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947 [1944]; Jean Paul Sartre, *Betrachtungen zur Judenfrage*, Zürich 1948 [1945]; Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Frankfurt a.M. 1955 [1951].

[2] *Die antisemitischen und nazistischen Vorfälle. Weißbuch und Erklärung der Bundesregierung*, hrsg. von der Bundesregierung, Bonn 1960, S.29.

[3] Vgl. Bergmann und Erb, „Privates Vorurteil und öffentliche Kritik", S.17.

[4] Vgl. Detlef Siegfried, „Zwischen Aufarbeitung und Schlußstrich. Der Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten 1958 bis 1969", in: *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*, hrsg. von Axel Schildt u.a, Hamburg 2000, S.77–113.

„unbewältigte" Vergangenheit und den erneut aufkeimenden Antisemitismus in der Komposition *Jüdische Chronik* (1960) evident.

Die *Jüdische Chronik* ist eine Gemeinschaftskomposition der ostdeutschen Komponisten Paul Dessau und Rudolf Wagner-Régeny und der westdeutschen Komponisten Boris Blacher, Karl Amadeus Hartmann und Hans Werner Henze. Für den Text wandte sich der Initiator des Werkes, Paul Dessau, an den Schriftsteller Jens Gerlach, der 1953 aus Hamburg in die DDR übergesiedelt war. Die paritätische Besetzung der Beteiligten zeugt von der Einzigartigkeit der *Jüdische*[n] *Chronik*, die eine die damaligen ideologischen Grenzen überschreitende Zusammenarbeit darstellt. Obwohl der Ausgangspunkt der *Jüdische*[n] *Chronik* in westdeutschen antisemitischen Vorfällen zu suchen ist, kann sie in beiden deutschen Staaten als Unzufriedenheit über die mangelnde Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit verstanden werden.

Nachdem die Komposition Anfang 1961 fertig gestellt worden war, planten die Komponisten die Uraufführung als Doppelpremiere für den 24. Oktober in Köln und Leipzig.[5] Dieser Plan scheiterte mit dem Bau der Berliner Mauer im August 1961. Karl Amadeus Hartmann ersuchte daraufhin im Namen aller westdeutschen Komponisten Paul Dessau um die Absetzung der Uraufführung.[6] Auch weitere Uraufführungsversuche scheiterten. Erst am 14. Januar 1966 wurde die *Jüdische Chronik* in Köln unter Christoph von Dohnányi uraufgeführt. Am 15. Februar fand unter Herbert Kegel die Erstaufführung in der DDR in Leipzig statt.

Entsprechend der Anzahl der beteiligten Komponisten ist das Werk fünfteilig. Wegen der unterschiedlichen historischen Ebenen, die im Werk angesprochen werden, bietet es sich an, seine Struktur aus der Mitte heraus zu skizzieren.

Die Klimax der *Jüdische*[n] *Chronik* bildet der Kompositionsteil Henzes, in dem der Warschauer Ghettoaufstand thematisiert wird. Inhaltlich gliedert sich dieser Teil in zwei Sinneinheiten. Die erste Sinneinheit beschreibt die Folterung eines Partisans; die zweite Sinneinheit schildert den tatsächlichen Aufstand. Vor Henzes *Aufstand* steht Hartmanns Vertonung des Ghettoalltags. Exemplarisch für das Leben im Ghetto wird von einem Mann, einer Frau und einem Kind berichtet. Die Rede ist von Hunger, Angst und den Ab-

[5] Vgl. Daniela Reinhold, *Paul Dessau (1894–1979). Dokumente zu Leben und Werk*, Berlin 1995, S.111.

[6] Vgl. Paul Dessau, ‚*Let's hope for the Best*'. *Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948–1978*, hrsg. von Daniela Reinhold, Hofheim 2000, S.77.

transporten nach Treblinka. Um die Berichte vom Warschauer Ghetto herum konzipierte Gerlach die Kompositionsabschnitte von Blacher, Wagner-Régeny und Dessau. Wagner-Régeny gestaltet in seinem Abschnitt den Mahnruf zur Übernahme der Verantwortung, denn „Schuldig wird der Unschuldige, wenn er nicht warnt vor dem Fall in die Schuld".[7] Die Abschnitte von Blacher und Dessau bilden den Rahmen des Werkes. Dem von Blacher komponierten *Prolog* steht am Ende ein textlich identischer, zusätzlich um drei Verse erweiterter *Epilog* Dessaus gegenüber. Inhaltlich benennen *Prolog* und *Epilog* gegenwärtige antisemitische Vorfälle. Gerlach war bei dieser strukturellen Anordnung seines epischen Textes darum bemüht, die antisemitischen Geschehnisse seiner Zeit in den Kontext zu jenen der nationalsozialistischen Vergangenheit zu stellen. Als Exempel thematisiert er den Warschauer Ghettoaufstand und den Ghettoalltag.

Die Struktur stellt sich dementsprechend wie folgt dar: Blachers *Prolog* folgt ein unbenannter Teil Wagner-Régenys. Hartmann und Henze schließen an mit ihren Kompositionsabschnitten *Ghetto* und *Aufstand*. Die *Chronik* wird durch Dessaus *Epilog* beendet.

Bisher ist die *Jüdische Chronik* musikwissenschaftlich wenig beachtet worden. Neben Einführungen von Hanns-Werner Heister,[8] der seinen Schwerpunkt auf die musikalische Analyse legt, und Joy H. Calico,[9] die sich mit dem Entstehungshintergrund und der Rezeption der *Jüdisch*[n] *Chronik* in beiden deutschen Staaten auseinandersetzt, findet sich eine umfangreiche Darstellung des Werks und seiner Rezeptionsgeschichte in der Dissertation Amy L. Wlodarskis.[10] Darüber hinaus ist es der Mühe Ulrich Dibelius' und Frank Schneiders zu verdanken, dass in ihrem Kompendium *Neue Musik im geteilten*

[7] Jens Gerlach, „Jüdische Chronik", in: *Neue Musik im geteilten Deutschland* 1, hrsg. von Ulrich Dibelius u.a., Berlin 1993, S.346.

[8] Hanns-Werner Heister, „Aktuelle Vergangenheit. Zur Kollektivkomposition *Jüdische Chronik* (Blacher, Wagner-Régeny, Hartmann, Henze, Dessau)", in: *Paul Dessau – Von Geschichte gezeichnet*, hrsg. von Klaus Angermann, Hofheim 1995, S.171–190.

[9] Joy H. Calico, „Jüdische Chronik: The Third Space of Commemoration between East and West Germany", in: *The Music Quarterly* 88 (2005), S.95–122.

[10] Amy L. Wlodarski, *The sound of memory. German musical representations of the Holocaust 1945-1965*, Rochester 2006. Vgl. weiterhin die mittlerweile erschienene Dissertation von Kerstin Sicking, *Holocaust-Kompositionen als Medien der Erinnerung. Die Entwicklung eines musikwissenschaftlichen Gedächtniskonzepts*, Frankfurt a.M. 2009. Sie setzt den Schwerpunkt auf die Rezeptionsgeschichte durch die Auswertung von Rezensionen.

Deutschland[11] zahlreiche Uraufführungskritiken aus Ost- und Westdeutschland und Quellenmaterial der zuständigen Archive zusammen getragen wurden.

Nur am Rande erörtert wurden im Kontext der *Jüdische*[n] *Chronik* bisher der Traditionsbezug zur jüdischen Historie und die Historizität des Werkes. Letztere deutet sich bereits im Titel in der Terminologie „Chronik" an. Eine interessante Fragestellung ist die Überlegung, inwieweit durch werkimmanente Aspekte Mitte der 60er Jahre ein musikalischer Appell wider den erneut aufkeimenden Antisemitismus geschaffen wurde. Es ist die Frage nach appellativen Elementen im Konnex von Musik und Text, die zur Vorsicht mahnen und an das Publikum gerichtet sind, sich dem Antisemitismus entgegenzustellen.

Da die Aussage von Musik seit jeher ähnlich der Aussage von Sprache angesehen wurde, sie gleichzeitig auch als in syntaktischen Strukturen verhaftend betrachtet wird, bietet es sich für eine Appellanalyse an, auf eine Theorie der Literaturwissenschaft zurückzugreifen. Dafür wird die Theorie Wolfgang Isers zur *Appellstruktur der Texte*[12] herangezogen. Isers Appelltheorie basiert auf bereits in den Texten angelegten unbestimmten Stellen, die er als „Leerstellen" bezeichnet. Sobald Texte in irgendeiner Form Fragen aufwerfen, wird der Leser versucht sein, diese sowohl aus dem Kontext des Textes, als auch aus dem Kontext seiner eigenen Erfahrungen zu beantworten. Die Struktur der Leerstellen bewirkt zum einen „die Beteiligung des Lesers an der Bewertung [der Textelemente, Anm. d. Verf.], zum anderen aber die Kontrolle derjenigen Reaktionen, denen die Bewertung entspringt."[13] In diesen Leerstellen entsteht der Appell an den Rezipienten.

Bereits in der Antike wurde der rhetorische Appell als das Zusammenspiel von pathos und ethos gefasst. Es sei nicht mehr primär auf die rationalen Elemente der argumentatio zu vertrauen; sondern das appellative Ziel der persuasio, der Überredung, sei vor allem durch die unterschwellig auf die Emotionen wirkenden Mittel zu erreichen.[14] Überredung gelinge folglich durch die Darstellung von „Leiden" im Sinne von „Nachempfinden" und die Schaffung

[11] *Neue Musik im geteilten Deutschland* 1, hrsg. von Ulrich Dibelius und Frank Schneider, Berlin 1993, S. 323–363.

[12] Wolfgang Iser, *Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1971.

[13] Iser, *Appellstruktur*, S. 21.

[14] Vgl. Johannes G. Pankau, Art. „Rhetorischer Appell", in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 1, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1992, Sp. 836.

eines Moments, in dem der Mensch sich handelnd verwirklichen kann. Die Appellfunktion ist stets in Abhängigkeit des Rezipienten zu sehen.

Basierend auf diesen Überlegungen ließe sich der Appell zum einen auf einer werkimmanenten Ebene im Auffinden von „Leerstellen", zum anderen in der Wirkung der in dieser Ebene generierten Emotionen beim Rezipienten nachvollziehen. Diese Elemente in der *Jüdische*[n] *Chronik* gilt es aufzuzeigen, wenn diese, so Henze, als „Protest-Aufruf" gegen „die akute Gefahr eines Rückfalls in die Dunkelzone des Nazifaschismus"[15] zu verstehen ist.

In Blachers „Prolog" zeigt sich die Mahnung zur Vorsicht in einer Melodielinie in den Klarinetten. Diese Phrase erklingt dreimal. Während Alt und Bariton von erneuten Drohbriefen und Friedhofschändungen berichten, mahnen drei kanonisch einsetzende Klarinetten. Diese im Crescendo nach oben strebende Linie bildet den Kontrast zu den von Blacher sehr sparsam komponierten Soli. Steht sie beim erstmaligen Auftreten noch in Achteln, wird sie beim zweiten Erklingen diminuiert in Achteltriolen, beim dritten augmentiert in Vierteln notiert. Der Appell wird in dieser rhythmischen Verschiebung, die den Zuhörer aufhorchen lässt, deutlich.

Basierend auf der Textvorlage findet sich bei Wagner-Régeny ein dreifacher Appell zur Verantwortungsübernahme für die Zukunft. „Wahr aber ist" singen erst Soli, später der gesamte Chor. In diese Phrase ist der Sprecher eingefasst, der den Konnex zwischen den Anzeichen des Antisemitismus' der 1930er Jahre und jenen der ausgehenden 50er Jahre herstellt; denn „Es geschah einst, und es waren die gleichen Zeichen, die vorausgingen dem Chaos".[16] Im dreimaligen Wechsel von „Wahr aber ist" und formulierter Mahnung schwellen die Soli zum Chor und die Anzahl der Sprecher wird verdoppelt. Chor und Sprecher führen diesen Teil zum dramatischen Höhepunkt.

Hartmann gestaltet seinen dritten Teil „Ghetto" als Lamento. Einzelne Melodien der Klarinetten, Fagotte, Flöten und Oboen intensivieren die Klage über die Ohnmacht im Ghetto. In diesen slawisch-orientalisch geprägten Melodielinien fasst Hartmann das Fremde, in denen Heister das „Jüdische" erkennt.[17] Sie personifizieren die Juden und darüber hinaus ihr Leiden. In der Darlegung dieser Emotionen wird der Appell an die Rezipienten ausge-

[15] Henze, Hans Werner, „Zur Berliner Erstaufführung der ‚Jüdischen Chronik' (1981)", in: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, hrsg. von Jens Brockmeier, München ^{2}1984, S.344.

[16] Gerlach, „Jüdische Chronik", S.346.

[17] Vgl. Hanns-Werner Heister, „Das Fremde und das Eigene. Elemente jüdischer Musik bei Karl Amadeus Hartmann", in: *Die Musik des osteuropäischen Judentums. Totalitäre Systeme, Nachklänge*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Dresden 1997, S.101.

löst, sich diesem Leiden entgegenzustellen, es zu unterbinden, es nie wieder geschehen zu lassen. Zusätzliche Personifizierung gelingt durch den Aspekt der kompositorischen Einarbeitung der wörtlichen Rede; gleich Anführungszeichen erklingt ein dramatisch aufstrebendes, willkürlich geordnetes Arpeggio in Klavier, Harfe, Vibra- und Marimbaphon. Bereitet es einerseits auf das Kommende, die sehr individuell und damit nachempfindbar gehaltenen Dialoge vor, stellt es andererseits den einzigen Ausbruch im Lamento dar.

An das Lamento schließt Henzes *Aufstand* an. Im Partisanen-Komplex ist der Appell wiederum textlich als Aufforderung eingearbeitet; „Mein Volk, erhebe dich gegen den Tod! So wirst du siegen!"[18] Diese Verse werden a cappella vom Sprecher übernommen. Jegliche Ablenkung von diesem Appell durch weitere musikalische Elemente wird unterbunden. Lediglich ein stiller Klangteppich unterliegt den beiden Wiederholungen im weiteren Verlauf. Im Gegensatz zu den anderen Textappellen werden mit diesen Zeilen die Juden selbst angesprochen, sich zur Wehr zu setzen. Durch die *Jüdische Chronik* sollen nicht nur all jene erreicht werden, die die antisemitischen Tendenzen um 1960 bisher gewähren ließen, sondern auch die Juden selbst sind zur Stellungnahme aufgerufen. Der gesamte Partisanenkomplex wird von Henze durch eine sehr eindringliche Basslinie aus Schlagwerk, Klavier und Kontrabässen unterlegt, die dem geschilderten Szenario zusätzlich Aggressivität und Brutalität verleiht.

Der daran anschließende Teil wurde von Dessau bearbeitet. Henze bat Dessau im Januar 1961 seinen Teil zu Ende zu komponieren, da er zeitgleich an der *Elegie für junge Liebende* arbeitete.[19] Textlich wird hier kein Appell formuliert, sondern lediglich erzählt.

Das sowohl musikalisch wie literarisch markanteste appellative Moment zeigt sich am Ende des *Epilog*[s] und damit am Schluss der *Jüdische*[n] *Chronik*. Die letzten Takte basieren nur noch auf der Warnung „Seid wachsam!".[20] Die zuvor aufgebaute Spannung nimmt Dessau zurück und überführt sie in die Nachdrücklichkeit der Worte. Unterschiedlich artikulieren Chor, Sprecher und Baritonsolo die immer gleichen Worte. Die Instrumente, agogisch vielfältig konzipiert, folgen ihrem eigenen Rhythmus. Die Chorstimmen verschieben sich gegenseitig im Metrum. Es erklingt ein letztes, gesprochenes „Seid wachsam!" aller Stimmen, das im Flüstern verstummt. Der Zuhörer wird gezwungen noch genauer hinzuhören.

---

[18] Ebd. S.347.

[19] Vgl. Dessau, „*Let's hope for the Best*", S.73.

[20] Gerlach, „Jüdische Chronik", S.350.

Wie gezeigt wurde, haben die Komponisten auf ganz unterschiedliche Weise appellative Elemente verarbeitet. Bei Blacher und Hartmann fallen wegen ihrer rhythmischen Anordnung und Färbung besonders einzelne Melodielinien auf. Wagner-Régeny nutzt vornehmlich die personelle Steigerungsmöglichkeit in Phrasenwiederholungen zur Formulierung der Verantwortung. Während Henze mit der Wirkung zugeschriebener Personifizierung der Aufführenden arbeitet, spielt Dessau mit verschiedenartigen Artikulationsweisen und Klangfarben.

In dieser exemplarischen Zusammenstellung einzelner Kompositionsstellen, zumeist in Verbindung mit dem Textinhalt, wird deutlich, dass zum einen sehr stark versucht wurde, die Situation im Warschauer Ghetto stellvertretend für das Abstraktum Antisemitismus sinnlich wahrnehmbar zu gestalten. Gerade in Hartmanns Lamento kommt diese Ästhetik in den schwerfälligen Melodielinien zum Tragen. Zum anderen wird in der musikalischen Verarbeitung des Textinhalts auch die Grundhaltung der Beteiligten klar. Darüber hinaus auch jene Grundhaltung, die sich die Beteiligten für ihr Auditorium wünschten. Das Ziel der *Jüdische*[n] *Chronik* stellvertretend für die Kunst sollte sein, so Henze, „den ihr innewohnenden kämpferischen Geist [zu] mobilisieren, sie muß zum Angriff übergehen".[21] Es sei die Aufgabe der Kunst, zu den Fragen unserer Zeit eindeutig Stellung zu nehmen, so Dessau.[22] Durch die Darlegung einer humanistischen Grundhaltung der Komponisten und der emotionalen Berührung des Rezipienten haben die Komponisten ihrem Appell an die Gesellschaft in Form der *Jüdische*[n] *Chronik* Ausdruck verliehen.

Neben dem Appellcharakter der *Jüdische*[n] *Chronik* werden im Folgenden ihre Historizität und ihre explizit jüdischen Traditionsmomente betrachtet, denn bereits der Titel deutet auf diese Aspekte hin. Zu nennen sind zum einen die eingearbeiteten Namen Abraham und Gideon in Henzes Kompositionsabschnitt, während die Weisheit Abrahams angerufen wird. Mit ihrer Hilfe soll das Schwert Gideons gefunden werden, das den Juden in ihrem Aufstand symbolisch Schutz und Verteidigung gewähren soll. Mit Gideon und Abraham werden zwei Gestalten des Tanach, der hebräischen Bibel, benannt. Gideon ist einer der bedeutendsten Richter aus dem *Buch der Richter*.[23] Mit dem Namen Abraham wird der Neuanfang der Geschichte der Menschheit verbunden.[24] In

[21] Henze, „Zur Berliner Erstaufführung", S. 345.

[22] Vgl. Paul Dessau, *Aus Gesprächen*, Leipzig 1974, S. 12.

[23] Vgl. Martin Bocian, *Lexikon der biblischen Personen. Mit ihrem Fortleben in Judentum, Christentum, Islam, Dichtung, Musik und Kunst*, Stuttgart ^{2}2004, S. 128.

[24] Vgl. Harold W. Attridge, Art. „Abraham", in: *RGG* 1, Tübingen ^{4}1998, Sp. 70.

der jüdischen Tradition avancierte er zum Freund und Ratgeber Gottes und zum Advokaten der Menschen.[25] Henzes Abschnitt wird durch einen Choral gerahmt, der indirekt auf Hiob Bezug nimmt. Nach einem Ausspruch Hiobs heißt es dort „Ach Erde, bedecke mein Blut nicht! Und mein Geschrei finde keine Ruhestatt!"[26] Hiob erfährt in seinem Leben unbegründet die Feindschaft Gottes.[27] Dennoch verliert er seine Gottesfürchtigkeit nicht und nimmt damit ein Opfer (Feindschaft Gottes) auf sich.

Wagner-Régeny verarbeitet in seinem Abschnitt die Fragen „Werden die Stummen rufen? Werden die Lahmen gehen? Werden die Tauben hören? Werden die Blinden sehen?"[28] Diese Fragen werden im Tanach von Jesaja beantwortet. Dort ist zu lesen „Dann werden die Augen der Blinden aufgetan und die Ohren der Tauben geöffnet werden. Dann werden die Lahmen springen wie ein Hirsch, und die Zunge der Stummen wird frohlocken."[29] Hierbei handelt sich um einen Auszug aus Jesajas Verkündung der endzeitlichen Wende zu universalem Frieden, Gerechtigkeit und dem zukünftigen Heil der Welt. Durch die Infragestellung dieser Verkündungen werden hingegen die Zweifel an ihnen deutlich. Jesaja bedeutet in der Übersetzung „Jahwe ist Rettung".[30] Der Verweis auf ihn macht zugleich auf die erhebliche Bedeutung des Glaubens im Kampf aufmerksam. Hiob hinterfragt diese starke Bedeutung. Denn mit seiner Namensgebung, die fragt „Wo ist Gott?",[31] stellt er zwar nicht die Bedeutung des Glaubens, aber seinen Erfolg in Frage. Hiob verweist darüber hinaus in allegorischer Beziehung zum Schicksal der Juden auf die Hiobsfrage „Warum ich?" Warum widerfährt jenen, obwohl sie dem Glauben so treu ergeben sind, solch ein Unglück? Unter Beachtung des Schicksals Hiobs avancierte er wegen seiner bestandenen Glaubensprüfung in der jüdischen Tradition zum Protagonisten Gottes im Kampf gegen das Böse.[32]

Des Weiteren wird im Abschnitt Wagner-Régenys auf vier der *Zehn Landplagen* im *2. Buch Mose*[33] verwiesen. Nachdem sich der Pharao geweigert

[25] Vgl. Bocian, *Lexikon der biblischen Personen*, S.15.

[26] *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers*, [LUT], hrsg. von der Deutschen Bibelgesellschaft, Stuttgart 1999, Buch Hiob 16, 18.

[27] Vgl. Andreas Lehnardt, Art. „Hiob/Hiobbuch", in: *RGG* 3, Tübingen ^{4}2000, Sp.1777.

[28] Gerlach, „Jüdische Chronik", S.346.

[29] LUT, Jesaja 35,5/6.

[30] Vgl. Bocian, *Lexikon der biblischen Personen*, S.214.

[31] Vgl. Ebd., S.159.

[32] Vgl. Ebd.

[33] LUT, 2. Buch Mose, 7,20 [blutiges Wasser]; 9,1 [magere Jahre durch Viehpest]; 10,12 [Heuschreckenplage]; 10,21 [Finsternis].

hatte, die Israeliten aus der Sklaverei zu entlassen, schickte ihm Jahwe für jede Verweigerung eine der Plagen. Die verheerende Katastrophe durch diese Plagen setzt Gerlach als Gleichnis zu der Gefahr, die der neue Antisemitismus hervorrufen könnte. Wie sich der Pharao nicht bewusst war, welche Konsequenzen sein Verhalten nach sich zog, sind sich „die Heutigen" (um 1960) nicht bewusst, was ein Wiederaufflammen des Antisemitismus bedeuten würde.

Bei der Betrachtung der genannten Personen fällt auf, dass sie den drei Teilen des Tanach entnommen sind; Abraham der „Tora" („Weisungen"), Gideon und Jesaja dem zweiten Teil, den „Propheten-Büchern", und Hiob dem dritten Teil, den „Schriften". Da der Tanach die Geschichte der Schöpfung und des Volkes Israel erzählt, bilden sie in entsprechender Reihung Anhaltspunkte einer Chronik. Abraham gilt als Stammvater der Israeliten und markiert dementsprechend den „Ursprung" einer jüdischen Chronik.

Der Begriff „Chronik" meint eine Geschichtsschreibung, die jedoch dem Konzept der „korrigierenden Schreibweise" folgt. Die Vergangenheit wird aus modernerer Perspektive neu geschrieben, um nach Antworten für Geschehnisse der Gegenwart zu suchen. Eine Chronik wird zumeist unter dem Fokus der geschlossenen Darstellung der Vergangenheit geschrieben.[34]

Nun ist es nicht an Jens Gerlach die Geschichte des jüdischen Volkes neu zu verfassen. Vielmehr macht er sich das Konzept der Chronik zu Eigen, um darauf hinzuweisen, dass auch all das, was in der Vergangenheit und um 1960 mit den Juden geschah, ein Teil der jüdischen Geschichte ist. Vor dem Hintergrund einer Neuformulierung von Geschichte, die nach Antworten für die Gegenwart sucht, wird auch der historisch-strukturelle Aufbau der Chronik nachvollziehbar. Zur Erinnerung an die Werkstruktur: Antisemitismus im Dritten Reich wird umschlossen von der Darstellung der Anzeichen des erneut aufkeimenden Antisemitismus um 1960. Die Gestalten des Tanach treten auch nur in den Teilen auf, die sich – mit Ausnahme von Hartmanns Abschnitt – an der Vergangenheit orientieren. Dies bedeutet, dass Gerlach versuchte, in den Teilen von Wagner-Régeny und Henze eine geschlossene Darstellung der Vergangenheit zu bieten und diese wiederum um die gegenwärtige Situation (um 1960) mit den Teilen Blachers und Dessaus zu erweitern. In diesem narrativen Bezug wird die Historizität des Werkes als das Hineinwirken der Vergangenheit in die Gegenwart[35] evident.

---

[34] Vgl. Sara Japhet, Art. „Chronikbücher", in: *RGG* 2, Tübingen ^{4}1999, Sp.346.

[35] Vgl. Christian Emden, Art. „Geschichtlichkeit/Historizität", in: *Metzler-Lexikon Ästhetik*, hrsg. von Achim Trebeß, Stuttgart 2006, S.134–135.

Das Wissen um das Grauen im Warschauer Ghetto und die Geschehnisse des Aufstands wirken bis in die Gegenwart der Komponisten hinein. Tatsächlich erschienen seit dem 10. Jahrestag des Aufstandes 1953 zu Gedenktagen regelmäßig Zeitungsartikel. Zum 20. Jahrestag 1963 erregte man mit großen Ausstellungen in Frankfurt am Main, West-Berlin und anderen westdeutschen Städten starkes Interesse für den Warschauer Ghettoaufstand. Während der Warschauer Ghettoaufstand in der DDR als antifaschistischer Heldenkampf rezipiert wurde, gab es in der Bundesrepublik keine einheitliche Interpretation. Vielmehr wurde der Aufstand zu den Kriegsschauplätzen des Zweiten Weltkrieges gezählt.[36]

Der Warschauer Ghettoaufstand bietet symbolisch einen für die Botschaft der *Jüdische*[n] *Chronik* sehr interessanten Aspekt. Schließlich sahen sich die Menschen im Ghetto vor die Wahl gestellt entweder im Ghetto zu bleiben und dort getötet zu werden oder der Unterdrückung Widerstand zu leisten und dadurch den Märtyrertod zu wählen.[37] Hinsichtlich des Appells der *Jüdische*[n] *Chronik* steht der Rezipient ebenfalls vor der Wahl; entweder harre ich der Dinge, die da kommen und lasse die antisemitischen Tendenzen gewähren oder ich leiste aktiven Widerstand und gehe dagegen vor. Die Aufgabe zu handeln liegt damit klar bei der Gesellschaft und der Politik.

Die *Jüdische Chronik* entstand 1960, um dem damals erneut aufkeimenden Antisemitismus einen musikalischen Appell entgegenzusetzen. Ausgangspunkt des Appells war die exemplarische Demonstration der Auswirkungen des Antisemitismus der 1930er und 40er Jahre am Ghettoleben und dem Warschauer Ghettoaufstand. Dieser praktizierte Antisemitismus wurde zu jenen antisemitischen Tendenzen um 1960 in Beziehung gesetzt. Die deutsche Gesellschaft sollte wachgerüttelt werden um einzusehen, dass jedem Einzelnen die Verantwortung für die Zukunft auferlegt ist. Der Aufforderungscharakter wird durch appellative Elemente in der Musik unterstrichen und ästhetisiert.

Im Text etablieren sich drei unterschiedliche Zeitebenen. Mit dem Rekurs auf Gestalten des Tanach wird auf die Historie des jüdischen Volkes verwiesen. Stellvertretend für das Schicksal der Juden im Dritten Reich thematisiert Gerlach den Warschauer Ghettoaufstand. *Prolog* und *Epilog* rahmen diese Zeitstruktur mit gegenwärtigen antisemitischen Tendenzen der ausgehenden 50er Jahre. Mit diesen drei Zeitebenen wird Gerlach nicht nur dem Konzept

[36] Vgl. Markus Meckl, *Helden und Märtyrer. Der Warschauer Ghettoaufstand in der Erinnerung*, Berlin 2000, S.94–103.

[37] Vgl. Markus Meckl, „‚Sie kämpften für die Ehre.' Zur symbolischen Bedeutung des Warschauer Aufstandes", in: *ZfG* 46 (1998), S.322.

einer Chronik, auch im Sinne einer Chronologie, gerecht und veranschaulicht darüber hinaus die Durchdringung von Gegenwart und Vergangenheit. Indem die *Jüdische Chronik* ihren Rezipienten Szenen ästhetisch wiedergibt, die auf unterschiedliche Weise die Gräuel des Antisemitismus zeigen, schärft sie deren Sinne für das, was sie nicht geschehen lassen dürfen. Sie appelliert an die Verantwortung der Hörer, die sie gegenüber ihrer Gesellschaft und ihrer Zukunft tragen.

„Es war den Beteiligten klar", so schreibt Henze 1981 rückblickend „daß ihr [gemeint ist die *Jüdische Chronik*, Anm. d. Verf.] Protest nicht so weitreichend und wirkungsvoll ausfallen konnte, als daß damit eine Gefahr von solchen Ausmaßen, wie sie in den Regungen des Neofaschismus enthalten war und ist, auch nur im geringsten hätte gebannt werden können. Aber schweigen hätten wir trotzdem nicht wollen."[38]

[38] Henze, „Zur Berliner Erstaufführung", S. 344.

Corinna Wörner

Thomanerchor und Thomaskantorat zwischen künstlerischer Freiheit und politischer Doktrin 1933–1960

Kultur im weitesten Sinne eignet sich erfahrungsgemäß gut für repräsentative Zwecke, jedoch ist ihr Wirken zugleich äußerst anfällig für politische Einflussnahmen. Die Grenzen zwischen Repräsentation der Kunst um ihrer selbst willen und völliger Instrumentalisierung sind fließend. Bekannte Künstler wecken besondere Begehrlichkeiten. Gerne möchten Politiker, unabhängig von der Herrschaftsform, an dem positiven Bild der Künstler in der Öffentlichkeit partizipieren und ihren Nutzen daraus ziehen.

Die politischen Rahmenbedingungen der Jahre 1933 bis 1960 beeinflussten in vielfältiger Weise das musikalische Wirken der ältesten kulturellen Einrichtung der Stadt Leipzig. Seit 1539 in städtischer Trägerschaft bot der Thomanerchor eine nahe liegende Möglichkeit zur politischen Steuerung, die sich weder die nationalsozialistischen noch die sozialistischen Funktionäre entgehen lassen wollten. Beiden politischen Systemen erschien der Thomanerchor als ein idealer Kulturbotschafter für die Musikstadt Leipzig wie auch darüber hinaus, denn aufgrund seines primär kirchenmusikalischen Repertoires konnte er nach dem Kalkül der jeweiligen Machthaber als unpolitischer Werbeträger und verdeckter Türöffner fungieren. Dabei konkurrierten städtische mit Regierungsinteressen, die sich je nach Ausgangssituation auch ergänzen konnten. Ließen sich Chor und Thomaskantoren tatsächlich willfährig instrumentalisieren, wie es den Kulturfunktionären vorschwebte, oder bildeten diese einen Ort der Resistenz, gar des Widerstands?[1] Anhand der beiden Kantoratswechsel und der Konzertreisen soll dies im Folgenden beispielhaft skizziert werden.[2]

[1] Zur Begriffsdefinition siehe: Klaus-Michael Mallmann und Gerhard Paul, „Resistenz oder loyale Widerwilligkeit? Anmerkungen zu einem umstrittenen Begriff“, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 41 (1993), S.99–116.

[2] Vgl. Corinna Wörner, *Kultur im Spannungsfeld der deutschen Politik – Eine Fallstudie: Thomanerchor und Thomasschule Leipzig 1933–1972 zwischen Anpassung, Resistenz und Opposition in zwei politischen Systemen*, Dissertation in Vorbereitung.

Die Amtswechsel von Karl Straube[3] zu Günther Ramin[4] und von Ramin zu Kurt Thomas[5] konnten nicht unterschiedlicher sein. Schon die äußeren politischen Bedingungen waren gegensätzlich: 1940 herrschte gerade Krieg, dagegen bestimmte 1956 die offen ausgetragene Systemkonkurrenz zwischen der Bundesrepublik und der DDR das tagespolitische Entscheiden.

Galt Ramin lange Zeit vor seiner Ernennung als der geborene Nachfolger, so rechnete kaum jemand 1956 mit der Berufung eines Thomaskantors aus der Bundesrepublik. In Ost- und Westdeutschland herrschte große Verwunderung, schließlich hätte es nahe gelegen, einen Musiker aus der DDR für eines der bedeutendsten kirchenmusikalischen Ämter vorzusehen. Außerdem sorgte die nationalsozialistische Vergangenheit von Kurt Thomas für Unmut. Zwar brachte er durch die Leitung des Musischen Gymnasiums Frankfurt/Main vielfältige Erfahrungen mit einem Knabenchor mit, aber in den Augen seiner Kritiker zeigte er gerade durch dieses Amt eine große Nähe zum NS-Regime. Schließlich unterstand das Musische Gymnasium direkt dem Reichserziehungsministerium und sollte mittels Musik die Jugend zu nationalsozialistischen Kräften erziehen[6] – eine Idee, die zur ursprünglichen Konzeption musischer Erziehung, wie sie der preußische Musikreferent Leo Kestenberg definierte, in krassem Gegensatz stand.[7] Trotz dieser Vorbehalte wurde Thomas ausgewählt, da er die wichtigsten Bedingungen erfüllte: Er genoss internationales Ansehen und galt als herausragender Chorpädagoge. Interimskantor Ekkehard Tietzes Arbeit wurde zwar einhellig gelobt, dennoch war dieser genauso chancenlos wie andere Kandidaten. Die DDR wollte mit dieser unerwarteten Wahl

[3]Karl Straube (1873–1950): 1897–1902 Domorganist in Wesel, 1903–1918 Thomasorganist, Leiter div. Bachfeste, der Leipziger Bachvereinigung und des Gewandhauschores, ab 1907 Lehrer für Orgel am Landeskonservatorium Leipzig, Leiter des Kirchenmusikalischen Instituts (KI), Thomaskantor 1918–1939.

[4]Günther Ramin (1898–1956): Thomaner 1910–1914, Studium am KI 1914–1917, 1918–1939 Thomasorganist, Leiter div. Chöre: Leipziger Lehrergesangverein 1920–1935, Gewandhauschor 1933–1938 und 1945–1950/51, Philharmonischer Chor Berlin 1935–1943, Reichsbrucknerchor 1943–1944, Thomaskantor 1940–1956, Künstlerischer Leiter des Musischen Gymnasiums Leipzig 1941–1943.

[5]Kurt Thomas (1904–1973): Studium am KI 1922–1925, 1925–1928 Lehrer für Musiktheorie in Leipzig, 1928–1934 Lehrer für Komposition und Leiter der Kantorei des KI, 1934–1939 Chorleitungsprofessur in Berlin, Direktor des Musischen Gymnasiums Frankfurt/M. 1939–1945, Dozent für Chorleitung in Detmold 1947–1957, Thomaskantor 1957–1960, Leiter der Frankfurter Kantorei und des Kölner Bachvereins nach seiner Rückkehr in die Bundesrepublik, 1966–1973 Professur für Chorleitung in Lübeck.

[6]Vgl. Werner Heldmann, *Musisches Gymnasium Frankfurt am Main 1939–1945*, Frankfurt a.M. 2004.

[7]Vgl. Leo Kestenberg, *Musikerziehung und Musikpflege,* Leipzig 1921.

sich als ein offener und toleranter Staat präsentieren. Deshalb setzten sich die staatlichen Stellen durch, obwohl die sächsische Landeskirche sich über das Besetzungsverfahren und über die Person von Kurt Thomas beschwerte, denn ihre Vorschläge wurden nicht berücksichtigt. Aber die Kirche konnte nur auf das Wohlwollen des Staates setzen, das Thomaskantorat war nach wie vor ein städtisches Amt. Diese Taktik führte zu keinem Erfolg, dennoch wollten beide Seiten aber nach außen den Anschein der Einigkeit gewahrt wissen.[8]

Die Strategie, eine profilierte Künstlerpersönlichkeit zu installieren und diese steuern zu wollen, scheiterte letztlich an zahlreichen Auseinandersetzungen zwischen Kurt Thomas und den SED-Kulturfunktionären um die künstlerische und kirchliche Ausrichtung des Thomanerchors. Thomas beharrte auf seiner künstlerischen Freiheit und wollte sich nicht anpassen. Er scheiterte mit diesem Verhalten an dem starren System des SED-Staates. Ihm blieb nach vier Jahren Amtszeit keine andere Möglichkeit als der Rücktritt, um sein Gesicht zu wahren.[9] Die SED-Funktionäre hatten dies aber auch bewusst herbeigeführt, damit sie den in Ungnade gefallenen Thomaskantor durch einen in ihren Augen hoffentlich „gefügigeren" Kirchenmusiker ersetzen konnten.

Dem Wechsel 1939/40 gingen andere Überlegungen voraus. Der Rat der Stadt Leipzig wollte Straubes Amtszeit, soweit es die Gesetzeslage zuließ, verlängern, obwohl er im Januar 1938 die Pensionsgrenze erreicht hatte. Dies wäre längstens bis zum 31. Dezember 1941 möglich gewesen. Nach der erfolgten ersten Verlängerung gestand man 1939 Straube zunächst nur ein weiteres Jahr zu, zugleich sollte mit Ramin die schon länger zugesicherte Nachfolgerschaft in absehbarer Zeit konkretisiert werden.[10] Schließlich ließen sich nach Meinung der Nationalsozialisten mit einem jüngeren Thomaskantor die geplanten Umstrukturierungen bei den Thomanern leichter durchführen. Ziel war es, den Chor in ein Musisches Gymnasium, analog zu Frankfurt/Main einzugliedern, dann hätten die Verbindungen zur Kirche gelockert und der Chor für NS-Feiern leichter eingesetzt werden können. Dies war 1941 der zweite große Eingriff in die Organisationsstruktur nach der recht spät erfolgten Eingliederung in die Hitler-Jugend 1937.

Jedoch scheiterte dieser Plan, weil sich einerseits der musikalische Alltag der Thomaner mit dem des Musischen Gymnasiums kaum vereinen ließ, andererseits Ramin als künstlerischer Leiter eigene Statur bewies. Eine Auseinandersetzung über die musikalische Ausgestaltung einer Weihnachtsfeier

[8] Vgl. Protokoll vom 07.09.1956. Landeskirchen Archiv Dresden, Best. 2, Nr. 662, Bl. 77.

[9] Vgl. Offener Brief Kurt Thomas an Walter Ulbricht. *Die Welt*, Nr. 267, 14.11.1960.

[10] Vgl. Protokoll vom 27.06.1939. Stadtarchiv Leipzig (StAL) SchuA Kap. II Nr. 89, Bd. 2, Bl. 171.

im Musischen Gymnasium im Dezember 1942 war für Ramin letztlich Auslöser, seinen Rücktritt einzureichen, nachdem ihm Oberbürgermeister Alfred Freyberg sein Einverständnis signalisiert hatte:

> Sie [...] leben, und ich bitte Sie, hieraus nicht den geringsten Vorwurf zu entnehmen, in der Ideenwelt des Thomaskantors und in der Tradition des Thomanerchors, die für die Ausgestaltung einer nationalsozialistischen Erziehungsanstalt nicht immer den notwendigen Raum läßt. Ich bin deshalb zu der Überzeugung gelangt, daß eine Verschmelzung des Thomanerchores, der mit seinem Thomaskantor Bachs Erbe zu betreuen hat, mit dem Musischen Gymnasium nicht zweckmäßig ist und möchte deshalb von einer solchen absehen, falls hierzu das Einverständnis des Herrn Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung zu erreichen ist.[11]

Das Musische Gymnasium in Leipzig existierte bis 1945 ohne richtige Leitung weiter. Die Pläne, den Thomanerchor darin zu integrieren, wurden bis zum Kriegsende zurückgestellt.

Wenn sich die Nationalsozialisten durchgesetzt hätten, dann wäre der Charakter des Thomanerchors wohl völlig zerstört worden. Es war nicht selbstverständlich, dass Thomaskantorat und die Leitung des Musischen Gymnasiums wieder getrennt wurden. Reichserziehungsminister Bernhard Rust hätte auf der Personalunion beider Ämter bestehen können, wie es auch Freyberg in seinen Plänen ursprünglich vorgesehen hatte. Schließlich unterstand das Musische Gymnasium direkt Rusts Ministerium, im Gegensatz zur Thomasschule, wo die Thomaner traditionell eingeschult wurden. Wäre die Vereinigung beider Ämter geblieben, hätte dies zwingend auch einen Rücktritt Ramins vom Thomaskantorat bedingt. Stattdessen schützten Ramins unerwarteter Rückzug und die Kriegsumstände den Thomanerchor vor einer gravierenden Umstrukturierung.

Konzerttourneen gehörten ursprünglich nicht zum Aufgabenfeld des Thomanerchors, erst durch Karl Straubes Eigeninitiative entstand dieser neue Tätigkeitsbereich. Auslöser für die erste Konzertreise 1920 nach Norwegen waren sowohl der Unternehmungsgeist des Thomaskantors als auch eklatanter Geldmangel. Die Stiftungsgelder, mit denen ein Teil des Etats bestritten wurde, waren durch die Inflation nach dem 1. Weltkrieg aufgebraucht. Mit auswärtigen Konzerten sollte nun die Kasse des Chores aufgefüllt werden. Straube setzte gewinnbringend seine zahlreichen internationalen Kontakte für den Thomanerchor ein. Zielgerichtet nutzte er den Begriff des „Kulturbotschafters“, um für sein Vorhaben in der Politik Mitstreiter zu finden. Er

[11] Alfred Freyberg an Günther Ramin, 16.12.1942. StAL Kap. 32 Nr. 31, Beiheft 2, Bd. 2, Bl. 229–230.

sollte Recht behalten, der Chor wandelte sich zum Türöffner, wie er seiner Ehefrau Herta berichtete:

> Die Reise des Thomanerchores ist wie ein Triumphzug. Die Jungen werden gefeiert wie keiner von uns es fernmals erwartet hat. Alle Konzerte, hier wie in Bergen völlig ausverkauft. [...] Die politische Wirkung der Reise für die inneren Beziehungen von Deutschland zu Norwegen lässt sich noch gar nicht übersehen.[12]

Nach dem Erfolg der ersten Tournee folgten in den 1920er Jahren mehrere Reisen nach Skandinavien und in die Schweiz.

War anfänglich im Aufgabenfeld der Thomaner nur kirchenmusikalischer Dienst in Leipzig vorgesehen, so nutzte Straube den von ihm initiierten neuen Tätigkeitsbereich als Druckmittel gegenüber dem Rat der Stadt Leipzig, um seine Position zu stärken. Dieser sicherte ihm 1922 daher jährlich eine Gastspielreise mit den Thomanern zu, um weitere Abwerbungsversuche verhindern zu können. Eine finanzielle Unterstützung war damit jedoch nicht verbunden.[13] Ähnlich geschickt nutzte Straube 1934 einen möglichen Ruf nach Berlin, um seine Pensionsansprüche zu verbessern.[14] Der gewiefte Taktiker Straube wusste, wie er seine Pläne durchsetzen konnte. Einzig sein Wunsch, nach England zu reisen, scheiterte immer wieder an den hohen Kosten. Dreimal fuhr er mit dem Chor in den 1930er Jahren nach Frankreich. Den Höhepunkt bildete die Aufführung der Matthäuspassion 1938 in Paris wenige Tage nach dem Münchener Abkommen.

Hilfreich für solche Unterfangen waren Straubes zahlreiche Kontakte zu Musikern, die meist bei ihm studiert hatten und seine Vorhaben nun gerne unterstützten. Häufig spielten sie in den Konzerten Orgelwerke zwischen den einzelnen Chorkompositionen. Die Programme der Reisen unterschieden sich nicht wesentlich zu denen in Leipzig, eine Bach-Motette gehörte in jedem Fall zum Pflichtrepertoire. Daneben sangen sie in erster Linie Werke von Schütz, Schein, Kuhnau und Gallus. Brahms, Reger und zeitgenössische Komponisten finden sich nur vereinzelt in den Tourneeprogrammen, letztere wurden erst verstärkt unter Thomas gesungen. Aufführungen mit Orchester bildeten die große Ausnahme. Straube griff dabei auf örtliche Klangkörper zurück, während Ramin in den 1950er Jahren öfter mit den Gewandhausmusikern tourte.

[12] Karl Straube an Herta Straube, 15.10.1920, Staatsbibliothek Berlin NMusNachl.12, 13.

[13] Vgl. StAL SchuA Kap. II Nr.89, Bd.1, Bl.61 und 74.

[14] Vgl. Oliver Hilmes, „Machtprobe: Thomaskantor Karl Straube benutzte 1934/35 eine angebliche Berufung nach Berlin zur Festigung seiner Leipziger Stellung“, in: *Gewandhausmagazin* 27 (2000), S.10–13.

Logistisch und finanziell stellten die Reisen die Chorleitung regelmäßig vor große Herausforderungen. Der Rektor der Thomasschule fungierte als offizieller Verhandlungspartner, jedoch zog im Hintergrund Thomaskantor Straube die entscheidenden Fäden. Er war Motor und Antrieb des „Reiseunternehmens" Thomanerchor. Um finanziell keinen Schiffbruch zu erleiden, mussten die Chorknaben in Privatquartieren untergebracht werden. Der Gewinn einzelner Konzerte wurde für die Refinanzierung der Reisen eingesetzt. Deshalb waren Auftritte in Deutschland von großer Bedeutung. Das Risiko eines Verlustes war im Ausland größer, so dass der Chor ab 1935 auch Zuschüsse bzw. Garantiesummen für die Auftritte im Ausland vom Reichspropagandaministerium erhielt.[15] Bis dahin waren die Gastspiele immer ohne öffentliche Unterstützung realisiert worden: ein wesentlicher Grund für die hohe Anzahl an Konzerten innerhalb Deutschlands.

Entscheidungsfreiheit bei der Wahl der Reiseziele gab es für die Chorleitung während der Weimarer Republik. Dagegen erkannten die Nationalsozialisten, wie nützlich ihnen Tourneen des Thomanerchors sein könnten. Deshalb wollten sie mitbestimmen, wo dieser auftrat. Thomasschulrektor Alfred Jentzsch plädierte 1937 für eine Reise in den Westen, da dies „außenpolitisch von größerer Bedeutung als jede andere" Reise sei und der „Ruhm des Chores" sich „weiter festigen und erhöhen" werde.[16] Dennoch setzte sich der amtierende nationalsozialistische Bürgermeister Rudolf Haake durch.[17] Um für Deutschland in Österreich zu werben und die Verbundenheit zu den deutschen Minderheiten in Ungarn und Schlesien zu demonstrieren, werde die Reise zu den „Grenzlandsdeutschen" stattfinden. Eine Versöhnung mit den „Erzfeinden" im Westen (England, Frankreich und Belgien) war nicht in Haakes Sinne.[18] Der Plan war erfolgreich. So hieß es nach der Rückkehr in der nationalsozialistischen Leipziger Tageszeitung: „Die Thomaner kamen, sangen und siegten".[19]

---

[15] Vgl. StAL SchuA N 2/101/4/3/15 i, Bd. 1, Bl. 126.

[16] Alfred Jentzsch an Schul- und Bildungsamt, 11.02.1937. StALSchuAN2/101/4/3/15 g, Bd. 4, Bl. 19.

[17] Rudolf Haake übte das Oberbürgermeisteramt nach dem Rücktritt Carl Goerdelers vom 1. Januar 1937 bis 11. Oktober 1937 kommissarisch aus. Vgl. Karin Kühling und Doris Mundus, *Leipzigs Regierende Bürgermeister vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Beucha 2000, S. 70.

[18] Beschluss Rudolf Haakes einer Reise „zur Stärkung der Verbindung mit dem Auslandsdeutschtum", Aktennotiz Schul- und Bildungsamt, 29.06.1937. StALSchuAN2/101/ 4/3/15 g, Bd. 4, Bl. 28.

[19] *Leipziger Tageszeitung*, 10.11.1937.

Mit seiner Amtsübernahme wollte Günther Ramin an die Erfolge seines Lehrers anknüpfen, was die äußeren Umstände jedoch erschwerten. Martin Mutschmann, Ministerpräsident und Gauleiter Sachsens, lehnte während des Krieges Auslandsreisen ab. Außerdem war er ungehalten über das häufige Umgehen des offiziellen Dienstweges, denn der neue Thomaskantor suchte lieber direkt bei den entscheidenden Stellen in Berlin Unterstützung, wie er es aus seiner Organistenzeit kannte, anstatt den langwierigen Weg durch die Instanzen zu wählen. Ein weiterer Grund für Mutschmann, die notwendige Genehmigung zu verweigern, war die Erfahrung, immer wieder vor den Kopf gestoßen zu werden. Nach schwierigen Verhandlungen und Ramins eindringlicher Bitte, „die Reisen des Thomanerchores nicht ganz zu unterbinden“[20] – schließlich dienten sie nicht nur dem Prestige, sondern auch der Nachwuchspflege – fügte er sich in seinem ersten Amtsjahr. Jedoch befürchtete er gegenüber den anderen Knabenchören aufgrund von Mutschmanns unnachgiebiger Haltung erhebliche Nachteile, denn die geplante Balkanreise 1940 übernahmen die Regensburger Domspatzen. Die Thomaner dagegen sangen wie gewünscht in „Großdeutschland“. Deshalb forcierte Ramin die Verhandlungen, um die Einladungen aus Italien wahrnehmen zu können, außerdem pochte er auf die in seinem Anstellungsvertrag zugesicherte jährliche Konzertreise, da „dieser Vertrag seinerzeit in Dresden genehmigt wurde, empfinde ich diese dauernde Zurücksetzung meiner Thomanerchor-Reisen als besonders kränkend und unhaltbar, zumal für mich keine einleuchtenden Gründe für eine Ablehnung vorliegen.“[21] Unterstützung für seine Vorhaben fand Ramin sowohl bei den Reichsministerien für Propaganda und Erziehung als auch beim Leipziger Oberbürgermeister selbst. Ein Jahr später durfte der Chor mit finanzieller Beihilfe des Reichspropagandaministeriums nach Italien fahren. Dies war die letzte Tournee ins Ausland vor Kriegsende.

Schon 1948 fuhr der Thomanerchor wieder in die Schweiz, wo er 1923 das erste Mal sang. Allein von 1948 bis 1960 gastierten sie 60-mal bei den Eidgenossen, dagegen im gleichen Zeitraum 23-mal in Schweden und 25-mal in Italien. Warum war die Schweiz, die aus DDR-Sicht den absoluten Inbegriff des „kapitalistischen Auslandes“ verkörperte, dennoch das häufigste Reiseziel? Die Sympathie des Publikums galt aufgrund der Vorkriegserfolge als gewiss, was wiederum das Risiko der Tournee minderte, außerdem lockten harte Devisen. Darüber hinaus gab es kaum sprachliche Probleme in den Quartieren.

[20] Protokoll einer Besprechung mit Freyberg, Kulturstadtrat Friedrich August Hauptmann, Schulrat Philipp Segnitz und Ramin, 31.05.1940. StAL SchuA N 2/101/4/3/15 g, Bd.6, Bl.121.

[21] Ramin an Freyberg, 09.06.1941. StAL SchuA N 2/101/4/3/15 g, Bd.7, Bl.18.

Schließlich agierte die veranstaltende westdeutsche Konzertagentur ab bundesdeutscher Grenze auf eigene Rechnung und wollte keine hohe finanzielle Belastung eingehen. Möglichst viele Anschlusskonzerte in der Bundesrepublik waren ihr ein wichtiges Anliegen, um die Wirtschaftlichkeit der Unternehmungen abzusichern. Dies schlägt sich in der Statistik ebenso nieder. Bis 1960 sangen die Thomaner 165-mal in Westdeutschland, dagegen in der DDR, ohne Berücksichtigung ihrer Leipziger Auftritte, 99-mal.[22] Demnach lag der Mittelpunkt bei den Tourneen nach 1945 in der Bundesrepublik Deutschland und in der Schweiz, was sowohl im Interesse Ramins als auch dessen Nachfolgers Thomas lag. Dagegen konnte sich die DDR mit ihrem Wunsch, den Chor mehr in den sozialistischen „Bruderländern" auftreten zu lassen, kaum durchsetzen. Größtes Problem war das Repertoire, das an die Gegebenheiten des Gastlandes angepasst werden musste. Aber geistliche Musik stieß auf wenig Resonanz in den Volksdemokratien. Gewünscht wurden Volkslieder und weltliche Werke Bachs,[23] Kompositionen, die jedoch selten auf den Programmen der Thomaner zu finden waren. Einzig die Fahrt 1954 in die Sowjetunion zeugte von einem Teilerfolg der SED-Funktionäre und wurde stolz auf der ersten Seite des SED-Zentralorgans Neues Deutschland verkündet,[24] was aber für die anderen Gastspiele nicht galt.

Auch wenn die Tourneen den Chor und seine Kantoren über die Grenzen Leipzigs hinaus bekannt machten, blieb doch stets die Kirchenmusik in der Thomaskirche das Hauptarbeitsfeld. Die Konzertreisen waren für die Thomaskantoren ein Prestigeobjekt, für das sie sich immer wieder einsetzten und bereit waren, Kompromisse einzugehen. Zugeständnisse erfolgten vorrangig, um die Gastspiele nicht zu gefährden. Gleichzeitig konnten sie aber im Gegenzug als Druckmittel seitens der Machthaber eingesetzt werden, wie dies 1960 bei der Tourneeabsage der Fall war und letztlich zum Rücktritt von Kurt Thomas führte.

Das Verhalten zwischen Anpassung und Resistenz bildete eine schmale Gratwanderung, die sehr stark von den handelnden Persönlichkeiten und den eigenen Ambitionen der Thomaskantoren abhängig war: einem Wechselspiel, das hier nur in Ansätzen aufgezeigt werden konnte.

---

[22] Alle Angaben über die Anzahl der Konzerte sind von der Verfasserin aus Archivquellen zusammengetragen worden und befinden sich bei ihr.

[23] Rudolf Hartig (Dezernat Volksbildung, Leipzig) an Staatssekretär Max Opitz, 27.07.1951. Bundesarchiv Berlin DR 1/231, unfol.

[24] Vgl. *Neues Deutschland* vom 22.05.1954 und 03.07.1954.

Gilbert Stöck

Die Tätigkeit des Ministeriums für Staatssicherheit im Musikleben der Region Halle-Magdeburg am Beispiel der IM-Tätigkeit von Walther Siegmund-Schultze

1. Methodische Vorüberlegungen

Der Umgang mit Dokumenten des ehemaligen Ministeriums für Staatssicherheit der DDR (MfS), die sich in der Obhut des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR (BStU) befinden, erfordert ein besonderes philologisches Vorgehen. Dies liegt zum einen an der lückenhaften, mehr oder weniger zufälligen Überlieferung bzw. zufälligen Vernichtung von Akten seitens des MfS in den Tagen der politischen Wende, die zur Folge hat, dass diejenigen observierten Sachverhalte in den Mittelpunkt der Untersuchung rücken und somit Bedeutung erlangen, von denen MfS-Materialien vorliegen. Andere Sachverhalte treten in den Hintergrund bzw. werden überhaupt nicht wahrgenommen, weil entsprechende Akten fehlen, obwohl solche nicht-dokumentierten Vorgänge möglicherweise ebenso wichtig oder sogar wichtiger waren, als diejenigen, deren Dokumentation erhalten blieb. Zudem werden in MfS-Quellen für die Kommunikationspartner bestehende sachliche ‚Selbstverständlichkeiten' zuweilen nicht erläutert und müssen daher von der aktuellen Forschung decodiert werden.[1] Schließlich war die Tätigkeit der MfS-Mitarbeiter von vielfältigen Intentionen gelenkt, die möglicherweise die Darstellung von Sachverhalten lenkten. Von Führungsoffizieren wurde erwartet, ‚gute' Ergebnisse, das heißt für den Beobachtungsraum relevante Ergebnisse zu liefern, die auf der Zuarbeit der IM fußten. Dies führte zuweilen dazu, dass auch wenig informative IM-Berichte als relevant eingestuft wurden.[2] IM verfassten ihre Berichte oftmals unter spezifischen Prämissen, beispielsweise besonders negativ, um den beobachteten Personen – aus welchen Gründen auch immer – Probleme zu bereiten, oder besonders positiv, weil zahlreiche IM eher halbherzig mit dem MfS zusam-

[1] Ulrich Schröter, „Das leitende Interesse des Schreibenden als Bedingungsmerkmal der Verschriftlichung – Schwierigkeiten bei der Auswertung von MfS-Akten", in: *Aktenlage. Die Bedeutung der Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes für die Zeitgeschichtsforschung*, hrsg. v. Klaus-Dietmar Henke und Roger Engelmann (=Analysen und Dokumente. Wissenschaftliche Reihe des Bundesbeauftragten, Bd.1), Berlin ^{2}1995, S.41.

[2] Jens Gieseke, *Mielke-Konzern. Die Geschichte der Stasi 1945–1990*, Stuttgart ^{2}2001, S.120f.

menarbeiteten – da sie beispielsweise erpresst wurden[3] – und den Beobachtungsraum eher schützen als gefährden wollten.[4]

Die oben formulierten Einschränkungen aufgrund der unsicheren Quellenlage sollten nun nicht dazu führen, jegliche Forschungen über die Tätigkeit des MfS aufzugeben. Vielmehr gilt es zu vermeiden, allzu weit gehende Schlüsse zu ziehen.

2. Die IM-Tätigkeit von Walther Siegmund-Schultze

Die Aktivitäten des MfS im Musikleben der Bezirke Halle und Magdeburg sind vor allem in den Personal- und Sachakten der Hauptabteilung (HA) XX dokumentiert. Die folgenden Ausführungen beschäftigen sich hauptsächlich mit MfS-Tätigkeiten am Wissenschaftsbereich Musikwissenschaft innerhalb der Sektion Germanistik und Kunstwissenschaften (so bezeichnet ab der Hochschulreform von 1968) an der Martin-Luther-Universität.[5] Dort agierte – nach aktuellem Quellenstand – anfangs der langjährige Leiter Walther Siegmund-Schultze (GI[6] ‚Händel'), danach informierten vor allem IM ‚Claudia'[7] und der Pianist Dieter Streithof (IMV bzw. IMS[8] ‚Blüthner'). Letzterer ‚verlor' in den achtziger Jahren – gemäß einer MfS-internen Einschätzung[9] – aber an ‚Bedeutung', da nun besonders Wilhelm Baethge (IMS ‚Günther')[10] das MfS unterrichtete.[11]

---

[3] Gieseke, *Mielke-Konzern*, S. 126f.

[4] Beispiele hierzu und ausführlichere Erläuterungen zur Problematik, die Qualität von MfS-Quellen einzuschätzen finden sich in Gilbert Stöck, *Neue Musik in den Bezirken Halle und Magdeburg zur Zeit der DDR. Kompositionen – Politik – Institutionen*, Leipzig 2008, S. 75ff.

[5] Zur Tätigkeit des MfS an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg siehe Steffen Reichert, *Unter Kontrolle. Die Martin-Luther-Universität und das Ministerium für Staatssicherheit 1968–1989*, 2 Bde., Halle 2007; besonders zur Sektion Germanistik und Kunstwissenschaften Bd. 1, S. 314ff.

[6] GI = Geheimer Informator.

[7] Klarname unbekannt.

[8] Eine MfS-Richtlinie 1968 differenziert Bezeichnungen von IM-Namen: IMS waren IM, die die „Sicherung bestimmter Bereiche oder Objekte" betreuten; ab 1979 wurden IMS definiert als IM zur „politisch-operativen Durchdringung und Sicherung des Verantwortungsgebietes". Als IMV wurden IM zur Bearbeitung im Verdacht der Feindtätigkeit stehender Personen bezeichnet (*Inoffizielle Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit. Richtlinien und Durchführungsbestimmungen*, hrsg. v. Helmut Müller-Enbergs (=Analysen und Dokumente. Wissenschaftliche Reihe des Bundesbeauftragten, Bd. 3), Berlin 1996, S. 50 ff.).

[9] BstU, MfS, BV Halle, VIII, 28/71, Bd. 1, Abt. XX, S. 120.

[10] Zu Baethges MfS-Tätigkeit siehe Reichert, *Unter Kontrolle,* Bd. 1, S. 316 und 485f.

[11] Zu MfS-Aktivitäten innerhalb der Kunstmusikszene in den Bezirken Halle und Magdeburg siehe Stöck, *Neue Musik*, S. 75–90. Im dortigen Komponistenverband spielte die MfS-

Den Schwerpunkt der Berichte bilden Auskünfte und Einschätzungen zu Personen, die im Institut bzw. in der Abteilung Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg wirkten. Erste Hinweise zur Überwachung musikwissenschaftlicher Aktivitäten erbrachte Walther Siegmund-Schultze, der das Institut ab 1956 leitete und seit dieser Zeit auch mit dem MfS kooperierte.[12] Die Zustimmung für die Kooperation mit dem MfS seitens Walther Siegmund-Schultzes erfolgte am 9. Juni 1959 im Werbungsgespräch nicht schriftlich, sondern – laut seinem Führungsoffizier, Oberleutnant Wiatrek – per Handschlag. Zugleich wurde von Wiatrek – ohne Wissen von Walther Siegmund-Schultze – der Deckname ‚Händel' festgelegt, den Siegmund-Schultze 1962 in GI ‚Bergmann' umändern ließ.[13] Ursprünglich wurde Siegmund-Schultze angeworben, um Informationen über Ansichten und Aktivitäten des Vorsitzenden des Versöhnungsbundes ‚Pax Christi' (Sektion BRD) zu erhalten – damit ist sein Onkel Friedrich Siegmund-Schultze (1885–1969) gemeint.[14] Walther Siegmund-Schultze berichtet über seinen Onkel beispielsweise: „Seine [Friedrich Siegmund-Schultzes] Gedanken und politischen Anschauungen fundieren auf der alten humanistischen Ebene und sind natürlich teilweise lebensfremd, aber eine gute Grundlage für eine Annäherung."[15] und es sei Walther Siegmund-Schultze gelungen, „sämtliche wichtigen Dokumente der Ökumene von der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts an, zu erhalten." Hierbei sollte Walther Siegmund-Schultze versuchen, weitere Informationen zu gewinnen: „Mit dem GI wurde vereinbart, daß er weiterhin seinen Onkel aufsucht, dessen Verbindungen erkundet und wieder ein gutes Verhältnis herstellt, daß [sic] die Möglichkeit bietet, daß auch interne Vorgänge aus

Observierung eine untergeordnete Rolle, was durchaus auch in anderen Regionen der DDR zu beobachten ist (zur Situation in Dresden siehe Lars Klingberg, „Der Bezirksverband Dresden des Komponistenverbandes der DDR (Teil 2)", in: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert, Bericht über das vom Dresdner Zentrum für Zeitgenössische Musik und vom Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik ‚Carl Maria von Weber' Dresden veranstaltete Kolloquium vom 7. bis 9. Oktober 1998 in Dresden*, hrsg. v. Matthias Herrmann und Stefan Weiss, Teil III: 1966–1999 (=Musik in Dresden, Bd.6), Laaber 2004, S.39).

[12] BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.2, S.10.

[13] BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.2, S.15ff.und Bd.1, S.46.

[14] Zu biographischen Informationen siehe Rolf Lindner, „Friedrich Siegmund-Schultze – Facetten einer Persönlichkeit. Zur Einführung", in: *Friedrich Siegmund-Schultze (1885–1969). Ein Leben für Kirche, Wissenschaft und soziale Arbeit*, hrsg. v. Heinz-Elmar Tenorth, Stuttgart 2007, S.7ff.

[15] Treffbericht vom 16. Juli 1959 von GI ‚Händel' mit Wiatrek (BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.1, S.9.)

der Kirche zur Sprache kommen."[16] Eine weitere zu beobachtende Person für Walther Siegmund-Schultze wurde der in Köln wirkende Kirchenmusiker Rudolf Ewerhardt (*1928).[17] Das MfS hält fest, dass sich Siegmund-Schultze einen Überblick über die Bibliothek von Ewerhardt verschafft und ihn auch für die Händelfestspiele 1960 eingeladen habe. Zum Umgang mit Ewerhardt erscheint folgender Hinweis: „Der GI [Walther Siegmund-Schultze] glaubt, ihn [Ewerhardt] ideologisch beeinflussen zu können, zumal er als Prof[essor] und Dekan schon das Vorrecht zu reden hat und der andere sich entsprechend unterordnen muß." Schließlich erklärte sich Walther Siegmund-Schultze auch bereit, seinen ehemaligen Lehrer, Arnold Schmitz (1893–1980), der Siegmund-Schultze in die BRD holen wollte, in Mainz zu ‚bearbeiten'.[18]

Im Frühjahr 1961 wurde er – nachdem er in seiner Arbeit in der BRD zu wenige Erfolge vorweisen konnte[19] – verstärkt auf das hallesche Musikwissenschaftliche Institut und andere geisteswissenschaftliche Fächer ausgerichtet.[20] Die Kontaktaufnahme mit seinem Führungsoffizier erfolgte mittels kurzer Hinweise auf einer periodisch Siegmund-Schultze zukommenden Zeitschrift. Danach hatte sich GI ‚Händel' bei seinem Führungsoffizier zu melden. Die Treffs erfolgten in der Regel im PKW außerhalb Halles oder in den Diensträumen von Siegmund-Schultze.[21]

In diesen Treffen berichtete Siegmund-Schultze über die Lage im Institut für Musikwissenschaft und in den weiteren Fächern der Sektion innerhalb der Universität, informierte über politische Ansichten seiner Kollegen, meldete Fehlverhalten von Studierenden. Beispielsweise sprach Siegmund-Schultze während eines Treffs mit Oberleutnant Wiatrek und dem für ihn in dieser Zeit zuständigen Führungsoffizier, Oberleutnant Trautsch, am 28. März 1961 davon, dass die Stimmung unter den Wissenschaftlern seines Beobachtungsgebietes recht pessimistisch sei. So dächten viele von ihnen über ihren Weggang aus der DDR nach, damit sie „endlich wissenschaftlich" arbeiten könnten. Zu Fragen möglicher Republikfluchten wolle Siegmund-Schultze aufmerksam die wissenschaftliche Szene beobachten.[22] Aber auch unter den Studenten gab es

[16] BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.1, S.9.

[17] BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.1, S.8 ff.

[18] BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.1, S.15 ff.

[19] BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.1, S.26.

[20] Zur verstärkten MfS-Tätigkeit an den Universitäten siehe Reichert, *Unter Kontrolle*, Bd.1, S.99; zur Kooperation Walther Siegmund-Schultzes mit dem MfS siehe ebd., S.316.

[21] BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.2, S.59 und 92.

[22] BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.1, S.25. Die 1961 erfolgte ‚Westflucht' seines Oberassistenten Werner Braun konnte er dennoch nicht verhindern.

einigen Unmut, der dem MfS mitgeteilt wurde und für die Betroffenen Konsequenzen mit sich brachte: Während eines Treffs von Siegmund-Schultze mit Trautsch am 8. Dezember 1961 im Dekanat der Philosophischen Fakultät wurde Siegmund-Schultze „über die provokatorischen Äußerungen" in Kenntnis gesetzt, die von Studierenden der Fachrichtungen Musikerziehung und Prähistorik ausgesprochen worden waren. Am darauf folgenden Treff von Siegmund-Schultze mit Trautsch am 14. Dezember 1961 wurde von Siegmund-Schultze festgehalten, dass diese „mit sofortiger Wirkung beurlaubt" wurden. Zugleich wurde ein Disziplinarverfahren eingeleitet.[23]

Schließlich wird an einem Beispiel deutlich, dass Siegmund-Schultze ideologisch ‚prekäre' Post in seinem Arbeitsbereich an das MfS weitergab: Im Rahmen eines kurzen Treffs mit Trautsch am 8. Januar 1962 übergab Siegmund-Schultze seinem Führungsoffizier eine Weihnachtskarte, die Günther Karbaum, der in den Westen geflohene ehemalige Oberassistent des halleschen Instituts, an den emeritierten Ordinarius des Instituts, Max Schneider, geschickt hatte. Karbaum kündigte dort einen ausführlichen Brief an Schneider an. Siegmund-Schultze nimmt hierzu an, dass Schneider eine „Beurteilung" von Karbaum für dessen weitere berufliche Tätigkeit in der BRD verfassen würde. Die Frage, ob Siegmund-Schultze die zurückgehaltene Karte an Schneider weiterreichen solle, wurde von Trautsch bejaht.[24] Hier bringt Siegmund-Schultze somit seinen ehemaligen Lehrer bewusst in Bedrängnis. Offiziell sucht Siegmund-Schultze den Kontakt mit Schneider mit betonter Freundlichkeit und unterstützt dessen wissenschaftliche Aktivitäten.[25] So wurde Schneider zwar 1951 in den Vorstand des Bezirksverbandes Halle-Magdeburg des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler[26] gewählt, doch beteiligte er sich hier ebenso wenig wie er auch keine Mitgliederversammlungen

[23] BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.1, S.30.

[24] BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.1, S.39.

[25] In einem Brief von Siegmund-Schultze an Hans Pischner, Leiter der HA Musik des MfK vom 07.02.1955 setzt er sich für eine Reise von Max Schneider nach Moskau ein und bringt u.a. folgende Argumente, wobei an den ersten drei Sätzen deutlich Schneiders Reserviertheit gegenüber der politischen Situation in der DDR abzulesen ist: „Dem gesellschaftlichen Geschehen gegenüber ist Max Schneider sehr aufgeschlossen. Man kann auch durchaus feststellen, daß er zur Entwicklung der DDR positiv steht. Er beschäftigt sich sogar, wenn auch in beschränktem Umfange, mit dem neuen marxistischen Schrifttum und interessiert sich außerordentlich für die musikästhetischen Errungenschaften der Sowjetunion und der DDR. An den musikwissenschaftlichen Sitzungen innerhalb des Verbandes in Berlin nimmt er regelmäßig teil." (SAPMO-BArch, DR 1/214, o.S. [= Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR beim Bundesarchiv]).

[26] Ab hier mit der Sigle VDK abgekürzt.

besuchte – dokumentiert durch die Anwesenheitslisten der entsprechenden Sitzungen in den HAh-VDK und in Briefen, die Schneider herzlich zur Kooperation aufriefen, so in einem Brief des Sekretariats des Bezirksverbandes des VDK Halle-Magdeburg an ihn vom 28. Mai 1953.[27] Schneider war von Siegmund-Schultzes Fähigkeit, seinen Lehrstuhl einzunehmen, nicht überzeugt, daher hatte Siegmund-Schultze selbst wohl ein eher angespanntes Verhältnis zu Schneider.[28] Dass Schneider sich andere Foren des intellektuellen Austausches suchte als diejenigen vom Staatssozialismus protegierten, dokumentiert seine Mitgliedschaft im subversiven und schließlich zerschlagenen halleschen ‚Spirituskreis'.[29]

Neben dem Fokus auf das hallesche Institut lieferte Siegmund-Schultze dem MfS einerseits weitere Informationen über musikwissenschaftliche Aktivitäten[30] und andererseits nutzte er seine Position als Dekan der Philosophi-

[27] HAh-VDK 33, S.318 (=Bibliothek des Händel-Hauses Halle, Archiv des Bezirksverbandes Halle-Magdeburg des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler). Die Anwesenheitsliste der Gründungssitzung des LV Sachsen-Anhalt am 14. Juli 1951, bei der die Namen der erwarteten Anwesenden angeführt wurden, nebst einem freien Platz für die Unterschrift, dokumentiert, dass Max Schneider auch zu diesem Anlass nicht erschien (HAh-VDK 60, S.95f.). Selbst Schneiders Formular zur Aufnahme in den VDK (o.D., wohl 1951) ist sehr spartanisch ausgefüllt: Unter den Rubriken „Berufliche Entwicklung" und „Aufgeführte oder veröffentlichte Kompositionen und wissenschaftliche Werke" schrieb Schneider lapidar: „siehe Musiklexika" (HAh-VDK 294/1, o.S.).

[28] In einer Aktennotiz vom 17.12.1955 schreibt Siegmund-Schultze zur Situation des halleschen Instituts für Musikwissenschaft: „Im übrigen hatte Prof[essor] D[okto]r Max Schneider mich noch vor einem Jahre als sein [sic] Nachfolger bezeichnet; jetzt scheint er aber, vielleicht von westlichen Kollegen, beeinflußt zu sein, einen bürgerlichen Kollegen namhaft zu machen. Falls Besseler doch noch nach Halle käme, wäre ich bereit, innerhalb seines Institutes mitzuarbeiten. Unter Kollegen Serauky würde mir das ziemlich schwer fallen." (HAh-VDK 80, S.419f.).

[29] Dem ‚Spirituskreis' in Halle gehörten zumeist Theologen und Geisteswissenschaftler an; der Kreis stand in kritischer Opposition zur SED. Die Auflösung der Vereinigung erfolgte nicht zuletzt durch eine ‚richtungsweisende' Diskussion der Mitglieder höchstpersönlich mit Walter Ulbricht in Halle im April 1958 (Thomas Großbölting, *SED-Diktatur und Gesellschaft. Bürgertum, Bürgerlichkeit und Entbürgerlichung in Magdeburg und Halle* (=Studien zur Landesgeschichte, Bd.7), Halle (Saale) 2001, S.227–242).

[30] Siegmund-Schultze berichtete etwa im März 1960 Wiatrek über seine Teilnahme an einer Schumann-Tagung in Warschau im Februar 1960. Er empörte sich, dass die Volksrepublik Polen westlichen Wissenschaftlern gegenüber derart offen sei, dass die Vorsitzende der Tagung, „Sofia Lissa, Jüdin" augenscheinlich den Auftrag erhalten habe, so viel als möglich westliche Wissenschaftler einladen. Im Weiteren kritisierte Siegmund-Schultze die Anwesenheit von Wolfgang Boetticher, der ja als SS-Offizier und NS-Funktionär diente. Schließlich zeigte er sich verärgert, dass 15 Westdeutsche, aber nur fünf DDR-Forscher anwesend waren (BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.1, S.19).

schen Fakultät, um andere Professoren kontrollieren zu können.[31] Siegmund-Schultze wurde mit der Aufgabe betraut, geeignete Personen aus der BRD in die DDR einzuladen, die sich für inoffizielle Tätigkeiten des MfS anwerben lassen könnten.[32] Ab etwa der Mitte der sechziger Jahre änderte sich das Verhältnis zwischen Siegmund-Schultze und dem MfS dahingehend, dass er aufgrund seiner dominanten Position innerhalb des halleschen Musiklebens vom MfS nun „auch offiziell bei Bedarf ausgenutzt werden kann." und dadurch seine GI-Tätigkeit Ende 1964 beendet wurde.[33] Die so genannten „Alarmunterlagen", vom 11. Mai 1983, die für den Notfall die wichtigsten Informationen eines Beobachtungsgebietes zusammenfassen, dokumentieren, dass Siegmund-Schultze „als zuverlässig einzuschätzen" sei. Er wird hier als Kontaktperson („KP") bezeichnet und galt somit als offizieller Ansprechpartner für das MfS.

Dass er auch in der Folgezeit ohne Konspiration der SED Informationen zur ideologischen Situation mitteilte, versteht sich aufgrund seiner SED-Parteimitgliedschaft und seiner herausragenden Rolle, sowohl am Wissenschaftsbereich Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, als auch innerhalb des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler von selbst. Solche Berichte und Briefe können hinsichtlich der Erläuterungen der ideologischen Anschauungen seiner Umgebung und der Erörterung von Kaderfragen nicht von ‚eigentlichen' IM-Berichten unterschieden werden. Dies gilt auch für Schilderungen, in denen Siegmund-Schultze von persönlichen Gesprächen mit Verbandsmitgliedern berichtet, beispielsweise über deren politische Ansichten, Charakter, Gesundheitszustände, kompositorisches Vermögen, Wünschen, Verhalten gegenüber dem Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler.[34]

---

[31] Laut Trautschs Treffbericht vom 8. Dezember 1961 sollte ein Assistent von Siegmund-Schultze Kontakt zu Theologiestudenten knüpfen, um diese zu einem positiven Statement zur Landwirtschaftsreform zu bewegen, das dann gleich von der Presse zu veröffentlichen sei (BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.1, S.18). Zudem arbeitete Siegmund-Schultze an der Aufdeckung ‚negativer' Kräfte an der Medizinischen Fakultät der Leopoldina und gab Informationen zum Wirken von Werner Peek (1904–1994), Direktor des Instituts für Altertumswissenschaften, weiter (BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.1, S.30). Im Weiteren informierte Siegmund-Schultze Trautsch darüber, dass es innerhalb der Philosophischen Fakultät ideologische Unklarheiten gebe, persönliche Feindschaften existierten und dass Rektor Gerhard Bondi die ideologische Auseinandersetzung scheue bzw. zu nachgebend sei (Treff vom 29.12.1961; BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.1, S.35ff.und 67).

[32] BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.2, S.22.

[33] BstU, MfS, BV Halle, 2855/64, Bd.2, S.94.

[34] Solche Quellen finden sich u.a. in HAh-NS-Siegmund-Schultze, 9/2, o.S. (=Bibliothek des Händel-Hauses Halle, Nachlass Siegmund-Schultze) und HAh-VDK 287, o.S.

3. Schlussfolgerungen

Inoffizielle Mitarbeiter des MfS konnten auf vielfältige Art und Weise ihren Führungsoffizieren Bericht erstatten. Die Spannweite reicht von vorsichtigen und dem Beobachtungs-‚Subjekt' gegenüber wohlwollenden Ausführungen, die die hauptamtlichen Mitarbeiter oftmals als wenig ergiebig einschätzten, bis zu denunzierenden, auch persönliche Details akribisch wiedergebenden Berichten. Daher ist es im Übrigen historisch ungerecht, alle Personen, denen eine IM-Tätigkeit nachgewiesen werden kann, auf gleiche Weise abzuurteilen, ohne den biographischen Kontext der IM offenzulegen.

Walther Siegmund-Schultze befand sich 1959 in einer beruflich stabilen Situation: Er war u.a. Universitäts-Professor für Historische Musikwissenschaft, Wissenschaftlicher Sekretär der Internationalen Händelgesellschaft, 1. Vorsitzender des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, ein Jahr zuvor stand er, gemeinsam mit ‚seinem' Komponistenverband unter besonderer Beobachtung seitens der Staats- und SED-Parteimacht, da das Kulturleben des Bezirkes Halle systematisch auf ideologisches Fehlverhalten hin untersucht wurde. Siegmund-Schultze konnte dabei, auch aufgrund Aufsehen erregender Aktionen wie der Agitpropbewegung von 1958, das Vertrauen des Regimes gewinnen.[35]

Somit gab es auf den ersten Blick keine zwingenden beruflichen, bzw. karrieristischen Gründe, der Zusammenarbeit mit dem MfS zuzustimmen. Als Funktionär agierte Walther Siegmund-Schultze auf unterschiedliche Art und Weise: Dem Pochen auf die Parteilinie, dem Ahnden von ideologischem Fehlverhalten auf der einen Seite steht das teilweise gestattete Öffnen von ideologisch-ästhetischen Freiräumen innerhalb seiner Einflusssphäre auf der anderen Seite entgegen, sodass die Beteiligten am Musikleben hauptsächlich der Bezirke Halle und Magdeburg sowie Berlins zu zuweilen sehr unterschiedlichen Einschätzungen zu seinem Charakter und Wirken kamen und heute noch kommen. Dass er nicht davor zurückschreckte, mit dem MfS – auch als Inoffizieller Mitarbeiter – zu kooperieren und hierbei zuweilen auch stark belastende Informationen weitergab, scheint zu bestätigen, dass sich Siegmund-Schultze deutlich mit den politisch-ideologischen Grundwerten des real existierenden Sozialismus der SED identifizierte.[36]

Auf den zweiten Blick verfügten die Machthaber aber über ein Druckmittel, mit dem Personen wie beispielsweise Walther Siegmund-Schultze gefügig

[35] Stöck, *Neue Musik*, S. 40ff. und S. 91ff.

[36] Siehe hierzu zusammenfassend Stöck, *Neue Musik*, S. 58–74.

gemacht werden konnten. Er war ab 1. Mai 1937 Mitglied der NSDAP[37] und musste jederzeit fürchten, dass dieser Schatten in seiner Biographie aufgegriffen und gegen ihn verwendet werden konnte. Siegmund-Schultze ‚dankte' dem Regime dieses bewusste Ignorieren durch parteiliches Verhalten, wenn es von ihm gefordert wurde. Vielleicht war es dieses ‚Damoklesschwert', in Verbindung mit seiner politischen Überzeugung, dass er gegenüber dem MfS die Zusammenarbeit als IM akzeptierte und erklärt – ohne dafür Verständnis zu schaffen – seine Bereitschaft, u.a. Familienmitglieder und Berufskollegen für das MfS zu observieren.

[37]Maren Köster, *Musik-Zeit-Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945 bis 1952*, Saarbrücken 2002, S.88f.

Musikgeschichte und Musikphilologie
des 18. bis 20. Jahrhunderts

Nicola Schneider

Die Digitalisierung von Robert Eitners *Quellen-Lexikon*. Neue Einblicke in ein Grundlagenwerk der musikalischen Quellenforschung

In Leipzig erschien vor etwas mehr als hundert Jahren Robert Eitners *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* im Verlag Breitkopf & Härtel.[1] Die historische Bedeutung dieses monumentalen Werkes, das sich in die Reihe monumentaler deutscher Repertorien der Jahrhundertwende wie dem von Ulrich Thieme und Felix Becker herausgegebenen *Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*,[2] dem *Thesaurus Linguae Latinae*,[3] dem *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache*[4] oder *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*[5] einfügt, ist zweifelsohne bekannt, doch ist es noch heute ein unentbehrliches Nachschlagewerk, das mit großem Nutzen verwendet werden kann,

[1] Diese Erstausgabe (zehn Bände, 1900–1904) enthielt zwar im letzten Band noch etliche Zusätze und Ergänzungen, aber nicht die von Eitner als integralen Bestandteil dieses Werkes angesehenen „Bibliographischen Mitteilungen“ (Beilage Nr. 1 zu *MfM* 36 [1904]) und „Nachträge“ (Beilagen Nr. 11 und 12 zu *MfM* 36 [1904], und Nr. 1–5 zu *MfM* 37 [1905]). 1924–26 erschien dann bei Breitkopf & Härtel ein anastatischer Nachdruck der ersten Auflage, den Friedrich Blume als „dritte Auflage“ bezeichnet (RISM B/I, München 1960, *Vorwort*, S. 16). Ein Faksimile der Erstausgabe mit den „Bibliographischen Mitteilungen“, den „Nachträgen“ und den von Hermann Springer, Max Schneider und dem Musikaliensammler Werner Wolffheim herausgegebenen *Miscellanea Musicae Bio-bibliographica* (3 Jahrgänge, Leipzig 1912–1914) wurde 1947 mit allen Ergänzungen in verkleinertem Format bei Musurgia in New York gedruckt. Die heute am meisten verbreitete Ausgabe ist der photomechanische Nachdruck der Akademischen Druck- und Verlags-Anstalt Graz von 1959/60 in 11 Bänden. Im Folgenden wird die Erstauflage mit EitnerQ zitiert.

[2] 37 Bände von 1907 bis 1950, zuerst im Verlag von Wilhelm Engelmann, ab 1911 beim Verlag E. A. Seemann in Leipzig, Faksimile-Nachdrucke: München 1992 und Leipzig 2006. Mittlerweile ist auch eine digitalisierte Fassung als CD-ROM (Berlin 2008) erhältlich.

[3] Seit 1893 in Arbeit befindlich, gedruckt ab 1900 (Stuttgart und Leipzig: Teubner). Die fertiggestellten Teile sind inzwischen als elektronische Version zugänglich unter http://www.thesaurus.badw.de, 16.07.2012.

[4] Herausgegeben von Adolf Erman und Hermann Grapow von 1897 bis 1961 (ab 1926 gedruckt in Berlin: Akademie-Verlag).

[5] 1894 bis 1978 erschienen (Stuttgart: Metzler, ab 1908 ibid.: Druckenmüller) als vollständige Neubearbeitung der von August Friedrich Pauly begründeten *Real-Encyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft* (1837–1864).

wodurch sich eine digitale Neuausgabe rechtfertigt. Trotz der weit vorangeschrittenen Quellenverzeichnung durch RISM ist Eitners *Quellen-Lexikon* ein wichtiges Grundlagenwerk der Musikwissenschaft geblieben und wird auch von Musikern, Antiquaren und Sammlern stets zu Rate gezogen. Der Griff zum *Quellen-Lexikon* ist auch dann unabdingbar, wenn man Nachweise für noch nicht oder bislang nur teilweise von RISM erfasste Komponisten und Bibliotheken (die eklatantesten Fälle dürften D-Dl, D-B, D-LEm und A-Wgm sein) oder verlorene Quellen sucht. Ein weiterer Vorteil des Lexikons liegt klar auf der Hand: es verzeichnet Drucke und Handschriften zusammen. Selbstverständlich sollen seine Mängel und Ungenauigkeiten nicht verschwiegen werden,[6] doch wenn der Benutzer sich ihrer bewusst ist, überwiegt der Informationsgewinn dieselben beträchtlich.

In seinem *summum opus* fasste Eitner am Ende seines arbeitsreichen Lebens die Ergebnisse jahrzehntelanger biographischer und vor allem bibliographischer Forschungen zusammen,[7] die sich bereits in den von ihm herausgegebenen „Monatsheften für Musikgeschichte“ und in der *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*[8] niedergeschlagen hatten. Richard Schaal hat die Bedeutung des *Quellen-Lexikons* treffend zusammengefasst:

> Eitner hat seine über die Möglichkeiten eines einzelnen Forschers weit hinausgehende Aufgabe in bewunderungswürdiger Weise gelöst. Bedenkt man, daß bei Abfassung des Werkes die musikalische Quellenerschließung noch in den Anfängen steckte, daß ferner gerade in Erkenntnis dieser für die Musikwissenschaft unbefriedigenden Situation ein solches Unternehmen von einem Einzelnen ins Werk gesetzt wurde, so steht Eitners Leistung, trotz vieler zugestandener Mängel, sowohl hinsichtlich der Gesamtkonzeption wie auch der Ausführung beispiellos da.[9]

Will man das Werk unter heutigen Fragestellungen zu Rate ziehen, merkt man allerdings recht bald, dass seine Form modernen Ansprüchen an ein Repertorium dieser Art nicht mehr gerecht wird.

Eine Umwandlung der wertvollen Informationen in eine leichter handhabbare Fassung wurde in folgendem Fall unumgänglich: Der Verfasser arbeitet

[6] Die harscheste zeitgenössische Kritik stammt von Karl Albert Göhler („Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung. Tl. III: Das Quellenlexikon von Robert Eitner“, in: *SIMG* 3 (1902), Heft 2, 1902, S. 365–373).

[7] Siehe Albert Göhler, „Robert Eitner †“, in: *ZIMG* 6 (1905), S. 239–241.

[8] Hrsg. von Robert Eitner zusammen mit Franz Xaver Haberl, Anders Lagerberg und Carl Ferdinand Pohl, Berlin 1877, 2. Nachdruck: Hildesheim 1977.

[9] Richard Schaal, Art. „Eitner, Robert“, in *MGG*, Bd. 3, Kassel 1954, Sp. 1232.

an einer Dissertation über die im Zweiten Weltkrieg eingetretenen Verluste deutscher Musikbibliotheken, welche im historischen Teil die Schutzmaßnahmen und Schäden beleuchten und im systematischen Teil einen Gesamtkatalog aller dokumentierbaren Quellenverluste bieten wird. In den Fällen, in denen die Kataloge kriegsversehrter Bibliotheken verbrannt oder verschollen sind, ist es praktisch unmöglich, den Vorkriegsbestand dieser Einrichtungen auch nur annähernd zu rekonstruieren. Da Eitners Lexikon alphabetisch nach Autoren geordnet ist, hätte es theoretisch in Hinsicht auf die Fundortnachweise vollständig durchgearbeitet werden müssen, um Bestandslisten der einzelnen Bibliotheken anzulegen. Wenn also eine Gesamtlektüre ohnehin erforderlich war, bot es sich an, das ganze Werk zu digitalisieren, um es wiederholt auf bequeme und zweckmäßige Weise konsultieren zu können.

Das Vorgehen bestand im Wesentlichen darin, alle zehn Bände der Originalausgabe sowie die Nachträge Seite für Seite einzuscannen und dann die gewonnenen Bilddateien mit einer Auflösung von 300 dpi mit dem Texterkennungsprogramm OmniPage16© zu verarbeiten. Obwohl dieses Programm recht präzise ist, mussten die im Word-Format ausgegebenen Dateien vor allem wegen der Bibliotheksabkürzungen Seite für Seite korrekturgelesen werden (das geschah wegen des immensen Zeitaufwands allerdings nur einmal). Die einzelnen, nacheinander erarbeiteten Dateien wurden daraufhin als Word-Dokumente gelayoutet und in einer großen PDF-Datei zusammengeführt. Dabei wurden die originalen Seitenzahlen und die Anordnung des Textes nach Spalten, jedoch nicht die Zeilenumbrüche beibehalten. Es sei darauf hingewiesen, dass im Gegensatz zu den Digitalisierungsprojekten von Google.com oder Archive.org,[10] wo die Bücher bloß eingescannt werden und nur eine maschinelle Texterkennung angewandt wird, bei der Digitalisierung des *Quellen-Lexikons* der gesamte Text zumindest einmal geprüft wurde. Dies erlaubt eine wirkliche Volltextsuche. Während sich – wie bereits bemerkt – die Recherche bisher auf die alphabetisch gelisteten Autoren beschränken musste, kann nun problemlos beispielsweise nach Bibliotheken, Orten, Verlagen, Daten, Instrumenten, Gattungen, Werktiteln, Opusnummern, Signaturen, Institutionen, Librettisten, Bearbeitern, Stechern und Textincipits innerhalb des ganzen Werkes gesucht werden. Man sollte freilich die orthographischen und stilistischen Eigenheiten des Eitnerschen Textes kennen, um den größtmög-

[10] Zwei Digitalisate des *Quellen-Lexikons* sind bereits online verfügbar: ein digitalisierter Mikrofilm bei Gallica.fr und farbige, hochaufgelöste Einzelscans im Internet Archive http://www.archive.org/details/biographischbibl01eitn, 16.07.2012. In beiden Fällen ist eine zuverlässige Volltextsuche nicht möglich.

lichen Nutzen aus der Suche zu ziehen: Gitarre suche man unter *Guitarre*, Ballett unter *Ballet* usw.

Das wahrscheinlich einmalige Erlebnis der Gesamtlektüre des Eitnerschen *Quellen-Lexikons* erbrachte nebenbei interessante Ergebnisse und Einblicke, die hier auszugsweise vorgestellt seien. Es fällt auf, dass es sich bei dem *Quellen-Lexikon* weniger um ein Lexikon als um eine Enzyklopädie handelt, in welcher der Autor seine musikbibliographischen und musikästhetischen Ansichten offen und kohärent ausspricht. So sehr Eitner sich um wissenschaftliche Objektivität bemühte und alle ihm bekannten Quellen des definierten Zeitraums unparteiisch verzeichnete, blieben doch gewisse für uns Heutige höchst aufschlussreiche und teilweise amüsante Wertungen nicht aus. Eitner hat das selbst in historischer Perspektive mit Blick auf die von Rochlitz herausgegebene *Allgemeine Musikalische Zeitung* erkannt, wenn er schrieb:

> Auch für die heutigen und künftigen Zeiten wird sie stets die beste historische Quelle bleiben und gerade deshalb, weil sie vom Durchschnittsurteile der damaligen Zeit beherrscht wird und daher der getreue Ausdruck der Zeit ist. Eine geniale Redaktion würde uns nur die Geistesblitze eines einzigen Menschen zeigen, während gerade die herrschende Philisterhaftigkeit, die mit altfränkischem Behagen der Mittelmässigkeit huldigt, der beste Spiegel der damaligen Richtung war.[11]

Eitners eigene Theorie der Musikgeschichte scheint bisweilen in den Urteilen über Werke durch, zum Beispiel wenn es zu Gyrowetz heißt:

> die Zeit hat ihr vernichtendes Urteil über all die einst gefeierten Komponisten zur Zeit Mozart's und Beethoven's und bis in die Mitte des 19. Jhs. gesprochen. Es war die schwächste und erbärmlichste Kunstperiode seit dem 16. Jh. Ihre Berechtigung kann man ihr nicht abstreiten, denn sie war wohl ebenso notwendig zur Entwickelung der Instrumentalmusik, als einst der Discantus zur Entwickelung zur Mensuralmusik des 15. und 16. J[ahr]h[undert]s.[12]

Dazu passt auch seine Kritik an Vachon:

> Die mir vorliegende Oper ‚Les femmes' zeigt die damalige Empfindungsweise in ihrer ganzen Erbärmlichkeit. Jede Piece in einer heutigen Posse der gemeinsten Art hat mehr Feuer und Erfindung als irgend eine Scene obiger Oper. Kein Wunder, wenn die damaligen Komponisten in 14 Tagen so eine Oper schrieben.[13]

[11] EitnerQ, Art. „Rochlitz, Friedrich", Bd. VIII, S. 265.

[12] Ebd., Art. „Gyrowetz, Adalbert", Bd. IV, S. 433.

[13] Ebd., Art. „Vachon, Pierre", Bd. X, S. 18.

Aber auch das 16. Jahrhundert war für Eitner nicht in allen seinen künstlerischen Leistungen gleich qualitätsvoll, wenn er die *Varie Musiche* von Raffaello Rontani kritisierte:

> Dr. Oscar Chilesotti in Bassano Veneto hat sämtliche 6 Bücher kopiert und die Guitarren-Tabulatur aufgelöst. Im Jahre 1884 sandte er mir die Kopie. Es sind 1–3stim[mige]. Gesänge zum Teil nur mit einem B[ass]., zum Teil mit ausgeschriebener Begleitung. Den Gesängen fehlt alles Gefühlsleben, weder eine ansprechende Melodie-Erfindung, noch hübsche Motive, oder eine kontrapunktisch geschickte Arbeit zeichnen die Ges[än]-ge. aus, so dass sie die langeweiligste Musikmacherei sind die mir je zu Gesicht gekommen ist. Ich bewundere dabei nur die Geduld Chilesotti's und sein Urteil in musikalischen Sachen.[14]

Was die musikbibliographische Methode betrifft, hegte Eitner insbesondere gegenüber Frankreich schwerste Bedenken. „Bei der lakonischen Kürze der in Frankreich üblichen Art u[nd]. Weise Musikkataloge anzufertigen ist ein Erkennen des Werkes fast ausgeschlossen“[15] (bezüglich einer Komposition von Chedeville) oder: „Der Franzose selbst hat für Bibliographie gar keinen Sinn, denn ebenso karg sind die Titel im Kat[alog]. der Nationalbibl[iothek]. abgefasst“[16] (mit Bezug auf ein Werk von Benaut). Die Kommunikation der Bibliothek des Conservatoire in Paris war damals offenbar knapp gehalten, denn Eitner beklagte sich an mehreren Stellen: „Der Kat[alog]. des C[onservatoire]. P[aris]. verzeichnet unter diesem Namen [Harleman] 6 Sonates pour la flute, ohne weitere Angaben. Eine Anfrage daselbst wurde mit der kurzen Antwort ‚nicht vorhanden‘ abgefertigt.“[17] An anderer Stelle heißt es: „Eine Anfrage bei der Bibliotheks-Verwaltung wird stets mit der beliebten Abweisung beantwortet: nicht vorhanden.“[18] Aber auch die Probleme, auf welche die Quellenforschung in Spanien stoßen konnte, sprach Eitner offen an:

> Seine Kompositionen [es geht um Pedro Bermejo] sollen sich nach Fétis in den Kirchenarchiven Spaniens befinden. Spanien ist für die Musikbibliographie noch ein dunkles Land und muss doch bedeutende Schätze besitzen. Gevaert erzählt in seinem amtlichen Berichte über eine Untersuchungsreise in Spanien, dass er von den Kustoden stets mit Argwohn betrachtet und nur selten zu einer Einsicht in die Kataloge zugelassen

[14] Ebd., Art. „Rontani, Raffaello“, Bd. VIII, S. 303.

[15] Ebd., Art. „Chedeville, Nicolas“, Bd. II, S. 413.

[16] Ebd., Art. „Benaut, Mademoiselle“, Bd. I, S. 431.

[17] Ebd., Art. „Harleman“, Bd. V, S. 23.

[18] Ebd., Art. „Lemaire, Louis“, Bd. VI, S. 125/126.

> wurde und dann stets nur auf ganz kurze Zeit, so dass er an keinem Orte zu einem übersichtlichen Bilde des Bestandes der vorhandenen Bücherschätze gelangen konnte.[19]

Zuweilen würzte Eitner seinen Text mit ironischen Anmerkungen: „1761 zeigte sie [Miss Anne Ford] in London ein Konzert an in ‚the large Room, late Cock's Auction Room, over the great Chinashop, near Spring Garden' (eine echt englische umständliche Bezeichnung eines Hauses in London)"[20] oder – mit Bezug auf die Werke Johann Wilhelm Hertels –: „Der Kat[alog]. stellt die Werke in obiger Ordnung, eigentl[ich]. Unordnung zusammen."[21] Kaiser Karl VI. hatte laut Eitner „wohl Ursache Miserere zu schreiben, denn viel Glück war ihm politisch nicht beschert."[22] Und über den Lebenswandel des Kastraten Tenducci (Senesino) erfahren wir: „Virtuose als Sänger, war er auch Virtuose im Schuldenmachen und machte daher 1761 Bekanntschaft mit dem Londoner Schuldgefängnis."[23]

Abschließend ein paar Anregungen für die weitere Arbeit mit dem „digitalen Eitner". In Kürze wird das digitalisierte *Quellen-Lexikon* auf der Homepage des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich konsultierbar sein.[24] Die Online-Edition wird mit einer Einführung und einer Suchanleitung versehen und wird sich als PDF-Datei mit alphabetischem Index präsentieren. Später könnte dieser Rohtext mittels entsprechender Programme in eine noch flexiblere Datenbank überführt werden.[25] Eine bedeutende Neuigkeit, die an diesem Ort nicht unterschlagen sei, ist die Wiederauffindung von Eitners persönlichem Handexemplar der Erstausgabe des *Quellen-Lexikons*. Wie und ob die Randglossen und Ergänzungen eingearbeitet und zugänglich gemacht werden sollen, bleibt noch zu entscheiden. Denkbar wäre auf jeden Fall, die im Zweiten Weltkrieg entstandenen Verluste nach Abschluss der bereits erwähnten Dissertation des Verfassers im Text zu kennzeichnen. Außerdem ist eine Digitalisierung der *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts* geplant.[26]

[19] Ebd., Art. „Bermejo, Pedro", Bd. I, S. 464.
[20] Ebd., Art. „Ford, Anne", Bd. IV, S. 27.
[21] Ebd., Art. „Hertel, Johann Wilhelm", Bd. V, S. 129.
[22] Ebd., Art. „Karl VI.", Bd. IV, S. 325.
[23] Ebd., Art. „Tenducci, Giustino Fernando", Bd. IX, S. 378.
[24] Http://www.musik.uzh.ch/research/eitner-digital.html, 16.07.2012.
[25] Ein solches Projekt wurde von Dr. Joseph Focht vom Bayerischen Musikerlexikon Online, München, angeregt.
[26] Das vollständige Werk ist zwar bereits auf Archive.org unter http://archive.org/details/bibliographieder00eitn (16.07.2012) verfügbar, doch funktioniert die Volltextsuche nicht problemlos, da beispielsweise die in Fraktur gesetzten Stellen nicht erkannt werden.

Andreas Pfisterer

Corellis Orchestermusik und die römische Sinfonia[1]

Ein zentrales Problem der Orchestermusik Arcangelo Corellis ist allgemein bekannt:[2] Wir haben zahlreiche dokumentarische Zeugnisse für die Aufführung solcher Werke durch den größten Teil seiner Wirkungszeit, neben dem postum erschienenen op. 6 sind uns aber nur – je nach Abgrenzung – ein bis fünf Orchesterwerke direkt überliefert. Die Hypothesen zur Erklärung dieses Befundes sind im Wesentlichen drei:

1. Überlieferungsverlust;
2. Corellis Orchestermusik ist weitgehend in op. 6 eingegangen;
3. die Orchestermusik ist identisch mit den publizierten Triosonaten.

Auf diese Thesen wird noch einiges Licht fallen. Den Ausgangspunkt für die folgende Untersuchung soll aber eine andere Frage bilden: Wie sind die Satzfolgen der überlieferten *Concerti* op. 6 zu verstehen? Die vier *Concerti da camera* Nr. 9–12, die noch zusätzliche Fragen mit sich bringen, bleiben dabei ausgeklammert.

Einigkeit besteht darüber, dass diese *Concerti* stark von der Normal-Satzfolge der „Kirchensonaten" Corellis abweichen. Ich nenne diese Satzfolge, die Corelli offenbar selbst geprägt hat, „Corelli-Schema". In die hauptsächlich norditalienische Vorgeschichte des Corelli-Schemas hat vor einiger Zeit Peter Allsop neues Licht gebracht;[3] ich werde darauf nur soweit hier notwendig eingehen.

Positive Ansätze zur Deutung der Satzfolgen in op. 6 sind mir nur zwei aufgefallen: Michael Talbot vergleicht sie ohne genauere Erläuterungen mit den Violinsonaten op. 5, wo ein zusätzlicher schneller Satz in das Corelli-Schema eingeschoben ist.[4] Franco Piperno zerlegt die *Concerti* in ursprünglich selb-

[1] Eine erweiterte Fassung dieses Referats ist erschienen: „Überlegungen zu Corellis Orchestermusik", in: *Die Musikforschung* 63 (2010), S. 35–52.

[2] Vgl. die Diskussion bei John Spitzer und Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004, S. 133–136.

[3] Peter Allsop, *The Italian ‚Trio' Sonata. From its Origins Until Corelli*, Oxford 1992, S. 126–239.

[4] Michael Talbot, „The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries", in: *The Cambridge Companion to the Concerto*, hrsg. von Simon P. Keefe, Cambridge 2005, S. 35–52, dort S. 42.

ständige Satzpaare, deren Grundprinzip die Folge langsam-schnell gewesen sei.[5] Ich möchte einen gänzlich anderen Ansatz vorstellen.

Geht man die Satzfolgen durch (Tabelle 1, S.380–381), so zeigt sich zunächst, dass die Sätze eines Zyklus eine einheitliche Tonart haben mit einer regelmäßigen Ausnahme: In der Mitte steht immer ein tonartlich abweichender langsamer Satz. Auch im Corelli-Schema ist der innere langsame Satz derjenige, der regelmäßig tonartlich abweichen kann. Wenn aber, wie anzunehmen ist, die Binnenposition Voraussetzung für den Tonartenkontrast ist, wird eine Zerlegung in Satzpaare, wo es keine Binnenposition gibt, schwierig. Sinnvoller ist es, diese Mittelposition zum Ausgangspunkt der Synopse und dann der Deutung zu machen. In Tabelle 1 hat sie die Nr.III.

Einen zweiten Orientierungspunkt bietet der in einem Teil der *Concerti* vorhandene Satztyp „schnelle, geradtaktige Fuge“, der in der Tradition der Triosonate das Hauptgewicht des Zyklus trägt. Im Corelli-Schema steht dieser Satz an Position II, d.h. vor dem langsamen Mittelsatz. In op.6 steht er in zwei Fällen ebenfalls an dieser Position, in zwei weiteren Fällen aber an Position IV, nach dem Mittelsatz. Diese Position der Fuge ist jedoch, wie ebenfalls Peter Allsop gezeigt hat, ein Erkennungsmerkmal der römischen Tradition der Instrumentalmusik.[6]

Als ein Corelli nahe stehender Vertreter dieser Tradition kann Alessandro Stradella herangezogen werden, dessen Instrumentalmusik größtenteils ediert ist. Das Satzschema, das sich aus seinen Werken gewinnen lässt, kann man mit fünf Positionen darstellen (Tabelle 2).

I	II	(III)	IV	V
C	3	C	C	3
z.B. langsam-schnell	*Aria* (Tanz)	z.B. langsam-schnell	*Canzona* (Fuge)	*Aria* (Tanz)

Tabelle 2: Römisches Schema (Stradella).

Der geradtaktige Fugensatz – wenn er in seltenen Fällen eine Überschrift trägt, heißt er *Canzona* – steht an vierter Position. Umrahmt ist er an Position II und V von zwei Sätzen, die gelegentlich die Überschrift *Aria* tragen; dahinter verbergen sich tanzartige Sätze mit zwei Reprisen, häufig in ungeradem Takt,

[5] Franco Piperno, „Corelli e il ‚concerto‘ seicentesco. Lettura e interpretazione dell'Opera VI“, in: *Studi Corelliani IV. Atti del quarto congresso internazionale (Fusignano, 4–7 settembre 1986)*, hrsg. von Pierluigi Petrobelli und Gloria Staffieri (=Quaderni della Rivista Italiana di musicologia, Bd.22), Florenz 1990, S.359–377, hier S.362–366.

[6] Allsop, *The Italian Trio Sonata*, S.192–210.

häufig mit imitierendem Beginn der Teile. Position III kann fehlen und ist ebenso wie Position I nicht fest mit einem geprägten Satztyp verknüpft, am häufigsten finden sich Sätze mit internem Tempowechsel.

Blicken wir von hier aus auf Corellis op. 6, so passt Nr. 7 tatsächlich in dieses Schema. Die Sätze an Position II und V sind deutlich als Tanzsätze zu erkennen, die neutrale Position I ist mit einem komplexen Gebilde besetzt, Position III mit dem schon angesprochenen und bei Corelli regelmäßig vorhandenen langsamen Binnensatz. Konzert Nr. 1 weicht dadurch ab, dass an Position II ein Satz steht, der nur entfernt an einen Tanzsatz erinnert (am ehesten der Largo-Abschnitt). Ebenfalls auffindbar ist das Schema in WoO 1, der Oratoriensinfonie von 1689. Dort ist die Fuge auf Position IV ausnahmsweise langsam; dass dieser Satz tatsächlich als *Canzona*, nicht als langsamer Satz gemeint ist, zeigt die tonartliche Korrespondenz zu den Außensätzen. Bekanntermaßen ist dieser Satz in op.6,6 eingegangen, nun aber, wie die Tonartenfolge zeigt, als langsamer Satz. Dies dürfte den Grund gegeben haben, auf eine weitere Fuge zu verzichten; an deren Stelle steht ebenso wie an Position II ein gewichtiger, durchkomponierter, schneller Satz. Geblieben ist allerdings die typische Folge zweier schneller Sätze am Ende des Zyklus.

Bei Nr.3 sind gewissermaßen die Positionen II und IV ausgetauscht, was eine Annäherung an das Corelli-Schema mit sich bringt; im konkreten Fall liegt allerdings in den beiden ersten Sätzen eher eine Nachahmung der französischen Ouverture vor, die Fuge im Drei-Viertel-Takt ist in jedem Fall eine Ausnahme. Vom Corelli-Schema abweichend bleiben die zwei schnellen Tanzsätze am Ende. Konzert Nr.5 hat zwei langsame Binnensätze; hier sind mehrere Deutungen möglich. Der Adagio-Satz könnte aufgrund seines 3/8-Taktes als ungewöhnlicher Vertreter des auf Position II zu erwartenden Satztypus *Aria* gezählt werden; dann wären die Positionen III und IV vertauscht, wie das bei Corellis römischem Kollegen Carlo Mannelli regelmäßig der Fall ist. In diesem Stück hätte das den Vorteil, dass durchgehend schnelle und langsame Sätze abwechseln. Er könnte aber auch als zusätzlicher langsamer Satz gezählt werden, der dann den eigentlichen um eine Position verschiebt; dann bliebe Position II leer oder wäre mit dem ersten Allegro-Satz zu verbinden. Eine Deutung, die vom Corelli-Schema ausgeht, müsste diesen Adagio-Satz dagegen mit unter die Position I subsumieren. Ähnlich sieht es aus bei Nr.2; hier ist der zusätzliche langsame Satz allerdings nur 9 Takte lang.

Übrig bleiben nun noch Nr.4 und 8. In beiden Fällen sind die Positionen II, IV und V jeweils mit einem Tanzsatz besetzt, ein eigentlicher Fugensatz fehlt. Die weiteren Besonderheiten dieser *Concerti* sind für die Frage nach

dem zugrundeliegenden Satzschema nicht signifikant. Diesen beiden *Concerti* schließt sich die *Sonata a 4* WoO 2 an.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich die Satzfolgen in op.6 besser verstehen lassen, wenn man von dem fünfsätzigen römischen Schema ausgeht, als vom viersätzigen Corelli-Schema, wobei es nicht so sehr auf die Zahl der Sätze ankommt als auf ihre Anordnung. Als Ergebnis zeichnet sich dann ab, dass Corelli in seiner Orchestermusik eine Tradition der Satzfolge weiterführt, die in seinen Sonaten nur am Rande eine Rolle spielt. (Ich zähle in op.1 und 3 je zwei Stücke von zwölf, die eher dem römischen Schema folgen.) Da auch WoO 1 und 2 erkennbar dem römischen Schema folgen, lassen sich die Unterschiede zwischen den Sonaten op.3 und den *Concerti* op.6 nicht auf die Chronologie schieben; denn WoO1 ist mit Datum Frühjahr 1689 zeitgleich zu op.3. Das würde bedeuten, dass Corelli – anders als seine Vorgänger – Orchestermusik und Kammermusik als zwei getrennte Traditionsstränge behandelt, die jeweils eigenen Vorgaben folgen: die Kammermusik der Bologneser, die Orchestermusik der römischen Tradition.

Warum Corelli zweierlei Gattungstraditionen pflegt und einigermaßen auseinander hält, lässt sich nur vermuten. Seine biographische Situation als „Bologneser“ in Rom hat ihm zwei Anknüpfungsmöglichkeiten geboten. Möglicherweise erschien ihm die groß besetzte Orchestermusik mit Teilung in Concertino und Concerto grosso als etwas spezifisch Römisches, das mit der römischen Tradition der Satzfolge verknüpft war, während seine Vorstellung von Kammermusik durch die Bologneser Lehrzeit geprägt war.

Unter diesen Bedingungen ist von den zu Anfang genannten Hypothesen Nr.3 auszuscheiden, wonach Corellis Orchestermusik mit seinen publizierten Triosonaten identisch sei. Dagegen spricht im Übrigen auch Georg Muffats Vorrede zu seinem Konzert-Druck von 1701:[7] Schon im Titelbeginn nennt er die Vermischung von Ernst und Lust; dies konkretisiert er mit dem Verweis auf die „muntere, und auß dem Lullianischen Brunn geschöpffte Lieblichkeit in den *Ballet-Arien*“ und die „tieffsinnig außgesuchte[n] *Affecten* der Italiänischen Manier“. Wenn Muffat die Idee zu dieser Vermischung auf die 1682 in Rom gehörte Orchestermusik Corellis zurückführt, kann damit schwerlich das 1681 gedruckte op.1 gemeint sein. Dagegen passt die Tradition der römischen Satzfolge mit ihrer Verknüpfung von fugenartigen, tanzartigen und freien Sätzen erheblich besser zu seiner Beschreibung. Muffats eigene Satzfolgen haben

[7] Georg Muffat, *Auserlesene mit Ernst und Lust gemengte Instrumentalmusik (1701). Sechs Concerti grossi I*, hrsg. von Erwin Luntz (=DTÖ Bd.23), Wien 1904 (Nachdruck Graz 1959), S.1–22. Ich zitiere aus dem Beginn der deutschen Fassung S.8.

zwar nichts mit dem römischen Schema zu tun; gerade die Tatsache, dass er die ihm vertrauten französischen Tanzsätze einbaut, dürfte aber auf einer abstrakteren Ebene auf das römische Vorbild verweisen.

Für die Frage der Chronologie müsste man sehr weit ausholen. Michael Talbot und Agnese Pavanello haben hierzu Beiträge geliefert,[8] ich hoffe, auch selbst noch etwas beitragen zu können. Genannt sei hier nur das ganz äußerliche Kriterium der Länge der Sätze. Von den zehn Sätzen aus WoO 1 und 2 ist genau einer in op. 6 übernommen worden; und dies ist wohl nicht zufällig der längste dieser Sätze. Zudem wurde er von der Hauptposition der *Canzona* auf die Nebenposition des langsamen Mittelsatzes verschoben. Das könnte damit zu tun haben, dass dieser Satz mit 23 Takten der Länge auf dem Papier nach nicht mit den entsprechenden Fugensätzen in op. 6 konkurrieren kann (36–64 Takte), sehr wohl dagegen mit den langsamen Sätzen. Aus diesem und anderen Gründen erscheint eine Datierung vor 1689 für die meisten Sätze in op. 6 als äußerst unwahrscheinlich. Wir werden also bei der Annahme großer Überlieferungsverluste bleiben müssen.

[8] Michael Talbot, „Stylistic Evolution in Corelli's Music", in: *Studi corelliani V. Atti del quinto congresso internazionale*, hrsg. von Stefano La Via (=Quaderni della Rivista Italiana di musicologia, Bd. 33), Florenz 1996, S. 143–158. Agnese Pavanello, „Per un'indagine sullo sviluppo diacronico del linguaggio musicale di Arcangelo Corelli", in: *SJbMw* N.f. 19 (1999), S. 197–245.

	I		II
op.6,7	**c** Vivace D	3/4 Allegro– Adagio D	**c** Allegro (Allemanda :‖:) D
op.6,1	**c** Largo D (offen)	**c** Allegro D	3/4 Largo D 3/4 Allegro D
op.6,6	**c** 3/4 Adagio F + HS		**c** Allegro F
op.6,3	**c** Largo c + HS		3/4 Allegro (Fuge) c
op.6,5	**c** Adagio – Allegro B + HS	3/8 Adagio B	**¢** Allegro (Fuge) B
op.6,2	**c** 3/4 Vivace – Allegro – Adagio – Viv. – Al. F + HS	**c** Largo and. F	**c** Allegro (Fuge) F
op.6,4			**c** Adagio D (offen) Allegro (:‖:) D
op.6,8	**c** 3/4 Vivace (g) + HS **c** Grave g		**c** Allegro (Allemanda :‖:) g
WoO1	**c** Grave d		**c** Allegro (:‖:) d
WoO2	3/2 Adagio (g) + HS **c** Andante largo g		**c** Allegro (:‖:) g
	I		II

Tabelle 1: Überblick Corelli op.6, 1–8 und WoO 1–2 (Teil 1).

III	IV	V	
𝐜 Andante largo h + Halbschluss	𝐜 Allegro (Fuge) D	3/8 Vivace (Minuetto) D	op.6,7
𝐜 Largo h + HS	𝐜̵ Allegro (Fuge) D	𝐜̵ (12/8) Allegro D	op.6,1
𝐜 Largo (Fuge) d + HS	3/8 Vivace F	𝐜̵ 2/4 Allegro (:‖:) F	op.6,6
𝐜 Grave f + HS	𝐜 Vivace (:‖:) c	𝐜 12/8 Allegro c	op.6,3
𝐜 3/4 Largo g + HS		𝐜̵ Allegro (:‖:) B	op.6,5
𝐜 Grave Andante largo d f + HS		𝐜̵ Allegro (Gavotta :‖:) F	op.6,2
𝐜 Adagio h + HS	3/4 Vivace (Sarabanda :‖:) D	𝐜 2/4 Allegro (:‖:) D	𝐜 Allegro D	op.6,4
𝐜 Adagio – Allegro – Adagio Es	3/4 Vivace (Sarabanda :‖:) g	𝐜̵ Allegro (Gavotta :‖:) g [+𝐜 12/8 Largo Pastorale G]		op.6,8
3/2 Adagio (F-d) + HS	𝐜 Largo assai (Fuge) d	3/4 Vivace (:‖:) d	WoO1
𝐜 Grave g	𝐜̵ Presto (:‖:) g	3/4 Vivace (Minuetto :‖:) g	WoO2
III	IV	V	

Tabelle 1: Überblick Corelli op.6, 1–8 und WoO 1–2 (Teil 2).

Clemens Harasim

Die Quartalsmusiken von Carl Philipp Emanuel Bach. Von den Quellen zur Form

Carl Philipp Emanuel Bach ist seit seinen Lebzeiten vor allem als Komponist von Instrumentalmusik bekannt. Seine Sinfonien, Konzerte und Clavier-Solomusik zählen zu den herausragendsten seiner Epoche, und bis weit ins 19. Jahrhundert galt sein instrumentales Schaffen als originell, stilbildend und damit unanfechtbar.[1]

Im Jahr 1767 – Bach war bereits 53 Jahre alt – tauschte er die Stelle des königlich-preußischen Hofcembalisten in Berlin und Potsdam mit der des Kirchenmusikdirektors in Hamburg. Die genauen Gründe und Umstände sind zwar bis heute nicht ganz klar,[2] eines jedoch ist sicher: Für Carl Philipp bedeutete es bei allem Ansehen vor allem mehr Arbeit. Er hatte fortan für die figurale Kirchenmusik an den fünf Hauptkirchen zu allen Sonn- und Festtagen zu sorgen. Dazu kamen jährliche Passionsaufführungen, Einführungsmusiken für Pastoren u.ä., kurzum: Nun musste er für mehr als 100 Aufführungen im Jahr Kirchenmusik zur Verfügung stellen, diese mit einem kleinen Ensemble und einem achtköpfigen Chor einstudieren und dabei Rücksicht auf Befindlichkeiten der kirchlichen Obrigkeit nehmen.[3] Welche Musik damals in Hamburg erklang, und wie Bach diesem Amt gerecht wurde, ist bis heute kaum bekannt bzw. ernsthaft hinterfragt worden. Ja, im krassen Gegensatz zum Interesse an der Instrumentalmusik blieb die liturgische Kirchenmusik bis vor wenigen Jahren von der wissenschaftlichen Forschung und auch von der musikalischen Praxis nahezu unbeachtet. Und so können Studien speziell zu den

[1] Vgl. die einschlägigen Biographien, besonders Otto Vrieslander, *Carl Philipp Emanuel Bach*, München 1923, sowie die Einschätzungen Charles Burneys in: *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band*, Hamburg 1773, S.194, 210f. und 213f.; weiterhin: Immanuel Faisst, „Beiträge zur Geschichte der Claviersonate von ihrem ersten Auftreten an bis auf C.P. Emanuel Bach“, in: *Caecilia* 25 (1846), S.125–158, 210–231 und *Caecilia* 26 (1847), S.1–28, 73–83. In neuerer Zeit u.a.: Günther Wagner, *Die Sinfonien C.P.E. Bachs. Werdende Gattung und Originalgenie*, Stuttgart u.a. 1994; Wayne C. Petty, *Compositional Techniques in the Keybord Sonatas of C.P.E. Bach. Reimagining the Foundations of a Musical Style*, Diss. Yale University 1995.

[2] Vgl. u.a. Günther Wagner, „Anmerkungen zur Berliner Zeit C.P.E. Bachs“, in: *JbSIMPK* 2001, S.45–72, Stuttgart u.a. 2001.

[3] Siehe dazu auch: Reginald Le Monte Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music at the Hamburg Principal Churches from 1768 to 1788*, Diss. Yale University 2001, vor allem S.6ff.und 77ff.

Quartalsmusiken Carl Philipp Emanuel Bachs das Recht beanspruchen, nicht nur neuartig, sondern auch längst überfällig für die Bewertung des Schaffens des bekannten Komponisten und auch für die kirchenmusikalische Forschung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sein.

Liturgische Musik erklang in den Hamburger Kirchen wie ehedem in Form von Kantaten, der Gattung der protestantischen liturgischen Kirchenmusik schlechthin. Bach konnte bis zu seinem Amtsantritt 1768 lediglich eine einzige Komposition solcher Art, und zwar seine 1756 entstandene Ostermusik *Gott hat den Herrn auferweckt* (Wq 244 / H 803) vorweisen. Er war jedoch in Erfüllung seines Amtes nicht verpflichtet, neu zu komponieren, sondern es stand ihm stets frei, Fremdkompositionen zu verwenden; und er tat dies zur Genüge. Bach stand für Übernahmen, Parodien und Bearbeitungen fremder und eigener Kompositionen ein großer Fundus an Stücken, so auch von Johann Sebastian Bach, Georg Anton Benda, Gottfried Heinrich Homilius und anderen Zeitgenossen zu Verfügung.[4]

Doch dieses Verfahren stieß in späterer Zeit bekanntlich auf großes Unverständnis. So nimmt die lang anhaltende und schmähliche Vernachlässigung des Kantatenschaffens Carl Philipp Emanuel Bachs ihren Anfang mit Carl Friedrich Zelters Bemerkung, die zugleich einer ästhetischen Verurteilung des gesamten Werkkomplexes gleichkommt. 1825 schrieb dieser:

> Daß er sich selber in seinen Singkompositionen nicht [eingefügt: geistig] frey gefühlt habe ließe sich dadurch errathen indem die für die Hamburger Kirchen von ihm bestimmte Musiken gar oft geflickt, andere Texte für neue Gelegenheiten untergelegt ja mit fremden Kompositionen durchflochten sind.[5]

Mit dieser Vorverurteilung hatten es die liturgischen Kantatenkompositionen des zweitältesten Bachsohnes schwer, einen Platz in der Musikgeschichtsschreibung zu finden. Zelters Einschätzung der Kompositionen ist demnach auch wenig schmeichelhaft, wenn er urteilt:

> Sein Rezitativ ist springend und wörtlich; seine Arie mehr deklamierend als kantabel und recht melodisch; seine Chöre liegen den Singstimmen

[4] Allein das Nachlass-Verzeichnis, *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, [...] *Nebst angehängtem Verzeichnisse verschiedener vorhandenen Zeichnungen* [...], Hamburg 1790, listet zahlreiche Kantatenjahrgänge und einzelne Kantaten u.a. von J.S., W.F. und J.C.F. Bach (S.69–82), Benda, Fasch, Homilius, Graun u.a. (S.85–91) auf. Weitere Musikalien aus Bachs Besitz sind nachgewiesen durch die Auktionskataloge 1789 (Faks. in: Ulrich Leisinger, „Die ‚Bachsche Auction' von 1789", in: *Bach-Jb.* 1991, S.97–126) und 1805 (Faks. in: Elias N. Kulukundis, „Die Versteigerung von C.P.E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahr 1805", in: *Bach-Jb.* 1995, S.145–176).

[5] Carl Friedrich Zelter, Handschriftliche Bemerkungen zur Matthäuspassion 1769 (H 782) der Sammlung der Singakademie (SA 18) vom 14.05.1825, SA 5153, fol.2v–3r.

> meist zu hoch und haben ein Mikrologisches das dem Chore nicht zusteht; seine Singfugen sind redlich mehr gekünstelt als fließend ja sie zerren sich wohl.[6]

Bach selbst gab bereits zu seinen Lebzeiten die passende Antwort:

> Bey dieser Gelegenheit muß ich anführen, daß die Herrn Kritiker, wenn sie auch ohne Passionen, wie es doch selten geschieht, schreiben, sehr oft mit den Kompositionen, welche sie recensiren, zu unbarmherzig umgehen, weil sie die Umstände, die Vorschriften und Veranlassungen der Stücke nicht kennen.[7]

Demnach scheint es also höchst sinnvoll, sich mit dem Kontext, zunächst jedoch erst einmal mit den bislang nahezu unbekannten Werken selbst zu beschäftigen.

Eine Hamburger Besonderheit bilden die sogenannten Quartalsmusiken, d.h. die jeweilige Musik zu den Hochfesten Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Michaelis.[8] Zur Musik dieser Feste stand dem Musikdirektor ein erweitertes Ensemble, mit Trompeten und Pauken, zur Verfügung: Der Charakter sollte besonders festlich sein. Allein, dass der Anteil von Eigenkompositionen in Bachs Quartalsmusiken erheblich höher ist als in seinen übrigen Kirchenmusiken, und er hierfür fast nie vollständige, unbearbeitete Werke verwendete, sondern meist bearbeitete Einzelsätze neu zusammensetzte, muss seinem eigenem Anspruch zugeschrieben werden.

Die hartnäckige Weigerung von Theorie und Praxis – zumal der letzten Jahrzehnte –, Notiz von dieser Musik zu nehmen, ist wohl außer in den Vorbehalten gegenüber ihrer Ästhetik vor allem darin begründet, dass man keinen Zugriff auf den Großteil der Musik hatte, die Kenntnis der Werke also äußerst unvollständig war. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts befand sich ein Großteil der Handschriften von Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Vokalmusik im Archiv der Singakademie zu Berlin. Fremden war der Zutritt zu dieser quasi privaten Sammlung nicht gestattet. Heinrich Miesner war ostensiv der einzige Musikwissenschaftler, der Ende der Zwanzigerjahre des letzten Jahrhunderts Zutritt erlangte und für seine Dissertation die Handschriften sichtete

[6] Ebd.

[7] Autobiographie, in: *Carl Burney's* [...] *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band*, Hamburg 1773, S.207.

[8] Die entsprechenden, besonders herausgehobenen Hochfeste des Kirchenjahrs fallen jeweils ungefähr auf das Ende eines jeden Quartals und wurden deshalb offiziell so bezeichnet. Zur Terminologie, Tradition sowie der Bedeutung für die Kirchenmusik vgl. vor allem Sanders, *C.P.E. Bach*, S.17f., 83 und 88.

und notdürftig beschrieb.[9] Im Zweiten Weltkrieg wurde das gesamte Notenarchiv aus Berlin nach Schlesien ausgelagert. Ab 1945 war es vollständig und spurlos verschwunden. Die Forschung war seitdem auf die spärlichen Informationen Miesners, auf die bisher bekannten Quellen in Berlin[10] und Brüssel[11] und auf bloße Vermutungen angewiesen. Im Herbst 1999 wurde das Archiv von Christoph Wolff in Kiew aufgefunden und anschließend nach Berlin zurückgeführt.[12] Nun also waren auch die für die Werkgestalt, für aufführungspraktische und Fassungsfragen unverzichtbaren originalen Stimmensätze der Hamburger Aufführungen zugänglich und konnten ausgewertet werden. Einige Kantaten, von deren Existenz man lediglich durch Miesner wusste, deren Musik aber völlig unbekannt war, wie zwei Ostermusiken, eine Michaelismusik sowie die Pfingstmusik *Herr, lehr uns tun* und eine Marienkantate sind gar nur als Unika in der Singakademie überliefert; sei es, dass keine Partituren existieren oder diese zusammen mit den Stimmen aufbewahrt wurden. Die originalen Stimmensätze stellen nun de facto die wichtigste Quellengruppe dar; sie bilden eine Fundgrube historisch-wissenschaftlicher Erkenntnisse, geben uns unmittelbaren Einblick in die Arbeitsweise Bachs und ebenso in die kirchenmusikalische Praxis seiner Zeit.

Es lassen sich grundsätzlich drei Gruppen von Handschriften unterscheiden, die in kausalem Zusammenhang stehen (siehe Abb.1, S.387–388):

1. autographe Partituren oder Teil-Partituren, die als Vorlage für die Ausfertigung der Stimmensätze dienten;[13]
2. originale Stimmensätze, aus denen sich aufführungspraktische Erkenntnisse gewinnen und Probleme der Fassungen bei Wiederaufführungen erkennen lassen; und

---

[9] Heinrich Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit*, Wiesbaden 1929.

[10] Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz mit Mendelssohn-Archiv. Ein Katalog der Bachiana ist in Vorbereitung.

[11] Bibliothek Conservatoire Royal de Musique. Die Bestände sind vollständig erfasst und katalogisiert in: Ulrich Leisinger und Peter Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel* (Leipziger Beiträge zur Bachforschung, Bd.2), Hildesheim 1997.

[12] Siehe dazu die Aufsätze von Christoph Wolff, Ulrich Leisinger, Peter Wollny und Christoph Henzel in: *JbSIMPK* 2002.

[13] Bei Fremdkompositionen erfüllten diese Funktion meist die durch Bach eingerichteten Partiturabschriften aus seinem Besitz. Jedoch sind nicht all jene Sätze per se als Eigenkompositionen auszuschließen, von denen keine vollständige autographe Partitur existiert. Ebenso kommen im Umkehrschluss auch Sätze als Fremdkompositionen infrage, die vollständig in Bachs Handschrift vorliegen.

3. Reinschriftpartituren, die wohl meist kurz nach der ersten Aufführung angefertigt wurden und die die jeweiligen Quartalsmusiken als geschlossene Werke festschreiben.

Die Untersuchung aller Quellen zeigte: Die nachweisbaren Kirchenwerke der Zeit unmittelbar nach Bachs Amtsantritt in Hamburg weisen generell einen ungewöhnlich hohen eigenkompositorischen Anteil auf. Bach war offensichtlich zunächst bestrebt, für die wichtigen liturgischen Feste und Anlässe des Jahres Referenzmusiken zu schaffen.

Eine besondere Rolle spielen dabei Kirchenkompositionen der Berliner Zeit, von denen uns nun die hinsichtlich der formellen Anlage und Konzeption, bis hin zur Tonartendisposition sowie der verwendeten musikalischen Formen, des Gestus und der Besetzung vorbildhafte Ostermusik *Gott hat den Herrn auferweckt* und des Magnificat (Wq 215) aus dem Jahr 1749 vorliegen. Von fast jeder Arie und jedem Chor des Magnificat existieren deutsche Parodiefassungen. Bereits für die Marienkantate des Jahres 1768 parodierte Bach den Eingangschor; für die Pfingstmusik ein Jahr darauf zwei Arien aus dem lateinischen Magnificat. Ohne auf diese bislang unbekannten Stücke hier im Detail einzugehen,[14] bleibt als Ergebnis der Untersuchung festzuhalten, dass sie Beispiele sind für Bachs feines Gespür für semantische Wechselwirkung zwischen Musik und neuem Text, deren Dichter im Übrigen unbekannt sind. Zudem gelingt es Bach, die Musik den neuen Gegebenheiten hinsichtlich der beschränkten instrumentalen und vokalen Besetzung und der Fähigkeiten der Ausführenden anzupassen – selbstredend ohne wesentliche musikalische Einbußen.

Die Vorgehensweise Bachs bei der Compositio, also der im eigentlichen Wortsinne Zusammensetzung einer Quartalsmusik, lässt sich exemplarisch sehr gut an der Ostermusik *Anbetung dem Erbarmer* (Wq 243) aus dem Jahr 1784 zeigen (siehe Abb. 2, S. 390–391). Der zweiteilige Eingangschor ist aus zwei früheren Kompositionen Carl Philipps zusammengesetzt. Zunächst wurde ein Chorsatz aus der 1772 entstandenen Einführungsmusik für den Diacon David Hermann Hornbostel (Wq deest. / H 821e)[15] als erster Teil übernommen. Text, Notentext und Besetzung stimmen jeweils überein. Aller-

[14] Verwiesen wird auf die Dissertationsschrift des Autors: *Die Quartalsmusiken von Carl Philipp Emanuel Bach. Ihre Quellen, ihre Stilistik und die Bedeutung des Parodieverfahrens*, Marburg 2010.

[15] Die singulär überlieferten Quellen dieser Einführungsmusik befinden sich in der Singakademie Berlin (D-B SA 707), sind also auch erst seit kurzem bekannt.

autographe Partitur	**Originalstimmen**	**Partiturreinschrift(en)**
„Gott hat den Herrn auferwecket“ (Wq 244 / H 803) Ostern 1756, 1769, 1776, 1787		
P 345	**St 182** autogr.; Choräle von Schieferlein ergänzt	**DK Kk mu 6309.0934** Michel; **Am.B.86** Anon. 303; mehr als zwanzig weitere nachweisbare Abschriften und Sekundärquellen (siehe gesondertes Kapitel)
„Sing, Volk der Christen“ (Wq deest / H [808]) Ostern 1768, 1775, 1781		
SA 251 nur Instr.-Vorspiel Satz 1 und z. T. Nr. 5; Satz 1 von unbekanntem Schreiber mit autogr. Eintragungen; übrige Sätze von Anon. 301	**SA 251** Schieferlein; autogr. (Nr. 5) und von Michel ergänzt	—
„Ist Christus nicht auferstanden“ (Wq deest / H [808]) Ostern 1771		
—	**SA 249** Schieferlein; Trompeten und Pauken autogr.	—
„Jauchzet, frohlocket“ (Wq 242 / H 804) Ostern 1778, 1786		
SA 255 nur Nr. 2	**SA 255** Schieferlein; Nr. 3 von Michel ergänzt	**B-Bc 723** Michel
„Nun danket alle Gott“ (Wq 241 / H 805) Ostern 1780, 1783		
SA 245 nur Nr. 4 und 7	**SA 245** Michel; Org. Schieferlein	**B-Bc 722** Michel
„Anbetung dem Erbarmer“ (Wq 243 / H 807) Ostern 1784, 1788		
P 339	**SA 704** Michel; autogr. ergänzt	**B-Bc 721** Michel
„O großer Weg“ (Wq deest / H deest, Parodie von H 824a) Ostern [?]		
D-BDk K: M 11 nur Nr. 3+ (Rec. Sopran)	—	**D-BDk K: M 11** Mönich

Abbildung 1: Tabelle relevanter Quellen (Teil 1).

autographe Partitur	**Originalstimmen**	**Partiturreinschrift(en)**
„Den Engeln gleich“ (Wq 248 / H 809) Michaelis 1769, 1774		
P 373 nur Nr. 1	**SA 248** Schieferlein; Clarino III autogr.	—
„Ich will den Namen des Herrn“ (Wq 245 / H 810) Michaeli 1772, 1777, 1782, 1786		
SA 253	**SA 253** Schieferlein	**B-Bc 727** Michel
„Siehe, ich begehre“ (Wq 247 / H 812) Michaelis 1775, 1779, 1783, 1788		
SA 252 nur Nr. 1b; (**P 349** Nr. 5 separat überliefert)	**SA 252** Schieferlein	**B-Bc 728** Michel
„Der Frevler mag die Wahrheit schmähn“ (Wq 246 / H 814) Michaelis 1785		
SA 254 nur Nr. 1	**SA 254** Michel	**B-Bc 726** Michel
„Ehre sei Gott in der Höhe“ (Wq deest / H 811) Weihnacht 1772, 1778, 1782, 1785		
—	**SA 247** Schieferlein	—
„Auf, schicke dich“ / „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (Wq 249 / H 815) Weihnachten [nach 1772], 1775, 1779, 1786		
—	**SA 289** Schieferlein	**B-Bc 720**, **P 76** jeweils Michel
„Herr, lehr uns tun“ (Wq deest / H 817) Pfingsten 1769, 1787		
SA 257	**SA 257** Schieferlein; autogr. ergänzt	—
„Meine Seele“ (Wq deest / H 819) Mariae Heimsuchung 1768, 1773, 1776, 1780		
SA 256 Nr. 1–3, Nr. 4–7 Michel	**SA 256** Johann Gottfried Rist, autogr. und von Schieferlein ergänzt	—

Abbildung 1: Tabelle relevanter Quellen (Teil 2).

dings ist der Satz von c-moll nach d-moll transponiert worden. Die Transposition ist nicht willkürlich vorgenommen worden. Der sich – verbunden mit einer eintaktigen a-cappella-Überleitung – anschließende Chorsatz Nr. 2 „Halleluja, Jesus lebet“ ist eine Bearbeitung des *Lobgesang auf die Auferstehung Christi*. Hier handelt es sich um den für die Quartalsmusiken Bachs singulären Fall der Bearbeitung eines clavierbegleiteten Liedes. Die Vorlage bildet das fünfstrophige Lied aus der 1781 im Druck erschienenen zweiten Sammlung von *Christoph Christian Sturms Geistlichen Gesängen* (Wq 198.14).

Das Lied steht in der Tonart E-Dur. Für die Neufassung für 4-stimmigen Chor und Instrumente wählte Bach für das „Halleluja“ die Tonart D-Dur. Dies tat er zweifellos, um die drei üblichen D-Trompeten (Clarini) und Pauken verwenden zu können, die die Kopfmotivik des Chorsatzes rhythmisch imitieren, fanfarenhaft abwechselnd mit diesem in Erscheinung treten und somit wesentlich den Charakter des Satzes bestimmen. Da diese aber im ursprünglichen Satz *Anbetung dem Erbarmer* aus der Einführungsmusik nicht vorkamen, und eine Hinzufügung in diesem Satz in einer Moll-Tonart quasi undenkbar war, mussten sie doch im zweiten Teil, dem „Halleluja“ einsetzen, der nicht zuletzt deshalb einen aufhellenden Gegensatz zum gemächlichen und „anbetenden“ Anfang bildet. Der Übergang vom originalen c-moll nach D-Dur wäre nicht ohne umständliche Modulation möglich gewesen. Mit der Transposition auch des ersten Chorteils gelang der Tonartenübergang problemlos.

Hier nun, in diesem einen Übergangstakt, dem einzigen neu komponierten Takt des Chores, zeigt sich die Kunsthaftigkeit dieser Musik: In harmonisch neutralen Oktaven auf dem Ton *d* und ohne instrumentale Begleitung deklamiert der Chor jeweils im Wechsel das zweimalige „Halleluja“. Dieser deutliche Gestus des allumfassenden, ursprünglichen und von jedweden harmonisch stützenden Instrumenten losgelösten und befreiten Lobpreises trägt jedoch auch bereits die beiden wesentlichen Elemente des organisch sich anschließenden Lobpreischores in sich: die auftaktige rhythmische Bewegung der (vor allem rhythmisch definierten) Motivik und den Wechselgesang zwischen dem Trompetenchor, der die Oktavmotivik übernimmt, und dem Vokalchor samt Streichern und Oboen. Zudem symbolisiert der deutlich die Charakteristik der Wechselchörigkeit tragende Gesang zwischen Oberstimmen und Unterstimmen das Weitersagen der Auferstehung, das Sich-zu-Rufen der elementaren, erlösenden und (harmonisch) losgelösten Botschaft. Fließend und zugleich deutlich vollzieht sich hier die Wendung von Moll nach Dur und somit die Wendung vom Affekt der demütigen Anbetung zum Affekt des majestätisch-jubelnden Lobpreises.



Abbildung 2: Ostermusik Wq 243.1, T. 37–40.



Abbildung 2 (Fortsetzung).

Der zweite Teil des Chores der Osterkantate übernimmt die erste Strophe des fünfstrophigen Liedes. Die Melodie der Singstimme wird vom Chorsopran nahezu unverändert übernommen. In den Takten 12 und 13 freilich greift Bach in die Melodie ein. Statt mit dem sich als Achtel wiederholenden Ton h^1 nach einer Achtelpause beginnt der Takt 12 volltaktig mit dem Spitzenton fis^2 als Viertelnote. So wird sowohl durch den volltaktigen Einsatz als auch durch den Spitzenton die Klimax auf den Beginn des Taktes und somit auf das entscheidende Wort „Dich" gelegt.

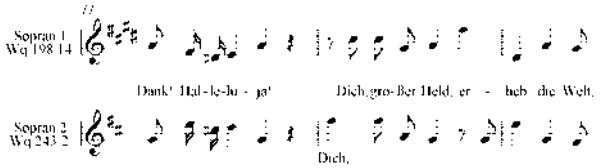


Abbildung 3: Sopranpartien in Wq 198.4 und Wq 243.2, T. 11–13.I.

Im weiteren Verlauf ergibt sich auftaktig zur Zählzeit eins des folgenden Taktes 13 statt der Dezime nach unten (von fis^2 nach dis^1) auf die Textsilben „er-heb" nun eine Sexte nach oben (von g^1 nach e^2). Die aufsteigende Sexte wird hier dem Textwort „erheb" viel besser gerecht (bzw. überhaupt erst gerecht) als eine absteigende Dezime. Stellen also hier die Veränderungen der Melodie im Zuge der Bearbeitung Verbesserungen, vielleicht gar Korrekturen des Musikalischen selbst dar? Wird Bach hier gar zu seinem eigenen Kritiker?[16]

Seit Mitte der 1770er-Jahre ist bei Bach die Tendenz zu beobachten, für seine Quartalsmusiken nur mehr gelegentlich aus Fremdwerken zu entlehnen. Die Übernahme eigener Kompositionen jedoch gehört über den gesamten Schaffenszeitraum zu Bachs Handwerk. Wenn er in Ausnahmefällen doch noch fremde Werke nahezu unverändert übernimmt, so kann nachgewiesen werden, dass er erst zu diesem Zeitpunkt in den Besitz der jeweiligen Vorlage gelangte, wie beispielsweise beim Chor *Jauchzet, frohlocket* (Wq 242).[17]

Ein außergewöhnliches Kirchenstück verwendete Bach so oft wie kein anderes als Teil seiner Quartalsmusiken. Es handelt sich um sein *Heilig, mit zwey*

[16] Eine Vielzahl von derartigen „Verbesserungen" im Zuge der Bearbeitungen eigener und fremder Stücke für die Hamburger liturgische Kirchenmusik konnte herausgearbeitet werden. Verwiesen sei auf sie zahlreichen Beispiele in Harasim, *Die Quartalsmusiken von C.P.E. Bach*.

[17] Siehe ebd.

Chören und einer Ariette zur Einleitung[18] (Wq 217). Übernommen worden ist das *Heilig*, sein „Schwanen-Lied“,[19] in mindestens sechs Kantaten. Nie ist dieses Stück allerdings wie üblich in die Stimmen übertragen, sondern lediglich in diesen durch Verweis angezeigt worden, wie das Beispiel aus dem Stimmensatz der Ostermusik *Nun danket alle Gott* (Wq 241) zeigt (siehe Abb. 4, S. 394).[20]

Ein separater Stimmensatz wurde demnach jeweils an entsprechender Stelle eingelegt. Da dieser Stimmensatz als solcher nicht mehr erhalten ist, wissen wir also nicht genau, wie Carl Philipp das Stück aufführte.

Wie bereits festgestellt, verfügte Bach bei der Ausführung der Quartalsmusiken zwar über ein aufgestocktes Instrumentalensemble, jedoch standen ihm nicht die sechs laut Partiturdruck geforderten, sondern höchstens drei Trompeter bei Aufführungen zur Verfügung.[21] Somit hätte Bach das Werk in der gedruckten Fassung nicht aufführen können. Doch die Tatsache, *dass* es vielfach erklang, ist unbestritten. Einzig ein ominöses, singuläres Blatt einer autographen *Tromba I*-Stimme – überliefert in einem Konvolut mit anderen Stücken[22] – gibt bei näherer Betrachtung die entscheidenden Hinweise auf die Aufführungsgestalt (siehe Abb. 5, S. 395).

Zunächst ist festzustellen, dass die Lesart nicht mit der des Druckes von 1779 übereinstimmt. Ab dem dreiundzwanzigsten Takt nach dem Einsatz der Alla-breve-Fuge „fehlt“ ein ganzer Takt im Vergleich zum Druck. Vier weitere „fehlende“ Takte am Schluss betreffen genau die vier einzigen Takte im Stück, bei denen im Druck die Stimmen der drei Trompeten des einen Chores von denen des anderen Chores abweichen (T. 221–224 des Druckes).

Es kann nur einen Grund gegeben haben, weshalb Bach hier in seine eigene Komposition derart eingegriffen hat: Er wollte sein Werk in modifizierter, sozusagen vereinfachter Form zur Aufführung bringen; und zwar als Teil in seinen Quartalsmusiken. Die Aufführung mit nur drei Trompeten ist nun problemlos möglich, denn bis auf die vier Takte gegen Ende der Komposition spielen die Trompeten jeweils abwechselnd oder den gleichen Part. Die problematischen vier Takte gegen Schluss fielen einfach und ohne wesentlichen musikalischen Verlust weg.

---

[18] Titel des Erstdrucks, Hamburg 1779.

[19] Bach schrieb 1776 an Breitkopf: „Es soll mein Schwanenlied von dieser Art seyn, und dazu dienen, daß man meiner nach meinem Tod nicht zu bald vergessen möge“.

[20] Trompetenstimme aus D-B SA 245.

[21] Vgl. Sanders, *C. P. E. Bach*, S. 83–88 und 92–94.

[22] D-B mus. ms. Bach P 339.

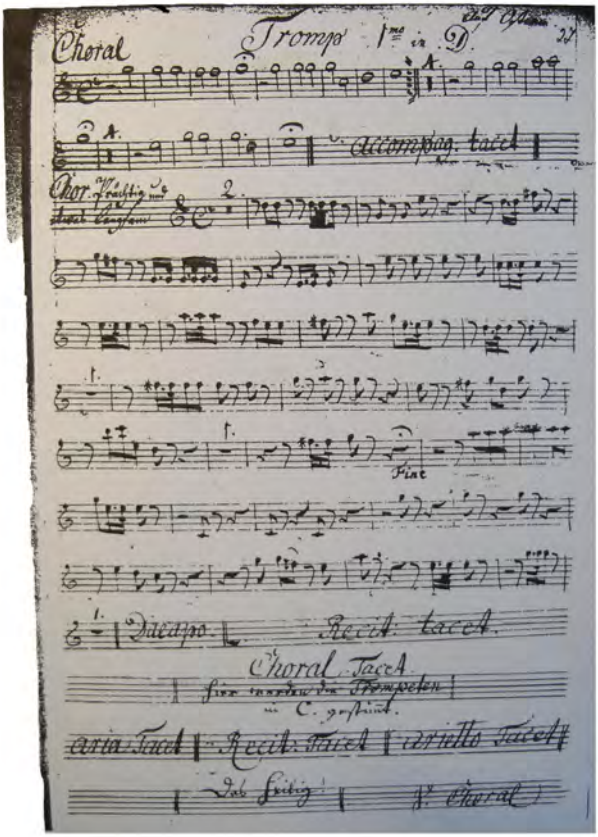


Abbildung 4: C.P.E. Bach, Ostermusik *Nun danket alle Gott* (Wq 241), Originalstimme der I. Trompete (D-B SA 245 Bl. 27).

Wahrscheinlich ist dieses Einzelblatt gar ein Zeugnis einer frühen Fassung des doppelchörigen *Heilig*. Denn schon drei Jahre vor der Drucklegung erklang das Stück im Hamburger Gottesdienst.[23] Erst später entschied sich dann Bach dafür, die Doppelchörigkeit dadurch noch mehr zu betonen, in-

[23] Wohl erstmals als Teil der Michaelismusik 1776, Johann Sebastian Bachs *Es erhub sich ein Streit* (BWV 19) in der Bearbeitung Carl Philipps.



Abbildung 5: C.P.E. Bach, *Heilig* (Wq 217), autographe Stimme der Tromba I (in: D-B Mus. ms. Bach P 339).

dem er den Chören jeweils ein volles Orchester zur Seite stellte, mit Blick auf einen Druck und ungeachtet der aufführungspraktischen Probleme. Musikalisch drängt sich ebenso der Verdacht auf, die vier Takte seien später hinzukomponiert worden. Das Stück ist eigentlich zu Ende, das wechselchörige Beharren auf der Schlusstonart könnte einsetzen; doch noch einmal wird die musikalische Bewegung abrupt durch Trugschluss und Orgelpunkt gestoppt und die etablierte Vierstimmigkeit aufgefächert. Als wollte der Komponist noch einmal den Hörer überraschen und ein zusätzliches Ausrufezeichen setzen. Schlechthin ein musikalischer Einfall post compositionem!

Es gibt noch weitere Spuren dieses autographen Stimmensatzes. In einem Katalog eines Wiener Antiquariats[24] werden zwei autographe Einzelstimmen (Sopran und Viola) des *Heilig* angeboten, die, wie es dort heißt, von der gedruckten Fassung abweichen. Auf der Sopranstimme ist folgend der Choral *Laß deinen Engel mit mir fahren* notiert, der Schlußchoral also der Kantate BWV 19, für deren Bearbeitung als Michaelisquartalsstück 1776 das *Heilig* unseres Wissens erstmals verwendet wurde. Somit sind auch diese beiden Stimmen Teil des Hamburger Aufführungsmaterials gewesen, das – offenbar frühzeitig auseinandergerissen – sich bald in alle Winde zerstreute.

Bereits jetzt lässt sich sagen: Bachs Tätigkeit in Hamburg und sein Verhältnis zur Kirchenmusik ist bislang ziemlich missverstanden worden. Mitnichten, so zeigen die Untersuchungen an den musikalischen Quellen, war die Erfüllung der Aufgaben eines Kirchenmusikdirektors für ihn eine „lästige Pflicht“ oder er sei diesbezüglich „wenig ambitioniert“ gewesen, wie auch in neuerer Zeit immer wieder kolportiert wird. Doch machte es sich Bach eben nicht einfacher, wenn er vorhandene Einzelsätze übernahm, bearbeitete und neu zusammensetzte. Dem versierten Komponisten dürfte es im Gegenteil oft viel leichter gefallen sein, neu zu komponieren. Dazu erforderte es einen erheblichen zeitlichen und logistischen Aufwand, die passenden Stücke auszuwählen, zusammenzustellen, gegebenenfalls zu bearbeiten und für die Erstellung der Aufführungsstimmen vorzubereiten. Es zeigt sich darin das Bemühen Bachs, eigene und fremde Stücke, die er für wert erachtete, eben auch im Gottesdienst aufzuführen. Nur das Beste und Modernste der Gattung Kantate wollte er im liturgischen Rahmen präsentieren; seine ideale Kirchenmusik. Das Übernahme- und Parodieverfahren an sich ist also nicht Ausdruck von Pragmatik, vielmehr schafft es durch Auswahl das Beste, dies freilich im Rahmen der kirchenmusikalischen Möglichkeiten Hamburgs. Man muss sogar

[24] *Interessante Autographen aus zwei bekannten Sammlungen. Katalog XX. Heinrich Hinterberger*, Wien o.J., S.3, Nr.17.

konstatieren: Allein durch dieses bewährte Verfahren, dessen Ergebnis sich für Zelter noch als „Flickwerk“ darstellte, war es Bach überhaupt möglich, seinen hohen qualitativen Anspruch mit den „Umständen, Vorschriften und Veranlassungen“ in Einklang zu bringen, ja sogar vorbildhaft miteinander zu versöhnen. Kurzum, es war der Versuch, genau das zu tun, was gute und engagierte Kirchenmusiker stets getan haben und bis heute täglich tun: Die Installierung einer idealen Kirchenmusik unter vorhandenen Bedingungen.

Sebastian Urmoneit

Gelehrsamkeit und Geschicklichkeit. Was ist komponierte Erinnerung – Versuch über Brahms

Vorausgehende Überlegungen

Wer einen der zahlreichen interdisziplinären Sammelbände zum Themenfeld Erinnerung und Gedächtnis zur Hand nimmt,[1] der wird darin philosophische, theologische, literatur- und kunstwissenschaftliche Beiträge finden, musikwissenschaftliche in ihnen allerdings fast vergeblich suchen – und dies, obwohl Musik als Zeitkunst doch wie geschaffen dafür ist, Rückbezüge zu vergegenwärtigen. Warum aber spielt Erinnerungsarbeit im Fach Musikwissenschaft eine so untergeordnete Rolle? Warum beschränkt die historische Musikwissenschaft ihre Forschung vielfach lediglich darauf, die Entstehungsgeschichte der Werke zu dokumentieren? Warum verfährt die Musiktheorie, trotz einiger neuerer Ansätze, die historisch arbeiten, immer noch vielfach wie im Bann jener dogmatisch verfahrenden Vorbilder, die jeweils mit dem Ehrgeiz aufgetreten sind, „Modelle zu konstruieren, die sie für universal gültig und lückenlos halten“[2]?

Spuren von Erinnerung in Kompositionen zu verfolgen heißt weniger, Werke daraufhin zu untersuchen, inwieweit in ihnen Erinnerung als Sujet Platz gegriffen hat. Recht verstanden kann ohne Erinnerung gar kein Notentext entstehen. Wer von dieser Einsicht geleitet danach sucht, wie sich Erinnerungsarbeit in komponierten Texten niedergeschlagen hat, der wird versuchen, die Fragestellung so eng mit der Methode zu verbinden, dass sich im Idealfall das künstlerisch-produktive Erinnern im Komponieren und die rezeptive Erforschung als symmetrisch zueinander erweisen. So lässt sich schließlich auch der Kontroverse zwischen Form- und Inhaltsästhetik begegnen.

Eine solche Untersuchung geht zunächst davon aus, dass der „‚Stand des Materials‘, Adornos ästhetisch-kompositionstechnische Berufungsinstanz“,

[1] *Kultur und Gedächtnis*, hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt a.M., 1988; *Gedächtnis*, hrsg. von Siegfried J. Schmidt, Frankfurt a. M., 1991; *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (=Poetik und Hermeneutik, Bd.15), München 1993; *Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik*, hrsg. von Günter Oesterle, Würzburg 2001.

[2] Carl Dahlhaus, „Im Namen Schenkers“, in: *Die Musikforschung* 36 (1983), S.84. Dieser Aufsatz ist nicht in Dahlhaus’ *Gesammelte Schriften* aufgenommen worden.

nichts anderes ist, als „der Inbegriff der Spuren früherer Werke in den Tonzusammenhängen, in denen sich das musikalische Denken eines Komponisten bewegt. [...] Die Erfahrung mit Werken bestimmt dann den Charakter des Materials, nicht umgekehrt."[3] Davon ausgehend, basiert der Kommentar dessen, was kompositorisch der Fall ist, auf der Kenntnis der Gebrauchsgeschichte und arbeitet kompositorische Idiome und formale Eigenarten heraus, um auf diesem Fundament die Deutungen, hier speziell die Weisen komponierter Erinnerungsarbeit, mittels hermeneutischer Verfahrensweisen historisierend abzusichern.[4]

Johannes Brahms und die Tradition

Seit Philipp Spitta gilt Brahms als der erste große Komponist „mit wirklich historischem Bewußtsein",[5] und noch jeder, der sich mit seinem Schaffen beschäftigt, hat darauf hingewiesen, dass der in der Tradition so fest verhaftete Brahms „dauerhafte Musik"[6] komponiert habe, die sich gegen den Zeitgeist richtete und ihm Werke von zeitlos-überzeitlicher Qualität entgegenstellte, die auf solider kontrapunktischer Basis komponiert von formaler Logik getragen seien, was die auf Überredung und Überwältigung ausgehenden Werke Liszts so nie erreicht hätten. So weit, so gut. Doch wie lässt es sich verstehen, dass Brahms „sich und sein Werk nur im Bezug auf gegebene Wahrheiten begreifen konnte"[7] wie es Peter Gülke in seinen so materialreich wie gedanklich wertvollen Studien zu Brahms befand? Wenn er auch die Frage, ob Brahms nicht allein historisches Bewusstsein hatte, sondern das Erinnern selbst zum Gegenstand komponierender Arbeit machte, nicht direkt gestellt hat, so hat er doch einen Hinweis gegeben, an den sich anknüpfen lässt, will man verstehen, worin Brahms' Erinnerungsarbeit weit darüber hinausgeht, Traditionen lediglich zu bewahren: Brahms könne, so Gülke, „beim Komponieren eines Streichquartettes in a-Moll [...] die Klangbehandlung dieser Tonart in Schu-

[3] Carl Dahlhaus, „Adornos Begriff des musikalischen Materials", in: ders., *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, hrsg. von Hermann Danuser, Bd. 8, Laaber 2005, S. 279.

[4] Siehe dazu: Christoph Hubig, „Musikalische Hermeneutik und musikalische Pragmatik, Überlegungen zu einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft", in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 43), Regensburg 1975, S. 130 ff.

[5] Peter Gülke, *Brahms. Bruckner – Zwei Studien*, Kassel 1989, S. 44.

[6] Gustav Jenner, *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse*, [2]Marburg 1930, S. 74.

[7] Gülke, *Brahms. Bruckner*, S. 46.

berts op. 29“ nicht ignorieren.[8] Warum nicht? Und wenn, warum sollte ihm allein die Klangbehandlung so bindend sein? Lässt sich nicht vermuten, dass Brahms noch anderes aus der Gattungsgeschichte Herangespülte nicht vernachlässigen konnte und wollte, wenn er ein Streichquartett komponierte? Nach den Worten seines Freundes Alwin Cranz hat er über zwanzig Streichquartette komponiert, bevor er im Jahre 1873 das Werkpaar op. 51 zum Druck freigab. Auch wenn es so viele vielleicht dann doch nicht gewesen sind, ist es belegt, dass er zwanzig Jahre zuvor im letzten Moment die Herausgabe eines h-Moll-Quartetts durch Schumann verhindert hat.[9]

Musik über Musik? Zum Beginn des Streichquartetts a-Moll op. 51 Nr. 2

> Der Anfang ist immer das entscheidende; hat mans darin gut getroffen, so muß der Rest mit einer Art von innerer Nothwendigkeit gelingen, wie ein richtig behandeltes Tannenreis von selbst zu einer graden und untadeligen Tanne aufwächst.[10]

Zu Beginn seines zweiten Streichquartetts exponierte Brahms in der ersten Violine die Viertonfolge *a‘–f‘‘–a‘‘–e‘‘*, die mehrfach in der Literatur als musikalisches Anagramm des Wahlspruchs „Frei, aber einsam“ Joseph Joachims gedeutet wurde, den Brahms in mehrere seiner Werke hineingeheimnisst hat.[11]

---

[8] Ebd., S. 43.

[9] Dazu: Friedhelm Krummacher, „Kammermusik für Streichinstrumente“, in: *Brahms-Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart 2008, S. 389.

[11] Seit Max Kalbeck wird das „Grundmotiv“ des a-Moll-Quartetts auf Joachims Parole ‚Frei, aber einsam‘ bezogen (Ders., *Johannes Brahms*, II. Zweiter Halbband, Berlin 1909, S. 444). Constantin Floros, der dem „FAE-Anagramm“ in seinem Buch *Johannes Brahms, Frei, aber einsam*, Zürich 1997, S. 55–67, ein ganzes Kapitel widmet, kehrt nun, um nachzuweisen, dass das den Kopfsatz des zweiten Streichquartetts eröffnende Motiv „aus dem FAE-Sigel gebildet“ ist, sogar das Verhältnis von Motiv und Variante um: „Erscheint es anfangs in der viertönigen Gestalt [...], so wird es später (5 Takte nach Q) mitunter auf seine ursprünglichen drei Töne reduziert“. Warum die Namenschiffre das Ursprüngliche, die viel häufiger im Kopfsatz auftretende Viertongestalt das von ihr Abgeleitete sein soll, wird nicht begründet. Dabei legt seine Einsicht, dass das Motiv T. 1f. „im Verlauf des Kopfsatzes [...] als eine Art Motto [...] an allen entscheidenden Stellen“ hervortritt und dabei auch „in Engführung, in Umkehrung und sogar in Krebsumkehrung behandelt“ wird (ebd. S. 62f.), ganz andere Spuren frei. Für Friedhelm Krummacher bedeutet es zwar wenig, wenn man den Beginn des zweiten Quartetts auf das FAE-Motiv bezieht. Doch seine Analyse bleibt bei kompositionstechnischen Details stehen, die dieser Verbindung zwischen Motiv und Wahlspruch nichts Entkräftendes entgegensetzen. Ders., „‚Meisterstücke ihrer Gattung‘? Zu den Quartetten op. 51 von Brahms“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation, Bericht über die Tagung Wien 1997*, hrsg. von Gernot Gruber (=Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 8) Laaber, 2001, S. 229f.



Abbildung 1: Johannes Brahms, Streichquartett a-Moll, Opus 51 Nr.2, T.1–4, in: ders., *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Johannes-Brahms-Gesamtausgabe e.V., Serie II, *Kammermusik*, Bd.3 *Streichquartette*, hrsg. von Salome Reiser, München 2004, S.39. © 2004 G. Henle Verlag, München. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.



Abbildung 2: Ludwig van Beethoven, Streichquartett a-Moll, Opus 132, T.1–8, hrsg. von Emil Platen, Partitur, in: Beethoven, *Werke*, Abteilung VI, Bd.5, *Streichquartette III*, S.1 © 2002 G. Henle Verlag, München. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Will man den Autoren auch nicht unterstellen, nicht zwischen drei Buchstaben und vier Tönen unterscheiden zu können,[12] so soll ihnen aber doch vorgeworfen werden, es mit der Erinnerungsarbeit viel zu leicht zu nehmen. Wer sich in der Gattungsgeschichte auskennt, den führt die Erinnerungsspur von den Eröffnungstakten des Quartetts op.51 Nr.2 zu denen von Beethovens Quartett op.132, das auch in a-Moll steht und ebenfalls mit einer Viertonfolge beginnt. Positivisten, für die Erkenntnisse allein aus vorhandenen Tatsachen zu gewinnen sind, werden einwenden, dass Beethoven sein Quartett mit der Tonfolge *Gis–A–f–e* eröffnet, in der das obere Tetrachord der harmonischen a-Mollskala so permutiert ist, dass zwei Halbtöne hervortreten, die das Motiv in die Nähe des B–A–C–H-Motivs rücken. Brahms dagegen hat in der ersten Violine die vier Töne aus der Exclamatio-Sexte *a–f*, deren sonst übliche Auftaktigkeit er verschleiert, und der fallenden Quarte *a–e* zusammengesetzt. Und während Beethoven in der Introduktion zu Opus 132 das im Violoncello exponierte Motiv als Dux eines Ricercars imitatorisch durch die übrigen Stimmen führt, ist kontrapunktische Arbeit in Brahms' Hauptthemenphrase nur ganz versteckt bemerkbar, wenn in den ersten vier Tönen der Begleitfigur (*a–e'–a'–f'*) der Viola das Motiv der ersten Violine in Verkleinerung leicht verändert vorimitiert wird.

Wenn Brahms die Phrase (T.1f.) nicht kontrapunktisch behandelt, sondern durch eine Gegenphrase (T.3f.) beantwortet, in der die erste Violine eine expressive Deklamations-Figur intoniert, die durch den ‚galanten' Schluchzer noch inniger wird, dann führt dies auf eine ganz andere Spur: zu Haydn, auf den Brahms mindestens so große Stücke hielt wie auf Beethoven.[13] Dem Kenner Haydns ist nicht entgangen, dass der Komponist in vielen seiner Werke der Instrumentalmusik würdigen „Kontrapunkt" und „luftiges Cassationsquartett"[14] auf vielfältigste Weise miteinander verbunden hat, was sich gleich-

[12] Allein mit Gülkes Hinweis darauf, dass Brahms solche biografischen Chiffren in seinen Werken versteckt, verschlüsselt und in Strukturen vergraben habe, so „als schäme" er „sich ihrer als unerlaubter Sentimentalitäten", (Ders., *Brahms . Bruckner*, S.38), lässt sich das „FAE-Anagramm" sinnvoll als Bestandteil des Themenkopfes verstehen.

[13] Noch kurz vor seinem Tode, am 23. Februar 1896, bekannte er: „Die Leute verstehen heute von Haydn fast nichts mehr. Daß wir jetzt gerade in einer Zeit leben, wo – gerade hundert Jahre früher – Haydn unsere ganze Musik schuf, wo er eine Sinfonie um die andere in die Welt setzte, daran denkt niemand. Ich feiere seit Jahren diese Ereignisse! [...] *Das* war ein Kerl! Wie miserabel sind wir gegen sowas! [...]" Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms, Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897,* erstmals vollständig hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing 1971, S.94.

[14] Bei Adolf Sandberger heißt es „Hie Cassationsquartett, hie feierlicher Kontrapunkt, hie das neue luftige, dort das tiefste Element des musikalischen Rüstzeugs" in: Adolf Sandberger, „Zur

falls als Erinnerungsarbeit deuten lässt: Wenn auch erst die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts das „‚galante[...]' Zeitalter der Musik"[15] genannt wird, liegt der Bruch mit der Vergangenheit, als dem Kontrapunkt der Krieg erklärt und das „Prinzip der Polyphonie" in das „des Konzertierens" gewandelt wurde, so dass der „strengere Kontrapunkt [...] nicht bloß der ältere, sondern auch der altmodische Stil geworden" war, „schon mehr als hundertfünfzig Jahre zurück". Doch die ewigen Prinzipien der Musik, Polyphonie, Kontrapunkt und die Kombination selbstständiger Stimmen, ließen sich zu keiner Zeit verdrängen.[16]

Wenn Haydn in seiner Instrumentalmusik einen „Mischstil aus ‚Galant' und ‚Gelehrt'"[17] entwickelte und erste Musterbeispiele dafür in seinen zwischen 1770 und 1772 komponierten sechs Streichquartetten op. 20 vorlegte, dann scheint ihm etwas vorgeschwebt zu haben, was dann im 19. Jahrhundert im Palimpsest veranschaulicht wurde: einem Pergament, das nicht allein „sukzessiv zum Träger verschiedener Beschriftungen wird"[18], sondern in dem die Überbleibsel abgeschabter Texte unter den neuen, darüber geschriebenen, allmählich ihr Recht zurückfordern. In diesen übereinander gelagerten Schichten wurde eine Analogie des „Ineinandergreifens von Gedächtnis und Vergessen in der menschlichen Psyche"[19] erkannt. Das Palimpsest veranschaulicht, dass in einem historischen Hin und Zurück [...] das Alte nunmehr fast ebenso rücksichtslos das Neue [verdrängt], wie das Neue vorher das Alte verdrängt hatte."[20]

Durchstößt Brahms zu Anfang seines a-Moll-Quartetts sogar noch eine dritte Erinnerungsschicht? Mehrfach ist darauf hingewiesen worden, dass Mendelssohn Bartholdy in seinem Streichquartett a-Moll, op. 13 von 1827, auf Beethovens Quartett op. 132 zurückgegangen sei.[21] Doch der verborgene Be-

---

Geschichte des Haydnschen Streichquartetts", in: ders., *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, München 1921, S. 260.

[15] Alfred Einstein, „Mozart und der Kontrapunkt", in: *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Frankfurt a. M. 1968, S. 161.

[16] Ebd., S. 161 f.

[17] Ebd., S. 162.

[18] Aleida Assmann, „Zur Metaphorik der Erinnerung", in: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991, S. 19.

[19] Harald Weinrich, „Europäische Palimpseste", in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 30 (2006), S. 6.

[20] Ebd., S. 4.

[21] So etwa: Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist, Studien zur Kammermusik für Streicher*, München 1978, S. 161 ff.



Abbildung 3: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Streichquartett a-Moll,* op.13, T.1–8, in: ders., *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, *Kammermusikwerke*, Bd.1, *Streichquartette I: op.12 und op.13*, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Leipzig 1976, S.38. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

zug auf das Beethovensche Viertonmotiv blieb bisher unbemerkt.[22] Die Adagio-Einleitung von Opus 13 wird durch einen freien, weil tonalen Spiegelkontrapunkt eines viertönigen Motivs in den Außenstimmen eröffnet. Einzig das Motiv in der Viola (*e–d–h–a*) wirkte wie ein Relikt, das dem kontrapunktischen Gewebe von Beethovens op.132 entnommen sein könnte und dabei so verblasst ist, dass es seine Verbindung zu ihm fast verloren hat.

Ist damit die These, Mendelssohn Bartholdy erinnere sich bereits in den beiden Eröffnungstakten auch des Beginns von Beethovens op.132 entkräftet? Nicht unbedingt. In der seinem Quartett vorangestellten Introduktion ginge er nicht wie Beethoven auf instrumentale, sondern – und darin liegt wohl der Anknüpfungspunkt für Brahms – auf vokale Ursprünge zurück.[23] Nicht der alte Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts ist für Mendelssohn Bartholdy und Brahms die Quelle der Musik, sondern das noch ältere Wissen darum, dass

[22]Nach Krummacher knüpft die langsame Einleitung von op.13 nicht an Beethovens op.132 an. Ders., „Synthesis des Disparaten – Zu Beethovens späten Quartetten und ihrer frühen Rezeption", in: *AfMw* 37 (1980), S.115.

[23]Den Expositionen von Sonatensätzen vorangestellte Introduktionen suchen nicht allein die Grundtonart oder bereiten das Hauptthema vor. Es gibt solche, die, in die Vergangenheit schauend, die Vorgeschichte der Gattung oder der Musik schlechthin rekapitulieren. Die langsame Einleitung zu Mozarts Streichquartett C-Dur KV 465, dem ‚Dissonanzen-Quartett', ist vielleicht das treffendste Beispiel dafür.

alle Musik vom Gesang herkomme. Dies lässt auch verstehen, warum die der Moll-Exposition voranstehende Introduktion von Opus 13 in Dur steht, dem natürlichen Tongeschlecht, das den poetischen Stand des Menschen repräsentiert wie er im goldenen Zeitalter vorherrschte und den es nach romantischer Vorstellung wiederzuerreichen gilt: In dieser Introduktion, die am Ende des Quartetts als Epilog des Quartetts wiederkehrt, ist die Ton-Sprache noch Gesang.[24]

Die Anfangstakte des Brahmsschen a-Moll-Quartetts, in denen die Tonart noch auffallend instabil ist, so als werde der harmonische Grund noch gesucht, als sei der Beginn gar nicht schon das Hauptthema, sondern noch die Introduktion, gleichen einem tönenden Bild der Seele: einem Imagination und Biographie untrennbar verwirrenden Archiv, aus dem nichts dauerhaft verbannt werden kann. Auffallend ist doch, dass nichts in diesen Eröffnungstakten als direktes Zitat hervortritt, so, dass „jeder Esel gleich hört“,[25] was Brahms aus dem Speicher seines Gedächtnisses sich in Erinnerung gerufen hat – und doch scheint keine Note ohne Erinnerung geschrieben. Vielmehr scheint es, als suche Brahms in der Rückwärtsbewegung in noch tiefere Tiefen der Vergangenheit zu gelangen, als das je erinnerte Vorbild es suchte.

Wenn Brahms, so lautet die These, zu Beginn seines a-Moll-Quartetts auf Beethovens archaische Tonfolge aus op.132 zurückgeht, dann hat er sie in ein kantables Gewand gekleidet, so wie Mendelssohn Bartholdy es vorbereitet hat. Ganz wesentlich erscheint dabei der Hinweis darauf, dass den Anfangstakten des Brahmsschen Quartetts alles Angestrengte, jede Spur mühevoller Arbeit fehlt, die Beethoven seiner imitatorischen Arbeit auferlegt hat. Wie lässt sich das verstehen?

Hat Brahms die im Gedächtnis abgespeicherten Eindrücke etwa nicht präzise genug eingeprägt, so dass sie im Moment des Aufgreifens verändert und zersetzt worden sind? Oder haben die im Gedächtnis abgelagerten Bilder „den Aufenthalt im Magazin nicht unbeschadet überstanden“ und erscheinen darum „erblaßt oder ausgeblichen“, so dass die „zeitliche Differenz [...] als natür-

[24] In T.13f. der Introduktion des Streichquartetts zitiert Mendelssohn Bartholdy die das Lied eröffnende Frage „Ist es wahr?“. Dieses punktierte Motiv geht nicht auf Opus 132, sondern auf den zweiten Satz der Klaviersonate op.81a ‚Les Adieux‘ und die Introduktion zum Finale des Streichquartetts op.135 zurück. Dazu: Ariane Jeßulat, „Mendelssohns Beethoven-Rezeption als Beispiel musikalischer Zitiertechnik“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2 (2005), S.184–186. Versteht man diese Introduktion als einen dem Werk vorangestellten Prolog, in dem kompositionsgeschichtlich weit zurückgeblickt wird, steht die Einbeziehung seines Liedes *Frage* op.9 Nr.1 in ganz anderem Licht.

[25] Zit. nach Kalbeck, *Johannes Brahms*, III. Erster Halbband, Berlin 1910, S.109.

licher Alterungsprozeß am erinnerten ‚Objekt'" hervortritt?[26] Im Unterschied zum künstlichen Gedächtnis, worin mittels der Mnemotechnik Einlagerung und Rückholung sich symmetrisch zueinander verhalten sollen, fallen diese beiden Seiten im natürlichen Gedächtnis auseinander, so dass es zu Verzerrungen, Verschiebungen und Verdunklungen kommt.[27]

Skizze zur frühromantischen Erinnerung

Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein wurde Erinnerung als der aktive Teil (Einprägen und Rückrufen), streng von dem getrennt, was als Gedächtnis bezeichnet wird, das als passiver Ort und Speicher als die Voraussetzung dafür angesehen wurde, sich erinnern zu können. Im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert wurde dieses Raummodell[28] durch eines ersetzt, in dem die Verbindung nicht künstlich getrennt, sondern, dem natürlich Vorgang entsprechend, verzeitlicht worden ist. Nahegelegt wird dies nicht allein von den ungerufenen Einwürfen aus dem Un(ter)bewusstsein, die eine an der alten Metaphorik von Magazin und Wachstafel orientierte Vorstellung einer ars memorativa stören. Es ist vor allem die Einsicht in das jede Gedächtnisarbeit begleitende Hin- und Herlaufen, die dazu geführt hat, Erinnerung und Gedächtnis nicht allein im Begriffspaar ganz eng miteinander zu verbinden, sondern die auf Zukunft hin ausgerichtete Einbildungskraft noch in die Erinnerungsarbeit aufzunehmen.[29] „Die Zeitlichkeit unseres Selbstbewußtseins definiert unser ‚Daseyn' als Spannung von Verlust und Sehnsucht nach Ganzheit; damit als Konstituens von Vergangen-Sein und Zukunft."[30]

Die von uns abgelöste, im Gedächtnis aber anwesende Vergangenheit charakterisiert Novalis in drastischen Formulierungen: als ‚Ehemalige Freyheit'[31], ja als erstarrtes, verbranntes oder versteinertes Leben.[32] Durch Erinnerung bewahrt ist Vergangenheit allein in der Anschauung zugänglich – aber als ei-

[26] Manfred Koch, *„Mnemotechnik des Schönen", Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, Tübingen 1988, S. 93.

[27] Dazu: Assmann, *Metaphorik der Erinnerung*, S. 21f.

[28] Ebd., S. 22.

[29] Zu diesem Absatz siehe Oesterle, „Erinnerung in der Romantik", in: *Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik*, S. 7 ff.

[30] Manfred Frank, *Das Problem ‚Zeit' in der deutschen Romantik*, Paderborn ²1990, S. 173.

[31] Novalis, aus: „Fragmente und Studien 1799–1800", Nr. 197, in: ders., *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl, 3. erw. und verb. Aufl., Stuttgart, dritter Band, *Das philosophische Werk II*, hrsg. von Samuel u. a., Darmstadt 1983, S. 580.

[32] Frank, *Das Problem ‚Zeit' in der deutschen Romantik*, S. 176.

ne in sich zersetzte Erscheinung, die das „Erscheinende über der Erscheinung verlohren [sic]“[33] hat. Der nach innen gerichtete Blick[34] der Reflexion lässt vor allem Unvollkommenheit fühlen – und dieses Gefühl danach streben, die Lücke zu schließen und sich auf Zukunft, als der anderen Seite des Unverfügbaren, der Möglichkeit, hin zu öffnen. Die frühromantische Philosophie hat in der Erinnerung eine futurische Dimension erkannt: eine vorausweisende Kraft, ein schöpferisches Vermögen.[35] So als „‚Ergänzungstrieb‘[36] aufgefasst, treibt Erinnerung nach vorne und „erschließt als die ‚eigentliche Zeit in der Zeit‘ die Zukunftsdimension.“[37] Darum will Novalis das für sich Fixierte nicht mehr in

[33] Novalis, aus: „Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmenten“, Nr. 316, in: ders., *Schriften*, Bd. 2, *Das philosophische Werk I*, hrsg. von Samuel u.a. Stuttgart 1960, S. 594.

[34] Auch Hegel hebt die verdinglichende Wahrnehmung zugunsten eines Inwendigen auf. Für ihn ist Erinnerung weniger Ausdruck dafür, „daß man eine Vorstellung reproduziere, die man zu einer anderen Zeit schon gehabt hat. Aber Erinnerung hat auch einen anderen Sinn, den die Etymologie gibt, den: Sich-Innerlich-machen, Insichgehen; dies ist der tiefe Gedankensinn des Worts“ (Ders., „Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II, Philosophie des Platon“ [1816–1818], in: ders., *Werke*, hrsg von Eva Moldenhauer und Karl Friedrich Michel, Bd. 19, Frankfurt a. M. 1986, S. 44. Andernorts spricht er von den „im Schacht“ der „Innerlichkeit schlafenden Bildern“ (ders., „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse III“, §453 Zusatz /1830], in: ders., Werke, Bd. 10, hrsg. von dens., S. 260), deren „Überführung“ [...] aus „‚nächtlicher Finsternis‘ in die ‚lichtvolle Klarheit der Gegenwärtigkeit‘ [...] wesentlich identisch“ ist „mit der Überwindung ihrer Partikularität zugunsten allgemeiner Vorstellungen.“ Rainer Warning, „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts ‚A la recherche du temps perdu‘“, in: Haverkamp und Lachmann, *Memoria*, S. 163. Die Zitate in einfachen Anführungszeichen entstammen G. F. W. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse III*, *§456*.

[35] „Das transzendentale Gedächtnis des Ewigen (also nicht Zeitlichen) konstituiert das empirische derart, daß es als Gefühl des ‚Mangels‘ der verlorenen Einheit (jener Mangel, der sich in der Reflexion als Differenz artikuliert) die menschliche Existenz in der Zeit dazu treibt, jede Bestimmtheit, in der sie sich vorfindet, im gleichen Moment schon als Vergangenheit, ‚ehemalige Freyheit‘ von sich abzusetzen.“ (Koch, *Mnemotechnik des Schönen*, S. 83.)

[36] Wenn Novalis von dem Gefühl eines verlorenen Zusammenhanges, eines „Inkompletten“, spricht, das bei der Erinnerung auf eine Dependenz von etwas Vorgelagertem verweist und ein Streben nach Ergänzung motiviert, so hat dieser „Ergänzungstrieb“ seine Wurzel wohl im Erosbegriff Platons.

[37] Frank, *Das Problem ‚Zeit‘*, S. 183. Ganz in diesem Sinne heißt es bei Friedrich Schlegel: „Unsere Mängel selbst sind unsere Hoffnungen: denn sie entspringen eben aus der Herrschaft des Verstandes, dessen zwar langsame Vervollkommnung keine Schranken kennt.“ (ders., „Über die Grenzen des Schönen“ [1794], in: ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst. Behler u.a. Paderborn 1958 ff., Bd. 1: *Schriften des klassischen Altertums*, hrsg. von Hans Eichner, 1979, S. 35).

dem als inventarisierende „Bilderbude“[38] für ihn missverstandenen Gedächtnis ein für allemal abgespeichert wissen, das, von allem Wandel isoliert, auf immer gleiche Weise stets verfügbar wäre. Für ihn ist „Gedächtniß“ – ganz von der Tradition losgelöst – der „Individualsinn – das Element der Individuation.“[39] Dem Verlust an Substanz der Vergangenheit und dem Mangel an Zukunft begegnet die ‚geistige Gegenwart‘, die in „Schwebung“ stehend und als „Hin und Her Direction“ agierend die fixierte Vergangenheit ‚verflüssigt‘ und ins Fließen bringt.[40] Dabei verschwinden nicht allein die festen Bilder aus dem Gedächtnis, auch die Gegensätze von ‚Ahndung und Erinnerung‘ verschwimmen schließlich. Die „Gegenwärtige Welt“ ist eine „Mischung aus fester und flüssiger, Sinnlicher und intellectualer Welt.“[41] Janusköpfig zwischen Gedächtnis und Erinnerung stehend, verweist dieses „doppelsinnige ‚Einst‘“ […] auf ein „weder im Perfekt noch im Futur wirklich anzutreffende[s] ‚Nirgends‘“.[42] Das für romantisches Denken so „eigentümliche Wiederfinden eines nie wirklich Besessenen“ erhält so bei Novalis „eine transzendentalphilosophische Begründung.“[43]

So lässt sich verstehen, warum für Novalis nichts poetischer ist,

> als Erinnerung und Ahndung oder Vorstellung der Zukunft. Die Vorstellungen der Vorzeit ziehn uns zum Sterben, zum Verfliegen an. Die Vorstellungen der Zukunft treiben uns zum Beleben, zum Verkürzen, zur assimilirenden Wirksamkeit. Daher ist alle Erinnerung wehmüthig, alle Ahndung freudig. Jene mäßigt die allzugroße Lebhaftigkeit, diese erhebt

[38] „Sonderbare bisherige Vorstellungen vom Gedächtniß – als eine Bilderbude – etc.“ Novalis, aus: „Das allgemeine Brouillon Nr. 968 (Materialien zur Enzyklopädistik)“ [1798/99], in: ders., *Schriften III.*, S.452.

[39] Ebd., Nr. 859, in: ders., *Schriften III*, S.434. (Hervorhebung im Original kursiv).

[40] Dazu: Frank, *Das Problem ‚Zeit‘*, S.169. Vgl. dazu auch: „Die unvollkommne Gegenwart sezt eine unvollkommne Zukunft und eine unvollkommne Vergangenheit voraus – eine Zukunft, der Vergangenheit beygemischt ist, die durch Vergangenheit zum Theil gebunden i. e. modificirt ist – eine Vergangenheit die mit Zukunft gemischt und durch dieselbe modificirt ist. Aus beyden besteht die unvollkommne Gegenwart – welches eigentlich ihr Erzeugungsprocess ist.“ Novalis, „Freiberger naturwissenschaftliche Schriften 1798/99“, in: ders., *Schriften III*, S.61. (Hervorhebungen im Original kursiv).

[41] In: Novalis, aus: „Fragmente und Studien 1799–1800 Nr. 679“, in: ders., *Schriften III*, S.687. (Hervorhebung im Original kursiv).

[42] Koch, *Mnemotechnik des Schönen*, S.85f.

[43] Ebd., S.82.

> ein zu schwaches Leben. Die gewöhnliche Gegenwart verknüpft Vergangenheit und Zukunft durch Beschränkung. Es entsteht Kontiguität, durch Erstarrung Krystallisazion. Es giebt aber eine geistige Gegenwart, die beyde durch Auflösung identifzirt, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters.[44]

Abschließende Überlegungen

Ganz im Sinne des Novalis „entspricht" bei Brahms „G e l e h r s a m k e i t [...] dem G e d ä c h t n i ß . F ä h i g k e i t o d e r G e s c h i c k l i c h k e i t d e m G e i s t . Beydes verbinden, h[eißt] beydes, als ein Binomium ansehn und dieses potenziren. (Romantische Gelehrsamkeit – und romantische Geschicklichkeit – C o m b i n a t i o n s und V a r i a t i o n s f e r t i g k e i t .)"[45] Diese Worte erhellen das Verständnis der Brahms' zweites Streichquartett eröffnenden Takte, die an die Gattungsgeschichte erinnern, ohne dass in ihnen irgendetwas notengetreu zitiert wäre. Novalis' Einsicht in das mischende und auflösende Wesen der Erinnerung wirft Licht auf das so eigenartig präzise, zwischen Zitat und Anverwandlung des Erinnerten stehende ‚Ungefähr' in der zu Beginn des Quartetts erklingenden Phrase. In den Takten findet außerdem das auf Universalität und geschichtliche Fülle ausgehende Denken Novalis' insofern Resonanz, als ihnen auch ohne direktes Zitat unzweifelhaft die Streichquartette aus a-Moll[46] Pate gestanden haben. Und doch wäre es ganz falsch, Novalis' Philosophie der Erinnerung ungebrochen auf die Erinnerungsarbeit in diesen Takten zu projizieren. Vielmehr ist zu berücksichtigen, inwiefern Brahms ganz anders erinnert als der Frühromantiker.

---

[44] Novalis, aus: „Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub Nr. 109", in: ders., *Schriften II*, S. 461.

[45] Novalis, aus: „Das allgemeine Brouillon Nr. 213", in: ders., *Schriften III*, S. 277. (Hervorhebungen im Original kursiv.)

[46] Die alte Formulierung ist mit Bedacht gewählt. Sie erinnert daran, dass für Schleiermacher, jeder Text „als herausgenommen aus der Sprache" und „als Tatsache im Denkenden" zu verstehen ist. (Ders., *Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament,* Berlin 1838. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und nachgeschriebenen Vorlesungen herausgegeben von Dr. Friedrich Lücke. Zit. n. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, hrsg. und eingeleitet von Manfred Frank, Frankfurt a.M. 1977, S. 76.). Die historisch gewachsene Sprache liegt weder in ihrer Gesamtheit, noch als Vermögen aufgefasst je vollständig vor. Vielmehr ist sie die Substanz, die in den besonderen, durch ihre Ausdifferenzierung gestalteten Modi, d.h. den einzelnen Texten wirkt, ohne diese zu bewirken. Schleiermacher spricht selbst von der Rede als „Modifikation der Sprache" (Ebd., S. 79.) Dazu: Christoph Hubig, „Modifikation – Schleiermachers Fassung des Möglichkeits-Wirklichkeitsverhältnisses in seiner Bedeutung für die Hermeneutik, Dialektik und Ethik", in: *Schleiermacher-Archiv*, Bd. 1: *Internationaler Schleiermacher-Kongress Berlin 1984*, hrsg. von Kurt-Victor Selge, Berlin-New York 1985, S. 501 ff.

Den Eröffnungstakten fehlt jedes auf Zukunft hin ausgerichtete Aufbruchspathos der Frühromantiker, das manches seiner frühen Werke noch kennzeichnet.[47] Es ist ihm höchstens ‚in Spiegelschrift' noch als eine weitere Erinnerungsspur mit eingeschrieben. Im Hinblick auf seine Erinnerungsarbeit ist das Quartett op. 51 Nr. 2 darum wirklich einmal treffend als spät-romantisches Werk eingeordnet, wo sonst der Epochenbezeichnung ‚Spätromantik' stets etwas Verlegenes anhängt. Er, der mit fast philologischer Sorgfalt und fast enzyklopädischem Ehrgeiz komponierte, litt darunter, dass er die einmal fixierte, ‚erstarrte' Vergangenheit auch nicht zu einem Ganzen vervollständigen konnte. Und als Zeitgenosse der poetischen Realisten wollte er nicht hervortreten lassen, was ist, sondern, ‚realistisch' denkend, das in den Kompositionsprozess mit aufnehmen, was der Verwirklichung von Universalität widerstrebend im Wege steht.[48] So ist ihm die Entfernung von diesem Ideal zu einer alles andere dominierenden Erfahrung geworden. Von der Idee einer Versöhnung von Vergangenheit und Zukunft in höherer Einheit, die Novalis zwar auch nicht geleistet, wohl aber gefordert hatte, ist bei Brahms wenig mehr übrig geblieben, als die Verklärung dieser Hoffnung in rückwärtsgewandte Sehnsucht. Aller Rückbezug ist in ein mildes Licht getaucht, als Blick in eine Zeit, da Musik noch von aller Arbeit und Reflexionskunst befreit so naiv gesungen wurde, wie Schubert dies in seinen besten Werken gelungen ist. Brahms wusste, dass weder der Weg zurück in dieses Nirgends gelingen kann, noch die Universalsprache zu finden ist. „Brahms ist unter den Komponisten der große Illusionslose; als dieser steht er unter Musikern beinahe fremd da."[49] Und hierin war er mehr einsam als frei.

[47] Enthusiastisch erinnert er zu Beginn seines Opus 1, der C-Dur-Klaviersonate, an Beethoven und schichtet die Harmonik der „Waldsteinsonate" mit der Thematik der „Hammerklaviersonate" übereinander. Unter Berücksichtigung des Pathos wäre hier vielleicht von musikalisierter Musenanrufung zu sprechen.

[48] Dies ist unter Berücksichtigung der Einsichten aus Gustav Falkes Buch, *Johannes Brahms. Wiegenlieder meiner Schmerzen - Philosophie des musikalischen Realismus*, formuliert, Berlin, 1997, vor allem S. 55ff.

[49] Gülke, *Brahms . Bruckner*, S. 44.

Ulrich Linke

Die französische Klaviersonatine von 1880 bis 1918

– für Till Engel –

1. Sonate versus Sonatine

Bei der Erforschung der Musik kann es mitunter interessant sein, abseits des bekannten Repertoires die Leerstellen und Lücken in der Musikgeschichte auszumachen und zu überlegen, welche Entwicklungen nicht oder erst spät stattgefunden haben, welche Gattungen nicht oder kaum bedient und welche Projekte nicht ausgeführt wurden. Um 1850 beispielsweise wurden sowohl das Kunstlied als auch die Oper intensiv gepflegt, während Kammermusik und Klaviersonaten kaum eine Rolle für französische Komponisten spielten. Dieses Vakuum füllte die am 25. Februar 1871 von Romain Bussine und Camille Saint-Saëns gegründete Société Nationale de Musique auf, die sich unter dem Motto „Ars gallica“ der Pflege und Förderung zeitgenössischer französischer Musik widmete und so einen Gegenpol zur übermächtig wirkenden deutschen Musik bildete.

Die Société führte in ihren Konzerten in erster Linie Klavier- und Kammermusik sowie Lieder auf, während Orchesterkompositionen aus finanziellen Gründen[1] seltener zur Aufführung gelangten. Diese neue Ausgangssituation führte zu einer sprunghaft ansteigenden Produktion von Kammermusikwerken,[2] Klaviersonaten spielten hingegen auch weiterhin nur eine geringe Rolle im Konzertbetrieb. Während in den Jahren zwischen 1870 und 1918 etwa 113 Violin- und 81 Cellosonaten, 72 Klaviertrios und 124 Streichquartette dokumentiert sind,[3] wurden in derselben Zeit lediglich etwa 35 Klaviersonaten

[1] Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les Voix du clair-obscur*, Paris 1990, S. 41: „Certes les concerts d'orchestre que la société organise sont rare (parce que coûteux): on en donne deux ou trois chaque saison“. Siehe zu diesem Thema auch Camille Saint-Saëns' Artikel „La Société nationale de musique“, zuerst gedruckt in *Le Voltaire* am 27. September 1880, wieder veröffentlicht in *Harmonie et Mélodie*, Paris 1885, S. 214–216, in deutscher Übersetzung als „Die Société nationale de Musique“, in: Charles-Camille Saint-Saëns, *Musikalische Reminiszenzen*, hrsg. von Michael Stegemann, Leipzig 1978, S. 228–232.

[2] Brian Rees, *Camille Saint-Saëns. A Life*, London 1999, S. 160: „The initial thought of concentrating upon chamber music on grounds of expense seems to have come from Romain Bussine, first President, with Saint-Saëns, Vice-President“.

[3] In den Jahren zwischen 1830 und 1871 wurden 18 Trios komponiert. Klavierquartette sind mit 33, Klavierquintette mit 35 Werken repräsentiert. Bläserquintette spielen in demselben Zeitraum kaum eine Rolle: Insgesamt wurden nur drei solche Werke komponiert. Diese Angaben beziehen sich auf den Katalog (CD-ROM) *Les compositeurs et leurs oeuvres XIX et XX^e siècle*, hrsg. von Alain Melchior, Version 1.1, Nancy (Maquette Synop6) 2002.

komponiert. Hinzu kommt, dass sich von diesen Werken kaum eines im Repertoire durchsetzen konnte – lediglich die Sonaten von Vincent d'Indy und Paul Dukas werden hin und wieder aufgeführt. Warum die Komponisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts kaum Klaviersonaten hervorbrachten, kann nur spekuliert werden. Vielleicht galt die Gattung als zu deutsch, vielleicht fürchtete man den Vergleich mit Ludwig van Beethoven, mit den Virtuosen Frédéric Chopin oder Franz Liszt oder empfand sie als zu konservativ. Keiner dieser Gründe scheint indes stichhaltig zu sein.

Erstaunlich ist, dass stattdessen die Klaviersonatine wiederbelebt wurde – also eine Gattung, die mittlerweile als hoffnungslos veraltet gelten musste. Der geringen Quantität der Sonatinenproduktion gegenüber steht die hohe Qualität der Werke bzw. ihrer Komponisten. Überraschenderweise stammen die ersten Sonatinen aus den 1880er Jahren ausgerechnet von den César-Franck-Schülern Vincent d'Indy, Ernest Chausson und Déodat de Séverac. Mehr als zehn Jahre später komponierte Maurice Emmanuel seine ersten beiden Sonatinen. Das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts brachte u.a. die Sonatinen von Maurice Ravel und Reynaldo Hahn hervor, die 10er Jahre Werke von Albert Roussel, Charles Koechlin und Erik Satie.

Ästhetisch lassen sich im Frankreich der 1880er bis 1910er Jahre drei Herangehensweisen an die Sonatine unterscheiden. Zwei Werke, nämlich die von d'Indy und Hahn, stehen ganz in der klassischen Tradition und können als „klassizistisch" oder „historisierend" bezeichnet werden. Auch die Werke Ravels und Saties beziehen sich auf kompositorische Traditionen. Im Gegensatz zu d'Indy oder Hahn verläuft diese Auseinandersetzung jedoch auf einer musikalischen Ebene, die der Zeit angemessen oder sogar voraus ist. Die kompositionstechnisch sicherlich fortschrittlichsten Sonatinen ihrer Zeit stammen von Charles Koechlin, Maurice Emmanuel und Albert Roussel. Indem sie individuelle formale und klangliche Konzepte entwickeln, machen sie sich frei von traditionellen Bindungen an die klassische Klaviersonatine.

2. Die historisierende Klaviersonatine Vincent d'Indys

Für sein Opus 9 wählt d'Indy den etwas umständlichen Titel *Petite Sonate (dans la forme classique)* und betont damit die formale Anlage des Werkes, die bei aller Kürze den Anforderungen an eine Sonate genügt: Sie ist viersätzig und folgt den klassischen Satztypen schneller erster Satz in Sonatenhauptsatzform; langsamer, liedhafter zweiter Satz; Scherzo; schnelles Finale.



Abbildung 1: Vincent d'Indy, *Petite Sonate (dans la forme classique)*, Paris (Hamelle) n.d. (1888), 1. Satz (Beginn).

Das *Allegro energico* verarbeitet zwei Themen. Das erste, eher instrumental gedachte, beschreibt eine aufsteigende, unisono geführte C-Dur-Tonleiter, auf die ein kleiner Abstieg zum Quintton folgt. Im Anschluss bilden jeweils vier Töne Wechselnoten-Figuren, die in Terzen ansteigen. Harmonisch verwendet d'Indy in den ersten sechs Takten fast ausschließlich die Funktionen Tonika und Dominante, rhythmisch lediglich Viertel und Achtel sowie punktierte Achtel in Zusammenhang mit Sechzehnteln.

Das zweite, lyrische Thema steht dazu in charakteristischem Kontrast: Seine ebenfalls anspruchslose Rhythmik verwendet punktierte Halbe, Halbe und Viertel und betont die schweren Taktzeiten. Harmonisch bewegt sich das Thema zwar zu entfernteren Tonarten, kehrt aber bald zur Ausgangstonart zurück. – Die Sonatenhauptsatzform wird regelkonform, aber wenig originell umsetzt: In der Exposition stellt d'Indy die zwei zu erwartenden gegensätzlichen Themen vor, in der Durchführung verarbeitet er sie und in der Reprise greift er sie noch einmal auf, bevor eine Coda den Satz beschließt.

Mit seinem op. 9 strebt der Komponist offenbar nach größtmöglicher Klarheit und klassischer Ausgewogenheit. Dies erreicht er durch die Schlichtheit der Themen sowie durch die strenge Gliederung des Satzes. Tatsächlich wirkt die kleine Sonate jedoch eher sperrig und wie eine Tonsatzübung. Sowohl im musikhistorischen Kontext als auch in der persönlichen Entwicklung d'Indys ist dieses Werk anachronistisch. Wenn der Komponist es dennoch mit einer Opuszahl versieht, dann um ihm den Status eines vollgültigen Werks in seinem Oeuvre zu verleihen – vielleicht als bewussten ästhetischen Gegenpol zu seinem romantischen, groß angelegten Orchesterwerk *Wallenstein*, das er zeitgleich komponierte.[4]

3. Kommentare zur Tradition: die Sonatinen Maurice Ravels und Erik Saties

Ebenfalls an klassische Vorbilder angelehnt ist die Klaviersonatine Maurice Ravels (1905). Sie besteht aus drei Sätzen: einem Sonatensatz, einem Menuett und einem sehr schnellen Finale. Die Kürze der Sätze sowie der helle, leichte Klangeindruck rechtfertigen den klassisch konnotierten Terminus *Sonatine*. Großformal folgt Ravel der aktuellen, vor allem von den Franck-Schülern favorisierten zyklischen Form, indem er die drei Sätze durch zwei musikalische Figuren – ein Quartmotiv sowie ein melodisches Thema – miteinander ver-

[4] 28 Jahre später (1908) komponierte d'Indy seine knapp 45 Minuten dauernde Klaviersonate in e-moll, deren Gegensatz zur *Petite Sonate* nicht größer sein könnte. Nicht nur ist die Sonate op. 63 viel umfangreicher, sondern weist auch in ihrem pianistischen Zugriff und ihrer musikalischen Substanz eine größere Komplexität auf.

bindet.[5] Fortschrittlich sind dagegen Ravels Harmonik und sein Umgang mit Rhythmus und Metrum. Auch der pianistisch virtuose Zugriff klingt mehr nach 20. als nach 18. Jahrhundert. Ortrud Kuhn-Schließ hingegen bescheinigt dem ersten Satz eine an der Klassik orientierte Melodieführung:

> Die Melodik der Sonatine artikuliert sich in der Sprache der Klassik. Dieses Phänomen bezieht sich nicht nur auf ihren formalen, sondern auch auf den rein motivischen Bau: das formale Symmetrieprinzip der Vier- und Achttaktigkeit ist eindeutig ersichtlich. Der motivische Aufbau tendiert in die gleiche Richtung.[6]

Die harmonische Einbettung der Melodik und die pianistische Agogik folgen jedoch eigenen, „unklassischen" Wegen: So färbt Ravel das erste Thema in fis-moll durch eine modale Wendung ein[7] und unterlegt sein Thema mit einer flirrend-schnellen Begleitung. Im zweiten Satz treibt er die klassische Idee des Menuetts, d.h. die Verschleierung von Taktschwerpunkten, auf die Spitze, indem er unregelmäßig mal die erste, dann die zweite und schließlich die dritte Zählzeit betont, einzelne Melodietöne überbindet und Synkopen verwendet. Auf diese Weise weicht er das vereinheitlichende Grundmetrum auf.

Klassizistisch ist die Sonatine also in dem Sinne, dass sich Ravel formal in den Grenzen der Klassik bewegt, wenn er mit den Modellen Sonatenhauptsatz, Menuett und Rondo arbeitet. Diese Modelle verbindet er jedoch mit zeitgemäßen Techniken wie der zyklischen Form und mit fortschrittlichen harmonischen und rhythmischen Elementen, sodass er die klassische Form mitunter von innen heraus verfremdet. Anders als d'Indy bedient er nicht eine museale musikalische Gattung, sondern erweckt diese mit zeitgenössischen Mitteln zu neuem Leben.

Auch Erik Satie bezieht sich in seiner *Sonatine bureaucratique* (1917) auf ein klassisches Vorbild. Griff Ravel vor allem eine abstrakte Form auf, spielt Satie konkret mit Muzio Clementis Klaviersonatine op.36, Nr.1 in C-Dur (1797), die er zitiert, verfremdet und kommentiert. Der Komponist selbst schreibt im Vorwort:

---

[5] Ortrud Kuhn-Schließ, *Klassizistische Tendenzen im Klavierwerk von Maurice Ravel* (=Kölner Beitrage zur Musikforschung, Bd.171), Regensburg 1992, S.135: „H.H. Stuckenschmidt bezeichnet die Sonatine als einen ‚mono-motivischen Zyklus', Ravel wendet in dieser Komposition neben Motivik auch eine einheitliche Intervallik an, wodurch die einzelnen Sätze eng zusammengefügt sind".

[6] Kuhn-Schließ, *Klassizistische Tendenzen*, S.135.

[7] Neben dieser und anderen kirchentonartlichen Verwendungen entdeckt die Autorin ein für Ravel typisches harmonisches Element, das sie als „Harmonik der leeren Saiten" – gemeint sind Gitarrensaiten – bezeichnet.

> Geschrieben auf von Clementi entliehenen Themen. Eine einfache Leihgabe... nicht mehr. Man sollte darin nur den Witz sehen – einen ganz kleinen. Ja... Sie will absolut nicht am guten Ruf und der Ehrbarkeit besagten Clementis rühren.[8]

Während Peter Dickinson[9] und Rollo H. Myers[10] die *Sonatine* als Wegbereiter des Neoklassizimus betrachten, sieht Robert Orledge Saties Modernität vor allem in den harmonischen und thematischen Überraschungen innerhalb eines vorgeformten Plans.[11]

Ungewöhnlich und modern im Umgang mit der musikalischen Vorlage ist zunächst, dass Satie hier – wie in vielen seiner Werke – eine kompositorische Metaebene einnimmt. Er schreibt Musik über Musik bzw. parodiert ironisch ein konkretes Werk. Mit offenbar großer Freude zerstört er Clementis Schulstück, indem er es nur so weit verändert, dass das Original immer hindurchscheint. Zur Musik erfindet er eine betont belanglose Geschichte und versieht einzelne Passagen mit skurrilen Kommentaren, die teilweise mit der Musik in Verbindung stehen, z.T.jedoch auch völlig aus der Luft gegriffen zu sein scheinen und vor allem dem Witz dienen. Ein Textbeispiel aus dem dritten Satz: „Il chantonne un vieil air péruvien qu'il a recueilli en Basse-Bretagne chez un sourd-muet / Un piano voisin jouedu Clementi / Combien cela est triste / Il ose valser! (Lui, pas le piano) / Tout cela est bien triste."[12]

---

[8] Erik Satie, *Werkausgabe: Gesamtausgabe der Schriften und Briefe 1. Schriften: Band 1*, übersetzt von Silke Hass, hrsg. von Ornella Volta, Hofheim 1997, S.28.

[9] Peter Dickinson, „Anmerkungen zu einigen Stücken Erik Saties", in: *Erik Satie* (=Musik-Konzepte 11), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1988, S.40: „Wie Webern fühlte Satie die Notwenigkeit, die Rhetorik abzuschaffen. Von Anfang an zeigte er eine Abneigung gegen das Überflüssige, ob es sich nun als Romantizismus, Impressionismus, Expressionismus oder was auch immer verkleidete. Indem Satie auf die nacktesten musikalischen Elemente rekurrierte wie Strawinsky, wandte er sich bisweilen der Vergangenheit zu. 1917, also zwei Jahre vor *Pulcinella*, benutzte Satie eine Sonatine von Clementi als Modell, dem er Takt für Takt folgte."

[10] Rollo H. Myers, *Erik Satie*, New York 1968, S.90: „This is an essay in neo-classic style (in this case in the pianistic style of Clementi) which had already been adumbrated by Debussy in his ‚Dr. Gradus ad Parnassum' (Children's Corner) and was subsequently exploited to the full by the ‚neo-classics' of the nineteen-twenties."

[11] Robert Orledge in *Satie the Composer*, Cambridge u.a. 1990, S.27: „In all these cases, the modernity derives from harmonic and thematic surprises within the pre-established formal plan, and the ‚development' section within the first movement of the Sonatina provides a good example of this."

[12] Deutsche Übersetzung: „Er trällert eine alte peruanische Weise, / die er in der Niederbretagne bei einem Taubstummen aufgeschnappt hat. / Ein Klavier in der Nachbarschaft spielt Clementi. / Wie traurig das ist! / Er erlaubt sich ein Walzerchen! (Er, nicht das Klavier). / All das ist recht traurig."

Saties ironischer Clementi-Kommentar ist als manifestes Zeugnis einer musikalischen Grundhaltung durchaus revolutionär und zukunftsweisend: Indem der Komponist die Struktur und den Inhalt eines konkreten älteren Kunstwerks als Hintergrund für eine eigene Komposition übernimmt, und indem er werkimmanent auf das zitierte Stück verweist, nimmt er eine postmoderne Verfahrensweise vorweg, die erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts üblicher wird. Die Texte zu der Sonatine verfremden außerdem bewusst die musikalische Aussage einiger Passagen und erinnern so an die seltsam entfremdeten, surrealistischen Titel Max Ernsts.

Vor diesem Hintergrund scheint die Rolle Saties für den Neoklassizismus weniger gewichtig zu sein. Anders als Igor Strawinsky in *Pulcinella* (1919) kleidet Satie seine Vorlage nicht in ein neues Gewand, um ihm dadurch einen zeitgemäßeren Anstrich zu verleihen, sondern parodiert seine Vorlage und macht sich über sie lustig; anders als bei Ravel spielen bei ihm formale oder klangfarbliche Fragen keine Rolle, da diese durch die Vorlage bereits vorgegeben sind.

4. Die Sonatinen Charles Koechlins und Maurice Emmanuels

Beziehen sich alle bislang erwähnten Komponisten mehr oder weniger deutlich auf musikalische Traditionen, die sie unhinterfragt übernehmen, mit neuem Leben füllen oder ironisch kommentieren, so machen sich Charles Koechlin und Maurice Emmanuel frei von historischen Vorbildern, Regeln und Gesetzen und gehen formal eigene Wege.

Koechlin widmet seine *Cinq Sonatines* von 1915 und 1916 seinen Kindern. In ihnen entwickelt er einen Stil weiter,[13] der – so Émile Vuillermoz – das kindliche Gemüt widerspiegelt und anspricht.[14] Schon am ersten Satz der

[13]Robert Orledge, *Charles Koechlin (1867–1950). His Life and Works*, Chur u.a. 1989, S.124, teilt Koechlins Klavierstil in zwei Kategorien: „Broadly speaking, Koechlin's piano music of the period up to 1924 (Opp.41–87) falls into two categories, both of Koechlin regarded as equally important. The first incorporates the polytonal advances of the contemporary chamber music and includes the twelve *Paysages et marines* of 1915–16 and the suite of sixteen pieces *Les heures persanes* (Op.65) of 1916–19. The second category consists of simpler, more tonal pieces like the five *Sonatinas* of 1915–16, the twelve *Pastorales* (Op.77) of 1920, and the *Quatre nouvelle sonatines* (Op.87) of 1923–4".

[14]Émile Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, Paris [5]1923, S.23: „Les cinq *Sonatines* de Kœchlin sont des œuvres écrites en l'honneur de l'enfance. Entendez par là que ce ne sont pas des ‚pièces enfantines', des morceaux pour petites mains, mais des compositions inspirées par la gaieté, l'insouciance heureuse, la fraîcheur et la vivacité d'impressions de l'enfant. [...]) L'auteur se désaltère un instant à la fontaine de Jouvence, oublie la beauté, la laideur et le pathétique de la vie pour se reporter à l'âge de délices où les ‚petits d'homme' découvrent le monde dans l'allégresse et l'innocence et s'ébattent, sans souci, au seuil de leur invisible destin. [...] Les

ersten Sonatine lassen sich diese kindlichen Aspekte, die auch die Modernität dieser Klavierstücke ausmachen, nachweisen.

Zunächst fällt auf, dass dieses *Allegro (non troppo)* sehr linear gedacht ist: Die Melodik der Oberstimme steht eindeutig im Vordergrund und wird durch eine kontrapunktisch geführte, aus parallelen Terzen bestehende zweite Linie konterkariert. Die Oberstimme ist simpel, fast banal und orientiert sich an Kinderliedern.[15] Rhythmisch besteht der Satz hauptsächlich aus Vierteln und Achteln, intervallisch aus Sekunden und Terzen. Die Motivik ist einfach, spinnt sich jedoch immer weiter und scheint zu keinem Ende kommen zu wollen.[16] So wird die Melodie schließlich zu lang, um sie sich wie ein Kinderlied merken zu können.

Überhaupt ist dieser Satz komplexer, als es das Notenbild und der erste Klangeindruck zunächst vermuten lassen. Dies liegt u.a. daran, dass Koechlin – hierbei stand Satie wohl Pate – in dieser Komposition auf ein Metrum verzichtet. Die Striche, die er unregelmäßig setzt, sind keine Taktstriche, sondern trennen musikalische Abschnitte voneinander. Durch den Verzicht auf ein Metrum und durch das damit verbundene Fehlen regelmäßiger Akzente, entsteht ein metrischer Schwebezustand, der durch die Spielanweisung „très égal" noch unterstützt wird. Auch die musikalischen Phrasen, die innerhalb eines Abschnitts erklingen und durch ein Atemzeichen markiert werden, sind unterschiedlich lang, nämlich 7, 20, 8 und 9 Viertel (dann folgt ein Doppelstrich), 8 Viertel (gefolgt von einem einfachen Trennungsstrich) und 13 Viertel. Die ungleichen Dauern dieser Phrasen verstärken den schwerpunktlosen Eindruck des Satzes.

---

thèmes si souple, si vivants, si libérés qui passent, en souriant, dans ces pages charmantes sont de ceux qu'inventent les enfants lorsqu'ils fredonnent en ne se croyant pas observés" (ebd., S.23f.). Auch Wilfried Mellers *Studies in contemporary Music*, London 1947, S.95, geht auf die Frage nach dem Kindlichen in diesen Sonatinen ein: „The first and most important feature of these works is that they are music of childhood in so far as they express, like some of Satie's work, an essential innocence, a virginal naïvité of spirit, though without any of Satie's adult, sophisticated, ironic contortion of tonality. The themes themselves are intimately related to the French nursery song".

[15] In anderen Sätzen orientiert sich die Melodik auch an französischen Volksliedern.

[16] Otfried Nies, Art. „Charles Koechlin", in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 1992, S.2f. nennt als Kennzeichen von Koechlins nach 1908 entwickelter „technique du développement", d.h. seiner Technik der musikalischen Fortspinnung die „Ausgewogenheit zwischen Harmonik und Stimmführung, das Aussparen von Überflüssigem, verbunden mit Klarheit und Prägnanz der Instrumentation. [...] Koechlins Musik entwickelt sich inventionsartig; sie ist permanenter Veränderung unterworfen und vermeidet Wiederholungen oder symmetrisch gebaute Perioden. Die weitgespannten Phrasen sind fließend und frei, die Schwerpunkte weiträumig gesetzt."



Abbildung 2: Charles Koechlin, *Sonatine I* op.59, Paris (Mathot) 1918, 1. Satz (Beginn).

Die zwei melodischen Ebenen (im Diskant und in den Unterstimmen) wiederholen sich teilweise, verschieben sich dabei aber so gegeneinander, dass kein Akkord zweimal erklingt. Auch hier vermeidet Koechlin jegliche Regelmäßigkeit. Durch die Verschiebung der beiden Linien pendelt schließlich auch die Harmonik zwischen eindeutiger Dur-/Moll-Tonalität und ständig wechselnden Durchgangsakkorden, die in keinem funktional-logischen Verhältnis stehen: Die Tonika C-Dur erklingt an vielen Stellen scheinbar eher zufällig. Umgekehrt erklingen Dominante und Tonika nicht dort, wo sie melodisch erwartbar wären.

Koechlin jongliert hier mit kindlich-einfachen und mit musikalisch anspruchsvollen Strukturen: Die in intervallischer und motivischer Hinsicht ausgesprochen simple und naive Melodik gewinnt durch ihre ständige Fortspinnung stetig an Komplexität, die monotone Rhythmik wird durch das Fehlen eines durchgehenden Metrums und regelmäßigen Rhythmus' aufgeweicht, so wie die an sich eindeutige Tonalität verwischt. Der melodischen Elastizität entspricht ein unentwegtes Fließen der Harmonik und Metrik. Auf allen Ebenen vermeidet Koechlin Symmetrie und ersetzt diese durch musikalische Schwebezustände. Genau diese Aspekte interpretiert Vuillermoz als kindlich, wenn er schreibt: „Le musicien redevient un enfant qui chante, qui improvise, qui joue avec les rythmes et les contours mélodiques, en toute simplicité et en toute indépendance".[17]

Die pianistisch anspruchsvollsten und musikalisch komplexesten Sonatinen stammen von Albert Roussel und Maurice Emmanuel. Letztlich können diese Kompositionen zwar aufgrund ihrer Kürze als Sonatinen bezeichnet werden, in ihrer Dichte stehen sie der großen romantischen Klaviersonate jedoch näher als der klassischen Sonatine. Emmanuel komponiert zwischen 1893 und 1925 sechs Sonatinen, die zumeist einer bestimmten Idee verpflichtet sind. Die erste Sonatine, die sogenannte *Bourguignonne* op. 4 (1893), verarbeitet Musik aus Burgund. In der impressionistischen *Pastorale* op. 5 (1897) ist jeder Satz einem Vogel gewidmet – Wachtel, Nachtigall und Kuckuck (also den Vögeln aus Beethovens Pastoralsymphonie, die Emmanuel im zweiten Satz auch zitiert). Die vierte Sonatine op. 20 (1920) verwendet indische Modi, während die fünfte op. 22 (1925) im Grunde keine Sonatine ist, sondern eine französische Suite mit den sechs Tänzen Ouverture, Courante, Sarabande, Gavotte, Pavane et Gaillard und Gigue. Ebenso wenig wie Koechlin bedient Emmanuel – mit Ausnahme der dritten Sonatine – die Sonatenhauptsatzform, jedoch bezieht er sich auch nicht auf die naive Welt der Kinder. Mit der Bezeichnung

[17] Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, S. 24.

Sonatine rekurriert er also weder auf eine bestimmte Form noch auf mögliche Adressaten. Stattdessen verlangt seine komplexe Musik dem Pianisten einiges an Virtuosität und Können, sowie dem Hörer einiges an Konzentration ab.

In der *Sonatine Bourguignonne* (siehe Abb.3, S.422) verwendet der Komponist Musik aus seiner Heimat: das Glockenspiel einer Kirche und ein Kinderlied aus Beaune, dann das Glockenspiel der Kathedrale von Dijon. Der Satz beginnt als dreistimmiges Fugato. Zunächst wird das Kinderlied *Pierr' le sonneur, vieux radoteur* als Dux einstimmig im Bass vorgestellt. Nach zweieinhalb Takten setzt der Comes im Alt eine kleine Septime höher ein, nach zweieinhalb Takten der Sopran in der Ausgangstonart.

Emmanuel achtet bereits in diesen ersten elf Takten darauf, dass sich der Kontrapunkt ständig verändert, sodass keine musikalische Gleichförmigkeit entsteht: Er wechselt immer wieder die Agogik und spielt zeitweilig synkopiert gegen den Taktschwerpunkt. Auch die melodische Linienführung ist nie vorhersehbar: Meint man sich in ein Muster eingefunden zu haben, wechselt der Komponist sofort zu einer neuen Figur. Innerhalb eines einzigen Taktes kann z.B. eine Bassfigur einen Weg von mehr als drei Oktaven zurücklegen (T.10), um in den folgenden fünf Achteln wieder drei Oktaven aufwärts zu springen (T.11). Ab T.12 beginnen Bass- und Sopranlage für die Dauer von zwei Takten einen Kanon im Abstand einer Achtel.

Diese wenigen Beispiele demonstrieren bereits, dass Emmanuel trotz des eingängigen Themenmaterials großen Wert darauf legt, ein klanglich dichtes und musikalisch komplexes Geflecht zu spinnen, das den Hörer und den Spieler zu großer Aufmerksamkeit zwingt: Nie kann sich der Rezipient oder der Pianist auf seine Hör- bzw. Spielgewohnheiten verlassen, unentwegt wird er überrascht von neuen und unerwarteten melodischen, harmonischen und rhythmischen Wendungen.

Der Anfang dieser Sonatine zeigt ein für Emmanuel typisches Verfahren: So verwendet er zwar traditionelle Formen (in diesem Fall Fuge und Kanon) und zitiert musikalisch traditionelles Material (Volks- und Kirchenmusik aus Burgund), individualisiert diese jedoch radikal – alles durchaus im tonalen Rahmen, diesen jedoch so weit ausreizend, dass der harmonische Verlauf stets unvorhersehbar bleibt.



Abbildung 3: Maurice Emmanuel, *Sonatine I*, Paris (Heugel) 1923, 1. Satz (Beginn).

5. Fazit

Der Überblick über die hier behandelten Werke lässt also mehrere Rückschlüsse zu:

1. Die Sonatine ist für französische Komponisten der Jahrhundertwende eine Alternative zur Klaviersonate. Insgesamt entstehen von 1870 bis 1920 nur verhältnismäßig wenige Sonaten für Klavier, dafür wurde die Klaviersonatine neu belebt.

2. Französische Sonatinen teilen sich ästhetisch mehr oder weniger in drei Kategorien:

   a) in Werke, die die Tradition kopieren (d'Indy, Hahn)

   b) in Werke, die die Tradition aufgreifen, aber entweder in eine zeitgemäße Klangsprache überführen (Ravel) oder eine neuartige Sichtweise auf die Gattung werfen (Satie) und

   c) in Werke, die sich bewusst von klassischen Traditionen abkehren (Koechlin, Emmanuel, Roussel).

3. Die historisierenden Sonatinen d'Indys und Hahns, aber auch die sich mit klassischen Traditionen auseinandersetzenden Sonatinen von Ravel und Satie können im Kontext des erst später sich entwickelnden Neoklassizimus angesiedelt werden. Selbst wenn diese Werke keinen unmittelbaren Einfluss auf Komponisten wie Strawinsky ausgeübt haben, repräsentieren sie doch einen Teil des kulturellen Nährbodens, auf dem sich der Neoklassizismus entwickeln konnte.

4. Französische Klaviersonatinen sind ab den 1890er Jahren keine einfachen Spielstücke mit geringen spieltechnischen Anforderungen mehr, die Kindern und Jugendlichen als Lehrstücke an die Hand gegeben bzw. in die Hände gelegt werden, sondern verlangen – mit wenigen Ausnahmen – vom Pianisten zum Teil große Virtuosität.

5. Die hier behandelten Kompositionen zeugen von einer Umorientierung: So bleibt die Gattung im Umfang zwar weiterhin ein mehrsätziges „kleines Klangstück", doch verändert sich ihr kompositorischer Anspruch: Sonatinen sind in der Regel keine leichtfüßigen Schulstücke mit mehr

oder weniger ausgeprägter Sonatenhauptsatzform mehr,[18] sondern experimentieren mitunter mit Formen, Tonalität oder Stilen, brechen mit ihnen oder lassen sie hinter sich.

[18] Fabian Kolb, Art. „Sonatine", in: *Lexikon des Klaviers. Baugeschichte. Spielpraxis. Komponisten und ihre Werke. Interpreten*, hrsg. von Christoph Kammertöns und Siegfried Mauser, Laaber 2006, S. 677: „Neben dem geringen pianistischen Anspruch kennzeichnet der Terminus ‚Sonatine' dabei formal vor allem das Fehlen oder die starke Reduktion der Sonatendurchführung (die auf diese Weise geschmälerte Sonatensatzform wird daher gelegentlich als ‚Sonatinenform' bezeichnet) sowie die häufige Beschränkung auf Zweisätzigkeit (Aussparung des langsamen Mittelsatzes)."

Zoltan Roman

Gustav Mahler's (Re)creative Odyssey: From the Imperial Centre, Through the Royal Periphery, to the Plebeian Promised Land

The part of fin-de-siècle history surveyed here was one of fundamental changes in the arts, in the evolution of cities, and in the life of Gustav Mahler. To be sure, there was nothing unusual about his career in its time and place; put simply: a gifted young man of humble origins from the hinterlands of a multinational empire "made good" through unbounded ambition, indefatigable application, and a modicum of good fortune. Nevertheless, those factors had combined in ways that did make his rate of progress extraordinary. In just 20 years he crossed and re-crossed the range of governance systems and geographic regions, as well as the highs and lows of material conditions and personal attainment that were open to only a few in his profession at the time.

The growth of the "city" into the "metropolis" from the 1870s to the 1920s is a large and fascinating topic, but it may provide no more than a frame for this brief humanistic study. Given the massive migratory movements that dislocated huge segments of populations, and caused enormous socio-economic and cultural problems, copious comment flowed both for and against these developments. Predictably, the opponents of the "big city" included some of the most prominent contemporary and later thinkers. From among the academic elite who link Mahler's early years with our own day, Patrick Geddes, Lewis Mumford, and Oswald Spengler stand out.

But even the earlier debates included eloquent speakers for both sides. For us, it must suffice to cite Friedrich Nietzsche who wrote this in 1865: "I am [...] disgusted by this great city [...] And I wish I already saw the pillar of fire in which it will be consumed."[1] But in 1908 August Endell, the German designer and architect, published a widely-read book, *Die Schönheit der großen Stadt*. While freely acknowledging the problems of large cities and their inhabitants, he averred that all such ills were amenable to a "cure" that was worth seeking out. He introduced his "prescription" with these emphatic words:

[1]Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra,* Leipzig 1896, p.262. Unless otherwise indicated, all translations are mine.

> [It is astonishing] that the big city – in spite of all the ugly buildings, [...] the noise, [...] everything one may find fault with – is, to those who are determined to see, a marvel of beauty and poetry. [...] It is livelier, more colourful and many-sided than anything ever invented by a writer.[2]

As concerns Leipzig's history, a few brief facts will put Mahler's sojourn there into context. Mahler was 26 when he arrived from Prague in August 1886 to be second Kapellmeister at the Stadttheater; his immediate superior in the pit was Arthur Nikisch. Mahler was moving from a metropolitan – albeit secondary – capital in the Austro-Hungarian Monarchy to a city in the Kingdom of Saxony in the German Empire that was neither a capital, nor yet a metropolis. It was an affluent bourgeois fairs city of great commercial importance and rich cultural heritage. The resplendent new theatre-cum-opera house (built in 1868), with an auditorium seating 1900, had a company considerably larger than the one Mahler had left behind in Prague.[3] By May 1888, when he left Leipzig for the last time, he was to have conducted 214 performances.[4]

Born in the semi-rural village of Kalischt, Mahler and his family soon moved to the small Moravian market and garrison town of Iglau (population ca. 25,000). Following studies and employment in towns and cities of various sizes, by the time he arrived in Leipzig, Mahler was a thoroughly "urban" denizen. And yet, an overview of his creative activity shows an inherent contradiction over the years. During much of his career, his major works were written largely on holidays, away from his urban base; he attributed this to the time-consuming and – it was implied – soul-deadening grind of a conductor's life. Clearly, Mahler was a man of his time: conflicted, his Romantic half drew him to land and forest, while his modern alter ego revelled in the bustle of the city.

Notwithstanding, in Leipzig matters appeared to run against the grain. Certainly during his first, long season he immersed himself in the hurly-burly of urban culture, delimited as it was for him by the unceasing round of rehearsals and performances. Having tasted success with his conducting of the major repertoire operas in Prague, Mahler sensed that in Leipzig he could firm up his reputation as one of the young lions of the future opera theatre. Accordingly, his creative side went into hibernation during this time. But

[2] August Endell, *Die Schönheit der großen Stadt*, Stuttgart 1908, p. 23.

[3] Henry-Louis de La Grange, *Mahler*, vol.I, Garden City (N.Y.) 1973, p. 148f.

[4] *Bibliographie zur Geschichte der Stadt Leipzig*, Sonderband III, ed. by Edith Rother et al., Weimar 1964, p. 270.

even during those few months, his love for Nature would out: in several letters of the time he refers to walks in various park-like settings during his free hours. Following the extended theatre season, he wandered the Alps in the company of his childhood friends; this was an essential part of his physical and mental preparation for his return to Leipzig in the autumn.

But the 1887-88 season witnessed a conspicuous – not to say sudden – shift in Mahler's daily life, especially in the re-balancing of its creative and re-creative sides. Moreover, this adjustment occurred in an urban setting, leaving us with a view that appears to differ substantially from what was earlier described as the "norm" throughout his career. There are two unrelated, yet complementary explanations for this. On the one hand, it was as if Mahler had decided that his prowess as a conductor had been established well enough to provide him with a solid foundation for an ever-ascending career path. Perhaps more importantly, though, the particular works that featured in the creative outburst that now ensued in this urban setting had, in each case, unusual aspects that may explain the apparent deviation. The first work in question to take up Mahler's time during his second season was by another composer, while the composition of the second – one of his own – may have begun as long as four years earlier.

In the spring of 1887, Mahler acceded (albeit somewhat reluctantly) to the importuning of Carl Maria von Weber's grandson, Karl von Weber, to complete from the preserved sketches the former's unfinished opera, *Die drei Pintos*. Extant sources show that when he commenced sustained work on the project in the autumn, Mahler was granted the indulgence of Director Max Staegemann with respect to his normal duties. Consequently, the opera went into rehearsal at the Stadttheater before the end of the calendar year. The premiere of *Die drei Pintos* on 20 January 1888 was the first performance of any major work by Mahler, and brought him much acclaim far beyond the borders of Saxony.[5]

He set to work on the other piece of music while *Pintos* was in rehearsal. In this case, though, the music was entirely his own; it was to become the First Symphony. Conjecture has it that he may have begun it as early as 1884, but we cannot even estimate how much of the music may have existed, and in what state, when he returned to it in Leipzig.[6] It is clear, though, that he wrote

[5]It was also the first major work published under his name (Leipzig 1888); a modern critical edition was published by James L. Zychowicz in 2000 (Madison, Wisconsin).

[6]For details, see my "Song and Symphony (I). *Lieder und Gesänge*, Volume 1, *Lieder eines fahrenden Gesellen* and the First Symphony: compositional patterns for the future", in: *The Cambridge Companion to Mahler*, ed. by Jeremy Barham, Cambridge 2007, p.72–88, 301.

the bulk of it after the premiere of the Weber-Mahler opera in January; at the end of March he reported the completion of the work.[7] Despite Mahler's hopes for its early introduction, the work was not performed until a year and a half later, and then under circumstances no one could have foreseen in 1888. This brings us to the second station of Mahler's "odyssey".

In October Mahler was appointed Director of the Royal Hungarian Opera in Budapest. Though his oft-quoted quasi-lament about being "thrice homeless" as a Bohemian, as an Austrian, and as a Jew was likely uttered several years later,[8] it would have fitted present circumstances perfectly. In the event, it could have been expanded by a fourth prohibitory condition: that of extreme youth. For he was 28 years old when he was handed a 10-year contract as artistic director of a splendid new opera house, in the second largest city and secondary capital of the Austro-Hungarian Monarchy.

By the late 1880s Budapest was a metropolis that had grown from about 50,000 inhabitants earlier in the century to nearly 800,000. The statistical breakdowns of the ethnic, linguistic, and confessional composition of the population are equally striking. It must suffice here to mention only three (but for Mahler, most important) categories. In 1850 more than 50% of the inhabitants were native German speakers; by 1900, this was down to 14%. The Jewish population of the city numbered some 10,000 in 1835 (most spoke German or Yiddish); it topped 200,000 shortly after the turn of the twentieth century (three-quarters spoke Hungarian by then). Finally, the census of 1890 listed less than 40% of the population as having been born in the capital: the rest were "immigrants" from the countryside, and from every region of the Monarchy.[9]

In terms of his "career progress", Mahler had experienced a dizzying upward move from second Kapellmeister in Leipzig, to director and first conductor in Budapest. Though he had not hesitated to exploit the opportunities granted him in the former city, one has to marvel at the skill with which the

---

[7] *Gustav Mahler – Briefe,* enlarged and revised by Herta Blaukopf, Wien 1982, p.70.

[8] Though Alma Mahler did not date the statement, she claimed that her husband often repeated it (Gustav Mahler, *Memories and Letters*, vol.4., ed. by Donald Mitchell and Knud Martner, London 1990, p.109).

[9] Compiled from Robert Nemes, *The Once and Future Budapest*, De Kalb (Illinios) 2005, passim; Gary B. Cohen, "The Social Structure of Prague, Vienna, and Budapest in the Late Nineteenth Century", in: *Hungarian and European Civilization*, ed. by György Ránki (=Indiana University Studies on Hungary, vol.3), Budapest 1989, p.184f., 194; Zoltán Tóth, "Was wird im Schmelztiegel geschmolzen?", in: *Wien – Prag – Budapest: Blütezeit der Habsburgmetropolen*, ed. by Gerhard Melinz and Susan Zimmermans, Wien 1996, p.211.

young man set about meeting the even greater challenges of his new position, at least early on.[10]

Of all the hurdles Mahler faced in Budapest, the most difficult one was the extreme nationalism of the population. The opera audience in particular represented a volatile mix, largely composed as it was of members of the Hungarian nobility, the landed gentry, and the upper echelons of finance and commerce. His awareness of this was shown by the young Director's earliest actions and declarations: he promised to create a H u n g a r i a n national opera house, staffed by home-grown artists performing old and new Hungarian opera, as well as the standard works with newly commissioned Hungarian libretti. The latter category was to include no lesser a pair than *Rheingold* and *Die Walküre* as his own first productions. And he also promised to learn the Hungarian language in record time. It is to his lasting credit that in the brief two and a half years allowed him, he succeeded in fulfilling a large part of his "programme".[11]

Even the briefest sketch of the conditions under which Mahler lived and worked between October 1888 and March 1891 reveals the chief reason for the apparently total absence of creative activity during that period.[12] In the event, the oppressive effects of the stifling burdens of the operatic season seem to have lingered on into the summer months. Accordingly, and in keeping with my purpose of analyzing the role the city/country dichotomy may have played in his career, we can say that Mahler's life in Budapest came to resemble quite closely his first season at the Leipzig Stadttheater: the life of a re-creative artist in an urban setting.

But his sojourn in the Hungarian capital proved to be exceptional in other ways. For here Mahler also experienced his first major breakthrough as a re-creative artist in his o w n behalf. In a well-received chamber concert on 13 November 1889 he accompanied one of the Opera's singers in a programme of Lieder that included three of his own songs.[13] But far more important for

[10] He did, of course, continue to enjoy the moral, practical, and political support of some powerful backers. Nevertheless, it was a great challenge to fashion his programme, and to conduct himself in ways that would enable him to retain broadly based support.

[11] For these and other details, see my *Gustav Mahler and Hungary*, Budapest 1991.

[12] Attempts have been made (among others by me – see the preceding note) to tie some of Mahler's compositions to his Budapest years, but none have been entirely successful.

[13] "Frühlingsmorgen", "Erinnerung", and "Scheiden und Meiden". The last-named – one of the early *Wunderhorn*-songs – was probably heard then for the first time in public, while the other two may have been performed in Prague in the spring of 1886.

his future as a composer was the first performance a week later of the "Symphonic Poem in Two Parts", the original five-movement version of the First Symphony. While the reception was a painfully ambiguous one, it introduced – and, thus, began to inure – the creative artist in him to the hazards of such limitless self-revelation in the metropolis. It was going to stand him in good stead for the next two decades in a diversity of large cities, among them that final station of his "odyssey", New York.

When Mahler left Leipzig in 1888, he did so with his reputation as a first-rate conductor well established. A mere three years later he departed Budapest, where his productions of the standard, as well as of the "modern" works of the repertoire provided him with a firm foundation for his rising fame as an all-around master of the opera theatre: conductor, as well as producer-director. At the summit of his re-creative genius as Director of the Imperial Opera in Vienna, many of his productions were to be so innovative that their influence has lasted down to our time.

Much is made by biographers of the role the well-known "triple blow of Fate" may have played in "breaking" Mahler's career in 1907, "causing" him to take flight for unknown (and, in every sense of the word, "alien") shores. But it has long seemed to me that a simpler explanation lies in what may well have been another epiphany for the man and the artist: the recognition that he had accomplished everything possible in his time and in his places of sojourn. And so he set out for the mirage that was life away from Emperors, Kings, Princes, and nobility, for a life as staff conductor at the Metropolitan Opera in New York. That glittering edifice stood at the artistic pinnacle of the New World's true "megalopolis", the city whose "ascent to the [rank of a] world city" Spengler characterized as "perhaps the most portentous occurrence of the [19th] century."[14]

Greater New York came into being only in 1898. The combined population of the area was around 60000 in 1800, just under 700000 in 1850, and 4.8 million in 1910, during Mahler's last season there. The vast majority of the inhabitants were poor: in 1900's Manhattan, more than 90% lived in

[14]Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, vol.2: *Welthistorische Perspektiven,* München 1923, repr. 1950, p.117. In *The Culture of Cities* (London 1939, p.289f.) Lewis Mumford posited six stages of city development. True decline begins with the fourth stage, the "megalopolis": riches and ostentatious display become primary pursuits, the moral sense weakens. In addition to such historic examples as Alexandria and Rome, Mumford's list also includes New York at the beginning of the twentieth century.

rented homes and tenements.[15] They undoubtedly included a large segment of the Jewish population which, numbering only about 60000 (less than 10% of the total) in 1880, burgeoned to at least 600000 by 1903 (nearly 25% of the total). Little wonder, then, that in 1910–11 a British visitor was astonished at the domination of opera and concert audiences by Jewish and "other non-British stock".[16] In light of the foregoing, it does not surprise that during almost three full New York seasons Mahler devoted himself entirely to exploiting the fabulously rich re-creative opportunities that were provided him. In other words, the city had won out altogether during the winter months: such creative work as he did after the Autumn of 1907 (and there was much, to be sure) was done during the months he spent away from New York.

And yet we cannot let the matter rest there, for a comparison of the two "halves" of Mahler's sojourn in America reveals a stunning dichotomy. As I implied earlier, his season and a half at the Metropolitan Opera, where he conducted but a fraction of what he had in Vienna, shows a man whose ambitions had been fulfilled, and who opted for a lucrative semi-retirement. But then, the drastically reorganized New York Philharmonic Society and its wealthy backers came calling and virtually in the blink of an eye, Mahler – the sad, sick, broken man of popular lore – assumed a work-load that had been exceeded only during the most demanding times in Vienna, Hamburg, or Budapest. The reason? We now learn that while he was gaining world-renown in the opera house, he had been aching to have a symphony orchestra of his own![17]

The question often asked after Mahler's premature death – one that lingers in some minds even today – was: Did the excessive work-load of his one and a half seasons with the New York Philharmonic "kill" him? Or – to rephrase the question in keeping with my topic – did he succumb to the last, biggest, and most baneful city on his personal journey? We cannot, of course, ever know a definitive answer. But I am reasonably certain that if we understand "odyssey" to mean a life-long seeking and attaining of a much-desired goal, Mahler would likely not have chosen to end it any other way.

---

[15] Compiled from Andrew Lees, *Cities Perceived: Urban Society in European and American Thought, 1820–1940*, New York 1985; and Charles A. and Mary R. Beard, *The Rise of American Civilization*, vol. 2, rev. new edition, New York 1934.

[16] Juvenal (pseud.), *An Englishman in New York*, London 1911, p. 21; quoted in Bayrd Still, *Mirror for Gotham*, New York 1994, p. 272, where are found also the above quoted statistics.

[17] For these and other details concerning Mahler's time in New York, see my *Gustav Mahler's American Years, 1907–1911: A Documentary History*, Stuyvesant (N.Y.) 1989.

Robert Abels

Die Streichquartette Ferruccio Busonis

Dass der Pianist und Komponist Ferruccio Busoni auch Streichquartette komponiert hat, dürfte vielen unbekannt sein: Interpreten und Wissenschaftler sehen sich gerade bei dieser Gattung einer kaum überschaubaren Zahl von Meisterwerken gegenüber, die immer wieder zu neuen Deutungen herausfordern. Und die in den letzten gut 20 Jahren wieder intensivierte Busoni-Forschung hat ihre Schwerpunkte auf dessen Ästhetik, Opern und Klavierwerke gelegt und sich vor allem auf die Kompositionen nach dem Wendejahr 1907 konzentriert, in dem er den *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* veröffentlichte und in seinen *Elegien* für Klavier den Schritt in die erweiterte Tonalität, z.T. sogar in die Atonalität vollzog. Bedenkt man, dass diese im Kindermann-Verzeichnis die Nr.249 tragen und der *Doktor Faust* die Nr.303, dann beschränkt sich die Forschung auf knapp 1/6 des Gesamtwerkes, obwohl Busoni auch vorher schon in fast allen Gattungen auf beeindruckendem Niveau komponiert hat. Zu den wirklich lohnenden Neuentdeckungen gehören vor allem drei der sechs Streichquartette, da sie, dem Anspruch der Gattung gemäß, jeweils das Beste repräsentieren, das der junge Busoni zum jeweiligen Zeitpunkt zu leisten vermochte, so dass man an ihnen auch dessen kompositorische Entwicklung besonders gut studieren kann. Ich werde mich dabei auf die Kopfsätze beschränken, da die Finali deutlich schwächer, die überschaubaren Formen der Mittelsätze dagegen relativ unproblematisch sind. Leider sind die ersten vier Quartette noch unveröffentlicht,[1] nur die beiden letzten wurden gedruckt, doch sind im Gegenzug deren Autographe verschollen.

Busoni erhielt als Kind Klavierunterricht von seiner Mutter, der Pianistin Anna Weiss-Busoni, doch scheint sie ihm keinen regelrechten Kompositionsunterricht gegeben zu haben, obwohl sie in ihrer Jugend selber komponierte. Da außerdem für 1870, 1872 und 1874 Geigenunterricht brieflich verbürgt ist,[2] konnte Busoni sicher einigermaßen idiomatisch für Streichinstrumente schreiben. Am 8. Februar 1876, also mit neun Jahren, gab er sein erstes großes Konzert in Wien, das von Eduard Hanslick sehr positiv besprochen wurde. Hier stoßen wir zum ersten Mal auf einen Bezug zum Kongressthema

[1] Ihre Partituren werden im Busoni-Nachlass der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv unter den Nummern 51, 53, 132 und 164 aufbewahrt (dazu je zwei Stimmensätze der ersten beiden Quartette).

[2] Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni. A Biography*, London 1933, Nachdr. 1974, S.10, 13 und 18f.

„Musik–Stadt“: Während Busoni bisher nur kleinere Stücke, überwiegend für Klavier, und eine kleine Klaviersonate komponiert hatte, gaben ihm die vielen Eindrücke der Großstadt Wien und das Lob des damaligen Kritikerpapstes so viel Selbstvertrauen, dass er in zweieinhalb Monaten zwei große Streichquartette und eine Violinsonate komponierte. Natürlich sind diese voller Ungeschicklichkeiten und Fehler, trotzdem erlauben sie interessante Einblicke in das musikalische Denken des Kindes: Wenn man erwartet, dass Busoni sich an die große Form herantastete, indem er ein Werk, das er besonders schätzte, als Muster auswählte und an diesem entlangkomponierte, wird man positiv überrascht, denn er suchte von Anfang an nach eigenen Lösungen: So folgen im Kopfsatz des 1. Quartettes (BV38) zwei kontrastierende Gedanken A und B unmittelbar aufeinander (3 + 9 T.) und dieser Komplex tritt zweimal verändert wieder auf. Dazwischen liegen zwei durchführungsähnliche Abschnitte, in denen A und B verarbeitet werden. Der Maßstab ihrer Entfernung von der Tonika c-Moll ist aber nicht der Quintenzirkel, sondern der Intervallabstand: Zuerst die Sekunde (T.18 H-Dur, T.32 d-Moll), dann die Terz (T.60 es-Moll, T.63 As-Dur). Im Kopfsatz des f-Moll-Quartettes (BV42) findet man immerhin schon deutlich getrennte Themenkomplexe; das Seitenthema steht aber in D-Dur und ist eigentlich gar kein Thema, sondern ein Akkordsatz in halben und ganzen Noten, den man nur mit viel Wohlwollen als Choral bezeichnen könnte. Die Durchführung beginnt in T. 95 mit einer scheinbar neuen Melodie, die sich aber auf Bruchstücke des Hauptthemas zurückführen lässt, und ab T.122 wird das Choralthema zur Begleitung einer neuen Oberstimme (wahrscheinlich hatte Busoni es deshalb als bloßen Akkordhintergrund konzipiert). Geradezu demonstrativ vermied er allzu offensichtliche motivische Arbeit, doch noch größer war scheinbar seine Abneigung gegen ausgedehnte Reprisen, da dieser Formteil deutlich kürzer ist als die beiden anderen (94 / 94 / 24 T.).

Die nächsten Jahre waren vor allem mit Konzertreisen und Aufenthalten in Wien angefüllt, doch erhielt Busoni im Juni 1876 in Gmunden beim Chorleiter Johann Evangelist Habert einige Lektionen in Harmonielehre, die in den nächsten anderthalb Jahren brieflich fortgesetzt wurden. So ist das 3. Quartett in f-Moll (BV135), das vor dem Juni 1879 entstand,[3] in allen Bereichen deutlich klarer und fehlerfreier konzipiert (vor allem fallen im Kopfsatz zahl-

[3] „Ich habe jetzt auch neue Sachen componirt, im ganzen 2 Männerchöre, so wie ein Streichquartett, seitdem ich in Cilli bin [also seit Mai]“ (Brief vom 04.06.1879 an Otto von Kapff, Nachlass Busoni B I, Mus. ep. F. Busoni 585).

reiche Quintfallsequenzen auf, die wohl mit Habert geübt wurden), doch liegt es noch ganz in der Linie der beiden Vorgänger.

Vom 1. Januar 1880 bis zum 19. März 1881 absolvierte Busoni schließlich bei Wilhelm Mayer-Remy in Graz den „vollständigen Kurs der musikalischen Komposition". Eine der Abschlussarbeiten, die mit einem ausgezeichneten Zeugnis versehen wurde, war das 4. Quartett in C-Dur (BV177), das im Grazer Abschiedskonzert des gerade 15-jährigen Komponisten am 24. April 1881 uraufgeführt wurde. Sein Kopfsatz ist endlich ein regelrechter Sonatenhauptsatz, der trotz seines lyrisch-entspannten Tonfalls sorgfältig gearbeitet ist: Von der 16-taktigen Periode des Hauptthemas bis zur Schlussgruppe gehen alle Themen organisch auseinander hervor, verknüpft durch ein dichtes Netz rhythmischer und intervallischer Querbeziehungen, die Durchführung wiederholt weitgehend die einzelnen Abschnitte in neuer Beleuchtung, in der Reprise werden sie verkürzt und weitgehend neu komponiert. Für den jungen Busoni ungewöhnlich ist die farbige Harmonik mit vielen ausdrucksvollen Vorhalten, chromatischen Durchgängen oder einem großen Nonakkord in der Überleitung (T. 62–71). Auch wenn das virtuose Finale in c-Moll etwas zu lang geraten ist, hätte dieses Jugendwerk eine Edition unbedingt verdient.

Die letzten beiden Quartette lassen sich nicht exakt datieren, weil sie zwar gedruckt wurden,[4] ihre Autographe aber verschollen sind. Im Februar 1885 unternahm Busoni mit seinem Vater eine Reise nach Leipzig und weiter nach Berlin, am 14. Mai trafen sie wieder in Frohnleiten ein. Leipzig war damals nicht nur ein Zentrum der Bachpflege, sondern auch der musikalischen Moderne, und es beeindruckte Busoni so, dass er sich ab November 1886 alleine dort niederließ. Schon bei seinem ersten Besuch führte Henri Petri, der Konzertmeister des Gewandhausorchesters, eines seiner Streichquartette auf, nachdem Busoni sich 1883 und 1884 in Wien vergeblich um Aufführungen eines Quartettes bemüht hatte. Man weiß nicht, um welches Quartett es sich handelte, sicher ist aber, dass Busoni im Juni 1885 in Frohnleiten wieder mit der Komposition eines Quartettes beschäftigt war: Am 8. Juni schrieb er an seine Mutter, er arbeite zur Zeit an einem Werk, das er bei einem Mailänder Quartettwettbewerb einzureichen gedenke, am 7. Oktober meldete er, dass dessen Publikation unmittelbar bevorstehe.[5] Ernst Hilmar wies zuerst auf diesen un-

[4] Das Streichquartett Nr. 1 C-Dur op. 19 1886 bei Friedrich Kistner in Leipzig, Nr. 2 d-Moll op. 26 1889 bei Breitkopf & Härtel, beide in Stimmen und Partitur.

[5] „Presentemente lavoro ad un q u a r t e t t o il di cui primo tempo (del quale i temi sono quasi tutti inventati) promette eccellentemente" (Nachlass Busoni BIMus.ep. F. Busoni 1132). „Del q u a r t e t t o posseggo presentemente le corretture e versá pubblicato fra poco" [Hervorhebungen im Original unterstrichen] (Nachlass Busoni BIMus.ep. F. Busoni 1144).

publizierten Brief hin (ohne ihn jedoch zu zitieren) und nahm an, es handele sich um das letzte Quartett in d-Moll,[6] das Busoni nach eigenen Aussagen 1885 begonnen, aber nach zwei Seiten abgebrochen hatte und erst zwei Jahre später fertig stellte. Dagegen spricht aber, dass er seine Mutter sicher nicht so dreist angeschwindelt hätte, denn er lebte mit seinem Vater zusammen in Frohnleiten, und dieser wusste, dass das Quartett noch längst nicht druckreif war. Auch wenn der große stilistische Unterschied zwischen op. 19 und 26 dagegen zu sprechen scheint, wiederholte sich 1885 wahrscheinlich die Situation von 1876: Busoni war in einer großen Stadt, deren Musikleben für ihn besonders wichtig werden sollte, freundlich aufgenommen worden und hatte erste Konzerterfolge errungen; wieder zu Hause angekommen, setzte er sich sofort hin und komponierte zwei neue Quartette: Für den Kompositionswettbewerb schrieb er ein sorgfältig gearbeitetes, aber formal recht traditionelles Quartett (op. 19), das am 7. Oktober fast druckreif war, und direkt im Anschluss begann er das d-Moll-Quartett und die Oper *Sigune*, in denen er ohne äußere Rücksichten die neuen Leipziger Eindrücke verarbeiten und auf dem Stand der Zeit und seiner eigenen Möglichkeiten komponieren konnte.

Das erste der beiden Quartette wäre ideal für einen Kompositionswettbewerb, denn es ist sorgfältig und dicht gearbeitet und gibt sich auf den ersten Blick konservativ. So steht im Zentrum des 2. und 4. Satzes jeweils ein ausgedehntes Fugato (im 4. Satz wird es sogar noch mit dem Thema der langsamen Einleitung kombiniert) und das Schlussgruppenmotiv des 1. Satzes erscheint in Originalgestalt und Umkehrung sowie in zwei- bis vierfacher Engführung. Die Mittelsätze knüpfen sogar deutlich an historische Vorbilder an: Der 3. Satz ist ein Menuett mit einer Musette als Trio und der 2. Satz, ein elegisches Andante in Sonatenhauptsatzform, verknüpft zwei Vorbilder: Seine nordisch gefärbte Melodie in Moll über einer gehenden Bassbegleitung erinnert an den langsamen Satz aus Mendelssohns Schottischer Sinfonie, der 3/8-Takt, die im Staccato laufenden Sechzehntel der Begleitstimmen und das Fugato in der Durchführung erinnern an den 2. Satz aus Beethovens c-Moll-Quartett op. 18/4. Jedoch besitzt das Werk einen doppelten Boden, denn sogar Menuett und Musette überraschen durch heftige Kontraste und harmonische Rückungen, und beim scheinbar so regelrechten Kopfsatz ist die Sonatenhauptsatzform (wie oft auch bei Reger) nur eine äußerliche Hülle: Das unregelmäßig gebaute Hauptthema beginnt mit dem zweimaligen Wechsel zwischen einem Bassmotiv und einer Kadenzwendung der Oberstimmen, die beim dritten Mal

[6] Ernst Hilmar, *Eine stilkritische Untersuchung der Werke Busonis aus den Jahren 1880–1890,* Diss. Graz 1962 (mschr.), S. 152.

zu einem kantablen Sextgang ausgeweitet wird. Für einen Sonatensatz ist völlig untypisch, dass dieses motivische Material für den weiteren Verlauf keine oder kaum eine Rolle spielt.



Abbildung 1: 1. Thema (T.1–16), 2. Thema (1. Vl., T.33–41), Schlussgruppe (1. Vl. T.49–51, 64).

Wenn man nach motivischen Beziehungen zwischen dem Hauptthema und den weiteren Themen sucht, dann muss man beim Nachsatz (T.12–16) anfangen, der in mehrfacher Hinsicht als Ziel einer Entwicklung erscheint: Durch den chromatischen Gang im Bass, einen Quintfall in T.4–7 und durch die minimale Verdichtung in T.10. Den Oktavsprung und die Quartgänge des Nachsatzes kann man in allen weiteren Themen wiederfinden (Abb.1).

So wie das Hauptthema ist die Exposition insgesamt als Entwicklungs- und Steigerungsprozess angelegt, ständig vorangetrieben durch die pochenden Achtel und unruhigen Sechzehntelfiguren der Begleitstimmen. Ungewöhnliches Gewicht erhält die Schlussgruppe als Höhepunkt der Exposition, denn sie übertrifft die drei vorangegangenen Abschnitte an Länge (26 T. gegenüber 3×16 T.) und wirkt aufgrund ihrer Faktur noch länger: Sie besteht aus einer Reihe verwandter Sequenzmodelle, bei denen Imitationsdichte und harmonischer Rhythmus ständig zunehmen. Noch größeres Gewicht bekommt die Schlussgruppe in der Durchführung, die mit einer noch intensiveren Verarbeitung der Schlussgruppenmotive beginnt und eine komplette Scheinreprise anschließt. Durch diese wird der Eindruck erweckt, in der Durchführung sei überhaupt nur die Schlussgruppe verarbeitet worden. In der Scheinreprise tritt das Bassmotiv des Hauptthemas übrigens nur einmal kurz auf und wird dann durch neu eingeführte Nebenmotive der Oberstimmen ersetzt.

Im Kopfsatz des 5. Quartettes war das Formschema ohne Probleme zu erkennen (jedoch muss ein Sonatenhauptsatz, der das Kopfmotiv nicht verarbeitet, einem an Beethoven geschulten Theoretiker geradezu sinnlos erschienen sein). Beim letzten Quartett ist dieses aber deutlich schwieriger, da Busoni mit einer Vielzahl kurzer Themen und Motive arbeitet, die exponiert und fast ohne Stützung durch ein regelmäßiges periodisches Gerüst verarbeitet werden. Schon der Komplex des Hauptthemas (T.1–55) enthält mehrere Nebenthemen und besteht aus einer Reihe von setzenden und entwickelnden Abschnitten, wodurch ein „Rhythmus im Großen“ entsteht. Auch die Durchführung ist zum ersten Mal ganz vom Schema der Exposition losgelöst und verläuft in zwei großen Steigerungswellen (T.139–203, 204–243). Während es Busoni über weite Strecken gelang, aus dieser musikalischen Prosa große Zusammenhänge zu schaffen, war er an anderen Stellen damit noch überfordert. Wahrscheinlich ist die Überleitung zum 1. Seitenthema (T.69–80) die Stelle, an der er die Arbeit für zwei Jahre abbrach: Der Satz gerät immer wieder ins Stocken und wird mühsam fortgeflickt, auch das 1. Seitenthema (T.81–96) zerfasert einfach in chromatischen Linien und wird schließlich abgebrochen. Der Quartettsatz ist insgesamt spröde und uneinheitlich und vermeidet konventionelle Begleitfiguren oder liegende Akkorde zugunsten von Satztypen verschiedener

Dichte. Man findet z.B. den einzelnen Liege- oder Tremoloton, den dichten Satz obligater, aus dem Thema abgeleiteter Begleitmotive und häufig linear geführte Nebenstimmen, die sich harmonisch und metrisch sehr weit vom jeweiligen Thema emanzipiert haben und damit auch zu einem deutlich höheren Dissonanzgrad führen als im letzten Quartett. Trotzdem sind Bezüge zur Tradition nicht aufgegeben: Das Kopfmotiv z.B. bezieht sich deutlich auf das Thema von Bachs b-Moll-Fuge aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers*. Ein Thema aus dem Umfeld des Hauptthemas erinnert in Tonart, Rhythmus und intensiver durchbrochener Arbeit an ähnliche Stellen bei Brahms (Abb.2).



Abbildung 2: Vc., T.4–8 (+ J. S. Bach: Fuga BWV 891, T.1–2), T.32–36 (nur 2. Vl. u. Vla.).

Während seiner Leipziger Zeit versuchte Busoni, in jeder Hauptgattung (Oper, Sinfonie, Streichquartett) ein Werk auf der Höhe der Zeit zu komponieren, doch wurde nur das letztere fertiggestellt. Bei seiner Uraufführung durch den Widmungsträger Henri Petri und dessen Streichquartett am 28. Januar 1888 war auch Peter Tschaikowski anwesend, den aber das spröde und dicht gearbeitete zyklische Werk des jungen Italieners enttäuschte.

Es ist kein Wunder, dass Busoni in der folgenden Phase des Suchens und der Neuorientierung (1889–1907) kein Streichquartett in Angriff nahm. Und sein *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* enthält sogar einige negative Äußerungen über absolute Musik und Streicherkammermusik im besonderen, die den Eindruck erwecken, dass sein Interesse an der Gattung Streichquartett geschwunden sei, doch belegt ein Brief vom 10. September 1909 an Henri Petri das Gegenteil. Zwar äußerte er sich angesichts einer geplanten Wiederaufführung sehr kritisch über das d-Moll-Quartett, aber gegen Ende des Briefes

schrieb er: „Ich selbst habe lange vor, ein Quartett in einem Satze zu schreiben, das m e i n Meisterwerk werden und das Gemüth recht durchwühlen sollte./ Hätte ich nur ein paar Jahre Ruhe! Ruhe, Ruhe, Ruhe!“[7] Sein Plan scheint gewesen zu sein, entweder die double-function-form, die er aus Liszts h-Moll-Sonate kannte, auf die Gattung Streichquartett zu übertragen (wie z.B. in Schönbergs op.7) oder ein ganz freies einsätziges Werk zu schaffen, wie es ihm 1912 in seiner *Sonatina seconda* für Klavier glücken sollte. Warum er diesen Plan doch nicht verwirklichte, ist nicht sicher: Möglicherweise erschien ihm die Gattung schließlich doch zu akademisch und traditionsverhaftet; wahrscheinlicher ist aber, dass ihm erstens die Oper immer wichtiger wurde und es für ihn als Pianisten zweitens nahe lag, daneben zuerst einmal Klaviermusik zu komponieren. Außerdem waren so selbst anspruchsvollsten Werken wie der *Sonatina seconda* häufige Aufführungen durch den Komponisten und seine Klavierschüler sicher, was bei einem vergleichsweise progressiven Streichquartett (besonders nach dem Tod Henri Petris am 7. April 1914) nicht so selbstverständlich gewesen wäre.

[7] Ferruccio Busoni, *Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*, mit Anmerkungen und einem Vorwort hrsg. von Martina Weindel (=TbzMw, Bd.129), Wilhelmshaven 1999, S.61 (Die Sperrung ist im Original unterstrichen).

Benedikt Lessmann

„Dans un climat assez impressionniste“ – Henri Dutilleux' Debussy-Rezeption am Beispiel der *Trois Préludes*

Debussy sei vielleicht der Komponist, der ihn an meisten beeinflusst habe, bekennt Henri Dutilleux (*1916),[1] der in Deutschland erst seit der Verleihung des Ernst von Siemens Musikpreises 2005 größere Bekanntheit erreicht hat. Die genauere Untersuchung des Einflusses von Debussy auf Dutilleux[2] steht indes wie überhaupt die substantielle Wahrnehmung Dutilleux' seitens der Musikwissenschaft noch aus. Dutilleux' *Trois Préludes* für Klavier suchen schon im Titel den unverkennbaren Bezug zu Debussys *24 Préludes*.[3] Vor einer Analyse dieser Stücke sollen jedoch einige ästhetische Gemeinsamkeiten der beiden Komponisten zur Sprache kommen. Für Dutilleux ist Debussy trotz dessen vermeintlich gemäßigter Tonsprache der große Neuerer in der Musik des 20. Jahrhunderts: „Tout en restant tonale, il a ouvert des portes considérables.“[4] Dutilleux kam mit Debussys Musik schon sehr früh in Berührung,[5] wohingegen etwa die Musik der Zweiten Wiener Schule aus seiner Sicht während seiner Studienzeit in Frankreich kaum aufgeführt worden sei, da sie den Ruf gehabt habe, zu akademisch zu sein.[6] Es liegen bei Dutilleux also ganz andere Prägungen vor als bei deutschen Komponisten seiner Generation und auch als beispielsweise schon beim neun Jahre jüngeren Pierre Boulez.

Dutilleux' Frühwerke wie etwa die Klaviersonate von 1948 sind allerdings verhältnismäßig klassizistisch und weisen weniger auf Beeinflussung durch De-

[1] Im Gespräch mit dem Autor dieses Aufsatzes am 25.07.2008 in Paris.

[2] Einen Ansatz liefert Caroline Potter in ihrem Artikel „Debussy et Dutilleux“, in: *Cahiers Debussy* 17/18 (1993/94), S.121–131. Siehe dazu auch die Replik des Komponisten: Henri Dutilleux, „A propos d'un article“, in: *Cahiers Debussy* 19 (1995), S.7f.

[3] „Nous pouvons [...] retrouver dans ces *Préludes* l'influence à peine masquée de ceux de Debussy.“ (Didier Rotella, „Des Figures de résonances aux Trois Préludes. Quelques aspects de l'écriture pianistique d'Henri Dutilleux“, in: *Henri Dutilleux. Entre le cristal et la nuée*, hrsg. von Nicolas Darbon, Paris 2010, S.102.)

[4] Gespräch mit dem Autor am 25.07.2008.

[5] Seine Eltern schenkten ihm zum 12. Geburtstag eine Partitur von *Pelléas et Mélisande*. Vgl. Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons. Entretiens avec Claude Glayman*, Paris 1993, S.22.

[6] Gespräch mit dem Autor am 25.07.2008.

bussy als durch Maurice Ravel und vor allem auch Albert Roussel hin.[7] Diese klassizistische Neigung verdeutlicht schon allein die Tatsache, dass Dutilleux zwei Symphonien geschrieben hat (1951 und 1959), während bekanntlich für Debussy seit Beethoven „la preuve de l'inutilité de la symphonie"[8] erbracht ist. Die Orientierung an Roussel und Ravel sei für Dutilleux nach eigener Aussage eine Art Gegengift gegen den übergroßen Debussy-Einfluss gewesen.[9] Auch seine späteren Werke sind keine epigonalen Stilkopien, sondern weisen vor allem eine Affinität zur Ästhetik Debussys auf. Beide Komponisten teilen ein besonderes Faible für die Literatur, und hier insbesondere für das französische „fin de siècle". Dies verrät bei Dutilleux beispielsweise das Cellokonzert *Tout un monde lointain*, dessen Titel, Satzbezeichnungen und vorangestellte Mottos aus Gedichten Charles Baudelaires stammen – jenes Begründers der französischen literarischen Moderne, der auch von Debussy vertont worden ist (*Cinq poèmes de Baudelaire*).

Die Ästhetik Dutilleux' lässt sich als symbolistisch beschreiben,[10] und es ist kein Zufall, dass eines seiner jüngeren Werke (2004) denselben Titel trägt wie Baudelaires Gedicht *Correspondances*, das ein programmatischer Text für die Symbolisten geworden ist.[11] Debussys Beeinflussung durch den Symbolismus ist hinlänglich bekannt und sicherlich entgegen der populären Meinung auch wesentlicher für sein Verständnis als der Impressionismus.[12] Kunst wird, der symbolistischen Vorstellung entsprechend, von beiden Komponisten als Geheimnis verstanden und Analyse dementsprechend zurückhaltend bis negativ bewertet. Caroline Potter berichtet über Dutilleux:

---

[7] Vgl. Daniel Humbert, *Henri Dutilleux. L'œuvre et le style musical*, Paris-Genf 1985, S. 197.

[8] Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, hrsg. von François Lesure, revidierte und erweiterte Auflage, Paris 1987, S. 25.

[9] Gespräch mit dem Autor am 25.07.2008.

[10] Dies unterstreicht auch Claus Kühnl, „Poet der Nacht. Henri Dutilleux, Altmeister der Neuen Musik in Frankreich", in: *NZfM* 150/1 (1989), S. 4–9.

[11] Die diesem Werk zugrundeliegenden Texte sind zwar nicht von Baudelaire, der Titel spielt gleichwohl offenbar bewusst auf das berühmte Gedicht an, vgl. Dutilleux' Werkkommentar, zit. nach: Sophie Stévance, „La fonction symbolique de la musique de Dutilleux après les Correspondances", in: *Dutilleux. Entre le cristal*, S. 71: „Cependant, le mot ‚Correspondances', chargé de plusieurs sens, se réfère ici non seulement à l'idée de message mais davantage encore à la notion de *rencontre*, de *concordance*, comme par exemple dans le fameux poème de Baudelaire portant ce titre". [Hervorhebung bei Stévance]

[12] Vgl. Stefan Jarocinski, *Debussy. Impressionism and symbolism*, aus dem Frz. übersetzt von Rollo Myers, London 1976.

> When I questioned him about my attempts to analyse his music, Dutilleux refused to discuss the subject in any detail and completely changed the topic of conversation more than once. He prefers to emphasise the essential mystery of music and shares Debussy's antipathy for musical analysis.[13]

Diese (etwas altmodische) Kunstauffassung Dutilleux' ist von einem gewissen Maß an Irrationalismus gekennzeichnet. Titel und Vortragsbezeichnungen seiner Werke zeigen typisch symbolistische Topoi wie „le mystère" oder „le lointain". Dies mag unter anderem auch mit seiner Verehrung für Debussy zusammenhängen.[14]

Neben Baudelaire und dem Symbolismus macht Dutilleux als literarischen Einfluss auf sein Schaffen aber vor allem Marcel Proust und dessen Zeitkonzeption geltend. In Prousts Roman *A la recherche du temps perdu* nehmen neben den Erfahrungen der ‚mémoire volontaire', also der willentlichen, bewussten Erinnerungen, solche der ‚mémoire involontaire', also der durch das Unterbewusstsein ausgelösten Erinnerungen besonderen Raum ein.[15] „Bevor die verlorene Zeit sich erneut vergegenwärtigt und, als wiedergefundene Zeit, den Stoff des Romans bildet, muß sie durch die gleichsam mystischen Ereignisse der ‚mémoire involontaire' reaktiviert werden."[16] Dutilleux nennt sein von Proust inspiriertes Kompositionsverfahren ‚progressives Wachstum'.[17] Dies sei die Tendenz, ein Thema nie von Beginn an in seiner definitiven Form zu bringen, sondern es langsam zu entwickeln.[18] Dieses Verfahren verwende er seit seiner ersten Symphonie (1950/51). In *Métaboles*, das zunächst den Titel *Métamorphoses* tragen sollte[19], und in *Ainsi la Nuit*, „perhaps the most Proustian of Dutilleux's works",[20] wird dieses Verfahren zu einem komplexen Netz aus thematischen Beziehungen, ‚Parenthesen', Vor- und Rückgriffen etc.

---

[13] Caroline Potter, *Henri Dutilleux. His Life and Works*, Aldershot-Vermont 1997, S. 61.

[14] „Je suis très sensible [...] aux lointains de Claude Debussy, qui nous font entrevoir une mystérieuse intimité.", Henri Dutilleux und Martine Cadieu, *Constellations. Entretiens*, Paris 2007, S. 116.

[15] Am bekanntesten sind die Kindheitserinnerungen im ersten Teil, *Combray*, die durch den Geruch einer in Tee getunkten Madeleine ausgelöst werden.

[16] Angelika Corbineau-Hoffmann, *Marcel Proust: A la recherche du temps perdu. Einführung und Kommentar*, Tübingen-Basel 1993, S. 5.

[17] „Progressive growth" bzw. „croissance progressive".

[18] Vgl. Roger Nichols, „Progressive Growth. Interview with Henri Dutilleux", in: *MT* 135 (1994), S. 89.

[19] Vgl. Dutilleux und Cadieu, *Constellations*, S. 73.

[20] Potter, *Dutilleux*, S. 72.

weiterentwickelt.[21] Dutilleux legt starken Wert auf Abgrenzung dieser Verfahren von zyklischen Verfahren à la César Franck und vom Wagnerschen Leitmotiv. Diese seien nämlich weniger subtil als sein Konzept der ‚mémoire'. „Le leitmotiv peut devenir très irritant. Il révèle immédiatement une identité: ‚Me revoilà, c'est encore moi!'"[22] Die thematischen und subthematischen Bezüge seiner eigenen Werke würden dagegen nur unterbewusst wahrgenommen und könnten erst a posteriori verstanden werden.[23]

Ob der Unterschied zu anderen Verfahren der zyklischen Vereinheitlichung wirklich so groß ist, wie Dutilleux behauptet, und welchen Platz der Komponist in der Geschichte dieser Verfahren einnimmt, ist noch genauer zu untersuchen. Es wurde bisher in der (französischen) Forschung sehr großer Wert auf den Bezug zu Proust gelegt, der ja nicht musikalisch evident wird, sondern aus Aussagen des Komponisten abgeleitet ist. So erhellend diese auch sein mögen, ist diese Ausrichtung der Forschung auch ein anschauliches Beispiel für das Entstehen regelrechter ‚Topoi' der Interpretation neuer Musik, in der ja die Komponisten oft zu Exegeten ihrer eigenen Werke (gemacht) werden – Topoi, die bisweilen den unvoreingenommenen Blick auf das Werk eher verstellen. Bezeichnend ist jedoch, dass Dutilleux Wert auf die Feststellung legt, seine kompositorischen Verfahren seien s u b t i l e r als etwa die Leitmotivtechnik.[24] Auch Debussy legt allergrößten Wert auf die Subtilität der thematischen Bezüge und lehnt allzu plakatives Verwenden von Leitmotiven ab.[25] Seine Leitmotive in *Pelléas et Mélisande* – wenn man denn von solchen sprechen will[26] – folgen anderen Gesetzen als die Wagners, insofern sie keiner symphonischen Entwicklung unterzogen werden. Dies entspricht der Ästhetik der Andeutung Maeterlincks.[27] Bei Debussy wie auch bei Dutilleux hängt die Intention der Subtilität (inwiefern diese verwirklicht wird, mag man diskutieren wollen) natürlich mit dem symbolistisch geprägten Verständnis von Kunst als Geheimnis zusammen.

---

[21] Vgl. Marie Delcambre-Monpoël, *„Ainsi la nuit"de Henri Dutilleux*, Paris 2001.

[22] Dutilleux, *Mystère et mémoire*, S. 103.

[23] Vgl. ebd., S. 103f.

[24] Vgl. Potter, „Debussy et Dutilleux", S. 124.

[25] Mit Bezug auf den *Ring*: „Songez qu'ils n'apparaissent jamais sans être accompagnés de leur damné ‚leitmotiv'; il y en a même qui le chantent!". Debussy, *Monsieur Croche*, S. 180.

[26] Knut Stirnemann hat vorgeschlagen, von ‚rapports sonores' zu sprechen, was nicht unbedingt zu größerer Klarheit führt. Vgl. Knut Stirnemann, „Zur Frage des Leitmotivs in Debussys ‚Pelléas et Mélisande'", in: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 4 (1980), S. 151–170, hier besonders S. 160.

[27] Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 294.

Zentral für Dutilleux' persönliche Auffassung von Modernität ist die Wahrnehmung der Z e i t (und nicht etwa das musikalische Material).

> Reconnaîtra-t-on plus tard à notre époque une nouvelle perception du temps musical? Je ne sais. Le temps circulaire, l'idée du cycle m'ont préoccupé dès mes premières œuvres. Je ne puis m'empêcher de voir une relation étroite avec la manière dont je ressens la nature. Avant nous, il y eut Debussy, et là, c'est le génie.[28]

Dutilleux bezieht sich auf Neuerungen Debussys in Bezug auf die musikalische Form- und Zeitkonzeption. Man kann Debussys Schaffen als Bruch mit einer spezifisch abendländischen, d i s k u r s i v e n Konzeption der musikalischen Zeit interpretieren, als Abkehr von dem, was man summarisch als Entwicklungsdenken oder, in Bezug auf die Kompositionstechnik, als Primat der motivisch-thematischen Arbeit bezeichnen könnte.[29] Wichtige Verfahren Debussys sind hier nach Christian Accaoui und Maxime Joos z.B. die ‚Interpolation' und die ‚Stasis'.[30] Die Zeitwahrnehmung, auf die Debussy und andere den Fokus gesetzt haben, ist ein wesentlicher Ansatzpunkt für das Verständnis der Musik Dutilleux'.[31]

Vom ersten Prélude, *D'ombre et de silence* (1973) sagt Henri Dutilleux es stehe „dans un climat assez impressionniste",[32] wobei offen bleibt, ob er dies auf den Impressionismusbegriff der Malerei oder den der Musik bezieht. Man kann dieses kurze Klavierstück als Klangstudie bezeichnen, womit es sich in eine spezifisch französische Tradition der Klaviermusik einreiht. Dutilleux räumt ein, dass der Bezug auf das Timbre für ihn wichtig und er in dieser Hinsicht ein ‚französischer' Komponist, ein Erbe Debussys sei. Er möchte aber vom Werk der ‚Koloristen' Ravel und Debussy aus weitergehen und betont, dass man französische Musik nicht auf den Parameter Klang reduzieren könne. Französische Musik bedeutet für ihn auch harmonischen Reichtum.[33]

Die fast clusterartig dichten Akkorde des Beginns (Abb. 1) bilden eine variable Skala, die im Stück immer wieder verwendet wird. Sie ist nicht ohne Be-

---

[28] Dutilleux und Cadieu, *Constellations*, S.117.

[29] Zu den Implikationen von Begriffen wie ‚Entwicklung' oder auch ‚Zelle' vgl. Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber ^{3}1993, S.126f.

[30] Vgl. Maxime Joos, „Debussy ou le paradoxe de la discontinuité", in: *Claude Debussy. Jeux de formes*, hrsg. von dems., Paris 2004, S.224f.

[31] Vgl. ders., *La perception du temps musical chez Henri Dutilleux*, Paris-Montréal 1999.

[32] Henri Dutilleux, Begleittext zur CD *Henri Dutilleux*, Erato 0630-14068-2, S.17, zit. nach Dutilleux-Cadieu, *Constellations*, S.108.

[33] Gespräch mit dem Autor am 25.07.2008.

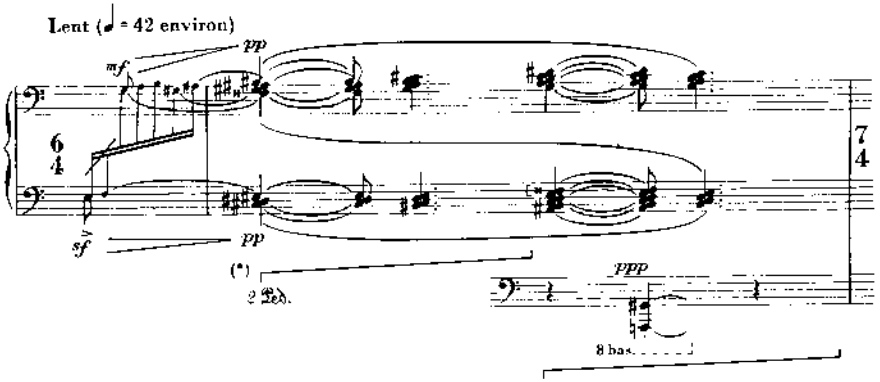


Abbildung 1: Henri Dutilleux, *3 Préludes pour piano*, Nr. 1, D'*ombre et de silence*, S. 2. Paris © 1994 by Alponse Leduc & Cie (A. L. 28904). Avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

zug zur Dur-/Moll-Tonalität und changiert zwischen den Tongeschlechtern.[34] Die Diastematik wird hier jedoch, anders als etwa bei Messiaen, ebenso wenig streng systematisch organisiert wie der Rhythmus.

Dutilleux' Musik ist also nicht im engsten Sinne atonal, denn sie ist häufig aus Skalen bzw. Modi gebildet und verwendet Zentraltöne. Hier kann man die Note *cis* als einen solchen identifizieren. Schlussnote des Stücks ist *fis*. Man könnte in diesem Quintfall *cis-fis* eine rudimentäre Kadenz sehen, wie sie auch in vielen Stücken Debussys vorkommt.[35] Auffällig ist, dass dieses *fis* in der anfänglichen Skala zunächst nicht vorkam, sondern als *fisis* für den einzigen Unterschied zu einer Dur-Tonleiter sorgte.

Das zweite Prélude, *Sur un même accord* (1973/77) könnte von Schönbergs Orchesterstück *Farben* aus op. 16 inspiriert sein, das Dutilleux immer wieder als ein von ihm besonders geschätztes Stück nennt.[36] Ein einziger Akkord *g-h-fis-b* dient in immer neuen Beleuchtungen und Varianten, auch mit hinzugefügten Tönen,[37] als Grundlage des Stücks. Ein Prinzip, das Dutilleux zu interessieren scheint, denn im Jahre 2002 erschien ein Stück, das dieses

[34] In Takt 2 findet sich bereits die „Mollterz“ *e*.

[35] Z.B. *La Soirée dans Grenade* aus *Estampes* für Klavier.

[36] Vgl. Dutilleux und Cadieu, *Constellations*, S. 71. Auch im Gespräch mit dem Autor am 25.07.2008 erwähnte Dutilleux seine Wertschätzung dieses Stückes.

[37] Am Ende wird z.B. ein *dis* ergänzt, wodurch eine Terzenschichtung entsteht.

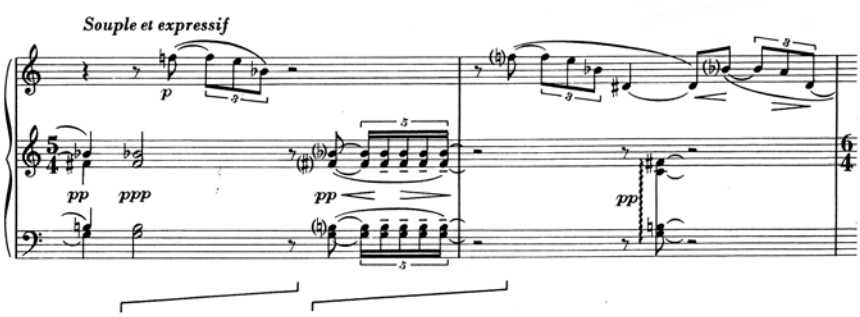


Abbildung 2: Henri Dutilleux, *3 Préludes pour piano*, Nr.2, *Sur un même accord*, S.8. Paris © 1994 by Alponse Leduc & Cie. Avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Verfahren in komplexerer Form auf das Orchester überträgt.[38] Diese Kompositionsweise sorgt zwangsläufig für eine starke harmonische Polarisierung. Außerdem kann der gewählte Akkord wegen seines Aufbaus aus Terzen als (bi-)tonaler Akkord gehört werden.

In T. 20 tritt eine Melodie hinzu, die man mit einem Terminus Debussys als ‚Arabeske' bezeichnen kann. Dafür spricht die Kürze der melodischen Formel sowie ihre Abwärtstendenz, die Chromatik und die Verwendung des Tritonus.[39] Im Sinne der Technik des ‚progressiven Wachstums' nimmt das Thema erst nach und nach Gestalt an.

Das dritte Prélude, *Le Jeu des Contraires* (1988/94), ist das musikalisch wie technisch anspruchsvollste. Potter hat dieses Stück zu Debussys Etüde *Pour les sonorités opposées* in Beziehung gesetzt.[40] In diesem Stück lässt Debussy Klavierregister, Dynamiken, Anschlagsarten, Harmonien und Ausdruckscharaktere kontrastieren. Es ist ferner ein anschauliches Beispiel für Stasis, insofern es über lange Zeit auf dem Basston *gis* ruht.[41] Die Etüde endet mit einem cis-Moll-Septakkord, womit wieder ein Quintfall als harmo-

[38] Es handelt sich um das Nocturne *Sur le même accord* für Violine und Orchester. Vgl. Jeremy Thurlow, *Dutilleux. La musique des songes*, aus dem Englischen übersetzt von Frédérique Aï-Touati, Notre-Dame de Bliquetoit 2006, S.252.

[39] Exemplarisch wäre bei Debussy das Hauptthema aus *Prélude à l'après-midi d'un faune* oder auch *Syrinx* für Flöte.

[40] Potter, „Debussy et Dutilleux", S.129f.

[41] Vgl. auch in noch konsequenterer Form den Orgelpunkt *b* in *Voiles* aus den *24 Préludes*.

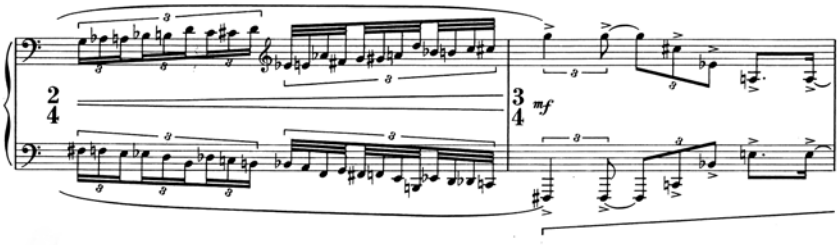


Abbildung 3: Henri Dutilleux, *3 Préludes pour piano*, Nr.3, *Le jeu des contraires*, S.14. Paris © 1994 by Alponse Leduc & Cie. Avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

nisches Grundmodell vorliegt. Derselbe Quintschritt von den Zentraltönen *gis* zu *cis* findet sich auch im ersten Teil von *Le Jeu des Contraires* (T. 1-57). Das tiefe *gis* ist in beiden Stücken aber mehr als nur ein tonales Zentrum, es dient der Ausnutzung der Resonanzmöglichkeiten des Instruments, ein wichtiges Anliegen beider Komponisten.

Dutilleux interessiert in seinem *Prélude* nicht nur die Untersuchung von Kontrastwirkungen. Mit ‚contraire' sind hier auch Spiegelwirkungen gemeint, etwa spiegelbildliches Bewegen der Hände, die sogenannte ‚écriture en éventail', ein Begriff, den Vladimir Jankélévitch mit Bezug auf Debussy eingeführt hat.[42]

Im Gegensatz zu vergleichbaren Stellen bei Debussy[43] liegt aber bei Dutilleux hier streng spiegelbildliche Organisation der Intervalle vor. Dies mag ein Einfluss des Serialismus sein, denn Dutilleux versteht diese Strömung bei aller Distanz als Herausforderung an seine kompositorische Strenge.[44] Spiegelbildliche Strukturen stellen überdies einen Bezug zu Béla Bartók her, neben Debussy und Alban Berg vielleicht die wichtigste Referenz für Dutilleux.[45]

[42] Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris 1976, S.106f., zit. nach Potter, „Debussy et Dutilleux", S.130. Vergleichbare Verfahren gibt es im Übrigen auch in der Klaviermusik Messiaens, vgl. Caroline Potter, „Messiaen and Dutilleux", in: *Olivier Messiaen. Music, Art and Literature*, hrsg. von Christopher Dingle und Nigel Simeone, Aldershot-Burlington 2007, S.32f.

[43] Z. B. in der *Sarabande* aus *Pour le piano*.

[44] Gespräch mit dem Autor am 25.07.2008. Der französische Begriff ‚sérialisme' schließt in der Regel die Zwölftonmusik mit ein.

[45] Vgl. Potter, *Dutilleux*, S.141. Der Einfluss Bergs wird v.a. im Streichquartett *Ainsi la nuit* deutlich, das ähnlich wie Bergs *Lyrische Suite* mit komplexen Symmetrieverfahren arbeitet.

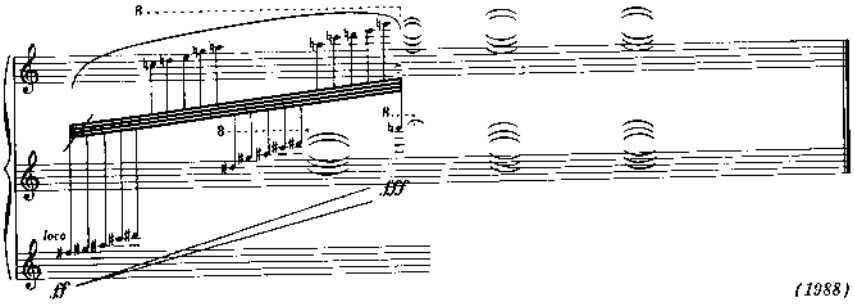


Abbildung 4: Henri Dutilleux, *3 Préludes pour piano*, Nr. 3, *Le jeu des contraires*, S. 24. Paris © 1994 by Alponse Leduc & Cie. Avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Bemerkenswert ist der virtuose Schluss des Stücks, der vielleicht eine teilweise Verwirklichung des ursprünglichen Plans darstellt, einen Zyklus von fünf *Préludes* zu komponieren, die aus der leisen Dynamik von *D'ombre et de silence* bis ins fortissimo führen.[46]

Ein Quartenakkord im Pianissimo in tiefster Lage (eine Reminiszenz aus dem ersten *Prélude*) kontrastiert mit crescendierenden Arpeggien, die bis ins dreifache Forte reichen und im höchsten Diskant verklingen. Dies erinnert an einige virtuose Klavierstücke Debussys, vor allem an *Les Collines d'Anacapri* aus den *Préludes*.[47] Der Schlussakkord, wieder ein Zehn-Ton-Aggregat, besteht aus zwei überlagerten pentatonischen Akkorden, der eine auf weißen, der andere auf schwarzen Tasten. Ähnliche Verfahren der Ableitung von Klängen (unter anderem) aus der Haptik der Tasten kennen wir aus der Klaviermusik Debussys und Ravels.

Das Oeuvre Dutilleux' reiht sich in die französische Tradition ein, ohne auf diese allein beschränkt zu sein. Ausgangspunkt für Dutilleux ist stets die klassische Moderne, sei es in der Musik (Debussy, Bartók, Berg), in der Lite-

Vgl. ebd., S. 75. Auch der offene Schluss von *Tout un monde lointain* (1970) erinnert an die *Lyrische Suite*, ein Werk, das Dutilleux auch im Unterricht durchnahm, vgl. Henri-Claude Fantapié: „Tout un monde (déjà) lointain et (toujours) présent", in: *Dutilleux. Entre le cristal*, Paris 2010, S. 124.

[46] Potter, „Debussy et Dutilleux", S. 129.

[47] Rotella assoziiert *La Danse de Puck*, vgl. Rotella, „L'écriture pianistique", S. 109.

ratur (Baudelaire, Proust) oder der Malerei (van Gogh[48]). Dies spiegelt sich, wie gezeigt wurde, in seinen ästhetischen Vorstellungen wider. Die Traditionsverbundenheit Dutilleux' und seine gemäßigte Klangsprache mögen Gründe sein, warum er im deutschsprachigen Raum lange Zeit wenig wahrgenommen wurde.[49] In weltweiter Statistik zählt er neben Pascal Dusapin zu den meistaufgeführten zeitgenössischen Komponisten Frankreichs.[50]

Auch in der Musikwissenschaft des deutschsprachigen Raums steht die Entdeckung dieses wichtigen zeitgenössischen Komponisten noch aus. Interessant ist, dass Dutilleux sich gerade wegen seiner Traditionsbindung als moderner Komponist versteht und freies Verfügen über das künstlerische Material anstrebt. Auch dies nach dem Vorbild Debussys, wie er ihn sieht:

> Échapper aux cadres préétablis? C'est souvent l'exemple de Claude Debussy qui nous y conduit. [...] Tout son œuvre procède de la même démarche, une démarche extrêmement libre, en opposition avec tout ce qui se faisait de son temps et même au-delà.[51]

[48] *Sternennacht* als Inspiration von *Timbres, espace, mouvement ou La nuit étoilée* (1978/90).

[49] Die Verleihung des Ernst von Siemens Musikpreises 2005 wird daher nicht nur den Komponisten selbst überrascht haben, vgl. Dutilleux und Cadieu, *Constellations*, S.131.

[50] Vgl. Jacques Amblard, „Parcours de l'œuvre de Henri Dutilleux (1916)", in: *Brahms. Base de documentation sur la musique contemporaine*, hrsg. vom Ircam – Centre Pompidou, Paris 2007, o.S., http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1187/workcourse/, 27.10.2010.

[51] Dutilleux, *Mystère et mémoire*, S.149.

Atalay Baysal

Multidimensionale Ästhetik: Über die Bedeutung des „Außermusikalischen“ bei Per Nørgård

Die Gründe dafür, dass Per Nørgård heute nach Niels Gade und Carl Nielsen zu den bedeutendsten dänischen Komponisten zählt, sind vielfältig. Freilich steht dabei Nørgårds künstlerische Arbeit mit einer sehr großen Anzahl von Kompositionen mit neuen, avantgardistischen Methoden im Zentrum. Aber auch Nørgårds Tätigkeit als Musikdenker, die sein Schaffen mit einer ebenso großen Menge von Schriften kennzeichnete, trug dazu bei.

In einer Gruppe dieser Schriften beschäftigt sich Nørgård mit der zeitgenössischen Musik und nimmt zu den neuen Kompositionstechniken und ästhetischen Einstellungen anderer Komponisten Stellung. Daran erkennt man, dass Nørgård besonders die musikalischen Entwicklungen in Mitteleuropa genau beobachtete. Obwohl heute angenommen wird, dass in Dänemark – anders als in Schweden und Norwegen – eher eine allgemeine Zurückhaltung gegenüber der Neuen Musik vorherrschte,[1] ist diese Annahme keinesfalls zutreffend. Auch wenn sie nicht so oft an den Veranstaltungen der zeitgenössischen Musikszene in Mitteleuropa aktiv teilgenommen haben, waren die Dänen über sie bestens informiert. Auf der anderen Seite aber gibt es kaum einen anderen dänischen Komponisten, der sich so intensiv und produktiv damit beschäftigt hat, wie Per Nørgård.

Eine zweite Gruppe von Nørgårds Schriften ist musiktheoretischer Natur. Hier behandelt Nørgård die Kompositionstechniken, die er selbst entwickelt hat, sowie ästhetische und musik-theoretische bzw. -analytische Fragen, die letztendlich mit diesen Techniken unmittelbar in Beziehung stehen. Diese Texte weckten in der Rezeption besonderes Interesse, da sie scheinbar den Zugang zu einem neuen musikalischen Weg erleichterten, den man in Nørgårds Schaffen fand. Mit der Zeit bildete sich eine Gruppe von Musikern, Musikwissenschaftlern und auch Philosophen,[2] die versuchten, diesen Zugang zu finden, indem sie hauptsächlich seit den frühen 1980ern über das Schaffen

[1] Vgl. dazu Sequenza21, The contemporary Classical Music Weekly, Electronic Dialogs/12, Poul Ruders: http://www.sequenza21.com/ruders.html, 21.11.2008; vgl. auch Gisela Gronemeyer, „Skandinavien“, in: *Vom Innen und Aussen der Klänge. Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts*, Texte, CD-ROM, hrsg. von Armin Köhler und Rolf W. Stoll, Mainz 2004.

[2] Besonders zu nennen sind hier Anders Beyer, Ivan Hansen, Jørgen I. Jensen und Erling Kullberg.

Per Nørgårds reflektieren. Durch die häufigen Kommentare und Stellungnahmen seitens Nørgård entstand dann ein offener Dialog zwischen Rezeption und Komponist, der auf den ersten Blick eine Konstantenbildung mehr oder weniger verhinderte, die wir z.B. in den frühen 1950ern in der Webern-Rezeption sehen können. Jedoch mehr oder weniger, denn Nørgårds Eigenfunktion als Kontrollelement wäre noch festzustellen, und es sind in der Tat Konstanten zu beobachten.

Eine dieser Konstanten ist „Nørgårds Universum". Gemeint ist hier seine Musikauffassung, bei der die Feststellung von Parametern in seinem Schaffen von großer Bedeutung war. Zu möglichen Parametern des vermeintlichen Universums gehört das Interferenz-Phänomen. So behandelt z.B. Jørgen I. Jensen dieses Phänomen in der ersten Monographie über Nørgård[3] als ein zentrales Moment in Nørgårds Schaffen, und versucht dies auch historisch einzuordnen, indem er in seiner Abhandlung die Zwölfton- und serielle Musik vergleichend mit einbezieht. Sogar Nørgård selbst stellt in seinem Nachwort zu *Per Nørgårds Artikler* rückblickend fest, dass Interferenz vielleicht nicht nur in seiner Musik, sondern auch in seinen Schriften als eine Konstante, als Denkmodus fungierte.[4]

Es ist jedenfalls sehr auffällig, dass Nørgård in seinen Schriften viele Phänomene von anderen Disziplinen, wie von den Naturwissenschaften oder der Psychologie, benutzt, um bestimmte Sachverhalte in der Musik zu beschreiben, zu erklären. Zwar ist Interferenz der Musik nicht fremd, schließlich ist sie auch als eine akustische Erscheinung ein Bestandteil der systematischen Musikforschung, und Nørgårds erstes Interesse daran war auch rein akustisch. Aber eine genauere Betrachtung seiner Aufsätze zeigt, dass mit der Zeit die Bedeutung bzw. Reichweite dieses Phänomens in Nørgårds Vorstellung einen Wandel bzw. eine Erweiterung vollzogen hat, die über das rein Akustische hinausgeht. (Die Einordnung von anderen Begriffen ist unzweideutig: So begegnen wir häufig Ausdrücken wie Quanten, Wellenlänge oder Fraktalen.) Neben Interferenz spielt jedoch ein anderer Begriff eine wichtigere Rolle als die oben aufgeführten, und zwar die Hierarchie, die mit einem anderen Sachverhalt direkt verknüpft ist, mit der Multidimensionalität.[5]

---

[3] Jørgen I. Jensen, *Per Nørgårds Musik. Et verdensbillede i forandring* [Per Nørgårds Musik. Ein Weltbild in Wandlung], Kopenhagen 1986, S.7ff.

[4] Vgl. Per Nørgård, „Tilbageblik – undervejs!" [Rückblick – unterwegs!], in: *Per Nørgård, Artikler 1962–1982*, hrsg. von Ivan Hansen, Randers 1982.

[5] Zum Begriff „Multidimensionalität" vgl. z.B. Per Nørgård, „Flerdimensionel Agogik" [Mehrdimensionale Agogik], in: *DMT* 1986/87, Nr.1, S.19; sowie Ivan Hansen, „Waves, Hierarchies,

Hauptsächlich auf Goethes Wissenschaftslehre bezugnehmend, bemühte sich Nørgård um eine neue Kompositionstechnik, die imstande ist, die Natur abzubilden. Dabei entwickelte, oder besser formuliert entdeckte er in den frühen 1960ern die Unendlichkeitsreihe. In seinen musiktheoretischen Auseinandersetzungen mit dieser Reihe war er bemüht, ihre Naturgegebenheit bzw. -bezug darzustellen. Hier dienten manche Eigenschaften der Reihe, u.a. ihr hierarchischer Aufbau und ihre Selbstregelung, für Nørgård als Anhaltspunkte. Allmählich wurde die Hierarchie für Nørgård zu einer seiner Hauptbeschäftigungen, woraufhin er eine neue Kompositionsmethode entwickelte, in der er Hierarchie in drei Parametern der Musik – Harmonik, Melodik und Rhythmus – als Leitbild[6] benutzte. Aber nicht nur in der rein kompositorischen Arbeit, sondern auch in seiner Auffassung über die Funktion der Musik scheint Hierarchie und damit die Multidimensionalität zentral zu sein.

Tatsächlich misst Nørgård der Musik eine sehr bestimmte Funktion zu. Eine Darstellung davon finden wir in einer Abhandlung von Svend Hvidtfeld Nielsen,[7] in der Nielsen anstrebt, zu einer Rekonstruktion von Nørgårds Musikauffassung zu gelangen. Nielsens Arbeit ist daher in zwei große Kapitel geteilt: Im ersten Teil wird anhand von Nørgårds Schriften eine Zusammenfassung von seinem Verständnis über die Wirklichkeit und über die Funktion der Musik vorgenommen, während im zweiten Teil diese sprachlichen Formulierungen in Nørgårds Musik gezeigt werden. Diese Formulierungen sind insofern gelungen, als dass sie sich Nørgårds Texten getreu bedienen, und aus ihnen fast eins zu eins eine Zusammenfassung bilden. Somit ist Nielsens Werk ein erster Versuch, eine Beziehung zwischen Nørgårds musikalischen und sprachlichen Arbeiten zu erfassen.

In Nielsens Darstellung begegnen wir indirekt der Mehrdimensionalität zuerst in Nørgårds phänomenologischer Vorstellung von der Wirklichkeit: Sowohl auf der zeitlichen als auch auf der stofflichen Ebene ist die Realität in mehrere Wahrnehmungsstufen aufgeteilt. Die zeitliche Mehrdimensionalität erklärt sich für Nørgård durch die unterschiedlichen Rhythmen bzw. die Dau-

---

Interferences", in: *The Music of Per Nørgård – Fourteen Interpretative Essays*, hrsg. von Anders Beyer, Aldershot 1996, S.123f.

[6]Der Begriff „Ledebilledet" spielt für Nørgård nicht nur in der Musik, sondern auch in jedem menschlichen Aspekt eine zentrale Rolle; er ist unmittelbar verknüpft mit der Idee der menschlichen Entwicklung. Siehe hierzu besonders Per Nørgård, „Vækst – som ledebillede og som proces" [Wachstum – als Leitbild und als Prozess], in: *Per Nørgård, Artikler 1962–1982*, Randers 1982.

[7]Svend Hvidtfelt Nielsen, *Virkeligheden fortæller mig altid flere historier* [Die Wirklichkeit erzählt mir immer mehr Geschichten], Odense 1995.

er der einzelnen Aktivitäten und Zustände des Alltags bzw. des Lebens, die von einem einzelnen Individuum gleichzeitig wahrgenommen werden, bewusst oder unbewusst. In der Musik kann sich dieses z.B. durch Polyrhythmik bzw. – wie wir es bei Nørgård finden – mehrdimensionale Agogik[8] widerspiegeln.

Die Mehrdimensionalität im stofflichen Aspekt ist ebenso durch die Einstufungen im Wahrnehmungsbewusstsein begründet. So stellt z.B. die Traumebene für Nørgård eine Realität dar, die nicht weniger wirklich ist als die physische Welt. Aber durch einen Luzidtraum, also durch eine höhere Konzentration der Wahrnehmung, könnte sie von Nørgård erforscht werden.[9] In der Musik spiegelt sich diese mehrdimensionale Wirklichkeit nicht nur in den rein musikalischen Elementen, also in Nørgårds hierarchischer Kompositionstechnik, sondern auch in der so genannten Funktion der Musik wider.

Sehr kurz zusammengefasst sieht diese Funktion wie folgt aus: Die Musik sei nämlich in der Lage, als eine zeitliche Kunstform, die zeitlichen Abläufe der Gefühlszustände, und somit die abstrakte Welt der Menschheit in einer zeitlichen Genauigkeit wiederzugeben. Ein Individuum könnte dann durch die Musik seine Wahrnehmungsfähigkeit erweitern, indem es sich auf die gleichzeitig vorhandenen, unterschiedlichen Schichten konzentriert. Darin sieht Nørgård eine Notwendigkeit für die menschliche Entwicklung, denn nur durch die Erfahrung und die Deutung von daraus resultierenden Erkenntnissen über die gemeinsame Ideenwelt, sind wir in der Lage, uns zu verbessern und weiter zu entwickeln. Also muss die musikalische Erfahrung als eine abstrakte Wirklichkeit gedeutet werden, was einer Transformation zu einer allgemeineren Ausdrucksform, und zwar zu Sprache, bedarf, welches aber nicht direkt, sondern im Bewusstsein stufenweise geschieht, wodurch die unterschiedlichen Schichten der Wahrnehmungsstufen und somit der Wirklichkeit durchlebt werden.[10]

In dieser komplexen Vorstellung von Funktion der Musik sind zwei wichtige Momente festzuhalten. Das erste ist die Frage nach der Rolle des Komponisten. In dem oben dargestellten Prozess der Nørgårdschen Musikerfahrung

[8] Vgl. hierzu Per Nørgård„Hastighed og acceleration" [Geschwindigkeit und Beschleunigung], in: *DMT* 1985/86, Nr.4, S.179–186; und vgl. ders., „Flerdimensionel agogik".

[9] Vgl. Per Nørgård„Virkelighedsforskning" [Wirklichkeitserforschung], in: *Nutida Musik* 19 (1975/76), S.55–57.

[10] Vgl. hierzu Per Nørgård, „Musik er billeder" [Musik ist Bilder], in: *Viktor B. Andersens Maskinfabrik* 2 (1975), S.85–91; ders., *Musik som tilblivelse. Analytiske studier på organisk-hierarkisk basis* [Musik als Entstehung. Analytische Studien auf organisch-hierarchischer Basis], Maschinenschrift in Fotokopien, Århus 1976; ders., „Mod-billedet" [Das Gegenbild], in: *Per Nørgård, Artikler 1962–1982*, Randers 1982; ders., „Myter og musik" [Mythen und Musik], in: *Per Nørgård, Artikler 1962–1982*, Randers 1982.

fällt auf, dass vorerst kein Unterschied zwischen Komponieren und Hören von Musik gemacht wird. Wo beginnt und endet die Rolle des Komponisten und somit der Kompositionsprozess in der Musikerfahrung, die für Nørgård ja anscheinend ein geschlossenes System ist? Eine bestimmte Eigenschaft von Nørgårds Kompositionstechnik, nämlich die Mehrdimensionalität, beantwortet indirekt diese Frage: In seiner mehrdimensionalen Komposition ist der Kompositionsprozess erst beim Zuhören abgeschlossen, indem der Zuhörer sich auf eine bestimmte Dimension des Werkes konzentriert. Das Komponierte ist demnach ein multidimensionales Gebilde, das mehrere Hörergebnisse beinhaltet, und das Zuhören ist somit jedes Mal eine Entscheidung für ein bestimmtes Ergebnis. Beim Komponieren, das nach Nørgård durch Leitbilder der abstrakten Welt der Menschheit zu betreiben ist, ist das Hörerlebnis eines Komponisten auch, und besonders beim eigenen Werk notwendig. Nørgård sieht daher von einer klaren Trennung von Komponist und Zuhörer ab, und versteht den ganzen Prozess eher als eine Zusammenarbeit, wobei ein Individuum beide Rollen übernehmen kann, wie es bei ihm der Fall ist: So übernimmt er z.B. die Rolle des Komponisten, wenn er sich über die kompositorischen Fragen bzw. Probleme äußert, während er als Musiktheoretiker eine Zuhörerrolle spielt.[11]

Das zweite wichtige Moment in der Nørgårdschen Musikerfahrung ist sein Verständnis von der Beziehung zwischen Musik und Sprache. Ein Schlüsselmoment des Prozesses ist die Transformation der Erkenntnis, die von Musik zu Sprache stattfindet. Während die Musik ein Abbild der abstrakten Welt ist, scheint die Sprache auf den ersten Blick sekundär zu sein, da für Nørgård die sprachliche Formulierung einer Musikerfahrung von der Wortwahl her sehr frei gestaltet werden kann; schließlich kann es in der Sprache für einen Inhalt mehrere Ausdrücke geben.[12] Hinter diesem bekannten Bild einer Idee von Absoluter Musik verbirgt sich die Vorstellung von einem System, in dem weder die Musik primär noch die Sprache sekundär ist. Nørgård betont des Öfteren, dass die sprachliche Auseinandersetzung für eine musikalische Arbeit unabdingbar ist; über die Musik der Zukunft und die der Vergangenheit zu sprechen gehört eben zu dem o.e. Musikerfahrungsprozess, also zum

[11] Vgl. hierzu Per Nørgård, *Hierarkisk genesis: trin henimod en naturlig musikteori? Musikopleven som interferens mellem forventning og realisering* [Hierarchische Genesis: Der Schritt zu einer natürlichen Musiktheorie? Musikerfahrung als Interferenz zwischen Erwartung und Realisierung], Maschinenschrift in Fotokopien, Århus 1977.

[12] Vgl. Per Nørgård, „Mod-billedet" [Das Gegenbild], in: *Per Nørgård, Artikler 1962–1982*, Randers 1982, S.70.

Kompositionsprozess.[13] Dass die Musik und Sprache dabei für ihn eine organische Einheit bilden, verdeutlicht Nørgård durch ausgefallene Beispiele, wie z.B. dass Musik und Sprache miteinander so verbunden seien, wie die Stimmbänder und die Mundhöhle, die beim Sprechen eine Zusammenarbeit bilden.[14] Er lehnt auch eine höhere Bewertung der Musik gegenüber der Sprache völlig ab; schließlich habe die Musik nur eine andere Funktion als die Sprache: Wie die Quantenphysik die Mikrowelt und die Newtonsche Physik die sichtbare Welt erklären kann, so sei die Musik für die innere, und die Sprache für die äußere Welt verantwortlich.[15]

Nachdem wir uns nun Nørgårds Vorstellung vom Musikerfahrungsprozess angeschaut haben, möchte ich einen Schritt zurückgehen und diese Darstellung, die für Nørgård ein geschlossenes System ist, als ein Solches deuten. Als Jørgen I. Jensen in Anbetracht des Carl Nielsenschen und Nørgårdschen Schaffens vorschlug, die Naturwissenschaften in die Musikforschung mit einzubeziehen, um die wichtigsten Momente in der dänischen Musikgeschichte erklären zu können,[16] bezog er sich wohl auf eine Beobachtung, die in der Tat eine Kuriosität in der dänischen Musik zeigt: Spätestens seit Vagn Holmboe, der nach dem zweiten Weltkrieg als der erste moderne, dänische Komponist gilt, werden in der Rezeption viele Phänomene der Naturwissenschaften auffällig oft benutzt. Im Falle Per Nørgårds ist diese Auffälligkeit besonders ausgeprägt, da er in seinen eigenen Schriften keine Scheu zeigt, naturwissenschaftliche Begriffe, vor allem aus der modernen Physik, für musikalische Sachverhalte einzusetzen. Allerdings wird das dann in Frage gestellt, wenn wir Nørgårds Verständnis von sprachlichen Ausdrücken betrachten: Die Sprache ist in seinem Musikerfahrungsprozess ein Medium, um musikalische Erfahrungen und somit Erkenntnisse allgemeingültig zu machen. Aber in dem Moment, in dem dies geschieht, hört ja die Funktion des rein Musikalischen auf; also was durch Sprache geschieht, ist dann nicht mehr musikalisch, sondern sprachlich. Dass bei Erklärungen über musikalische Geschehnisse naturwissenschaftliche Begriffe benutzt werden, müsste für Nørgård demnach keinen m u s i k a l i s c h e n Wert haben, sondern wäre nur um des Verständnisses Willen eine konventionelle, zeitgemäße Auswahl. Also gibt es innerhalb des m u s i k a -

[13] Vgl. Per Nørgård, „Die Zukunft der Musik – idealer og brent", in: *DMT* 1983/84, Nr.6, S.287–290.

[14] Vgl. Per Nørgård, „Musikken som evig begyndelse" [Die Musik als ewiger Beginn], in: *Berlingske Tidende*, 27.10.1991.

[15] Vgl. ebd.

[16] Vgl. Jørgen I. Jensen, „At the boundary between music and science: From Per Nørgård to Carl Nielsen", in: *Fontes-Artis-Musicae* 42 (1995), Jan.–März, Nr.1, S.55–61.

l i s c h e n Prozesses nichts Außermusikalisches. Die Musik und die Sprache sind dadurch letztendlich zueinander isomorph. Sind somit die naturwissenschaftlichen Bezüge in Nørgårds Musik austauschbar?

Nicht die vermeintlich außermusikalischen Aspekte, sondern ein anderes Moment des Nørgårdschen Musikerfahrungsprozesses sollte näher betrachtet werden. Die Musikerfahrung besteht eigentlich aus zwei Teilprozessen: aus dem Komponieren und dem Zuhören, die durch Unterprozesse miteinander verbunden sind, wodurch sie nicht trennbar sind, sondern eher ineinander verflochten. Die Medien, also die Elemente, die hier wirken, sind die Musik und die Sprache, zwischen denen eine Transformation stattfindet. Der Musikerfahrungsprozess als ein geschlossenes System ist also eine Ganzheit, die aus komplementären Elementen (Musik und Sprache) besteht, und in welcher Transformationen stattfinden. Was wir hier sehen und vorhin als eine Prämisse für die Deutung von Außermusikalischem bei Per Nørgård verwendeten, ist wohl eine Struktur im Sinne des Strukturalismus,[17] der Piaget genau die folgenden drei Eigenschaften zuordnet: die Ganzheit, die Transformation und die Selbstregelung.[18] Bei Nørgård ist die Ganzheit ‚Mensch und Natur', in der eine ständige Transformation zwischen den abstrakten und konkreten Ebenen stattfindet. Ist hier dann die Selbstregelung die Notwendigkeit zur Weiterentwicklung? Auf der rein musikalischen Ebene kann die Unendlichkeitsreihe und dadurch die hierarchische Kompositionstechnik auch mit Piagets Strukturalismus in Verbindung gebracht werden. Die Ganzheit ist die fraktale Eigenschaft der Reihe, wobei ein unendlicher Prozess in einen endlichen Rahmen eingebettet ist. Die Selbstregelung entsteht durch die Formel, die vom ersten Intervall an die ganze Reihe generiert. Und die Transformation vielleicht die in der Reihe entstehenden Muster, die als Rohmaterial für die Komposition dienen?

Klar ist, dass mehr als die Naturwissenschaften der Strukturalismus Nørgård bestimmte Parameter lieferte, die für seine musikalisch-kompositorische Arbeit bis zu den 1980ern von zentraler Bedeutung waren; sowohl seine Musikauffassung, als auch die musikalische Arbeit ist für Nørgård eine Struktur. Unabhängig davon, ob diese Struktur eine eins zu eins Abbildung der Struktur à la Piaget ist, stellt sich aber die Frage, was sich hinter diesem bunten, höchst komplexen Denken eigentlich verbirgt. Warum diese Bezüge zu Naturwissenschaften und vor allem zum Strukturalismus? Finden wir vielleicht die

[17] Nicht selten bezieht sich Nørgård in seinen Schriften direkt oder indirekt auf den Strukturalismus, besonders auf Jean Piagets Theorien. Siehe hierzu besonders Per Nørgård, „Vækst", S. 92; sowie ders.: *Hierarkisk genesis*, S. 3f.

[18] Jean Piaget, *Der Strukturalismus*, Olten 1973, S. 10ff.

Antwort wo anders als erwartet, und zwar nicht (nur) in den musikalischen Strukturen oder in der Musikauffassung, sondern in seiner Biographie?

Als Nørgård von Januar 1956 bis Mai 1957 in Paris bei Nadia Boulanger studierte, fühlte er sich mit seiner provinzialistischen Einstellung, die Boulanger an ihm stark kritisierte, in einer Art innerem Exil, wobei die wichtigsten Werke seiner nordischen Periode entstanden sind.[19] Aber schon nach wenigen Jahren verließ Nørgård diesen nordischen Weg und sah die Zukunft der Musik in neuen Methoden. Doch anders als einige skandinavische Komponisten seiner Zeit lehnte er es ab, die mitteleuropäischen Kompositionstechniken gänzlich zu übernehmen; er suchte vielmehr einen alternativen Weg. Einem Aufsatz von 1979, *Webern med danske ører*, entnehmen wir, dass Nørgård trotz seiner früheren Skepsis in Weberns Schaffen wichtige Beiträge zur Musik sieht, die allerdings von den späteren Komponisten nur teilweise verstanden worden seien; Serialismus sei nur eine begrenzte Erklärung bzw. Entfaltung dessen, was Webern angefangen hätte;[20] Entwicklungen, die er gewiss in seinen Pariser Jahren aus der nächsten Nähe erleben durfte. Auffällig ist dabei nun, dass Nørgård selbst eine Art musikalischen Strukturalismus anstrebte, den wir auch in der Webern-Rezeption finden.[21] Jedoch ist Nørgårds Strukturidee auf eine andere oder eher zusätzliche Ebene projiziert, als es im Serialismus der Fall ist. Wollte Nørgård mit seinem Schaffen etwa eine Alternative dessen zeigen, was Webern angefangen hat?

Eine Isolation von Mitteleuropa in der dänischen Musik, die von Poul Ruders in einem Interview erwähnt wurde,[22] mag im Äußeren vielleicht stimmen, aber im Falle Nørgårds sollte man sich nicht nur von den so anziehend exotischen, außermusikalischen Momenten ablenken lassen, sondern auch sein Schaffen in Anbetracht dessen deuten, wie Nørgård auf die Geschehnisse in Mitteleuropa musikalisch reagiert hat. Meiner Meinung nach wird dann vieles klarer, und vielleicht nicht nur in Nørgårds Schaffen, sondern auch in der Bedeutung von Webern in der zeitgenössischen Musik. Dass aber auch die so genannten außermusikalischen Aspekte eine wichtige Rolle in dieser Klärung spielen werden, ist ohne Zweifel.

---

[19] Vgl. http://www.pernoergaard.dk/da/biografi/biografi03.html, 21.11.2008.

[20] Vgl. Per Nørgård, „Hudløs- og tilknappet" [Überempfindlich und Zugeknöpft], in: *Webern med danske ører...*, [Webern mit dänischen Ohren] *DMT* 1979/80, Nr.1, S.5–14.

[21] Vgl. hierzu Inge Kovacz, *Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950* (=SONUS, Schriften zur Musik, Bd.7), hrsg. von Andreas Ballstaedt, Schliengen 2004.

[22] Vgl. Sequenza21, http://www.sequenza21.com/ruders.html, 21.11.2008.

Konrad Landreh

Berios *Folk Songs* – Folklorismus kompositorisch kommentiert

Gemäß Luciano Berios eigener Darstellung handelt es sich bei seinen *Folk Songs* „um eine Anthologie von Volksliedern verschiedener Herkunft", die er selbst auf Platten, in Sammlungen oder durch Erzählung von Freunden aufgestöbert habe.[1] Der Anteil des Komponisten liegt lediglich in der „rhythmischen, metrischen und harmonischen Neuinterpretation" der zusammengestellten Lieder, erwachsen aus einem „tiefen Unbehagen" gegenüber klavierbegleiteten Volksliedern.[2] Häufig wird das Werk daher auch als Bearbeitung kategorisiert.[3]

Die nicht erst seit Berio fragwürdige Trennung zwischen Komposition und Bearbeitung ist hier indes nicht hilfreich. Berio arbeitet sehr wohl als Komponist, allerdings mit dem präformierten musikalischen Material der mehr oder weniger intakten Liedmelodien und -texte. Auf entsprechende Arbeitsweisen bezieht sich Berio in seinem gern zitierten Ausspruch: „The most profitable commentary on a symphony or an opera has always been another symphony or another opera."[4] Wendet man dieses Programm auf die *Folk Songs* an, so müsste der beste Kommentar zu einem Volkslied in der Komposition eines solchen bestehen. Das allerdings erscheint auf den ersten Blick unmöglich, denn Volkslieder sind ja gerade dem Wesen nach nicht komponiert, sondern leben und gewinnen Gestalt durch Tradierung, permanente Transformierung und individuelle Aneignung innerhalb eines wie auch immer gearteten ethnisch-soziologischen Kontextes.[5] Dennoch lassen sich die *Folk Songs* als kompositorisches Statement zum musikalischen Folklorismus lesen. Berio selbst spricht vom „Heraufbeschwören" und „Kommentieren" expressiver und kultureller Wurzeln, wobei er den Begriff Wurzeln auch auf die Geschichte der

[1] Zitiert nach CD-Booklet zu Berio: *Folk Songs Les mots sont allés... Sequenza VI...*, CD, Reisen/Eitting [?] (ARTS Music) 1997, [S. 2f.].

[2] Ebd.

[3] Z.B. Gianmario Borio, Art. „Berio, Luciano", *MGG*2, Personenteil 2, Kassel 1999, Sp. 1298.

[4] Luciano Berio, *Two interviews*, übers. und hrsg. von David Osmond-Smith, New York-London 1985, S. 107.

[5] Die Bedeutung sowohl mündlicher Tradierungsformen als auch sozialer Bindung wird im Zusammenhang mit Volksliedern unabhängig von der Problematik ihrer Definition häufig hervorgehoben. Vgl. z.B. Klaus P. Wachsmann, Art. „Folk music", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 6, London 1980, S. 693.

Verwendung der Lieder bezieht, wenn ihr Sinn nicht zerstört oder verfälscht werden sollte.[6]

Gerade mit den Ausdrücken „Heraufbeschwören", „unverfälschter Sinn" und „expressive und kulturelle Wurzeln" formuliert Berio allerdings einen Anspruch, der mit Blick auf die Geschichte des musikalischen Folklorismus mehrdeutig erscheint. Bereits der Titel *Folk Songs* ist missverständlich, wie Berio selbst mit Blick auf die von ihm selbst komponierten Lieder *La donna ideale* und *ballo* vermerkt. Beide haben seinen Worten nach „nur volkstümliche Absichten",[7] doch auch bei einigen anderen Liedern ist die Bezeichnung „Folk Song" problematisch. Die für die ersten beiden Lieder im Notentext angegebene Herkunftsbeschreibung USA etwa verdeckt die Komplexität der Geschichte dieser Lieder, die auf von John Jacob Niles in den Appalachen aufgezeichneten Texten und Melodiefragmenten beruhen. Ganz abgesehen davon, dass das erste Lied *Black is the Colour...* eine längere, von Niles unabhängige und nicht auf die USA beschränkte Vorgeschichte aufweist,[8] erscheint es für die Deutung des Begriffs „unverfälscht" bemerkenswert, dass Niles selbst für die von Berio übernommenen Melodien beider Lieder explizit die Urheberrechte beansprucht:

> ‚Black is The Color of My True Love's Hair' as sung here was composed between 1916 and 1921. I had come home from eastern Kentucky, singing this song to an entirely different tune – a tune not unlike the public-domain material employed even today. My father liked the lyrics, but thought the tune was downright terrible. So I wrote myself a new tune, ending it in a nice modal manner. My composition has since been ‚discovered' by many an aspiring folk-singer.[9]

Obwohl das so dargestellte Vorgehen den „unverfälschten Sinn" der von Berio verwendeten Vorlage fragwürdig erscheinen lässt, gibt es am folkloristischen

[6] CD-Booklet zu Berio: Folk Songs, [S.3].

[7] Ebd.

[8] Vance Randolph (in: *Ozark Folksongs*, Bd.1, Columbia, Missouri 1946, S.297) verweist auf eine Reihe textlich ähnlicher Lieder wie *The Sailors' Sweetheart*, *Moment's River Side* oder *The Lost Lover* und vermutet schottische Wurzeln. Vgl. http://www.mudcat.org/thread.cfm?threadid=18179, 13.02.2009. Das Lied wurde 1916 mit Verweis auf englische Ursprünge erstmals gedruckt veröffentlicht: Cecil J. Sharp: *Folk Songs of English Origin collected in the Appalachian Mountains by Cecil J. Sharp*, London 1916.

[9] Zitiert nach http://www.john-jacob-niles.com/music.htm, 13.02.2009. Für *I wonder as I wander* formuliert Niles: „‚I Wonder As I Wander' grew out of three lines of music sung for me by a girl who called herself Annie Morgan. [...] With the writing of additional verses and the development of the original melodic material, ‚I Wonder As I Wander' came into being."

Charakter beider Lieder keinen Zweifel. Auch wenn es sich um von Niles veränderte und sogar teilweise selbst erdachte Lieder handelt, so ist aus ihnen unter anderem aufgrund der Popularität von Niles sehr bald folkloristisches Allgemeingut geworden, wobei die Liste berühmter Interpreten den Rahmen des Folkloristischen sogar sprengt. Ähnlich kritisch muss man selbst nach Berios eigener Einschätzung mit der Quelle der beiden Lieder aus der Auvergne umgehen, deren Verbreitung auf die Bearbeitungen von Joseph Canteloube zurückgeht. Berio formuliert, Canteloube habe in seinen *Chants d'Auvergne*, die ursprünglichen Lieder in einer dummen und beleidigenden Weise manipuliert.[10] Das finale aserbaidschanische Liebeslied dagegen stammt von einer nicht näher benannten aserbaidschanischen Schallplatte – die Integration russischer Textpassagen lässt auch hier vermuten, dass es sich nicht gerade um eine authentisch folkloristische Fassung gehandelt haben dürfte.

Berios Begriff von „Authentizität" oder „Unverfälschtheit" ist also keineswegs philologisch gemeint. Nicht die Ursprünglichkeit der Quelle ist relevant, sondern die subjektive Bedeutung für Berio oder aber die Spuren folkloristischer Musikpraxis, die ein Lied, sei es in der Textfassung, der vorgefundenen Interpretation oder in der geschichtlichen Entwicklung erlebt hat. Dieser Anspruch ist es, der sich wohl am Ehesten in den Ausdrücken „Herauf b e s c h w ö r e n", „unverfälschter S i n n" und „e x p r e s s i v e Wurzeln" spiegelt. Alle drei Ausdrücke verweisen nämlich auf kreative, in diesem Fall kompositorische und interpretatorische Zugriffsweisen, die den Komponisten wie die Interpreten in die Pflicht nehmen, aus dem Material überhaupt erst quasi Folkloristisches zu erzeugen – oder die imaginäre Authentizität des nur verfälscht Tradierten wieder herzustellen. Man braucht also gerade die zitierten „folkloristischen Absichten", um Berios Ansatz gerecht zu werden. Entsprechend formuliert auch Berio: „Yet it is not my intention to preserve the authenticity of a folk song. My transcriptions are analyses of folk songs and at the same time convey the flavour of that music as I see it."[11]

Nun steht Berio beim Versuch, durch Mittel der Satztechnik oder Instrumentation folkloristischen „Geschmack" zu transportieren, in einer längeren, durch Namen wie Béla Bartók oder Manuel de Falla geprägten Traditionslinie. Ein näherer Blick auf die verwendeten Instrumentationstechniken und ihre Entwicklung innerhalb des Zyklus zeigt aber durchaus eine neue Sichtweise auf das Phänomen Folklore, die im übrigen in direktem Zusammenhang mit der Frage der Konstitution eines zyklischen Zusammenhangs steht. Der

[10] Berio, *Two interviews*, S.150.

[11] Ebd., S.148.

Komponist erstellt zunächst, wie Thomas Gartmann bereits beschreibt,[12] eine Art Kompendium folkloristischer Satztechniken. Zu diesen gehören sowohl die harmlose Harfenbegleitung von *Loosin Yelav*, deren gebrochene Akkorde die unschuldige Tonalität simpler, gitarrenbegleiteter Lieder nachzuahmen scheint als auch Borduntechniken mit freier Oberstimme wie bei *Malorous qu'o uno fenno*, die Imitation primitiver Instrumentalfarben durch Verstärkung der Geräuschanteile beim col legno batutto des *Azerbaijan Love Song* oder die mit Hilfe avancierter Instrumentationstechniken[13] erzeugten komplexen Geräuschkulissen in *Motettu de tristura*. Daneben zitiert Berio in ungewöhnlicher Konstellation folkloristische Idiomatik wie z.B. im „quasi Habanera" in *Motettu de tristura*. Die erkennbare Tendenz zur Verfremdung musikgeschichtlich als „folkloristisch" tradierter Satztechniken sowie ihre unerwartete Kombination bzw. Schichtung erzeugen im Verlauf des Zyklus zum einen ein assoziatives Geflecht klanglicher Bezüge zwischen den einzelnen Liedern und zum anderen ein wohl dosiertes Changieren zwischen bewusster Simplizität und komplexer klanglicher Verfeinerung.

Die Schichtung metrisch unabhängiger, für sich genommen aber tonal wie rhythmisch eindeutiger folkloristischer Stilebenen in *Black is the Colour* stellt dabei eines der interessantesten Verfahren dar. Die Simultanität eines auf Unabhängigkeit beharrenden „wistful country dance fiddlers" und der lediglich von einer diatonisch absteigenden Harfenlinie begleiteten Gesangsstimme muss schon wegen ihrer Stellung gleich zu Beginn des Zyklus programmatisch erscheinen. Nicht nur, dass hier das unkonventionelle Schichtungsverfahren den Eindruck erweckt, Berio spiele auf die quasi rezitativische und rhythmisch höchst eigenwillige Interpretationsweise von Niles an.[14] Da das Fiddle-Motiv der Bratsche fast wörtlich im vorletzten Lied *Lo Fiolaire* im Cello aufgenommen wird, stellt Berio sowohl einen musikalischen Rahmen innerhalb der *Folk Songs* her als auch eine direkte klangliche Beziehung zwischen zwei auf den ersten Blick in Herkunft und Stil völlig unabhängigen Liedern. Zudem verwendet Berio auch im Verlauf von *Lo Fiolaire* erneut das Mittel metrisch unabhängiger Schichtung – und zwar wiederum unter Beteiligung der Bratsche als Trägerin individueller Abweichung. Hier wie in den Vogelstimmen

[12] Thomas Gartmann, „*...dass nichts an sich jemals vollendet ist.*" *Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio*, Bern 1995, S.113.

[13] Dazu zählen z.B. unkonventionelle Spieltechniken wie die Pedalglissandi der Harfe oder die Kombination von Dämpfer, sul ponticelli-Spielweise und Vierteltonglissandi der Streicher.

[14] John Jacob Niles, *I Wonder as I Wander; Carols and Love Songs*, CD, [Miami] (Hot/Empire) 2006 (remastered, Originalaufnahme 1957). Es erscheint durchaus möglich, dass Berio Niles Interpretation kannte.

imitierenden Passagen von *I wonder as I wander* und *Motettu de tristura* erscheint die Gestaltung dieser Klangschicht als tonmalerisches Mittel, indem Geräusch und Bewegung der Spindel[15] nachgeahmt werden.

Parallel zur Zusammenfassung und Gegenüberstellung verschiedener Instrumentationsweisen und Satztechniken erhebt die Gestaltung der Gesangspartie den Anspruch auf weitestgehende Variabilität in der stimmlichen Darstellung. Dies ist zwar im Notentext nicht immer ersichtlich, doch die Interpretation von Cathy Berberian, die in ihrem Werkcharakter bei der Untersuchung der *Folk Songs* immer mitgedacht werden muss, belegt diesen Anspruch deutlich. Anders als bei der vielschichtigen, aber weitgehend festgelegten Gestaltung des kollektiv erzeugten Orchestersatzes verweist hier der Komponist aber vielleicht gerade auf den Charakter und die Funktion von Volksliedinterpretationen als betont individuelle musikalische Äußerung innerhalb des nur scheinbar vom Lied fest vorgegebenen musikalischen Rahmens. Cathy Berberian spielt gewissermaßen verschiedene Typen von Folkloresängerinnen und thematisiert so den performativen Charakter folkloristischer Musikpraxis.

Die Auswahl und Behandlung der Texte scheint dagegen dem Ideal folkloristischer Musikpraxis teilweise zu widersprechen. Während man davon ausgehen kann, dass die Kommunikation zwischen Sängerin und Publikum dort selbstverständlich auch den semantischen Gehalt der Liedtexte bis ins Detail umfasst, wird diese Ebene im Verlauf der *Folk Songs* immer weiter in Frage gestellt. Ist bei den ersten beiden in Englisch gesungenen Liedern dieses kollektive Verstehen noch kaum in Frage gestellt, so wird der gewöhnliche Zuhörer im Folgenden einerseits mit dem eher entlegenen Armenisch von *Loosin Yelav* und andererseits mit einem Sammelsurium von folkloristischen Dialekten (von Sizilianisch und Sardisch bis zum Dialekt der Auvergne) in seiner sprachlichen Auffassungsgabe wohl eher überfordert. Dies alles lässt sich noch als individuelle Vorliebe für sprachliche Authentizität oder als Hommage an die armenische Herkunft und die sprachliche Vielseitigkeit Berberians erklären. Und sowohl die angedeuteten tonmalerischen Referenzen der Instrumentation als auch die vereinzelt erkennbaren inhaltlichen Bezüge zwischen den Liedern[16] scheinen ein Verständnis der Liedtexte über Sprachgrenzen hinweg vorauszusetzen. Das Finale des Liederzyklus jedoch schließt jedes begriffliche Verstehen des ursprünglichen Textgehalts explizit aus. Der von Berio verwendete Text des aserbaidschanischen Liebesliedes wurde nämlich von Cathy

[15] Lo fiolaire = die Spinnerin.

[16] Hierzu zählen z. B. das Vorherrschen von Texten über die Liebe und die mehrfache Erwähnung des Mondes und der Nachtigall.

Berberian ohne jegliche Kenntnis des Sinngehalts nach der bereits erwähnten Plattenaufnahme phonetisch notiert. Inzwischen ist sowohl der ursprüngliche Titel des Liedes *Bugün ayin ücüdür* geklärt als auch der originale Text bekannt und in Übersetzung zugänglich.[17] Indes gehört der deutliche Hinweis auf den Umstand des Nichtverstehens bis heute zur Aufführungstradition der *Folk Songs*.

Für den von Berio hier geübten Umgang mit der nun nicht mehr semantisch deutbaren Textvorlage bieten sich zwei einander ergänzende Deutungsmöglichkeiten. Einerseits ist das Interesse Berios für die phonetische, musikalische Sinnebene der Sprache und das Problem des Übersetzens aus zahlreichen seiner Schüsselwerke bekannt.[18] Entsprechend erscheint es naheliegend, dass er auch innerhalb eines Kommentars zum Folklorismus an dieses Interesse anknüpft. Andererseits ist gerade die Herkunft des Liedes und seine Stellung innerhalb des Zyklus ein Hinweis auf den utopischen Charakter der *Folk Songs*. Dass eine armenischstämmige Sängerin am Ende und Höhepunkt ihres Vortrags folkloristischer Lieder in offenbarer Unkenntnis von Sprache und Textgehalt gerade ein aserbaidschanisches Liebeslied vorträgt, lässt sich persönlich oder sogar politisch als Wende zu einem universellen Verständnis von Folklore deuten, dessen Kern in einer Abkehr vom Lokalen, ethnisch wie kulturell Begrenzten besteht.

Innerhalb des Zyklus entwickelt sich der Zugang zur Textebene somit vom selbstverständlichen Verstehen (Folklore bzw. Folkmusic als Musik für alle) über persönliche, biografische Verschlüsselungen der Sinnebene (Folklore als Teil der kulturellen Identität von Interpretin und Komponist) und die bewusste Aneignung und Formung verschiedener selbst erfahrener musikalischer Welten (Folklore als Rückeroberung z. B. der verfälschten *Chants d'Auvergne*) bis hin zum scheinbaren Unverständnis (Folklore als das Fremde, dessen Verständnis nur auf der Ebene der Musik gelingen kann).

Hierin liegt ein deutlich neuer Zugriff Berios gegenüber folkloristisch geprägter Kunstmusik früherer Generationen. In der individuellen und scheinbar

[17] Die Herkunft des Textes wurde zunächst in inzwischen nicht mehr zugänglichen Kommentaren zum Youtube-Video eines Ausschnitts des Films *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende* (Edgar Reitz) diskutiert. Inzwischen wurde derselbe Ausschnitt erneut mit einer Erläuterung zur Herkunft des Textes bei Youtube gepostet (http://www.youtube.com/watch?v=pOs4Rw1OxXo{\&}feature=related, Stand 13.02.2009). Daneben existiert eine deutsche Übersetzung durch Mardan Aghayev, abgedruckt im Programm für das 5. Sinfoniekonzert, 02.03. und 03.03.2008, Staatsoper Hannover.

[18] Zur Phonetik bei Berio vgl. David Osmond-Smith, *Berio* (=Oxford studies of composers, o Nr.), Oxford 1991, S. 60ff.

willkürlichen Zusammenstellung und Vermittlung disparater folkloristischer Traditionen und damit verbundener musikalischer Umgangsweisen innerhalb einer Komposition entsteht ein Werk, das es Berio erlaubt „to take a few steps forward in the search for a unity underlying musical worlds that are apparently alien to one another."[19]

Somit erweisen sich Berios *Folk Songs* auf mehreren Ebenen als kompositorischer Kommentar. Sie thematisieren die Problematik der kompositorischen und interpretatorischen Suche nach Echtheit ebenso wie aufführungstechnische und rezeptionsästhetische Aspekte folkloristischer Musikpraxis. Sie vermitteln dabei auf assoziative Weise zwischen verschiedenen Formen dieser Praxis und verweisen so auf die musikkulturelle Utopie der „Einheit einander scheinbar fremder musikalischer Welten". Und nicht zuletzt postulieren sie die Möglichkeit der Verschmelzung avantgardistischer Kunstmusik und alltäglicher folkloristischer Musikpraxis. Dabei geht die kompositorische Intention Berios über die bloße Aneinanderreihung zufällig oder neigungsbedingt willkürlich gewählter Lieder offenbar deutlich hinaus. Davon zeugt nicht zuletzt die in der Partitur abgedruckte Anweisung, die elf Lieder bildeten eine Einheit und Unterbrechungen zwischen den einzelnen Sätzen seien daher zu vermeiden.

Versteht man dieses Werk jedoch – im Sinne des eingangs angeführten Zitats – selbst als „most profitable commentary" im Sinne eines „another folk song", so ergibt sich die Frage nach ihrer kompositorischen Integrität auf einer neuen Ebene. Handelt es sich nämlich bei den *Folk Songs* nicht nur vom Anspruch her sondern tatsächlich um „komponierte" Folklore, so ist nahezu zwangsläufig die Folge, dass der Umgang mit ihnen, die „Geschichte ihrer Verwendung" anders funktionieren muss als bei Kunstmusik im herkömmlichen Sinne. Hierfür nun gibt es vermehrt Anzeichen: Die Beliebtheit der *Folk Songs* auch außerhalb des angestammten Publikums europäischer Kunstmusik einerseits und der stilvermittelnde Anspruch andererseits öffnen das Werk selbst der musikalischen Verarbeitung und Kommentierung, die aufgrund veränderter Verbreitungsbedingungen insbesondere durch das World Wide Web eine neuartige Dynamik erreicht hat.

Zunächst betrifft dies den Umstand, dass das von Berio verwendete Material an Liedern ja weiterhin Gegenstand einer mehr oder weniger folkloristischen Tradierung ist. Dabei stellen einzelne Bearbeitungen unterschiedlicher stilisti-

[19] Berio, *Two interviews*, S.106, dort auch: „I would like to create a unity between folk music and our music – a real perceptible, understandable continuity between ancient, popular music-making which is so close to everyday work, and our music."

scher Ausrichtung trotz ihrer Distanz zu Stil und Technik der Fassung Berios explizite Bezüge zu dessen Werk her. Hierzu zählen ein Arrangement des *Azerbaijan Love Song* durch die Independent-Gruppe Il Gran Teatro Amaro von 1993[20] und die Interpretationen von *Black is the Colour* und *Lo Fiolaire* durch die Schweizer Jazzsängerin Susanne Abbuehl von 2006.[21] In beiden Fällen handelt es sich um individuelle Neuarrangements einzelner Lieder auf der Basis der Fassung Berios, die damit die Unversehrtheit der *Folk Songs* als komponierter Liederzyklus klar in Frage stellen. Andererseits werden Berios Bearbeitungen so als Einzelstücke selbst zur Inspirationsquelle und lassen sich zugleich als Momentaufnahme in der Tradierung der Lieder begreifen.

Daneben hat die durch Cathy Berberians Interpretationsweise betonte Orientierung der *Folk Songs* an Aufführungssituationen deren Einbindung in musiktheatralische Inszenierungen und stilübergreifende musikalische Performance-Konzepte begünstigt.[22] All diesen Konzepten ist gemein, dass Auszüge der *Folk Songs* in einen jeweils neuen musikalischen und gegebenenfalls auch szenischen Kontext eingebunden werden, der aus der Vorlage Berios nicht direkt ableitbar ist. Verstärkt tritt die so beschriebene Tendenz im Fall der Verwendung des *Azerbaijan Love Song* im Film *Heimat 3* von Edgar Reitz auf. Nicht allein durch die Verknüpfung der Musik mit der filmischen Erzählstruktur[23] geschieht eine Umdeutung. Die weitreichende Verfügbarkeit gerade dieses gleichermaßen aus dem filmischen wie musikalischen Zusammenhang gerissenen Filmausschnitts über Youtube[24] und die Art der Kommentierung dort zeigt eine Entgrenzung des Rezeptionsrahmens, die für aktuelle Tendenzen der Verbreitung von Musik im Internet typisch sein dürfte. Zudem hat die Verfügbarkeit und Verlinkung verschiedener Interpretationen der *Folk Songs* bei Youtube die Konsequenz, dass praktisch zufällig immer wieder neue Bezüge zu anderer Musik hergestellt werden. Wer die Musik wann, unter welchen

[20] Il Gran Teatro Amaro: *Hotel Brennessel*„ CD, Zürich (RecRec) 1993.

[21] Susanne Abbuehl: *Compass*, CD, München (ECM) 2006.

[22] Hierzu zählen Projekte wie Ecovanavoce: *The Song of the Earth* http://www.ecovanavoce.com/eng/projects.htm, Chiara Liuzzi / Radici Project: *La Foresta di latta* http://www.youtube.com/watch?v=4l9KeG7XO-g, Carla Regina: *Music for a while* http://www.youtube.com/watch?v=hMiFryCeemY und Alexander G. Adiarte: *Folk Songs Dialog* http://www.alexanderadiarte.com/uploads/media/Folk_Songs_Präsentation.pdf (Sämtliche URLs zuletzt eingesehen am 13.02.2009).

[23] Es handelt sich zwar um Inzidenzmusik (die Protagonistin Clarissa Lichtblau, gespielt von Salome Kammer, wird bei einer wiederum theatralisch inszenierten Konzertsituation gezeigt), doch durch den parallel gezeigten Handlungsstrang der Renovierung des Günderode-Hauses wird die Konzertmusik zum musikalischen Hintergrund eines parallelen Handlungsverlaufs.

[24] Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=pOs4Rw1OxXo{\&}feature=related, 13.02.2009.

Prämissen, in welchem stilistischen Kontext und mit welcher Intention hört, wird immer weniger vorhersagbar.

Eine explizite kompositorische Nachfolge findet Berios utopisches Modell der Vermittlung zwischen Neuer Musik und folkloristischer Praxis in Osvaldo Golijovs Zyklus *Ayre* (2004).[25] Während die Auswahl der musikalischen und textlichen Quellen kaum vergleichbar ist, spiegeln sich in Golijovs Werk deutlich die bei Berio konstatierte biographische Prägung der Zusammenstellung, die Bindung an eine bestimmte Sängerin und der Anspruch einer historisch, kulturell wie politisch verstandenen Vermittlung zwischen vermeintlich disparaten musikalischen und kulturellen Sphären. Sieht man von Golijov ab, der als einziger die Idee des Volkslied-Zyklus aufnimmt, so werden die *Folk Songs* in allen genannten Bearbeitungen bzw. Referenzen wie Einzelstücke behandelt, die demnach als je eigene musikalische, textliche oder theatralische Sinneinheit fungieren können. Der jeweilige Bezugspunkt ist damit weniger die zyklisch angelegte Komposition Berios als das durch Berios Zusammenstellung allgemein ausgedrückte Ideal der Vermittlung zwischen unterschiedlichen musikkulturellen Sphären.

Die große Popularität und Inspirationskraft der *Folk Songs* scheinen ihren Grund damit weniger im kompositorischen als im ideellen Anspruch zu haben. Damit jedoch nähert sich die Wahrnehmung der Musik Berios jenen Modeerscheinungen an, die derzeit unter den Namen Crossover und World Music zusammengefasst werden. Diese aber lehnt der Komponist selbst als kommerziell ab,[26] so wie er andererseits auch die Möglichkeit jeder totalen Identifikation mit einer fremden Kultur vehement anzweifelt.[27] So gesehen ist die musikalische Rezeption der *Folk Songs* zumindest teilweise Ergebnis eines Missverständnisses. Dadurch, dass diese in ihrer Funktion als musikalischer Kommentar Eigenschaften des kommentierten Phänomens Folklore spiegeln, scheinen sie selbst zumindest teilweise folkloristische Eigenschaften anzunehmen. Die kritische Distanz der analytischen Betrachtung Berios läuft immer dann Gefahr, im Auge des Betrachters verloren zu gehen, wenn Berios Transkriptionen spürbar den zu Beginn zitierten „Geschmack" der folkloristischen Vorlage erhalten.[28]

---

[25] Vgl. CD-Booklet zu O. Golijov *Ayre*, CD, Hamburg (Deutsche Grammophon) 2005.

[26] Vgl. „Der lebendige Blick des Klassikers. Luciano Berio wird fünfundsiebzig: Der Komponist im Gespräch mit Lorenzo Ferrero", in: *neue musikzeitung* 2000/10, abgedruckt in: *Katalog Wien Modern 2007*, hrsg. von Bernd Odo Polzer und Thomas Schäfer Saarbrücken 2007, S.17.

[27] Vgl. Luciano Berio, *Remembering the Future*, Cambridge (Mass.) 2006, S.55.

[28] Gartmann, *Untersuchungen zum Instrumentalschaffen*, S.113.

Daniel Ender

Konzeptionen offener Strukturen in der Musik von Beat Furrer

Musikgeschichte lässt sich anhand ihrer großen Entwicklungslinien erzählen, anhand der Crescendi und Decresendi, die das Kommen und Gehen von Gattungen und Stilen und deren innere Veränderungen begleiten, anhand der Paradigmenwechsel und Umbrüche, die ihre Epochen, Phasen und Etappen markieren. Sie erscheint dann als jene Abfolge von Strömungen, die sich schon im Rückblick auf das frühe 20. Jahrhundert – als Dodekaphonie, Neoklassizismus, Neue Sachlichkeit etc. – weniger als immer rascherer Prozess, sondern vielmehr als Nebeneinander konkurrierender oder aber doch wieder miteinander verbundener Ansätze darstellen lässt. Aber auch noch in der zweiten Jahrhunderthälfte kann trotz allen pluralistischen Nebeneinanders eine Abfolge der Paradigma des Serialismus und verschiedener anti- und postserieller Positionen behauptet werden.

Musikgeschichte lässt sich aber auch nachvollziehen, indem man zu beobachten versucht, wie sich einzelne Künstler gegenüber diesen Entwicklungen verhalten – Entwicklungen, die freilich umso schwieriger zu überblicken sind, je näher sich der historiographische Blick an die Gegenwart heranwagt. Leichter als eine eineindeutige Einordnung in den stilistisch-ästhetischen Zusammenhang – die zur modernen Forderung nach absoluter personaler Individualität ohnehin querstünde – scheinen jene Positionen zu bestimmen zu sein, die Komponisten gegenüber grundlegenden Kategorien ihrer Kunst einnehmen, wie sie etwa den Grad der Fixiertheit ihrer Werke gestalten.

Der gebürtige Schweizer Beat Furrer[1] gehört zu einer Generation, die sich von einer umfassenden präformierenden Determination des Materials wegbewegt hat, ohne auf die vom Serialismus geleistete Differenzierung sämtlicher Parameter verzichten zu wollen, freilich auch ohne noch auf eine absolute Durchrationalisierung auch nur eines Parameters des musikalischen Satzes vertrauen zu wollen. Ebenso wenig konnte er wohl in jenen Ansätzen, die er während seines Studiums in Wien bei Roman Haubenstock-Ramati kennen lernte, ein ein für allemal funktionierendes Rezept erblicken, im Vertrauen auf

[1] Der Komponist und Dirigent Furrer, Jahrgang 1954, der inzwischen die österreichische Staatsbürgerschaft besitzt, war 1985 Mitbegründer des Ensembles für Neue Musik Klangforum Wien (zunächst unter dem Namen „Société de l'Art Acoustique"), ist seit 1992 Professor an der Kunstuniversität Graz und wirkte als Gastprofessor in Frankfurt und Basel.

offene Formen und aleatorische Verfahren eine allein seligmachende Perspektive sehen.

Die Zeit von Furrers Studien in den Siebziger- und frühen Achtzigerjahren schloss unmittelbar an eine kompositionsgeschichtliche Phase an, in der einige Hoffnung in die Emanzipation von gänzlich fixierten Partituren gesetzt worden war, was sich auch in theoretischen Ansätzen manifestiert hatte. Ich erinnere an dieser Stelle nur an die beiden zentralen Bücher: an Umberto Ecos *Das offene Kunstwerk* sowie Konrad Boehmers Arbeit *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*.[2] Durch das Auftauchen von John Cage in Europa und den Schock, den er 1958 mit seinem *Klavierkonzert* ausgelöst hatte, hatten fast alle maßgeblichen Exponenten der europäischen Avantgarde von Stockhausen und seinem Kölner Kreis über Boulez, Xenakis, Lutosławski und andere unterschiedlichste Konzeptionen erprobt, die unter dem weiten Begriff der Aleatorik gefasst wurden, auf dessen Problematik ich hier nicht weiter eingehen kann.[3] Für meinen Zusammenhang kann ein Rekurs auf jene Formulierung genügen, die 1955 von Herbert Eimert gefunden und in einem Artikel von Werner Meyer-Eppler festgehalten wurde. Aleatorisch, so lautet diese bekannte Wendung, seien Vorgänge, „deren Verlauf im groben festliegt, im einzelnen aber vom Zufall abhängt".[4] Sofern das Wort „Zufall" ein wenig relativiert wird, etwa durch die Formulierung, dass die komponierten Verläufe im Einzelnen „unbestimmt" sind – um einen von Cage stammenden Begriff zu verwenden[5] – oder in ihrer konkreten klanglichen Erscheinung nicht genau bestimmt sind, lässt sich dieses Verständnis quasi-aleatorischer Offenheit auf die Werke, auf die ich nun kurze Streiflichter werfen möchte, durchaus fruchtbar übertragen.

Beat Furrer hat in seinen frühen Kompositionen aus der Mitte der achtziger Jahre beinahe in jedem Werk eine andere Gewichtung des Grades formaler Offenheit gesucht, mit Möglichkeiten der Notation experimentiert und für fast jedes Werk eine individuelle Lösungsvariante gefunden, hat dann später soge-

[2] Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* [1962/1967]. Übersetzt von Günter Memmert, Frankfurt am Main 1977, [8]1998; Konrad Boehmer, *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*, Darmstadt 1967, [2]1988.

[3] Vgl. dazu Klaus Ebbeke, Art. Aleatorik, in: *MGG2*, Sachteil 1, Kassel 1994, Sp. 435–445; Wolf Frobenius, Art. Aleatorik, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1976.

[4] Werner Meyer-Eppler, „Statistische und psychologische Klangprobleme", in: *die Reihe. Information über serielle Musik* 1 (1955), S. 22. Der zitierte Satz wurde laut Eimert dem Text Meyer-Epplers unter dessen Einverständnis vorangestellt. Vgl. Eimert und Hans Ulrich Humpert, *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg 1973, S. 416.

[5] John Cage, „Indeterminacy" [1958], in: Ders., *Silence*, Middletown 1973, S. 260–273.

nannte „unabhängige Stimmen“ in ansonsten vollkommen fixierte Partituren integriert, die sich, zeitlich nicht mit dem übrigen Satz koordiniert, frei entfalten dürfen. Ein einziges Mal hat er auch den Versuch einer graphischen Notation unternommen – auch dies nur als begrenzter Teil einer Partitur[6] – und danach von diesem Verfahren sofort wieder Abstand genommen. Allerdings verraten seine Skizzen, dass erste musikalische und konzeptuelle Gedanken häufig erst einmal graphisch gefasst oder auch dort einzelne Schichten der Komposition zunächst als offene formuliert worden sind, wo sie später in höherem Maße fixiert werden. Auf einen solchen konkreten Fall komme ich noch zu sprechen.

In den meisten frühen Werken wendet der Komponist Verfahren offener Formen nur in begrenzter Weise an. So bildet *Poemas* für Stimme, Klavier, Marimbaphon und Gitarre nach Gedichten von Pablo Neruda (1984) eine Abfolge von sieben miniaturartigen Sätzen, die sich nicht nur durch alternierende Besetzungen, sondern auch durch grundsätzlich verschiedene kompositorische Satzweisen voneinander abgrenzen.[7] Vollständig auskomponierte und von einer eineindeutigen dramaturgischen Entwicklung gekennzeichnete Sätze mit Höhepunktbildung und desgleichen stehen neben solchen, denen der bei Meyer-Eppler formulierte Aleatorik-Begriff insofern gerecht wird, als im groben festgelegte Verläufe existieren, deren konkretes Erklingen im einzelnen unbestimmt bleibt. Den ersten Satz von *Poemas* bilden vier voneinander unabhängige Stimmen, deren Einsätze in ihrer zeitlichen Abfolge grob geregelt sind: Die Singstimme beginnt allein, nach 20 Sekunden hat das Klavier einzusetzen, nach weiteren acht Sekunden das Marimbaphon und nach nochmals fünf Sekunden die Gitarre. Die Singstimme hat hier die Möglichkeit, zwischen den Systemen zu wechseln, und soll nacheinander drei verschiedene Versionen realisieren: Alle Parameter des Notats sind aber ansonsten – wie bei den Instrumentalstimmen – festgelegt (s. Abb. 1, S. 470).

Die neben der sprechenden, flüsternden und ihre fragmenthaften Motive singenden Stimme zeitlich voneinander unabhängig ablaufenden Instrumentalstimmen zeitigen hier im Zusammenhang mit der statischen Harmonik eindeutige ästhetische Konsequenzen, wenn sich der Eindruck eines In-Sich-Kreisens der Musik ergibt. Während die übrigen Sätze anderen Gesetzmäßigkeiten folgen und im Großen und Ganzen durchkomponiert sind, nimmt dann der fünfte Satz nochmals das Material des ersten Satzes auf. Allerdings schweigt hier

[6] *Illuminations* für Sopran und Ensemble nach Arthur Rimbaud, Wien 1985.

[7] Vgl. dazu auch Peter Oswald, „Chiffrierte Botschaften des Lebens. Beat Furrer: *Poemas*“, in: *Melos* 50/3 (1988), S. 33–55.

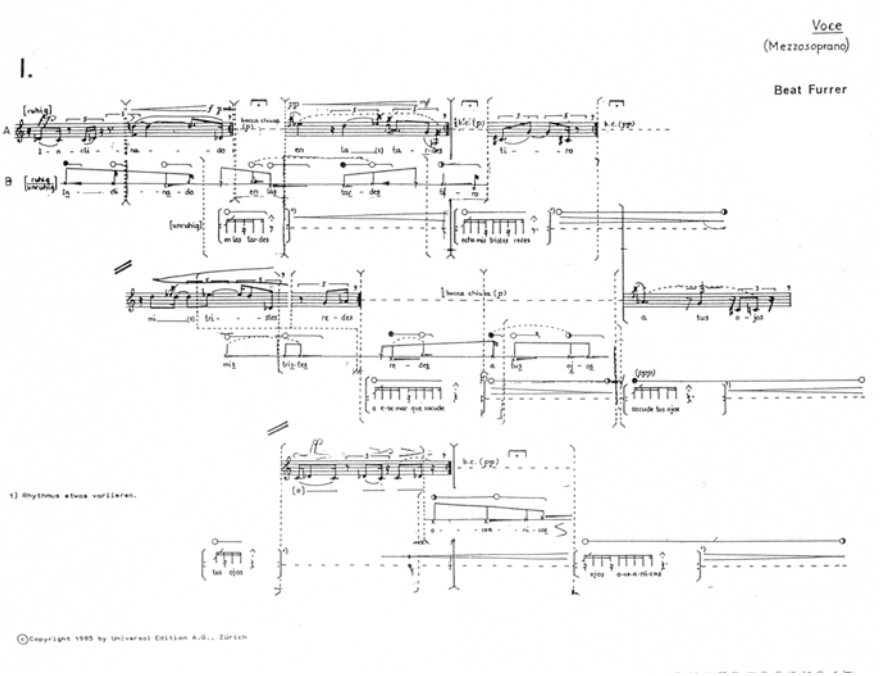


Abbildung 1: Beat Furrer, *Poemas*, I, Singstimme © Universal Edition Wien 1985.

die Stimme und erklingt nur eine kürzere Fassung der Instrumentalparts, womit der grundsätzlich von den anderen Sätzen verschiedene Charakter dieser Musik nochmals in Erinnerung gerufen wird.

Verschiedene Verlaufsformen, die innerhalb einer Partitur gleichzeitig ablaufen, sind im Orchesterwerk *Chiaroscuro* (1983/1986) zu finden, das im Grunde eine auskomponierte Form besitzt, in dem sich aber in zweierlei Hinsicht nicht festgelegte Ereignisse finden: Zum Ersten schöpfen die Streicher an mehreren Stellen ihr Material aus einer Tabelle mit unterschiedlichen Figurationen (s. Abb. 2), während ihr Tonhöhenbereich in der Partitur im Groben fixiert ist. So ergibt sich ein kleinräumig bewegter Klangteppich. Zum Zweiten laufen die Stimmen von Klavier und Schlagzeug über beinahe die gesamte Dauer der Komposition unabhängig vom übrigen Geschehen ab. So werden aleatorische und nicht aleatorische Prozesse gleichermaßen in den Dienst von Vordergrund und Hintergrund der Ereignisse gestellt, was auch dem Asso-

ziationsfeld des Titels *Chiaroscuro* Rechnung trägt. Es mag übrigens für die Entwicklung des Komponisten aufschlussreich sein, dass die tempomäßig freien Stimmen gegenüber einer ersten Fassung erst im Nachhinein eingefügt wurden.

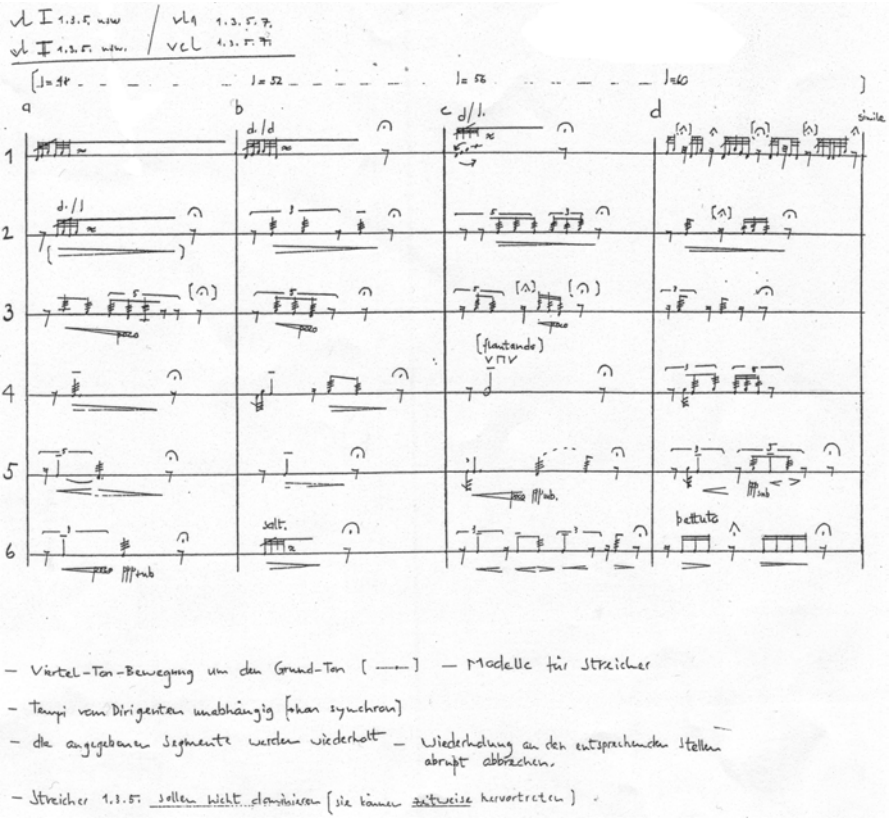


Abbildung 2: Beat Furrer, *Chiaroscuro*, Tabelle für die Streicher, S.III © Universal Edition Wien 1986.

Gewissermaßen den umgekehrten Fall bildet die Entstehungsgeschichte von *Die Blinden*, zu denen eine ebenso aufschlussreiche, mit „Chor Mobile" bezeichnete Skizze existiert, die mehrere Materialebenen umfasst. In diesem Musiktheater, das 1989 von der Wiener Staatsoper uraufgeführt wurde, stehen

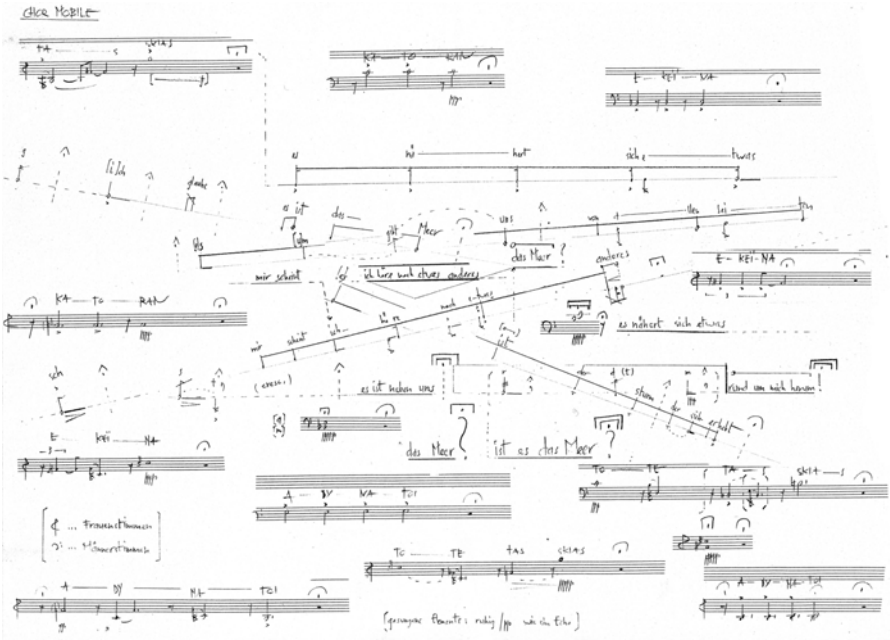


Abbildung 3: Beat Furrer, *Die Blinden*, Skizze, ohne Paginierung © Beat Furrer (Privatarchiv, Kopie beim Autor).

einander Ausschnitte aus Maurice Maeterlincks Drama *Die Blinden* und aus dem griechischen Originaltext von Platons *Höhlengleichnis* gegenüber. Den beiden Textschichten sind auch musikalisch deutlich voneinander geschiedene Sphären zugeordnet (s. Abb. 3).

Die intendierte Gleichzeitigkeit dieser Schichten und die multiperspektivische Intention kommen in der Kompositionsskizze deutlich zum Ausdruck. Auch wenn Furrer bei der Ausarbeitung nicht das ursprünglich angedachte Mobile verwendet, sondern die Schichten in einem höheren Ausmaß auskomponiert und damit konkretisiert hat, findet sich dieser Umstand auch in der abgeschlossenen Komposition wieder.

Die gesprochenen Textpassagen der ins Deutsche übertragenen Maeterlinck-Stellen über kaum bewegten Akkordflächen sind auch noch in der Endfassung des Musiktheaters frei zu gestalten, die blockartigen, homophonen

Akkordrepetitionen des Chors hingegen entgegen der ursprünglich skizzierten Form rhythmisch genau festgelegt.

Solche zeitlich unabhängigen Stimmen wie jene des gesprochenen Textes in den *Blinden* kommen nicht nur in diesem Musiktheater, sondern in etlichen Werken Furrers aus dieser Zeit bis in die 1990er Jahre hinein vermehrt vor, verlieren aber dann an Bedeutung. Stattdessen scheint sich der Anteil von Unbestimmtheit in seinen Partituren nun zu verlagern. So ist etwa das Ensemblewerk *still* (1998) wie die meisten von Furrers Kompositionen seit den frühen Neunzigerjahren zur Gänze in herkömmlicher Partitur notiert. Seine Musiksprache hat sich aber inzwischen entscheidend gewandelt und verfeinert. So ist beispielsweise bei der Flöte und Bassklarinette sowie bei den Streichern in Aktionsnotation genau vorgeschrieben, was die Musiker zu spielen haben, doch die diastematische Bewegung wird von Spieltechniken überlagert, die den Klang stark an Geräuschhaftigkeit annähern, so dass das genaue klingende Ergebnis – auch durch Interferenzen zwischen den Instrumenten – wiederum tendenziell unbestimmt wird. Man könnte hier also von einer Öffnung der klanglichen Mikrostrukturen hinsichtlich ihres Determinationsgrades ins Unbestimmte oder sogar Zufällige hinein sprechen. In dieser Unbestimmtheit erscheint die formale Geschlossenheit solcher Kompositionen gewissermaßen kompensiert. Offenbar besitzt sie genügend der gewünschten Unschärfe, so dass diese nicht mehr auf formalem Weg erzielt werden muss. Offene Formen finden sich jedenfalls in Furrers Werk seither fast nicht mehr.

Umso überraschender ist es, dass Furrer erst jüngst wieder auf eine, wenn auch modifizierte, offene Form zurückgegriffen und eine gesamte Szene eines Musiktheaters als Mobile gestaltet hat. Die Gründe für diese Entscheidung lagen wohl zuerst im Sujet dieses Werks mit dem Titel *FAMA*, das der Komponist in Anlehnung an den Untertitel von Luigi Nonos *Prometeo* (1980/81), der bekanntlich „Tragedia dell'ascolto" lautet, ein „Hörtheater" genannt hat. Der Haupttitel *FAMA* verweist auf jene Göttin des Gerüchts aus dem 12. Buch von Ovids *Metamorphosen*, die in einem Haus in der Mitte der Welt zwischen Erde, Meer und Himmel wohnt, einem Haus, an dem nicht nur alle Geräusche der Welt hörbar sind, sondern von dem sie auch wieder abgestrahlt werden. Furrer hat sich entschlossen, dieses Bild mit Arthur Schnitzlers Novelle *Fräulein Else* zu verbinden und sich darauf beschränkt, es als Grundidee für *FAMA* zu verwenden, ohne weiter direkt auf den Ovid'schen Stoff einzugehen, indem er sein „Hörtheater" in und um ein Gebäude im Aufführungsraum spielen ließ, in welchem das Publikum saß, während meist von außen die

Klänge durch flexible Öffnungen hereindrangen.[8] Im Mobile der siebten Szene, die den katastrophischen Höhepunkt des Werks bildet – der Protagonistin Else schwindet an dieser Stelle in Schnitzlers Text das Bewusstsein, während sie regungslos noch alles hören kann, was um sie herum vorgeht – sind die Instrumente und der Chor rings um das Gebäude im Raum positioniert und haben nichts als jeweils neun knappe Elemente zu spielen, die zunächst in festgelegter und dann in frei zu wählender Reihenfolge ablaufen sollen (s. Abb. 5, S. 476). Beliebig ist die Entwicklung dieser Szene aber keineswegs, denn als wesentliche Elemente sind in einer Verlaufsskizze Reihenfolge, zeitliche Distanzen und Dynamik angegeben. Auch die ebenso einfachen wie wirkungsvollen Aktionen der Schlaginstrumente sind auf dieser Verlaufsskizze festgelegt, zunächst das Kreisen auf einem liegenden Gong, und dann ein gewaltiges Crescendo des Tam-Tams, das gegen Ende die gesamte Musik bestimmt (s. Abb. 4).

Mit diesen um die Hörer kreisenden Klängen schließt sich der Kreis zum ersten Beispiel aus *Poemas*. In der Konzeption dieser Szene aus *FAMA* ist eine aleatorische Anlage im Kleinräumigen mit der übergeordneten Entwicklung, einer einzigen großen Steigerung, verbunden und zugleich eine absolute Reduktion erreicht, handelt es sich doch beim diastematischen Material, das die Grundlage für diese Szene bildet, um nur einen einzigen Klang, der auf einem Obertonakkord auf einem Subkontra-C basiert.

Ich komme zum Schluss und zum Versuch eines Resümees: Da, wo der Komponist offene Strukturen verwendet, tut er es stets mit einer bestimmten dramaturgischen Intention, zumeist nur in einem begrenzten Teil der Komposition, sei es in einem Satz, einem Abschnitt oder einer Schicht. Ein Grad von Unbestimmtheit ist Furrers Musik gerade in Form ihrer genau kalkulierten und daher niemals genau zu bestimmenden Freiräume eingeschrieben, die sich nicht zuletzt auch im mikroklanglichen Bereich entfalten können. Ob diese Musik – mit den Worten von Adornos utopischer Formulierung – „alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat", aber „vollkommen frei vom heteronom Auferlegten und ihr Fremden, doch objektiv zwingend im Phänomen"[9] erscheint, muss allerdings im Hören entschieden werden. An dieser Stelle soll es offen bleiben.

---

[8] Vgl. dazu Daniel Ender: „‚. . .ein jeder Laut dringt hin zum Hohl seiner Ohren'". Annäherungen an Beat Furrers Hörtheater ‚FAMA'", in: *Almanach Wien Modern* 2005, S. 227–230.

[9] Theodor W. Adorno, „Vers une musique informelle" [1961], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno u. a., Bd. 16, Frankfurt a. M. 1997, S. 496.

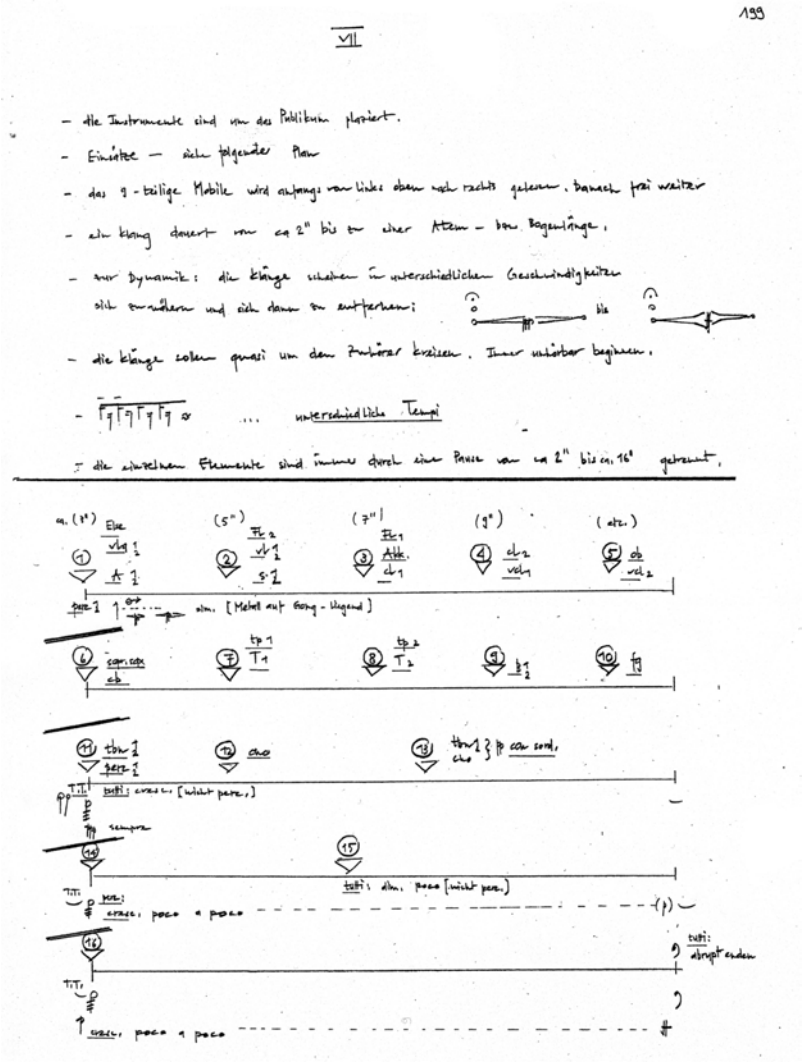


Abbildung 4: Beat Furrer, *FAMA*, Verlaufsskizze, S.199 © Bärenreiter Verlag Kassel 2005.



Abbildung 5: Beat Furrer, *FAMA*, Partiturausschnitt, S.200 © Bärenreiter Verlag Kassel 2005.

Martin Lücke

Björk – Avantgardistischer Pop oder poppige Avantgarde?

Die isländische Sängerin und Songwriterin Björk polarisiert mit ihrer vielschichtigen und überaus wandlungsfähigen Musik seit inzwischen zwanzig Jahren die Popmusikwelt. Sie wird als Künstlerin und Sängerin verehrt oder gehasst, und es scheint kaum einen Zustand dazwischen zu geben. Welche Gründe existieren dafür? Vielleicht ihre ungewöhnlich raue, doch expressive und mannigfache Stimme, die nur wenig mit dem allgemeinen Popideal korrespondiert? An ihrem seit Jahren zu beobachtenden Wandel musikalischer Stile und Genres, als Grenzgängerin zwischen „high and low-culture“[1] und damit als Künstlerin, die sich keiner Tendenz und keiner Strömung explizit unterzuordnen scheint?

Unzweifelhaft ist Björks frühes Solo-Oeuvre ihrer ersten beiden Produktionen als Solokünstlerin – passend als *Debut* und *Post* benannt – zu einem Großteil der discotauglichen Tanzmusik zuzurechnen. Damit wird jedoch ihr gesamtes Schaffen[2] als Solokünstlerin nur in Ansätzen beschrieben. Letztlich wandelt sich die isländische Sängerin bei ihren Produktionen musikalisch wie ein Chamäleon. Zwar betont Björk stets, dass sie nicht der Avantgarde im Sinne der high-culture angehöre, doch bricht sie ständig mit tradierten Hör- und Produktionsgewohnheiten der populären Musik, die durch MTV und

[1] „Die Problematik von high and low culture, von Hochkultur und Alltagskultur, ist in den verschiedenen Künsten zu verschiedenen Zeiten virulent geworden. In der Musik hat die Musikindustrie um 1900 eine offizielle Scheidung zwischen dem U- und E-Bereich vollzogen. In den visuellen Künsten hat man den Einfluss der low culture bereits um 1850 als Gefahr debattiert, bevor ihr Einbezug im 20. Jahrhundert geradezu konstitutiv wurde für ein neues Kunstverständnis (Warhol, Beuys u.a.). In der Literatur hat sich die Trennung von Unterhaltungs- und Hochliteratur im 18. Jahrhundert etabliert. Nachträglich und rückblickend lassen sich in der Geschichte der Künste mannigfache Verhältnisse zwischen high and low neu rekonstruieren. Dabei wären insbesondere die wechselseitigen Übergänge zu beleuchten: Durch welche Umwertungsverfahren wird eine ‚niedere‘ Kunst in high art transformiert, und wie wird etwas, das heute der Hochkultur zugewiesen wird, morgen schon zum Kultobjekt der Alltags- und Massenkultur?“ Corina Caduff u.a., „High Art, Low Culture: Stanley Kubricks Eyes Wide Shut (1999) als Grenzphänomen zwischen Hoch- und Alltagskultur“, http://www.inst.at/trans/16Nr/09_1/caduff_fink_keller_schmidt16.htm, 17.02.2009. Im weiteren Verlauf werden die Begriffe „high-culture“ für Hochkultur und „low-culture“ für Alltagskultur verwendet.

[2] Zu den wichtigsten Solo-Alben, ohne Live- und Remixalben, zählen: *Debut* (1993), *Post* (1995), *Homogenic* (1997), *Selma Songs* (2000), *Vespertine* (2001), *Medúlla* (2004), *Drawing Restraint 9* (2005), *Volta* (2007) und *Biophilia* (2011).

andere Formatsender vermittelt werden. Daher stellt sich konsequenterweise die Frage nach Merkmalen und avantgardistischen Einflüssen innerhalb ihres Schaffens, die vor allem in ihrem 2004 erschienenen Vokalalbum *Medúlla* – und auch danach – prägnant hervortreten.

1. Sozialisation und Einflüsse

Björk Guðmundsdóttirs (*1965) musikalische Sozialisation beginnt zwar mit Rockmusik, sie verliert aber schnell das Interesse daran, als sie mit fünf Jahren in Reykjavík die Musikschule Barnamúsíkskóli Reykjavíku besucht. Mit ihrem ersten Album, schlicht betitelt als *Björk*, avanciert sie elfjährig zum isländischen Kinderstar, gründet ein Jahr später ihre erste Punk-Band (K.U.K.L.) und komponiert Jazz, Filmmusik sowie das Werk *Glora*[3], eine klassisch inspirierte Komposition für Flöte. In dieser Phase kommt Björk erstmals mit Neuer Musik in Kontakt und empfindet dies als besonderes und nachhaltiges Erlebnis ihrer musikalischen Sozialisation. In den Fokus der internationalen Öffentlichkeit tritt sie ab 1986 als Sängerin der isländischen Avantgardeband „The Sugarcubes". Bereits mit ihrer ersten Single kann die Band große Erfolge feiern. Doch auch während dieser Zeit arbeitet Björk stets in unterschiedlichen musikalischen Kontexten und nimmt u.a. 1990 unter dem Titel *Gling-Gló* ein Jazzalbum auf.[4] Zudem wächst ständig ihr Interesse an Elektronischer Musik.[5] Aufgrund unterschiedlicher musikalischer Vorstellungen kommt es jedoch 1992 zur Trennung von „The Sugarcubes" und Björk startet ihre bis heute andauernde erfolgreiche Karriere als Solokünstlerin.[6]

1995 trifft Björk erstmals mit Karlheinz Stockhausen zusammen und führt mit ihm für die 1992 gegründete britische Zeitschrift *Dazed & Confused* ein feinsinniges Interview zum Thema musikalische Avantgarde. Noch dreizehn Jahre später konnte man Björk die nachhaltige Begeisterung dieses Treffens anmerken:

---

[3] *Glora* ist auf dem 2002 erschienenen Best-of-Album *Family Tree* veröffentlich worden.

[4] Alex Ross, „Björk's Saga", in: *The New Yorker,* 23.08.2004, S.53. http://www.bjork.fr/The-New-Yorker-2004.html, 19.02.2009.

[5] „Early on, she made her own attempts at avantgarde experimentation. She made beats from a tape of her grandfather snoring and played drums to the sound of a popcorn machine." Ebd., S.53.

[6] Zwanzig Jahre nach der Gründung und vierzehn Jahre nach der Trennung spielten „The Sugarcubes" 2006 noch einmal in einem Konzert zusammen. Die Konzerteinnahmen spendete die Gruppe für talentierte isländische Bands. Vgl. http://bjork.com/news/?id=591;year=2006, 17.02.2009.

> For me, Stockhausen was one of the pioneers who started a new root in music. The electronic root, whose aesthetic is very specific, has its own organic interior, a structure that has DNA independent from other music trees (for example, the classical Beethoven / Wagner / Mahler tree or the blues / rock / Philip Glass branch). When Karlheinz harnessed electricity into sound and showed the rest of us, he sparked off a sun that is still burning and will glow for a long time.[7]

Björk findet sich in Stockhausens Äußerungen, alte Musik wie ein Photoalbum zu benutzen, um sich einmal im Jahr an vergangene Zeiten zu erinnern, sich das restliche Jahr aber mit der Gegenwart zu befassen, um Neues zu entwickeln, wieder. Sie ist fasziniert von seiner Offenheit für das Neue, die universelle Neugier sowie dem Willen sich nicht zu wiederholen.

> There are so many musicians who've made a whole career out of one of his periods: he goes one step ahead, discovers something that's never even been done before musically and by the time other people have been grasped it he's onto the next thing.[8]

Insbesondere für Björks Schaffen hat dieses Zitat seine Berechtigung, da bei ihr – bisher – kein Album musikalisch dem anderen gleicht.

Entscheidender Anknüpfungspunkt an die musikalische Avantgarde ist für Björk vor allem die Elektronische Musik.[9] Erneut gilt Stockhausen für sie als Pionier: „He discovered blips and blops.“[10] Zudem ist sie – zumindest bis *Medùlla* – von der Möglichkeit fasziniert, Musik ohne herkömmliches Instrumentarium zu schaffen, eine Option, die sie für ihre Solo-Alben bis zum Extrem ausnutzt.[11] Björks musikalische Wandlungen sind zudem auf Tendenzen zurückzuführen, Dinge zusammenzufügen, die sich der Kombination zunächst – gedanklich – sperren. Entscheidend ist dabei die enge Kooperation mit Mu-

[7] Björk, „When I loved Stockhausen“, in: *The Guardian,* 30.10.2008, http://www.guardian.co.uk/music/2008/oct/30/bjork-karlheinz-stockhausen-electronica/print, 19.02.2009.

[8] Björk, „Björk meets Karlheinz Stockhausen“, in: *Dazed & Confused* 23 (1995) http://www.stockhausen.org/bjork.html, 19.02.2008.

[9] Vgl. Ross, „Björk's Saga“, S. 53.

[10] Sylvia Patterson, „Björk's World. Her favorite places, her favorite things: Björk takes us inside her private world“, in: *Sky International* 12 (1995), http://home-1.concepts.nl/\~sinned/d80.htm, 19.02.2009.

[11] Dank digitaler Musikproduktion nimmt Björk ihre Alben bzw. Versatzstücke ihrer Lieder an verschiedenen Orten weltweit auf. So hat sie die Gesangsparts zu *Vespertine* mit einem Minidiscrekorder am Strand aufgenommen. Auch *Medúlla* wurde weltweit an insgesamt 18 Orten aufgenommen und produziert.

sikern und Produzenten aus differenten musikalischen Genres und globalen Kontexten.[12]

Ihr zentrales Thema ist dabei stets die Fusion von „Natürlichem“ und „Künstlichem“. Während auf den beiden ersten Alben Brüche durch eine temporäre Abfolge kontrastierender Elemente zu hören sind, charakterisiert das simultane Übereinanderschichten von Widersprüchlichem, quasi eine Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem ihre folgenden Produktionen.[13]

> Her aesthetic is typified by layering: bringing sounds together from radically different places and thereby creating a sense of contrasting, yet coexisting levels. She also self-consciously mixes the ‚natural‘ and the ‚technological‘, making the ‚natural‘ sound ‚artificial‘ and ‚mechanical‘, while making the ‚technological‘ sound spontaneous and vibrant without resolving the antinomies in an organic or textually consistent manner.[14]

Im Sinne Claude Lévi-Strauss' kann bei dieser Vorgehensweise von „bricolage“[15] gesprochen werden, einem Zusammenfügen aus verschiedenen Ressourcen.[16]

Darüber hinaus lassen sich in Björks Schaffen, insbesondere auf dem Soundtrack *Selma Song* zu Lars von Triers Dogma-Film *Dancer in the Dark*, in dem sie 2000 die weibliche Hauptrolle einer erblindenden Arbeiterin mit Musicalambitionen spielt, Assoziationen zur Musique concrète im Sinne Pierre Schaeffers entdecken.[17] Außer der vierminütigen Ouvertüre sowie ihrer Re-

[12] Björk arbeitete bereits mit Tricky, Timbaland, Matmos, Mark Bell, Mike Patton u.v.a. zusammen.

[13] Vgl. Ralf von Appen, „Konkrete Pop-Musik. Zum Einfluss Stockhausens und Schaeffers auf Björk, Matthew Herbert und Matmos“, in: *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Popularmusikforschung* 2 (2003), S.3. http://aspm.ni.lo-net2.de/samples/2Inhalt.htm, 19.02.2009.

[14] David Brackett, „‚Where's It At?‘: Postmodern Theory and the Contemporary Musical Field“, in: *Postmodern Music/Postmodern Thought,* hrsg. von Judy Lochhead und Joseph Auner, New York 2002, S.219.

[15] Der Begriff „bricolage“ geht auf Claude Lévi-Strauss' Konzept des „wilden Denkens“ zurück. Merkmal dieses Denkens ist es, jenes zu tun und zu verwenden, was gerade zur Verfügung steht. Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt ^{2}1977.

[16] Ein ähnliches Verhältnis lässt sich zwischen der Bewahrung von spezifisch Regionalem (isländischer Dialekt, z.T. isländische Texte, aus der isländischen Volksmusik stammende Texte, isländische Musiker) und der gleichzeitigen globalen Inspiration (internationale Produzenten, verschiedene Aufnahmeorte, globale Soundeinflüsse) feststellen. Björk verbindet bei ihren Aufnahmen und Produktionsmethoden Globalität und Regionalität auf spezifische Art. So schreibt sie ihre Texte auf Englisch, übersetzt diese ins Isländische, um sie anschließend wieder ins Englische zurück zu übersetzen. Vgl. Appen, „Konkrete Pop-Musik“, S.4.

[17] Vgl. zum Aspekt Musique concrète u.a.: Pierre Schaeffer, *Musique concrète,* Stuttgart 1974.

prise am Ende des Films beginnen alle Titel mit in der technisierten Welt vorhandenen Geräuschen, die sich nach einer mehr oder weniger kurzen Introduktion zum geloopten Grundrhythmus des Songs wandeln. So wird im mit Thom Yorke gesungenen Duett *I've seen it all* das gleichmäßige Rattern eines langsam über eine Brücke fahrenden Güterzuges zum Muster für die rhythmische Struktur des Strophengesangs.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch das Lied *Cvalda*, das mit Geräuschen von Maschinen in einer Werkhalle – dem Arbeitsplatz Selmas – beginnt. Bohrergeräusche, ein undefiniertes Klappern, Klicken und andere nicht exakt identifizierbare Klänge ordnen sich nach und nach in regulären aber nicht periodisch rhythmischen Strukturen an, bevor nach etwa einer Minute Björks Gesang einsetzt, der zunächst aus quasi herausgepressten Wortschöpfungen[18] die rhythmische Struktur der Maschinengeräusche aufnimmt. Auf musikalischer Ebene sind simultane Entwicklungen zu konstatieren. Beginnt der Einsatz der Musik mit schwebenden Streichern, Glockenspiel, Celesta und schnellen Flötenglissandi, die von Daniel M. Grimley als Reminiszenz an die magische Intensität der Musik des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden,[19] hat sich die Musik im Refrain klanglich zu einer Big-Band-Nummer im Stile der 1950er Jahre verändert. Dieses Beispiel ist ein klarer Beleg für Björks Übereinanderschichtung von Widersprüchlichem auf engstem Raum.

Auf dem 2007 erschienenen Album *Volta* nutzt Björk ebenfalls konkrete musikalische Elemente, so etwa im Song *Earth Intruders,* in dem sich unterschiedlich gestimmte Schiffssirenen zu akkordischen Klängen aufschichten. Dabei sucht Björk in der Komplexität die Einfachheit, bewegt sich innerhalb der klassischen Songstruktur von Intro-Strophe-Bridge-Refrain und überschreitet in der Regel nicht die imaginäre rundfunktaugliche Grenze zwischen drei und vier Minuten. Sie produziert und vermarktet Stücke für den Markt der low-culture, ohne dabei auf musikalische und klangliche Innovationen und Experimente zu verzichten.

[18] „Clatter, crash, clack! Racket, bang, thump! Rattle, clang, crack, thud, whack, bam!" Vgl. http://bjork.com/facts/lyrics/, 20.02.2009.

[19] Vgl. Daniel M. Grimley, „Hidden Places: Hyper-realism in Björk's Vespertine and Dancer in the Dark", in: *Twentieth-Century Music* 1 (2005), S. 41.

2. Der Kern der Musik: *Medúlla*

Eine konsequente musikalische Weiterentwicklung ihres Schaffens stellt das Album *Medúlla* dar. Nach Angaben Björks war es das Ziel, von den klanglich immer epischer werdenden Vorgängeralben auf den absoluten Kern der Musik zu stoßen: die menschliche Stimme. Folgerichtig verzichtet Björk erstmals auf (fast) jegliches Instrumentarium und präsentiert ein zwischen Geräusch und Gesang wandelndes Vokalalbum, das jedoch in Ansätzen auf seinen Vorgängeralben bereits vorweggenommen worden ist.

> The album is about voices. I want to get away from instruments and electronics, which was the world of my last album ‚Vespertine'. I want to see what can be done with the entire emotional range of the human voice – a single voice, a chorus, trained voices, pop voices, folk voices, strange voices. Not just melodies but everything else, every noise that a throat makes.[20]

Wie in den Jahren zuvor arbeitet Björk mit verschiedensten Künstlern zusammen, u.a. mit der Inuitsängerin Tanya Tagaq Gillis, einem isländischen Frauenchor, dem britischen Ex-Soft Machine Schlagzeuger Robert Wyatt, sowie dem aus dem „Faith No More" Kontext bekannten Mike Patton. Nun ist die Idee eines reinen Vokalalbums auch für die low-culture nichts gänzlich Neues, letztlich hat beispielsweise Mike Patton Soloprojekte initiiert, in denen er seine wandlungsfähige Stimme in einen experimentellen Kontext stellt,[21] ohne jedoch einen vergleichbaren kommerziellen Erfolg wie Björk mit *Medúlla* zu erreichen.[22]

Bis *Medúlla* ist Björks Musik, obwohl schon immer außerhalb des Mainstream, zumindest in Hinblick auf das eingesetzte Instrumentarium für die Popularmusik konventionell aufgebaut.[23] Der geplante Verzicht – „Instruments are so over"[24] – war auch für sie etwas Neues, zumal es ursprünglich anders

[20] Ross, „Björk's Saga", S. 50.

[21] Für sein Album *Adult Themes For Voice* (1996) nahm Patton während einer „Faith No More"-Tournee im Hotelzimmer Geräusche auf, die er zu 34 kurzen Sequenzen im Studio zusammenfügte. Http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg\&sql=10:ny5a8qnnbtq4, 20.02.2009.

[22] Mit *Medúlla* konnte Björk in zahlreichen Ländern den ersten Platz oder andere Top-Ten-Platzierungen erreichen. In Deutschland erreichte das Album Platz 5 in den Charts, wo es sieben Wochen präsent war. Insgesamt wurden ca. 170000 Alben verkauft – im Vergleich zu den Vorgängeralben war dies jedoch ein deutlicher Rückgang.

[23] Björk nutzt ein breites Instrumentarium für ihre Alben. Sie verzichtet jedoch konsequent auf elektrische Gitarren und bis *Volta* auch auf akustisches Schlagzeug.

[24] Http://unit.bjork.com/specials/albums/medulla/medbio.htm, 19.02.2009.

geplant worden war. Zunächst sollte *Medúlla* ein Björk-typisches Album werden. Als sie jedoch im Studio die Schlagzeugspuren selbst einspielen wollte, bekam sie Zweifel, setzte sich an das Mischpult und schaltete eine Instrumentalspur nach der anderen stumm, bis nur noch ihre Stimme übrig blieb. Über den weiteren Entstehungsprozess sagt sie: „The only rule was for it not to sound like Manhattan Transfer or Bobby McFerrin. After that, it became a very spontaneous kind, of carefree album to make. . .“[25]

Die vierzehn Titel von *Medúlla*, von denen die vier unter zweiminütigen Stücke von Björk selbst als Gesangsstudien aufgefasst werden, offenbaren die gesamte Bandbreite der menschlichen Stimme, zum Teil in Verbindung mit Hilfsmitteln wie Megaphonen, Sprechfunkgeräten oder am Computer erzeugten elektronischen Modifizierungen von Sprachsamples. Doch im Zentrum des gesamten Albums steht ein Choral-Arrangement von Jórunn Vidar – *Vökuró* („Vigil“)[26], das einzige Werk, das nicht von Björk komponiert wurde und in Zusammenarbeit mit dem Isländischen Chor Schola Cantorum intoniert wird. Aufmerksam wurde Björk auf dieses Ensemble durch die Werke des isländischen Komponisten Jón Leifs (1899–1968), dessen Oeuvre oftmals durch Naturphänomene inspiriert worden ist. Beispielweise gehört sein monumentales Tongedicht *Hekla*, die klingende Schilderung eines Vulkanausbruchs, mit 22 vorgeschriebenen Percussionisten zu den lautesten Kompositionen der Musikgeschichte.[27] Schola cantorum berichtet in einem Interview über das Werk Leifs und die Arbeit mit Björk: „That [Hekla] was totally crazy. Leifs knew that a lot of what he wrote couldn't really be sung, but he wrote it down anyway. Björk is very easy to work with the comparison, although the music is surprisingly similar sometimes.“[28]

Die komplexe stimmliche Vielschichtigkeit des Albums *Medúlla* wird erst durch ein wiederholtes Rezipieren der einzelnen Stücke erfahrbar. Die menschlichen Stimmen wurden durch Björk und ihr Produzententeam wie ein klassisches Instrumentarium arrangiert, inkl. Schlagwerk, das von den beiden menschlichen Rhythmusmaschinen, so genannten human-beatboxes[29], Rahzel und Dokaka beigesteuert wird, sowie tiefen Bässen von Mike Patton oder Robert Wyatt. Die kunstvollen Hyperventilationen der Obertonsängerin Tanya

[25] Http://unit.bjork.com/specials/albums/medulla/medbio.htm, 19.02.2009.

[26] Vgl. auch: http://www.bjork.com/facts/lyrics/, 19.02.2009.

[27] Vgl. Ross, „Björk's Saga“, S. 52.

[28] Ebd.

[29] „A human beatbox is a hip-hop performer who mimics beats, turntable scratches, and other electronic effects when the equipment itself isn't available.“ Ebd., S. 51.

Tagaq wurden auf dem Album für das mittlere Klangspektrum eingesetzt, das auf den Vorgängeralben durch elektronisch kreierte Sphärenklänge besetzt war. Die dichte Klangcharakteristik der isländischen Chöre übernimmt den seit dem dritten Studioalbum *Homogenic* bekannten symphonischen Charakter von Björks Musik. Dabei demonstrieren Tagaq und die mitwirkenden Chöre die Imitation der Natur durch die menschliche Stimme, wohingegen die menschlichen Rhythmusmaschinen ihre Möglichkeiten zeigen, die Stärken der Technologie nachzubilden. Gerade in diesem Aspekt findet sich die zuvor bereits angesprochene Verbindung von Natürlichem und Künstlichem in Björks Schaffen wieder.

Insbesondere das Eröffnungsstück *Pleasure is all mine* ist ein gelungenes Beispiel für das Arrangement der verschiedenen menschlichen Stimmkörper. Rahzel imitiert Schlagzeug und Bass, Tagaq agiert im experimentellen, lautmalerischen Spektrum, während die Chorstimmen wie Streicher eine Klangfläche legen. Über all dem schwebt Björks expressiver Sologesang.

In Berichten über die Entstehung von *Medúlla* wird offensichtlich, welche Bedeutung Björk dem Wirken ihrer Musik sowie den einzelnen Stimmen im Raum einräumt. So wurde die räumlich exakte Lage der menschlichen Stimmen im Klangbild bis ins kleinste Detail austariert.

Trotz aller klanglichen Experimente ist der letzte Song des Albums, *Triumph of a Heart*, ein Beispiel für Björks weiterhin bestehende Affinität zur discotauglichen Musik, der sie sich durch den Hip-Hop-Produzenten Timbaland auch auf *Volta* wieder etwas stärker annähert. Obwohl alle zu hörenden Stimmen und vernehmlichen Instrumente menschlichen Ursprungs sind, suggeriert der Song ein synthetisches Instrumentarium, das in Teilen an die DJ-Culture erinnert.

3. Abseits des Mainstream: *Drawing Restraint 9* und die Folgen

Eine spezielle Rolle in Björks extravagantem Oeuvre spielt ihr zweiter Soundtrack zum Experimentalfilm *Drawing Restraint 9* ihres Ehemannes Matthew Barney. Spätestens mit diesem Album hat sie, die Grenzgängerin zwischen high- and low-culture, die imaginäre Grenze zwischen Pop und Avantgarde in Richtung Avantgarde deutlich verschoben. Erstmals fehlen auf einem ihrer Alben leicht erkennbare Songstrukturen, und Björks Gesang ist nur in zwei Tracks zu hören. Hingegen experimentiert sie mit der japanischen Shō, und Strukturen, zumindest rhythmische, fehlen fast gänzlich. Dies erschwert die Rezeption für den „Normalhörer“, wie auch die geringe Akzeptanz seitens der populären Musikkritik belegt.

Inzwischen hat Björk 2011 ihr neues Album *Biophilia* veröffentlicht, mit dem sie nochmals neue Wege beschreitet. So ist das Album klassisch physisch als CD oder digital als Download erwerbbar. Man kann *Biophilia* aber auch als App für das iPad oder iPhone kaufen, um die zehn Songs neu zu arrangieren oder zu remixen. (Mitte 2012 wird voraussichtlich das erste Remix-Album von *Biophilia* erscheinen). Björk geht hier technisch – und künstlerisch – einen Schritt weiter als viele andere Künstler und verbindet neue technische Entwicklungen mit ihrem Werk.

Musikalisch bewegt sich Björk aus Sicht von *Medúlla* oder *Drawing Restrait 9* wieder einen Schritt zurück, weswegen Musikkritiker Ralf Krämer über *Biophilia* in der Zeitschrift SPEX schrieb:

> Ihr neues Album wirkt wie der Schnittpunkt der beiden Vektoren Tanz und Bildende Kunst, exemplarisch vertreten durch die alten Alben *Debut* (1993) und *Drawing Restraint 9* (2005). Aber eben nicht mehr House, sondern 2-Step und einmal mehr Drum 'n' Bass bestimmen die Marschrichtung, Schauplatz ist nicht mehr der Konzeptkünstlerkosmos vom Lebensgefährten Matthew Barney sondern Björks eigener Body of Work.[30]

Mainstream ist es trotzdem nicht, was Björk ihren Fans präsentiert, aber ihre klanglichen und strukturellen Experimente fallen etwas weniger extrem aus, als zuvor. Doch ein wenig kritisch fragt Krämer weiter, was nach *Biophilia* überhaupt noch folgen könne: „Die einzige konsequente Weiterentwicklung von Björks momentaner Präsenz wäre ihr Verschwinden. In einem schwarzen Loch."[31]

4. Fazit

Abschließend lässt sich über die Grenzgängerin Björk sagen:

> After a while, the impulse to find a place for Björk in the geography of popular, classical, art, folk, Icelandic, or non-Icelandic music seems fussy. What's most precious in her work is the glimpse that it affords, in flashing moments, of a future world in which the ideologies, teleologies, style wars, and subdivisions that have so defined music in the past hundred years slip away. Music is restored to its original bliss, free both of the

[30] Ralf Krämer, „Biophila", abrufbar unter: http://www.spex.de/2011/10/10/bjork-biophilia-stream-review-rezension/, 02.04.2012.

[31] Ebd.

> fear of pretension that limits popular music and of the fear of vulgarity that limits classical music. The creative artist once more moves along an unbroken continuum, from folk to art and back again. So far, though, this utopia has only one inhabitant.[32]

Dass Björk sowohl mit ihrer Musik als auch als Grenzgängerin trotzdem verstanden und akzeptiert wird, belegen die positiven Verkaufszahlen ihrer Alben. Ihre Musik ist jedes mal aufs Neue ein Wagnis, da der Rezipient zuvor nicht weiß, nicht wissen kann, was ihn erwarten wird. Doch genau diese Unbestimmtheit, diese Experimentierfreudigkeit hat Björk einen festen Platz in der avantgardistischen Popmusik eingebracht.

[32] Ebd., S. 55.