

Die Musik in Geschichte und Gegenwart

Allgemeine Enzyklopädie der Musik

begründet von Friedrich Blume

Zweite, neubearbeitete Ausgabe

herausgegeben von Ludwig Finscher

Leseproben aus Sach- und Personenteil



BÄRENREITER KASSEL BASEL LONDON NEW YORK PRAG
METZLER STUTT GART WEIMAR

Zur Neubearbeitung der »Musik in Geschichte und Gegenwart«

»Die Musik in Geschichte und Gegenwart« oder, wie ihre Benutzer heute zu sagen pflegen, MGG – das Maß, in dem sich eine solche Abkürzung ausbreitet, ist auch ein Maß für den Erfolg des Werkes – begann 1949 zu erscheinen und wurde im Textteil (einschließlich der beiden Supplementbände) 1979 abgeschlossen; der Registerband, der schon wegen des Fehlens von Verweisstichwörtern im Text notwendig geworden war, folgte 1986. Die Erarbeitung einer von Grund auf revidierten Neuauflage nach so (relativ) kurzer Zeit bedarf der Begründung, über den Satz hinaus, mit dem Friedrich Blume sein Nachwort 1967 abschloß: »Etwas muß auch unseren Enkeln und Nachfahren zu tun übrigbleiben«.

Die Zeit, in der Karl Vötterle und Friedrich Blume die schon in den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges entwickelte Konzeption der MGG zu verwirklichen begannen, war einzigartig: die Zeit nach einem Krieg, der – hätte er nur wenig länger gedauert – die Vernichtung der abendländischen Kultur, wenn nicht der Weltkulturen gebracht hätte. Eine der ersten Reaktionen, deutlich vor dem wirtschaftlichen Wiederaufbau Europas und der ideologisch-politischen Spaltung, war das gesteigerte Bedürfnis nach Sicherung und Sichtung des Erhaltenen – in der Musikwissenschaft deutlicher und folgenreicher als in vielen anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, wohl deshalb, weil die Musikwissenschaft als akademisch institutionalisiertes Fach noch jung, ihre Leistungen in der Quellenarbeit vergleichsweise rudimentär waren.

In einer solchen Situation wäre die Konzeption eines Musiklexikons, für das es genügend Modelle gab, voraus sagbar gewesen. Ungewöhnlich war, daß Friedrich Blume als der spiritus rector des Unternehmens eine viel weiter reichende Konsequenz aus der Situation zog: die Entwicklung nicht eines Lexikons, sondern einer Enzyklopädie, wie es schon im Geleitwort zur ersten Lieferung 1949 heißt. Der Begriff Enzyklopädie meinte dabei nicht nur die Leitvorstellung einer »enzyklopädisch« umfassenden Berücksichtigung aller Bereiche der Musik und sogar aller mit Musik sich berührenden Lebensbereiche, sondern auch die Art der Darstellung, die formale und inhaltliche Implikationen hatte. Die formalen lagen darin, daß neben die gleichsam »normale« lexikalische sachlich-konzentrierte und virtuell vollständige Information die Darstellung größerer thematischer Bereiche (Länder, Epochen, Gattungen, systematische Sach- und Begriffsfelder) und zentraler Aspekte (Würdigung großer Komponisten) in Gestalt dessen trat, was Paul Henry Lang in seinem Epilogue zum zweiten Supple-

mentband (1977) »sizeable essays« genannt hat. Die inhaltlichen Implikationen lagen darin, daß die Einbettung dieser Essays in einen lexikalischen, das heißt auf Sachlichkeit, Präzision und (relative) Dauer angelegten Zusammenhang einen sachlich-argumentativen Stil geradezu erzwang, Polemik und überbordende gedankliche und schriftstellerische Subjektivität (soweit menschenmöglich) ausschloß. Die großen Personen- und Epochen-Artikel Friedrich Blumes haben für diese im präzisen Sinne enzyklopädischen Essays, mit denen die MGG sich von allen Musiklexika unterschied und unterscheidet, den Grundton angeschlagen, ja sie haben, um noch einmal Paul Henry Lang zu zitieren, einen »ethical standard« gesetzt.

Gerade durch den besonderen, in der Musikwissenschaft neuen Anspruch der MGG war ihre Entstehung mühsam, ihre Entstehungszeit ungewöhnlich lang. In dieser langen – beim heutigen Tempo wissenschaftlicher Entwicklungen sogar sehr langen – Zeit von dreißig Jahren hat die MGG den Stand der Musikwissenschaft, den sie lexikalisch und enzyklopädisch darstellen wollte, selbst beeinflußt, und zwar ein ganz erheblichen Ausmaß. Sie hat zur Wiederaufnahme des internationalen Gesprächs in der »scientific community« der Musikwissenschaftler mindestens ebensoviel beigetragen, wie sie von der fortschreitenden Normalisierung der Kommunikationsverhältnisse profitiert hat; gerade unter diesem Aspekt kann es als symbolisch verstanden werden, daß das Werk in jenem Land konzipiert und verwirklicht wurde, das die vorangegangene Katastrophe verschuldet hatte. Die MGG hat aber auch inhaltlich nicht nur den Forschungsstand in allen Bereichen des Faches zusammengefaßt, sondern die Forschung weitergetrieben – allein durch ihren enzyklopädischen Anspruch, den Zwang, ein umfassendes Bild der Musik »in Geschichte und Gegenwart« zu entwerfen, Lücken in diesem Bild aufzufinden und zu schließen, vernachlässigte Fragen neu zu stellen, neue, aus der systematischen Absicht des Ganzen sich ergebende Fragen zu verfolgen.

Daß die MGG heute auf ziemlich weite Strecken – und in ihren früheren Bänden natürlich stärker als in den jüngeren und im Supplement – veraltet ist, ist eine Folge eben dieses Prozesses und seiner langen Dauer: die Entwicklungen, die sie selbst in Gang gebracht hat, hat sie nie ganz einholen können. Die Notwendigkeit einer Neufassung war spätestens nach dem Erscheinen der Supplementbände offenkundig. Sie wurde auch durch das Erscheinen des New Grove Dictionary 1980 nicht überflüssig – des bisher einzigen Musiklexikons, das nach Konzept und Umfang vergleichbar zur MGG ist, das aber einerseits sehr viel stärker lexikalisch als enzyklopädisch orientiert und das ande-

rerseits deutlich auf ein (breiteres wie wissenschaftliches) angelsächsisches Publikum zugeschnitten ist und sein will – so wie die MGG von Anfang an, bei aller internationalen Öffnung und Verflechtung, Akzente gesetzt hat, wie sie der deutschen Traditionslinie des Faches entsprechen.

Einer Verwirklichung solcher Überlegungen standen zunächst nicht nur die üblichen wirtschaftlichen und organisatorischen Probleme entgegen, sondern wohl auch Friedrich Blumes – im Nachwort von 1966/67 artikulierte – skeptische Ansicht, die MGG sei nicht nur die erste, sondern zugleich die letzte Unternehmung ihrer Art gewesen, ein letzter Versuch zur Synthese, nach dem das Zeitalter der Speziallexika im Gefolge der immer weitergreifenden Spezialisierung im Fach ausbrechen werde. Diese Prognose hat sich nicht bewahrheitet, im Gegenteil: gerade die außerordentliche Differenzierung und Spezialisierung des Faches in den letzten Jahrzehnten hat einen Drang nach erneuter (und die weitergehende Spezialisierung weiter begleitender) Zusammenfassung erzeugt, von dem nicht nur der New Grove, sondern die erstaunliche Zahl kleinerer Lexika profitiert haben, die seit den Anfängen der MGG erschienen sind. Die Neuauflage der MGG will diesem Wunsch nachkommen. Sie ist eine vollständige und tiefgreifende Bearbeitung des ersten Werkes sowohl was die Stichwortkonstellation des Sachteils betrifft, als auch die Auswahl der Personeneinträge – im Sachteil wie auch im Personenteil mit zahlreichen neuen Stichwörtern, im Sachteil mit einer gänzlichen Neufassung der Artikel in fast allen Fällen.

Die Akzente, die zu einem guten Teil das Besondere der alten MGG ausmachten, werden verstärkt: die großen und

das Lexikalische programmatisch überschreitenden Artikel über Komponisten, Epochen und Gattungen. Die Trennung des Werkes in Sach- und Personenteil ermöglicht es, bei Sachbegriffen mit systematisch-objektbezogenen Fragestellungen vorzugehen und dabei einen relativ einheitlichen Wissensstand (1994-1998 erschienen) zu konsultieren, bei personenbezogenen Fragen gezielt nach Detailinformationen zu suchen und die musikgeschichtliche Bedeutung einer Persönlichkeit im Zusammenhang gewürdigt zu finden. Bei den Sachbegriffen wurde ein Verweissystem eingeführt, das entsprechend dem enzyklopädischen Konzept von Einzelstichworten zu größeren Artikeln leitet. Von großem Nutzen sind sicherlich die Registerbände (zum Sachteil und ein Gesamtregister), die die Informationsdichte der Texte erst ganz erschließen.

Die folgenden Probeseiten mögen eine Vorstellung von Art und Ausmaß der Neubearbeitung geben – in ihrer fertigen Gestalt, was den Sachteil betrifft, in vorläufiger und noch für den Druck zu aktualisierender Form, was den Personenteil angeht. Das Ziel – gewiß nie ganz zu erreichen, aber als Ziel festzuhalten – bleibt bei alledem dasjenige, welches Friedrich Blume am Beginn seines Vorwortes zum ersten Band der ersten Auflage der MGG 1951 formulierte: »Die Gesamtheit des musikalischen Wissens zusammenhängend darzustellen« – jetzt aus der Perspektive nicht mehr der Jahrhundertmitte, sondern des Jahrhundertendes.

WOLFENBÜTTEL,
IM JUNI 1998

LUDWIG FINSCHER

Die Musik in Geschichte und Gegenwart

Allgemeine Enzyklopädie der Musik

begründet von Friedrich Blume

Zweite, neubearbeitete Ausgabe

herausgegeben von Ludwig Finscher

Sachteil



BÄRENREITER KASSEL BASEL LONDON NEW YORK PRAG
METZLER STUTTGART WEIMAR

Unser begrifflicher Umgang mit Musik wird wesentlich geprägt durch **ästhetische Kategorien** und die Reflexion ästhetischer Inhalte. Artikel wie *Absolute Musik*, *Arabeske*, *Musikalische Prosa*, *Politische Musik* diskutieren die Bedeutung solcher Termini für das Verstehen von Musik. Hinzu kommen allgemeinere Stichwörter wie *Musikalität*, *Musikästhetik*, *Wahrnehmung*, *Zahlensymbolik*, *Zeichen*, die sowohl die Entwicklung dieser Bereiche als auch ihre Bedeutung für den Zugang zur Musik beschreiben.

Our conceptual dealings with music are crucially conditioned by the categories and perceptions of **aesthetics**. Articles such as *absolute music*, *arabesque*, *musical prose* and *political music* discuss the meaning of these and similar terms for our understanding of music. They are supplemented by more general entries, such as *musicality*, *music aesthetics*, *perception*, *numerology* and *sign*, that describe not only the evolution of these areas but also their significance for the way we approach music.

Stille

INHALT: I. Begriff. – II. Rückblick. 1. Stille als Folie und Aura. 2. ›Stellen‹. 3. Stücke. – III. Gegenwart. 1. Introvertierte Stille. 2. Extrovertierte Stille

I. Begriff

Das Wort Stille bezeichnet nicht eigentlich Lautlosigkeit. Wer sie meint, spricht von ›absoluter Stille‹. Stille nennt man den akustischen Raum der leisen, kaum merklichen Geräusche und neuerdings, davon abgeleitet, die akustischen Absonderungen der Umwelt, die Laute, Klänge und Geräusche, die wir wohl hören, aber nicht als solche rezipieren. Auch musikalisch artikuliert sich Stille nur selten absolut, als reine Leerstelle. Wo dies der Fall ist, ist sie ein Sonderfall der → Pause, der Teil eines rhetorischen Gestus oder der figurale Ausdruck ihrer selbst, des Nichts oder eines Einhalts. Meist ist die musikalische Stille wie die wirkliche belebt, durchzogen von Tönen, Klängen und Geräuschen.

Man kann wohl sagen: Stille umgibt die Musik, und Musik schließt Momente der Stille ein. Aufs Ganze gesehen aber, schließen Musik und Stille einander aus. Wo Musik anhebt, ist es mit der Stille vorbei. Und wer Stille sucht, meidet Musik. Ältere musikalische Lexika trugen dem Rechnung: Sie haben der Stille keinen Eintrag zugestanden. Erst die Musik der letzten Jahrzehnte hat die Stille als Gegenstand der Komposition und der musikalischen Aktion entdeckt. In diesem Zusammenhang erst avancierte das Wort Stille zum Modewort und ging in die Terminologie der gegenwärtigen Musik ein. Es bezeichnet hier mehr als negative Lautlichkeit. Es steht für einen neuen musikalischen Daseinscharakter, vor allem für eine neue musikalische temporale Befindlichkeit.

Die musikalische Aktualität der Stille trifft sich im übrigen mit dem Interesse der Rezeptionsästhetik an Leerstellen, an Momenten der Ereignisarmut oder -leere, die den Zuhörer in außergewöhnlicher Weise fordern.

II. Rückblick

Die Bedeutung der Stille für die Gegenwart fordert den Rückblick auf die Geschichte. Es zeigt sich: Stille, die Stille und das Stille, das Stillesein und Stillestehen, ereignet sich sehr wohl auch in älterer Musik. Immer aber ist sie im Kontext älterer Musik ein Fremdling. Sie negiert ihren Ereignischarakter. Das Element der Musik sind Äußerungen und Bewegungen lebhaften Lebens. Stille ist Ausdruck schwachen Lebens, der Bewegungs- und Leblosigkeit, der Erstarrung und des Todes. Der Blick zurück trifft auf ein Ensemble von exceptionellen Erscheinungen, auf Momente der Dekomposition im Kontext lebhafter Kompositionen.

Ein Ensemble von Ausnahmen sperrt sich gegen eine Ordnung. So bieten die Abschnitte darüber im wesentlichen Beispiele: Stellen und Stücke, vokale und instrumentale, pausenhaltige und tönende Darstellungen der Stille.

1. Stille als Folie und Aura

Stille umgibt die Musik und bildet ihre Unterlage. Die Allegorie der Musik fordert in Monteverdis *Orfeo* (Vdg. 1609), bevor das Drama beginnt, Stille ein. Die Musica demonstriert, was sie verlangt. Sie hält ein, wo sie vom Schweigen spricht, das sie den Vögeln auferlegt. Sie schweigt selbst, wo sie dem Fluß zu schweigen gebietet. Und ihre Stimme erstirbt, wo sie den Lufthauch bannt. Das Ende ihrer Rede deutet sie nur mehr an. So wird in einer semantisch bedeutsamen Pause der ›Durchblick‹ auf die reine Stille zum musikalischen Ereignis.

Das neuzeitliche Konzertwesen hat die Bitte um Stille ritualisiert und verinnerlicht. Musiker und der Hörer gehen, bevor die Musik anhebt, einen langen Moment in sich, und sie geben der Musik, nachdem sie ihr Ende gefunden hat, die Zeit, die sie braucht, um in die Stille überzugehen. Die Aura der Musik ist Stille. Es scheint, als zögen manche Werke daraus die kompositorische Konsequenz. Die 9. Sinfonie op. 125 von Beethoven (1824) bricht die Stille nicht, sondern entwickelt sich so sanft wie möglich daraus. Ein Werk am Ende zu nihilieren, widersprach dem Optimismus, den die traditionelle Ästhetik mit der Musik verbunden hat, kommt aber vor und ist allemal ein außerordentliches Ereignis. Čajkovskij führt die 6. Sinfonie in h-Moll op. 74 (St. Petersburg 1893), Brahms die 3. Sinfonie in F-Dur op. 90 (Wien 1883) in die sie umgebende Stille zurück, und ganz besonders sinnig tut dies die Abschiedssinfonie von Haydn (1772).

2. ›Stellen‹

Im zweiten Teil der Motette ›Jesus, meine Freude‹ von Bach (BWV 227) zerteilen übergroße Pausen die musikalische Bewegung. Die so entstehenden ›Löcher‹ konfrontieren die Hörer mit dem ›Nichts‹, von dem der Choraltext spricht. Im *Accompagnato* ›Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille‹ aus der Matthäus-Passion (1727) macht ein starrer, pausendurchsetzter homophoner Satz – ein musikalischer Ausdruck von Nichtmusik – das Schweigen Christi sinnfällig.

In Instrumentalmusik namentlich von C. Ph. E. Bach und Haydn zerteilen oder unterbrechen Pausen die musikalische Bewegung, um auf sehr verschiedene Weise und mit sehr verschiedener Absicht den Hörer mit dem Nichts oder der Stille zu konfrontieren, meist um des pathetischen Ausdrucks oder um des Witzes, manchmal auch um des Aberwitzes willen. Beispiele dafür finden sich im expressiven ersten Satz der Sonate in c-Moll, Hob. XVI/20 (1771, Takt 76) von Haydn, in den Fantasien von C. Ph. E. Bach, bis ins Tolle getrieben in der Fantasie in C-Dur Wq 61/6 (1785/86). Auch wo Haydn um des Witzes willen die musikalische Bewegung anhält – wie in manchem Finalsatz – verläßt den Zuhörer das Gefühl nie ganz, hier werde mit Entsetzen Scherz getrieben. Riemann hat das musikalische Metrum als das ästhetische Substitut des biologischen Pulses empfunden (*System der mus. Rhythmik und Metrik*, Lpz. 1903, 4ff.). Wo das Metrum aussetzt, stockt das Herz.

Ein bemerkenswertes Beispiel musikalischer Dekomposition ereignet sich im Finale des Streichquartetts in G-Dur, KV 387 (1782) von Mozart. Der Hauptsatz ist in der Exposition der Ort lebhaftesten musikalischen Lebens und bleibt es, bis ihm ein ganzes System von Kadenzten ein Ende setzt. Im zweiten, anfangs waghalsig modulierenden Teil aber verkümmert der Hauptsatz und geht endlich förmlich unter im Nichts (Takt 173). Die Pause, die ihn verschluckt, hat – obwohl die Notation sie ausmißt – die ästhetische Qualität einer gänzlichen Leere, vor allem, weil Mozart die metrische Bewegung in ihrem Vorfeld zur Ruhe gebracht hat. Der Vorgang ist nicht zuletzt deshalb so wirksam, weil er sich mitten in einer Periode, zwischen dem thematischen Kern und seinen Kadenzten, ereignet.

Gelegentlich haben Fermaten den Zweck, einer Stille Raum zu schaffen, so in der ersten Arie der Kantate *Nel chiuso centro* von G. B. Pergolesi, einer Orpheus-Kantate (in: *Die Kantate*, hrsg. von R. Jakoby, K. 1968, S. 74-99, = *Das Musikwerk* 32). Orpheus sucht Euridike. Er ruft und fragt: »Euridice, e dove sei?« Gegen Ende des ersten Arienteils tritt er, um seiner Frage Nachdruck zu verleihen, gleichsam von der Kunstform in die »Wirklichkeit« – stilistisch ins *Accompagnato* – über. Die Musik hält ein. Die Frage geht ins Weite. Ihr antwortet Stille, unendliche Stille (die gleichwohl nur etwas länger als einen Moment währt).

Wie wenig es braucht, um den Eindruck des Stillstands hervorzu-rufen, zeigt die Aria »Adonis' Tod bringt mich in Not« von A. Krieger (*Arien*, hrsg. von A. Heuss, Lpz. 1905, S. 16f., = DDT 19). Dort, wo Venus über den Tod des Geliebten spricht, tritt Krieger aus dem Takt heraus. Er drückt die Vorstellung der Erstarrung, die mit dem Wort »Tod« verbunden ist, durch einen »unendlich« langen Ton (von drei Vierteln) aus. Die Taktbewegung – die musikalische Analogie des Herzschlags – setzt aus (wenn der Generalbaßspieler die Länge nicht sinnwidrig zerteilt). Freunde Kriegers umschreiben 1676 im Vorwort der von ihnen edierten nachgelassenen Arien den Tod des Komponisten auf musikalische Weise: der Tod habe »ihm den Tact gänzlich verrückete (ebd., S. 5).

3. Stücke

Stille ist die Begleiterin der Nacht. M. Mersenne zog ernsthafte Gesänge den fröhlichen vor. Er liebte sie um des eigenartigen Glückes willen, das sie zu stiften imstande sind. Sie trennen – meinte er – gleichsam den Geist vom Körper und befähigen den Geist, Gott – die ewige Einheit – zu schauen. Das traurige Lied entsage der weltzuge-wandten Mannigfaltigkeit, es nähere sich in langsamen Bewegungen der Stille, der Bewegungs- und Zeitlosigkeit, bringe Ruhe in die Seele, die Ruhe der Nacht, und mache sie bereit zum höchsten Vergnügen, dessen die Menschen teilhaftig werden können: der entrückten, ekstatischen Schau der ewigen Einheit (*Harmonie universelle*, P. 1636/37, Chants 172ff.). Von der Wirkung, die Mersenne beschreibt, hat jede langsame Musik etwas, zumal nächtlich gestimmte Musik: das Nocturno, die Berceuse, der nächtliche Gesang von Tristan und Isolde und A. Schönbergs *Verklärte Nacht* op. 4 (1917).

Die Form des »klassischen« instrumentalen Zyklus zeigt indessen, daß langsame, stille Musik im 18. und 19. Jh. nicht an sich, sondern nur als Durchgang zwischen der geschwinden, lauten goutierten und toleriert worden ist. Das leise serenadenhafte Andante des Klavierkonzerts in C-Dur, KV 467 (1785), von Mozart, ein wundervolles nächtliches Stück, ist eine Zone der Stille zwischen zwei mannigfaltigen, glanzvoll sich entfaltenden Manifestationen des Lebens.

Daß tönend bewegte Musik die Stille der Nacht, den Schlummer, Einsamkeit und selbst Schweigen, fühlbar machen kann, ist erstaunlich. Besonders J. J. Rousseau hat sich darüber gewundert (*Musik und Sprache*, Ausgewählte Schriften, hrsg. von D. und P. Gülke, Wilhelms-haven 1984, 150f., 269f. und 296). In dem seltsam paradoxen Phäno-men offenbarte sich ihm das Wunder und auch das Prinzip der Musik. Es zeigte ihm: Musik gibt Wirklichkeit nicht »wirklich« wieder, sie ahmt vielmehr nur den Effekt der Wirklichkeit nach: die

Bewegung, in die sie die Seelen der Betrachter versetzt. Und eben deshalb ist – so Rousseau – Musik der Stille nicht ton- und bewegungslos. Sie zeichnet die sanften Bewegungen nach, die der empfindet, der sie betrachtet. »Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas« (Art. Opéra, in: J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, P. 1768, S. 350).

Es will scheinen, als habe Beethoven im *Fidelio* (1814) die Intro-duktion, die die Arie Florestans einleitet, im Sinne Rousseaus komponiert. Beethoven schreibt in die Stille die Wirkung hinein, die sie auf den ihr ausgesetzten Menschen ausübt. Er komponiert nicht die Stille, sondern Florestans Empfindung: »die fürchterliche Stille«. Ähnliches geschieht in einer Episode der *Symphonie fantastique* (1830) von Berlioz. Im Vorspann des dritten, des langsamen Satzes wird der Zuhörer Zeuge eines idyllischen Dialogs. Das Englischhorn und die Oboe – ein Hirte und ein Hirtin – spielen einander wohl über ein Tal hinweg »kunstlose« Rufe und Melodien zu. Das Nachspiel des Satzes kommt darauf zurück. Wieder ruft das Englischhorn. Nun aber vergeblich. Vor dem Hirten breitet sich Stille aus, auch hier eine fürchterliche Stille. Berlioz macht darin den dunklen Schauer fühlbar, der den Hirten ergreift. Die Stille bestätigt den Ursinn des alten Topos »Et in Arcadia ego« (auch in Arkadien bin ich: der Tod).

Kompositionen, die sich ausschließlich vom ersten bis zum letzten Ton der Stille widmen, sind selten, sind die Ausnahmen der Ausnahmen. Schuberts Vertonung des Liedes *Meeres Stille* (1815) von Goethe ist ein Beispiel dafür. Sein Erfindungskern ist ein Klaviersatz aus lauter stehenden, fast unmerklich eintretenden Klängen. Bewegungslosigkeit steht für Stille. Schubert stellt den Satz dadurch still, daß er den Takt auf seine Umrisse reduziert und völlig seines Bewegungsmoments, der metrischen Figuration, beraubt. Die Singstimme führt er so, daß sie den Klaviersatz nicht belebt, sondern gleichsam von außen kommentiert. Stille ist hier das Zeichen einer tödlichen Bedrohung. Das Lied ist nachgeahmt worden. Schumanns Lied »Auf einer Burg«, ein Stück des *Liederkreises* (1842), könnte ihm an die Seite gestellt werden. (Das Lied *Die Stille* – ebenfalls aus dem *Liederkreis*, op. 39 – ist dagegen ein heiterer, beschwingter Ausdruck verschwiegenen Glücks.)

III. Gegenwart

Im 20. Jh. ändert sich das Verhältnis von Musik und Stille grundlegend. Stille hört auf, die Ausnahme schlechthin unter den musikalischen Ereignissen zu sein. Sie wird zum Signum ganzer Werke, ja ganzer Oeuvres. Weberns Musik bringt sie durchweg zur Geltung, allerdings nicht dadurch, daß er die Stille selbst kompositorisch einholen würde. Seine Musik ist ihr nahe, weil sie sich kaum je davon entfernt. Sie ist – wie Adorno sagte – dem Verstummen nahe. Und sie verfügt über Strukturen, deren Ereignischarakter dem der Stille gleicht. Stille schreitet nicht fort, sondern breitet sich aus. Die spie-gelsymmetrisch organisierten Einheiten der späten Werke scheinen sich jeweils um ihre Achse herum auszubreiten. Die dynamischen und agogischen Vortragszeichen, mit denen sie Webern versieht, lassen sie freilich noch immer als Partien einer progressiv-intentionalen Bewegung erscheinen.

Wenn die unterschiedlichen Arten, in denen sich die Komponisten in den letzten beiden Jahrzehnten zur Stille in Verhältnis gesetzt haben, etwas gemeinsam haben, dann ist es die Zeitlichkeit, der Umstand, daß Musik der Stille, Musik in der Stille oder Musik aus der Stille, einen eigenen musikalischen Daseinsmodus hat, einen Modus, der sich kategorial von dem der herkömmlichen, im weitesten Sinne rhythmisch und formal verfaßten Musik unterscheidet. Bild und Sinnbild rhythmisch und formal strukturierter Musik ist die progressive, intentionale Bewegung. »Fortschreitung« ist die Devise ...

Von zentraler Bedeutung in der Musiklexikographie sind die Fachbegriffe der **Musiktheorie**. Ihre Fächer sind nicht nur Gegenstand der Musikwissenschaft, sondern auch Lehrstoff an Schulen, Musikschulen, Hochschulen und Konservatorien. Diese Begriffe nehmen in der MGG eine wichtige Rolle ein. Sie werden in ihrem Verhältnis zueinander und entsprechend in größeren Zusammenhängen dargestellt (Akkord, Dynamik, Form, Generalbaß, Imitation, Klangfarbe, Melisma). Behandelt wird aber auch ihr historisch unterschiedlicher Gebrauch, so daß deutlich wird, wie die musikalische Fachterminologie entstanden ist. Ergänzt werden diese Artikel durch Überblicke über die klassischen Fächer der Musiktheorie (der als Fach ein konzentrierter Artikel gewidmet ist): Formenlehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Melodielehre, ihre Entstehung, ihre wechselnde Bedeutung und ihre Einbettung in den gegenwärtigen musikalischen Unterricht.

The technical terms of **music theory** are of central importance to any musical reference work. Not only are music-theoretical disciplines an object of scholarly interest, they also provide subjects taught at schools, music schools, universities and conservatories. These terms are given pride of place in the MGG. They are treated both in relation to each other and in larger contexts (*chord, dynamics, form, figured bass, imitation, harmonic colour, melisma*). More than that, their varying usage throughout history is also discussed, thereby illuminating the way in which music's technical terminology came into being. Supplementing these articles are overviews of the classic disciplines of music theory (which is dedicated a condensed article) – form, harmony, counterpoint, melody – explaining their origins and evolution, their changing meanings and their role in music teaching today.

Dur und Moll

INHALT: I. Begriff. – II. Erscheinungsformen. – III. Entwicklung. – IV. Theorie.

I. Begriff

Dur und Moll werden in der nachantiken und mittelalterlichen Terminologie bezogen auf die genera (*γέννη*), auf Ganz- und Halbton (*re-mi* und *mi-fa*), auf deren Position in Tetrachord und Hexachord, auf große und kleine Terz über einem Ton oder im Quintrahmen sowie auf die Tonstufen *h* und *b* (*b durum* und *b molle*), später auf Dreiklang, Tonleiter, Tongeschlecht und Tonalität. Dur und Moll als Tongeschlechter zu bezeichnen, geht auf die antiken (diatonischen, chromatischen oder enharmonischen) *γέννη* zurück und entspricht als Übersetzung des lat. *genus* (Gattung) der dualen oder polaren Auffassung von Dur und Moll. Als besonders nachhaltig erwies sich die Verbindung zwischen *hexachordum durum* (über *g*) mit Ganzton *re-mi* (*a-h*) und *hexachordum molle* (über *f*) mit Halbton *mi-fa* (*a-b*), denn aus ihr ging die Identifizierung von Dur mit großer Terz und Moll mit kleiner Terz hervor.

G. Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, III, Kap. 31, S. 181f.) gelangte 1558 durch die *proportionalità o mediatio Arithmetica* (6:5:4) zum Durdreiklang (*«si pone la Terza maggiore nella parte grave»*) und durch die *divisione Harmonica* (15:12:10) zum Molldreiklang mit der großen Terz oben (*«si pone nell'acuta»*). Es kam Zarlino jedoch weniger auf die Unterschiedlichkeit dieser Proportionen als darauf an, daß sie beide auf den Proportionen 5:4 und 6:5 basieren. Joh. Lippius bezeichnete 1612 diese beiden Dreiklangsformen als *trias harmonica perfecta* oder *naturalis* bzw. *trias harmonica imperfecta* oder *mollis*. Statt *perfecta* sagte man später auch *major*, statt *imperfecta* (oder *minus perfecta*) auch *minor* (so noch heute für Dur und Moll in den romanischen Sprachen). H. Glareans (1547) Modusnamen Ionisch für den 11. (bzw. 12.) Modus und Aeolisch für den 9. (bzw. 10.) Modus setzten sich nur teilweise durch; bevorzugt wurde eine (unterschiedliche) Zählung der traditionell acht, nach Glarean 12 Kirchentöne.

Im Vorfeld der Dur-Moll-Unterscheidung herrschten die Bezeichnungen *Ionius* und *Dorius* vor. H. Riemann (1920) meinte, daß sich bei den deutschen Praktikern schon vor 1687 (A. Werckmeisters *Musicus mathematicus hodegus curiosus*) die Termini *Dur* und *Moll* eingebürgert hätten. Doch umschrieb Joh. H. Buttstedt noch 1716 »tota musica« mit »Ut Mi Sol, Re Fa La« und J. S. Bach im Wohltemperierten Klavier (BWV 846-893, 1722) *Dur* mit »tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend« und *Moll* mit »Tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend«. Da Ionisch und Dorisch, nicht aber Ionisch und Aeolisch als die beiden wichtigsten Modi galten, findet sich noch in der Bachzeit die sogenannte dorische Vorzeichnung (z.B. *g-Moll* mit einem *b*), seltener eine lydische Vorzeichnung (z.B. *B-Dur* mit einem *b*). Seltsam steht Galantes neben veralteten Tonartenbezeichnungen im Titel von Joh. C. F. Fischers »Blumen Strauss, aus dem anmuthigsten Kunst Garten [...] gesamlet, und in acht tonos ecclesiasticos oder Kirchen Thon eingetheilet« (nach 1732). Mozart schrieb für *A-Dur* »ex A«, aber für *h-Moll* »H mol« – vermutlich ein Reflex des quantitativen Vorrangs der Durtonarten im 18. Jahrhundert. Im 20. Jh., so bei Hindemith, meint »in E« eine *E-Tonalität*, die nicht mehr an *Dur* oder *Moll* gebunden ist.

Die Assoziationen, die heute mit den Begriffen *Dur* und *Moll* verbunden sind, werden der Musik vor etwa 1650 nicht gerecht. Deren tonale Struktur war modal und die konsonante Terzenschichtung intervallisch und nicht akkordisch begründet. Wenn in einer gregorianischen Melodie die Tonfolge *f-a-c'* vorkommt, so ist dies keine Dreiklangsbrechung, noch weniger die eines Durdreiklangs. Man sollte also entsprechende Erscheinungen in vor- und frühbarocker Musik *dural* oder *mollar* nennen und die Begriffe *Dur* und *Moll* ihrer späteren tonalen Bedeutung wegen vermeiden.

Der Begriff *Zigeunermoll* ist in beiden Wortteilen irreführend. Es findet sich vor allem in einer mehrheitlich ungarischen Musizierweise, die charakterisiert ist durch modale Wendungen, nichtfunktionales *Dur* oder *Moll*, kleine (phrygische) und übermäßige Sekunden. Der Tonvorrat (*d-e-f-gis-a-b-cis-d* oder *d-es-fis-g-a-b-cis-d*) ist mehr tetrachordal als heptatonisch strukturiert.



Notensbeispiel 1: Thema der Fuge g-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier I von Johann Sebastian Bach

II. Erscheinungsformen

Dur und Moll sind in der Musik des 18. und 19. Jh. die beiden nahezu unangefochten herrschenden tonalen Ausprägungen. Indem sie aus den acht Kirchentonarten hervorgegangen sind, können auch sie als Modi gelten. Sie treten nun als Tonleiter, als Dreiklang und als Tonalität in Erscheinung.

Die Durtonleiter baut sich aus zwei intervallisch übereinstimmenden Tetrachorden (ut-re-mi-fa) auf. Die beiden Halbtonabstände (mi-fa) übernahmen im Laufe der Zeit eine leittonige Funktion. Der Tritonus zwischen 4. und 7. Leiterstufe (mi contra fa), das einzige chromatische Intervall, bestätigte in seinem Gefälle zu sekundisch erreichter Konsonanz die tonale Funktion des Grundtons. Die im Mittelalter aufgestellte Quintenreihe *f-c-g-d-a-e-h* betraf Tonsystem und Tonvorrat; erst später bezog man sie auf die Durtonleiter. Dies gilt auch für die seit dem 16. Jh. belegte Terzenreihe *f-a-c-e-g-h-d*, die ursprünglich im Zusammenhang mit den drei Hexachorden auf *f*, *c* und *g* stand.

Theoretisch lassen sich drei Ausprägungen der Molltonleiter unterscheiden: 1. das reine oder natürlich genannte Moll; es entspricht dem Aeolisch (= Dorisch mit *b*); 2. das melodische Moll; es kombiniert den unteren Moll- mit dem oberen Dur-Tetrachord; fallend (so will es die Schulbuchweisheit) stimmt es mit dem reinen Moll überein. Sinnvoll ist diese Unterscheidung allenfalls auf die Tonleitern bezogen, während Moll, als Tonalität verstanden, über einen aus ihnen gesamthaft resultierenden Vorrat von neun Tönen (z.B. *a-h-c-d-e-f-fis-g-gis*) verfügt – im Unterschied zum nur siebenstimmigen Dur. Das (3.) harmonische Moll ist weniger Skala als Tonvorrat, der sich aus den Molldreiklängen auf der I. und IV. Stufe sowie dem dominantischen Durdreiklang auf der V. Stufe ergibt. Man vergewärtigt es sich musikalisch sinnvoll als kleinsekundisch umrahmten Quintraum über dem Grundton; ihm entsprechen viele barocke Fugenthemen, z.B. das der Fuge g-Moll in Bachs Wohltemperiertem Klavier I (vgl. Notensbeispiel 1).

Der Dur- und Molldreiklang besteht in Grundstellung und als Sextakkord aus drei konsonanten Intervallen. (Der Quartsextakkord galt dagegen wegen der Quart über dem Baßton als dissonant.) Diese vier Dreiklangsformen sind die einzigen, die derart konsonierend in der siebenstufigen Diatonik enthalten sind. Darauf beruht ihre Bedeutung für die mehrstimmige Musik seit dem 15. Jahrhundert. Daß die ersten sechs Partialtöne einen Durdreiklang bilden, hat die Theorie seit J. Sauveur (1700/01) ebenso fasziniert wie irritiert. Ob ein Vorrang des Dur vor dem Moll besteht, hängt von dessen qualitativem oder quantitativem Verständnis ab. Ein qualitativer Vorrang besteht im größeren Konsonanzgrad des Durdreiklangs und der größeren ‚Helligkeit‘ der duralen großen Terz. Dem steht die größere Expressivität des Moll gegenüber, begründet in der höheren Zahl verminderter und übermäßiger Intervalle. Ein quantitativer Vorrang des Dur ist begründet im Partialtonvorrat mancher Blasinstrumente, in der überwiegend duralen Volksmusik Westeuropas und seit dem Barock im affirmativen Effekt der Dur-Tonalität. In vorbarocker Musik ist weder quantitativ noch qualitativ ein Vorrang von Dur oder Moll festzustellen, sieht man von der für Finalklänge geforderten vollkommenen Konsonanz ab. Im hexachordalen Achttonvorrat, wie er sich aus den drei ineinander verzahnten Hexachorden (*durum*, *naturale* und *molle*, vgl. Tab. 1) ergibt, stehen vier Durdreiklänge (C, F, G, B) gleichwertig vier Molldreiklängen (d, e, g, a) gegenüber. Über je zwei Finales stehen große (*f* und *g*) und kleine (*d* und *e*) Terzen. In duralen Modi der Mehrstimmigkeit überwiegen als konsonante



Notensbeispiel 2

Zusammenklänge Dur-, in mollaren Molldreiklänge. Wie sich durale und mollare Modi quantitativ zueinander verhalten, wäre zu klären. Die Bevorzugung des Durdreiklangs als Finalklang ist vermutlich weniger akustisch als darin begründet, daß er stabiler als der Molldreiklang wirkt: Die größere Terz unter der kleineren konveniert zum raumanalogen Hören. Zudem nimmt das Ohr die Teilung der Quint in zwei Terzen gemäß deren größeren oder kleineren Abständen zu Grundton und Quint, also diastematisch, wahr und nicht gemäß ihren Schwingungsverhältnissen, also proportional.

f-g-a-b-c-d
c-d-e-f-g-a
g-a-h-c-d-e

Tab. 1

Die harmonische Bedeutung des Dur beruht vor allem darauf, daß die in der Durtonleiter enthaltenen drei Dur- und drei Molldreiklänge jeweils im Abstand reiner Quinten stehen. Auch der Quintabstand der Tetrachorde ut-re-mi-fa in der Durtonleiter (in C-Dur auf *c* und *g*) begünstigte die analoge Erschließung des zwölfstufigen Tonvorrats sowie die auf Quintabständen beruhende funktionale Harmonik. Die harmonische Bedeutung des Moll, soweit sie von derjenigen des Dur abweicht, beruht auf der vergleichsweise größeren Zahl der in den Mollskalen enthaltenen verminderten und übermäßigen Intervalle und Dreiklänge samt dem daraus resultierenden expressiven Moment. – Im tonalen Sinn von Dur und Moll verschränken sich ihre Skalen-, Dreiklangs- und (funktional-)harmonischen Aspekte. So läßt sich die Durtonleiter verstehen als zwei durch einen Ganzton getrennte, gleich strukturierte Tetrachorde wie auch als ein mit Durchgangstönen ausgefüllter Dreiklang (Notensbeispiel 2). Jede Leiterstufe läßt sich als Grundton, Terz oder Quint auf je drei verschiedene Stufen beziehen, und jeder Dreiklang ist zu zwei anderen, funktional unterschiedlichen Dreiklängen terzverwandt, z.B. *e* zu *C* und *G* oder *F* zu *d* und *a*.

III. Entwicklung

Die Schwierigkeiten, die sich dem Versuch entgegenstellen, die Entstehung des Dur und Moll einleuchtend darzustellen, haben mehrere Ursachen; so etwa die Neigung, Früheres auf Späteres zu beziehen oder sogar von diesem her zu erklären, z.B. wenn man tonale Bedeutungen des Dur und Moll auf Erscheinungen bezieht, denen dieser Kontext noch unbekannt war. Eine andere Ursache, die zur Sache selbst gehört, liegt darin, daß die verschiedenen Erscheinungsformen des Dur und Moll (s.o.) nicht immer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Nachteilige Verwirrung stifteten die Verkennung eines kirchentonalen Acht- (und nicht Sieben)tonvorrats und der unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs *Stufe* im modalen und im dur-moll-tonalen Zusammenhang sowie die unklare Abgrenzung von Ton- und Stimmungssystemen.

Der Übergang von den duralen Modi (vor allem Lydisch) zum neuzeitlichen Dur und von den mollaren Modi (vor allem Dorisch) zu Moll verlief allmählich und mit beträchtlichen zeitlichen Überlagerungen. Die duralen Modi, in der Volksmusik längst verankert, erlaubten einen bruchlosen Übergang zum neuzeitlichen Dur. Das keineswegs widerspruchsfreie Nebeneinander von Tetra- und Hexachordlehre, die unterschiedlichen Erklärungen des *b durum* und *b molle*, der Umstand, daß der normative Ambitus kirchentonaler Melodien nur bedingt dem Oktavraum über der Finalis entspricht, die Divergenzen von Vorzeichen- und Akzidentiensetzung ...

Die Benennung musikhistorischer Zeitabschnitte als **Epochen** ist in den letzten Jahren in der Musikwissenschaft sehr relativiert worden. Die neue MGG berücksichtigt dies durch begriffsgeschichtliche Stichwörter. Sie stellen die Entstehung und Benutzung von Epochenbegriffen dar und diskutieren, welche Phänomene für den Zusammenhalt des jeweiligen Zeitabschnittes bzw. für die Abgrenzung gegen andere Begriffe geltend gemacht wurden und geltend gemacht werden können. Hinzu kommen Stichwörter zu geistesgeschichtlichen Bewegungen, die oftmals spät in der Musikgeschichtsschreibung als musikalische Termini gebraucht oder mit Musik in Verbindung gebracht wurden. Hierzu zählen kunst- und literaturgeschichtliche Begriffe wie *Aufklärung*, *Dadaismus*, *Empfindsamkeit*, *Futurismus*, *Jugendstil*, *Klassizismus*, *Manierismus* oder *Sturm und Drang*.

In recent years the assignment of names to **periods of music history** has become an object of discussion in its own right. The new MGG takes this into account by offering articles on the history of such names. The entries present the origins and use of these labels, discussing which features were considered definitive for the coherence of a particular period and for distinguishing it from others. There are also entries on movements within intellectual history, which often found belated use as terms in music historiography or were brought to bear on music itself. Among these are concepts from the history of art and literature such as *enlightenment*, *dadaism*, *Empfindsamkeit*, *futurism*, *Jugendstil*, *classicism*, *mannerism* or *Sturm und Drang* (*Storm and Stress*).

Klassik

INHALT: I. Allgemeine Begriffsgeschichte. – II. Begriffe der Klassik in der Musik. – III. »Wiener Klassik« und die Etablierung des Epochenbegriffes. – IV. Inhalt und Grenzen des Epochenbegriffes.

I. Allgemeine Begriffsgeschichte

Klassik und klassisch – klassisches Werk, klassischer Autor – sind Begriffe, die in den Kunst- und Literaturwissenschaften wie in der Musikwissenschaft, aber auch in der Umgangssprache geläufig sind. In allen diesen Bereichen bezeichnen sie Unterschiedliches, aber Verwandtes. Am wenigsten problematisch, wengleich beklagenswert ist dabei der umgangssprachliche Gebrauch, in dem von klassischen Reisezielen, Sportarten, Waschmitteln oder Toilettenpapieren die Rede ist. Klassik ist damit – zumindest im deutschsprachigen Raum – einbezogen in die allgemeine Begriffs- und Wort-Inflation, die ein wesentliches negatives Merkmal der Massen- und Medienkultur ist. Klassik bezeichnet heute außerdem, im Zusammenhang mit der verwaltungstechnischen Einteilung der Musik in U und E, den gesamten Bereich der E-Musik (im Rundfunk z. B. in Sendungen wie *Klassik am Mittag* oder *classic Hits*, im Fernsehen etwa Justus Frantz' *Achtung Klassik!*; Schallplattenkataloge mit der Einteilung *jazz/pop/classic*); dabei suggeriert der Begriff unterschwellig, noch nicht gänzlich seiner traditionellen Inhalte beraubt, Qualität und appelliert an Bildung, Bildungsbewußtsein und Bildungsstreben als Relikte der bürgerlichen Gesellschaft. Inflation und Beliebtheit des Terminus beginnen bemerkenswert früh und sind schon in Nestroys Komödie *Einen Jux will er sich machen* (1842) Ziel des Spottes:

»Zangler: Was hat er denn immer mit dem dummen Wort klassisch?
Melchior (Hausknecht): Ah, das Wort is nit dumm, es wird nur oft dumm angewend't.
Zangler: Ja, das hör' ich, das muß er ablegen, ich begreif nicht, wie man in zwei Minuten somal dasselbe Wort repetiren kann.
Melchior: Ja, das is klassisch.« (1. Akt, 6. Auftritt)

Freilich schimmert auch hier noch der Sinn des Wortes durch die Abnutzung hindurch: Das Klassische ist das qualitativ Herausgehobene schlechthin; Klassik eine einmalige, herausgehobene Epoche;

ein klassischer Autor ein beispielhafter Vollender und damit Normenschöpfer in seinem Gebiet. Klassik kann so ein normativer Qualitätsbegriff wie ein Epochenbegriff sein; beide Aspekte fließen in der Begriffsgeschichte immer wieder ineinander. Zusätzlich kompliziert sich die Situation dadurch, daß im deutschsprachigen Bereich Klassik und Klassizismus bis ins 20. Jh. hinein oft synonym gebraucht wurden (→ *Klassizismus*) und daß im Englischen und in den romanischen Sprachen das Adjektiv *classic*, *classique*, *classico*, das Substantiv aber *classicism(e)*, *classicismo* heißt. Eine andere Art von Komplikation entsteht außerdem daraus, daß sich die jeweilige Begrifflichkeit auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Maße auf das »klassische« Altertum als die Wurzel der abendländischen Kultur bezieht.

Der Ursprung dieser Begrifflichkeit in den lebenden Sprachen liegt in der Terminologie des römischen Steuersystems: *classicus* ist ein Steuerzahler, der zur höchsten Steuerklasse (*classis prima*) gehört. Im 2. Jh., bei dem Grammatiker Aulus Gellius, wird aus dem *civis classicus* ein *scriptor classicus*, ein »erstklassiger« Schriftsteller. In diesem Sinn überdauern Wort und Sache bei klassisch gebildeten Autoren, in der Geschichte des Musikdenkens z. B. bei Glarean, der Josquin Desprez (und andere) als *classicus symphoneta* apostrophiert (*Dodekachordon*, Basel 1547, lib. 3, S. 240), und bei Marco Scacchi, der Werke von Palestrina, Morales, Sweelinck, Porta, Soriano (Suriano) und F. Anerio als opera »*tum antiquorum, tum modernorum primae classis Authorum*« nennt (*Cribrum musicum*, Vdg. 1643); ähnlich spricht Schütz in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* 1648 von »*Alte[n] und Neue[n] Classicos Autores*«. Hinter solchem Wortgebrauch steht humanistische Bildung und die Allgemeinvorstellung vom *actor classicus*, aber kein Konzept des Klassischen oder einer Klassik.

Das ändert sich – für die ganze spätere Diskussion wegweisend – mit der Ausrufung des *Siècle de Louis le Grand* (so der Titel des Gedichts von Charles Perrault, das der Autor im Januar 1687 in der *Académie française* vortrug), aus der sich die *Querelle des Anciens et des Modernes* entwickelte. Aus ihr wiederum entstand auf komplizierte und widersprüchliche, hier nicht näher darzustellende Weise die Idee und Ideologie der Klassik in der französischen Literatur (dazu jetzt H. Stenzel 1995), die von der französischen Musikgeschichtsschreibung wenigstens zeitweise umstandslos übernommen wurde (N. Dufourq 1965).

Die Verbindung von national-politischer *grandeur* und *classicisme* als nicht mehr zu steigender, geschweige denn zu überragender Blüte des nationalen kulturellen Potentials, die sich an den »klassischen« Mustern der Antike nährt und sie zugleich übertrifft, sollte für spätere Klassik-Gründungen ebenso wie für die Frage, unter welchen Bedingungen Klassik überhaupt möglich sein könnte, erhebliche Folgen haben. In Frankreich glaubten Madame de Staël in ihrem höchst einflussreichen Buch *De l'Allemagne* (P. 1810) wie Charles-Augustin de Sainte-Beuve (*Quest-ce qu'un classique?*, in: Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, P. 1851; auch in: *Les Cahiers de Sainte-Beuve*, 1876, S. 108-109), daß Klassiker einer Klassik in Deutschland unmöglich seien. Von da führt der Weg einerseits zu Nietzsches Abrechnung mit dem im Bildungsbetrieb verflachten Klassik-Begriff (*Giebt es »deutsche Klassiker«?*, in: *Menschliches, Allzumenschliches*, 2. Bd., 1886, 2. Abt. Nr. 125), andererseits zu dem eigentlich »klassischen« Text über den Klassik-Begriff in der europäischen Literatur, T. S. Eliots Vergil-Essay *What is a Classic?* (L. 1945, dt. Ffm. 1963). Für Eliot ist Klassik die Koinzidenz der höchsten Reife einer schöpferischen Persönlichkeit mit dem Moment der höchsten Reife einer Gesellschaft, ihrer Sprache und ihrer Kultur. Nur in einem solchen *kairos*, in dem eine Gesellschaft »einen Augenblick der Ordnung und Stabilität, der Ausgewogenheit und Harmonie erreicht hat« (S. 17), kann ein »gemeinverbindlicher« Stil (S. 16) entstehen, in dem der »Genius der Sprache« (S. 30) selbst sich ausdrückt und der eben deshalb von allen Ständen und Klassen verstanden werden kann. Eine solche absolute Klassik findet sich in der Geschichte nur einmal: im Werk Vergils, das klassisch ist »auch im Verhältnis zu [...] anderen Sprachen« (S. 36), während relative Klassiker als klassisch nur »im Hinblick auf ihre eigene Sprache« (ebd.) gelten können – so etwa auch Goethe.

In Eliots Klassik-Begriff, der natürlich eine extreme Stilisierung ist, sind viele Motive älterer Klassik-Diskussionen eingeflossen, nicht nur die der französischen Tradition, sondern nicht zuletzt die der deutschen Diskussion seit dem Ende des 18. Jh. Die Diskussion wurde in Deutschland so lange, so intensiv und so widersprüchlich geführt wie in keinem anderen Land – wahrscheinlich deshalb, weil es in Deutschland den »Augenblick der Ordnung und Stabilität, der Ausgewogenheit« von Gesellschaft und Kultur, wie ihn die französische Klassik der Epoche Louis XIV. nicht nur nach der Meinung der französischen Kritiker vorgelebt hatte, gerade nicht gab und nach Goethes Meinung auch nicht geben sollte: »Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten« (*Literarischer Sansculottismus*, zuerst in Schillers *Horen*, 5. Stück, 1795) – denn: »einen vortrefflichen Nationalschriftsteller kann man nur von der Nation fordern« (ebd.), aber eben das ist der deutschen Nation unmöglich, da »ihre geographische Lage sie eng zusammenhält, indem ihre politische sie zerstückelt« (ebd.). Andererseits – und so dachten die meisten außer Goethe und erst recht nach Goethe – lag es gerade in dieser Situation nahe, Klassiker für den literarischen (und musikalischen) Olymp zu erfinden, zu denen die politisch gespaltene Nation als zu einem Symbol ihrer wenigstens kulturell verwirklichten Einheit aufschauen konnte. Tatsächlich spielen schon in den diffusen Gebrauch des Begriffs klassisch in der deutschen Literatur und Literaturkritik des 18. Jh. nationale Töne hinein, und das gilt auch für den Aufsatz, an dem sich die erste Diskussion in Deutschland entzündet: Daniel Jenischs *Über Prose und Beredsamkeit der Deutschen* (in: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* 1, 1795), in dem die »Armseligkeit der Deutschen an vortrefflich klassisch prosaischen Werken« vehement beklagt wird. Goethes Antwort war der zitierte Aufsatz, der den Deutschen keine Klassiker wünschte, der aber große Wirkung, bis hin zu Eliots Essay, durch seine Beschreibung der Bedingungen der Möglichkeit des Klassischen hatte. Die andere Antwort kam von Friedrich Schlegel (*Georg Forster, Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker*, in: Joh. Fr. Reichardt [Hrsg.], *Lyceum der schönen Künste*, Bd. 1, Tl. 1, Bln. 1797), der

ein radikal anderes Klassik-Konzept entwarf: Klassizität nicht als Nachahmung der Antike, Regelmäßigkeit oder überragende Genialität, sondern als Ensemble nachahmenswürdiger Eigenschaften und deren Nachahmung im Fortschreiten auf eine nie erreichbare Vollkommenheit hin.

Schlegels Entwurf blieb so folgenlos wie Goethes vorsichtige Zurückweisung des Klassik-Begriffs (die in späteren Jahren allerdings mehrfach revidiert wurde), und es gehört zu den Ironien der Ideengeschichte, daß in der weiteren Diskussion sehr schnell Goethe und Schiller als Klassiker etabliert wurden, daß die Diskussion sich ebenso schnell politisierte und daß in dieser Politisierung Goethes Argumentation von 1795 vollends auf den Kopf gestellt wurde: Nun sollte die gelungene Hypostasierung Goethes und Schillers zur deutschen Klassik die deutsche Einheit vorbereiten. Dieser Prozeß begann mit der Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen des liberalen Historikers Georg Gottfried Gervinus (Lpz. 1835-1842), die explizit der Erziehung der Nation dienen sollte und in der Goethe und Schiller als Entwicklungsziel und Höhepunkt der nationalen Literaturgeschichte – unter Berufung auf die Antike – dargestellt werden. »Goethe und Schiller führten zu einem Kunstideal zurück, das seit den Griechen niemand mehr als geahnt hatte« (Einl. zum 1. Bd., datiert 1834, S. 12). Dieser Höhepunkt war aber zugleich das Ende der deutschen Literatur; nichts Nennenswertes konnte ihm folgen. In der Schlußbetrachtung zum fünften Band heißt es 1842: »Der Wettkampf der Kunst ist vollendet; jetzt sollten wir uns das andere Ziel stecken« (Bd. 5, S. 735), und dieses andere Ziel war der Nationalstaat. Fast gleichzeitig führte Heinrich Laube den Epochenbegriff Klassik ein, während Gervinus Goethe und Schiller nur als »classische« Autoren dargestellt hatte (H. Laube, *Gesch. der deutschen Lit.*, 4 Bde., Stg. 1839/40). Damit war das »Klassikmodell« abgeschlossen, und spätestens um 1850 hatte es allgemeine Gültigkeit bekommen: Goethe und Schiller waren die deutschen Klassiker, ihr Wirken, vor allem das gemeinsame, konstituierte die Deutsche oder Weimarer Klassik als Höhepunkt der Deutschen Literatur. Die Eingrenzung auf Weimarer Klassik bildete die Voraussetzung für Liszts ehrgeizigen Versuch, eine zweite »Weimarer Klassik« zu schaffen, und für die Konstruktion der Wiener Klassik als musikgeschichtliches Pendant zur Weimarer. In der politisch-nationalen und nationalistischen Rezeption verschob sich der Akzent von den Dioskuren bezeichnenderweise auf Schiller; ihren Höhepunkt erreichte diese Entwicklung in den Schillerfeiern des Jahres 1859. Am Ende stand wieder Nietzsche, der die Folgen des Einigungskrieges 1870/71 schärfer sah als alle Zeitgenossen: »Wir haben ja unsere Kultur, heißt es dann, denn wir haben ja unsere »Klassiker«, das Fundament ist nicht nur da, nein, auch der Bau steht schon auf ihm gegründet – wir selbst sind dieser Bau. Dabei greift der Philister an die eigene Stirn.

Um aber unsere Klassiker so falsch beurtheilen und so beschimpfend ehren zu können, muss man sie gar nicht mehr kennen: und dies ist die allgemeine Thatsache. Denn sonst müsste man wissen, dass es nur Eine Art giebt, sie zu ehren, nämlich dadurch, dass man fortfährt, in ihrem Geiste und mit ihrem Muthe zu suchen und dabei nicht müde wird. Dagegen ihnen das so nachdenkliche Wort »Klassiker« anzuhängen und sich von Zeit zu Zeit einmal an ihren Werken zu verbauen, das heißt, sich jenen matten und egoistischen Regungen überlassen, die unsere Concertsäle und Theaterräume jedem Bezahlenden versprechen, auch wohl Bildsäulen stiften und mit ihrem Namen Feste und Vereine bezeichnen – das alles sind nur klingende Abzahlungen, durch die der Bildungsphilister sich mit ihnen auseinandersetzt, um im Uebrigen sie nicht mehr zu kennen, und um vor allem nicht nachfolgen und weiter suchen zu müssen. Denn: es darf nicht mehr gesucht werden; das ist die Philisterlösung.« (*Unzeitgemäße Betrachtungen*, Erstes Stück, 2. Kap., Lpz. 1873, zit. nach: *Sämtl. Werke. Kritische Studienausg.*, hrsg. von G. Colli/M. Montinari, Taschenbuchausg. Mn./Bln./N.Y. 1980, ...

Die Entwicklung und Geschichte der **Gattungen** ist ein Kernbereich der historischen Musikwissenschaft. Hier wird die MGG – in Fortführung ihrer Tradition – einen deutlichen Schwerpunkt setzen. Die vielfältigen Implikationen von Gattungsgeschichte (sozial-, kultur-, kompositionsgeschichtliche) werden ebenso dargestellt wie die Bedeutung der wichtigen Werke und Komponisten für die Geschichte einer Gattung. Kleinere Teilbereiche (z.B. Novelette, Impromptu, Kammersymphonie oder Schulooper) werden in übergeordnete Stichwörter (z.B. Charakterstück, Symphonie oder Kinder- und Jugendmusiktheater) integriert.

The evolution and history of **genres** is a key area in historical musicology. Maintaining its earlier tradition, MGG devotes a large amount of attention to this topic. The wide-ranging implications of the history of musical genres for social, cultural and compositional history are presented at length, as is the significance of major works and composers for the history of each genre. Minor areas such as novelette, impromptu, chamber symphony or school opera are integrated into main articles such as *character piece*, *symphony* or *children's musical theatre*.

Melodram

INHALT: I. Terminologie, Allgemeines. – II. Das deutsche Bühnenmelodram des 18. Jahrhunderts. 1. Entstehungsgeschichte. 2. Gattungskonstitution (1775 bis ca. 1785). 3. Rezeption in anderen Ländern. 4. Ästhetische Kritik. – III. Das Melodram als Nummer in Bühnenwerken des 18. und 19. Jahrhunderts. 1. Singspiel. 2. Französische Oper. 3. Deutsche Oper. 4. Schauspiel. – IV. Das Konzertmelodram im 19. Jahrhundert. 1. Deutschland. 2. Tschechoslowakei. – V. Szenisch-konzertante Werke. – VI. Das Boulevardmelodram im 19. Jahrhundert. 1. Frankreich. 2. Deutschland, England, USA. – VII. Das Melodram im 20. Jahrhundert.

I. Terminologie, Allgemeines

Der Terminus *Melodram* (von griech. *μέλος* und *δράμα*, engl. *melodrame*, frz. *mélodrame*, span. *melodrama*) bezeichnet als Terminus technicus die Kombination von gesprochener Sprache (zunächst Prosa, später auch versifizierter Sprache) mit Instrumentalmusik, sei es alternierend oder gleichzeitig. Als Gattungsbezeichnung meint er zunächst ein Bühnengenre, das gegen Ende des 18. Jh. entstand, wobei die ersten Bühnenmelodramen unterschiedliche Bezeichnungen trugen wie *Scène lyrique*, *Monodrama*, *Duodrama*, mit Musik vermishtes Drama, Drama mit musikalischen Zwischensätzen usw. Der Begriff *Melodram* bzw. *Melodrama* begann sich erst in den 1780er Jahren durchzusetzen, und zwar in dem Maße, in dem sich die Vorstellung dieses Genres von einem Schauspiel mit Musik zu einer Gattung des Musiktheaters wandelte. Er bezeichnet allerdings nicht nur das Bühnenmelodram des musikalischen Sturm und Drang, das meist aus einem einaktigen Monolog auf ein mythologisches Sujet der griechisch-römischen Antike (bisweilen auch ein exotisches) besteht, sondern ebenso sehr die zu Musikbegleitung rezitierte Ballade oder – seltener – die Ode (anfänglich auch *Declamatorium* oder *Declamation* genannt), darüber hinaus aber auch ein Genre des französischen Boulevardtheaters, das gegen 1800 entstand und in Europa und Amerika Verbreitung fand, schließlich gar eine bestimmte Art des Films im 20. Jahrhundert. Das Adjektiv *melodramatisch* meint im kompositionstechnischen Sinne die Kombination von deklamierter Sprache und Musik, im allgemeinen Sprachgebrauch – vom Genre des Boulevardmelodrams herrührend – übertrieben Pathetisches und Rührseliges. Von all diesen höchst vielfältigen Bedeutungen abzugrenzen ist der italienische Terminus *Melodramma*, ein Synonym für Oper; in neueren italienischen Publikationen wird der Begriff daneben aber auch in den oben skizzierten Verwendungsarten gebraucht.

Obwohl auch bei anderen musikalischen Gattungen ein und derselbe Terminus manchmal keineswegs eine Identität der Sache verbürgt, gehört die schwankende, heterogene Terminologie mit zu den besonderen Charakteristiken des Melodrams, die diesem nicht als äußerliches Merkmal anhaften, vielmehr seinen Kern betreffen. So existierten im 18. Jh. die Bezeichnungen *Monodrama*, *Duodrama*, *Drama* mit musikalischen Zwischensätzen und eben *Melodrama* nicht nur nebeneinander, nicht selten wurden sie sogar für ein und dasselbe Werk verwendet. Aus Unbehagen an solch divergierender Terminologie versuchten Musikforscher, eine gewisse Einheitlichkeit durch die Einführung von Ersatztermini herzustellen: »akkompaniertes Drama« (E. Istel 1906, S. 99), »Monodram« (F. Brückner 1903/04, S. 581), »gesanglos darstellende Musik« (M. Steinitzer 1919, S. 4) oder auch »melólogo« (J. Subirá 1949, Bd. 1, S. 18f. und passim). Diese Bezeichnungen konnten sich jedoch nicht allgemein durchsetzen. Zu etablieren vermochten sich hingegen die Termini »Konzertmelodram« (Istel 1906, S. 87) für ein im Konzert vorgetragenes Melodram mit Klavier- oder Orchesterbegleitung sowie »gebundenes Melodram« (E. Humperdinck, s. R. Stephan 1960, S. 183f. und E. F. Kravitt 1976, S. 575), der die diastematische und rhythmische Fixierung der Sprechstimme bezeichnet.

II. Das deutsche Bühnenmelodram des 18. Jahrhunderts

1. Entstehungsgeschichte

Ausgehend von J.-J. Rousseaus 1762 verfaßter *Scène lyrique Pygmalion*, die 1770 mit Musik des dilettierenden Komponisten H. Coignet (nur 2 Stücke stammen aus der Feder Rousseaus: das Andantino der dreiteiligen Ouvertüre und das Andante Nr. 2) in Lyon in privatem Kreis präsentiert, vermutlich 1772 in Paris erstmals öffentlich aufgeführt und 1775 in den Spielplan der Opéra-Comique aufgenommen wurde, etablierte sich das Melodram als selbständige musikdramatische Gattung gleichwohl nicht in Frankreich, sondern in Deutschland. Im Zuge der starken kulturellen Anlehnung der deutschen Hof- und Stadttheater an Frankreich wurde *Pygmalion* mit der (heute verschollenen) Musik von Fr. Aspelmayr 1772 in Wien und im selben Jahr in Weimar mit (ebenfalls verschollener) Musik von A. Schweitzer durch die *Seylersche Theatergesellschaft* aufgeführt. Auch in Graz und Prag sind Aufführungen nachgewiesen, und spätestens 1774 dürfte G. Benda, der zu diesem Zeitpunkt als Kapellmeister in Gotha tätig war, die Aufführung des Werkes im dortigen Hoftheater erlebt haben. Rousseaus *Scène lyrique*, ein Resultat des Pariser Buffonistenstreits, in welchem der Philosoph die Auffassung vertreten hatte, die französische Sprache eigne sich schwerlich als Träger musikalischen Ausdrucks, fand also in ihrer neuartigen Kombination von gesprochener Sprache und instrumentalen Zwischenspielen im deutschen Sprach-

(Diese folgenber wie bey einigen andern Stellen fällt die Stimme jedesmal mit dem untergelegten Worte ein.)

O du, bey welchem Namen ich fühle, sie ist die Mutter, der lieberer Mutter, als mächtler Juno! Sie

liegt ich jagt. liegt

(Zwisch.)

liegt ich hier. und geh um Nacht, um Wege auf Johns Haupt.

Abb. 1: G. Benda, Ausschnitt aus dem Klavierauszug von »Medea« (1775)

gebiet breitesten Diskussionsraum. Im Rahmen der Bemühungen um eine deutschsprachige Oper und eine nationale Tragödie, die entsprechend dem wachsenden Nationalbewusstsein in der zweiten Hälfte des 18. Jh. mit steigender Intensität geführt wurden, spielte die Problematik eines deutschsprachigen Rezitativs eine ausschlaggebende Rolle. Da die deutsche Sprache, anders als die italienische, als schwerfällig und tiefinnig galt, fielen Rousseaus Ansichten über den Gegensatz zwischen der italienischen und der französischen Sprache in Deutschland auf eine Problemkonstellation, welche das Aufkommen des Melodrams, also eines Musiktheaters mit gesprochener statt gesungener Sprache, begünstigte. Benda schuf mit der ausdrucksstarken, affektgeladenen Musiksprache und der emotionsträchtigen Dramaturgie seiner beiden ersten Melodramen *Ariadne auf Naxos* (1775 Gotha, Text: Johann Christian Brandes) und *Medea* (1775 Leipzig, Text: Fr. Wilh. Gotter) Typen der neuen musikhistorischen Gattung, welche Vorbildfunktion erhielten. Zwar waren Verfahren, Musik und gesprochene Sprache zu kombinieren, zuvor schon bekannt gewesen, etwa im »Gebrauchsmelodram« der Theatersphäre (vgl. W. Braun 1993, Dr.i.Vorb.) wie auch in protestantischen und jesuitischen Schuldramen, z.B. in *Sigismundus Hungariae rex* von Joh. E. Eberlin (1753 Salzburg). Als Schüler des Jesuitenkollegs in Jičín hatte Benda solche Schuldramen kennengelernt, deren Struktur der Art des Melodrams nahe kam (vgl. Z. Pilková, *Die Melodramen Jiří Bendas und die Anfänge dieser Gattung*, in: Chr. Heyter-Rauland/Chr.-H. Mahling, *Untersuchungen zu Musikbeziehungen* [...], Mz. 1993, S. 166). Gleichwohl schuf Benda einen musikhistorisch im wesentlichen neuen Gattungstypus. Seine kompositionstechnischen Voraussetzungen sind: das akkompagnierte Rezitativ, die *danse en action* Noverrescher Prägung, die der französischen Oper entstammende programm-musikalische Deskriptionskunst, die Entwicklung der Orchester-technik, schließlich die weltliche Solokantate, welche in Sujet und musikalischer Faktur überhaupt manche Gemeinsamkeiten mit dem Melodram aufweist.

2. Gattungskonstitution (1775 bis ca. 1785)

Mit den erfolgreichen Uraufführungen der Bendaschen Melodramen *Ariadne auf Naxos* und *Medea* (vgl. Abb. 1), die bald danach an zahlreichen Bühnen im deutschsprachigen Raum und im Ausland gespielt wurden, ist demnach nichts Geringeres als eine neue musikalische Gattung konstituiert worden. Sie ist durch die folgenden Prinzipien charakterisiert: Statt durch eine in Musik gesetzte Versdichtung wird die Ebene der Dichtung durch einen deklamierten Prosamonolog konstituiert. In ihm bringt die Protagonistin ihre Empfindungen in raschem Wechsel, einem brüskten Hin und Her zwischen Angst und Hoffnung, Verzweiflung und Auflehnung bis zur katastrophischen Zuspitzung zum Ausdruck. Die Ebene der Musik wird demgegenüber markiert durch eine klanglich und dramaturgisch spezifizierte Instrumentalmusik, die der dramatischen Kurve des Melodrams eine nur der Macht der Tonkunst verfügbare

Vertiefung verschafft. Der Dramaturgie der plötzlichen Affektwechsel der Protagonistin entsprechend wird die Musik nicht zu einem Kontinuum der Form gestaltet; teils im Wechselspiel mit der Deklamation, teils sie simultan stützend bildet sie vielmehr einen intermittierenden Verlauf aus, dessen Kompositionsverfahren von dem in der Oper entwickelten obligaten Rezitativ zehren.

In Anlehnung an die Bendaschen Modelle setzten sich in den folgenden Jahren etliche Komponisten mit dem neuartigen Genre auseinander. In seiner Funktion als Musikdirektor der Seylerschen Schauspielergesellschaft scheint Chr. G. Neefe, der spätere Lehrer Beethovens, *Sophonisbe* (1776 Leipzig, Text: August Gottlieb Meißner) bereits 1776 komponiert zu haben. Als neues Element bezog Neefe hier den Chor mit ein und gestaltete Sophonisbes zweite Sprecharie mit rhythmisch präzis festgelegter Deklamation. Auch der als Musikpublizist hervorgetretene Joh. Fr. Reichardt engagierte sich bei der neuen Gattung mit den Werken *Cephalus und Prokris* (1777 Hamburg, Text: K. Wilh. Ramler), *Ino* (1779 Leipzig, Brandes) und später *Herkules Tod* (1802 Berlin, Reichardt); das letztgenannte »Monodrama mit Chören« nach einem Text des Sophokles erhellt im übrigen, wie eng damals die Komposition von Melodramen auch mit der Diskussion um eine nationale Tragödie in Zusammenhang stand.

Besondere Pflegestätten der neuen Gattung waren die Residenzstädte Mannheim, Darmstadt und Weimar, aber auch weitere Hoftheater und sogar öffentliche Bühnen spielten eine Rolle. 1778 wurde Goethes »Monodrama« *Proserpina* in der Vertonung von K. S. Freiherr von Seckendorff in Weimar uraufgeführt, allerdings nicht als selbstständiges Werk, sondern als »Einlage« in Goethes Farce *Der Triumph der Empfindsamkeit*. Der Text gewann in diesem Kontext parodistische Züge, die Goethe später revidierte. Als gattungsgeschichtlich neues Element bezieht Seckendorffs melodramatische Komposition die Solosingstimme mit ein. Im übrigen wurde mehrere Jahrzehnte später *Proserpina*, wiederum unter Goethes Leitung, mit einer 1814 neu komponierten Musik von C. Eberwein in Weimar 1815 erneut aufgeführt, diesmal jedoch als Einzelwerk.

In Mannheim, dem Zentrum der entwickeltesten Orchestertechnik der damaligen Zeit, entstanden die Melodramen *Cleopatra* (Text: Johann Leopold Neumann, 1780 Mannheim) von Fr. Danzi, *Emma und Edgar* (Text: Ignaz Reichert, 1780 Mannheim) von Franz Mezger sowie *Elektra* (Text: Wolfgang Heribert von Dalberg, 1781 Mannheim) von Joh. Chr. Cannabich. Dort lernte auch Mozart die Bendaschen Melodramen kennen. Seiner Begeisterung für Bendas Musik verlieh er in einem Brief vom November 1778 an seinen Vater emphatisch Ausdruck: »in der that – mich hat noch niemal etwas so surprenirt! – denn, ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! – sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern Declamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirkung thut; – was ich gesehen ...

Der komplexe Bereich der **Kirchenmusik** wird mit unterschiedlichen Artikeltypen aufgeschlüsselt. Neben liturgischen Gesängen (*Agnus Dei, Credo, Kyrie*) und ihrer über tausendjährigen Geschichte stehen die regional unterschiedlichen Ausprägungen der Liturgien (*Ambrosianischer Gesang, Beneventanischer Gesang*) und Liturgieformen (*Agende, Gemeindegesang, Offizium*). Gegenwärtige Fragen der Kirchenmusik (*Semiologie, Vatikanisches Konzil*) werden ebenso behandelt wie ihre Geschichte und ihre Überlieferung. Hinzu kommen Überblicke wie etwa *Armenische Kirchenmusik* oder *Sacred singing*.

The complex field of **church music** is broken down into articles of many different types. Alongside liturgical chants with millennia-old histories (*Agnus Dei, Credo, Kyrie*) can be found regional variants of the liturgy such as *Ambrosian chant* and *Beneventan chant*, and liturgical forms such as *service, congregational singing* and *office*. Current questions of church music (*semiology, Vatican council*) are discussed no less thoroughly than its history and traditions. Additionally overviews are presented like *Armenian church music* or *Sacred singing*.

Orthodoxe Kirchenmusik

INHALT: I. Einleitung. – II. Die byzantinische Messe. – III. Griechisch-orthodoxe Kirchenmusik. – IV. Bulgarisch-orthodoxe Kirchenmusik. – V. Russisch-orthodoxe Kirchenmusik. 1. Die Phasen der Aneignung byzantinischer Traditionen. 2. Der Kirchengesang der Kiewer, Nowgoroder und Wladimiro-Suzdaler Rus' (um 1000 bis um 1450). 3. Die Gesangskultur der Moskauer Rus' (um 1450 bis um 1650). 4. Vom Barockkonzert zum Klassizismus (um 1650 bis um 1750). 5. Der Kirchengesang von etwa 1750 bis zur Gegenwart. – VI. Serbisch-orthodoxe Kirchenmusik. 1. Einstimmiger Gesang. 2. Mehrstimmiger Gesang. 3. Geistliche Kunstmusik. – VII. Orthodoxe Kirchenmusik der Westukraine und der Ostslowakei. 1. Westukraine. 2. Ostslowakei. – VIII. Rumänisch-orthodoxe Kirchenmusik. – IX. Georgisch-orthodoxe Kirchenmusik. 1. Einleitung. 2. Das Hymnarium und die sonstigen liturgischen Bücher. 3. Notation. 4. Musiktheorie. 5. Mehrstimmigkeit.

I. Einleitung

Das gemeinsame Merkmal der hier behandelten kirchenmusikalischen Gebiete ist der byzantinische Ritus, den die im folgenden genannten Kirchen praktizieren. Ausgehend von Jerusalem verbreitete sich der byzantinische Ritus zunächst nach Georgien, dann in den Kirchen des Patriarchats von Konstantinopel und darüber hinaus ab der Rückeroberung der syrischen Gebiete im ausgehenden 10. Jh. im Bereich des Patriarchats von Antiocheia sowie im Westen in verschiedenen Epochen in Süditalien und Sizilien bis zu den Toren von Rom, bis zum griechischen Kloster von Grottaferrata. Liturgische Partikularismen wurden allmählich ausgeglichen, so daß der byzantinische Ritus heute als der orthodoxe Ritus allgemein gelten kann, welcher in den vier Patriarchaten des Ostens, Konstantinopel, Antiocheia, Alexandrien und Jerusalem, sowie in den neuen Patriarchaten bei den Slawen und den Rumänen allein vertreten ist. Was den Gesang anbelangt, so sei hier auf die Struktur derjenigen Offizien verwiesen, die gesungen werden, d.h. Vesper und Morgenoffizium, sowie auf die Göttliche Liturgie, das Pendant zur lateinischen Messe (s. Tabelle 1). Die kanonischen Horen werden lediglich an den Vorfesten von Weihnachten und Epiphanie gesungen, das Abendoffizium der Komplet (*ἀπόδειπνον, povečerie*) wird nur in der Fastenzeit mit Gesangspartien ausgeführt. Die frühen Entwicklungsstadien der orthodoxen Kirchenmusik werden in den Artikeln → Byzantinische Musik und → Altslawische Musik behandelt; lediglich die Ausformung der Göttlichen Liturgie in byzantinischer Zeit wird hier nachgetragen (s. Kap. II.). Gegenstand der folgenden Darstellungen ist hauptsächlich die Tradition und Weiterführung des liturgischen Gesangsrepertoires in den einzelnen orthodoxen Kirchen in nachbyzantinischer Zeit.

Neumierte Musikhandschriften aus dem ostkirchlichen Bereich sind ab dem 9.-10. Jh. erhalten. Bis heute wird in der griechischen, bulgarischen und rumänischen Kirche sowie neuerdings wieder in Rußland nach Neumen gesungen. Vor allem in Griechenland bestehen sehr gute Ausbildungsmöglichkeiten sowohl an den kirchlichen Lehranstalten als auch am Odeon (Konservatorium) und neuerdings sogar an den Universitäten im Rahmen der Abteilungen für Musikwissenschaft.

Im Bereich der russischen Kirche pflegen besonders die Altgläubigen (*starobrdjadcy, starověry*), jene Anhänger des Avvakum, die sich um die Mitte des 17. Jh. von der Staatskirche getrennt hatten und nunmehr in mehrere Gruppierungen eingeteilt sind, den Gesang nach Neumen, zumal sie die Polyphonie ablehnen. Hier besteht bis heute eine Gesangstradition, die bis in die frühe Neuzeit zurückreicht und oft als sehr traditionsverbunden gilt. Es ist anzunehmen, daß die Altgläubigen seit dem Zeitpunkt ihrer Trennung von der Patriarchatskirche, also seit der Mitte des 17. Jh., das Entwicklungsstadium des russischen Kirchengesangs streng bewahrt haben, wobei nicht übersehen werden darf, daß auch innerhalb der Gemeinden der Altgläubigen bedeutende Unterschiede in der Gesangsausführung bestehen. Dank der Initiative der Altgläubigen wurden um die Wende zum 20. Jh. mehrere Gesangbücher mit Neumen gedruckt, die jedoch aufgrund der geringen Auflagen so gut wie unerreichbar sind.

In musikhistorischer Hinsicht stellen die Kirchen des Patriarchats von Antiocheia, die den byzantinischen Ritus praktizieren, eine äußerst interessante Erscheinung dar. Bereits vor dem 10. Jh. hatte teilweise ein Wechsel im liturgischen Sprachgebrauch von Griechisch zu Syrisch stattgefunden, wobei die damaligen byzantinischen Neumen in liturgischen Handschriften in syrischer Sprache verwendet wurden. Dabei handelt es sich um eine archaische Stufe der paläobyzantinischen Notation. An der Schwelle zur Neuzeit vollzog sich, ebenfalls unter Beibehaltung der byzantinischen Neumen, ein weiterer Sprachwandel vom Griechischen zum Arabischen. Heute wird in den orthodoxen und den unierten Kirchen des Patriarchats von Antiocheia sowie in geringerem Maße in denen des Patriarchats von Jerusalem die arabische Sprache verwendet. Arabischsprachige liturgische Bücher mit Neumen liegen im Druck vor, wobei allerdings nicht das gesamte Repertoire übertragen und noch weniger gedruckt wurde.

Aus dem Kreis der unierten Missionare aus dem Westen, die in Jerusalem sowie in Syrien ab der 2. Hälfte des 19. Jh. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jh. wirkten, gingen maßgebliche Arbeiten zur byzantinischen Kirchenmusik hervor, nicht selten unter Berücksichtigung der arabophonen Tradition. Hier sind Namen wie Jean-Baptiste Thibaut, Jean-Baptiste Rebourts oder Abel Couturier zu nennen, die die byzantinische Musikwissenschaft entscheidend beeinflussten.

VESPER (*ἑσπερινός*, večernja)
 Segnung und Einleitungspsalm (*προομιαικός*, prednačitel'nyj psalom):
 Ps. 103 (*ἀνοιξαντάριον*)
 Litanei (*ἐκτένεια*, ektenija)
 Psalmlesung: Kathisma; an Sonntagen: Ps. 1 (*Μακάριος ἀνὴρ*,
 »Bläzen muže)
 Lucernarium: Ps. 140, 141, 129, 116 (*Κύριε, ἐκέκραξα*, »Gospodi
 vozvacha«) mit Stichera, als letztes Sticheron das Doxastikon
 (*δοξαστικόν*, slavnik) im Zusammenhang mit der Doxologie
 Einzugs (*εἰσόδος*, vchod): Hymnus »Phos hilaron« (*Φῶς ἡλαρόν*, »Svete
 tichij«)
 Psalm-Kehrvers: Prokeimenon (*προκειμένον*, prokimen), gefolgt
 an Festtagen von biblischen Lesungen und der Lite (*λιτή*, litija),
 einer Prozession mit Stichera
 Litanei
 Aposticha (*ἀπόστιχα*, apostichi): Stichera mit Psalmversen
 »Nunc dimittis« nach Lukas 2,29-32 (*Νῦν ἀπολύεις*, »Nyné otpruščáeš«),
 in der russischen Tradition polyphonisch gesungen
 Trishagion (*τρισάγιον*, trisjátoc), Troparion des Tages (Entlassungs-
 troparion: *τροπάριον ἀπολυτίκιον*, tropar' otprustitel'nyj)
 und Verabschiedung (*ἀπόλυσις*, otprust)

MORGENOFFIZIUM (*ὄρθρος*, utrenja)

I. TEIL (entspricht der Matutin)
 Segnung
 Hexapsalmos (*ἑξάψαλμος*, šestopsalmic): Ps. 3, 37, 62, 87, 102, 142
 Litanei
 Responsorium: Ps. 117 »Theos Kyrios« (*Θεὸς κύριος*, »Bog gospod'«) und
 Troparion des Tages
 Psalmlesung: an Sonn- und Feiertagen feste Psalmverse bzw. -reihen,
 darunter Ps. 135, der Polyeleos (*πολύελεος*, polielej)
 Kleine Litanei
 an Sonntagen: ein Hymnus nach dem Asmatikon, die Hypakoe (*ὑπακοή*,
 ipakoi), dann die Psalmi graduum = Ps. 119-133 (*ἀναβαθμοί*,
 stepenny), Prokeimenon und Evangelium

II. TEIL (entspricht den Laudes)

Ps. 50: »Miserere mei« (*Ἐλέησόν με, ὁ θεός*, »Pomiluj mja, bože«)
 Kanon (*κάνον*, kanon): 8 bzw. 9 Oden mit den Heirmoi und Troparia,
 darin ein Kathisma (*κάθισμα*, sēdalen) nach der 3., ein Kontakion
 nach der 6. und ein Exaposteilarion (*ἑξαποστειλάριον*, svētilen)
 nach der 9. Ode
 Laudes (*αἶνοι*, »Na dvalitěch«): Ps. 148-150, mit Stichera
 Doxologie (*δοξολογία*, slavoslovie), Trishagion und Troparion des Tages
 Litanei und Verabschiedung

GÖTTLICHE LITURGIE (*Θεία Λειτουργία*, Liturgija)

Segnung und große Litanei
 3 Antiphonen: Ps. 102, 145 und die Seligpreisungen (*μακαρισμοί*,
 blaženny) nach Matthäus 5,3-12
 Kleiner Einzugs: Troparia, Trishagion
 Biblische Lesungen: Prokeimenon und Episteln, danach Alleluia-Vers
 (*ἀλληλουιάριον*) und Evangelium
 Litaneien
 Großer Einzugs: Cherubikon (*χερουβικὸς ὕμνος*, cheruvimskaja pšn')
 Litanei, Glaubensbekenntnis (*Πιστεύω*, »Věruju«)
 Hochgebet (*ἀναφορά*, prinošenie) mit Sanctus (*Ἅγιος*, »Svjat«),
 Einsetzungsworte, Anrufung des Heiligen Geistes (*ἐπίκλησις*),
 Marienhymnus (*Ἄξιόν ἐστιν*, zadostojnik »Dostojno est'«)
 Litanei
 Pater noster (*Πάτερ ἡμῶν*, »Otčé naš«)
 Kommunion mit Koinonikon (*κοινωνικόν*, pričasten)
 unveränderlicher Schlusshymnus (*Εἰδομέν τὸ φῶς*, »Viděchom svět istinnyj«),
 im slawischen Ritus zusätzlich der Hymnus »Da ispolhjtajsa usta naša«
 Litanei, Verabschiedung

Tabelle 1: Struktur der orthodoxen Offizien und Liturgie
 (in Klammern die Bezeichnungen in griechischer und kirchenslawischer Sprache)

haben, obwohl diese Wirkung in griechisch-orthodoxen Kreisen so
 gut wie ignoriert wird. Es sei beispielsweise hingewiesen auf Coutu-
 riers Gesangbuch *Syllitourgikon ou la Sainte Liturgie byzantine avec les*
réponses du chœur en musique occidentale et orientale (Jerusalem/P. 1925),
 ein drucktechnisch hervorragendes Werk, in welchem die Gesänge
 der Göttlichen Liturgie in griechischer Sprache mit byzantinischen

Neumen und Paralleltranskription auf dem Fünfliniensystem gebo-
 ten werden, im Anhang findet der Leser auch die Hauptpartien der
 Liturgie in arabischer Sprache, ebenfalls mit Neumierung und Tran-
 skription der entsprechenden Stellen. Couturier verfaßte außerdem
 eine mehrstimmige Messe (Messe *polyphonique*), die ebenfalls im
 Anhang seines *Syllitourgikon*s abgedruckt ist und durch P. A. Lailly als
 erstes Faszikel der *Publications musicales byzantines* (Jerusalem 1954)
 mit einem bemerkenswerten Vorwort wiederveröffentlicht wurde; in
 diesem Vorwort weist Lailly auf die Leistung seines Ordensbruders
 Couturier und auf die Frage der Gesangspflege im Nahen Osten hin.

Die wissenschaftliche Erforschung des byzantinischen Kirchen-
 gesangs begann mit der Tätigkeit der späteren Begründer der *Monu-
 menta musicae byzantinae* (MMB), Egon Wellesz und Henry J. W. Tilly-
 ard, der bei Ioannes Sakellarides (1853-1938) in Athen studiert hatte.
 Beide Gelehrten begannen nach dem Ersten Weltkrieg auf diesem
 Gebiet zu publizieren; sie schlossen sich 1935 mit Carsten Høeg aus
 Kopenhagen zur Gründung der MMB zusammen. Dies soll nicht hei-
 ßen, daß sich vor diesem Zeitpunkt griechische Wissenschaftler nicht
 mit diesen Fragen beschäftigt hätten; der Forschungsansatz war
 jedoch insofern grundlegend verschieden, als die Forscher im
 Umkreis der MMB ihre Aufmerksamkeit ausschließlich den mittelal-
 terlichen Handschriften und nicht der gegenwärtigen Praxis des griechischen
 Kirchengesangs widmeten. Die eindeutig westliche Orientierung
 zumal der Editionen – vor allem von Wellesz und Tillyard –
 hinsichtlich der Tonalität des byzantinischen Gesangs rief nach dem
 Zweiten Weltkrieg heftige Auseinandersetzungen mit griechischen
 Gelehrten hervor. Bis heute sind einige Positionen der westlich orien-
 tierten und der aus dem orthodoxen Milieu stammenden Forscher
 nicht konform, vor allem in bezug auf eine ununterbrochene Traditi-
 on der Melodien und der tonalen Merkmale des byzantinischen
 Gesangs vom Mittelalter bis zur Reform der »Drei Lehrer« im 1. Viertel
 des 19. Jahrhunderts.

Was die moderne Epoche ab dem späten 18. Jh. und vorwiegend
 im 19. Jh. angeht, so wird sowohl in der Forschung als auch in der
 Praxis zu oft übersehen, daß die griechische Gesangstradition nicht
 nur in den griechischsprachigen Kirchen, sondern auch in Bulgarien
 und Rumänien in breitem Ausmaß gepflegt wurde und wird. Dort, in
 Bulgarien und Rumänien, wurden im 19. Jh. etliche Gesangshand-
 schriften nach der neuen Notation für den Gebrauch in den dortigen
 Kirchen abgeschrieben; parallel dazu wurde in beiden Ländern das
 gesamte Repertoire in die jeweiligen Landessprachen nach der neuen
 Auffassung der »Drei Lehrer« unter Bewahrung der byzantinischen
 Melodien übertragen. Ob in diesen Repertoires Notationselemente
 in melodischer Hinsicht aus der Epoche vor der Notationsreform erhal-
 ten geblieben sind, wurde bisher nicht genügend erforscht. Für das
 rumänische Gebiet erbrachte Ion D. Petresco (1884-1970) eine nicht
 zu unterschätzende Pionierleistung.

Anders verhält es sich mit der Tradition der Italo-Griechen in
 Süditalien und Grottaferrata: Dort ging die Kenntnis der alten Nota-
 tion in der Neuzeit so gut wie verloren. In Grottaferrata wurde der
 byzantinische Gesang in der 1. Hälfte des 20. Jh. aufgrund der dortigen
 Handschriften und nach den Maßgaben der MMB neu belebt;
 dabei spielte Lorenzo Tardo (1883-1967) eine maßgebliche Rolle. Die
 Tradition der italo-griechischen Gemeinden in Süditalien ist nur
 noch mündlich überliefert, und ihre Beziehung zu den mittelalterlichen
 byzantinischen Melodien ist bislang wenig untersucht worden.

Auch in Rußland besteht innerhalb der Forscher Uneinigkeit in
 bezug auf das Ausmaß der byzantinischen Rezeption...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON CHRISTIAN HANNICK/
 GERDA WOLFRAM/GREGORIOS TH. STATHES/SVETLANA
 KUJUMDŽIEVA/IRINA LOZOVAJA/DANICA PETROVIĆ/
 JURIJ JASYNOV'S KYJ/VASILE GRĂJDIAN/SUSANNE ZIEGLER

Die Erforschung des **Jazz**, der **Rockmusik** und der **populären Musik** ist zu einem wichtigen Arbeitsgebiet der Musikwissenschaft geworden. Neben neuen Artikeln zu großen Kategorien wie Jazz und Rockmusik werden in der neuen MGG auch spezielle Erscheinungsformen (Bänkelsang, Blues, Son) behandelt. Sozialgeschichtliche Aspekte, Fragen der Entwicklung bestimmter Stilrichtungen und ethno-spezifische Eigenarten sind wichtige Aspekte der Artikel wie Kabarett, Musikindustrie, Musikvideo, Rap oder Salsa.

The study of **jazz**, **rock** and **popular music** has become an important field of musicological research. Besides new articles on large topics such as jazz and rock, the new MGG also discusses special outgrowths such as broadside ballad, blues and son. Socio-historical aspects, the development of specific stylistic currents, and ethnic idiosyncrasies form important aspects of these articles like cabaret, music industry, video clip, rap or salsa.

Jodeln

INHALT: I. Terminologie und Geschichte. – II. Johlen, Jauchzer und Jodelruf. – III. Definition des Jodelns und der Jodeltechnik. – IV. Entstehungshypothesen. – V. Jodlermelodik, Jodlerlied und Formen. – VI. Mehrstimmige Jodler. – VII. Verbreitung des alpenländischen Jodlers und seine Internationalisierung. – VIII. Cowboy-Jodler. – IX. Jodelartiges Singen im nicht-alpenländischen Kontext.

I. Terminologie und Geschichte

E. Schikaneder erwähnt in seinem Stück *Der Tyroler Wastl* um 1796 wohl zum erstenmal das Wort *jodeln* im Zusammenhang mit »lustigen und frohen« Tirolern. Ausschlaggebend für die Wortrezeption innerhalb der Schriftsprache scheinen herumreisende Tiroler Sängerschöre in der Zeit um 1800 gewesen zu sein. So erfreute man sich nicht nur im Tirol, sondern vor allem in Wien, dann in Norddeutschland, sogar in London und bald in ganz Europa an diesen eigentümlichen herumziehenden Jodler-Sängergesellschaften (→ Alpenmusik). Die gefeierte Sängerin Henriette Sontag sang zum Beispiel 1828 in London Jodlerlieder aus dem Repertoire der Sängerbildung Rainer. Nicht nur Clemens von Brentano und Goethe ließen sich Jodler vorsingen, sondern auch Beethoven muß mit ihnen in Berührung gekommen sein. Im Zusammenhang mit seinen fünf Tiroler Liedern, darunter das bekannte *Wann i in der Früh aufsteh* (1815) machte A. Lewald die Bemerkung, daß »in Wien vor zehn Jahren in allen sogenannten Localstücken gejodelt werden« mußte, und »jedes Lied endete mit einem Jodeler« (M. P. Baumann 1976, S. 88). Goethe schrieb 1828 an Zelter: »Es sind wieder Tyroler hier: ich will mir doch jene Lieder vorsingen lassen, obgleich ich das beliebte Jodeln nur im Freyen oder in großen Räumen erträglich finde« (W. Senn 1962, S. 158f.). Bereits zu Beginn des 19. Jh. komponierten reisende Steirische Alpensänger und Tiroler Nationalsänger bühnenwirksame Jodlerlieder. Die Original Tyroler Jodler von dem Tyroler E. Waltinger (mit Pianofortebegleitung) wurden unter anderem auch in Augsburg, Berlin, Hannover, Mainz und Wien herausgegeben.

Das Grimmsche Wörterbuch (1877, Bd.4, Sp. 2333) definierte schließlich das Wort im Sinne einer besonderen Singart der Älpler: »JODELN, verb nach der weise der älppler singen, aus dem bairischen sprachgebiet in die schriftsprache gekommen, bair. jolen und jodln, jo, ju schreien, lärmern, singen oder vielmehr solfeggieren, wie die alpherthen und sendinnen«. Die ältere Bezeichnung hierfür ist ohne Zweifel das mittelhochdeutsche Verb *jöln*, das über zahlreiche Belege ab 1540 bereits im Kontext von *schryen*, *juzen*, *jolen* und *singen* erscheint und bis in die Gegenwart hinein in alpenländischen Dialekten gebräuchlich ist. Das Verb *jo(h)len* oder *jola* ist nach Grimm von der Interjektion *jo* abgeleitet und mag aus stimmphysiologischen Gründen den Zusatz *d* erhalten haben (*jole* → *jodl* → *jodle*). In Niederösterreich sind es vor allem die Jodelsilben *du* und *dü*, die besonders oft verwendet werden. Dies läßt



Notenbeispiel 1: Der Küahmelcher (Jodler), Obertraun am Hallstättersee O.Ö.

(J. Pommer 1902, DdV 5/30; vgl. W. Kolneder 1981, S. 16)

in Analogie zum *jo*-Rufen die Hypothese zu, daß sich das Wort *dudeln* – und weitere ähnliche Wortbildungen – unmittelbar aus solchen Klangkombinationen ableiten dürften (R. Pietsch 1989, S. 83). *Jo(h)la*, *jodle(n)*, *jodeln*, *jödele* sind Formen, die – aus *jo*- und *ju(c)hui*-Rufen hervorgegangen – inhaltlich auch in enger Verwandtschaft zu anderen geläufigen, regionalen Ausdrücken stehen, wie *juzen*, *juzen*, *ju(u)zä*, *juizä* in der Schweiz, *lud(e)ln*, *dud(e)ln*, *lorlen*, *jaudeln*, *hegitzen* in Österreich und *johla* im Allgäu, *jola*, *zor(r)en*, *zauren*, *rug(g)us(s)en*, *länderen* in Appenzell. In Österreich und Bayern versteht man im allgemeinen Sprachgebrauch unter *Jodler* sowohl den Sänger als auch die Melodie, während sich in der Schweiz die Eigenart herausgebildet hat, mit *Jodel* (*Jödeli*) den Gesang allein zu bezeichnen und mit *Jodler* nur den Sänger, der *jodelt*. *Jodlerin* bezeichnet die Sängerin im allgemeinen. Für die gesungene Jodelmelodie gibt es regional wiederum unterschiedliche Bezeichnungen, die indirekt auch auf die verschiedenen Jodeldialekte hinweisen. In Oberösterreich heißt der Jodler auch *Jugitzer*, *Almer*, *Arie* und *Luckler*. In Niederösterreich und Wien ist es der *Dudler*. Andere regional bedingte Bezeichnungen sind: *Ludler*, *Lurler*, *Hullazer* oder *Blaser*, *Hegitzer*, *Jützli* und *Weis* (*Moosbeer Weis* oder *Kohlstärer Weis*). Ihre Namen deuten wie zum Beispiel der *Kufsteiner Jodler* auf den Herkunftsort. Jodelmelodien werden aber auch als *Leibjodel* mit besonderen Personennamen verbunden, so heißt zum Beispiel ein Appenzeller Jodel *Am Kalöck sys* (dem Karl Jakob seins), oder in Miesenbach ist es der *Apfelbauernjodel*, der *Dudler* des *Apfelbauern*. Besondere Berufsgruppen wie *Jäger*, *Melker*, *Hirten* und *Senner* haben viele Jodlernamen geprägt, zum Beispiel der *Melcherbuabn-Jodler*, der *Küahreiber*. Andere Jodlernamen beziehen sich auf die Technik des Jodelns (z.B. *Singjodel*, *Zungenschlag- und Tröhljodel*, *Klarinetten* oder *Violine nachahmender Jodel*), sie beziehen sich auf den Text- oder Silbenbeginn (*Ziffenjodler*), auf stilistische oder gattungsmäßige Eigenheiten wie *Walzerjodler*, *Jodelfox*, *Jodlermarsch*, *Naturjodel*, *Doppeljodler*, *Chorjodler*, *Königsjodler*, *Salonjodler*, *Kirchweih-Jodler* (*Chilbijodel*) oder auf die besondere Art der Mehrstimmigkeit. Auf ihre religiösen Funktionen weisen der *Armenseelen-Jodler*, der *Andachtsjodler* oder die *Jodlermesse* hin. Viele Jodler, insbesondere die *Naturjodel* haben aber überhaupt keinen spezifischen Namen.

Hä dai hädl oi l - ü - ü-tü dü hä da rai hull jä da hoi ü dü-tü
 rai - i - jä da
 da rai - ü da rai
 Hä da rai hull jä da hä- ü dü hull ... ü - ju rai ü - - dl dü
 da rai hä da rai hä ü da

Notenbeispiel 2: Anfang des Miesenbacher Apfelbauernudler (Version H), Schneeberggebiet südlich von Wien (R. Pietsch 1989, S. 120)

In der deutschen Schriftsprache hat sich das Verb *jodeln* als überregionale Sammelbezeichnung eingebürgert. Zahlreiche andere Sprachen haben in Ableitung daraus ihre Lehnübersetzungen kreiert: engl. *yodel/yodle* (to yodel), to sing in Swiss or Tyrolean style; frz. *jodler* (*iou-ler*) oder *chanter à la manière tyroliens*; nld. *jodelen*, schwed. *joddla*; jap. *yöderu* usw. Interessant ist, daß in ital. *gorgheggiare* (*cantare alla maniera dei montanari tirolesi*) oder span. *gargantear* (*cantar a la tirolesa*) der inhaltliche Bezug zur Kehle (*garga*), d.h. zur eigentlichen Kehlkopftechnik mit Glottisschlag, gewahrt bleibt.

II. Johlen, Jauchzer und Jodelruf

Im Unterschied zu dem kurzen, aber bereits melodios geprägten Jodelruf ist der einfache Jubelschrei (*Jauchzer*, *Juchzer*, *Juchezer*, *Juchizer* oder *Juiz*, *Ju(t)z*), *Jütti* in seiner vorwiegenden Signalfunktion ein einfach ausgestalteter Freudenschrei (*Gschroa*) und ein Erkennungszeichen mit Signalfunktion. Der *ju*-Schrei oder *Almschrei* bewegt sich aus höchster Falsettlage in weitbewegten Sprüngen und Portamenti nach unten oder, mit Dur-orientierter Dreiklangs- oder Fanfarenmelodik, aufsteigend.

Die strukturellen Übergänge vom Jauchzen zum Almschrei, zum Zuruf und Signalaruf in der Gestalt des sich melodisch entfaltenden Jodelrufes und schließlich der zwei-, drei- oder mehrteiligen Jodelform sind fließend. Einfache Rufe und Rufformeln findet man überall in den Alpen bei Bauern, Sennern, Hirten, Kuhlreibern, Wildheuern, Jägern, Köhlern, Holzarbeitern, Flößern, Schlittenfahrern, insgesamt bei Berufsgruppen, Bergsteigern und Wanderern, die sich im Freien aufhalten und sich über größere Distanzen Signale geben. Langgedehnte Rufe mit anschließendem Jodler koordinieren die Arbeit von Holzfällern im Freien und machen auf sich oder auf Gefahren aufmerksam. Mit Zurufjodlern verständigen sich auch Burschen und Mädchen oder Wanderer auf der Alm und in den Bergen. Im Harz heißt das Rufen der Köhler *Ledaunen*, *Ladaunen* oder *Trudeln* (W. Pilz 1994, S. 174). Vergleichbare Zurufformen und -formeln finden sich überall in Europa: so z.B. *haulit* in Rumänien, *hojekanje* in der Karpato-Ukraine, *halekanie* in der Slowakei oder *huhuilu* in Finnland. Der erweiterte, spielerische und lustbetonte Umgang mit Vokalisieren (mit oder noch ohne Registerwechsel) findet gestaltformende Ähnlichkeiten im Vieh-Lockruf (*Löckler*), Kuhreihen (*Chueriheli*), *Küahmelcher* (Notenbeispiel 1), im Holzer- und Sennen-Jodler usw.

Im entferntesten Sinn ist auch das *Joiken* der Samen und Lappen ein kreatives Umgehen mit Vokal-Konsonant-Verbindungen und gesanglichem Klangfarbenspiel. Die Melodien werden hier allerdings vorwiegend nur in der Bruststimm Lage gesungen. Die besondere

Charakteristik, wie sie der alpenländischen Jodeltechnik eigen ist, d.h. das fortwährende Umschlagen zwischen Brust- und Falsettregister, ist z.B. im norwegischen *juoi' gat* nicht spezifisch ausgeprägt. Zugrunde liegt aber der spielerische Umgang mit Vokalisieren und die sich verändernden Klangfarbeneffekte, die neben dem Registerwechsel eine notwendige Voraussetzung für die Jodelstimme im engeren Sinne bilden (vgl. A. Lüderwaldt 1976, S. 58).

III. Definition des Jodelns und der Jodeltechnik

Die meisten Definitionen verstehen unter *Jodeln* im allgemeinen 1. ein text- und wortloses Singen, in dem das Spiel der Klangfarben besonders in der Abfolge von einzelnen, nicht sinngebundenen Vokal-Konsonant-Verbindungen (wie *jo-hol-di-o-u-ri-a*) betont wird und sich zugleich 2. mit der Technik des fortlaufenden Registerwechsels zwischen Bruststimme und (gestützter oder nicht-gestützter) Falsett- bzw. Kopfstimme auf kreative Weise verbindet; 3. die oft in relativ großen Intervallsprüngen ausgeführten Töne werden während des laufenden Registerwechsels (Registerbruch) legatoartig miteinander verbunden oder in traditionelleren Stilen zusätzlich mit Glottisstop gebrochen. (vgl. W. Graf 1975, S. 583ff., W. Deutsch 1975, S. 647; M. P. Baumann 1976, S. 93f; H. Zemp 1986f. (Film); S. Fürniß 1991/92, S. 20). Geschulte Spitzenjodler verfügen über eine stimmliche Bandbreite von drei Oktaven.

Durch den Wechsel der unterschiedlichen Jodlersilben, aber auch durch den Wechsel der Stimmregister ergibt sich eine kontinuierliche Klangfarbenveränderung, die durch die veränderte Anzahl der Obertöne und durch die unterschiedlich starke Hervorhebung von Grund- bzw. Obertönen zustandekommt. Die mit der Bruststimme wechselnde Falsettstimme ist nach W. Graf (1975, S. 588, 609) fast durchwegs teiltöner. Der Falsettklang zeigt neben der ausgeprägten Grundtonverstärkung in der Regel auch ein relativ starkes Vibrato. Die Teiltöne der Bruststimme ist dagegen reicher und weist nach den Belegen von R. H. Colton (1972, S. 339) meist eine durchgehende Reihe von (15-20) Obertönen mit relativ großer Intensität auf. Im Falsett sind die Obertöne weniger zahlreich (8-11) und weniger intensiv. Die dennoch auftretenden Widersprüche bei sonographischen und akustisch-phonetischen Untersuchungen zu Jodeltönen lassen sich nach F. Frank und M. Sparber (1972, S. 165) darauf zurückführen, daß man beim Jodeln auch zu unterscheiden hat zwischen einer gestützten oder ungestützten Falsettstimme (vgl. W. Graf 1975, S. 609). Für das Klangfarbenspektrum der Einzeltöne sind beim Jodeln besonders auch die...

Die vielfältigen Verbindungen von **Tanz** und Musik werden in der neuen MGG auf zwei Ebenen dargestellt. Einmal behandelt ein sehr umfassender Artikel das Kulturphänomen Tanz in allen Ausprägungen (Ausdruckstanz, Ballett, Modern Dance, Gesellschaftstanz, Tanztheater, Volkstanz). Zum anderen erscheinen die wichtigen historischen Formen (*Allemande, Basse danse, Menuett, Ländler, Walzer*) in eigenen Artikeln. Besonderes Gewicht wird auf die tänzerische Praxis gelegt. Für die Einbeziehung des ganzen Tanzbereiches wurde ein gesondertes Stichwortfeld erarbeitet.

The many and varied points of contact between **dance** and music are portrayed in the new MGG on two levels. First, a highly comprehensive article deals with the cultural phenomenon of dance in all its many guises: ballet, modern dance, Ausdruckstanz, social dance, dance theatre, folk dance. Second, the historically important forms – *allemande, basse danse, menuet, Ländler, waltz* – appear in articles of their own. Special emphasis is placed on the actual practice of dancing. A special set of entries has been worked out to cover the field of dance in its entirety.

Country Dance, Contredanse

INHALT: I. Zur Terminologie. – II. Geschichtlicher Überblick. – III. Choreographische und musikalische Struktur.

I. Zur Terminologie

Der engl. Terminus Country Dance (frz. *contredanse*, dt. *Kontrertanz*, *Kontratanz*, *Contratanz*, ital./span. *contradanza*) bezieht sich auf den ursprünglichen sozialen und geographischen Kontext dieses Tanztypus (ländlicher Tanz, der auf den britischen Inseln gepflegt wurde). Im heutigen Verständnis gilt es deutlich zu differenzieren zwischen den echten englischen Volks- und Gemeinschaftstänzen, die ein (mündlich) überliefertes Figurenmateriale verwenden, einerseits und den durch den englischen Volkstanzforscher C. J. Sharp zu Beginn des 20. Jh. auf der Grundlage der Volkstanztradition wiederbelebten Country Dances der ab Mitte des 17. Jh. überlieferten Sammlungen von J. Playford d.Ä. andererseits.

Der französische Terminus *contredanse* nimmt Bezug auf die für diese Tanzform typische choreographische Grundsituation des Gegeneinandertanzens. Für terminologische Fragen sind auch die Entstehungstheorien für diesen Tanztypus, und zwar sowohl des englischen als auch des französischen, von Interesse (vgl. J.-M. Guilcher 1969, S. 13-19). Zum einen besteht die heute allgemein anerkannte

Meinung, daß dem Country Dance, der spätestens im Elisabethanischen England (also ab etwa Mitte des 16. Jh.) nachweisbar ist, Priorität zukommt. Diese durch ihre Figurenformationen gekennzeichnete Tanzform wurde im späten 17. Jh. nach Frankreich verpflanzt, wo sie im tanztchnischen Bereich zur Contredanse verfeinert wurde. Eine zweite Theorie negiert zwar nicht den Zusammenhang zwischen beiden Formen, setzt aber auch für den Country Dance französische Wurzeln in einer fernen Vergangenheit voraus. Auch C. Sachs verweist in diesem Zusammenhang auf die choreographische ›Contre-Situation des Gegenübertanzens in Front- und Reigenformationen diverser weit zurückreichender Traditionen des Volkstanzes und der Tänze außereuropäischer Kulturen (vgl. 1933, S. 279-284). Nun zählen zwar Country Dances bzw. Contredances zusammen mit den Reigentänzen zu den Gemeinschaftstänzen, die im Gegensatz zum Paartanz in der Gruppe getanzt werden. Country Dances basieren aber auf einem choreographischen Figurenschema, das immer wieder neu kombiniert wird. Deshalb bedarf es für diese Tänze einer vorbereitenden Verständigung durch die Ausführenden, während selbst kompliziertere Reigenformationen relativ spontan und ohne vorherige Absprachen ausgeführt werden können. Figurentänze lassen sich aber vor Mitte des 16. Jh. keineswegs in Frankreich, sondern allenfalls in Ansätzen in italienischen Quellen zu den Balli des 15. bis frühen 17. Jh. nachweisen



Abb. 1: Titelblatt der dritten Auflage von John Playfords 1651 (noch unter dem Titel *The English Dancing Master*) erstmals veröffentlichter Sammlung



Abb. 2: Darstellung eines Longways, Stich von W. Cook (1793) nach William Hogarth (*Analysis of Beauty*, Plate II, London 1753)

(z.B. die »contrapassi« aus F. Carosos *Il ballarino* [Vdg. 1581] und *Nobiltà di Dame* [Vdg. 1605] sind rounds und der *Ballo Catena d'Amore* aus C. Negris *Gratie d'Amore* [Mld. 1602] ist ein longways; sie entsprechen also zwei Basisformen der überlieferten Country Dances).

II. Geschichtlicher Überblick

Englische Country Dances werden erstmals Mitte des 16. Jh. als ein spezifischer Gesellschaftstanztypus, der aus der ländlichen Sphäre in die höfische aufstieg, erwähnt: In *The Complaynt of Scotland* (1548; zit. nach E. K. Wells 1937, S.83) und in Rychardes dramatischem Gedicht *Misogonus* (1577; J. P. Cunningham 1965, S.15) finden sich die ersten nachweislichen Erwähnungen von »countrye dauncis«, und es werden bereits Titel solcher Tänze namentlich zitiert, die etwa 100 Jahre später in Playfords Sammlungen im Druck erscheinen (*Heartsease*, *The Vicar of St. Fools*, *Putney Ferry* etc.); derartige Tanztitel erscheinen auch in Shakespeares dramatischem Werk. Zeitgenössische Quellen belegen, daß sich der Tanz in der höfischen Gesellschaft der Elisabethanischen Ära großer Beliebtheit erfreute (»We are frolic here at Court; much dancing, in the privy-chamber of Country-dances before the Queen's Majesty who is exceedingly pleased therein«; zit. aus einem Brief des Earl of Worcester 1602, s. Cunningham 1965, S.16), wenn Elisabeth I. auch kompliziertere Paartänze (Galliarde, Volta) dem technisch anspruchslosen gesellschaftlichen Vergnügen der Country Dances vorzog. Die Tanzmelodien gehen zumeist auf das populäre Musiziergut der ballads zurück, die zumal ab dem 17. Jh., dem musikalischen Transport der sogenannten *broad-sides* (Texte von oft äußerst brisantem politischen und sozialkritischen Inhalt) dienen. Melodien von ballads und der mit ihnen oft identischen *country dance tunes* finden sich bereits gegen Ende des 16. Jh. in den ersten wichtigen Sammlungen englischer Instrumentalmusik, d.h. im Werk der Virginalisten wie etwa im *Fitzwilliam Virginal Book* (GB-Cfm, 32.g.29; Morley, Gibbons, Munday, Byrd, Farnaby) und in Byrds Sammlung *My Ladye Nevells Booke* (1591), aber auch in William Balletts *Lute Book* (EIRE-Dtc, D.1.21/ii; ca. 1600) sowie in einigen Manuskripten ab dem späten 16. Jahrhundert. Choreographische Aufzeichnungen sind aus dieser Zeit nicht überliefert.

Country Dances dürften bereits zu Beginn des 17. Jh. auf den Kontinent gelangt sein, was nebst Hinweisen auf das »English Tanzen« durch das Auftauchen von Country Dance Tunes in musikalischen Sammlungen bestätigt wird – etwa in Praetorius' *Terpischore*

(Wfbl. 1612), N. Vallets *Paradisus musicus* (Adm. 1618), Jan Janszoon Starters *Friesche Lust-hof* (Adm. 1621), A. Valerius' *Neder-landsche Gedenck-clanck* (Adm. 1626) und in D. R. Camphuyzens *Stichtelycke rymen* (Adm. 1647).

Als der Londoner Musikverleger Playford am 7. Nov. des Jahres 1650 seine erste Sammlung von Country Dances für die Druckgenehmigung registrieren ließ, war dieser Tanztypus bereits fest etabliert. Diese 104 Nummern umfassende Sammlung, die er im März 1651 publizierte, widmete Playford den »Gentlemen of the Inns of the Courts«, den aus Bürgertum und Adelskreisen stammenden Studenten, die an den höheren Schulen in London die Rechte studierten und in den Inns of Court (Gray's Inn, Inner Temple, Lincoln's Inn und Middle Temple) auch über die Zeit des Bürgerkriegs hinweg eine lebhafte Tanz- und Theatertradition pflegten, die während des 17. Jh. vor allem in den Masques ihren Niederschlag fand, aber auch für die vielgestaltige und meist mit Tanz und Pantomime verbundene englische Theaterszene des 18. Jh. von großer Bedeutung blieb – wie etwa für die *Ballad Opera*.

Playfords *The English Dancing Master* (ab 1652 lautete der Titel nur mehr *The Dancing Master*; Abb. 1) enthielt neben den weitgehend bekannten, zunächst im Diskant-, später im Violinschlüssel notierten Tanzmelodien auch knappe Tanzanweisungen für die drei Basisanztanzen *longways*, *rounds*, *squares* und deren Varianten, wobei man mit einem Publikum rechnete, das mit der Terminologie und Praxis des Country Dances gut vertraut war. Für den heutigen Gebrauch ist das Werk deshalb nicht problemlos zu entschlüsseln. Playford und seine Erben gaben die offensichtlich äußerst erfolgreiche Publikation in diversen Adaptierungen bis zum Jahr 1728 in drei Sammlungen und insgesamt mindestens 21 (18/2/1) Editionen heraus (s. Quellen). Dabei wurden etwa 900 Tänze dokumentiert. Die offenbar weite Verbreitung der Playford-Sammlungen, denen sich Anfang des 18. Jh. auch einige Publikationen von John Walsh anschlossen, verweist auf den hohen Beliebtheitsgrad des Tanztypus, mit dem sich der aufsteigende Mittelstand identifizierte. Denn im Gegensatz zum technisch anspruchsvollen höfischen Gesellschaftstanz erwies sich dieser Gruppentanz mit seinen Interaktionen von zwei und mehr Paaren als ein Gesellschaftsspiel mit wirklich demokratischem Charakter, bei dem es eher auf das Miteinander als auf die...

Kaum ein Bereich der Musik hat sich im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte so entwickelt wie die **Musikethnologie**. Dem trägt die neue MGG Rechnung. Berücksichtigt werden kulturgeographische Zusammenhänge in großen Regionen (z.B. Afrika südlich der Sahara oder Zentralasien), große Musikulturen (China, Indien, Indonesien), aber ebenso die Entwicklung einzelner Länder (neu etwa Ägypten, Korsika, Madagaskar, Malta, Myanmar) und Ethnien (Basken; Kurden; Roma, Sinti, Manush, Calé; Samen; Sorben). Soweit es vom Forschungsstand her möglich ist, soll auch hier die geschichtliche Dimension der einzelnen Musikulturen herausgehoben werden.

No area of music has developed more radically over the last two decades than **ethnomusicology**. The new MGG does justice to this development by including entries on large culturo-geographical regions (Sub-Saharan Africa, Central Asia), the great musical cultures (China, India, Indonesia) and the music of individual countries (new entries for example Egypt, Corsica, Madagascar, Malta, Myanmar) and ethnic groups (Basque; Kurds; Roma, Sinti, Manush, Calé; Sami; Sorbs). As far as is possible given the current state of research, emphasis also falls on the historical dimension of each musical culture.

Ozeanien

INHALT: A. Einleitung. – B. Melanesien. I. Neuguinea. 1. Isirawa. 2. Asmat. 3. Die Bergvölker West-Neuguineas (Irian Jaya). 4. Die Bergvölker Ost-Neuguineas (Papua Niugini). 5. Nordost-Neuguinea: Sepik, Madang, Huon-Halbinsel. 6. Western Province. 7. Lokal Musik, tok pisin – Lingua-franca-Gesang. – II. Die Inselgruppen Manus, Neuirland und Neubritannien. – III. Die Panflöten-Region: Bougainville, Buka und die Salomon-Inseln. – IV. Vanuatu, Neukaledonien und Santa-Cruz-Archipel. – C. Mikronesien. I. Guam und Nördliche Marianen. – II. Palau. – III. Yap. – IV. Chuuk. – V. Pohnpei. – VI. Kosrae, Marshallinseln, Nauru und Kiribati. – D. Polynesien.

A. Einleitung

Zu Ozeanien gehören die Inseln des Pazifischen Ozeans zwischen Südostasien, Australien und Amerika, im wesentlichen zwischen dem nördlichen und südlichen Wendekreis mit den Regionen Melanesien (»schwarze Inseln«), Mikronesien (»kleine Inseln«) und Polynesien (»viele Inseln«). Auf Grund der verschiedenen ethnischen Einwanderungs- und Wanderungsbewegungen, die wohl vor mehr als 10.000 Jahren mit altsteinzeitlichen Sammlern und Jägern über seinerzeit bestehende Landbrücken einsetzten, sind auch die kulturellen Grenzen und Verschiedenheiten geographisch fließend und nicht immer streng festgelegt. Einerseits ist die Musik in Melanesien, vor allem in Neuguinea, sehr stark untereinander differenziert und lokal gebunden, während andererseits die der auf weit auseinanderliegenden Inselgruppen lebenden Polynesier sehr viel gemeinsame Merkmale besitzt. Das könnte darauf zurückgehen, daß diese Musikkultur im Gebiet von Samoa und den Gesellschaftsinseln geprägt worden war, bevor die Polynesier die anderen Inselgruppen besiedelten.

Das reichhaltige Spektrum an diversen Musikinstrumenten, vor allem in Melanesien (H. Fischer 1957/1983), gehört zum großen Teil der musikgeschichtlichen Vergangenheit an, die fast nur noch in Museen besichtigt werden kann. Viele traditionelle Instrumente werden in der heutigen Musikpraxis vieler Regionen nur noch selten gespielt. In ganz Ozeanien verbreitet waren die Schneckentrompeten. Panflöten aus Bambus werden vor allem noch in Neuguinea und den Salomoninseln, Schlitztrommeln auch in polynesischen Regionen wie den Cookinseln gespielt. Die sanduhrförmigen Handtrommeln sind fast überall in Melanesien vertreten. Oft wird die musikalische Tradition auch



Abbildung 1: Vanuatu, Banks Islands, Motalava: Plastikgitarren aus China, 1977 (Foto: B. Klauenberg)

bewußt gepflegt – wie zum Beispiel auf Hawaii – oder teilweise wiederbelebt – wie zum Beispiel in Neuseeland –, nachdem einige Musikethnologen (zum Beispiel M. McLean) die noch bei der ältesten Generation bekannten Gesänge aufgenommen hatten. Einige Musikinstrumente belegen auch kulturelle Einflüsse von außen. So wurden im äußersten Westen Neuguineas, der Vogelkophalbinsel sowie benachbarten Inseln wie Schouten, die südostasiatische Röhrenzither aus Bambus (*mambabores*) und Streichlaute mit einer Saite (*arababu*) gespielt (J. Kunst 1967, S.129f.). Im Jahre 1879 wurde in Hawaii von portugiesischen Einwanderern die *braguinha* oder *machêta da braça*, eine kleine Gitarre aus Madeira eingeführt, die sich bald als *ukulele* (»hüpfender Floh«) bei den Hawaiianern größter Beliebtheit erfreuen sollte (J. H. Felix u.a. 1980). Die westliche Gitarre ist heute das verbreitetste Musikinstrument in ganz Ozeanien (Abb.1).

B. Melanesien

Hierzu gehören geographisch Neuguinea (West-Neuguinea oder Irian Jaya und Papua-Neuguinea), das Bismarckarchipel mit den Admiralitätsinseln (u.a. Manus), Neuirland, Neubritannien, das Louisiadearchipel, die D'Entrecasteaux und Trobriandinseln, die Salomoninseln, Neukaledonien, die Loyaltysinseln, die Santa-Cruz-Inseln, Vanuatu (Neue Hebriden) und die Fidschiinseln.



Abbildung 2: West-Neuguinea, Asmat: Trommler neben den heiligen »Hakenbaum« (Foto: G. Konrad)

I. Neuguinea

Die eigentliche musikethnologische Beschäftigung mit den Musikulturen Neuguineas setzte wesentlich später ein als die ethnologische Erforschung, die vor über 100 Jahren begann. Frühe anthropologische Arbeiten, die sporadisch auch Informationen über Musikinstrumente, Musik oder Tanz enthalten, sind zum Beispiel die von Nikolaj von Maclay (1876), Luigi M. D'Albertis (1890) und Frederik Sigismund Alexander De Clercq (mit J. D. E. Schmeltz) (1893). Die ersten Studien, die sich ausschließlich mit musikalischen Aktivitäten in Neuguinea auseinandersetzen, sind die Aufsätze von Otto Schellong (1889) und Victor Schmidt-Ernsthausen (1890). Arbeiten im damaligen Deutsch-Neuguinea waren bei den deutschen Ethnographen und Reisenden bis zum Ersten Weltkrieg vorrangig anzutreffen. Aus dem Westen der Insel, dem damals Niederländisch-Neuguinea, liegt insgesamt nur wenig Material vor, das sich musikethnologisch auswerten ließe.

Viele Aufnahmen mit dem Edisonphonographen auf Wachswalzen aus Neuguinea stammten von dem österreichischen Völkerkundler Rudolf Pöch, der 1904 in der Gegend von Potsdamhafen (heute Bogia) Gesänge der Monumbo aufnahm. Diese Aufnahmen wurden 1934 von Walter Graf transkribiert und analysiert (W. Graf 1950). Die ersten Sammlungen, die in das Berliner Phonogramm-Archiv gelangten, wurden 1906 von Otto Dempwolff bei den Bilibili und Kate sowie von Richard Neuhaus 1908-1910 bei den Kate, Sialum und anderen (östliche Nordküste) gesammelt (vgl. D. Christensen 1957). Die in der Folgezeit in Berlin archivierten Sammlungen hat Dieter Christensen (1970) aufgelistet. Nach dem Zweiten Weltkrieg gelangten mehrere Tonbandsammlungen in das Berliner Archiv (Christensen 1970, S. 15 f.), alle aus dem heutigen Papua Niugini.

Von einigen sporadisch veröffentlichten Transkriptionen (u.a. E. M. von Hornbostel 1914, M. Schneider 1934) und den Arbeiten von Kunst (1967) und Graf (1950) abgesehen, begann die musikethnologische Auswertung des vorliegenden Materials in den 1950er Jahren (Christensen 1957, 1962, 1970; H.-J. Leisten 1968). Es handelt sich im wesentlichen um stilkritische Untersuchungen von Melodien, um das phänomenologische Beschreiben von melodischen Abläufen und das

Herausarbeiten von bestimmten Melodiestilen. Von Kunst stammen bestimmte Hypothesen wie z.B. die weite Verbreitung von »Dreiklangs- und Fanfarenmelodik« (Kunst 1967, S. 28 und 102f.), was heute in dieser Form nicht mehr haltbar ist. Die von Kunst behauptete »einheitliche kulturelle Entwicklung der Bergvölker« (Kunst 1967, S. 27) ist durch die jüngsten Forschungen widerlegt (z.B. A. Simon 1978, 1991, 1993; J. E. Royl 1992 u.a.). Musikethnologische Feldforschungen im eigentlichen Sinne sind erst seit dem Ende der 1960er Jahre und vor allem den 1970er Jahren bekannt (W. Laade 1963-1964/publ. 1993; V. Chenoweth 1966, 1968, 1979; G. Spearritt 1974, 1979; B. Peters 1975; J. Pugh-Kitingan 1975, 1977, 1981; K. Gourlay 1975; Th. Grove 1978). Diese wurden alle in Papua Niugini durchgeführt. Das »Institute for Papua New Guinea Studies« setzte mit seinen Untersuchungen 1974 ein. Eine der wenigen Feldforschungen in West-Irian begann 1973 der Japaner Hiroko Oguri (1981) bei den Isirawa an der Nordküste. Erst für die Zeit nach dem West-Irian Projekt (1974-1976/Simon 1978 u.a.) sind weitere Studien zu nennen (so die von F. Messner 1981, N. Peckham 1981, St. Feld 1982, D. Niles 1983, K. Tsukada 1983 und Y. Yamada 1983).

Im Gegensatz zum östlichen Teil der Insel liegen aus West-Neuguinea nur sporadische Ergebnisse vor. Am besten ist die Musik von den Bewohnern der zentralen Bergkette dokumentiert (P. Wirtz 1924, Kunst 1967, Royl 1992, Simon 1993). Von der Nordküste sind Studien über die Isirawa (Oguri 1981, C. Erickson 1981) und von der Südküste über die Asmat (K. Van Arsdale 1981) zu erwähnen.

1. Isirawa

Die östlich um den Ort Sarmi lebenden ca. 2000 Isirawa sprechen eine Papua- oder »nicht-austronesische« Sprache. Nach Oguri ist ihre Musik halbtönlos pentatonisch und – wie in vielen Kulturen dieser Region – mit einer Melodik in absteigender Tendenz. Man unterscheidet eine ernste oder feierliche Musik mit »realen Gesängen« (wiyiye, kona, fatiya), die als Tanzgesänge auf den traditionellen Zeremonien und Festen aufgeführt wurden, sowie die karame, individuelle Gelegenheitsgesänge (vor allem Sologesang). Viele traditionelle Anlässe, zum Beispiel das Einweihen eines neuen Männerhauses, wurden bereits von holländischen Kolonialoffizieren untersagt, so daß dadurch auch viele dieser Gesänge verloren gingen. Wiyiye wurden – wie im zentralen Bergland mit Pfeil und Bogen in den Händen – die ganze Nacht hindurch getanz. Am Morgen wurden die heiligen asiina, die großen Kerbflöten aus Bambus, gespielt (3 Gruppen: Größe 1. ca. 1,7 m, 2. 1,3 m, 3. ca. 1,0 m). Wie in anderen Gesellschaften Neuguineas durften die Flöten nicht von Frauen und Kindern gesehen werden. Die kona Tanzgesänge umrahmten das Flötenspiel. Die fatiya Tanzgesänge werden mit der ebenso genannten Trommel begleitet. Hinzu kommen können Schneckentrompeten und kleine Bambusflöten, die von allen Tänzern gespielt werden können, Männer, Frauen, Kinder gleichermaßen. Anlässe sind heute rein profaner Art wie zum Beispiel die Einweihung eines öffentlichen Gebäudes oder Neujahr. Wie überall in Neuguinea wird auch die Maultrommel (caawa) hier gespielt. Eine besondere Kategorie bilden magische Gesänge, die mit Geistesglauben und Geistbesessenheit verbunden werden (Erickson 1981).

2. Asmat

Die um Merauke lebenden über 65.000 Asmat (Papua) sind wie die Iatmul aus der Sepik-Region (Papua-Neuguinea) über ihre Grenzen hinaus durch ihre kunstvollen Schnitzereien bekannt geworden. Musik und Tanz sind dagegen so gut wie unbekannt. Diese spielten schon im Schöpfungsmythos eine herausragende Rolle: Fumeripits, der Schöpfer und Kulturheros, baute ein Männerhaus...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON ARTUR SIMON/
BARBARA B. SMITH/RICHARD M. MOYLE

Die Darstellung der Musikgeschichte einzelner **Länder**, einschließlich der Volksmusiktraditionen und der Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens, nimmt einen bedeutenden Platz in der enzyklopädischen Arbeit ein. Dieser Bereich wird gegenüber der ersten Auflage der MGG entscheidend erweitert und die traditionelle eurozentrische Sichtweise relativiert. Die Staaten Mittel- und Südamerikas etwa bedürfen schon wegen ihrer 300jährigen Geschichte der Kunstmusik eigener Artikel. Berücksichtigt werden insbesondere neue Staaten wie Estland, Litauen, Makedonien, Moldawien, Slowenien.

An important part of the encyclopedia is taken up with the music history of individual **countries**, including their folk traditions and the structures of their current musical life. Compared to the first edition of MGG, this area has been greatly expanded to offset the traditional Eurocentric bias. The countries of Central and South America, for example, merit separate articles if only for the three-hundred-year-old history of their art music. Especially new states like Estonia, Lithuania, Macedonia, Moldavia or Slovenia are respected.

Brasilien

INHALT: I. Historischer Abriss. – II. Einleitung. – III. Volksmusik und traditionelle Musik. 1. Allgemeine Charakteristika. 2. Musik und Kultur der brasilianischen Indianer. 3. Lusobrasilianische Volksmusik. 4. Afrobrasilianische Volksmusik. – IV. Städtische Populärmusik. – V. Kunstmusik. 1. Die Kolonialzeit (1500–1822). 2. Das 19. Jahrhundert. 3. Das 20. Jahrhundert.

I. Historischer Abriss

Der portugiesische Seefahrer Pedro Alvares Cabral nahm 1500 einen Teil der brasilianischen Küste für Portugal in Besitz. König Johann III. von Portugal leitete 1531 mit der Entsendung von Martim Affonso de Sousa die Besiedlung Brasiliens ein, der 1532 São Vicente gründete. 1549 wurde ein Vizekönig in Bahia eingesetzt. Die Indianer sahen sich in das Landesinnere zurückgedrängt oder wurden getötet und zu großen Teilen versklavt. Bertüchtigt waren die *bandeirantes*, durch deren Raubzüge sich die portugiesische Herrschaft bis an die Vorberge der Anden ausdehnte. Sie entdeckten auf ihrer Suche nach Gold und Edelsteinen die großen Goldfundstellen Minas Gerais (1695), Mato Grosso (1719) und Goiás (1723), 1730 auch Diamanten. Die Jesuiten wirkten seit 1549 in Brasilien und setzten sich insbesondere für die Missionierung der Eingeborenen ein. Um den Mangel an Arbeitskräften zu decken, wurden bereits seit den ersten Kolonialjahren Negersklaven eingeführt. 1759 vertrieb der portugiesische Staatsmann Sebastião José de Carvalho e Mello, Graf von Oeyras, Marquis von Pombal, die Jesuiten aus Brasilien, die wesentlich zum Aufbau des Unterrichtswesens beigetragen hatten. 1763 wurde die Hauptstadt Brasiliens nach Rio de Janeiro verlegt. Als 1808 der portugiesische Hof vor Napoleon I. in die brasilianische Kolonie flüchtete, wurde die Stadt vorübergehend zur Hauptstadt des gesamten Reiches. Johann VI. von Portugal befreite Brasilien von der Kolonialherrschaft Portugals. Nach seiner Rückkehr 1821 suchte das Mutterland das alte Kolonialverhältnis wieder herzustellen. Johanns in Brasilien verbliebener Sohn Pedro jedoch, der spätere Kaiser Pedro I., unterstützte maßgeblich die Unabhängigkeitsbewegung in Brasilien und rief 1822 die Unabhängigkeit aus. 1831 sah er sich durch innere Unruhen gezwungen abzudanken. Seinem Sohn Pedro II. gelang es, das Land außenpolitisch und wirtschaftlich wieder zu stärken. 1871 wurden die Kinder von Sklaven für frei erklärt und der Loskauf erlaubt, nachdem bereits 1826 die Einfuhr von Sklaven verboten worden war. Erst 1888 aber wurde die Sklaverei in Brasilien endgültig und ohne Entschädigung für die Pflanzler aufgehoben. 1889 wurde die Monarchie in Brasilien gestürzt und Brasilien durch die Verfassung von 1891 in eine Bundesrepublik, die *Estados*

unidos do Brasil, umgewandelt. Nach dem Ersten Weltkrieg setzte eine Zeit politischer und wirtschaftlicher Instabilität ein, die bis heute anhält. Die Bevölkerung des Landes, das sich seit 1969 *República federativa do Brasil* nennt, besteht heute (1995) etwa zur Hälfte aus Weißen, zu einem guten Drittel aus Mischlingen, aus einem Zehntel Schwarzen und etwa zwei Prozent Indianern und Asiaten.

II. Einleitung

Die Musiktraditionen Brasiliens reflektieren sowohl aus diachronischer als auch aus synchronischer Perspektive die außerordentlich vielschichtige Gesellschaftsstruktur des Landes. Ende des 20. Jh. hat es den Anschein, daß die rund 150 Millionen Menschen sich in ihrem Musikkonsum einzig auf die durch die Massenmedien verbreitete städtische Populärmusik beschränken, die es in unterschiedlichen Formen und Stilrichtungen praktisch überall auf dem riesigen Territorium von etwa 8.512.000 Quadratkilometern gibt. Gleichzeitig existieren in Brasilien ausgesprochen regional geprägte Musikpraktiken und -idome, die die Besonderheit jeder wichtigen Kulturlandschaft des Landes unterstreichen und die aus den Gegebenheiten einer bestimmten regionalen Ethnohistorie hervorgegangen sind. So haben sich in den nordöstlichen Staaten hauptsächlich schwarzafrikanische Kulturen verbreitet und sich mit iberischen und indianischen gemischt, während in den südöstlichen und südlichen Landesteilen südeuropäische Ausdrucksformen (portugiesische, spanische und italienische) überwiegen. Verschiedene Mestizengemeinschaften, wie die sogenannten *Caboclo*, *Sertanejo* und *Tapuia* in gewissen Regionen Nord- und Zentralbrasilien sowie die *Caipira* und *Caçara* im Südosten (vornehmlich im Staat São Paulo), repräsentieren soziale Klassen, deren Volkskultur mit ihren diversen Arbeitsbereichen zusammenhängt. Außerdem haben seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. bestimmte Einwanderungswellen, z.B. aus Deutschland in die Staaten Santa Catarina und Rio Grande do Sul, aus Japan und dem Libanon nach São Paulo sowie aus Rußland und Osteuropa in verschiedene südliche Staaten, zur komplexen Vielfalt der gegenwärtigen brasilianischen Kultur beigetragen.

Die Erbmasse der brasilianischen Musik beruht auf drei ethnischen Stämmen: eingeborene Indianer, Europäer und Afrikaner. Der traditionellen Einschätzung zufolge ist das eigentliche Wesen dieser Musik durch die Dominanz europäischer musikalischer Elemente definiert. Die brasilianische Kultur gilt dabei als Fortsatz der abendländischen Traditionen, und die einheimischen und afrobrasilianischen Komponenten dieses Erbes werden als untergeordnet bewertet. Angeregt durch die national orientierte Ideologie der 1930er und

1940er Jahre, bemerkten brasilianische Musikhistoriker und Volkskundler, daß die nationale Kultur mestizisch geprägt ist, und werteten sie als Ergebnis indianischer und afrikanischer Einflüsse auf vorwiegend iberische Grundlagen. Später jedoch begünstigte die Methode, die unterschiedlichen Wurzeln der brasilianischen Musik objektiver, ausgewogener und umfassender zu untersuchen, die Entwicklung einer Konzeption »musikalischer Dekolonisation«. Die offensichtlichen dominanten Komponenten der europäischen Kultur werden in diesem Entwurf weder aufgegeben noch verleugnet; kritischer eingeschätzt aber wird das Maß, in welchem solche Elemente neben den anderen nichteuropäischen Einflüssen aufgezogen, assimiliert und transformiert wurden, denn sie alle zusammen trugen zur Gestaltung einer »nationalen« Kultur bei. Letztere kann zwar mit allgemeinen Begriffen beschrieben werden, setzt sich aber aus dem gesamten Komplex der vielfältigen eigenständigen regionalen Kulturen und Subkulturen zusammen.

Gleichzeitig repräsentiert das Kunstmusikschaffen Brasiliens seit spätestens dem 18. Jh. eine vitale und dynamische Tradition, die generisch sicher als Fortführung der westeuropäischen interpretiert werden kann, die aber im Detail eine einzigartige soziohistorische Idiosynkrasie der verschiedenen Epochen zu erkennen gibt. Trotz der deutlichen europäischen Prägung der meisten Werke brasilianischer Komponisten seit dem frühen 19. Jh. würde jeder Versuch, eine enge Korrelation zwischen europäischer und brasilianischer Kunstmusik, vor allem des 20. Jh., herzustellen, unweigerlich zu einer verfälschten Darstellung der brasilianischen Musik führen.

III. Volksmusik und traditionelle Musik

1. Allgemeine Charakteristika

Anfang des 20. Jh. begann man, sich mit der Volks- und traditionellen Musik Brasiliens ernsthaft zu beschäftigen, aber Erfassung und eingehende Felduntersuchungen blieben recht begrenzt. Das zusammengetragene Material ist verhältnismäßig jungen Datums und bislang nicht Gegenstand einer gründlichen analytischen Prüfung gewesen. Die Musik der brasilianischen Ureinwohner wird seit den 1960er Jahren ethnographisch umfassend und grundlegend erforscht. Historische Studien über die Gattungen der Volksmusik stützen sich im allgemeinen nicht auf beweiskräftige dokumentarische Quellen. Die portugiesischen und brasilianischen Archive sind noch nicht sorgfältig genug durchforscht worden, als daß anhand von Reiseberichten, die Gesänge und Tänze beschreiben, und anderen wertvollen ethnographischen Daten eine Rekonstruktion der historischen Volksmusik Brasiliens versucht werden könnte. Wie einige brasilianische Wissenschaftler feststellten, gibt es von der Volksmusik der Kolonialzeit sowohl in Brasilien als auch in Portugal nahezu keine aufgezeichneten Beispiele. So beschränkt sich unsere Kenntnis dieser Musik auf einige Gesangs- und Tanzgattungen bestimmter Zeitabschnitte.

Wie bei anderen südamerikanischen Ländern ist es auch im Falle Brasiliens schwierig, zwischen Volksmusik und städtischer Populärmusik exakt zu differenzieren, da bis vor wenigen Jahrzehnten die traditionelle Dichotomie ländlich/volkstümlich und städtisch/populär in den meisten brasilianischen Metropolen und Städten nicht existierte. Das anhaltende Wachstum urbaner Zentren sowie die starke Abwanderung aus ländlichen Gebieten lösten seit den 1940er Jahren eine komplexe gegenseitige Durchdringung volkstümlicher und populärer Musikpraktiken und -gattungen aus. São Paulo z.B., die größte brasilianische Stadt, faßt bis auf die indianischen Musikarten praktisch alle wichtigen Volks- und Popularstile des Landes, ist aber kaum ein Ort musikalischer Synthese, da diese Musiktypen mit der höchst vielschichtigen Struktur der brasilianischen Gesellschaft korrespondieren. Jeder sozialen Gruppe, die sich selbst definiert und aufgrund wirtschaftlicher und beruflicher Aktivitäten, nationaler bzw.

regionaler Abstammung oder ethnischer Kriterien identifiziert werden kann, entsprechen ganz bestimmte musikalische Traditionen, Gattungen und Idiome. Die Bestimmung der sozialen Strata ist für eine Gegend Brasiliens daher gewiß von größerer Bedeutung als die konventionelle Teilung in ländlich und städtisch.

Die brasilianische Volksmusik offenbart deutlich ihre verschiedenartigen kulturellen Quellen. Als Folge der portugiesischen Kolonisation ging die brasilianische aus der lusohispanischen Volksmusik hervor, von der das Instrumentarium, die Gesangs- und Tanzgattungen, bestimmte melodische, rhythmische und harmonische Charakteristika und Aufführungspraktiken stammen sowie die spezifischen soziokulturellen Funktionen, die von den verschiedenen Gattungen erfüllt werden. Die beinahe vier Jahrhunderte des Sklavenhandels mit Afrika führten zur Bildung einer ausgeprägten und reichen afrobrasilianischen Musiktradition. Anfangs stammten die meisten dieser Afrikaner aus den Gebieten Angolas und des Kongos, aber in den letzten 150 Jahren der Sklaverei wurden in großer Zahl Yoruba und Fon aus Westafrika nach Brasilien gebracht. Die meisten weltlichen afrobrasilianischen Gesänge und Tänze gehen jedoch eindeutig auf die der Bantu zurück, während manche der traditionellsten afrobrasilianischen religiösen Musikformen klare stilistische und funktionelle Züge bewahrt haben, die an ihre Herkunft aus den Kulturen der Yoruba und Fon erinnern. Bestimmte, in der brasilianischen Volksmusik häufig auftretende Skalen leiten sich wahrscheinlich von afrikanischen Modellen ab: halbtöne Pentatonik, diatonisches Dur mit tieferer Septime oder hexatonisches Dur ohne siebte Stufe. Bestimmte Volksmusikgattungen lassen afrikanisches Rhythmusempfinden und afrikanische Rhythmusstrukturen wie Hemiolen und komplizierte rhythmische Polyphonie erkennen. Musikinstrumente und einige Aufführungspraktiken (Vokalstil, responsoriales Singen) sind ebenso integraler Bestandteil des afrobrasilianischen Erbes. Der weniger deutliche indianische Anteil an der brasilianischen Volksmusik beschränkt sich im allgemeinen auf die Bewahrung einiger Schlaginstrumente, Tanzgattungen und Aufführungsmerkmale.

Obwohl die brasilianische Volksmusik durch ihre mannigfaltigen Wurzeln und unterschiedlichen soziokulturellen Strukturen nicht homogen ist, gibt es doch unter den verschiedenen regionalen Erscheinungsformen genügend Gemeinsamkeiten, die eine Beschreibung allgemeiner Charakteristika zulassen. Einige brasilianische Forscher, Volkskundler und Musikwissenschaftler, haben verschiedene Vorschläge unterbreitet, Landstriche nach Volkskultur und Volksmusik voneinander abzugrenzen. 1944 umriß J. Ribeiro vier Territorien, denen er musikalische Gattungen zuordnete: *embolada* (Nordosten), *moda* (Süden), *jongo* (einige Regionen, die von der Bantukultur geprägt sind) und *aboiós* (Viehzeit- und Weidedistrikt des Hinterlandes bzw. *sertão*). Eine umfassendere Klassifikation schlug 1954 L. H. Corrêa de Azevedo vor, der die Gesamtverteilung der musikalischen Gattungen und Instrumente berücksichtigte. Er identifizierte neun musikalische Landschaften und ein Liedkorpus: das Amazonasgebiet (das musikalisch immer noch als terra incognita gilt), das *cantoria*-Gebiet (Nordosten), das *cóco*-Gebiet (Nordostküste), das Gebiet der *autos* (vgl. III.3.; überall im Land verteilt mit besonderer Konzentration in Sergipe und Alagoas), das *samba*-Gebiet (von den Staaten Bahia bis São Paulo), *moda-de-violão* (von Goiás, Mato Grosso, bis zum nördlichen Paraná), das *fandango*-Gebiet (Südküste), das *gauchó*-Gebiet (Viehzuchtregion von Rio Grande do Sul), das *modinha*-Gebiet (das zumeist die ältesten städtischen Bezirke einschließt) und das Korpus der Kinderlieder, das alle durchzieht. Obwohl als allgemeine Übersicht nützlich, stößt diese musikalische Kartographie schnell an ihre Grenzen, da sie Gefahr läuft, zu stark zu vereinfachen...

Die Musikgeschichte einzelner **Städte** ist nicht nur eine Ergänzung zu den Länderartikeln, sondern bildet ein eigenes Feld musikwissenschaftlicher Forschung. Dabei geht es sowohl um die Geschichte europäischer Metropolen, in denen Musikgeschichte geschrieben wurde, als auch um die Information über ehemals bedeutende Stätten der Musikpflege (Cambrai, Oettingen-Wallerstein) und Zentren des gegenwärtigen Musiklebens. Wie bei den Länderartikeln wurde auch hier das Stichwortfeld erweitert, um der gewachsenen Bedeutung städtischer Musikgeschichte außerhalb Europas gerecht zu werden.

The music history of **cities** is not only intended to complement the country articles, it also forms a field of musicological study of its own. The main object is not only to present the history of the European capitals where music history was made, but also to provide information on leading centres of musical art in the past (Cambrai, Oettingen-Wallerstein) and in the present. As with the country articles, this set of entries has been expanded to reflect the growing importance of urban music history in non-European cultures.

Montréal, engl. Montreal

INHALT: I. Historischer Abriss. – II. Bis 1850. – III. 1850 bis 1900. – IV. 1900 bis 1945. – V. Seit 1945.

I. Historischer Abriss

Montréal liegt auf einer Insel im Mündungsbereich des Flusses Ottawa in den Sankt-Lorenz-Strom in der kanadischen Provinz Québec. Die Insel wurde 1535 von dem französischen Seefahrer Jacques Cartier (1494-ca.1554) entdeckt, der dort ein indianisches Dorf vorfand. 75 Jahre später wurde an dieser Stelle eine Handelstation eingerichtet. Die erste durchgehend bewohnte Siedlung entstand 1642 unter dem französischen Edelmann Paul de Chomedey de Maisonneuve (1612-1676). 1663 wurde die gesamte Insel als Lehnsgut den Messieurs de Saint-Sulpice zugesprochen, einer in Paris gegründeten Gemeinschaft katholischer Priester. Trotz der Bedrohung durch die Irokesen breitete sich Montréal ab 1665 weiter aus und wurde zum Stützpunkt zahlreicher Missionare, Forschungsreisender und Händler im nördlichen Amerika. Aufgrund der englischen Immigration seit etwa 1760 (engl. Eroberung) und der Abwanderung zahlreicher Franzosen entwickelten sich in der Folgezeit zwei zahlenmäßig in etwa gleichgroße Sprachgruppen. Nach 1945 hat ein starker Einwanderungsstrom aus Europa, Asien und Lateinamerika den Charakter der Stadt geändert, trotzdem behielt Montréal seine Stellung als zweite französischsprachige Weltstadt nach Paris (mit ca. 1,8 Millionen Einwohnern).

II. Bis 1850

Aus der Anfangszeit der Besiedlung Montréal ist über musikalische Aktivitäten nur sehr wenig bekannt. Offenbar waren 1535 bei der Entdeckung der Insel Musiker im Gefolge, die zu Ehren des Königs Franz I. aufspielten, und vom Gründer der Stadt ist überliefert, daß er Laute spielte. Belegt ist nur das Singen von Kirchenliedern in der Pfarrkirche und ein noch unterentwickelter Musikunterricht durch einzelne Missionare. Es ist anzunehmen, daß die einzige Kirche bis zum Ende des 17. Jh. nicht einmal über eine Orgel verfügte, denn der erste namentlich erwähnte Organist, Jean-Baptiste Poitiers du Buisson, kam erst 1698 in Montréal an. Er wirkte hier von 1705 bis etwa 1718. Einer seiner Nachfolger war Jean Girard (1696-1765), der 1724 aus Frankreich u. a. den sog. *Livre d'orgue de Montréal* mitgebracht hatte, eine 540 Seiten starke Handschrift mit anonymen Werken und Kompositionen von Nicolas LeBègue. Für das Musikleben nach 1785 liefert die erste Zeitung, La

Gazette, zahlreiche Anhaltspunkte. So wurde 1786 geschrieben, daß »plusieurs musiciens nouvellement arrivés d'Europe donneront un concert vocal et instrumental«, und ein gewisser M. Duplessy bot Musikunterricht an. Zudem wurde eine Pantomime von John Bentley, *The Enchanters*, aufgeführt. 1789 erfolgte die Gründung des *Théâtre de Société* durch den Musiker und Dichter Joseph Quesnel und den Maler Louis Dulongpré. Hier wurden neben *Colas et Colinette* von Quesnel (1790) auch *Les deux chasseurs et la laitière* von E.-R. Duni, *The Poor Soldier* von W. Shield und *The Padlock* von Ch. Dibdin gegeben. Charles Watts aus London eröffnete 1789 eine Musikschule; eine weitere entstand 1791. In einem Konzert »dans la Grande Salle de Mr. Cushing« trug George E. Saliment ein eigenes Flötenkonzert vor; außerdem kamen eine »ouverture à Grande Orchestre« von I. Pleyel und ein »concerto sur le Piano Fort« zur Aufführung (1796). Auch die Musikkorps der Regimenter gaben Konzerte. 1825 ließ John Molson durch Subskription das *Théâtre Royal/Royal Theatre* errichten. Es war der erste Bau in Montréal, der von Beginn an für Theater- und Musikaufführungen sowie für Ausstellungen gedacht war. Im Sommer 1840 führte dort eine Operntruppe unter der Leitung des anglo-irischen Bassisten Arthur Séguin und seiner Frau, der Sopranistin Ann Child, die erste von mehreren Opernspielzeiten nach New Yorker Vorbild durch, und im August 1843 war eine Truppe aus New Orleans unter der Leitung der Sopranistin Julie Calvé zu Gast, wobei jeweils zeitgenössische italienische (Rossini, Bellini, Donizetti) sowie französische Opern (Auber) zur Aufführung gelangten. Hier und in den Empfangssälen der Hotels fanden auch musikalische Veranstaltungen mit varietéähnlichem Charakter statt, wobei Primadonnen und Tenöre aus Italien in Verbindung mit anderen Attraktionen auftraten. International bekannte Virtuosen berücksichtigten Montréal auf ihren Konzertreisen, unter ihnen O. Bull. Auf dem Gebiet des Instrumentenbaus arbeiteten gegen 1820 Vater und Sohn Jacotel; Orgeln gingen aus den Betrieben von Joseph Casavant (1807-1874), Samuel Russell Warren (1809-1882) und Louis Mitchell (1823?-1902) hervor. Als Verleger waren, wenn auch in geringem Umfang, John W. Herbert (ab 1840) und John Lovell (ab 1850) tätig.

III. 1850 bis 1900

Die schlechte wirtschaftliche Lage und die politischen Auseinandersetzungen bedingten bis zur Mitte des 19. Jh. ein nur recht bescheidenes Musikleben. So gestaltete sich der Besuch der aus 25 deutschen Instrumentalisten bestehenden Musikvereinigung *Germania* im Jahre 1850 mit neun Konzerten im *Théâtre Royal* als spektakulärerer Ereignis.

1852 kamen Adélar Joseph Boucher (1835-1912), der als Musiker, Verleger und Musikalienhändler tätig wurde, und Paul Letondal (1831-1894), der Klavier, Orgel und Violoncello spielte, nach Montréal; gemeinsam mit dem Pianisten und Komponisten Charles Wugk Sabatier (1819-1862, seit 1848 in Montréal), gaben sie dem Musikleben neuen Auftrieb. 1898 leitete Jean-Baptiste Labelle (1825-1898) ein »concert opératique« und gründete den Chor *Société philharmonique canadienne*. Weitere wichtige Persönlichkeiten waren Calixa Lavallée (1842-1891, komponierte 1880 die nachmalige kanadische Nationalhymne *O Canada*), Guillaume Couture (1851-1915), Moïse Saucier, die Brüder Arthur, Ernest und Éméry Lavigne, Dominique Ducharme, Romain-Octave Pelletier und Alexis Contant (1858-1918). Die später international bekannte Sängerin E. Albani (geb. Lajeunesse) debütierte 1856 in der *Mechanics' Hall* in Montréal. Um 1865 ließ sich der belgische Geiger Jules Hone (1833-1913) in der Stadt nieder, wenig später sein Landsmann Frantz Jehin-Prume (1839-1899), der durch seine Konzerte und seine Lehrertätigkeit das Musikleben entscheidend prägte. 1870 gründete er ein Streichquartett, organisierte Konzerte und rief 1892 die *Association artistique* ins Leben. Gesellschaften wie der 1892 gegründete *Ladies' Morning Musical Club* konzentrierten sich auf die Pflege der Kammermusik. Unter den Besuchern Montréal in jener Zeit waren H. Vieuxtemps, Aug. Wilhelmj, L.-M. Gottschalk und S. Thalberg. Geistliche Musik erklang, ausgeführt von der Vereinigung *Les Montagnards*, seit 1861 auch im Konzertsaal. 1864 gründete Joseph Gould den *Mendelssohn Choir*; Chorwerke mit Orchester führte die *Montreal Philharmonic Society* (1877-1899) unter der Leitung von Guillaume Couture auf, wobei oft Instrumentalisten aus Boston mitwirkten. 1894 begründete Couture das *Orchestre symphonique de Montréal*. Abgesehen von Gastspielen durchreisender Truppen aus Boston und New York spielte das Musiktheater zunächst keine Rolle. Erst 1877 führte Calixa Lavallée mit einigen Musikern der Stadt *Jeanne d'Arc* von Gounod und *La Dame blanche* von Boieldieu in Montréal und Québec auf. 1899 gastierte die *Metropolitan Opera* aus New York im Theater *His Majesty's*. Die Entwicklung des Musiklebens machte den Bau der *Salle Windsor* (*Windsor Hall*, 1890 eröffnet) und des *Monument National* (1896) nötig. In der zweiten Hälfte des Jh. erschienen auch Zeitschriften, die sich u.a. mit Musik beschäftigten: *L'Artiste* (1860), *Les Beaux-Arts* (1863-1864), *Le Canada musical* (1866-1867, 1875-1881), *L'Écho musical* (1888), *Le Canada artistique* (1890), *Le Passe-Temps* (1895-1945) und *L'Art musical* (1896-1899).

IV. 1900 bis 1945

In der ersten Hälfte des 20. Jh. verstärkten sich die musikalischen Aktivitäten. 1897 gründete der belgische Geiger Jean-Joseph Goulet das bis 1919 bestehende *Orchestre symphonique de Montréal*, das die Nachfolge des Orchesters von Couture antrat. 1930 rief der englische Dirigent Douglas Clarke das *Montreal Orchestra* ins Leben (1941 aufgelöst), und das noch gegenwärtig bestehende *Orchestre symphonique de Montréal* geht auf die von W. Pelletier 1935 gegründete *Société des concerts symphoniques de Montréal* zurück. Der 1899 aufgelösten *Montreal Philharmonic Society* folgten u.a. die *Association chorale Saint-Louis-de-France* (1891-1968), die *Montreal Oratorio Society* (1902-1908), den *Chorale Elgar de Montréal/Montreal Elgar Choir* (1923-1985) und die *Disciples de Massenet* (seit 1928), wobei letztere heute (1997) noch immer tätig sind. Auf dem Gebiet des Musiktheaters entstanden nach einigen kurzlebigen Initiativen (darunter die *Compagnie d'opéra de Montréal/Montreal Opera Company*, 1910-1913) die *Société canadienne d'opérette* (1923-1933) und die *Variétés lyriques* (1936-1955), später dann vor allem die *Opera Guild* (1941-1969) und die *Festivals de Montréal/Montreal Festivals* (1939-1965). Unter den namhaften Ensembles, die zu dieser Zeit nach Montréal kamen, waren die *London Symphony* (1912 unter A. Nikisch), das Orchester der *Société des concerts du Conservatoire de Paris* (1919 mit A. Messager) und das der Mailänder *Scala* (1912 unter Tos-

canini). 1910 bis 1938 bestand das *Quatuor à cordes Dubois/Dubois String Quartet* (1910-1938), dem das 1939 von A. Brott gegründete *Quatuor à cordes McGill/McGill String Quartet* folgte. Aus ihm entstand 1953 das *Orchestre de chambre McGill/McGill Chamber Orchestra*. Musikunterricht unterlag hauptsächlich privater Betrieben, obwohl auch höhere Schulen und Konvente Kurse anboten. Auf Initiative der Pianistin Clara Lichtenstein entstand 1904 eine Musikschule, das *McGill Conservatorium*, und 1905 wurde nach mehreren Anläufen von Alphonse Lavallée-Smith (1873-1912) das *Conservatoire national* eingerichtet.

V. Seit 1945

Das *Orchestre symphonique de Montréal* wurde nacheinander von Igor Markevitch (1957-1961), Zubin Mehta (1961-1967), Franz-Paul Decker (1967-1975), Rafael Frühbeck de Burgos (1975-1976) und Charles Dutoit (seit 1978) geleitet. Es bietet im Sommer und Winter mehrere Konzertreihen an und veranstaltet auch Familienkonzerte. Regelmäßig werden Dirigenten und Solisten von Weltrang eingeladen, die ebenso wie zahlreichen Tourneen und eine rege Aufnahme-tätigkeit zum glänzenden Ruf des Orchesters beitragen. 1963 bezog das Orchester die *Salle Wilfrid Pelletier* an der neu gestalteten *Place des Arts*. Auf dem Gebiet der Kammermusik ist neben dem *Ladies' Morning Musical Club* besonders die Gesellschaft *Pro Musica* (seit 1948) aktiv. Die Tradition des Streichquartettspiels in Montréal nahm das *Ensemble Quatuor à cordes de Montréal/Montreal String Quartet* (1955-1963) auf, nach dessen Beispiel sich später Ensembles wie *Morency, Alcan* und *Claudé* zusammenfanden. 1983 gründete der Violoncellist Yuli Turovsky das Streichorchester *I Musici de Montréal*, seit 1981 verfügt die Stadt über ein weiteres Berufsorchester, das *Orchestre métropolitain* (seit 1988 unter Agnès Grossmann). Während die Entstehung zweier weiterer Chöre, *Chorale Bach de Montréal/Montreal Bach Choir* (1951-1966) und *Ensemble vocal Tudor/Tudor Singers of Montréal* (1962-1991), die Chormusikszene belebte, haben sich das *Ensemble Claude-Gervaise* (ab 1967) und das *Studio de musique ancienne de Montréal* (ab 1974) der Alten Musik angenommen. Für den Bereich des Jazz ist das seit 1980 bestehende »Festival international de jazz de Montréal« von Bedeutung. Die 1966 gegründete *Société de musique contemporaine du Québec* hat sich unter der künstlerischen Leitung des Komponisten Serge Garant (1929-1986) und seines Nachfolgers Walter Boudreau (*1947) der Förderung der Neuen Musik verschrieben. Weitere Gruppen, etwa das seit 1989 bestehende *Nouvel Ensemble moderne* mit Lorraine Vaillancourt an der Spitze, und internationale Ereignisse wie die »Semaine mondiale de la musique/World Music Week« (1975), die »Journées mondiales de la Société internationale pour la musique contemporaine/International Society for Contemporary Music World Music Days« (1984) und das »Festival Montréal Musiques actuelles/New Music America« (1990) sind der Avantgarde verpflichtet. Von den in der Nachkriegszeit in Montréal tätigen Komponisten zählen folgende zu den aktivsten: Denis Gougeon, Jacques Héту, Otto Joachim, Pierre Mercure, François Morel, Jean Papineau-Couture, Clermont Pépin, André Prévost, John Rea, Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Gilles Tremblay und Claude Vivier. Die Oper wurde durch Gastspiele hochangesehener Truppen wieder belebt. Trotz finanzieller Unterstützung durch die Regierungen der Föderation, der Provinz und der Stadt gelang es jedoch immer nur zeitweise, auch auf lokaler Ebene ein festes Musiktheater zu etablieren. Nach dem *Orchestre symphonique de Montréal* (1964-1968) übernahm die *Opéra du Québec* von 1971 bis 1975 die Aufführungen. 1980 entstand schließlich die *Opéra de Montréal* unter der Leitung Jean-Paul Jeanotte (seit 1988 unter Bernard Uzan). Die zahlreichen Orgeln in Montréal wurden von den Orgelbaufirmen Casavant Frères, Mitchell und Warren errichtet, aus neuerer Zeit...

Die neue MGG behandelt alle europäischen **Musikinstrumente** in umfassenden Artikeln, einschließlich ihrer Akustik, der Geschichte des Instrumentenbaus und der Spielweise sowie eines Überblicks über das Solorepertoire für diese Instrumente. Ebenso beschrieben werden jene Instrumente der außereuropäischen Musik, die von ihrer Verbreitung, ihrer Bedeutung für eine Musikkultur oder von ihrem Repertoire her Gewicht haben (*Koto, Qin, Vīnā*). Die vielfältigen Einzelformen, insbesondere im Bereich der europäischen Volksmusik und der außereuropäischen Musik, werden in großen Familienartikeln behandelt (*Doppelrohrblattinstrumente, Flöten, Gong und Gongspiele, Lithophone, Schlaginstrumente, Xylophone*).

The new MGG treats all European **music instruments** in comprehensive articles, including their acoustical properties, the history of their construction and performance, and a survey of the solo repertoire for each instrument. Equal attention is given to non-European instruments of interest for their wide dissemination, repertoire, or importance to a musical culture. The many and varied types of instruments, particularly in European folk music and non-European music, are taken up in large family articles such as *double reed instruments, flutes, gong and gong plays, lithophones, percussion instruments and xylophones*.

Maultrommel

INHALT: I. Das Instrument. 1. Namen. 2. Beschreibung. – II. Klassifikation. – III. Verbreitung, Funktion und Repertoire. 1. Europa. 2. Außereuropäischer Bereich.

I. Das Instrument

1. Namen

Für kaum ein anderes Instrument ist eine solche Vielfalt an Namen überliefert wie für die Maultrommel (vgl. dazu R. Plate 1992, S. 121-158). Im heutigen Sprachgebrauch heißt das Instrument in Deutschland Maultrommel, in England *jaw's harp*, in Frankreich *guimbarde*, in Italien *scacciapensieri* (in Norditalien auch *ribeba*); der schweizerdeutsche Terminus heißt *Trümpi*, der spanische *birimbo* und der russische *vargan*.

2. Beschreibung

Das Instrument besteht aus einem verschiedenartig gestalteten Rahmen, in dem an einem Ende eine Zunge oder Lamelle befestigt, während das andere Ende frei beweglich ist (Abb. 1). Rahmen und Zunge können aus Bambus, anderen Hölzern, aus Knochen, Elfenbein, diversen Metallen oder Metallegierungen bestehen. Handhabung und Spielweise hängen vom Material und der Befestigung der Zunge ab. Es lassen sich zwei Haupttypen von Maultrommeln unterscheiden: a. die Rahmenmaultrommel, bei der die Zunge in einem geschlossenen oder offenen, dann oft mit Schnurumwicklung fixierten Rahmen sitzt. Bei diesem Instrument wird die Zunge indirekt meistens mit Hilfe einer am Rahmen befestigten Schnur in Schwingung versetzt; b. die Bügelmaultrommel, bei der die Zunge in einem offenen, steigbügelförmig zusammengebogenen, meist aus einem vierkantigen Metallstab bestehenden Rahmen befestigt ist, der in zwei parallel geführten Enden ausläuft. Zwischen diesen kann die im Scheitel befestigte Zunge schwingen. Das Ende der Zungenspitze wird zu einem Häkchen umgebogen, das der Spieler anzupft und damit die Lamelle direkt zum Schwingen bringt. Für Material und Befestigung der Zunge gibt es zwei verschiedene Arten: die idioglotte, in den Rahmen hineingeschnittene, an der Wurzel untrennbar mit ihm verbundene und die heteroglotte, im Scheitelpunkt des Rahmens eingesetzte Zunge. Mit wenigen Ausnahmen haben Rahmenmaultrommeln gewöhnlich idioglotte und Bügelmaultrommeln immer heteroglotte Zungen. Vom Material und von der Befestigung der Zunge hängt auch die Spielweise ab. Das schmalere Ende der

Zunge befindet sich immer vor dem Mund, aber die Richtung der Hand, die das Instrument hält, verändert sich. Bei der Rahmenmaultrommel hält die Hand das Rahmenende am freien Ende der Zunge, und auf der anderen Seite, im Scheitel des Instruments, befindet sich die Schnur, an der die Spielhand zieht. Die Handfläche ist also zur Zungenspitze gewendet (Abb. 1a). Bei der Bügelmaultrommel ist die Handfläche zum Zungenende gerichtet; die Hand hält den Bügel an seinem dickeren Ende, während die Spielhand die aufgebogene Zungenspitze an der anderen Seite anzupft (Abb. 1b). Bei manchen Maultrommeln mit einem kleineren Bügel wird die Zunge über den Befestigungspunkt im Rahmen hinaus weitergeführt und hilft dadurch, das Instrument beim Spielen zu stabilisieren. Die Maultrommel wird immer so gehalten, daß der Rahmen an die leicht geöffneten Zähne oder Lippen gelegt wird, so daß die Lamelle frei in den Mund und nach außen schwingen kann. Mundhöhle, die anderen Kopfhöhlen und Kehlkopf dienen als Resonatoren, und Veränderungen der Zungen-, Wangen-, Kehlkopf- und Mundstellung bewirken das Erklängen verschiedener Obertöne.

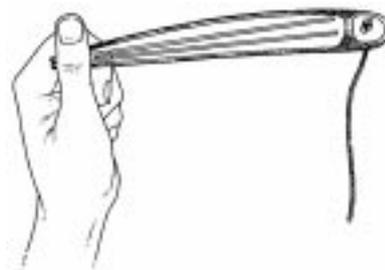


Abb. 1a:
Haltung der
Rahmen-
maultrommel
(nach J. Wright
1984, S. 327)

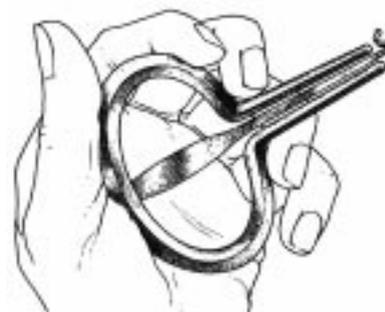


Abb. 1b:
Haltung der
Bügel-
maultrommel
(ebd.)



Abb. 2:
Wandgemälde
von Albertus Pictor,
spätes
15. Jahrhundert;
Härkeberga
Kirche, Uppland
(Schweden)

Die Zunge eines jeden Instruments hat nur einen Grundton, der von ihrer Länge, Breite und Masse abhängt. Die Melodie bildet sich aus den verschiedenen darüber erklingenden Obertönen. Klangliche und dynamische Effekte lassen sich durch unterschiedliches Ein- und Ausatmen erzielen. Die melodischen Fähigkeiten des Instruments hängen von der Schwingungsfrequenz der Zunge ab. Da die Mundhöhle nicht groß genug ist, können die ersten drei Obertöne nicht erklingen, und der erste musikalisch brauchbare Ton ist der 4. Oberton. Experimente haben gezeigt, daß dieser Oberton über 450 Hz liegen sollte, da Instrumente mit einem tieferen Grundton zwar ein breiteres Spektrum an Obertönen aus den höheren Oktaven bieten, der Klang und die Beweglichkeit aber weniger befriedigend sind.

Es gibt zahlreiche Varianten in der Form von Maultrommeln; die Rahmenmaultrommeln sind entweder rechteckig länglich oder werden zur Zungenspitze hin schmaler. Die Formen der Bügelmaultrommeln variieren zwischen kreisrunden Bügeln und im Scheitel stark abgeflachten Formen. Außerdem gibt es sehr vielfältige Schmuckformen des Bügels.

II. Klassifikation

In einer Klassifikation der Musikinstrumente ist die Stellung der Maultrommel problematisch. E. von Hornbostel und C. Sachs (1914) ordneten das Instrument in die Gruppe der Idiophone ein, da die Zunge das Klang-erzeugende Element darstelle. Untersuchungen der letzten Jahrzehnte hoben jedoch die Bedeutung des Luftstroms für das Erklingen der Maultrommel hervor, ohne den kein musikalisch verwertbarer Klang entsteht, und ordnen das Instrument daher den Aerophonen zu (F. Crane 1968, O. K. Ledang 1972). Von besonderer Bedeutung für den Klang ist außerdem der Raum zwischen der Lamelle und den parallel zu ihr laufenden Rahmenenden. Dieser sollte zwischen 0,1 mm und 0,2 mm betragen. Wird der Luftspalt zwischen Zunge und Rahmen vergrößert, so erklingt die Zunge nicht mehr zuverlässig und wird schon bei einem Zwischenraum von nur 1 mm unbrauchbar. Nur ein ganz enger Zwischenraum läßt die nötigen Luftwirbel entstehen, die zur Erzeugung eines reichen Obertonspektrums führen, aus dem der Spieler dann die einzelnen Melodietöne selektieren und durch die Art der Atemzufuhr Klangfarbe, Rhythmus und Dynamik modulieren kann.



Abb. 3: Spiel auf der Rahmenmaultrommel, Lisu-Minderheit, Yunnan/Sichuan, Volksrepublik China (Liu Dong Sheng, Zhong Guo Yue Qi Tu Jian [Die chinesischen Musikinstrumente in Bildern], Ji nan 1992, S. 285)

III. Verbreitung, Funktion und Repertoire

1. Europa

Bis auf einen vereinzelt Fund von fünf Maultrommeln in einer Fundstätte aus gallo-römischer Zeit bei Rouen in Frankreich, der nicht eindeutig gesichert ist, setzen die Quellen zur Maultrommel in Europa erst mit dem 12. Jh. ein. Seit dieser Zeit ist das Instrument mehrfach nachweisbar, und erste schriftliche Hinweise finden sich bei Sebastian Virdung (*Musica getuscht und ausgezogen*, Basel 1511), der eine »Trumpele« abbildet und sie zusammen mit anderen Instrumenten erläutert, und Michael Praetorius, der sie unter dem Namen »Crembalum« beschreibt (Praetorius S 2, S. 5). Marin Mersenne zählt die »trompe«, auch »Gronde« oder »Rebube«, zu den Schlaginstrumenten und erklärt, sie werde nur von Dienern und kleinen Leuten gespielt (1636, Bd. 3, Buch 7e, Abt. 25). Dagegen berichtet Pierre Trichet, der sich besonders mit dem in Frankreich zu seiner Zeit verbreiteten Namen »Rebube« beschäftigt, von der Ansicht einiger Gelehrter, die Maultrommel sei »un instrument assés agreable, pourvue que cellui qui s'en sert le sache artistement manier«. Er gibt sogar Anweisungen für ein Konzert mehrerer Maultrommeln und empfiehlt, daß man darauf achten müsse, untereinander gut abgestimmte Instrumente in mehreren Größen zu benutzen, »afin de faire des accords convenables« (1640; zit. nach Aug. 1957, S. 183f.). Die Maultrommel gehörte in Europa gewöhnlich zu den Instrumenten der *musica irregularis*, also den Volksmusikinstrumenten (Abb. 2), und findet wegen dieser Einordnung auch wenig Beachtung bei den Theoretikern. Seit dem Spätmittelalter war das Instrument Handelsartikel fahrender Händler, Nichtseßhafter und fahrender Zigeuner, die es auf Jahr- und Wochenmärkten verkauften oder tauschten. Außerdem wurde es von Hirten und Bauern gespielt. In Flandern gab es 1821 sogar einen Wettbewerb der Maultrommelspieler, dessen Preise in Kleidungsstücken für die Feldarbeit bestanden (H. Boone 1986, S. 28). Auch als beliebtes Instrument von Kindern und Jugendlichen ist die Maultrommel belegt, besonders aber als Instrument, das vor allem im Alpenraum bei der Liebeswerbung benutzt wurde. In diesem Zusammenhang wurde der Maultrommel eine geradezu magische Wirkung zugeschrieben, die sich auch in entsprechenden Spielverböten zeigt (Plate 1992, S. 113f.).

Die relativ geringe Schätzung der Maultrommel änderte sich einerseits, als im 18. Jh. einige Kompositionen...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON MARIANNE BRÖCKER

Die Überlieferung der Musik vor dem Notendruck erfolgte in **Handschriften**. Die bedeutendsten Quellen dieser Art werden in der MGG unter einzelnen Stichworten oder als eigener Teil innerhalb der Städteartikel abgehandelt. Der Bogen reicht von den frühesten Beispielen (Codex Calixtinus, Sankt Gallen) über die großen Liederhandschriften des 15. Jahrhunderts (Chansonnier Dijon, Glogauer Liederbuch) bis zu den bedeutenden Repertoiresammlungen des 17. Jahrhunderts für Lauten oder Tasteninstrumente (Bauyn, Lübbenauer Orgeltablaturen). Besprochen werden Entstehungszeit und -ort, Zustand und Inhalt der Handschrift, ihre Überlieferungsgeschichte sowie ihre Bedeutung für die Musikgeschichte. Hinzu kommen umfassende Artikel zu Editionstechnik, Quellen, Rotulus oder Stimmbuch.

Prior to music printing, music was handed down in the form of **manuscripts**. MGG covers the major manuscript sources either in separate entries or as part of the city articles. The spectrum extends from the earliest examples (Codex Calixtinus, St. Gallen) to the great song manuscripts of the fifteenth century (Chansonnier Dijon, Glogauer Liederbuch) and the important seventeenth-century lute and keyboard anthologies (Bauyn, Lübbenauer Organ Tablatures). The date and place of origin of each manuscript are discussed, as are its condition and contents, its subsequent history and its historical significance. Additionally comprehensive articles are provided on editorial practice, sources, rotulus or part book.

Partitur

INHALT: I. Begriffsbestimmung, Typologie und Worterklärung. – II. »Partitur«-artige Aufzeichnungsweisen im 9. bis 15. Jahrhundert. – III. Vorformen der Partiturnotierung im 15./16. Jahrhundert. – IV. Frühe Partituren im 16./17. Jahrhundert und ihre Beziehung zu begriffsgeschichtlich verwandten Aufzeichnungsarten (Partitura, Spartitura, Partitio). – V. Partitur als Aufzeichnungsform von Musik seit 1600; Partituranordnungen. – VI. Funktionen der Partitur; abhängige Partitur-Formen. 1. Particell, Partitino. 2. Studienpartitur. 3. Aufführungspartitur. 4. Mitlesepartitur, Hörpartitur; Realisationspartitur. 5. Partitur und Werk.

I. Begriffsbestimmung, Typologie und Worterklärung

Unter Partitur wird nach modernem Sprachgebrauch diejenige Art der schriftlichen Aufzeichnung (→ Notation) »mehrstimmiger« Ensemble-Musik seit dem 16. Jh. verstanden, bei der die von verschiedenen Ausführenden darzubietenden (»horizontalen«) Einzelstimmen des Satzes so »untereinander« angeordnet sind, daß alles Gleichzeitig-Erklingende exakt »vertikal« ablesbar ist. Damit gibt die Partitur sämtliche Einzelstimmen (deren isolierte Notation für ihre[n] jeweiligen Ausführenden hinreichend ist) sowohl im individuellen Verlauf als auch in ihrer musikalischen Koordination innerhalb des betreffenden Stückes eindeutig wieder. Diese Aufzeichnungsart ist für die kompositorische Ausarbeitung wie für jedes eingehendere Studium eines solchen Stückes (sei es durch Dirigenten oder andere Mitwirkende, sei es durch einen »Leser« oder Hörer) unerlässlich.

Die Bedingungen »mehrstimmiger« Ensemble-Musik und mehrerer Ausführender grenzen den Begriff Partitur gegenüber Aufzeichnungsweisen ab, die zwar auch mehrere einzelne Notensysteme vertikal koordinieren, doch einem einzelnen Spieler gelten (beispielsweise die zwei Systeme [für rechte und linke Hand] in der »Klavierenotation« oder die [um die Pedalstimme ergänzten] drei Systeme der »Orgelnotation«).

In häufigen und charakteristischen Fällen einer Aufzeichnungsweise für besonders »kleine« Besetzungen wie für Sologesang und Klavier oder für zwei solistisch duettierende Instrumentalisten ist es weithin unüblich, von Partitur zu sprechen, obwohl sie im Prinzip vorliegt. Denn zumeist wird mit dem Begriff die große, aus vielen Einzelsystemen bestehende »Orchesterpartitur« (gegebenenfalls samt Vokalstimmen) assoziiert; gleichwohl ist er auch bei Aufzeichnungen sparsam besetzter Kammermusik angemessen.

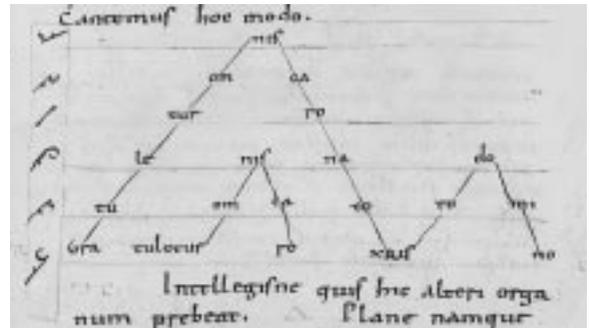


Abb. 1: Aufzeichnung des Hymnus »Gratuletur omnis caro nato Christo Domini« in Dasia-Notation aus dem »Bamberger Dialog II« (D-BAs, Var. 1, fol. 63r; die vox organalis [= »Unterstimme«] fehlt zu den sieben letzten Tönen)

Obwohl es zum Wesen der Partitur gehört, ein entsprechendes musikalisches Werk in allen seinen Einzelstimmen »verlaufs-koodiniert« abzubilden, erweisen sich auch bestimmte Formen von »reduzierter Partitur« als besonders praxisgerecht und zweckmäßig, indem sie zwar die jeweils wichtigen Nachbarstimmen partiturmäßig wiedergeben, doch eine aufwendige, unhandliche und schwerer überblickbare Gesamtpartitur ersparen. Dies betrifft vor allem die »Chorpartitur« und die »Singpartitur«, die lediglich die chorischen oder auch alle Vokalstimmen eines größer besetzten Werkes ohne dessen Solo- oder Orchesterpartien enthalten. Noch verbreiteter freilich ist die Verbindung von Partitur-Anlage aller Vokalstimmen und → Klavierauszug des Orchestersatzes, ein Typus, der meist allzu pauschal als → Klavierauszug angesprochen wird (da sich Bezeichnungen wie Klavierpartitur oder Partiturauszug nicht einbürgerten; vgl. K. Haller 1976, S. 7f.). Im Blick auf Zweckbestimmungen spricht man von (großformatiger) Dirigierpartitur, (kleinformatiger) Studien- (oder Taschen-)Partitur und, sofern in kammermusikalischen Besetzungen aus der Partitur selbst musiziert wird, von Spielpartitur.

Das skizzierte Begriffsverständnis ging aus Entwicklungen der musikalischen Praxis, vor allem ihrer Aufführungs-, Besetzungs- und Notationsgepflogenheiten, hervor. Die Bezeichnung Partitur, zunächst (seit dem späten 16. Jh.) als partitura, spartitura, partitio noch



Abb. 3: Vierstimmiges Musikbeispiel in geschlüsseltem Neunliniensystem aus dem anonymen Kompositionstraktat »Natura delectabilissimum« (D-Rp, Th 98, S. 342)

unspezifisch und mehrdeutig verwendet (s. Kap. IV.), wurde erst allmählich im 18./19. Jh. zum eindeutigen Terminus.

Seine Herleitung aus lat. *partitio* und ital. *partire* mit dem semantischen Gehalt von »teilen«, »abteilen«, »einteilen«, »verteilen« erklärt sich nur angesichts der verwickelten Geschichte musikalischer Notationen, besonders im 15. und 16. Jahrhundert. Die dabei in jener Zeit wichtigen »Vorformen« der Partitur lenken allerdings den Blick auch auf »partitur-artige« Aufzeichnungsweisen »mehrstimmiger« Musik seit dem 9. Jahrhundert.

II. »Partitur-artige Aufzeichnungsweisen im 9. bis 15. Jahrhundert

Von den beiden Grundtypen, die Einzelstimmen eines mehrstimmigen Satzes bei ihrer Aufzeichnung zu positionieren – nämlich »nebeneinander« (folglich »getrennt« und »unabhängig«) oder »untereinander« (somit im gleichen Lesebereich und eventuell koordinierbar) –, wurde jahrhundertlang jeweils derjenige bevorzugt, der sich schreibtechnisch einfacher oder auch platzsparender ausführen ließ (→ Quellen II. 4.). Musterbeispiele hierfür aus der Ära rein handschriftlich überlieferter Quellen sind einerseits die Motetten-Notation (mit Einzelstimmen-[Lese-]Feldern, bemessen je nach Raumbedarf), andererseits die Conductus-Notation (mit untereinander notierten Einzelstimmensystemen in Zuordnung zum nur einmal aufgezeichneten gemeinsamen Text).

Beide Typen entsprachen gleichermaßen ihrer rein aufführungspraktischen Zweckbestimmung und waren äquivalent, innerhalb gewisser Grenzen auch austauschbar. Beispielsweise wurden die Stimmen ein und desselben Satzes als Motette textiert »nebeneinander«, als (textlose) Clausula (→ Discantus III. 2.) »untereinander« aufgezeichnet. Ein »qualitativer« Unterschied, wie er sich seit dem 17. Jh. herausbildete zwischen der »nur Einzelstimmen enthaltenden Aufzeichnung (für die ausführenden Musiker) und der »das Gesamtbild« eines Werkes vermittelnden Partitur (als Basis für sein Studium und zum → Dirigieren), ist zuvor nicht auszumachen. Denn die »partitur-artige« Aufzeichnung der Stimmen von → Organum und → Conductus verrät durch die Freizügigkeit der graphischen Zuordnung und durch Eigenarten der Ligaturschreibung, daß eine exakte »Vertikal-Ablesbarkeit« des Gleichzeitig-Erklingenden nicht beabsichtigt war.

Die »partitur-artige Untereinander-Schreibung von Zusammenklängen in Traktat-Beispielen ist allerdings anders zu beurteilen. Im Quellenbereich der *Musica enchiriadis* wurden die Einzelstimmen zunächst wohl deshalb »untereinander« notiert angeordnet, weil ihre Projektion auf die vorangestellte Kolumne der Dasia-Zeichen bereits durch tonsystematische Darstellungen bei Boethius (vgl. Friedlein, S. 207-218, 312-314) nahelag bzw. »gegeben« war. Doch blieb dabei offenbar nicht verborgen, daß diese Darstellungsweise sich didaktisch für die Verbindung von Hören und Sehen (»audiendo et videndo«; H. Schmid 1981, S. 14) als höchst sinnvoll erwies und dazu dienen konnte, um (wie im sog. Bamberger Dialog II, 10. Jh.; E. L. Waeltner 1975, S. 48f.) leichter klarzumachen, wie man sich den Intervall-Bezug zwischen den Tönen vorzustellen hat (»ut facilius eluceat, qualiter debeat intelligi, quis sonus debeat alteri organizare«, Abb. 1). Guidos Organumlehre übernahm die Untereinander-Schreibung der Stimmen,

ersetzte aber die Dasia-Zeichen durch Tonbuchstaben (*Micrologus*, Kap. 18-19; CSM 4, S. 198-200, 209-214).

III. Vorformen der Partiturnotierung im 15./16. Jahrhundert

Soweit bisher erkennbar, deutete sich demnach zuerst im Bereich elementarer zweistimmiger Satzlehre die Absicht an, bei der Exemplifizierung von Konsonanzfolgen deren Simultanbeziehung durch »Untereinander-Schreibung optisch zu verdeutlichen. Allerdings sprechen auch hier etliche Beispiele einer »Nebeneinander-Schreibung der beiden »Stimmen« für die Austauschbarkeit der Verfahren. Dennoch fällt auf, daß sich in Handschriften des 15. Jh. einige Anzeichen häufen, die auf »Vorformen« der Partiturnotierung weisen.

So sind in den (beiden) Quellen des Paulus de Florentia zugeschriebenen Contrapunctus-Traktates (Abb. 2; vgl. A. Seay 1962, S. 135f., 139f.) die zweistimmigen Konsonanzfolge-Formeln (meist dreitönig und in der Cantus-[Unter-]Stimme ein Hexachord durchmessend) präzise vertikal zugeordnet und je Formel durch Senkrechtriche abgeteilt; die Linierung für den Text wird zugleich als Rastrierung für die Noten benutzt, wobei durch Quintposition der Schlüssel (*f* und *c'*; rechte Abbildungsspalte oben inkorrekt!) für die beiden Stimmen ein einziges »Notensystem« entsteht, das je nach Bedarf (hier bei Konsonanzen bis zur *vigesima* [Doppeloktav-Sexte]) sieben bis zehn Linien umfaßt.

Noch unverkennbarer und zwingender wird die Absicht der optischen Intervall-Koordination beim Sonderfall der Beispiele für die Technik, zu einem notierten Cantus firmus eine in dessen Notensystem zu imaginierende Gegenstimme stegreifmäßig »abzulesen« (→ Sight). Denn hier gehört die koordinierende »Sicht« zur unerlässlichen Bedingung, auch wenn durch den Transpositionseffekt unterschiedlicher Sight-Intervalle zumeist ein Fünfliniensystem ausreicht.

Ältester bekannter Beleg für die vertikal zugeordnete Aufzeichnung nicht nur von Beispielen für Intervallbildungen, einzelne Zusammenklänge und formelhafte Konsonanzfolgen, sondern auch von ausgeführten Satz-Exempla ist der anonyme Traktat *Natura delectabilissimum* (aus dem Ms. D-Rp, Th 98, S. 338-344; Niederschrift 1476 oder kurz zuvor). Auch er gibt die Vertikal-Zuordnung der Stimmen in einem einzigen (geschlüsselten oder ungeschlüsselten) »Notensystem« wieder, das je nach erforderlichem Ambitus aus fünf bis zehn Linien bestehen kann. Eines der Beispiele aus diesem Traktat (Abb. 3) soll die im Text erläuterte Herstellung eines vierstimmigen Satzes veranschaulichen. Sie setzt mit dem *tenor* (in roten Noten) an, fordert bei dessen Niederschrift auf der *tabula* senkrechte Gliederungsstriche je Breiswert (»*distingue tenorem in tabula scriptum per tempora*«, S. 341; zuvor bereits: »*distinguendus est tenor [...] sic, quod inter duo tempora posita sit una regula*«, S. 340) und kommentiert dann das (stimmweise sukzessive) kontrapunktische Hinzufügen von *discantus*, *contratenor* vel *subcontra* und *contrapunctus* (»*quod alii quadruplum dicunt*«). Im Notenbeispiel selbst ist nur der zweistimmige Satz so gut wie korrekt; die hinzugesetzten Punkte dienen dazu, die in der (anscheinend versuchsweise konzipierten) Drei- und dann ...

Institutionen gehören zu den wichtigsten Organisationsformen nicht nur in den hochdifferenzierten Musikkulturen der Gegenwart (Musikbibliotheken, Denkmäler- und Gesamtausgaben, Rundfunk und Fernsehen, Posaunenchor), sondern auch in der Musikgeschichte (Akademie, Camerata). Sie werden in ihrer Struktur und in ihrer Bedeutung dargestellt. Korrespondierend dazu behandeln einzelne Stichworte die wichtigsten institutionalisierten Fächer der Musik wie Musikpädagogik, Musikpsychologie, Akustik, Musikikonographie und Musikwissenschaft.

Institutions are among the most important forms of organization, not only in the highly sophisticated musical cultures of today (music libraries, collected editions, radio broadcasting and television, trombone chorus) but also throughout music history (academy, camerata). The new MGG presents them in their full structure and significance. Similarly, the major institutionalized fields of music are dealt with in separate entries such as music education, music psychology, acoustics, iconography and musicology.

Musikbibliotheken und Archive

INHALT: I. Definition. – II. Altertum. 1. Antike und alter Orient. 2. Byzanz. 3. Arabischer Kulturkreis. – III. Mittelalterliche Bibliotheken in Klöstern, Lateinschulen, Gymnasien, Kollegien, Universitäten und kirchlichen Institutionen. – IV. Adelsbibliotheken. – V. Moderne Bibliotheken und ihre Aufgaben: 1. National-, Staats-, Landes- und Stadtbibliotheken. 2. Universitätsbibliotheken. 3. Musikhochschulbibliotheken (Konservatoriumsbibliotheken). 4. Rundfunk- und Orchesterbibliotheken. 5. Phonotheken. 6. Öffentliche Bibliotheken (Musikbüchereien). 7. Musikinformationszentren. 8. Sonstige Bibliotheken. – VI. Archive. – VII. Bibliotheksorganisationen und -verbände. – VIII. Die wichtigsten Musikbestände in den einzelnen Ländern. 1. Italien. 2. Deutschland. 3. Frankreich. 4. Großbritannien und Irland. 5. Belgien und Luxemburg. 6. Niederlande. 7. Österreich. 8. Schweiz und Liechtenstein. 9. Spanien und Portugal. 10. Nordische Länder. 11. Osteuropa (einschließlich der ehemaligen Sowjetrepubliken in Vorder- und Mittelasien). 12. Südosteuropa (einschließlich Türkei). 13. USA und Kanada. 14. Mittelamerika, Westindien, Mexiko und Südamerika. 15. Afrika. 16. Asien. 17. Australien und Neuseeland. – IX. Private Musiksammlungen. Verzeichnis ehemaliger privater Musiksammlungen und ihr Verbleib.

I. Definition

Mit *Bibliothek* (griech. βιβλος = Buch, θήκη = Ablage, Aufbewahrungsort) wird heute sowohl ein Bestand als auch das Gebäude oder der Raum, in dem das Material aufbewahrt wird, bezeichnet. Aufgabe ist das Sammeln und Bewahren, die katalogmäßige Erschließung und die Bereitstellung des Materials. In einer Musikbibliothek werden Aufzeichnungen von Musik und über Musik in Form von Handschriften, Drucken sowie mechanischen und elektronischen Speicherverfahren gesammelt; dies sind im einzelnen: Bücher, Zeitschriften, Musikdrucke und -handschriften, Autographen, Textbücher, Programme und anderes Dokumentationsmaterial, Mikrofilme und -fiches, Schallplatten, Musikkassetten, Compact Discs, Musikvideos, CD-ROM u. a. sowie – im Grenzbereich liegend – auch Briefe, Bilddokumente und Musikinstrumente. Sowohl unter den selbständigen Musikbibliotheken als auch unter den einer Allgemeinbibliothek angeschlossenen Musikabteilungen hat sich im Laufe der Zeit eine Vielfalt nicht immer eindeutig voneinander abgrenzbarer verschiedener Typen und Bezeichnungen mit unterschiedlichen Aufgaben und Sammelschwerpunkten herausgebildet, die unten näher zu beschreiben sind. Man unterscheidet heute zwischen wissenschaftlichen Bibliotheken (Bibliotheken für Forschung und musikwissenschaftliches Studium) und Öffentlichen Bibliotheken oder Büchereien (früher Volksbüche-

rien zur Laienbildung). Unter den wissenschaftlichen Bibliotheken lassen sich öffentliche (National-, Staats-, Landes-, Stadt-, Universitätsbibliotheken), halböffentliche (Kirchenbibliotheken, Adelsbibliotheken, Bibliotheken in Forschungszentren u. ä.) und private Bibliotheken unterscheiden. Die meisten wissenschaftlichen Musikbibliotheken gehören in Form von Spezialabteilungen (Musikabteilung) zu einer allgemeinen wissenschaftlichen Bibliothek, wobei in vielen Bibliotheken musikbezogenes Material (Handschriften, Briefe, Liturgica, Libretti u. a.) sich auch in anderen Abteilungen befinden kann. Nicht streng gegeneinander abzugrenzen sind auch Begriff und Aufgabe von Bibliothek und Archiv (s. dazu VI.).

II. Altertum

1. Antike und alter Orient

Welcher Anteil Musik – in welcher Form auch immer – in den ersten uns bekannten Bibliotheken zukam, läßt sich kaum sagen. Auf jeden Fall dürfte sie – als zu allen Zeiten wichtiger Bestandteil des menschlichen Lebens – von Anfang an eine nicht geringe Rolle gespielt haben. Die ersten Bibliotheken waren die Tempelbibliotheken im alten Ägypten und die Palastbibliotheken des babylonisch-assyrischen Kulturbereichs. Bereits im zweiten Jahrtausend v. Chr. gab es eine große Bibliothek in Boghazköi, der Hauptstadt der Hethiter. Wohl die bedeutendste, mit über 20.000 Tontafeln in Keilschrift, besaß der Assyrerkönig Assurbanipal in Ninive (7. Jh. v. Chr.). Eine öffentliche Bibliothek soll schon um 500 v. Chr. in Athen bestanden haben. Die größten antiken Büchersammlungen dürften die von Eumenes II. († 159 v. Chr.) gegründete pergamenische Bibliothek und die Alexandrinische Bibliothek der Forschungs- und Erziehungsanstalt Museion gewesen sein, die von Ptolemaios I. (323-285 v. Chr.) begonnen, von seinem Sohn Ptolemaios II. (285-247 v. Chr.) weiter ausgebaut (ca. 700.000 Schriftrollen), jedoch 47 v. Chr. vernichtet wurde. In der römischen Kulturgeschichte spielten Bibliotheken ebenfalls eine große Rolle. Als erste öffentliche Bibliothek in Rom gilt diejenige im Atrium libertatis, von Asinius Pollio (76 v. Chr.-5. n. Chr.) gegründet, einem Staatsmann, Geschichtsschreiber und Dichter. Unter den Kaisern Augustus (63 v. Chr.-14 n. Chr.) und Tiberius (42 v. Chr.-37 n. Chr.) wurden weitere Bibliotheken aufgebaut; im 4. Jh. n. Chr. soll es in Rom bereits 29 öffentliche Bibliotheken gegeben haben, die z.T. auch von Kirchen oder Genossenschaften unterhalten wurden.

2. Byzanz

Mehrere erhaltene Bibliothekskataloge geben Aufschluß über handschriftliche Musikbestände. Die erste große öffentliche Bibliothek wurde 475 in Konstantinopel errichtet, jedoch 726 durch Feuer zerstört. Zahlreiche Musikhandschriften sind aus byzantinischen

Klosterbibliotheken, vor allem der Klöster auf Athos und Sinai, überliefert (vgl. die Kataloge von G. Státhis 1975/76, 1993), wertvolle Musikmanuskripte verwahren beispielsweise auch die Patriarchal Library von Jerusalem (IL-Jp), das italienische Kloster Grottaferrata (Biblioteca dell'Abbazia greca, I-GR; 1004 gegr.) und die Biblioteca Universitaria in Messina (I-ME).

3. Arabischer Kulturkreis

Die Anfänge des arabischen Bibliothekswesens reichen bis ins 8. Jh. zurück. Sehr groß war die Zahl der alten Bibliotheken in den Schulen, Klöstern und Moscheen. Zahlreiche Bibliotheken der verschiedenen Dynastien hatten einen hervorragenden Ruf, z. B. die der Abbasiden (8. – 13. Jh.), der Bujiden (10./11. Jh.) und der Ayu-biden (12./13. Jahrhundert). Reiche Bestände besaßen die Bibliotheken der Fatimiden in Kairo (10.-12. Jh.) sowie viele fürstliche und private Bibliotheken. Von den arabischen Bibliotheken in Spanien galt diejenige der Omayyaden in Córdoba (8. – 13. Jh.) als die berühmteste. Ein reich entwickeltes frühes Bibliothekswesen ist für den arabischen Einflußbereich ferner in Nordafrika, in Sizilien und in Unteritalien nachweisbar.

III. Mittelalterliche Bibliotheken in Klöstern, Lateinschulen, Gymnasien, Kollegien, Universitäten und kirchlichen Institutionen

Mit der ersten, durch Cassiodorus um 540 im Kloster Vivarium (bei Squillace in Kalabrien) begründeten Bibliothek begann ein starker Aufschwung des Bibliothekswesens, besonders durch die zahlreichen neu entstehenden Klöster. Verbunden damit war meist der Aufbau großer Bibliotheksbestände, in denen auch Musikhandschriften, Musikdrucke und Traktate vielfach reich vertreten waren, wie aus alten erhaltenen oder rekonstruierten Bibliothekskatalogen ersichtlich ist. Die Klosterbibliotheken dienten, neben den aufkommenden Bibliotheken der Dom- und Lateinschulen, Gymnasien, Kollegien, Universitäten und anderer kirchlicher Institutionen, in erster Linie dem Unterricht, der Aus- und Weiterbildung der Schüler und Studenten sowie der musikalischen Betätigung. Von besonderem musikgeschichtlichem Interesse ist die Tatsache, daß als Betreuer von Klosterbibliotheken vielfach der Kantor (Praecentor) eingesetzt wurde. Er war nicht nur für den Aufbau des Bestandes zuständig, sondern auch für die Anlage und Einrichtung des Skriptoriums, der Inventare sowie für die Korrektur der angefertigten Abschriften.

Viele dieser Klosterbibliotheken sind heute nicht mehr vorhanden, wurden durch Kriege oder Brände zerstört, bei Klosteraufhebungen, beispielsweise während der Französischen Revolution in Frankreich oder der Säkularisierung in Deutschland, vernichtet, zerstreut oder gingen in weltlichen Besitz über. Lediglich in Österreich, in Spanien und in der Schweiz sind noch zahlreiche Klosterbibliotheken und in Italien insbesondere Bibliotheken der Kathedralen an ihrem ursprünglichen Standort erhalten. Diese besitzen nicht nur geistliche Musik, sondern oft auch in großer Zahl Instrumentalwerke (z. B. für Tafelmusiken) und Opern. Es sind vor allem die Benediktiner, die nicht nur reiche Musikalienbestände aufgebaut hatten, sondern sie auch in ihren Klöstern bewahren konnten: in Österreich z. B. St. Peter in Salzburg (A-Ssp; ca. 690 gegr.), Kremsmünster (A-KR; 777), Melk (A-M; 10. Jh.), Lambach (A-LA; 1056), Göttweig (A-GÖ; ca. 1070), Seitenstetten (A-SEI; 1112), Seckau (A-SE; 1142); in der Schweiz beispielsweise St. Gallen (CH-SGa; 720), Einsiedeln (CH-E; ca. 950) und Engelberg (CH-EN; 1120); in Spanien Silos (E-SI; 6. Jh.) und Montserrat (E-MO; 880); in Italien Monte Cassino (I-MC; 529) und in Deutschland Otto-beuren (D-OB; 764) und Metten (D-MT; 801). Besonders hervorzuhebende Musikalienbestände der Augustiner gibt es z. B. in St. Florian (A-SF; 8. Jh.) und Klosterneuburg (A-KN; 1133) in Österreich, im Escorial (E-E; 16. Jh.) in Spanien sowie im spanischen Hieronymiten-

kloster Guadalupe (E-GU; 1320). Bedeutende Musikalienbestände weisen heute auch noch die Zisterzienserklöster Rein (A-R; 1129), Heiligenkreuz (A-HE; 1136), Zwettl (A-Z; 1138), Wilhering (A-WIL; 1146), Stams (A-ST; 1273), Lilienfeld (A-L; 13. Jh.) u. a. in Österreich sowie einige Franziskanerklöster in Italien (z. B. in Assisi und Bologna), Österreich (Güssing, 1648) und vor allem in Kroatien und Slowenien auf. Von der reichen musikalischen Tradition der seit 1540 bestehenden Jesuitenklöster, die sich vor allem in den mit Musik durchsetzten Schuldramen widerspiegelt, ist fast nichts mehr erhalten, abgesehen von einer Fülle von Textbüchern in lateinischer und deutscher Sprache; Partituren und Aufführungsmaterial dürften im Zuge des 1773 verfügten Verbots des Ordens durch Papst Clemens XIV. (1705-1774) verlorengegangen sein.

Die Bibliotheken und damit auch die oft enthaltenen Musikalien und musiktheoretischen Schriften der Dom- und Lateinschulen, der Gymnasien, Kollegien und Universitäten, sind heute, falls sie überhaupt überlebten, in kirchlichen, städtischen oder staatlichen Besitz integriert, allerdings ohne daß ihre ursprüngliche Herkunft immer eindeutig noch erkennbar ist. Nachweisbar sind Musikalien beispielsweise aus den im 12. und 13. Jh. entstandenen ersten Universitäten in Italien (1119 Bologna, 1222 Padua, 1224 Neapel, 1243 Genua, 1276 Perugia), England (1163 Oxford, 1229 Cambridge), Frankreich (1215 Paris, 1229 Toulouse, 1289 Montpellier), Spanien (1222 Salamanca) und Portugal (1290 Lissabon). Verbunden mit diesen Unterrichtsstätten, in denen das Fach Musik meist auch einen festen Bestandteil bildete, war der Aufbau von Bibliotheken, in denen die gelehrte oder aufgeführte Musik eine nicht geringe Rolle spielte. Im 14. Jh. folgten überall in Europa Universitätsneugründungen (z. B. 1348 Prag, 1364 Krakau, 1365 Wien, 1367 Fünfkirchen in Ungarn), darunter auch die ersten in Deutschland, Heidelberg (1386) und Köln (1388). Erhalten sind auch noch einige Musikbestände der berühmten Dom- und Lateinschulen und Gymnasien in Berlin (Joachimsthaler Gymnasium, Graues Kloster), Helmstedt, Lüneburg (Ratsschule), Köln, Leipzig (Thomasschule), Nürnberg, Regensburg (Gymnasium poeticum), Zwickau (Ratsschule), Liège (Lüttich), St. Gallen, Straßburg und Toledo. Waren die Bibliotheken der Schulen und Universitäten zunächst nur für den internen Gebrauch bestimmt, so wurden viele von ihnen allmählich in zentrale und für die Allgemeinheit geöffnete Institutionen umgewandelt. Und ihre vor allem für den Unterricht aufgebauten Bestände erhielten immer häufiger auch Material aus anderen Bereichen, etwa durch Nachlässe, Stiftungen und Geschenke der Landesherren oder ehemaliger Schüler (vgl. G. Pietzsch 1971). Eng verbunden mit den Unterrichtsstätten waren vielfach auch die kirchlichen Institutionen – neben den schon genannten Klöstern – wo häufig berühmte und umfangreiche Musikaliensammlungen zusammengetragen wurden. Vieles wird inzwischen, wie zahlreiche Klosterbestände, in staatlichen oder städtischen Bibliotheken aufbewahrt (z. B. in Frankreich, Belgien u. a.) oder ging beispielsweise bei der Säkularisierung in Deutschland als Ausgleich in adeligen Besitz über (Oettingen-Wallerstein, Thurn und Taxis, Fürstenberg u. a.), wurde aber auch nicht selten aufgrund des Erhaltungszustands oder neuer musikalischer Strömungen vernichtet. Noch erhalten sind einige bedeutende Bestände in Kirchen oder kirchlichen Institutionen (z. B. Seminarier) vor allem in Italien (Bologna, Faenza, Florenz, Mailand, Padua, Rom), Spanien (Salamanca, Zaragoza, Tarragona), Portugal (Evora) und England (Canterbury, Durham, Worcester), aber auch in Österreich (Salzburg) und Deutschland (Aachen, Köln sowie etliche der evangelischen Kantoreibestände), um nur einige zu nennen. Die meisten anderen der heute noch am ursprünglichen Ort verbliebenen kirchlichen Bestände sind aber, was historisches Material betrifft, eher unbedeutend ...

Musik steht in vielfältigen Beziehungen zu **Nachbardisziplinen** wie Literaturwissenschaft, Philosophie, Geschichte, Soziologie, Archäologie oder Kunstgeschichte. Dem kommt die neue MGG mit Stichwörtern nach, die entweder den ganzen Kontext darstellen (*Musik und Architektur, Musik und Rhetorik, Nationalsozialismus*) oder Aspekte der jeweiligen Nachbardisziplin behandeln, die von musikgeschichtlicher Bedeutung sind (*Goldener Schnitt, Musik und Alchemie, Musikarchäologie, Musikmythen*).

Music is related in a great many ways to **neighbouring disciplines** such as literature, philosophy, history, sociology, archeology and art history. The new MGG follows suit by offering entries that either cover an entire complex (*music and architecture, music and rhetoric, national socialism*) or treat aspects of the discipline that are relevant to music history (*Golden Section, music and alchemy, music archeology, music myths*).

Musik und Bildende Kunst

INHALT: I. Einführung. – II. Historisch-theoretischer Überblick. 1. Von der Antike bis zur Aufklärung. 2. Ästhetische Reflexionen des 18. und 19. Jahrhunderts. 3. Kunst- und Künstlertheorien des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts. – III. Musiker und Bildende Kunst. 1. Musik nach Bildern. 2. Der Bildcharakter der Notenschrift. 3. Der Musiker als bildender Künstler. – IV. Bildende Künstler und Musik. 1. Bildwerke und Musik. 2. Der Komponist als Objekt.

I. Einführung

Die Beziehungen, die sich zwischen Musik und Bildender Kunst herstellen lassen und im Lauf der Geschichte immer wieder hergestellt wurden, sind vielfältig. Sie überschneiden sich zudem mit Aspekten, die bereits als gesonderte Themenbereiche etabliert sind und einer eigenen Darstellung bedürfen. Bei der Auswahl von Schwerpunkten für diesen Artikel wurden daher diejenigen Gebiete der Thematik, die einen eigenen Forschungsbereich bilden, nur am Rande gestreift. Auf die Artikel → Farbe-Ton-Beziehung, → Musik und Architektur, → Musikikonographie und → Synästhesie sei ausdrücklich verwiesen.

Das Verhältnis von Musik und Bildender Kunst ist gleichermaßen virulent in praktisch-künstlerischer Arbeit wie auch Gegenstand theoretisch-wissenschaftlicher Überlegungen. Seit Ende der 1970er Jahre ist ein anwachsendes Interesse an dieser Thematik zu beobachten. An Fr. Würtenbergers umfangreiche Auflistung von Quellen (1979) schließen sich die Ausstellungen *Für Augen und Ohren* (1980) und *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (1983) an. In der Schau *Vom Klang der Bilder* (1985) und der Ausstellung *Capriccio* (1986) wurde der Zeitraum auf das 20. Jh. begrenzt. Allen Ansätzen ist gemeinsam, daß sie im wesentlichen ausgewählte Einzelaspekte präsentieren und keine theoretisch-systematische Darstellung anstreben. In der bereits früher einsetzenden angloamerikanischen Forschung wird hingegen mehr auf der Ebene der ästhetischen Vergleichung gearbeitet. Th. Munro veröffentlicht 1949 *The Arts and Their Interrelations*, 1969 folgt Th. H. Greer mit der Studie *Music and Its Relation to Futurism, Cubism, Dadaism and Surrealism, 1905 to 1950*, dann E. Lockspeiser mit *Music and Painting* (1973) und 1975 der strukturalistische Vergleichsansatz P. W. Stoffts oder J. Whitneys Arbeit *Digital Harmony. On the Complementary of Music and Visual Art* (1980). Es läßt sich insgesamt festhalten, daß die Thematik seit den 1980er Jahren viel Aufmerksamkeit findet und daß diese Tendenz momentan noch zuzunehmen scheint. Dafür sprechen die zahlreichen Publikationen, Sammelbände und Einzeluntersuchungen, die seit 1985 entstanden sind. Ebenfalls ein Indiz sind die Ausstellungen, die sich auf Parallelen zwischen Musik und Bildender Kunst

beziehen. 1985 findet in Oslo und Paris, 1986 in Frankfurt am Main die Ausstellung *Paul Klee und die Musik* statt, 1993 widmet sich Los Angeles dem Komponisten J. Cage und dokumentiert seinen Umgang mit der Bildenden Kunst, 1996 bringt die Paul Sacher Stiftung in Basel in der Ausstellung *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst* Entwicklungslinien in beiden Kunstarten auf einen parallelen Nenner.

Auf der Seite der künstlerischen Umsetzung findet sich ebenfalls Aufgeschlossenheit gegenüber Misch- und Grenzformen von Musik und Bildender Kunst. Dabei ist eine weitere Auflösung von festen Grenzen zu konstatieren. Komponisten und bildende Künstler beziehen die andere Kunst immer selbstverständlicher in ihr eigenes Schaffen mit ein oder arbeiten auch an gemeinsamen Projekten. Ein neu genutztes Medium, dessen Folgen sich noch zeigen werden, ist dabei die CD-ROM, die verschiedene Gestaltungsformen (Schrift, Graphik, Illustration, Musik etc.) in sich vereinen kann. Und häufig verlieren sich auch die Trennlinien zwischen Theorie und Praxis: Wissenschaftler sind in die künstlerischen Aktionen eingebunden, unterstützen und begleiten sie interpretierend.

ROLF KETTELER
JÖRG JEWANSKI

Methodisch ist der Versuch, Analogien zwischen den Künsten aufzuspüren, oft unzureichend gesichert (vgl. K. Wais 1936, W. Korte 1966). Gerade bei einem Vergleich von zeitlich benachbarten Werken der Musik und Bildenden Kunst ist meist nicht deutlich, ob es sich um lediglich parallele oder sich wechselseitig beeinflussende künstlerische Manifestationen handelt. Zudem finden nur Teile der Geschichte einer Kunst ein Pendant in der anderen. Ob der Vergleich der Stilmerkmale nur die vergleichbaren Bereiche herausfiltert und somit auf einer vorausgesetzten Vergleichbarkeit beruht oder diese wirklich beweist, bleibt auch insofern offen, als eine Darstellung der Unterschiede von Musik und Bildender Kunst zumeist nicht diskutiert wird. So wurden zwar Parallelen zwischen Musik und Bildender Kunst im → Jugendstil formuliert (Vergleich zwischen zeichnerischer und melodischer Linie, H. Hollander 1975), die Bandbreite der dem Jugendstil zugeschriebenen und z.T. gegensätzlichen Merkmale zeigt jedoch, daß eine Abgrenzung zum → Impressionismus und → Symbolismus offensichtlich schwierig und daher die Verwendung dieses Begriffes sowohl in der Malerei als auch in der Musik umstritten ist (C. Dahlhaus 1980). Beim Begriff des Impressionismus wurden Parallelen zwischen der Bildgestalt von Claude Monet (1840-1926) und der Klangwelt Cl. Debussys gezogen, etwa bezüglich zerfließender Form oder Darstellung der Atmosphäre (U. Jung-Kaiser 1988, vgl. G. Kleinen 1990); andererseits widerspricht das Verschwimmen von (Klang-) Farben der Musik Debussys und ihrer Ästhetik der *clarté* (M.



Ha Webe (Hans-Werner Berretz),
Bildpartitur zum Streichquartett
von Violeta Dinescu, 1993, Mischtechnik,
65 × 95 cm, Slg. Waldrich, München

Stegemann 1986, vgl. dagegen Jung-Kaiser 1987). Auch der Begriff der → Neuen Sachlichkeit bezeichnet in Musik und Bildender Kunst verschiedene historische Funktionen: Während er sich in der Bildenden Kunst vom Expressionismus abgrenzte, wandte er sich in der Musik eher gegen die Romantik.

JÖRG JEWANSKI

II. Historisch-theoretischer Überblick

1. Von der Antike bis zur Aufklärung

In der Antike werden der Musik auf der einen Seite und der Bildenden Kunst auf der anderen Seite klar unterschiedene Positionen zugewiesen. Die antiken Theoretiker begreifen die *μουσική* einerseits als *τέχνη*, als eine praktische Betätigung, die Wissen einschließt, und andererseits aber auch als *ἐπιστήμη*, als Wissenschaft, die sich auf mathematischer Grundlage mit den klingenden Phänomenen auseinandersetzt. Musik ist geistige Tätigkeit und wissenschaftliche Disziplin. Die Malerei (*γραφική*) hingegen ist nur nachahmende Kunst

(*μιμητική*) und fern der Wahrheit, *«πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας»* (Platon, *Politeia* X, 603a, 387-367 v. Chr.; Ausg. 1990, S. 818f.). Sie ist »schlecht« und erzeugt nur Schlechtes: *«Φαύλη ἄρα φαύλω ξυγγιγνομένη φαῦλα γεννᾷ ἢ μιμητική»* (ebd., 603b).

Grundlage der Hochschätzung der Musik ist die auf altorientalischen Gedanken aufbauende pythagoreische Lehre. Danach werden den Konsonanzverhältnissen der Musik einfache Zahlenverhältnisse zugrunde gelegt, die sich aus der Tetraktys (4:3:2:1) herleiten. Die Proportionen der Harmonien des Kosmos finden sich in der Musik wieder. Auf Grundlage dieser Annahme wird Musik nicht in einem ästhetischen, sondern metaphysischen Kontext betrachtet. Im System der → *Artes liberales* findet Musik im Gegensatz zur Malerei ihren Platz. Die Kanonisierung der *Artes liberales* geht auf Marcus Tullius Cicero zurück (*De officiis*, lib. I, cap. 15of., 44 v. Chr.; Ausg. 1987, S. 126-128), Marcus Terentius Varro nimmt in seinen ...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON ROLF KETTELER/
JÖRG JEWANSKI/LUDWIG FINSCHER



F. Mendelssohn Bartholdy,
Der Rheinfall, Aquarell, 1847, 30 × 21 cm

Die detaillierten **Literaturverzeichnisse** sind klar und übersichtlich strukturiert und geben dem Benutzer zu einem Thema eine Übersicht über die wichtigsten Standardtitel und neuesten Veröffentlichungen zu einem Thema.

The specified **bibliographies** are clearly arranged and lucidly structured and give the user for any subject an overview on the most important general titles and the recent publications.

LITERATUR

zu II. Akustische Grundbegriffe

E. SKUDRZYK, Die Grundlagen der Ak., Wien 1954 ■ DIN 1332, Formelzeichen der Ak., Bln. 1957 ■ F. TRENDELENBURG, Einf. in die Ak., Bln. 3¹⁹⁶¹ ■ DIN 1320, Ak., Grundbegriffe, Bln. 1969 ■ H. BORUCKI, Einf. in die Ak., Mannheim 2¹⁹⁸⁰ ■ W. STAUDER, Einf. in die Ak., Wilhelmshaven 2¹⁹⁸⁰ ■ M. M. RIELÄNDER (Hrsg.), Reallex. der Ak., Ffm. 1982 ■ A. D. PIERCE, Acoustics. An Introduction to its Physical Principles and Applications, N.Y. 1981 ■ R. BRÜDERLIN, Ak. für Musiker, Rgsbg. 3¹⁹⁸³ ■ T. D. ROSSING, The Science of Sound, Reading/Mass. 2¹⁹⁹⁰.

zu III. Geschichte der musikbezogenen Akustik

F. AUERBACH, Akustik. Hist. Entwicklung und kulturelle Beziehungen, in: E. Lecher (Hrsg.), Physik, Lpz. 2¹⁹²⁵ ■ D. C. MILLER, Anecdotal History of the Science of Sound, N.Y. 1935 ■ H. SCHIMMANK, Zur Frühgesch. der Ak., in: Ak. Zs. 1, 1936, 106 ■ R. B. LINDSAY, The Story of Acoustics, in: JASA 39, 1966, 629-644 ■ DERS. (Hrsg.), Acoustics: Historical and Philosophical Development, Stroudsburg/Pa. 1973 ■ R. S. SHANKLAND, Architectural Acoustics in America to 1930, in: JASA 61, 1977, 250-254 ■ H. S. SABINE, Building Acoustics in America, 1920-1940, in: ebd., 255-263 ■ H. DAVIS, Psychological and Physiological Acoustics: 1920-1942, in: ebd., 264-266 ■ J. K. HILLIARD, Electroacoustics to 1940, in: ebd., 267-273 ■ H. B. MILLER, Acoustical Measurements and Instrumentation, in: ebd., 274-282 ■ F. V. HUNT, Origins in Acoustics: The Science of Sound from Antiquity to the Age of Newton, New Haven 1978 ■ V. ASCHOFF, Phantasie und Wirklichkeit in der Frühgesch. der Ak., in: Acustica 42, 1979, 121-132 ■ B. R. LINDSAY, Acoustics and the Acoustical Society of America in Historical Perspective, in: JASA 68, 1980, 2-9 ■ M. SCHROEDER, Acoustics in Human Communications: Room Acoustics, Music, and Speech, in: JASA 68, 1980, 22-28 ■ W. R. KUNDERT, Acoustical Measuring Instruments over the Years, in: JASA 68, 1980, 64-69 ■ C. M. HUTCHINS, A History of Violin Research, in: JASA 73, 1983, 1421-1440.

zu IV. Instrumentenakustik

H. VON HELMHOLTZ, Die Lehre von den Tonempfindungen, Braunschweig 1863 ■ A. H. BENADE, Musik und Harmonie. Die Ak. der Musikinstrumente, Mn. 1960 ■ C. A. TAYLOR, The Physics of Musical Sounds, L. 1965 ■ J. J. JOSEPHS, The Physics of Musical Sound, Princeton 1967 ■ J. BACKUS, The Acoustical Foundations of Music, N.Y. 1969 ■ A. MELKA, Messungen der Klangeinsatzdauer bei Musikinstrumenten, in: Acustica 23, 1970, 108-117 ■ J. MEYER, Akustik und mus. Aufführungspraxis, Ffm. 1972 (= Fachbuchreihe Das Musikinstrument 24) ■ P.-H. MERTENS, Die Schumannschen Klangfarbengesetze und ihre Bedeutung für die Übertragung von Sprache und Musik, Ffm. 1975 (= Fachbuchreihe Das Musikinstrument 30) ■ A. H. BENADE, Fundamentals of Musical Acoustics, N.Y. 1976 ■ C. A. TAYLOR, Sounds of Music, L. 1976 ■ H. F. POLLARD/E. V. JANSSON, Analysis and Assessment of Musical Starting Transients, in: Acustica 51, 1982, 249-262 ■ J. MEYER (Hrsg.), Qualitätsaspekte bei Musikinstrumenten, Celle 1988 ■ Die Physik der Musikinstrumente, Hdbg. 1988 ■ G. WIDHOLM/M. NAGY (Hrsg.), Das Instrumentalspiel. Ber. vom Internat. Symposium in Wien 1988, Wien 1989 ■ J. MEYER/K. WOGRAM, Perspektiven der Musikinstrumentenak., in: Acustica 69, 1989, 1-12 ■ N. H. FLETCHER/T. D. ROSSING, The Physics of Musical Instruments, N.Y. 1991.

1. Blasinstrumente

A. H. BENADE, On the Mathematical Theory of Woodwind Finger Holes, in: JASA 32, 1960, 1591-1608 ■ DERS., Relation of Air-Column Resonances to Sound Spectra Produced by Wind Instruments, in: class. 40, 1966, 247-249 ■ U. STRKER, Strukturelle Gesetzmäßigkeiten in den Spektren von Blasinstrumenten, in: Acustica 30, 1974, 49-59 ■ J. P. FRICKE, Formantbildende Impulsfolgen bei Blasinstrumenten, in: Fortschritte der Ak., Plenarvorträge u. Kurzreferate der 4. Tagung der Dt. Arbeitsgemeinschaft für Ak., DAGA '75 Braunschweig/Weinheim 1975, 407-410 ■ E. L. KENT (Hrsg.), Musical Acoustics: Piano and Wind Instruments, Stroudsburg 1977 ■ N. H. FLETCHER, Excitation Mechanisms in Woodwind and Brass Instruments, in: Acustica 43, 1979, 63-72

■ M. E. MCINTYRE/R. T. SCHUMACHER/J. WOODHOUSE, On the Oscillations of Musical Instruments, in: JASA 74, 1983, 1325-1345 ■ J. SANEYOSHI/H. TERAMURA/S. YOSHIKAWA, Feedback Oscillations in Reed Woodwind and Brasswind Instruments, in: Acustica 62, 1987, 194-210 ■ G. J. TROUP, Towards a Greater Unification of Teaching of Voice, and Reed, and Brass Instruments, in: Journal of Music Education 9, 1987, 11-13.

a. Labialpfeife, Flöten

R. S. CADDY/H. F. POLLARD, Transient Sounds in Organ Pipes, in: Acustica 7, 1957, 277-280 ■ J. MEYER, über Resonanzeigenschaften und Einschwingvorgänge von labialen Orgelpfeifen, Diss. Braunschweig 1960 ■ W. LOTTERMOSER/J. MEYER, über den Einfluss des Materials auf die klanglichen Eigenschaften von Orgelpfeifen, in: Das Musikinstrument 11, 1962, 596-599 ■ DIES., Die Verwendung von Kunststoffen bei Orgelpfeifen, in: Instrumentenbau-Zs. 18, 1964, 195-199 ■ J. BACKUS/T. C. HUNDLEY, Wall Vibrations in Flue Organ Pipes and their Effect on Tone, in: JASA 39, 1966, 936-945 ■ J. W. COLTMAN, Resonance and Sounding Frequencies of the Flute, in: JASA 40, 1966, 99-107 ■ C. MÜHLE, Untersuchungen über die Resonanzeigenschaften der Blockflöte, Diss. TH Braunschweig 1966 ■ L. CREMER/H. ISING, Die selbstregerten Schwingungen von Orgelpfeifen, in: Acustica 19, 1967/68, 143-153 ■ J. W. COLTMAN, Sounding Mechanism of the Flute and Organ Pipe, in: JASA 44, 1968, 983-992 ■ H. ISING, Über die Klangerzeugung in Orgelpfeifen, Diss. Bln. 1969 ■ G. FRANZ/H. ISING/P. MEINUSCH, Schallabstrahlung von Orgelpfeifen, in: Acustica 22, 1969/70, 226-231 ■ H. ISING, Wirkungsweise und Optimalpunkt von Orgelpfeifen, in: Instrumentenbau-Zs. 24, 1970, 164-168 ■ J. W. COLTMAN, Effect of Material on Flute Tone Quality, in: JASA 49, 1971, 520-523 ■ DERS., Mouth Resonance Effects in the Flute, in: class. 54, 1973, 417-420 ■ S. A. ELDER, On the Mechanism of Sound Production in Organ Pipes, in: ebd., 1554-1564 ■ N. H. FLETCHER, Acoustical Correlates of Flute Performance Technique, in: class. 57, 1975, 233-237 ■ DERS., Transients in the Speech of Organ Flue Pipes, in: Acustica 34, 1975/76, 224-233 ■ J. W. COLTMAN, Jet Drive Mechanisms in Edge Tones and Organ Pipes, in: JASA 60, 1976, 725-733 ■ N. H. FLETCHER, Jet-drive Mechanism in Organ Pipes, in: ebd., 481-483 ■ DERS., Sound Production by Organ Flue Pipes, in: ebd., 926-936 ■ H. ISING, Klangerzeugung in Orgelpfeifen, in: Das Musikinstrument 26, 1977, 1281-1284 ■ J. W. COLTMAN, Acoustical Analysis of the Boehm Flute, in: JASA 65, 1979, 499-506 ■ E. G. SCHLOSSER, Tonerzeugung und Toncharakteristika bei Labialpfeifen, in: Acustica 43, 1979, 177-187 ■ N. H. FLETCHER/L. M. DOUGLAS, Harmonic Generation in Organ Pipes, Recorders, and Flutes, in: JASA 68, 1980, 767-771 ■ W. LOTTERMOSER, Orgeln, Kirchen und Ak., I: Die ak. Grundlagen der Orgel, II: Orgelak. in Einzeldarstellungen, Ffm. 1983 ■ K. WOGRAM/J. MEYER, Zur Intonation bei Blockflöten, in: Acustica 55, 1984, 137-146 ■ L. THOMAS/G. J. TROUP/N. FERRIS, Vocal Tract Shapes of a Flautist in Performance, in: JASA 84, 1988, 1549-1550.

b. Lingualpfeife, Rohrblattinstrumente

W. LOTTERMOSER, Klanganalytische Untersuchungen an Zungenpfeifen, Bln. 1936 (= Neue Deutsche Forschungen, Abt. Physik, 1) ■ J. BACKUS, Vibrations of the Reed and the Air Column in the Clarinet, in: JASA 33, 1961, 806-809 ■ DERS., Small-Vibration Theory of the Clarinet, in: class. 35, 1963, 305-313 ■ DERS., Effect of Wall Material on the Steady-State Tone Quality of Woodwind Instruments, in: class. 36, 1964, 1881-1887 ■ F. FRANSSON, The Source Spectrum of Double Reed Wood-Wind Instruments, Part 1: The Bassoon, Part 2: The Oboe and the Cor Anglais, in: Technical Reports from the Transmission Laboratory of Stockholm Univ. 1966, H. 4, 35-37 und 1967, H. 1, 25-27 ■ J. MEYER, Ak. der Holzblasinstrumente in Einzeldarstellungen, Ffm. 1966 (Fachbuchreihe Das Musikinstrument 17) ■ J. BACKUS, Resonance Frequencies of the Clarinet, in: JASA 43, 1968, 1272-1281 ■ C. N. NEDERVEEN, Acoustical Aspects of Woodwind Instruments, Adm. 1969 ■ J. BACKUS, Input Impedance Curves for the Reed ...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL

VON WOLFGANG AUHAGEN/ROLAND EBERLEIN/
MANFRED B. SCHROEDER/ANDREAS EILEMANN

Die Musik in Geschichte und Gegenwart

Allgemeine Enzyklopädie der Musik

begründet von Friedrich Blume

Zweite, neubearbeitete Ausgabe

herausgegeben von Ludwig Finscher

Personenteil



BÄRENREITER KASSEL BASEL LONDON NEW YORK PRAG
METZLER STUTTGART WEIMAR

Die Einträge zu **Komponisten** bilden die größte Artikelgruppe im Personenteil. Wesentlich stärker als bei Sachbegriffen mischen sich hier allerdings die verschiedenen Kategorien: Ein Komponist kann zugleich Kantor, berühmter Interpret oder Dichter sein. Die Artikel bieten neben der Biographie ein möglichst vollständiges Werkverzeichnis und eine Würdigung von Person und Werk, gegebenenfalls mit Abschnitten zur Rezeptionsgeschichte und zur Ikonographie. Detaillierte Informationen zu Werkausgaben und Sekundärliteratur schließen die Artikel ab.

The entries on **composers** form the largest group of articles in the biographical part of the encyclopedia. Here categories may overlap much more frequently than in the conceptual part: a composer can be at once a cantor, a famous performer, and a poet. In addition to a biography, each article offers a list of works as complete as possible and an assessment of the composer's personality and musical output, perhaps with sections on reception history and iconography. It then concludes with detailed information on musical editions and secondary literature.

Abbatiini, Antonio Maria

* 26. Jan. 1595 oder um 1600 in Città di Castello, † vermutlich Aug. 1679 daselbst. Vermutlich von seinem Onkel Lorenzo Abbatiini, Kpm. am Dom zu Città di Castello, ausgebildet, verwaltete Antonio Maria Abbatiini vielleicht nach dessen Tod ab 1624 oder 1625 dieses Amt. 1625 oder 1626 ging er gemeinsam mit seinem Bruder Guidobaldo, der als Maler später Mitarbeiter Berninis wurde, nach Rom, trat in das Seminario Romano ein und wurde dort nachfolgend zum Kpm. ernannt. Von Jan. 1627 bis Apr. 1629 war er im gleichen Amt an der Kirche S. Giovanni in Laterano tätig und kehrte dann in seine Heimatstadt zurück, wo er im Juni das Kpm.-Amt am Dom übernahm. Ende 1632 erhielt Abbatiini durch Vermittlung des *Governatore* die Stelle des Kpm. am Dom zu Orvieto, kehrte aber im Dez. 1635 wiederum an den Dom seiner Heimatstadt zurück und blieb dort bis Okt. 1640 im Amt. 1639/40 adaptierte Abbatiini im Auftrag des päpstlichen Majordomus die Hymnen Palestrinas den revidierten Texten des *Breviarium Romanum*; hierbei geriet er in eine Auseinandersetzung mit dem päpstlichen Sängerkollegium der Cappella Sistina, die Auswirkungen auf Abbatiinis späteres Wirken in Rom hatte. Im Nov. 1640 wurde Abbatiini als Kpm. an der Kirche S. Maria Maggiore in Rom angestellt; im Jan. 1646 wurde ihm – vielleicht aufgrund eines erneuten Streites mit Mitgliedern der Cappella Sistina – gekündigt. Seine nächste Kpm.-Stelle trat er im Mai 1649 an der Kirche S. Lorenzo in Damaso an, kehrte aber im Okt. desselben Jahres an S. Maria Maggiore zurück. Mitte 1657 tauschte Abbatiini das Amt mit Stefano Fabri, dem Kpm. der Kirche S. Luigi dei Francesi, und versah diesen Dienst bis März 1667; anschließend war er für wenige Monate in Loreto tätig. Für die folgenden Jahre ist nur bekannt, dass er in Rom und am päpstlichen Hof Auff. leitete. Im März 1667 trat Abbatiini zum letztenmal in den Dienst der Kirche S. Maria Maggiore; im Juni 1677 verließ er Rom und übernahm wieder das Amt des Kpm. am Dom seiner Heimatstadt.

Neben seiner Tätigkeit als Kpm., zu der neben der Komposition und Auff. gottesdienstlicher Musik und der musikalische Ausrichtung besonderer kirchlicher Feiern auch die Ausbildung von Sängerknaben gehörte, hielt Abbatiini (zumindest in den Jahren 1662 bis 1668) in seinem Haus Akademien ab, in deren Rahmen er auch musiktheoretische Vorlesungen hielt. Ab 1657 oder 1658 war Abbatiini Mitglied der *Accademia di S. Cecilia* und hatte zeitweise die Funktion des »Guardiano« der Kpm. inne. Vielleicht durch Vermittlung Sebastiano Baldinis, für den er zu diesem Zweck eine Art Autobiographie verfaßt hatte, erhielt Abbatiini im Apr. 1668 das Ehrenamt eines »Bus-solante« am päpstlichen Hof.

WERKE (Auswahl; zahlr. Werke verschollen. Verz. erh. und verschollener Werke bei K. Andrae 1986 und G. Ciliberti 1986)

A. **Vokalwerke** *Missa sexdecim vocibus concinenda*, Rom 1627, P. Masotti ■ *Il quinto libro di sacre canzoni* 2-5 v., ebd. 1638, V. Bianchi ■ *Il sesto libro di sacre canzoni*, 2-5 v., ebd. 1653, V. Mascardi ■ *Antifone a dodici bassi, e dodici tenori reali*, ebd. 1677, *Succeessore del Mascardi* ■ *Il pianto di Rodomonte*, dram. Madr., Orvieto 1633, Rinaldo Ruuli.

B. **Bühnenwerke** *Dal male il bene* (G. Rospigliosi), commedia per musica (2. Akt und Teil des 3. Aktes von M. Marazzoli; Karneval 1654 Rom, Palazzo Barberini), Ms. I-Rvat, Barb.lat.4387 und Barb.lat.4376 ■ *Ione* (Textdichter unbekannt), Oper (evtl. 1666, evtl. Wien), Ms. A-Wn, Mus.Hs.18748 ■ *La comica del cielo ò vero la Baltasara* (G. Rospigliosi), commedia musicale (Karneval 1668 Rom, Palazzo Rospigliosi), Ms. I-Rvat, Chigi Q.VII.100-102.

SCHRIFTEN *Discorsi o Lezioni accademiche* (Vorlesungen zur Kp.-Lehre), 1663-1668, Ms. I-Bc, C.48 ■ *Brief an S. Baldini* (Autobiogr.), 1667, Ms. I-Rvat, Chigi L.VI.191, fol. 217-222.

Abbatiinis Leben war durch ein Streben nach sozialer Karriere und musikalischem Ansehen geprägt. Er errang zwar die höchsten kirchenmusikalischen Ämter in Rom, befand sich jedoch stets in einer Konkurrenzsituation zu den Mitgliedern der Cappella Sistina, die die angesehensten und am höchsten bezahlten Sänger Roms waren und unter die er als Verheirateter nicht aufgenommen werden konnte. Nachdem er bereits aus Anlaß der Hochzeit von Maffeo Barberini und Olimpia Giustiniani 1654 seine Oper *Dal male il bene* mit großem Erfolg hatte zur Aufführung bringen können, bemühte Abbatiini sich 1666 mit der als Huldigungsooper zur Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Margherita von Spanien verfassten Oper *Ione*, auch außerhalb Roms Anerkennung zu erringen. Durch die Ausbildung von Sängerknaben wie auch durch seine musikalischen Akademien übte Abbatiini Einfluß auf die ihm folgende Musikergeneration aus; zu seinen Schülern zählen G. P. Colonna, D. Dal Pane und A. Liberati, und er beriet A. Kircher bei der Abfassung seiner *Musurgia universalis*.

Das kompositorische Werk Abbatiinis umfaßt geistliche Chorwerke (größtenteils nicht erh.), geistliche Konzerte und Kantaten, einige weltliche Kantaten sowie drei Opern und das dramatische Kammerstück *Il pianto di Rodomonte*. Abbatiinis Zeitgenossen rühmten seinen kontrapunktischen Satz; dies und seine Reputation als Kpm. an den wichtigsten Kirchen Roms läßt annehmen, daß seine für den aktuellen Gebrauch geschriebenen, nicht gedruckten mehr- oder vielchörigen Werke seinen musikalischen Rang – etwa neben O. Benivoli – bestimmten. Die erhaltenen geringstimmigen geistlichen Werke (zwei- bis achtstimmige Vokalkonzerte, konzertierende Motetten, Kantaten und Dialoge) haben an dem allgemeinen Stilwandel teil, der sich in Rom um 1650 vollzog und der die Entwick-

lung vom Vokalkonzertes zur Kantate mit der stärkeren Einbeziehung paraliturgischer Texte verband. In ihrer melodischen Erfindung und konzertierenden Verarbeitung stehen Abbatinis Kompositionen hinter denen seiner Zeit- und Amtsgenossen F. Foggia, B. Graziani, V. Mazzocchi oder G. Carissimi zurück. Abbatinis Opern *Dal male il bene* und *La comica del cielo* stehen musikalisch in der Tradition der römischen Oper, deren Hauptmerkmal die Ausbildung eines textintensiven, die gesprochene Sprache nachahmenden Rezitativstils und in der Folge die strikte Trennung von Rezitativ und Arie ist. Abbatini gibt dieser Entwicklung einen neuen Impuls, indem er den Sechzehntelwert im Rezitativ einführt und damit Elisionen und Wortkürzungen vermeidet und den Sprachduktus natürlicher macht. Steht *Dal male il bene* am Beginn der Entwicklung einer Gattung, die in der Opera buffa des 18. Jh. ihren Höhepunkt fand, so ist *La comica del cielo* eine der letzten Opern des dem geistlich-erbaulichen Sujet entsprechenden, spezifisch ›kirchlich-römischen‹ Stils, die in starkem Kontrast zu den Opern venezianischen Stils steht, die bereits um diese Zeit in Rom aufgeführt wurden. Ione zeigt eine deutliche Orientierung am venezian. Opernstil P. Fr. Cavallis und M. A. Cestis.

LITERATUR (ausführliche Bibliogr. bei K. Andrae 1986 und G. Ciliberti 1986)

R. GIAZZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accad. Nazionale di S. Cecilia*, Rom 1970 ■ M. MURATA, *Il carnevale a Roma sotto Clemente IX Rospigliosi*, in: RMI 12, 1977, 83-99 ■ DIES., *Operas for the Papal Court 1631-1668*, Ann Arbor 1981 (= Studies in Musicology 39) ■ J. LIONNET, *Quelques Aspects de la vie musicale à St-Louis-des-Français. De G. B. Nanino à A. Melani (1591-1698)*, in: Les Fondations nationales dans la Rome Pontificale, Rom 1981, 333-375 (= Collection de l'Ecole Française de Rome 52) ■ L. BIANCONI, *Il seicento*, Turin 1981 (= Storia della musica 4) ■ J. LIONNET, *La »Salve« de Ste-Marie-Majeure: La Musique de la chapelle Borghese au 17ème siècle*, in: Studi musicali 12, 1983, 97-119 ■ J. BURKE, *Musicians of S. Maria Maggiore, Rome, 1600-1700: A Social and Economic Study*, Vdg. 1985 ■ K. ANDRAE, *Ein röm. Kpm. im 17. Jh.: A. M. Abbatini (ca. 1600-1679). Studien zu Leben und Werk*, Herzberg 1986 ■ G. CILIBERTI, *A. M. Abbatini e la musica del suo tempo (1595-1679). Documenti per una Ricostruzione bio-bibliografica*, Perugia 1986 (= Quaderni regione dell' Umbria, Serie Studi musicali 1).

KARIN ANDRAE

Absil, Jean

* 23. Okt. 1893 in Bonsecours (Hennegau), † 2. Febr. 1974 in Uccle (Brüssel). Als Sohn von François Absil, Mesner der Basilika von Bonsecours, erhielt Jean Absil seinen ersten Orgelunterricht von dem Org. Alphonse Oeyen, einem Schüler von E. Tincl, und besuchte dann Kurse an der Ecole Saint-Grégoire in Tournai, die ihn auf den Dienst als Kirchenmusiker vorbereiteten. 1913 wurde er im Brüsseler Cons. aufgenommen, wo er mit ersten Preisen in den Fächern Orgelspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge ausgezeichnet wurde. Er beendete seine Studien bei Léon Dubois. In Brüssel wurde P. Gilson auf ihn aufmerksam, dessen Kompositions- und Instrumentationsunterricht Absil von 1920 bis 1922 besuchte. 1922 erhielt er für seine Kantate *La guerre* den 2. Preis beim belgischen Rom-Wettbewerb. Dank dieser Auszeichnung wurde er 1923 zum Dir. der Musikakad. von Etterbeek (Brüssel) ernannt, eine Stellung, die er bis 1958 bekleidete. Seit 1930 unterrichtete Absil Harmonielehre am Brüsseler Cons., wo er 1939 zum Prof. für Fuge ernannt wurde. Die Verleihung des Rubens-Preises 1934 ermöglichte Absil einen längeren Aufenthalt in Paris. Dort traf er mit führenden Komponisten wie D. Milhaud, A. Honegger, J. Ibert und vor allem Fl. Schmitt zusammen, zu dem er enge freundschaftliche Kontakte knüpfte. Angeregt durch P. O. Ferroud gründete er 1935 in Brüssel mit R. Chevreuille, A. Huybrechts, M. Poot, A. Souris und einigen anderen Komponisten die Gruppe *La Sirène* zur Auff. zeitgenössischer Werke, das belg. Pendant zur Pariser Ges. *Le Triton*.

In seiner 1937 veröffentlichten kurzen Studie *Les Postulats de la musique contemporaine* (Vorwort von D. Milhaud) suchte Absil Atonalität und Polytonalität aus historischen Kompositionstechniken zu begründen und auf diese Weise zu legitimieren. Seine Werke waren seit Ende der 1930er Jahre regelmäßig in der *Société Internationale de Musique Contemporaine* zu hören; für einige Zeit hatte Absil den Vorsitz für die belgische Sektion der Ges. inne. 1938 erhielt er für sein erstes Klavierkonzert op. 30 den Kompositionspreis des Ysaÿe-Wettbewerbes, das als Pflichtstück der Abschlußprüfungen großen Erfolg errang. Im gleichen Jahr gründete Absil gemeinsam mit Stanislas Dotremont und Charles Leirens die *Revue internationale de musique*, die bis zur deutschen Besetzung Belgiens regelmäßig erschien. Als hervorragender Pädagoge wurde er 1939 zum Prof. für Fuge an der Chapelle Musicale Reine Elisabeth ernannt. Hauptsächlich aber am Brüsseler Cons. bildete er bis 1959 einen Kreis von Schülern heran, zu deren bedeutendsten V. Legley, Marcel Quinet und P. Froidebise zählten. Nach Kriegsende hatte er u.a. von 1945 bis 1948 Vorsitz und Leitung der *Société des auteurs belge - Belgische Auteurs Maatschappij* (SABAM) inne. Eine Bewerbung um die Nachfolge von Léon Jongen als Leiter des Brüsseler Cons. 1949 blieb erfolglos. 1955 wurde er zum Mitglied der Académie Royale de Belgique gewählt. 1959 zog er sich von seiner Lehrtätigkeit zurück. 1964 wurde Absil von der belgischen Regierung mit dem Grand Prix Quinquennal gekrönt.

WERKE

(wenn nicht anders angegeben, veröff. vom CBDM; Mss. in B-Bc, CBDM und Privatslg.; wenn nicht anders angegeben, Mss. im CBDM)

A. Vokalmusik

I. Chöre (wenn nicht anders angegeben, für vierst. gemCh.) *La Guerre* (Valère Gilles), Kant., op. 2 (1922) ■ 3 chœurs (Henry Malteste, I. Gilkin, Emile Verhaeren) für 3st. FrCh. und Kl., op. 6 (1930) ■ 3 poèmes (A. Cantillon) für gemCh., op. 9 (1932; A. Berg gewidmet) ■ 3 chœurs (Paul Reboux, A. Cantillon, E. Verhaeren) für MCh., op. 14 (1934) ■ 3 chœurs (P. Fort) für 2st. Kinderchor und Orch., op. 15 (1934), Brs., Vriamont; NA mit 2 weiteren Chören von P. Fort, P., Lemoine ■ 3 chœurs (Alphonse Séché, Francis de Grammont, P. Fort) für Kinderst. und Orch., op. 18 (1935), Brs., Vriamont ■ 3 chœurs (Frédéric Bataille, Paul Brohé, anon.) für 3 Frauenst. und Kl., op. 24 (1936) ■ *Alcools* (G. Apollinaire) für gemCh., op. 43 (1940), P., Lemoine ■ *Philatélie* (Th. Braun), Kammerkant., op. 46 (1940) ■ *Les Bénédictiones* (Th. Braun), Kant., op. 48 (1941) ■ *Chansons de bonne humeur* (Tr. Klingsor) für 2st. FrCh. und KaOrch., op. 49. (1942) ■ *Les Chants du mort* (Constantin Brailoiu, nach rumän. Folklore), Kant., op. 55 (1943) ■ *Bestiaire* (G. Apollinaire) für gemCh., op. 58 (1944), P., Lemoine ■ *Printemps* (M. Carême) für Kinderst. und KaOrch., op. 59 (1944), Brs., Schott ■ *Zoo* (Jean Sasse) für gemCh., op. 63 (1944), P., Lemoine ■ *Throne pour le Vendredi-Saint* (E. de Sadeleer) für 2 Erzähler, 2 gleiche St. und Orgel, op. 66 (1945) ■ *L'Album à colorier* (E. de Sadeleer), Kant., op. 68 (1948), P., Lemoine ■ *Le Zodiaque* (Th. Braun), symphonie-cantate für konzertierendes Kl., Chöre und Orch., op. 70 (1949) ■ *Le Cirque volant* (E. de Sadeleer), Kant., op. 82 (1953), P., Lemoine ■ *Colindas* (rumän. Folklore) für 3st. FrCh., op. 87 (1955), ebd. ■ *Chansons plaisantes* (rumän. Folklore) für 2st. Kinderchor und KaOrch., op. 88 (1955), ebd. ■ *Chansons plaisantes* (verschiedene Folklore) für 2st. Kinderchor und KaOrch., op. 94 (1956), ebd. ■ 6 poèmes (M. Carême) für Kinderchor, op. 109 (1961), ebd. ■ *Petites polyphonies* (J. Absil) für 2st. Chor und KaOrch., op. 128 (1966), ebd. ■ *A cloche-pied* (M. Carême) für Kinderst. und KaOrch., op. 139 (1968), ebd. ■ *Le Chant à l'école* (J. Absil) für Kinderst. und Kl., op. 144 (1969), ebd.

II. Für Singstimme 3 *mélodies* (Jean Moréas, Iwan Gilkin) für Mezzo-S/Bar. und Kl. (1927) ■ 3 *mélodies* (Paul Brohé, Arthur Cantillon) für T und Kl., op. 8 (1932) ■ 5 *mélodies* (M. Maeterlinck, Paul Valéry, V. Hugo) für Mezzo-S und StrQu., op. 12 (1933) ■ 4 *poèmes* (M. Maeterlinck) für Mezzo-S/Bar. (Nr. 4 für S/T) und Kl. (1933) ■ *Nostalgie d'Arabella* (Maurice Beerblock) für A, Altsax., Kl. und Schlagz., op. 22 (1936) ■ *Batterie* (J. Cocteau) für S/T und Kl., op. 29 (1937) ■ *Berceuse* (Christian Morgenstern) für St. und Kl. (1938) ■ 3 *poèmes* (Tr. Klingsor) für Mezzo-S/Bar. und Kl./Orch., op. 45 (1940) ■ *Enfantines* (Madeleine Ley) für Mezzo-S/Bar. und Kl., op. 52 (1942) ■ 2 *poèmes* (Francis Jammes) für S/T und Kl., op. 53 (1942) ■ *Chanson de 4 sous* (P. Fort) für Mezzo-S/Bar. und Kl. (1942) ■ *Phantasmes* (Henri Michaux, Langston Hughes, M. Beerblock) für A, Altsax., Kl. und Schlagz., op. 72 (1950; enthält op. 22) ■ *Rêves* (R. Lyr) für Mezzo-S/Bar. und Kl., op.

80 (1952) ■ *Heure de grâce* (M. Carême) für S/T und Kl., op. 98 (1958) ■ 3 vocalises für Mezzo-S/Bar. und Kl., op. 116 (1963) ■ *Cache-cache* (M. Carême, Elise Vol-lène), Mezzo-S/Bar. und Kl., op. 117 (1963).

B. Bühnenwerke

Peau d'Ane (Henry Ghéon), féerie lyrique 3 Akte, op. 26 (1937) ■ *Ulysse et les sirènes* (José Bruyr), scène mythologique, op. 41 (1939) ■ *Fansou ou Le chapeau chinois* (Maurice Franc-Nohain), comédie lyrique, op. 64 (1944; 1947 Brs.). ■ *Le Miracle de Pan* (René Lyr), Ballett 1 Akt, op. 71 (1949; 1952 Brs.). ■ *Pierre Breguël l'Ancien* (R. Lyr), Hörspiel, op. 73 (1950) ■ *Epouventail* (Etienne de Sadeleer), Ballett 1 Akt, op. 74 (1950; 1951 Brs.). ■ *Les Voix de la mer* (R. Lyr), Oper 3 Akte, op. 75 (1951; 1954 Brs.). ■ *Les Météores* (R. Lyr), Ballett 1 Akt, op. 77 (1951; 1952 Monte-Carlo) ■ *Le Bal chez Madame de X*, Ballettszene (1956; 1957 Brs.), in: *Les Bals de Paris* (gemeinschaftliche Kompos.; Bearb. s. op. 89).

C. Instrumentalmusik

I. Orchesterwerke

Symph. Nr. 1 d-Moll op. 1 (1920) ■ *La Mort de Tintagiles* op. 3 (1923-1926) ■ *Rhapsodie flamande* op. 4 (1928) ■ *Petite suite* für KaOrch. op. 20 (1935), L. Bosworth ■ *Symph. Nr. 2* op. 25 (1936) ■ *Rhapsodie Nr. 2* op. 34 (1938) ■ *Hommage à Lekeu* (andante symphonique) op. 35bis (1939) ■ *Sérénade* für KaOrch. op. 44 (1940), K., Bosworth ■ *Variations symphoniques* op. 50 (1942) ■ *Symph. Nr. 3*, op. 57 (1943) ■ *Concerto grosso* für Bläserquintett und StrOrch. op. 60 (1944) ■ *Jeanne d'Arc* op. 65 (1945) ■ *Rites* für Harmonieorch. op. 79 (1952) ■ *Rhapsodie brésilienne* op. 81 (1953) ■ *Mythologie* op. 84 (1954) ■ *Croquis sportifs* für Harmonieorch. op. 85 (1954) ■ *Divertimento* für Sax.-Quartett und Orch. op. 86 (1955) ■ *Introduction et valse* op. 89 (1956), K., Bosworth ■ *Légendes nach Dvorak* für Harmonieorch. op. 91 (1956) ■ *Suite d'après le folklore roumain* op. 92 (1956) ■ *Suite bucolique* für StrOrch. op. 95 (1957) ■ *Rhapsodie bulgare* op. 104 (1960) ■ 2 danses rituelles op. 105 (1960), K., Bosworth ■ *Triptyque* op. 106 (1960), ebd. ■ *Trois Fanfares* für Blechbläser, op. 118 (1963) ■ *Nymphes et faunes* für Harmonieorch. op. 130 (1966) ■ *Symph. Nr. 4* op. 142 (1969) ■ *Symph. Nr. 5* op. 148 (1970) ■ *Dités* op. 160 (1972).

II. Soloinstrumente mit Orchester

Berceuse für Vc. und Orch. (1932) ■ *V.-Konz. Nr. 1* op. 11 (1933) ■ *Kl.-Konz. Nr. 1* op. 30 (1937) ■ *Concertino* für Vc. und Orch. op. 42 (1940) ■ *Va.-Konz. op. 54* (1942), Wien, UE ■ *Rhapsodie roumaine* für V. und Orch. op. 56 (1943), ebd. ■ *Fantaisie concertante* für V. und Orch. op. 99 (1958), Mld., Curci ■ *Fantaisie-humoresque* für Klar. und StrOrch. op. 113 (1962), P., Leduc ■ *Rhapsodie Nr. 6* für Hr. und Orch. op. 120 (1963), P., Lemoine ■ *Concertino* für Va. und StrOrch. op. 122 (1964) ■ *V.-Konz. Nr. 2* op. 124 (1964) ■ *Kl.-Konz. Nr. 2* op. 131 (1967) ■ *Allegro brillant* für Kl. und Orch. op. 133 (1967) ■ *Fantaisie-Caprice* für Altsax. und StrOrch. op. 152 (1971), P., Lemoine ■ *Konz. für Git. und KaOrch.* op. 155 (1971), Ancona, Bèrben ■ *Ballade* für Altsax., Kl. und KaOrch. op. 156 (1971) ■ *Kl.-Konz. Nr. 3* op. 162 (1973).

III. Kammermusik

StrQu. Nr. 1 op. 5 (1929) ■ *Kl.-Trio Nr. 1*, op. 7 (1931) ■ *StrQu. Nr. 2* op. 13 (1934) ■ *Bläserquintett* op. 16 (1934) ■ *Streichtrio Nr. 1* op. 17 (1935) ■ *StrQu. Nr. 3* op. 19 (1935) ■ *Fantaisie rhapsodique (1er Quatuor)* für 4 Vc. op. 21 (1936) ■ *Vc.-Quartett Nr. 2* op. 28 (1937) ■ *Sax.-Quartett* op. 31 (1937), P., Lemoine ■ *Quatuor à clavier* op. 33 (1938) ■ 3 pièces en quatuor für Sax.-Quartett op. 35 (1938), P., Lemoine ■ *Concert à 5* für Fl., Streichtrio und Hf. op. 38 (1939) ■ *Streichtrio Nr. 2* op. 39 (1939), L., Chester ■ *Fantaisie* für Kl.-Quartett op. 40 (1939) ■ *StrQu. Nr. 4* op. 47 (1941) ■ *Suite* für Vc. und Kl. op. 51 (1942) ■ *Sicilienne* für Fl. und Hf. (1950), Oostende, Andel ■ 3 contes für Trp. und Kl. op. 76 (1951), Brs., Scherzando ■ *Suite* für Pos. und Kl. op. 78 (1952), ebd. ■ *Suite sur des thèmes populaires roumains* für Sax.-Quartett op. 90 (1956) ■ *Silhouettes* für Fl. und Kl. op. 97 (1958), P., Lemoine ■ *Burlesque* für Ob. und Kl. op. 100 (1958), ebd. ■ *Sonatine en duo* für V. und Va. op. 112 (1962) ■ *Son. für Altsax. und Kl.* op. 115 (1963), P., Lemoine ■ *Klar.-Quartett* op. 132 (1967), ebd. ■ *Croquis pour un carnaval* (Quartett für Klarinetten und Hf.) op. 137 (1968) ■ 5 pièces faciles für Klar./Altsax. und Kl. op. 138 (1968), P., Lemoine ■ *Suite Nr. 2* für Vc. und Kl. op. 141 (1968) ■ *Suite mystique* für Fl.-Quartett op. 145 (1969) ■ *Son. für V. und Kl.* op. 146 (1970) ■ *Suite* für Trp. und Kl. op. 149 (1970), P., Lemoine ■ 4 esquisses für Bläserquartett op. 154 (1971) ■ *Kl.-Trio Nr. 2* op. 158 (1972) ■ *Images stellaires* für V. und Vc. op. 161 (1973) ■ 2 Etudes für Schlgz. und Kl. (mit Théo Coutelier), Atpn. o.J., Metropolis.

IV. Solowerke

1. Für Klavier 3 impromptus op. 10 (1932), Brs., Schott ■ *Sonatine* op. 27 (1937), ebd. ■ 3 pièces für die rechte Hand op. 32 (1938-1940), P., Max Eschig ■ 3 Marines op. 36 (1939), Brs., Schott ■ *Suite pastorale* (Sonatine Nr. 2) op. 37 (1939),

Gent, Cnudde ■ *Bagatelles* op. 61 (1944), Brs., Schott ■ *Grande Suite* op. 62 (1944), Brs., Schott ■ *Hommage à Schumann* op. 67 (1946), ebd. ■ *Esquisses sur les 7 péchés capitaux* op. 83 (1954) ■ *Variations* op. 93 (1956) ■ *Echecs* (Suite) op. 96 (1958) ■ *Danse rustique* (1958) ■ *Passacaille in memoriam Alban Berg* op. 101 (1959) ■ *Rhapsodie Nr. 5* für 2 Kl. op. 102 (1959) ■ *Dances bulgares* op. 103 (1959), P., Lemoine ■ 30 études (préparatoires à la polyphonie) op. 107 (1961), ebd. ■ *Du rythme à l'expression* op. 108 (1961), ebd. ■ *Grande Suite (hommage à Chopin)* Nr. 2 op. 110 (1962) ■ *Sonatine Nr. 3* op. 125 (1965), Atpn., Metropolis ■ *Humoresques* op. 126 (1965), P./Brs., Lemoine ■ *Ballade* für die linke Hand op. 129 (1966) ■ *Asymétries* für 2 Kl. op. 136 (1968) ■ *Alternances* op. 140 (1968) ■ *Féeries* op. 153 (1971) ■ *Poésie et vélocité* op. 157 (1972), P., Lemoine.

2. Für Gitarre 10 pièces op. 111 (1962), P., Lemoine ■ *Suite* op. 114 (1963), ebd. ■ 3 pièces für 2 Git. op. 119 (1963), P./Brs., Schott ■ *Pièces caractéristiques* op. 123 (1964), P., Lemoine ■ *Suite* für 2 Git. op. 135 (1967), ebd. ■ *Contrastes*, Suite für 2 Git. op. 143 (1969), Ancona, Bèrben ■ *Sur un paravent chinois* op. 147 (1970), ebd. ■ 4 pièces op. 150 (1970), ebd. ■ *Petit bestiaire* op. 151 (1970), ebd. ■ 12 pièces op. 159 (1972), Brs., Schott ■ *Prélude et barcarolle* (o.J.), ebd.

3. Für verschiedene Instrumente *Chacone* für V. solo op. 69 (1949) ■ 3 pièces für Bandonion op. 121 (1964) ■ *Etude* für Trommel, 1964 ■ 3 pièces für Orgel, op. 127 (1965), Tongerlo, De Praestant, und Utrecht, Van Rossum ■ *Son. für V. solo*, op. 134 (1967) ■ *Entrée solennelle* für ein Te Deum für Orgel (1968).

SCHRIFT

Les Postulats de la musique contemporaine, La Sarte (Huy) 1937, Orientations.

Als junger Organist und Bewunderer J. S. Bachs stand Absil wie viele belgische Komponisten seiner Zeit unter dem Einfluß der an Wagner und C. Franck anknüpfenden Richtung. Die Begegnung mit dem Werk Schönbergs und Stravinskis war für ihn von größter Bedeutung, während der Unterricht von P. Gilson ihm neue Wege zu einer reichhaltigen und farbigen Orchestration eröffnete, die er jedoch sehr bald durchsichtiger zu gestalten suchte. Die symphonische Dichtung *La Mort de Tintagiles* (1923-1926) läßt deutlich erkennen, daß Absil zunächst bestrebt war, eine gemäßigtere Atonalität mit kompromißloser Polytonalität zu verbinden. Unter dem Einfluß von P. Collaer und dem Pro Arte-Quartett machte er sich mit den neuesten Tendenzen der zeitgenössischen Musik. Nach der erfolgreichen, noch von Gilson beeinflussten *Rhapsodie flamande* (1928) fand Absil durch seine Kammermusikkompositionen zu einer selbständigen musikalischen Sprache. Bemerkenswert sind insb. das 1. StrQu. (1929) mit seiner sicheren technischen Beherrschung und ausgefeilter Polyphonie und das 1. Streichtrio (1935), in dem der ganze rhythmische Einfallsreichtum des Komponisten hervortritt. Vier Jahre nach seinem 1. Violinkonzert fügte das 1. Klavierkonzert (1937) den kompositorischen Qualitäten Absils eine neue Seite hinzu, die seine Werke einer größeren Öffentlichkeit nahebrachte: Absils Schreibweise ist nun farbiger und weniger streng, als suchte er hierdurch die in den *Postulats de la musique contemporaine* erwähnten Rezeptionsschwierigkeiten der Musik des 20. Jh. zu überwinden. Doch verzichtete er nicht auf seine polyphonen, modalen, atonalen und insb. polytonalen und polyrhythmischen Kompositionstechniken. Ende der 1930er Jahre ist Absils Stil gefestigt. Der polyphone Satz hat sich verdichtet; kleine thematische Zellen, zumeist dynamischer Art, werden konsequent entwickelt; übermäßige Intervalle treten in großer Zahl auf. Die polyrhythmische Struktur verläuft gleichzeitig vertikal und horizontal: unregelmäßige Takte und Notengruppen sind charakteristisch. Absil gibt die Sonatenform auf und widmet sich nun bes. der Komposition von Suiten und Variationen.

Während des Zweiten Weltkrieges entstanden einige der Hauptwerke Absils (*Variations symphoniques*, 1942, Ch. Münch gewidmet, und die 3. *Symph.*, 1943), bisweilen geprägt durch humoristische Züge (*Le Chapeau chinois*, 1944) oder seine Beschäftigung mit rumänischer Folklore (*Les Chants du mort*, 1943): Vor allem in seinem Interesse für Volksmusik spiegelt sich Absils Bewunderung für Bartók wider, dem er freundschaftlich verbunden war. In der *Symphonie-cantate Le Zodiaque* (1949) sucht Absil nach immer neuen Kombinationen des

zwölfköpfigen Themas, das er handwerklich sicher verarbeitet und einem groß besetzten Orchester anvertraut.

Während die regelmäßige Zusammenarbeit seit 1949 mit René Lyr zu qualitativ ungleichen Ergebnissen führte (*Les Voix de la mer*, 1951), erwies Absil sich bedeutenden Texten gegenüber als sensibler und geistreicher Komponist, bedacht auf richtige Prosodie. *Alcools* (1940) und *Le Bestiaire* (1944) gehörten zu den gelungensten Vertonungen von Texten G. Apollinaires. Auch wenn ein Versiegen der Schaffenskraft die zahlreichen zumeist didaktischen Kompositionen gegen Ende seines Lebens kennzeichnet, so ist Absils Beitrag zur Musik für Kinder und Jugendliche doch bemerkenswert. Seine Kinderchöre und kurzen Instrumentalstücke gehören in den 1970er und 1980er Jahren zu den am häufigsten vertretenen Kompositionen bei Prüfungen der belgischen Musikausbildung.

LITERATUR D. VON VOLBORTH-DANYS, *Jean Absil*, in: dies. (Hrsg.), *CeBe-DeM et ses compositeurs affiliés – Biographie, catalogues, discographies*, Bd. 1, Brs. 1977, 20–30 • R. DE GUIDE, *Jean Absil – vie et œuvre*, Tournai 1965 • J. DOPP, *Le style dans l'œuvre de Jean Absil*, in: RM 18, P., Okt./Dez. 1937, 231–241, 411–420 • R. WANGERMEE, *La Musique belge contemporaine*, Brs. 1959, 100–108 • H. VANHULST, in: NGroveD • PH. DEWONCK, *Les Compositeurs d'entre les deux guerres*, in: R. Wangermée/Ph. Mercier (Hrsg.), *La Musique en Wallonie et à Bruxelles*, Bd. 2: Les XIXe et XXe siècles, Brs. 1982, 379–408.

MICHEL STOCKHEM
ÜBS.: HENRIETTE FRANK

Agricola, Ackerman, Alexander

*1446, † Ende August 1506 in Valladolid. Die Daten sind aus dem Epitaphion *Alexandri Agricolae Symphonistae regis Castiliae* (Nr. 49 in: *Symphoniae iucundae*, Wittenberg 1538) zu erschließen. Danach war Agricola gerade sechzig Jahre alt, als er starb (*jam sexagesimus annus*), und die Sonne stand am Beginn des Zeichens Jungfrau (*virgineo in capite*). Das Jahr ergibt sich daraus, daß er als Mitglied der *grande chapelle* Philipps I. des Schönen von Kastilien zum letztenmal am 16. Aug. 1506 genannt wird (Wien, Österr. Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv OMeA SR 181). Er erlag, wie König Philipp, der Pest (*febre fervente abiit*). Die Annahme, Agricola sei Deutscher gewesen, stütze sich auf italienische Dokumente, die ihn als *al'Allemagna* oder *de alamania* bezeichnen, ferner auf die Namensform Ackerman und auf die z.T. singuläre Überlieferung seiner Werke in deutschen Quellen. All dies hat jedoch wenig Gewicht; denn zum einen schließt *alamanian* nach damaligem Sprachgebrauch die Niederlande in das Reich ein, zum andern ist auffällig, daß von Agricola keine Bearbeitungen deutscher Lieder erhalten sind, wohl aber niederländisch textierte Werke, vor allem aber nennt ihn das Epitaphion einen *Belgam*.

Dokumente seines Lebens gibt es erstmals für die Jahre 1470 bis 1474: Agricola gehört, wie *Compère* und *Josquin*, zu den *Cantori de capella* des Herzogs von Mailand, Galeazzo Maria Sforza. 1470 begibt er sich nach Florenz, um zu heiraten. Am 23. März 1474 stellt ihm der Herzog eine Empfehlung aus für Lorenzo de' Medici und am 10. Juni 1474 einen Schutzbrief, da Agricola *cum tota sua familia* in die Niederlande ziehen wollte (E. vander Straeten 1882, Bd. 6, S. 13). Am 7. Juli 1474 schreibt Agricola dem Herzog nochmals aus Florenz. Am 4. März 1476 wird er als einer der *petits vicaires* an der Kathedrale von Cambrai erwähnt (A. Pirro, *Jean Cornuel, vicaire à Cambrai*, in: RMI 7, 1926, S. 191).

Einige, gelegentlich auf Agricola bezogene Dokumenten müssen für ihn mehr oder weniger sicher ausgeschlossen werden. So erscheint in den Akten des aragonesischen Hofes zu Neapel 1456 ein Sänger *Alessandro Alemanno*. Selbst wenn man den Wortlaut des Epitaphion frei als »in den Sechzigern« interpretiert (A. Atlas 1977, Anm. 23), gewinnt man nicht so viel Jahre, daß schon an Agricola zu denken wäre. In dem Wortlaut des Epitaphion *clarus vocum manuumque* hat man wohl einen Hinweis auch auf seine instrumentalen Fähigkeiten zu

sehen. Dennoch bleibt fraglich, ob 1477 in Utrecht mit *Magistro Alexandro nostro organista* (F. A. L. Ridder van Rappard, in: TVNM 2, 1887, S. 209) oder 1485 in Mantua mit *maestro Alessandro organista* Agricola gemeint ist. Bei den folgenden Daten ist allenfalls an einen Sohn Agricolos zu denken: In einem Brief vom 17. März 1521 nennt der Marchese von Mantua, Federico II. Gonzaga, einen *Alexandro Agricola mio musico et familiare* (A. Bertolotti 1890, S. 32), und noch am 17. Juli 1530 erwähnt die polnische Königin Bona Sforza gegenüber Federico II., seit Apr. 1530 Herzog von Mantua, einen *Alessandro nostro musico*.

Das bedeutet: Nach 1476 liegen die nächsten gesicherten Daten erst wieder für 1491 bis 1493 vor: Am 1. Okt. 1491 wird Agricola in der Gehaltsliste des Florentiner Doms genannt, und mit einem Brief vom 4. Sept. 1493 beendet König Ferdinand I. von Neapel die vermutlich geheimen Verhandlungen mit ihm, der zu dieser Zeit Mitglied der französischen Hofkapelle war. Dazwischen hat er sich etwa von Anfang Mai bis Anfang Juni 1492 in Neapel aufgehalten. Auch vor Sept. 1491 hatte Agricola der französischen Hofkapelle angehört; denn, wie aus einem Brief Karls VIII. an Piero de' Medici vom 25. Apr. 1492 hervorgeht, hatte Agricola sie unerlaubt verlassen und wird aufgefordert zurückzukehren. Wie lang er vor und nach diesem italienischen Intermezzo dem französischen König diente, ist unbekannt, da Akten der Kapelle zwischen 1475 und 1515 fehlen.

Am 6. Aug. 1500 wird Agricola als *chapelain et chantre* für die burgundische Kapelle engagiert und bleibt in dieser Stellung bis zu seinem Tode. 1501 erscheint er als Präbendar auf den Listen von Gorkum (heute: Gorinchem) und von Notre Dame de Salle zu Valenciennes. Er begleitet Philipp den Schönen auf seinen Reisen nach Luxemburg (Nov. 1500), durch Frankreich und Spanien (Nov. 1501 bis Nov. 1503) und nochmals nach Spanien per Schiff (begonnen 10. Jan. 1506). Über die erste Spanienreise berichtet der Kammerherr Philipps, Antoine de Lalaing. Er beschreibt u.a. das Treffen mit dem französischen König am 7./8. Dez. 1501 in Blois und rühmt dabei den Sänger Verjus der französischen Kapelle als einen zweiten Alexander (*qui est le second maistre alixandre*).

WERKE

GA: *Alexander Agricola. Opera omnia*, hrsg. von E. R. Lerner, o.O. 1961–1970, American Institute of Musicology (= CMM 22, I–V; I: Messen, II: Messen und Messenfragmente, III: Lamentationen, Hymnen, Magnificat, IV: Motetten, Kontrafakturen, V: Chansons, Instrumentalmusik, Zweifelhafte Werke).

Etwa 80 Hss. und 15 Drucke, darunter ein Individualdruck, überliefern Agricolos Kompositionen. Eine Reihe von Werken erscheint in Smmlrldrucken vor allem von O. Petrucci, aber auch von H. Formschneider, G. Rhau, P. Attaingnant, Chr. Egenolff, Joh. Petrejus und Joh. Montanus & U. Neuber; der letzte bekannte Druck datiert von 1549 (E. Rotenbacher). Die Streuung der Quellen ist bei Chansons und Carmina bes. groß (so ist z.B. die Chanson *»J'ay beau huer«* in zehn und *»Cecus non judicat«* in acht Quellen überliefert), während unter Messen und Motetten der hohe Anteil singular erhaltener Werke auffällt. Singular bleiben in der Regel auch die Kontrafakturen. Die Umarbeitung der Motette *»Ergo sancti martyres«* zu *»Sancte Philippe apostoles«* mag sogar vom Autor selbst für den Schutzheiligen Philipps des Schönen vorgenommen worden sein. Die kleineren Formen herrschen, trotz der Meß- und Magnificat-Zyklen, vor. Die repräsentative Tenor-Motette fehlt ganz. Eine genaue Datierung der Werke ist nicht möglich. Zentrale Quellen befinden sich in A-Wn, B-Br, CS-Hkm, D-B, Bds, Ju, Mbs, E-SE, F-Pn und I-Bc, Fr, Fn, MOe, Rc, Rvat; detaillierte Auskunft zu Einzelheiten der Überlieferung gibt der krit. Ber. der Gesamtausgabe.

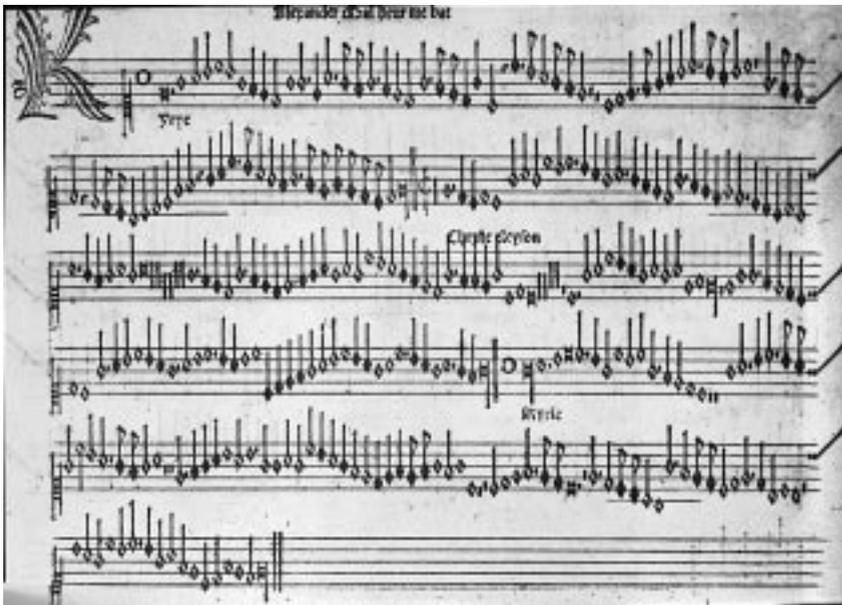
A. Messen und Messenfragmente

(wenn nicht anders angegeben, vierstimmig)

I. Messen

1. Druck *Misse Alexandri Agricolae*, Vdg. 1504, O. Petrucci (darin enth.: *»Le serviteurs«*, *»Je ne demande«*, *»Malheur me bat«*, *Primi toni*, *Secundi toni*).

2. Handschriften *Missa »In myne zin«* (c.f. eigene Chanson, ohne Kyrie) • *Missa »Je ne demande«* (c.f. Chanson von Busnois) • *Missa »Le serviteur«* (c.f. Chanson von Dufay [?]) • *Missa »Malheur me bat«* (c.f. Chanson von Ockeghem [?])



Superius der Messe »Malheur me bat«
1504. Petrucci-Druck

- Missa paschalis (c.f. s. Grad. Pataviense, Wien 1511) ▪ Missa primi toni ▪ Missa secundi toni ▪ Missa sine nomine.

II. Messenfragmente

Credo, Sanctus sine nomine 3v. ▪ Credo »Je ne vis oncques« I (c.f. Chanson von Dufay oder Binchois) ▪ Credo »Je ne vis oncques« II (c.f. s.o.) ▪ Credo »Vilayge« (c.f. Credo I).

B. Motetten und geistliche Werke

(wenn nicht anders angegeben, vierstimmig)

- »A solis ortus cardine« (c.f. MonMon I, Nr. 53/4) ▪ »Ave domina sancta Maria«
- »Ave maris stella« (c.f. MonMon I, Nr. 67/4) ▪ »Ave pulcherrima regina« 3v. (c.f. A. Schmitz, in: AfMw 1, 1936, S. 393) ▪ »Da pacem« 3v. (c.f. AR) ▪ »Ergo sancti martyres«
- »Gaudemus omnes« 2v. (Intr., instr.) ▪ Lamentationes I 3v. (c.f. LU) ▪ Lamentationes II (c.f. s.o.) ▪ Magnificat primi toni ▪ Magnificat secundi toni ▪ Magnificat octavi toni
- »Nobis sancte spiritus« ▪ »O crux ave« (c.f. MonMon I, Nr. 32) ▪ »O quam glorifica« 3v. (c.f. MonMon I, Nr. 68) ▪ »O virens virginum« ▪ »Regina coeli« (c.f. Ant. Pataviense)
- »Salve regina« I ▪ »Salve regina« II (T: Mot. Ave regina caelorum von W. Frye) ▪ »Si dederō« 3v. (c.f. AS, Resp. »In pace«) ▪ »Transit Anna timor«.

C. Chansons, Motettenchansons und Carmina

(wenn nicht anders angegeben, dreistimmig)

- »A la mignonne de fortune« ▪ »Adieu m'amour« I ▪ »Adieu m'amour« II ▪ »Allez mon cueur« ▪ »Allez regretz« (T: Hayne van Ghizeghem) ▪ »Amor che sospirar« ▪ »Amours, amours« (T: Hayne van Ghizeghem) ▪ »Ay je rien fet« ▪ »Belles sur toutes – Tota pulchra es« (B: AR) ▪ »Cecus non judicat« ▪ »C'est mal cherche« 4v., A ad lib. ▪ »C'est trop sur«
- »C'est ung bon bruit« ▪ »Comme femme« I 4v. (T: Binchois [?]) ▪ »Comme femme« II (T: s.o.) ▪ »Comme femme« III 2v. (T: s.o.) ▪ »Criens nouel« ▪ »D« ▪ »De tous biens plaines« I 4v. (T: Hayne van Ghizeghem) ▪ »De tous biens plaines« II (T: s.o.) ▪ »De tous biens plaines« III (T: s.o.) ▪ »De tous biens plaines« IV (T: s.o.) ▪ »De tous biens plaines« V (T: s.o.)
- »Dictes moy toutes« ▪ »Donne noi siam dell'olio facitori«, nur 1 St. erh. ▪ »D'ung aultre amer« I 4v. (T: Ockeghem) ▪ »D'ung aultre amer« II 4v. (T: s.o.) ▪ »D'ung aultre amer« III (T: s.o.) ▪ »D'ung aultre amer« IV (T: s.o.) ▪ [Duo; eine St. von Ghiselin] ▪ »En attendant« ▪ »En dispitant« ▪ »En m'en venant« ▪ »Et qui la dira« ▪ »Fortuna desperata« 6v. (Erw. einer anon. Chanson 3v.) ▪ »Gentil galans« ▪ »Garde vostre visage« ▪ »Il me faudra maudire« ▪ »Il n'est vivant« ▪ »In minen zin« ▪ »J'ay beau luere« ▪ »Je n'ay deule« 4v. ▪ »Je ne puis plus« ▪ »Je ne suis point« ▪ »L'heure est venue – Circumderunt me« (B: Choralweise?) ▪ »L'homme banni« ▪ »Mauldicte soit« ▪ »Mijn alderliefste moeschkin« ▪ »O Venus bant« I ▪ »O Venus bant« II ▪ »Oublier veul« ▪ »Par ung jour de matinee« ▪ »Pater meus agricola est« ▪ »Pour voz plaisiers« ▪ »Pourquoy tant«/»Pour quelque paine« ▪ »Princesse de toute beaulte« ▪ »Quattuor« 4v. ▪ »Revenez tous regretz – Quis det ut veniat« 4v. (B: aus Resp. »Nonne cognoscit«) ▪ »Roynne de flours« ▪ »Se je fais bien« ▪ »Se je vous eslonge« ▪ »Se mieulx ne vient« ▪ »Serveur soy« ▪ »Si conge prens« ▪ »S'il vous plaist« ▪ »Si vous vouldz« ▪ »Soit loing« ▪ »Sonnes muses melodieusement« ▪ »Tandernaken« ▪ »Tout a par moy« I 4v. (T: Frye) ▪ »Tout a par moy« II (T: Frye) ▪ »Va t'en regretz« ▪ »Vostre bouche dist« ▪ »Vostre hault bruit«.

D. Kontrafakturen

▪ »Amice ad quid venisti« 3v. (= »Dictes moy toutes«) ▪ »Arce sedet Bacchus« 2v. (c.f. Chanson von Ph. Caron, Le despourveu infortuné; = Messensatz?) ▪ »Ave ancilla trinitatis« 3v. (= »Caecus«) ▪ »Ave quae sublimaris (= »Comme femme« 4v.) ▪ »Gaudet in caelis« 3v. (= »Caecus«) ▪ »Jam fulsit sol« 4v. (= Quattuor) ▪ »Regali quam decet laude venerari« 3v. (= »Caecus«) ▪ »Sancte Philippe apostole« (= »Ergo sancte martyres«) ▪ »Virgo sub aethiis« (= »Comme femme« 3v.).

E. Zweifelhafte Werke

Missa sine nomine 3v. (= Missa Auleni) ▪ Credo Tmeiken 4v. (in Missa paschalis; wahrscheinlich von Isaac) ▪ Magnificat quarti toni I 4v. ▪ Magnificat quarti toni II 4v. ▪ »Adieu fillette« 3v. ▪ »De tous biens plaines« 3v. (c.f. Hayne van Ghizeghem) ▪ »Fors seulement« 4v. (c.f. Ockeghem?) ▪ »Ha qu'il m'ennuy« 3v. ▪ »Helas madame que feraige« 3v. (c.f. Caron) ▪ »J'ars du desir« 3v.; stilistisch zweifelhaft ▪ »La saison en est« 3v. ▪ »Les grans regretz« 3v. ▪ »Notres assovenem« 3v. ▪ »Que vous madame – In pace« 4v.

Unter den Niederländern seiner Generation setzt sich Agricola stilistisch deutlich von Josquin oder Isaac ab. Seine figurenreichen, unruhig bewegten Linienzüge sind kaum von italienisch glättendem Einfluß berührt. Das Unerwartete, Phantasievolle geschieht nicht nur dort, wo er Stimmen entlehnt und sie mit ungewöhnlicher Freiheit in Chanson-Messen oder Carmina verwendet, sondern auch in cantus-firmus-freien Messen, in Motette und Chansons. Tempokontaste, Synkopenketten, asymmetrische Figurenfolgen oder andere komplizierte Rhythmen belegen seinen Erfindungsreichtum, vgl. etwa die zahlreichen Duos der Messen oder Carmina (z.B. »De tous biens plaines« I-V). Man kann A. W. Ambros nicht zustimmen, wenn er vom »mürrischen, übellaunigen, finsternen Contrapunct« spricht (Gesch. der Musik, Bd. 3, hrsg. von O. Kade, Lpz. 31891, S. 247); vielmehr ergänzen sich die schweifenden Stimmen zumeist zu vollem Klang. Es entspricht diesem Bild, daß homorhythmisch deklamierende Partien allenfalls in den cantus-firmus-freien Messen und vereinzelt in Motetten vorkommen. Auch regelmäßige Imitation gehört zu den Seltenheiten.

In Guillaume Crétins Déploration für Ockeghem (†1497) führt Agricola die Reihe der Musiker an, die ihren Meister betrauern (»nostre maistre et bon pere«). Obwohl der unmittelbare Einfluß Ockeghems frühestens für die Zeit nach 1476 zu belegen ist, scheint Agricola von dessen ornamentalen, melismenreichen Stimmenzügen auszugehen, verfestigt sie aber zu rational faßbaren Repetitionsfiguren und gliedert sie durch häufigere Kadenzen. Biographisch noch unge-

klärt sind die Beziehungen Agricolas zum deutschen Sprachgebiet. Nicht nur kennen wir einige wohl frühe Werke lediglich aus deutschen Quellen, sondern auch die Versionen der Cantus firmi weisen mehrfach auf deutsche Choraltradition oder deutschen Usus hin (doppelter Cantus firmus: »A solis ortus« mit »Rubum quem viderat Moyses«). Trotz dieses im Ganzen eher älteren, »gotischen« Stils greifen Zeitgenossen (Brumel, Ghiselin, Obrecht und A. Divitis) auf seine Werke als Messenvorlagen zurück. Auch Theoretiker wie Gaffurius, P. Aaron und S. Heyden, rühmen seine Kunst. Ob die Vertonung des Epitaphion allerdings von Isaac stammt (L. Finscher, in: *Mf* 16, 1963, S. 206), muß offen bleiben.

LITERATUR J. CHMEL, *Die Hss. der k.k. Hofbibl. in Wien*, Bd. 2, Wien 1841 ■ E. VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, 8 Bde., Brs. 1867-1888; Repr. N.Y. 1969 (mit einer neuen Einl. von E. Lowinsky) ■ E. MOTTA, *Musici alla corte degli Sforza*, in: *Archivio storico lombardo* 14, 1887, Serie 2, Bd. 4, 278-340, 514-561 ■ A. BERTOLOTI, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al secolo XVIII*, Mld. 1890 ■ J. DELPORTE, *L'Ecole polyphonique franco-flamande: Alexandre Agricola*, in: *Revue liturgique et mus.* 15, 1932; 16, 1933 ■ H. KINZEL, *Der dt. Musiker Alexander Agricola in seinen weltl. Werken*, Diss. Prag 1934 ■ G. VAN DOORSLAER, *La Chapelle musicale de Philippe le Beau*, in: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 4, 1934, 21-57, 139-161 ■ P. MÜLLER, *Alexander Agricola. Seine Missa in minen zin. Chansonale Grundlagen und Analyse*, Diss. Marburg 1939 ■ C. SARTORI, *Organs, Organ-Builders, and Organists in Milan, 1450-1476: New and Unpublished Documents*, in: *MQ* 43, 1957, 57-67 ■ E. R. LERNER, *The German Works of Alexander Agricola*, in: *dass.* 46, 1960, 56-66 ■ FR. D'ACCONTE, *The Singers of San Giovanni in Florence During the 15th Century*, in: *JAMS* 14, 1961, 307-358 ■ M. PICKER, *A Letter of Charles VIII of France Concerning Alexander Agricola*, in: *Fs. G. Reese*, hrsg. von J. La Rue, N.Y. 1966, 665-672 ■ A. ATLAS, *Alexander Agricola and Ferrante I of Naples*, in: *JAMS* 30, 1977, 313-319 ■ D. KÄMPER, *Instrumentale Stilelemente bei Alexander Agricola*, in: *TVMN* 28, 1978, 1-13 ■ E. R. LERNER, in: *NGroveD* ■ C. JICKELI, *Textlose Kompositionen um 1500*, Ffm. 1994.

MARTIN JUST

Aimon, (Pamphile) Léopold (François)

* 4. Okt. 1779 in Lisle (L'Isle-sur-la-Sorgue) bei Avignon, † 2. Febr. 1866 in Paris. Wahrscheinlich erhielt Léopold Aimon seine musikalische Ausbildung bei seinem Vater Esprit Aimon (nach Fétis war dieser Violoncellist; Fr. Stieger [1975] zufolge komponierte er die Oper *L'Autel de la patrie*, um 1794 Marseille). Nach Ch. Gabet (1831; übernommen von Fétis) leitete Aimon bereits im Alter von 17 Jahren das Orch. des Theaters in Marseille. 1817 (so Fétis) ließ er sich in Paris nieder: 1816 war er nach eigenem Zeugnis noch in Marseille, wo er zwei von ihm selbst komponierte Kantaten aufführte, eine der beiden zu Ehren des Bruders von Ludwig XVIII., des zukünftigen Karl X. (Brief vom 24. Aug. 1826, *Archives nationales*, AJ¹³, 117, Nr. 785). Nach seiner Ankunft in Paris widmete er sich mit unterschiedlichem Erfolg zunächst ganz der Oper (nur *Alcide et Omphale* stammt aus der Zeit vor 1816) und bekleidete eine Zeitlang gleichzeitig zwei Dgt.-Stellen: 1821/22 leitete er das Orch. des Théâtre du Gymnase-Dramatique und trat am 31. Aug. 1822 die Nachfolge von A. L. Baudron als Dgt. des Orch. der Comédie-Française an. Diese Stelle behielt er bis 1832. Offenbar zog Aimon sich dann freiwillig zurück, um sich nunmehr der Komposition und dem Unterricht zuzuwenden.

WERKE (wenn nicht anders angegeben, ersch. in Paris)

A. Vokalmusik

I. Geistlich

Messe für S solo, gemCh. und Orch. (nach 1830), hs. Part. F-Pn ■ »Christe Eleison« für 2 S und Kl. (1841), Autogr. F-Pn ■ »Ave Maria« für S mit Orgel- oder Kl.-Begl., 1863, Wintringer ■ »Pater noster« für S mit Kl.-Begl., 1864, Moucelot ■ »Regina coeli« für S, A mit Orgel-Begl., 1864, ebd. ■ »Salve regina« für S mit Orgel- oder Kl.-Begl., 1865, Salme ■ Verschollen: 1. In einem Brief (s.o.) weist Aimon auf zwei (geistl. oder weltl.?) Kant. hin, komp. und aufgef. 1816 in Marseille; 2. Gabet und G. d'Orgeval (1932) nennen ein »De profundis«, geschrieben zum Tod von François-Joseph Talma († 19. Okt. 1826); 3. nach d'Orgeval ein Requiem.

II. Weltlich (Melodien und Romanzen für eine Singst. mit Kl.-Begl.)

La Discretion (P. J. B. Lafitte), um 1800, Jouve ■ *Ballade russe* (Ancelet), um 1825, Meissonnier ■ *Couplets d'une aventure de Charles V* (J. G. Lafitte), um 1845, Colinet ■ *Isabelle de Croix* (Textdichter unbekannt), um 1845, ebd. ■ *Une fleur de Castille* (J. E. Aumassip), 1853, Heugel ■ *La Jeune Russe* (Textdichter unbekannt), 1855, Killian ■ *Le Corsaire noir* (D. Calvo fils), 1857, Paté ■ »Glisse ma gondole« (Mme de Bessier), 1861, Wintringer ■ *La Jeune Italienne* (Aristide Féchoz), um 1860, Moucelot ■ »Laissez passer le justice du roi« (A. Féchoz), um 1860, ebd.

B. Bühnenwerke

I. Aufgeführt (wenn nicht anders angegeben in Paris)

Les Jeux floraux (Jean-Nicolas Bouilly), Oper 3 Akte (16. Nov. 1818, Académie royale de musique), hs. Part. und St. F-Po; Part. 1819, Selbstverlag ■ *La Fée Urgèle* (Reduktion der op.com. von Ch.-S. Favart und E.-R. Duni auf 1 Akt, mit neuer Ouv. und Chören von Aimon), op.com. 1 Akt (6. Jan. 1821, Théâtre du Gymnase-Dramatique); 2 Acts, bearb. für Kl. von Alexandre Piccinni, um 1830, A. Petit ■ *Michel et Christine* (E. Scribe/Henri Dupin), vaudeville 1 Akt (3. Dez. 1821 ebd.); 2 Acts o.J., Jouve; Libr. 1821, Pollet ■ *Les Sybarites de Florence ou Les Francs-Maçons* (Jean-Baptiste Lafitte), drame lyrique 3 Akte, Musik von Aimon und Mathurin-Auguste Barbereau, bearb. von Castil-Blaze, mit Anleihen bei Weber, Meyerbeer, Beethoven, Rossini, Spohr (8. Nov. 1831, Théâtre des Nouveautés); 4 einzelne Stücke 1831, A. Petit ■ *Gabet* (1831) zufolge führte Aimon außerdem folgende Werke auf: 1. 1826, Chöre zu *Le Paria* (Trag. von Casimir Delavigne); 2. 1827, Musik zu *Léonidas* (Trag. von Michel Pichat).

II. Nicht aufgeführt

Alcide et Omphale (Pierre-Alexandre Basset), Oper 3 Akte (vor 1804), hs. Part. F-Pn ■ *Velleda ou Les Gauloises* (Victor Joseph Etienne de Jouy), *dass.* 5 Akte (um 1820), hs. Part. F-Pn; Libr. in: E. de Jouy, *Oeuvres complètes*, Bd. 19, 1823, Didot, 355-409 ■ *Abufar* (A. Laperville/Gustave Waez), *dass.* 3 Akte (komp. um 1820; angenommen von der Académie royale de musique 1822; 1852 Marseille, nach J. Goizet/A. Burtal, 1867, und Fr. Stieger), autogr. Part. F-Pn ■ *Les Chénusques* (Textdichter unbekannt), *dass.* 3 Akte (komp. 1820, nach Goizet/Burtal), Text und Musik verschollen ■ *Les Deux Figaro* (Text: Bearb. der Kom. in 5 Akten von Richaud-Martinelly), *dass.* 3 Akte (komp. 1820; angenommen von der Opéra-Comique 1822), autogr. Part. F-Pn ■ *Faust* (Hippolyte Lucas), opéra lyrique 3 Akte (nach 1830), hs. Part. F-Pn.

C. Instrumentalmusik

1. Orchesterwerke

2 Ouv. c, Es, hs. Part. F-Pn, unveröff. ■ Vc.-Konz. d-Moll (um 1825), Pacini ■ Fg.-Konz. d-Moll (um 1815), Frey ■ Gabet erwähnt 6 große unveröff. Symph., von denen offenbar nur die 5. Symph. D-Dur erh. ist, hs. Part. F-Pn.

2. Kammermusik

a. 34 Streichquartette Jeweils 3 StrQu. op. 7, 8 und 9 (um 1805), Jouve (verschollen) ■ 4e livre [C, g, D] (um 1815), Frey ■ 12 Nouveaux Quatuors, H. 5-8 [f, c, g, h, B, d; A, C, E; c, F, E], Frey ■ 3 StrQu. op. 45 (um 1825), Pacini (verschollen) ■ 3 StrQu. op. 46 (um 1825), ebd. (*dass.*) ■ 3 StrQu. op. 47 (um 1825), Janet et Cotellet (*dass.*) ■ Quatuor concertino [e-Moll] für V. principal, V., Va. und Vc. (1853), Escudier ■ Fétis nennt außerdem: 3 StrQu. op. 4, o.J., Henry und 3 StrQu. op. 6 (o.J.), Momigny.

b. Verschiedene Besetzungen Streichqnt. f-Moll mit 2 Va. op. 5 (um 1820), Janet et Cotellet ■ Kl.-Quartett op. 16 (um 1820), Pacini (verschollen) ■ *Récréation* für Kl., 2 Hr. und Vc. op. 50 (um 1825), ebd. (*dass.*) ■ *Dass. (?)* für 2 Vc., Hr. und Kl. op. 60 (um 1825), ebd. (*dass.*) ■ Solo [B-Dur] für Klar. B mit Kl.- oder StrQu.-Begl. op. 54 (Lyon um 1825), Arnaud ■ Fétis erwähnt außerdem verschiedene mit Opuszahlen versehene V.-Trios und -Duos und drei Livres de duos für Git. und V. (o.J.), Gaveaux.

SCHRIFTEN

Connaissances préliminaires [oder: Etude élémentaire] de l'harmonie, ou nouvelle méthode pour apprendre, en très-peu de temps, à connaître tous les accords et leurs principales résolutions, 1813, Frey (verschollen); 2. Aufl. um 1840, Nicou-Choron ■ *Sphère harmonique*, 1827, Colinet (Einblattdruck) ■ *Abécédaire musical: principes élémentaires à l'usage des élèves*, 1831, Hachette; ¹¹1866, Heugel.

Die Kompositionen Aimons spiegeln die größeren Abschnitte seines Lebens wider. Seine Kammermusik stammt im wesentlichen aus der Zeit vor seiner Ankunft in Paris (1817). Auch wenn die 16 erhaltenen seiner 34 Streichquartette nicht von großer Originalität zeugen (die Harmonik allerdings ist bisweilen recht interessant),

erscheinen sie doch handwerklich ausgefeilt. Die erhaltenen Orchesterwerke lassen nicht nur eine gründliche Kenntnis der Orchestrierung erkennen, sondern auch Interesse an neuen Instrumenten (die beiden Ouverturen verlangen eine Ophikleide). Von Aimons zehn Bühnenwerken wurden lediglich vier aufgeführt. Auf dem Gebiet der Grand opéra war ihm kein Erfolg beschieden: *Les Jeux floraux* wurde als einziges seiner Werke an der Académie royale de musique aufgeführt: »la musique de cet ouvrage fut trouvée faible et dénuée d'originalité« (Fétis). Nach sieben Vorstellungen verschwand das Werk von der Bühne (Th. de Lajarte 1878). Die drei für die Volksbühnen bestimmten Kompositionen Aimons hingegen (bes. Michel et Christine) erfreuten sich einiger Beliebtheit (die Würdigung dieser Werke ist heute schwierig, da die Musik fast vollständig verloren ist). Auf dem Gebiet des Musikunterrichts war Aimon schließlich öffentlicher Erfolg beschieden: Sein *Abécédaire musical*, ein wohlgedachtes Lehrwerk, dazu bestimmt, einem großen Publikum die Elemente der Musik näherzubringen, erfuhr von 1831 bis zu seinem Tod 1866 elf Auflagen.

DOKUMENTE (alle Paris) Archives nationales, Archives de l'Opéra ■ BN, Département de la musique, Lettres autographes.

LITERATUR CH. GABET, *Dict. des artistes de l'école française au XIXe siècle*, P. 1831 ■ H. DUVAL, *Dict. des ouvrages dramatiques*, 14 Bde., um 1860, hs. F-Pn ■ FétisB und Suppl. ■ A. ELWART, *Nécrologie: Léopold Aimon*, in: RGMP 40, 1866, 61 ■ J. GOIZET/A. BURTAL, *Dict. universel du théâtre en France et du théâtre français à l'étranger*, P. 1867, Selbstverlag ■ TH. DE LAJARTE, *Bibl. mus. du Théâtre de l'Opéra: catalogue historique, chronologique, anecdotique*, P. 1878, Bd. 1, 93 ■ G. D'ORGEVAL, in: *Dict. de biographie française*, P. 1932 ■ FR. STIEGER, *Opernlexikon*, 11 Bde., Tutzing 1975-1981 ■ FR. LESURE (Hrsg.), *La Musique à Paris en 1830-1831*, P. 1983 ■ N. WILD, *Dict. des théâtres parisiens au XIXe siècle*, P. 1989.

JEAN GRIBENSKI

ÜBS.: BRITTA SCHILLING

Alberti, Gasparo, Gaspar de Albertis, Gaspare Albertus, Gaspar bergomensis, Gaspar de padua

* um 1485 wahrscheinlich in Padua, † nach dem 12. Febr. 1560 wahrscheinlich in Bergamo. Gasparo Alberti wird in einem Dok. der Kirche S. Maria Maggiore von Bergamo erstmals am 6. Nov. 1508 als »Cantor« erwähnt. Offenbar war er in jungen Jahren von Padua nach Bergamo gezogen (»Gaspar de padua [...] in ecclesia domini sancte Marie bergomi asserens a teneris annis«, Dok. vom 7. Febr. 1536), wo er dann Zeit seines Lebens blieb, so daß er sich in den von ihm geschriebenen Chorbuch auch »Gaspar bergomensis« nennen kann. Auf einem 1547 von Giuseppe Belli gemalten Humanistenporträt des Komponisten



Gasparo Alberti, Ölgemälde von Giuseppe Belli, September 1547. Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti

(Bergamo, Accademia Carrara) dürfte sein Alter auf ca. 60 Jahre zu schätzen sein, woraus, zusammen mit anderen Indizien, auf sein Geburtsjahr geschlossen werden kann. Dieses wird bestätigt durch ein Dok. vom 26. Apr. 1552, wonach er schon in reifem Alter sei und seit 50 Jahren eine große Zahl von Gesängen komponiert habe.

1524 erhält Alberti eine Gehaltserhöhung und muß sich verpflichten, für die Kirche zwei Chorbücher mit mehrstimmiger Musik anzulegen, eines mit Motetten, das andere mit Messen, zudem hat er vier Kleriker im Gesang zu unterrichten. Bald darauf trägt er den Titel eines »magister cappellae«, wie aus einem Brief P. Aarons an G. Spataro vom 13. März 1536 hervorgeht (K. Jeppesen, *Eine mth. Korrespondenz des frühen Cinquecento*, in: AML 13, 1941, S. 38f.). Das gleiche Schreiben erwähnt einen Chor von 22 Sängern, der zum Empfang Aarons unter der Leitung Albertis die Vesper doppelchörig gesungen habe. In den folgenden Jahren ist verschiedentlich von Gehaltsfragen die Rede. Im Aug. 1550 wird er seines Amtes als Kpm. enthoben und ermahnt, der Kirche einige Chorbücher zu übergeben. Zwei Jahre später wird er trotz hohen Alters nochmals als *magister cappellae* eingestellt, 1554 dann endgültig entlassen. Ein letztes Dok. vom 12. Febr. 1560 erwähnt sein hohes Alter und seine damit zusammenhängende Einsamkeit. Bald darauf dürfte Alberti verstorben sein.

WERKE

I. Gedruckt *Il primo libro delle messe*, Vdg. 1549, Girolamo Scotto (Widmung an Giovanni Hieronimo Albano, dat. 16. Mai 1548): *Missa »Quaeramus cum pastoribus«* 4-5 v. ■ *Missa »Dormend'un giorno a Baiu«* 5-6 v. ■ *Missa »Italia mia«* 5-6 v.

II. Handschriften 3 Chb. I-BGc, Ms. 1207D-1209D: *Missa de beata Virgine* 4-6 v. (Ms. 1207D fol. 69ff.) ■ *Missa de Sancto Roccho* 4 v. (Ms. 1207, fol. 79ff., dat. 8. Dez. 1524) ■ 14 Ps. 4 v. ■ 7 Ps. für zwei 4st. Chöre (unvollst.) ■ 15 Lamentationen 4 v. ■ 14 Cantica, davon 5 Magnificat 4 v. ■ 2 Magnificat für zwei 4st. Chöre, 1541/42 (Ms. 1207D und 1208D) ■ 11 Mot. 4 v. ■ 1 Mot. 6 v. ■ 1 Litanei 4 v. ■ mehrst. Vertonungen der Turbae und Vox Christi zu einer Matthäus-Passion für zwei 4st. Chöre, einer Johannes-Passion für dass. und zu einer Johannes-Passion für zwei 6st. Chöre ■ 5 Mot. 4 und 5 v. post passionem. Außerdem stammen vermutlich einige anon. Kompos. von Alberti.

Alberti ist zusammen mit C. Festa vielleicht als die bedeutendste schöpferische Persönlichkeit der italienischen Musik in der Epoche unmittelbar vor Palestrina anzusehen. Die drei Chorbücher in Bergamo geben, obwohl sie nur einen Teil des Werkes von Alberti enthalten, ein Bild seines kompositorischen Könnens und seiner Stellung in der Entwicklung der klassischen Vokalpolyphonie mit ihren speziellen italienischen Eigenarten. Der Druck von drei Messen 1549 ist der erste bekannte Individualdruck dieser Gattung von einem italienischen Komponisten (gefolgt 1554 von Palestrinas erstem Messenbuch). Alle drei Werke sind Parodiemessen (*Quaeramus cum pastoribus* über eine Motette von J. Mouton, die anderen über zwei Madrigale von Ph. Verdelot), in deren komplizierter Technik die Form und die Motivfolge der Vorlagen in ein dichtes und zäsurenarmes kontrapunktisches Gefüge aufgelöst, andererseits aber charakteristische Details (der klanglich markante Schluß von *Dormend'un giorno*) phantasievoll weiterentwickelt werden. *Italia mia* enthält im dritten Agnus Dei einen nichtliturgischen Huldigungstext auf den Widmungsträger Giovanni Hieronimo Albano. Die Messen wurden für den Druck wohl auch ausgesucht, um die Kunstfertigkeit des Komponisten zu demonstrieren. Die beiden handschriftlich überlieferten Werke sind keine Parodiemessen; die *Missa de Sancto Roccho* ist eine Votivmesse für den Schutzpatron gegen die Pest, dem in der Unterstadt von Bergamo eine Kirche geweiht ist. Die drei Passionen gehören zu den frühesten, in denen alle direkten Reden, also auch die Verba Christi, mehrstimmig vertont sind. Im Gegensatz zur polyphonen Schreibweise der Messen herrscht hier klanglich orientierter, die Akzentverteilung unter humanistischem Einfluß sorgsam respektierender Satz in der Art des ital. Falsobordone.

Auch auf dem Gebiet der frühen Doppelchörigkeit, des jungen, von Ruffino d'Assisi in Padua entwickelten Coro spezzato hat sich Alberti versucht. Da er wohl aus Padua zugereist war, stellt sich die Frage, ob er Ruffino gekannt haben könnte, da er in Ms. I-BGc, 1209D (fol. 111v-128), wo sich die *secundi chori* doppelchörig vertonter Vesperpsalmen finden, diese abwechselnd von ihm und von Ruffino vertont niederschrieb. Auch die Vertonungen Albertis zeigen, sofern man aus der Existenz des einen Chores auf das Ganze schließen kann, den typisch klangerorientierten akkordischen Satz der jungen venezianischen Doppelchörigkeit.

Der innovative Geist Albertis, der verschiedentlich durchscheint, zeigt sich auch in den beiden eigenartigen, 1541 und 1542 datierten Magnificatvertonungen für zwei vierstimmige Chöre (in Ms. I-BGc, 1207 und 1208D), die sowohl als polyphone achtstimmige motettische Kompositionen als auch als anspruchsvoll gestaltete Doppelchörigkeit betrachtet werden können. Alberti scheint beide Werke besetzt zu haben, da sie in den drei Chorbüchern zusammen mit der Rochus-Messe die einzigen datierten Kompositionen sind.

Die Motetten zeigen teils regelmäßige Imitatorik, Deklamationsmelodik und textbezogene Kontrastbildung in der Josquin-Nachfolge bzw. in der stilistischen Nachbarschaft C. Festas, teils einen leicht aufgelockerten, kontrapunktisch angereicherten Falsobordone-Satz; hier wie in den größeren Werken zeigt sich ein ausgeprägter Klangsinn, u. a. in Werkschlüssen mit dem vollen Dreiklang. Vor allem die anspruchsvollen Stücke zeigen den Komp. als einen bedeutenden Vertreter der noch jungen ital. Schule.

AUSGABEN 2 Messen, 1 Lamentation, die Matthäuspassion und 3 Mot., in: *Italia Sacra musica I-III*, hrsg. von K. Jeppesen, Kphn. 1962 ■ 2 doppelchörige Magnificat, in: *Chw. Nr. 136*, hrsg. von V. Ravizza, Wfbl. 1982.

LITERATUR K. JEPPESEN, *A Forgotten Master of the Early 16th Century: Gaspar de Albertis*, in: *MQ* 44, 1958, 311-328 ■ V. RAVIZZA, *Gasparo Alberti, ein wenig bekannter Komponist und dessen Portrait*, in: V. Ravizza (Hrsg.), *Fs. A. Geering* zum 70. Geburtstag, Bern 1972, 63-80 ■ DERS., *Frühe Doppelchörigkeit in Bergamo*, in: *Mf* 25, 1972, 127-142 ■ A. CARVER, *The Psalms of Willaert and His North Italian Contemporaries*, in: *AML* 57, 1975, 270-283 ■ G. S. TOWNE, *Gaspar de Albertis and Music at Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Diss. Univ. of Cal., Santa Barbara 1985 ■ I. PALIOTTA, *La produzione sacra di Gasparo de Albertis e di altri polifonisti del sec. XVI nei libri corali dell'Archivio della Capella di Santa Maria Maggiore in Bergamo*, in: *Bergomum* 82, 1988, 31-81 ■ G. S. TOWNE, *vVivat nomen tuum: A Motet from Gasparo Alberti's Portrait*, in: *RIDIM Newsletter* 1992.

VICTOR RAVIZZA
(KNUD JEPPESEN)

Albrecht, Georg von

* 19. März 1891 in Kazan (Rußland), † 15. März 1976 in Heidelberg. Georg von Albrecht war das fünfte Kind des deutschen Mathematikers Joh. Gottlieb David von Albrecht und seiner Ehefrau Barbara, geb. Miscenko, einer Pianistin. Nach dem Abitur in Zarskoje Selo studierte er in Stuttgart bei Max von Pauer, Theodor Wihmayer und Heinrich Lang Klavier und Komposition und legte dort die künstlerische Reifeprüfung ab. In Moskau widmete er sich 1914/15 Kontrapunktstudien bei A. Taneev, studierte. 1917/18 in St. Petersburg bei A. Glazunov und 1923 in Stuttgart bei Ewald Sträßler Instrumentation. Er lehrte an Kons. und Hochschulen in Jalta (1919), Moskau (1921) und Stuttgart (seit 1925 an Karl Adlers Kons., 1936 bis 1956 an der Staatliche Hochschule für Musik, seit 1946 Prof. und stellvertretender Dir.); seit 1956 wirkte er an der Musikhochschule in Heidelberg. 1962 erhielt er den Glinka-Preis der Belaïeff-Stiftung Bonn, 1966 den Stamitz-Preis der Künstlergilde Eßlingen, 1991 postum den Rußlanddeutschen Kulturpreis.

WERKE [Auswahl; GA in 9 Bdn., Ffm. 1984-1991, Peter Lang; Werkverzeichnisse in der GA und bei A. Schwab; Nachlaß: Michael von Albrecht, Kollengegebäude, Marstallhof, Heidelberg]

A. Vokalmusik (GA 2 und 3)

Liturgie des Johannes Chrysostomus für gemCh. op. 29 (1924-1926) ■ *Das Lied der Lieder* für S, Bar., FrCh., Orch. op. 70 (1964) ■ *Messe für S, Bar., Streichtrio, Orgel* op. 77 (1968) ■ *Requiem für S, Bar., FrCh., Streichtrio, Orgel* op. 84 (1974) ■ *Te Deum* für gemCh., 2 Trp., 2 Pos., Orgel op. 85 (1975) ■ *Sonnengesang des Franziskus von Assisi* für dass. op. 86 (1976) ■ *Chöre* (Albrecht Goes, Georg von der Vring u. a.) op. 26b (1946), op. 27 (1949).

Zahlr. Lieder (GA 2) nach Texten von Konstantin D. Balmont, Julius Fuchs, Goethe, Michail J. Lermontov, Lessing, Puškin, Gotthold Sieber, Rabin-dranath Tagore, Georg von der Vring.

B. Bühnenwerke (GA 8)

Das Vaterunser (eigener Text nach François Coppée), Oper 4 Bilder, op. 50 (1938-1941) ■ *Ritter Olaf* (H. Heine), Miniaturoper, op. 14 (UA Jalta 1920) ■ *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* (Gebr. Grimm), Ballett 13 Bilder, op. 48a (UA Stuttgart 1942).

C. Instrumentalmusik

I. Orchesterwerke (GA 7)

1. gr. Orch. *Vorspiel zu einer ernsten Feier* op. 15 (1921-1923) ■ *Präludium, Tempo-toso und Fuge* op. 37 (1933) ■ *Violinkonz.* op. 60 (1956-1958).

2. KaOrch. *Präludium und Fuge* op. 55 (1945) ■ *Passacaglia, Scherzo und Fuge* op. 57 (1951) ■ *Introduktion, Fuge und Choral* op. 62 (1962).

II. Kammermusik

1. Klavier (GA 1): *Sonaten* op. 34 (1928/29), 53 (1944/45), 72 (1964), 80 (1971) ■ *12 Préludes in Ober und Untertonreihen* op. 42 (1934) und 61 (1959) ■ *Variationen* op. 10 (1915), 35c (1942), 81 (1971) ■ *Hymnen* op. 8 (1915), 9 (1917), 21 (1923), 35a (1933) 35b (1934).

2. andere Besetzungen (GA 4-6, 9): *Passacaglia und Tripelfuge* für Orgel op. 71 (1964) ■ *Son. für V.* op. 56a (1955/56) ■ *Son. für V. und Kl.* op. 33 (1929) ■ *Lieder und Tänze der Randvölker Rußlands für V. und Kl.* op. 20 (1938), *Belaïeff* ■ *Son. für Va. und Kl.* op. 82 (1972) ■ *Klaviertrio* op. 32 (1928) ■ *Streichtrio* op. 79 (1970) ■ *StrQu.* op. 31 (1926/27), 52 (1947) ■ *Bläserqnt.* op. 74 (1967), Möselser ■ *Preliudio e fuga per flauto traverso e pianoforte* op. 59 (1952), Belaïeff.

SCHRIFTEN

Vom Volkslied zur Zwölftontechnik. Schriften und Erinnerungen eines Musikers zwischen Ost und West, Ffm. 1984, Peter Lang.

Albrecht war ein begeisterter Sammler von Volksmelodien und entdeckte Spuren antiker Tetrachorde im byzantinischen Kirchengesang. Als Lehrer lehnte er keine der modernen Richtungen ab, wodurch ihm in sog. Dritten Reich Unterrichtsverbot drohte. Als Komponist führte er seit seinen Begegnungen mit A. Skrjabin und V. Rebikov Entdeckungen der Neuen Musik weiter: Obertonreihen und ihre spiegelbildliche Umkehrung, die „Untertöne“, kommen als gewissermaßen naturgegebene Dur- und Mollskalen (*Préludes* op. 42 und 61; *Lieder* op. 46, 47 u. a.) seinem Streben nach Ökonomie der Mittel und Durchsichtigkeit der Struktur entgegen. Die Zwölftontechnik, die er zunächst in Liedern (op. 50a bis 52a), dann in größeren Werken (Violinkonzert op. 60; *Messe* op. 77) entwickelt, verbindet strenge Konstruktivität mit melodischer Linie. Polytonalität und Polyrhythmik (seit den Klaviervariationen op. 3, 1913) dienen der farbigen Gegenüberstellung selbständiger Stimmen; in Durchführungen von Sonatenhauptsätzen und Fugen bildet das gleichzeitige Erklängen mehrerer Tonarten ein musikalisches Steigerungsmittel, das in dieser Form und Funktion ein Novum darstellt (z. B. *Son. für V. und Kl.* op. 33; *Klaviertrio* op. 32; *Präludium und Fuge* für StrOrch. op. 55). Der Komponist selbst hat darin gelegentlich ein Symbol für das harmonische Zusammenleben verschiedener Völker und Weltanschauungen sehen wollen. Albrecht verwirklicht die lineare Fundierung nichtfunktionaler Harmonik und verbindet modale Tonsysteme der Volksmusik mit Ober- und Untertonstechniken sowie seriellen Kompositionstechniken zu einer eigenen, innerlich einheitlichen und folgerichtig entwickelten Tonsprache, die trotz der hohen Reflexionsstufe musikantisch bleibt.

LITERATUR *Fs. G. von Albrecht*, Stg. 1962 ■ W. SCHUBERT, *Elemente antiker Musik im Schaffen G. von Albrechts*, in: M. von Albrecht (Hrsg.), *Musik in Antike und Neuzeit*, Ffm. 1987, 31-50 ■ G. FROMMEL, *Tradition und Originalität, ...*

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON MICHAEL VON ALBRECHT

Eine bedeutende Gruppe nach den Komponisten sind **Musiktheoretiker, Philosophen, Ästhetiker, Schriftsteller und Kritiker**, also Persönlichkeiten, die sich schriftstellerisch reflektierend mit Musik auseinandergesetzt haben und dadurch das Denken über Musik beeinflussten. Hier werden die Schriften zur Musik nachgewiesen und in ihrer historischen Bedeutung gewürdigt. Dabei spannt sich der Bogen von der Antike bis in die Gegenwart. Hinzu kommen die wichtigsten Theoretiker außerhalb des europäischen und amerikanischen Kulturkreises, die zum Teil erstmals in einem Musiknachschlagewerk aufgenommen werden.

Aaron, Aron, Pietro

* um 1480 in Florenz, † nach 1545, Ort unbekannt. Pietro Aaron behauptet, in Florenz Josquin Desprez, J. Obrecht, H. Isaac und A. Agricola gekannt zu haben (höchstwahrscheinlich zwischen 1487 und 1495). 1516 war er Priester in Imola, wo er sein erstes Buch, die *Libri tres de institutione harmonica*, veröffentlichte, das der Humanist Giovanni Antonio Flaminio ins Lateinische übersetzte. In einem zeitgenössischen Gedicht von Achille Bocchi wird Aaron gepriesen, weil er die Musik »squallor et atro vindicavit a situ«. Im März 1520 war er Sänger an der Kathedrale von Imola und wurde auch von der Stadt für Musikunterricht bezahlt. Nach Aufgabe dieser Tätigkeit im Juni 1522 trat er spätestens im Febr. 1523 in Venedig als *maestro di casa* in den Dienst von Sebastiano Michiel ein, Ritter des Johanniterordens und Prior von Venedig, Widmungsträger seines *Toscanello* (1523). Daneben besaß Aaron ein Benefizium als Kanoniker von Rimini. Nach dem Tode seines Gönners wurde Aaron 1536 Mönch in einem Kreuzherrenkloster in der Nähe von Bergamo. Er erlebte 1545 noch die Veröffentlichung seines *Lucidario*, vielleicht aber nicht mehr die des undatierten *Compendiolo*, in dem das vorangehende Werk erwähnt wird.



Pietro Aaron,
Toscanello in musica, Venedig
1529

Besides composers, another important group is made up of **music theorists, philosophers, aestheticians, writers and critics**, i.e. men and women who have taken up music in their writings and thereby influenced the way we think about it. Here writings on music are pointed out and evaluated for their historical importance. The articles range from Antiquity to the present day. They also include the major theorists outside the confines of European and North American culture, many of whom appear here for the first time in a musical work of reference.

Über Aarons frühe Ausbildung, seinen Lehrer und Lebensweg bis 1516 ist nichts bekannt. Von seinem kurzen Aufenthalt in Imola abgesehen, hatte er keine offizielle Stelle als Sänger oder Chorleiter inne, eine ungewöhnl. Tatsache, die möglicherweise auf eine eventuell jüdische Abstammung zurückzuführen ist. In dürftigen Verhältnissen aufgewachsen (s. *Toscanello*, Vorwort), war er anscheinend weitgehend Autodidakt. Hierin liegt vielleicht der Grund für seinen weniger systematischen Ansatz und seine nicht immer schlüssigen Erklärungen (bes. in *De institutione harmonica*), aber auch für die wertvollen Kenntnisse der zeitgenössischen Praxis. Schon in seinem 1516 publizierten Traktat verspricht er, »plurima ex intimis artis penetralibus, quae a nullo ad huc vulgata fuissent« zu enthüllen. Besonders ausführlich beschreibt er den Kontrapunkt und die Kompositionstechnik (Unterscheidung von älteren und neueren Verfahren), das modale System in der polyphonen Musik sowie die Anwendung der *Musica ficta*. Als einer der ersten Theoretiker erörtert er die mitteltönige Stimmung. Sein *Toscanello*, der zu den frühesten Musiktraktaten in der Landessprache zählt, war sehr erfolgreich (vier Auflagen).

WERKE

A. Schriften

Libri tres de institutione harmonica, Bologna 1516, B. di Ettore (B. Faelli); Faks. Bologna 1970, N.Y. 1976 ■ *Toscanello de la musica*, Vdg. 1523, B. et M. de Vitali; Faks. Bologna 1969; 2. erw. Aufl.: *Toscanello in musica* [...] nuovamente stampato con l'aggiunta, Vdg. 1529, B. et M. de Vitali; Faks. mit Vorw. von W. Elders, Bologna 1969; Repr. Vdg. 1539, M. Sessa; Faks. Kassel 1970, N.Y. 1971; Repr. Vdg. 1562, D. Nicolini (die Ausg. von 1557 existiert nicht; GB-Cu besitzt die Ausg. von 1562); engl. Ausg. (hrsg. und übs. von P. Bergquist), Colorado Springs 1970 (Vergleich aller Ausg. des *Toscanello*) ■ *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* ..., Vdg. 1525, B. de Vitali; Faks. mit Vorw. von W. Elders, Utrecht 1966; Faks. Bologna 1970; engl. Übs. der Kap. 1-7, in: O. Strunk, *Source Readings in Music History*, N.Y. 1950, 205-218; (die Ausg. von 1529 existiert gleichfalls nicht) ■ Traktat ohne Titel über Mutationen: »Saranno forse alcuni gli quali si maraviglieranno che io sia tornato a pertrattare de la medesima materia pertrattata anchora da noi nel capitolo 26 del nostro trattato de Tonis«, Vdg. 1531, B. de Vitali; Repr. in: *Lucidario* ..., 4. Buch, ebd. 1545 ■ *Lucidario in musica di alcune oppenioni antiche et moderne con le loro oppositioni et resolutioni* ..., ebd. 1545, G. Scottor; Faks. Bologna 1969 ■ *Compendiolo di molti dubbi, segreti et sentenze intorno al canto fermo, et figurato* ..., Mld. nach 1545, G. A. da Castelliono; Faks. Bologna 1971 ■ »Delli principii de tutti li tono [sic] secondo mi Pietro Aron«, Ms. (nicht autograph), undat., zusammengebunden mit Bonaventura da Brescia, *Regula musicae planae*, GB-Lbm, K.1.g.10 ■ 9 Briefe: I-Rvat, Vat.lat.5318; F-Pn, it.1.110; D-Bds, Mus.ms.autogr.theor. 1; veröff. in: *Correspondence*, hrsg. von B. J. Blackburn u.a. 1991 (s. Lit.).

B. Kompositionen

»Io non posso più durare« 4 v., in: *Frottole libro quinto*, Vdg. 1505, O. Petrucci
 ■ Verschollen: *Credo 6 v.*, »In illo tempore loquente Jesus«, »Letatus sum«, Messe 5 v.,
 Motette über den c.f. »Da pacem«, weitere Motetten und Madrigale.

Aaron verbindet die Generationen zwischen Fr. Gaffurius und G. Zarlino. Er ist J. Hothby, J. Tinctoris und vor allem Gaffurius' *Practica musicae* verpflichtet. Trotz des humanistischen Beiwerks von *De institutione harmonica*, das vielleicht auf den Übersetzer zurückgeht, sind Aarons Schriften weitgehend an der musikalischen Praxis orientiert. Er war kein theoretischer Neuerer, sondern suchte die bekannten Lehren die Modi, den Kontrapunkt und die *Musica ficta* betreffend auf die zeitgenössischen Musik anzuwenden, als dies immer schwieriger wurde. Seine Bemerkungen über die damit einhergehenden Probleme sind bes. aufschlußreich.

Aaron hat seinem Freund und Kollegen, dem Theoretiker G. Spataro, viel zu verdanken. Zumeist in Briefen (nur diejenigen Spataros sind erhalten) diskutierten sie über Notation, Komposition und neuartige Verwendungen von Akzidentien. Ihr früherer Austausch über Notationsprobleme, veranlaßt durch die Irrtümer in *De institutione harmonica*, führte zu einer verbesserten Methode im *Toscanello*. Spataro besprach diesen Traktat in neun Briefen (sechs sind erhalten) – denen ohne Nennung ihres Autors in der Ausgabe von 1529 Rechnung getragen wurde – und schrieb auch eine weitschweifige (verschollene) Kritik über den *Trattato*, den er als »senza ordine et veritate« bezeichnete. Im *Lucidario* wird Spataro häufig zitiert, hier allerdings mit Namen.

In seiner eigenständigsten Abhandlung, dem *Trattato* von 1525, versucht Aaron, die Modaltheorie des Marchettus von Padua auf das bestehende polyphone Repertoire zu übertragen und zitiert zu diesem Zweck zahlreiche von O. Petrucci gedruckte Kompositionen. Bei Aaron, wie auch bei Tinctoris, wird der Modus vom Tenor getragen und durch die Finalis, den Ambitus und die Art der Quinten und Quartan bestimmt. Er erklärt die nicht auf eine Transposition zurückgehenden Schlüsse auf a, h und c' (nicht vereinbar mit Marchettos System) durch *confinalis* und Differenzen der Psalmtöne, wobei er letzterem den Vorzug gab – wohl eine Verlegenheitslösung, weil ihm die später von Glarean eingeführten neuen Modi noch fehlten. Anschließend zeigt er, wie jede Hexachordsilbe auf jedem Tonbuchstaben der Guidonischen Hand gefunden werden kann. Nachdem Aaron von Spataro heftig kritisiert worden war, weil er nur die Erniedrigungs-*coniuncta* gebrauchte (z.B. ut auf D ist D^b), veröff. er eine überarbeitete Methode, die 1531 in Form einer unbetitelten Abhandlung eingebunden in einige Exemplare des *Trattato* bzw. des *Toscanello* erschien. In diesem Traktat werden alle Silben von mi oder fa abgeleitet. Bereits Hothby hatte diese Theorie behandelt, doch Aarons Erklärungen sind wesentlich verständlicher. Im *Lucidario* erwägt Aaron die Möglichkeit von F^b, C^b, H[#] und E[#] (ein mit Spataro erörtertes Thema), aber als überzeugter Pythagoreer setzt er sie nicht mit E, H, C und F gleich. In dem undatierten Ms. »Delli principii« werden Aarons, St. Vaneos und Gaffurius' Anfangstöne für die einzelnen Modi (unter ihren griech. Namen) miteinander verglichen.

Trotz ähnlichen Inhalts ist der *Toscanello* keine Übersetzung von *De institutione harmonica*. Einige Abschnitte fehlen (über den Choral, Solmisation, Mutation), einige sind verdoppelt (Grundtöne), verbunden (Notation), erweitert (bes. über Kontrapunkt und Komposition) und einige hinzugefügt (Monochordteilung, Stimmung der Tasteninstrumente). In der *Aggiunta* von 1529 rät Aaron den Komponisten, Akzidentien vorzuzeichnen und zitiert beifällig zahlreiche Beispiele für Erniedrigungszeichen, die notiert wurden, um den melodischen Tritonus abzumildern (normalerweise weniger geduldet als die verminderte Quinte) oder verminderte perfekte Intervalle zu vermeiden: Akzidentien seien Wegweiser, notwendig sogar für den Gelehrten.

Der *Lucidario* ist ein interessanter und ungewöhnlicher Traktat über eine reiche Auswahl theoretischer Kontroversen: Choral (1. Buch), Notation und Kontrapunkt (2. Buch) sowie weitere Gedanken zu Themen aus seinen früheren Traktaten mit Erweiterungen auf einige der kritischen Einwände von Gaffurius zu *De institutione harmonica* (3. Buch). Das 4. Buch enthält die Druckschrift von 1531, wiederum Fragen zu Notation und Akzidentien, eine ausführliche Abhandlung über die griechischen Modusnamen und die berühmten Verzeichnisse von Sängern »a libro« und »al liuto«. Der *Compendiolo*, ein weitgehend aus Aarons ersten beiden Traktaten zusammengestelltes Elementarhandbuch, ist von geringerem Interesse. Aarons Einfluß spiegelt sich in den Traktaten seines Schülers I. Aiguino über die Modi im Choral (1562) und in der Polyphonie (1581) wider. Er wird von späteren Autoren zitiert (z. B. von O. Tigrini und Th. Morley).

LITERATUR A. CATELANI, Pietro Aron, in: *Gazzetta musicale di Milano* 9, 1851, 77f. ■ H. RIEMANN, *Gesch. der Mth.* im IX.-XIX. Jh., 2. erw. Aufl., Bln. 1920 ■ J. WOLF, Ein Brief Pietro Arons an Giovanni dal [sic] Lago, in: *Von Büchern und Bibliotheken*, hrsg. von G. Abb, Bln. 1928, 65-70 ■ P. BERGQUIST, *The Theoretical Writings of Pietro Aron*, Diss. Columbia Univ. N.Y. 1964 ■ DERS., *Mode and Polyphony Around 1500: Theory and Practice*, in: *Music Forum* 1, 1967, 99-161 ■ C. DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmon. Tonalität*, Kassel 1968 ■ B. MEIER, *Die Tonarten der klass. Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974 ■ M. LINDLEY, *Early 16th-Century Keyboard Temperaments*, in: *MD* 28, 1974, 129-151 ■ H. S. POWERS, *Art. Mode*, in: *NGroveD* ■ E. APFEL, *Diskant und Kp. in der Mth. des 12. bis 15. Jh.*, Wilhelmshaven 1982 ■ M. BENT, *Diatonic ficta*, in: *EMH* 4, 1984, 1-48 ■ A. M. BUSSE BERGER, *The Relationship of Perfect and Imperfect Time in Italian Theory of the Renaissance*, in: *EMH* 5, 1985, 1-28 ■ K. BERGER, *Musica ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge 1987 ■ B. J. BLACKBURN, *On Compositional Process in the Fifteenth Century*, in: *JAMS* 40, 1987, 210-284 ■ *A Correspondence of Renaissance Musicians*, hrsg. von B. J. Blackburn/E. E. Lowinsky/C. A. Miller, Oxd. 1991 ■ H. POWERS, *Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony*, in: *BjBHM* 16, 1992, 9-52 ■ C. C. JUDD, *Modal Types and Ut, Re Mi Tonalties: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500*, in: *JAMS* 45, 1992, 428-467 ■ A. M. BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution*, Oxd. 1993 ■ M. BENT, *Accidentals, Counterpoint and Notation in Aron's Aggiunta to the Toscanello in Musica*, in: *Journal of Musicology* 12, 1994, 306-344 ■ C. C. JUDD, *Reading Aron Reading Petrucci: The Music Examples of the Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni (1525)*, in: *EMH* 14, 1995, 121-152.

BONNIE J. BLACKBURN
 ÜBS.: GUDRUN BUDE

Abhinavagupta

* um 950, † um 1025, Orte unbekannt. Abhinavagupta wurde nach Brahminentradition erzogen. Seinen ersten Unterricht (Musik, Grammatik und Literatur des Sanskrit) erhielt er von seinem Vater Narasimhagupta (auch Cukhulaka). Als seine Mutter starb und sein Vater sich für ein asketisches Leben abseits der Gesellschaft entschied, studierte Abhinavagupta weiter in den Häusern verschiedener Lehrer. So entwickelte er sich zu einem vielseitigen Gelehrten. Durch seine wissenschaftliche Arbeit auf den Gebieten der Philosophie, Hindu-Theologie, Poetik und Dramaturgie erwarb er sich großen Ruhm.

Abhinavaguptas Werke, zum größten Teil verfaßt in Form von Kommentaren, bezeugen die enzyklopädischen Kenntnisse des Autors. Der kritische, polemisierende Stil und die vielen Zitate aus den zumeist verschollenen Werken seiner Vorgänger machen Abhinavaguptas Schriften zu wertvollen Dokumenten der indischen Kulturgeschichte des Mittelalters. Von großer Bedeutung für die Kunstgeschichte Indiens sind Abhinavaguptas Erläuterungen zu zwei klassischen Werken der indischen Poetik und Dramaturgie: zu Anandavardhanas *Dhvanyaloka* und Bharatas *Nāṭyaśāstra*. Die in diesem Zusammenhang von Abhinavagupta entwickelte Ästhetik basiert auf der Erkenntnistheorie (*pratyabhijñā*) der von Somananda gegr. Trika-Schule der Philosophie. Im Gegensatz zu früheren Theoretikern

der vedischen Grammatik (mīmāṃsā) und Poetik (alāṃkāraśāstra) beschränkt sich Abhinavagupta in seinen Schriften nicht nur auf die Wirkung der technischen Elemente des Kunstwerks, sondern versucht auch eine psychologische Erklärung des Erlebens von Kunst. In Abhinavaguptas Deutung des traditionellen Rasa-Begriffs wird dieses zum metaphysischen Erlebnis. Die älteren Ästhetiker, Bhaṭṭa Lollata, Śāṅkuka usw., verstanden das Entstehen einer Stimmung (rasa) im Publikum als einen mehr oder weniger automatischen Vorgang. Ihrer Meinung nach waren die acht von Bharata im Nāṭyaśāstra genannten Grundstimmungen nichts anderes als die durch Steigerung oder Imitation hervorgerufenen Gegenstücke zu den im Schauspiel vorgeführten oder in der Poesie beschriebenen Gefühlen (bhāva). Abhinavagupta aber definiert rasa als einen seelischen Zustand, der nur durch aktive Teilnahme des Zuhörers entstehen kann. Angeregt von den künstlerisch dargestellten Gefühlen, abstrahiert der Zuhörer von seinen eigenen Empfindungen, um sich emotional mit dem Kunstwerk zu identifizieren und es ästhetisch erleben zu können. Durch dieses Kunstserlebnis erreicht nach Abhinavagupta das reine, ursprüngliche Selbst eine Erlösung, jedoch ohne die totale Weltentsagung eines Yogi. Auch in Abhinavaguptas musiktheoretischer Arbeit (vgl. seinen Kommentar zu den Kap. 28–32 des Nāṭyaśāstra) erkennt man die hinduistische Weltauffassung. Nach Abhinavaguptas Darstellung hatte sich die in rāga gesungene weltliche Theatermusik (gāna) aus der rein modalen (jāti) geistlichen Musik (gāndharva) des rituellen-zeremoniellen Theatervorspiels entwickelt. Die Begriffe gāndharva und gāna wurden von allen späteren Sanskrit-Autoren übernommen. In seinem Kommentar zum 29. Kap. des Nāṭyaśāstra legt Abhinavagupta dar, wie nach der Auffassung älterer Musiktheoretiker (Kaśyapa u. a.) bestimmte rāga in bestimmten dramatischen Situationen verwandt wurden.

LITERATUR UND QUELLEN M. R. KAVI/J. S. PADE (Hrsg.), *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni. With the Commentary Abhinavabhāratī of Abhinavagupta*, Bd. 1 (bearb. von K. S. Ramaswami Sastry), Baroda 1926, ²1956, ³1980; Bd. 2, ebd. 1934; Bd. 3, ebd. 1954; Bd. 4, ebd. 1964 (= Gaekward's Oriental Series 36, 68, 124, 145) ■ V. RAGHAVAN, *Writers Quoted in the Abhinavabhāratī*, in: *Journal of Oriental Research (Madras)* 6, 1932, 149–170, 199–223 ■ K. C. PANDEY, *Abhinavagupta: An Historical and Philosophical Study*, Varanasi 1951 (= Chowkhamba Sanskrit Studies 1) ■ R. GNOLI, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Rom 1956 (= Serie Orientale Roma 11) ■ D. H. H. INGALLS (Hrsg.), *The Dhvanyāloka of Anandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, übers. von D. H. H. Ingalls/J. M. Masson/M. V. Patwardhan, Cambridge/Mass. 1990 (= Harvard Oriental Series 49) ■ L. BANAT-BOUDON, *Poétique du Théâtre Indien: Lectures du Nāṭyaśāstra*, P. 1992 (= Publications de l'École Française d'Extrême-Orient 129) ■ E. GEROW, *Abhinavagupta's Aesthetics as a Speculative Paradigm*, in: *Journal of the American Oriental Society* 114, 1994, H. 2, 186–208.

EMMIE TE NIJENHUIS

Adlung, Adlung (Johann) Jakob

* 14. Jan. 1699 in Bindersleben (bei Erfurt), † 5. Juli 1762 in Erfurt. Ersten Musikunterricht erhielt Jakob Adlung bei seinem Vater, dem Lehrer und Org. David Adlung. Von 1711 bis 1713 besuchte er – durch Vermittlung seines Onkels, des Erfurter Kantors Ernst Rabe – die Andreasschule in Erfurt, anschließend das dortige Ev. Ratsgymnasium. Während dieser Zeit wohnte Adlung bei dem angesehenen Erfurter Bürger Johann Christian Reichardt, der Schüler Joh. H. Buttstedts gewesen war und Adlung im Orgelspiel unterwies. Adlungs musikalische Ausbildung umfaßte neben dem Spiel auf Tasteninstrumenten Unterricht in Violine und Pauke. Von 1721 bis 1723 – kurz unterbrochen durch die Organistentätigkeit als Nachfolger seines verstorbenen Vaters in Bindersleben – besuchte Adlung die Erfurter Universität und setzte darauf seine Studien in Jena fort. Hier lernte er den Stadt- und Universitäts-Org. Johann Nicolaus Bach kennen, der ihm ermöglichte, sich weiterhin im Orgelspiel zu üben. Durch

die Lektüre zahlreicher Musiktraktate, die ihm sein Erfurter Gönner Reichardt sowie Joh. G. Walther besorgten, erwachte Adlungs Interesse für Musiktheorie. Gleichzeitig, zwischen 1723 und 1727, schrieb er selbst bereits Abhandlungen zum Generalbaß, zur italienischen Tabulatur sowie zur Fantasie und Fuge; außerdem begann er sein orgelkundliches Werk *Musica mechanica organoedi*. Nachdem er seine wissenschaftliche Ausbildung (Theologie, Philosophie, Philologie) 1726 abgeschlossen hatte, verfaßte Adlung im folgenden Jahr, um Vorlesungen halten zu dürfen, eine moralphilosophische Disputation, versäumte dann aber den Termin der mündlichen Prüfung. Als kurze Zeit später Buttstedt in Erfurt starb, wurde Adlung nach erfolgreicher Probe zu dessen Nachfolger als Org. an der Predigerkirche berufen. Dieses Amt versah er vom 1. Jan. 1728 bis zu seinem Tode. Daneben schrieb er musiktheoretische, aber auch andere wissenschaftliche Abhandlungen, gab Klavier- und Sprachunterricht, hielt Privatvorlesungen und baute (insgesamt 16) Tasteninstrumente. Zahlreiche seiner Schriften wurden durch die Feuersbrunst, die am 21. Okt. 1736 in Erfurt wütete und das Haus Adlungs zerstörte, ein Raub der Flammen.

Die Tätigkeit als Musiker und Musikschriftsteller war einer wissenschaftlichen Karriere hinderlich, »weil man nicht glaubte, daß ein starker Musiker könne ein starker Gelehrter seyn« (*Musica mechanica organoedi*, Bd. 2, S. XIII). Das Organistenamt wollte Adlung aber nicht aufgeben, zumal sein Jahresgehalt mit 72 Talern und 6 Groschen höher als das eines Prof. war. Schließlich wurde er im Jahre 1741 doch Mitglied der philosophischen Fakultät in Erfurt; zu diesem Zwecke hatte er eine mathematische Disputation verfaßt und die Summe von sechs Talern einzahlen müssen. Im gleichen Jahr begann er seine Lehrtätigkeit am Erfurter Ratsgymnasium. Anfang 1755 wurde Adlung in die kurz zuvor in Erfurt gegr. Churfürstlich Mayntzische Academie nützlicher Wissenschaften aufgenommen, nachdem er zu sieben Fragen Stellung genommen hatte, die von der Akademie zu folgenden Problemen der Musiktheorie aufgeworfen worden waren: Terzverdoppelung, Quarte als Dissonanz, Querstand, Parallelen, Modulation mit der übermäßigen Sexte. Dieser in Latein abgefaßte Traktat erschien, vom Autor ins Deutsche übersetzt, erst 1768 unter dem Titel *Musikalisches Siebengestirn*. Im Jahre 1758 wurde die umfangreiche Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit publiziert, die bereits vier Jahre zuvor druckfertig vorgelegen hatte, inzwischen aber auf den neuesten Stand gebracht worden war (z. B. wird L. Mozarts *Violinschule* von 1756 erwähnt). Das vielfach überarbeitete Ms. der *Musica mechanica organoedi* übergaben nach Adlungs Tod dessen Erben dem Mühlhäuser Kantor Joh. L. Albrecht, der das Werk 1768, mit Anmerkungen versehen, in zwei Bänden edierte; vom Verleger war zusätzlich Joh. Fr. Agricola mit der Redaktion betraut worden. In der Vorrede des zweiten Bandes findet sich eine ausführliche Autobiographie Adlungs, die Fr. Wilh. Marburg bereits 1763 gekürzt in den 2. Bd. seiner *Kritischen Briefe über die Tonkunst* aufgenommen hatte.

SCHRIFTEN (zur Musik) *Vollständige Anweisung zum Generalbasse, Anweisung zur ital. Tabulatur, Anweisung zur Fantasie und zu den Fugen* (alle zwischen 1723 und 1727 entstanden und beim Brand 1736 vernichtet) ■ *Anleitung zu der mus. Gelahrtheit theils vor alle Gelehrte [...] theils vor die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich vor die, so das Clavier vorzüglich lieben; theils vor die Orgel- und Instrumentmacher*, Erfurt 1758, J. D. Jungnicol; Dresden/Lpz. ²1783, Breitkopf, hrsg. von Joh. A. Hiller unter dem Titel *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, worin von der Theorie und Praxis der alten und neuen Musik, von den musikalischen Instrumenten, bes. der Orgel, Nachricht gegeben, und die in jedes Fach gehörigen Bücher bekannt gemacht werden*; Faks. der Erstaufl., hrsg. von H. J. Moser, Kassel u. a. 1953, BVK (= DM 1,4) ■ *Musica mechanica organoedi. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung, etc. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, in so fern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöthig ist*, hrsg. von Joh. L. Albrecht, 2 Bde., Bln. 1768, Fr. Wilh. Birnstiel; Faks. hrsg. von Chr. Mahrenholz (in einem Bd.), Kassel u. a. 1931, BVK, ebd. ²1961 (= DM 1,18) ■ *Musikalisches Siebengestirn. Das ist: Sieben zu der edlen Tonkunst gehörige Fragen ...*, hrsg. von Joh. L. Albrecht, Bln. 1768, Fr. Wilh. Birnstiel.

Zwar sind nur drei musiktheoretische Abhandlungen Adlungs erhalten, doch dürften die Inhalte einiger bei dem Brand von 1736 vernichteter Traktate in die entsprechenden Kapiteln der Anleitung von 1758 (zum Generalbaß, zur italienischen Tabulatur, zum Fantasieren) Eingang gefunden haben. In dieser Schrift gibt Adlung, z.T. gestützt auf andere Autoren wie Joh. Mattheson, L. Chr. Mizler und Joh. G. Walther, einen Abriss der Musikliteratur bis in seine Gegenwart. Adlungs besonderes Interesse gilt den Tasteninstrumenten, hauptsächlich der Orgel: Die Anleitung wendet sich an die »Liebhaber des Claviers«, vor allem aber an »Organisten, Cantores und Schulmeister« (Anleitung, Einleitung S. 27). Die *Musica mechanica organoedi* ist eine erstrangige Quelle für den Orgelbau ihrer Zeit (und somit ein Gegenstück zu Praetorius 2); sie enthält eine durch Zusätze Joh. Fr. Agricolas erweiterte Zusammenstellung von Orgeldispositionen, die – wie es im Vorbericht vom Verleger Fr. Wilh. Birnstiel formuliert wird – »die vollständigste ist, die man bis itzo hat«. Besonderes Augenmerk richtet Adlung auf die Register und deren phantasievolle Kombination: seien doch »bey dem Gebrauch der Register die Veränderungen das beste« (Anleitung, S. 494); die »Veränderung« wiederum »ist und bleibt doch die Seele der Musik« (*Musica mechanica organoedi*, Bd. 1, S. 165). Um eine möglichst große Anzahl von Registerverbindungen zu erhalten, spricht er sich energisch dafür aus, Register der gleichen Fußstonlage zu kombinieren, und beschreibt damit »die für seine Zeit neueste Orgelregistrierungspraxis« (W. Schrammek 1982, S. 204). Adlungs Zurückhaltung gegenüber den Lingualstimmen äußert sich u.a. in seinen Anweisungen für das Plenum, das im Manual die Prinzipalstimmen mit Mixturen (zur »Schärfung«) und mit Registern, »die die Gravität geben«, vereinigen, die Zungenpfeifen aber ausschließen soll (*Musica mechanica organoedi*, Bd. 1, S. 168, 171).

Neue Entwicklungstendenzen im Klavierbau, die vom Pianoforte repräsentiert werden, finden vor allem deshalb Adlungs Zustimmung, weil für ihn das dynamisch schattierte Spiel »das schönste mit in der Musik« ist (ebd., Bd. 2, S. 115). Gedanken der bürgerliche Gefühlsästhetik kündigen sich in seiner Beschreibung des Spiels auf dem Clavichord an, das »so herzerührend und weit anmuthiger, als die meisten andern Instrumente klinget. Denn man kann das forte und piano darauf einigermassen haben durch die Force des Spielers« (ebd., S. 144).

Als Verfechter der gleichschwebenden Stimmung läßt er – anders als z.B. sein Altersgenosse Joh. J. Quantz – der Tonartencharakteristik keinen Raum in seinen ästhetischen Überlegungen: »Nach Einführung der gleichen Schwebung gilt es gleich viel, ob man aus c oder cis, f oder fis u.s.f. musicirt« (Anleitung, S. 226). Adlungs Skepsis gegenüber der Zahlensymbolik (ebd., S. 193f., Anm. r) zeigt darüber hinaus, daß Spekulative seines Denken insgesamt fremd ist.

LITERATUR D. H. BOALCH, *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840*, L. 1956, Oxd. ²1974 ■ S. ORTH, *Joh. J. Adlung (1699-1762), ein dt. Musiker der Bachzeit als Angehöriger der Erfurter Univ.*, in: Beitr. zur Gesch. der Univ. Erfurt, H. 8, 1961, 39-58 ■ E. M. RIPIN, *A Reassessment of the Fretted Clavichord*, in: GJSJ 23, 1970, 40-48 ■ W. SCHRAMMEK, *Versuch über J. S. Bachs Vorstellung von Orgelbau, Orgeldisposition und Orgelregistrierung*, in: R. Szeskus (Hrsg.), *Joh. Seb. Bach und die Aufklärung*, Lpz. 1982, 192-211 (= *Bach-Studien* 7) ■ QU. FAULKNER, *Jacob Adlung's Musica Mechanica Organoedi and the »Bach Organs«*, in: *Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute Baldwin-Wallace College* 21, 1990, H. 1, 42-59 ■ L. EDWARDS, *The Thuringian Organ 1702-1720: ... ein wohlgerathenes gravitätisches Werk*, in: OYB 22, 1991, 119-150 ■ QU. FAULKNER, *Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs*, in: BJ 81, 1995, 7-30 ■ TH. CHRISTENSEN, *Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker*, in: BJ 82, 1996, 93-100.

HANS-WERNER BORESCH

Adorno, Theodor Wiesengrund

* 11. Sept. 1903 in Frankfurt am Main, † 6. Aug. 1969 in Visp (Schweiz). Theodor W. Adorno studierte Philosophie (Hans Cornelius) und Musikwissenschaft (Moritz Bauer) an der Univ. seiner Hei-

matstadt, wurde 1924 mit einer erst posthum 1973 (Ges. Schr. Bd. 1) veröffentlichten Arbeit über Eduard Husserl promoviert; er studierte außerdem Komposition bei B. Sekles, später bei A. Berg und Kl. bei E. Steuermann. Er wirkte, entdeckt von A. Heuß, dem er sich dadurch zeitlebens verbunden fühlte, zunächst als Musikschriststeller, war 1928 bis 1931 Redakteur der Zs. *Musikblätter des Anbruch* (seit 1929 *Anbruch*) und wurde 1931 mit einer Arbeit über Sören Kierkegaard habilitiert; er entfaltete sogleich eine erfolgreiche Lehrtätigkeit. Er stand dem Inst. für Sozialforschung nahe, in dessen Zs. für Sozialforschung (Repr. 1970) er bereits zum ersten Jahrgang einen programmatischen Beitrag (*Die gesellschaftliche Lage der Musik*, jetzt Ges. Schr. Bd. 18) lieferte. 1933 wurde ihm von den Nationalsozialisten sofort die *venia legendi* entzogen, worauf er als advanced student an das Menton College in Oxford ging. 1938 siedelte er mit dem Inst. für Sozialforschung nach New York über, wo er Mitarbeiter des von der Rockefeller Foundation unterstützten, von P. F. Lazarsfeld geleiteten Princeton Radio Research Project war; er folgte dem Inst. 1941 nach Los Angeles, beriet dort u.a. auch Th. Mann in allen musikalischen Fragen, die diesen bei der Konzeption seines Romans *Doktor Faustus* beschäftigten (Th. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*, 1949; *Tagebücher 1946-1948*, hrsg. von I. Jens, 1989), und er arbeitete an umfangreichen Untersuchungen über den »autoritären Charakter« mit. 1949 kehrte er mit seinem ihm befreundeten älteren Kollegen Max Horkheimer nach Frankfurt zurück, wurde 1950 außerplanmäßiger Prof., 1953 planmäßiger Extraordinarius, 1956 Ordinarius für Philosophie, ferner Mitdir. (seit 1959 Dir.) des zurückgekehrten und sogleich wieder auflebenden Inst. für Sozialforschung in Frankfurt. 1963 wurde er Vorsitzender der Dt. Ges. für Soziologie. Er versammelte um sich zahlreiche Schüler, entfaltete daneben eine lebhafte und folgenreiche Vortragstätigkeit u.a. auch bei den Tagungen des Inst. für Neue Musik und Musikerziehung (1952 und 1954) und den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. 1954 wurde er mit der Schönberg-Medaille, 1959 mit dem Deutschen Kritikerpreis für Literatur und 1963 mit der Goetheplakette der Stadt Frankfurt am Main ausgezeichnet.

Sein Nachlaß wird im Th. W. Adorno-Archiv, Frankfurt, verwahrt; sein Leiter, der Adorno-Schüler Rolf Tiedemann, betreut seine Erschließung im Rahmen der Ges. Schr. und der Nachgelassenen Schriften (s. Werke).

WERKE

A. Schriften

I. Bücher (die meisten in zahlr. Aufl. und Übs.; wenn nicht anders angegeben, ersch. bei Suhrkamp) Kierkegaard. *Konstruktion des Ästhetischen*, Tbg. 1933, Mohr ■ *Dialektik der Aufklärung* (mit M. Horkheimer), Adm. 1947, Querido ■ *Philosophie der Neuen Musik*, Tbg. 1949, Mohr ■ *The Authoritarian Personality* (mit E. Frenkel-Brunswik u.a.), N.Y. 1950, Harper & Row ■ *Minima moralia*, Ffm. 1951 ■ *Versuch über Wagner*, ebd. 1952 ■ *Prismen. Kulturkritik und Ges.*, ebd. 1955 ■ *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Gtg. 1956, 3. erw. Aufl. 1963, V.&R. ■ *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl*, Stg. 1956, Kohlhammer ■ *Noten zur Lit.*, 3 Bde., Ffm. 1958, 1961, 1965 ■ *Klangfiguren. Mus. Schriften I*, ebd. 1959 ■ *Mahler*, ebd. 1960 ■ *Sociologica II. Reden und Vorträge* (mit M. Horkheimer), ebd. 1962, Europ. Verlagsanstalt ■ *Einl. in die Musiksoziologie*, ebd. 1962 ■ *Eingriffe*, ebd. 1963 ■ *Drei Studien zu Hegel*, ebd. 1963 ■ *Der getreue Korporetitor. Lehrschriften zur mus. Praxis*, ebd. 1963, S. Fischer ■ *Quasi una fantasia. Mus. Schriften II*, ebd. 1963 ■ *Moments musicaux. Neu gedr. Aufsätze 1928-1962*, ebd. 1964 ■ *Jargon der Eigentlichkeit. Zur dt. Ideologie*, ebd. 1964 ■ *Negative Dialektik*, ebd. 1966 ■ *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, ebd. 1967 ■ *Impromptus. Zweite Folge neu gedr. mus. Aufsätze*, ebd. 1968 ■ *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968, Lafite ■ *Kompos. für den Film* (mit H. Eisler, 1944), Mn. 1969, Rogner und Bernhard ■ *Ästh. Theorie*, Ffm. 1970 ■ *Beethoven. Philosophie der Musik, Fragmente und Texte*, hrsg. von R. Tiedemann, Ffm. 1995 (= *Nachgelassene Schriften I*, 1).

II. Aufsätze (zur Musik) Zahlr. Abhandlungen, Essays, Vorträge, Kritiken, jetzt in Ges. Schr. 16-20. Aufsätze, die bisher in den Ges. Schr. fehlen, weil sie Teile unvollendeter Werke sind: *The Radio Symphony*, in: *Radio Research* 1941, hrsg. von P. F. Lazarsfeld/F. N. Stanton, N.Y. 1941, 110-139 ■ *On Popular Music*, in: *Stu-*

dies in *Philosophy and Social Science* 9, L. 1941/42, 17–48 ■ *A Social Critique of Radio Music*, in: *Kenyon Review* 7, 1945, 208–217.

Zahlr. kleinere Aufsätze und Kritiken ersch. in: *ZfM* 90–92, 1923–1925 ■ *Mk* 17,2 – 26,1, 1925–1933 ■ *Pult und Taktstock* 2–7, 1925–1930 ■ *Musikblätter des Anbruch* (seit 1929 *Anbruch*) 7–13, 1925–1931 ■ *NMZ* 49, 1928 ■ *Auftakt* 11–17, 1931–1937 ■ *SMZ* 71–80, 1931–1940.

III. **Vorlesungen** Von zahlr. Vorlesungen Adornos, die seit 1957/58 überliefert sind, wurden zunächst (unberechtigte) Drucke ohne Angabe von Hrsg. in Umlauf gebracht, z.B. *Vorlesung zur Einl. in die Erkenntnistheorie vom Wintersemester 1957/58*, Junius-Drucke o.O.u.J. Offiziell erschien die Vorlesung (Sommersemester 1962, Wintersemester 1962/63) unter dem Titel *Philosoph. Terminologie*. Zur Einl., 2 Bde., hrsg. von R. zur Lippe, Ffm. 1973/74, Suhrkamp, und *Der Begriff der Philosophie* (1951/52), hrsg. von Chr. Gödde, in: *Frankfurter Adorno Blätter* 2, 1993, 9–91. Sie erscheinen jetzt sämtlich seit 1993 in: *Nachgelassene Schriften* Abt. IV.

B. Kompositionen

I. vom Autor anerkannt

1. **Lieder** 4 Gedichte von St. George op. 1 (1925–1928) ■ 4 Lieder für mittlere Stimme op. 3 (1928) ■ *Klage*, 6 Gedichte von G. Trakl op. 5 (1938–1941) ■ 6 Bagatellen op. 6 (1923–1942) ■ 4 Lieder nach Gedichten von St. George op. 7 (1944).

2. **Chöre** 3 Gedichte von Th. Däubler für vierst. FrCh. a cappella op. 8 (1923–1945).

3. **Instrumentalmusik** 2 Stücke für StrQu. op. 2 (1925/26) ■ 6 kurze Orchesterstücke op. 4 (1929) Mld. 1968, Ric. ■ Einzelne Lieder, Bearb. (u.a. von 6 Stücken aus Schumanns op. 68 für Orch., 1941) und ein unvollendetes Singspiel *Der Schatz des Indianer-Joe* nach Mark Twain (1932/33), hrsg. von R. Tiedemann, Ffm. 1979, Suhrkamp.

II. Nachlaß (bisher unveröff.)

1. **Lieder** 6 Lieder aus »Der siebente Ring« von St. George (1921) ■ 2 Gedichte von St. George (1925) ■ Weitere einzelne Lieder (1918–1941).

2. **Instrumentalmusik** StrQu. (1921) ■ Streichtrio (1921/22) ■ 3 Klavierstücke (1924) ■ 3 Klavierstücke (1927) ■ 2 Klavierstücke (1934) ■ Var. für V. solo (1946).

Aus großbürgerlichem (und musikliebendem) Haus stammend – seine Mutter war Sängerin –, hat Adorno in der Zeit seiner künstlerischen und wissenschaftlichen Ausbildung früh entscheidende musikalische Eindrücke empfangen, von denen einige biographisch greifbar sind: die UA von Fr. Schrekers *Die Gezeichneten* (1918), die von E. Křenek's 2. *Symphonie* (1923), dann die der »Wozzeck«-Fragmente (1924), die die Wahl Bergs zum Lehrer bestimmte, und dann immer wieder der Schönberg der Klavier- und Orchesterstücke sowie der George-Lieder, die ihm zeit lebens als ein Gipfel der Kunst erschienen.

Als Komponist folgte Adorno in seinen konsequent atonalen Werken denn auch eher Schönberg (und Webern) als seinem Lehrer, der sein Kompositionstalent hoch einschätzte. Die Wahl der vertonten Gedichte (Stefan George, Georg Trakl, Theodor Däubler, Oskar Kokoschka) und die Art ihrer Vertonung zeigen, neben der Neigung zum hohen Stil, eine tiefe, unauflöbliche Bindung an Jugendstil und Expressionismus. Gelegentlich hat Adorno auch im Sinne Schönbergs streng zwölftönig komponiert (z.B. das Hölderlin-Lied *An Zimmern* op. 6,6 und das George-Lied *Kreuz der Straße* op. 7,4). Seine wichtigsten Werke liegen mittlerweile auch auf Tonträgern vor.

Adorno war, wenn auch nicht tagesjournalistisch tätig, einer der markantesten Musikkritiker der Zeit zwischen 1922 und 1938. Hier war er zunächst geprägt von dem ebenfalls in Frankfurt wirkenden P. Bekker, dessen Zu- und Abneigungen er weitgehend teilte: den Enthusiasmus für Mahler, Schönberg und Schreker, die kritische Distanz zu R. Strauss, Reger und Pfitzner. Die Sicherheit im Urteil ist erstaunlich; von der Zeitmode war er frei, ja gegen sie gefeit. Unbeirrt hielt er an der Priorität des authent. subjektiven Ausdrucks fest, jegliche Zurücknahme zugunsten leichterer Apperzeption oder Spielbarkeit hat er abgelehnt, auch die programmat. Reduktion des Kunstanspruchs in weiten Bereichen. So wurde er rasch zum Gegenspieler von H. Mersmann, der in der Zeitschrift *Melos* für den neuen Klassizismus, allgemein für die neue Tonalität focht. Sein Versuch, den *Anbruch* in dem von ihm gewünschten Sinn dauerhaft zu prägen und

mit auch philosophisch-literarisch ambitionierten Beiträgen zu einem zeitkritischen musikalischen Forum werden zu lassen, konnte, der Zeitumstände halber, nicht gelingen.

Nach anfänglicher Auseinandersetzung mit der Phänomenologie fand er um 1931 Anschluß an den Kreis um das teils streng teils kritisch marxistisch orientierte, seit 1923 existierende Inst. für Sozialforschung. Direkt anknüpfend an Hegel und Karl Marx, beeinflusst von Siegmund Freud, Siegfried Kracauer und Walter Benjamin, hat Adorno unter dem Eindruck des Faschismus und Antisemitismus gemeinsam mit M. Horkheimer eine geschichtsphilosophische Konzeption entwickelt (*Dialektik der Aufklärung*, 1944, gedr. 1947), die zu erklären sucht, warum die Menschheit in Barbarei zurückzusinken droht. Die *Philosophie der Neuen Musik* (1949), ein Exkurs zur Dialektik, zeigt, welche Antagonismen des gesellschaftlichen Zustands und mithin des herrschenden Bewußtseins selbst die größten Komponisten hindern, in sich selbst ruhende, vollendete Kunstwerke zu schaffen. Den diese Antagonismen erkennen lassenden »unvollkommenen« Werken, vielfach Fragmenten, wird größere ästhetische und geschichtliche Relevanz zuerkannt als den Werken, die, die realen Widersprüche verschleiern, Vollendung vortäuschen. Grundlegend ist dabei der Begriff des »musikalischen Materials«. Dieses wird nicht als etwas Naturgegebenes aufgefaßt, sondern als etwas geschichtlich produziertes, das bestimmte Tendenzen der Entwicklung erkennen läßt, die als Emanzipation von als natürlich empfundenen Beziehungen (Zusammenhängen) beschrieben werden kann.

Als Soziologe hat sich Adorno mit der musikalischen Sparte der »Kulturindustrie«, der kommerziellen Musik, befaßt. Im Anschluß an und in Auseinandersetzung mit W. Benjamins Überlegungen zum Kunstwerk im Zeitalter seiner techn. Reproduzierbarkeit (1936), die ihn den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens (1938, später in *Dissonanzen*) erkennen ließen, beschäftigte Adorno sich insb. mit den Veränderungen, die an den Werken der Tonkunst durch Mechanisierung und Technisierung der Mittel (Radio, Schallplatte usw.) zu beobachten sind. Er diagnostizierte die inneren Widersprüche der wichtigsten repräsentativen musikalischen Kunstwerke, insb. die als restaurativ, also (regressiv gewerteten) neoklassizistischen Verfahren folgenden Stravinskis und die an sich (materialiter) progressive atonale Zwölftonmusik Schönbergs. Adorno ersehnte eine »befreite«, d.h. von allen Zwängen freie »informelle« Musik, die aber gleichwohl nicht der Beliebigkeit verfallen dürfe, sondern in allen Details »ausgehört« sein müßte. An der Idee des autonomen Kunstwerks hielt er, alle Einwände zurückweisend, ebenso fest wie an einem emphatischen Kunstbegriff, der Kunst als Mittel der Ermöglichung sinnlicher Erkenntnis voraussetzt. Kunst steht damit gleichrangig neben Philosophie.

Besonders setzte sich Adorno für authentische Interpretation, die von einer Theorie der musikalischen Reproduktion begründet werden sollte, ein. Hierin knüpfte er an die Praxis der Schönberg-Schule an, die in Webern als Dirigenten, dem Geiger Rudolf Kolisch und dem Pianisten E. Steuermann, mit denen Adorno freundschaftlich verbunden war, in die Öffentlichkeit wirkte. Sie wurzelt in der Arbeit des Vereins für mus. Privataufführungen. Die nicht zu einem Abschluß gekommenen Aufzeichnungen zur Theorie, an der er gemeinsam mit Kolisch arbeitete, setzt beim Ausführenden Einsicht in die musikalische Struktur des aufzuführenden Werks voraus und den Willen, diese ohne Einschränkung klanglich zu realisieren. In *Der getreue Korrepetitor* (1963) hat Adorno einige Anweisungen gegeben. (Bis zur Veröffentlichung der Aufzeichnungen vgl. man auch J. Uhde/R. Wieland, *Denken und Spielen. Stud. zu einer Theorie der mus. Darstellung*, Kassel 1988.)

Durch den Rang seiner Schriften nimmt Adorno nicht nur in der Geschichte der Musikästhetik einen bedeutenden Platz ein (er hat die Kluft zwischen Musiker- und Philosophenästhetik geschlossen und

damit das gesamte Musikschiffturn auf ein neues Niveau gehoben), sondern auch in der Geschichte der Musik. Zunächst gewann er Einfluß auf E. Krönek (*Über neue Musik*, Wien 1937) und R. Leibowitz. Mit seinem Vortrag *Das Altern der Neuen Musik* (1954) und seiner tätigen Anteilnahme an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik hat er nachhaltig auf die jungen Komponisten, die von der Philosophie der Neuen Musik tief beeindruckt waren, gewirkt, mit seiner Kritik des Musikanten (1956; beide gedruckt in *Dissonanzen*) hat er letztlich eine Neuorientierung der Musikpädagogik, ihre Abwendung von den Idealen der Jugendmusikbewegung, ausgelöst und entscheidend befördert.

AUSGABEN Ges. Schr., hrsg. von R. Tiedemann, 20 (z.T. geteilte) Bde., Ffm. 1970-1986, Suhrkamp • *Nachgelassene Schriften*, hrsg. vom Th. W. Adorno Archiv, Ffm. 1993ff., Suhrkamp; in 6 Abteilungen, darin als Abt. I: Fragmente (3 Bde., darin als Bd. 1 *Beethoven*, 1993), als Abt. II: Philosophische Notizen (5 Bde.), als Abt. III: Poetische Versuche, als Abt. IV: Vorlesungen (16 Bde.)

Kompositionen, hrsg. von H.-K. Metzger/R. Riehn, 2 Bde., Mn. 1980-1983, Edition Text und Kritik.

Briefe und Briefwechsel, hrsg. vom Tzh. W. Adorno Archiv, Ffm., 1994ff., Suhrkamp; darin als Bd. 2 *Adorno-Berg, Briefwechsel 1925-1935*, hrsg. von H. Lonitz, 1997. Außerhalb dieser Reihe erschienen: L. U. ABRAHAM, *Erich Dofleins Briefe an Th. W. Adorno als musikpädagog. Dokumente*, in: Fs. E. Doflein, hrsg. von L. U. Abraham, Mz. 1972, Schott, 108-120 • V. LAMPERT, *Schönbergs, Bergs und Adornos Briefe an S. Jemnitz*, in: SM 15, 1973, 355-373 • W. ROGGE (Hrsg.), *Th. W. Adorno und E. Krönek, ein Briefw.*, Ffm. 1974, Suhrkamp • *Die Komp. E. Steuermann und Th. W. Adorno. Aus ihrem Briefw.*, in: R. Tiedemann (Hrsg.), *Adorno-Noten*, Bln. 1984, 40-72, Galerie Wewerka • S. ABEL-STRUTH, *Zur »Dissonanzen«-Diskussion. Briefe Th. W. Adornos an M. Lutschewitz*, in: *Musica* 40, 1986, 217-221 • Th. W. Adorno - A. Sohn-Rethel: *Briefwechsel (1936-1969)*, Mn. 1991, Text und Kritik.

LITERATUR M. HORKHEIMER (Hrsg.), *Fs. Zeugnisse*, Ffm. 1963 • H. SCHWEPPENHÄUSER (Hrsg.), *Th. W. Adorno zum Gedächtnis*, ebd. 1963 • M. JAY, *The Dialectical Imagination. A History of the Institute of Social Research 1923-1950*, Boston/Toronto 1973; dt. Ausg. *Dialektische Phantasie* (übs. von H. Herkommer/B. von Greiff), Ffm. 1976 • *Die Gesch. der Frankfurter Schule und des Inst. für Sozialforschung 1923-1950*, Ffm. 1976 • FR. GRENZ, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*, ebd. 1974, 1975 • U. RICHTER, *Der unbegreifbare Mythos - Musik als Praxis Negativer Dialektik. Eine philosoph. Abhandlung zur Schönberg-Interpretation* Th. W. Adornos, Diss. Univ. K. 1974, K. 1977 • C. DAHLHAUS, *Adornos Begriff des mus. Materials*, in: H. H. Eggebrecht (Hrsg.), *Zur Terminologie der Musik des 20. Jh.*, Stg. 1974, 9-21 (= Veröff. der Walcker-Stiftung 5); auch in: C. Dahlhaus, *Schönberg und andere*, Mz. 1978, 336-342 • W. GRAMER, *Musik und Verstehen. Eine Studie zur Musikästh.* Th. W. Adornos, Mz. 1976 (= Tübinger theolog. Studien 8) • H. L. ARNOLD (Hrsg.), *Th. W. Adorno*, Mn. 1977 (= Text und Kritik, Sonderbd.; mit kommentierter Bibliogr.) • M. ZENCK, *Kunst als Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästh. Theorie* Th. W. Adornos, Mn. 1977 (= Theorie und Gesch. der Lit. und der Schönen Künste 29) • M. DE LA FONTAINE, *Der Begriff der Künstler. Erfahrung bei Th. W. Adorno*, Diss. Ffm. 1977 • B. LINDNER/W. M. LÜDKE (Hrsg.), *Materialien zur Ästh. Theorie* Th. W. Adornos, ebd. 1979 • O. KOLLERITSCH (Hrsg.), *Adorno und die Musik*, Graz 1979 (= Studien zur Wertungsforschung 12) • L. SZIBORSKY, *Adornos Musikphilosophie: Genese - Konstitution - Pädagog. Perspektiven*, Mn. 1979 • TH. BAUMEISTER, *Th. W. Adorno - nach zehn Jahren*, in: *Philosoph. Rundschau* 28, 1981, 1-26 (krit. Lit.-Bericht) • B. WIETUSCH, *Die Zielbestimmung der Musikpädagogik bei Th. W. Adorno*, Rgsbg. 1981 (= Perspektiven zur Musikpädagogik und Mw. 7) • R. KAPP, *Noch einmal: Tendenz des Materials*, in: *Notizbuch* 5/6, hrsg. von R. Kapp, Bln./Wien 1982, 253-281 • L. VON FRIEDEBURG/J. HABERMAS (Hrsg.), *Adorno-Konferenz 1983*, Ffm. 1983 (mit Bibliogr.) • B. RECKI, *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei W. Benjamin und Th. W. Adorno*, Diss. Münster 1984 (mschr.) • R. WIGGERSHAUS, *Die Frankfurter Schule*, Mn. 1986 • R. SÜNNER, *Ästh. Zientismuskritik. Zum Verhältnis von Kunst und Wiss. bei Nietzsche und Adorno*, Ffm. 1986 (= Berliner Beitr. zur neueren dt. Lit.-Gesch. 10) • BR. SONNTAG (Hrsg.), *Adorno in seinen mus. Schriften*, Rgsbg. 1987 (= Musik im Diskurs 2) • H.-K. METZGER/R. RIEHN (Hrsg.), *Th. W. Adorno, der Komp.*, Mn. 1989 (= Musik-Konzepte 63/64) • H. SCHEIBLE, *Th. W. Adorno in Selbstzeugnissen und Bilddok.*, Reinbek 1989 • G. SCHUBERT, *Adornos Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik Schönbergs*, in: *AfMw* 46, 1989, 235-254 • H. STEINERT, *Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung*, Wien 1989 • H. FEDERHOFER, *Das negative Kunstwerk in der Musikphilosophie Adornos*, in: *AfMw* 47, 1990, 247-263 • TH. MÜLLER, *Die Musiksoziologie Th. W. Adornos: ein Modell ihrer Interpretation am Beispiel Alban Bergs*, Ffm. 1990

(= Campus Forschung 642) • W. WELSCH, *Adornos Ästh.: eine implizierte Ästh. des Erhabenen*, in: *Welsch, Ästh. Denken*, Stg. 1990 • A. RIETHMÜLLER, *Adorno musicus*, in: *AfMw* 47, 1990, 1-26 • G. ENGEL, *Zur Logik der Musiksoziologie*, Tbg. 1990 • R. KLEIN, *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosoph. Problematik der Wagner-Kritik* Th. W. Adornos, Wzbg. 1991 • DERS., *Farbe versus Faktur. Krit. Anm. zu einer These Adornos über die Kompositionstechnik R. Wagners*, in: *AfMw* 48, 1991, 87-109 • R. KLEIN/C.-ST. MAHNKOPF (Hrsg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Ffm. 1998.

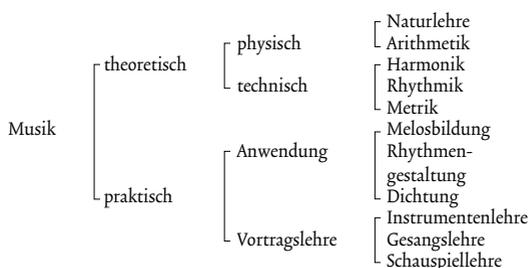
RUDOLF STEPHAN

Aristides Quintilianus

fl. spätes 3. bis frühes 4. Jh. Aristides ist der Verfasser einer bedeutenden Abh. in drei Büchern, die in griechischer Sprache geschrieben und *Περὶ μουσικῆς* (*De musica*) betitelt ist. Im Gegensatz zu anderen griechischen Abhandlungen ist das Werk weder ein Handbuch (ein *Encheiridion*) noch eine Einführung (eine *Eisagoge*) in die Technik oder Wissenschaft der Musik. Vielmehr werden verschiedenste Themen – musikalische, philosophische, medizinische, grammatistische, metrische und literarische – miteinander verweben zu einem verwickelten und kunstvoll gefügten philosophischen Diskurs, in dem Musik als Paradigma für die Ordnung der Seele und des Universums steht. Die Sprache der Abh. ist streng, systematisch und überaus komplex. Dieser Umstand erlaubt es dem Verfasser, implizite und explizite Beziehungen zwischen den ungleichartigen Gegenständen herzustellen.

Der Entwurf der Abh. wird in der Vorrede skizziert (1.1-3): Buch I definiert *μουσική* (*musica*) und ihre Teilgebiete (z.B. Harmonik, Rhythmik und Metrik), Buch II erläutert die erzieherische Rolle der Musik, und Buch III gipfelt in einer Exegese der Zahlen, der Seele und der Ordnung des Universums. Die Vorrede schließt mit einer Anrufung Apollons, der mit den neuplatonischen Vorstellungen des *Λόγος ενιαίος* (des einheitlichen Logos) und *εἶδος εὐαγές* (der reinen Form) assoziiert wird.

Im Anschluß an die Besprechung herkömmlicher Definitionen von Musik (1.4) formuliert Aristides Quintilianus seine eigene Definition *γνώσις τοῦ πρέποντος ἐν σώλασι καὶ κινήσει* (»Kenntnis dessen, was sich im Körper und in Bewegungen ziemt«), mit der er seine Methode auf die neuplatonische Epistemologie gründet. Die verschiedenen Untergebiete der Musik werden daraufhin nach folgendem Schema abgegrenzt:



Jedes dieser Untergebiete wird untersucht und im weiteren Verlauf der Abh. in zunehmend komplexer Form zu den anderen in Wechselbeziehung gesetzt.

Die Behandlung der Harmonik (1.6-12) folgt weitgehend dem Aristoxenischen Modell und ist vielleicht teilweise auf die Abh. des Kleonides zurückzuführen, von der sie jedoch in vielen Einzelheiten abweicht. Zahlreiche Diagramme mit Notenzeichen sind aufgenommen, von denen eines (1.9) angeblich Tonleitern der »weitaus ältesten Völker« überliefert (Aristides Quintilianus sagt nicht, daß sie ...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON THOMAS J. MATHIESEN

Bedeutend für die Verbreitung und Realisierung von Musik sind **Drucker** bzw. **Verlage** und **Instrumentenbauer**. Die Artikel dieses Bereiches ergänzen mit Detailinformationen die geschichtlichen Darstellungen des Sachteils. Neben die Biographien bedeutender Persönlichkeiten aus diesen Bereichen, häufig in Artikeln über eine ganze Familie, tritt die Darstellung ihres Wirkens und ihrer musikgeschichtlichen Stellung.

Also important for the dissemination and performance of music are **printers** (or **publishers**) and **instrument makers**. The articles in this area add detailed information to the historical studies in the conceptual part of the encyclopedia. Besides biographies of the leading figures in these fields, often included within articles on entire families, the reader is informed of their work and their role in music history.

Aertssens, Aertsen

FAMILIE: Hendrik (1), sein Sohn Hendrik (2), dessen Sohn Hendrik (3). Druckergeschlecht aus Antwerpen aus dem 17. und 18. Jh., das sich auch auf dem Gebiet des Musikdruckes verdient machte.

1. Hendrik, get. 22. Mai 1586 in Antwerpen, beerdigt 14. Apr. 1658 daselbst. Hendrik Aertssens begann 1613 zu drucken, ließ sich in De Witte Lelie in der Kammenstraat nieder und war mehrmals Dekan der St. Lukaszunft. Er veröffentlichte liturgische Gesangbuch und geistliche Liederbücher, unter denen sich auch einige befinden, die nur die Titel der Gesangsweisen angeben.

2. Hendrik, get. 17. Apr. 1622 in Antwerpen, † 30. Sept. 1663 in Brüssel. Er erwarb 1640 seinen Meisterbrief und setzte die Arbeit seines Vaters, wahrscheinlich zunächst mit diesem zusammen, fort. Seine Witwe heiratete Lucas de Potter († 1681), der nach Schließung der Druckerei Phalèse seit 1674 Musik druckte.

MUSIKDRUCKE G. D[e] P[reterre], *Gheestelijck Paradijsken der Wel-lusticheden. Vol ghenuchelijcke ende gheestelijcke Liedekens. Dienende tot recreatie en vermaeck van de Godt-vruchtighe Ionckheydt*, 6 Tle., 1619 ■ [Lucas van Mechelen], *Den Boeck der Gheestelijcke Sanghen* [...]. *Den Bliiden Requiem ende gheluckighe Uyt-vaert van een Salighe Siele* [...]. *Het welck den rechten wegh is tot het Cloosterken der gheestelijcke Verrijssnisse* [...], *Musik von Tiburtius van Brussel*, 2 Tle., 1631, 1639 ■ *Missae propriae festorum ordinis fratrum minorum, ad formam Missalis Romani, cum Missis novis de Sanctis, a Clemente VIII. Gregorio XV. Paulo V. & S. D. N. Urbano VIII. ordinatis*, 1633 ■ *Salomon Theodotus, Het Paradyd der Gheesteleyce en Kerckelycke Lof-sangen, op de principaelste feestdagen des gheheelen jaers*, ⁴1638, ⁵1646, ⁵1648, ⁶1653, ⁶1665 ■ *Het Prieel der Gheestelijcke Melodie. Inhoudende veel schoone Leysenen, ende Gheestelijcke Liedekens van diverssche devote materien* [...], ⁶1642.

3. Hendrik, get. 27. Dez. 1661 in Antwerpen, † 16. Juli 1741 daselbst. Hendrik Aertssens setzte das Geschäft seines Stiefvaters fort und erhielt 1686 sein Patent als Drucker und das Monopol des Musikdruckes für die flämischen Provinzen. Er ließ sich im Parnassusbergh am Eiermarkt nieder und blieb nach 1695 der einzige Musikdrucker in Antwerpen. Obwohl er 1713 noch ein Patent bekam, sind keine Musikdrucke aus der Zeit nach 1710 bekannt. Seine Musikausgaben von italienischen Komponisten sind zumeist Nachdrucke und seine wenig sorgfältige Musiktypographie wurde schon im 18. Jh. von Sir John Hawkins kritisiert (*General History*, Tl. 2, L. 1853, S. 675).

MUSIKDRUCKE A. Corelli, *Suonate da chiesa a tre, due violini e violone o arciliuto col basso per l'organo* op. 1, 1688, und op. 3, 1691 ■ Joh. Berckelaers, *Cantiones natalitiae* op. 4, 1688 ■ N. Maiscocque, *Harmonia sacra* op. 3, 1688 ■ Seb. Chericci, *Moretti sagri* op. 4, 1689 ■ A. Corelli, *Suonate da camera a tre, due violini e violone, o cembalo* op. 2, 1689 ■ G. de Haze, *Triphonio da suonare in camera a 2 violini e basso* op. 2, 1689 ■ G. Torelli, *Sinfonie* op. 3, 1689 ■ L. Penna, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, 1690 ■ Ph. Magalanicus (Filipe de Magalhaes), *Cantum ecclesiasticum*, ¹⁴1691 ■ G. B. Bassani, *Resi armonici* op. 8, 1691 ■ Ders., *Suonate a due, tre instrumenti col basso continuo per l'organo* op. 5, 1691 ■ P. A. Fiocco, *Sacri concerti* op. 1, 1691 ■ A. Corelli (Fehlzuweisung), *Suonate da camera a tre, doi violini, violoncelli e cembalo*

op. 4, 1692 ■ N. Cuerens, *Felix concordia* op. 1, 1693 ■ *Benedictus a Sancto Josepho (Buns)*, *Orpheus gaudens ac lugens sive cantica gaudij ac luctus* op. 7, 1693 ■ G. Torelli, *Sonate* op. 1, 1695 ■ G. B. Bassani, *Melodie moderne in concerti sacri* op. 11, 1695 (vgl. RISM A I,1, B1197) ■ A. Corelli, *Accademia ottobonica* op. 4, 1696 ■ G. Doré, *Hymnus Te Deum laudamus*, 1698 ■ J. F. Le François, *Galli cantus* op. 1, 1699 ■ L. Le Quinte, *Psalmi breves et suaves*... op. 1, 1691 ■ Ders., *Psalmi concertati* op. 6, 1704 ■ Ders., *Compositioe sacre de diversi excellenti autori moderni* [...] op. 11, 6 Tle., 1708 ■ G. B. Bassani, *Motetti sacri a voce sola con violini* op. 27, 1710 ■ A. d'Eve, *Philomela delectans* op. 3, 1708 ■ O. Polaroli, *Parnasso celeste overo concerti sacri a voce sola con tre e quattro stromenti* op. 1, 1708.

LITERATUR P. ROMBOUTS/T. VAN LERUIS, *Les Liggeren et autres archives de la gilde anversoise de St.-Luc*, 2 Bde., Atpn. 1864, 1876 ■ *Catalogue de la bibl. de F. J. Fétis acquise par l'état belge*, Brs. 1877, Nr. 1247 ■ E. VANDER STRAETEN, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Bd. 5, ebd. 1880, Bd. 7, ebd. 1885; Repr. N.Y. 1969 ■ A. GOOVAERTS, *Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les anciens Pays-Bas*, Atpn. 1880; Repr. o.O. 1963 ■ P. GÉNARD, *De drukker Hendrik Aertssens de Jongere en de veiling zijner boeken in 1662*, in: *Bulletin Maatschappij Antwerpsche Bibliophileen* 2, 1882/86, 87–100 ■ D. F. SCHEURLEER, *Nederlandsche Liedboeken*, Den Haag 1912, 32, 38, 42, 49 ■ H. W. ROES, R. K. *Liederboekjes*, in: *Rust roest* 7, 1916/17, passim ■ F. T. ARNOLD, *A Corelli Forger?*, in: *Proceedings of the Musical Association* 47, 1920/21, 93–99 ■ E. LEBEAU, *Les Éditions musicales des anciens Pays-Bas de la bibliothèque Ballard à Paris vers 1700*, in: RB 9, 1955, 34 ■ E. MONSEUR, *Catalogue de la bibl. du Cons. royal de musique de Liège. Fonds Terry: Musique vocale religieuse*, Lüttich o.J., 23, 49f., 57; *Chants liturgiques*, ebd., 6 ■ J. H. VAN DER MEER, *Benedictus a Sancto Josepho*, in: TVNM 18, 1958, 138 ■ B. HUYS, *Catalogue des imprimés musicaux des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, Brs. 1965, Nr. 23, 24, 29, 278, 334; Suppl., ebd. 1974, Nr. 237, 372, 384, 387 ■ G. HELMER, *Den gheestelycken Nachtegael*, Nimwegen 1966, 8, Anm. 5 ■ *Musical Documents from two Centuries (1500 to 1700) in the Library of the Utrecht Institute of Musicology*, Buren 1980, Abb. 53–57, 73, 76 ■ R. RASCH, *De Cantiones natalitiae en het kerckelijke muziekleven in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de zeventiende eeuw* [Die Cantiones natalitiae und das kirchl. Musikleben in den südl. Niederlanden während des 17. Jh.], Utrecht 1985 ■ C. A. HÖWELER/F. H. MATTER, *Fontes hymnodiae neerlandicae impressi 1539–1700*, Nieuwkoop 1985 ■ G. SPIESENS, *Muziektypografische bedrijvigheid van de Antwerpse drukker Lucas de Potter (* voor 1635–1681)*, in: *Musica Antiqua* 12, 1995, 120–126 ■ DIES., *Drie zeldzame Antwerpse muziekdrukken met werk van Corelli (1692), Bréhy (1700) en Bononcini (1706)*, in: *dass.* 13, 1996, 40f. ■ DIES., *Muziektypografische bedrijvigheid van de Antwerpse drukker Hendrik Aertssens III (1661–1741)*, in: *Feestbundel Elly Cockx-Indestege. Miscellanea Neerlandica*, Leuven 1998.

GODELIEVE SPIESENS*

ÜBS.: GERRIT J. TETENBURG

Alban, Albani, Albanus

FAMILIE: Matthias (1), dessen Söhne (Johann) Michael (2) und Josef (i) (3) sowie Josef (ii) Anton (4), Sohn des Johann Baptist Alban und Enkel des Matthias. Geigenbauer in Südtirol und Österreich. Franz Alban, 1724 in Graz nachgewiesen, könnte mit Michael Alban verwandt sein. die Geigenbauer Filippo, Leopoldo, Michele, Nicola, Paolo und Sebastiano Albani, im 17. und 18. Jh. in verschiedenen nord- und mittelitalienischen Städten bezugt, gehören sehr wahrscheinlich nicht zu der Südtiroler Familie.

1. Matthias, get. 29. Dez. 1634 in Kaltern, ital. Caldaro, Südtirol, Pfarre St. Nikolaus, † 7. Febr. 1712 in Bozen. Die Familie Alban war seit dem 16. Jh. in St. Nikolaus bei Kaltern ansässig. Matthias kam als viertes Kind des Bauern Johannes Alban und seiner Frau Agnes Selva zur Welt. Das lange Zeit angeführte Geburtsdatum von 1621 beruht auf einem Lesefehler von Franz Waldner. Über Albans Jugend und Ausbildung ist bisher nichts bekannt. Die Vermutung, er könnte bei dem 1644 nur kurz in Kaltern weilenden Georg Seelos Unterweisung im Geigenbau erhalten haben, ist nach der Korrektur des Geburtsdatums sehr zweifelhaft geworden. Am 24. Mai 1671 heiratete er in Kaltern die Elisabeth Luggin (Lucchini), Tochter eines Schlossermeisters und wurde im selben Jahr als »Geigenmacher von Caltern« in Bozen als »Inwohner« aufgenommen. Sein Name erscheint bis 1712 fast alljährlich in den Rechnungsbüchern der Stadtpfarrkirche mit Zahlungen für Reparaturen, Geigenbögen, Saiten sowie für »neugemachte« Instrumente. Sehr wahrscheinlich versuchte er einmal, sich einen neuen Wirkungskreis zu erschließen, denn am 18. Sept. 1679 erwarb ein »Matthias Albani« als »Geigen- und Lautenmacher« das Mitbürgerrecht der Stadt Linz. Er konkurrierte dabei mit Johann Seelos aus Innsbruck um die Nachfolge des kurz zuvor verstorbenen Rudolph Höß, wick aber wohl bald dem Druck des Rivalen. Im Herbst 1679 führte er für das Stift Kremsmünster noch einige Reparaturen durch und ein handschriftlichen Geigenzettel von 1680 bezeugt ebenfalls seinen Aufenthalt in Oberösterreich (W. L. von Lütgendorff 1922, Bd. 2, Abb. 25). Im Herbst des Jahres 1680, etwa ein halbes Jahr nach der Geburt des Sohnes Joseph, verstarb Albans erste Frau. Am 4. Nov. 1681, heiratete er die Rosina Perlat, Tochter eines Baumeisters aus Brixen. Matthias Alban arbeitete bis zu seinem Tod in Bozen, seit ca. 1685 unterstützt von seinen beiden Söhnen. Der ältere, Michael, ging jedoch schon um 1700 nach Graz, einige Jahre später gefolgt von seinem Bruder Joseph, der aber 1712 zurückkehrte und die Werkstatt des Vaters übernahm. Über Schüler und Mitarbeiter Matthias Albans außerhalb der Familie ist kaum etwas bekannt. Ein Peter Sebastian Wirnitzer ist durch eine Violine von 1693 in Bozen bezeugt, ebenso ein gewisser Johannes Eberhardt Steger, der auf einem Violinzettel von 1684 auf Alban (als Lehrer?) hinweist. Matthias Alban besaß gute familiäre Verbindungen nach Wien. Sein Bruder Johannes (1654 bis nach 1711), der sein Geld »mit geigen« verdiente, besaß dort sogar ein Haus. Leider wird nicht klar, ob dieser als Musiker, Instr.macher oder Händler tätig war. Der älteste Sohn, Matthias (1672-1717), der die geistliche Laufbahn einschlug, studierte 1697 in der österreichischen Hauptstadt Theologie und legte 1698 im Augustiner-Chorherrenstift Neustift bei Brixen die Profess ab.

Erstaunlicherweise sind authentische Instrumente Matthias Albans erst ab 1680 bekannt. Sie zeigen den starken Einfluß der damals dominierenden Modelle der Amati-Familie. Die handwerkliche Ausführung ist sehr sorgfältig. Die Wölbungen sind ziemlich hoch, die Ränder durch eine prägnante Hohlkehle scharf abgesetzt. Nach 1700 finden sich verschiedene Modellvarianten bei den Violinen. Der Lack war in frühen Jahren von warmer goldoranger Farbe und ausgezeichneter Qualität, erhielt aber in den Arbeiten nach 1700 einen rötlicheren Farbton, verbunden mit der Neigung zum Craquelée. Gelegentlich treten geschnitzte Löwenköpfe an die Stelle der Schnecken. Außer Geigen sind nur wenige Bratschen und eine Theorbe bekannt. Violoncelli sind äußerst selten, doch soll Alban auch ein ausgezeichneter Hersteller von Bögen gewesen sein. Es finden sich Druckzettel folgenden Typs: »MATTHIAS ALBANUS me fecit./ Bulsani in Tyroli 16[94]« oder: »Matthias Albanus me fecit/Bulsani in Tyroli 17[06]«. Sein Name wurde sehr häufig mißbraucht.

Alban gehört in die vordere Reihe der Geigenmacher seiner Zeit, wurde aber nicht so hoch geschätzt wie Jakob Stainer, die Amati-Familie oder Antonio Stradivari. Immerhin besaß aber der englische Geiger William Corbett nach eigenen Angaben von 1747 eine Violine



Violine von Matthias Alban, Bozen 1706.
Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum

Albans von 1683 aus dem Besitz A. Corellis, und Georg Simon Löhlein äußerte noch 1781, Alban sei – nach Mathias Klotz aus Mittenwald – »auch noch ein guter Arbeiter«. Instrumente mit Albans Signatur finden sich in den Museen von Innsbruck, Mailand, Nürnberg und Prag.

2. (Johann) Michael, get. 27. Sept. 1677 in Bozen, † 27. März 1730 in Graz. Er war wohl zunächst Schüler und Mitarbeiter seines Vaters, zog aber dann um 1700 nach Graz, wo er vermutlich als Geselle bei Wolfgang Sagmayr (fl. 1682, † 1700) arbeitete, denn am 14. Febr. 1702 heiratete er dessen Tochter und trat die Werkstatt nachfolge an. 1709 bis 1712, vielleicht auch schon in einer früheren Periode, unterstützte ihn sein Bruder Joseph. 1712 und 1722 hielt sich Michael Alban zur Regelung familiärer Angelegenheiten in seiner Heimatstadt Bozen auf. Sein Nachfolger in Graz wurde Johannes Jauck, der im Sept. 1732 eine seiner Töchter heiratete.

Michael Albans Arbeiten zeigen wenig Ähnlichkeiten mit denen des Vaters und Bruders. Sein Modell ist stärker gerundet, mit breiten Rändern und Einlagen, wodurch es etwas schwerfällig wirkt. Die Wölbungen sind recht hoch und der Lack, obwohl von ansprechendem Rotbraun, oft ziemlich trocken und spröde. Als Zettel verwendete er: »MICHAEL ALBANUS/me fecit Graecy/A° 17«, mit einem aufrecht stehenden Stier in der Mitte (W. L. von Lütgendorff 1922, Bd. 2, Abb. 2).

3. Joseph (I), get. 28. März 1680 in Bozen, † 10. Jan. 1722 daselbst. Zunächst war er wohl Schüler und Mitarbeiter seines Vaters. Er wurde im Okt. 1708, noch zu Lebzeiten des Vaters, in Bozen »zum Inwohner und Geigenmacher an: und aufgenommen«. Doch 1709 bis 1712 ging er zu seinem Bruder Michael nach Graz, bei dem er vielleicht schon früher einmal gearbeitet hatte. Am 25. Febr. 1712 bat er, nach Bozen zurückgekehrt, den Rat der Stadt um die Nachfolge des gerade verstorbenen Vaters. Im August 1712 heiratete er schließlich in Renon die Anna Maria Rorer, Tochter eines wohlhabenden Bozener Zöllners. 1712-1722 lassen sich Arbeiten für die Bozener Pfarrkirche nachweisen, darunter auch ein Geigenbogen.

Joseph Alban setzte die Arbeit seines Vaters fort, orientiert an der Amati-Tradition. Seine Wölbungen sind jedoch meist...

Die **Interpreten** der europäischen und außereuropäischen Kunstmusik spielen im heutigen Musikleben eine wichtige Rolle. Die Artikel dieser Gruppe geben sachliche Informationen zu Ausbildung und Repertoire. Das Schwergewicht liegt dabei nicht ausschließlich auf der Gegenwart. Auch historische Persönlichkeiten werden als Teil der Musikgeschichte dargestellt, sofern sie über einen lokalen Wirkungskreis hinaus Beachtung fanden oder durch die Zusammenarbeit mit Komponisten von Bedeutung waren.

In music life today, **performers** of European and non-European art music play an important role. The articles in this area provide objective accounts of their training and repertoire. The emphasis does not fall entirely on the present: past figures are also dealt with as part of music history insofar as they were esteemed outside local circles or attained significance by collaborating with composers.

Ackté, (urspr. Achté, seit 1919 Ackté-Jalander), Aino

* 23. Apr. 1876 in Helsinki, † 8. Aug. 1944 in Nummela. Aino Ackté's Vater Lorenz Nikolai Achté war Sänger und Kpm., ihre Mutter Emmy Charlotta geb. Strömer, von der sie ihre erste musikalische Ausbildung erhielt, war viele Jahre lang die erste Sopranistin der 1873 gegr. Finnischen Oper. Auch ihre Schwester Irma Tervani wurde international bekannt, bes. als Carmen. Nach ihrem ersten öffentlichen Auftreten in Helsinki 1893 wandte sich Aino Ackté nach Paris, studierte am Cons. (Edmond Duvernoy, Alfred Girodet) und wurde 1897 mit einem Premier Prix ausgezeichnet. Darauf folgte unmittelbar ein Vertrag mit dem Théâtre National de l'Opéra, wo sie in demselben Jahr als Marguerite in Ch. Gounods *Faust* debütierte. In der Presse wurde die 21jährige mit Kr. Nilsson, A. Patti, N. Melba und Marie van Zandt verglichen. Während der sechs folgenden Jahre war sie die am meisten gepriesene Sopranistin der Großen Oper und sang mit besonderem Erfolg u.a. die Partien der Elisabeth (*Tannhäuser*), des Benjamin (in E.-N. Méhuls *Joseph*) und der Nedda (*Pagliacci*). R. Leoncavallo bezeichnete ihre Nedda in einer Bildwidmung als *«incomparable»*. 1904-1906 war sie an der Metropolitan Opera in New York ständig engagiert und machte ausgedehnte Tournées in den USA. Seit 1907 trat sie öfters in Covent Garden in London auf und spielte u.a. die Titelrolle in R. Strauss' *Salome* bei deren englischer EA 1910 unter Sir Th. Beecham. Strauss war von ihrer Stimme und ihrem dramatischen Talent so begeistert, daß er sie einlud, bei den von ihm geleiteten Aufführungen der *Salome* in Dresden und Paris mitzuwirken. Bis 1913 war Aino Ackté wiederholt auf Konzertreisen in Mitteleuropa und erweckte Bewunderung auch als Konzertsängerin. In der Finnischen Oper hat sie noch 1920 die *Tosca* gesungen. Seit 1911 widmete sie sich dem Aufbau des finnischen Musiklebens. 1912-1914, 1916 und 1930 veranstaltete sie im Schloß Olavinlinna in Savonlinna Opernfestspiele, die 1967 neu belebt wurden. In der Zeit von 1938 bis 1939 leitete sie die Finnische Oper.

SCHRIFTEN *Muistojä ja kuvitelmiä* (Erinnerungen und Phantasien), Helsinki 1916, Otava ■ *Muistojeni kirja I* (Buch meiner Erinnerungen I), ebd. 1925 ■ *Taitteeni taipaleelta* (Aus meiner künstler. Laufbahn), ebd. 1935 ■ *Libr. zur Oper Juha* von A. Merikanto (nach Juhani Aho), ebd. 1986, Fazer.

LITERATUR (Auswahl) K. FLODIN, *Aino Ackté*, in: *Musikliv och reseminnen* (Musikleben und Reiseerinnerungen), Tammerfors 1931, 92f. ■ L. WENNERVIRTA, *Aino Ackté - Albert Edelfelt*, Porvoo 1944 ■ T. ELMGREN-HEINONEN, *Aino Ackté*, in: S. Ranta (Hrsg.), *Sävelten taitureita* (Virtuosens der Töne), ebd. 1947, 450-461 ■ G. LEPPÄNEN, *Minkäläinen oli äitini Aino Ackté elämä?* (Wie war das Leben meiner Mutter A. Ackté?), in: N. Hirn (Hrsg.), *Valloittavia naisia* (Reizende Frauen), Tampere 1948, 491-503 ■ T. PYLKKÄNEN, *Aino Ackté*, in: M. Pulkkinen (Hrsg.), *Suomalaisia musiikin taitajia* (Finn. Meister der Musik), Porvoo 1958, 389-397 ■ C. L. BRUUN, *Aino Ackté*, in: *Record News* (Toronto) 5, 1960, 183ff. (mit Diskographie) ■ G. LEPPÄNEN, *Arkipiispan perhe ja Aino Ackté* (Die Familie

des Erzbischofs und A. Ackté), Keuruu 1966, ³1967 ■ P. SAVOLAINEN, *Savonlinnan oopperajuhlat Aino Acktésta Martti Tavelaan* (Die Opernfestspiele in Savonlinna von A. Ackté bis Martti Tavela), Savonlinna 1980 ■ DERS., *Savonlinnan oopperajuhlat 75 vuotta* (75 Jahre Opernfestspiele in Savonlinna), ebd. 1987 ■ O. PAKKANEN, *Aino Ackté - Pariisin primadonna* (A. Ackté - Pariser Primadonna), Porvoo 1988 ■ P. GRONOW/I. SAUNIO, *Äänilevyn historia* (Gesch. der Schallplatte), ebd. 1990 ■ A. KARLSON, *Aino Ackté: Prima donna and Nationalist*, in: *Finnish Music Quarterly* 9, 1993, H. 1, 14-19.

ILKKA ORAMO*

Agosti, Guido

* 11. Aug. 1901 in Forlì, * 2. Juni 1989 in Mozzate (Como). Schon im Alter von sieben Jahren gab Guido Agosti Klavierkonzerte. 1911 trat er in das Liceo Musicale in Bologna ein, studierte Klavier bei Bruno Mugellini († 15. Jan. 1912), Filippo Ivaldi und F. Busoni und erhielt 1914 sein Diplom sowie aus der Hand Busonis den Mugellini-Preis. Agosti studierte außerdem privat Komposition bei G. Benvenuti und absolvierte gleichzeitig das Gymnasium. Darauf folgte ein philologisches Studium an der Universität. 1921 nahm er seine Virtuosenlaufbahn wieder auf und errang im In- und Ausland sofort große Erfolge. Auch auf dem Gebiet der Kammermusik entwickelte er eine bemerkenswerte Aktivität, bes. in Zusammenarbeit mit Ferenc da Vecsey, P. Fournier, dem *Quartetto Léner* und dem *Quartetto di Roma*; 1967 gründete er ein Trio mit S. Gazzelloni und E. Mainardi (KL, Fl., Vc.). Außer im Privatunterricht lehrte er Klavier am Liceo Musicale Benedetto Marcello in Venedig (1932-1939), am Conservatore Giuseppe Verdi in Mailand (1941/42), am Conservatore di S. Cecilia in Rom (1941-1966) und in der Meisterklasse der Accademia di S. Cecilia in Rom (1967-1984). Er gab Klavierunterricht in den Meisterklassen der Accademia Chigiana in Siena (1947-1986), der Franz-Liszt-Hochschule in Weimar (1963-1972), der Sibelius-Akademie in Helsinki (1970), der Julliard School in New York (1975-1976), der North Carolina Univ. in Durham (1976-1978) und bei den *Corsi internazionali di interpretazione musicale* in Perugia (1980-1982). Er unterrichtete ferner Kammermusik in den Meisterklassen der Accademia di S. Cecilia (1944/45) und am gleichnamigen Kons. (1966-1971). Agosti war Jurymitglied unzähliger internationaler Wettbewerbe. Er gehörte der Accademia di S. Cecilia (seit 1976 Vizepräs.), der Accademia Filarmonica Romana sowie der Accademia Cherubini in Florenz an und war korrespondierendes Mitglied des Nationalen Chopin-Inst. in Warschau und Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London. Er spielte selbst die UA der ihm gewidmeten Klaviersonate von E. Bloch (1935 Genf).

WERKE

A. *Vokalmusik* (Sologesänge mit Klavier) *Rispetto* (Vld.; 1940), Mld. 1947, Savini Zerboni ■ *Tre liriche* (Simonides, aus Kaschmir, Francesco d'Albizzo;

1940), Mld. 1947, Carisch ■ *Due liriche* (Ly-y-Hane, Chio-Ko-Fou; 1940), ebd. 1947 ■ *Scherzo ed epigramma* (aus Indien, Tristan l'Hermitte; 1941), ebd. 1947 ■ *Quattro liriche* (Amaru, François Villon, unbekannter Textdichter, ders.; 1941), ebd. 1947, Suvini Zerboni.

B. Klaviermusik *Cinque bagatelle* (1941), Mld. 1946, Suvini Zerboni ■ *Preludio e Toccata* (1942), ebd. 1943.

C. Bearbeitungen (für Klavier) I. Stravinskij, *Danse infernale, berceuse et finale tirée du ballet L'Oiseau de feu*, Mz. 1928, Schott ■ N. Rimskij-Korsakov, *Il volo del calabrone dall'opera Lo Zar Saltan*, Mld. 1943, Suvini Zerboni.

SCHRIFTEN

1. Buch *Osservazioni intorno alla tecnica pianistica*, Siena 1943, Ticci.

2. Editionen G. B. Martini, *Concerti per cembalo e orchestra*, Ausg. für 2 Kl., Mld. 1943 (= I classici musicali italiani 2) ■ L. van Beethoven, *32 variazioni c*, ebd. 1949, Curci (mit Kommentaren) ■ Fr. Chopin, *Scherzi*, ebd. 1948 (krit. Ausg.) ■ Ders., *Polacche*, ebd. 1951 (dass.) ■ Ders., *Mazurche*, ebd. 1955 (dass.) ■ Ders., *Sonate*, ebd. 1965 (dass.).

Obwohl in außergewöhnlichem Maße musikalisch begabt (Gedächtnis, Improvisation, Partiturlernen usw.) und im Besitz einer perfekten pianistischen Technik, verkörperte Agosti doch nicht den Typ des sich zur Schau stellenden Virtuosen, sondern im Gegenteil den des maßvollen, kritisch-feinfühlig und streng textgetreuen Künstlers (für letzteres sprechen auch seine Beethoven- und Chopin-Ausgaben). Er war an der Musik weit über sein Spezialgebiet hinaus interessiert und ebenso an allen anderen Künsten. Gerade das Zusammentreffen all dieser Eigenschaften machte ihn zu einem idealen Mitwirkenden im Ensemblespiel jeder Art und jeglichen Stils und gleichzeitig zu einem Lehrer von höchstem Niveau sowohl in technischer als auch in künstlerischer Hinsicht. Als Klaviersolist bildete er sich vor allem an Beethoven, Brahms und Debussy; erst später wandte er sich mit gleichem Eifer Chopin zu.

LITERATUR L. DALLAPICCOLA, *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, in: Ders., *Parole e musica*, Mld. 1980, 269–271 ■ G. SALVETTI, *Guido Agosti iratico umanista del pianoforte*, in: *Il giornale della musica* 5, 1989, Nr. 41, 13 ■ C. TIMBRELL, *In memoriam Guido Agosti 1901–1989*, in: *The Piano Quarterly* 33, 1990, Nr. 149, 51f.

TONI GERACI

(FEDELE D'AMICO)

Alboni, Marietta

* wahrscheinlich am 6. März 1826 in Città di Castello (nach FétisB 1823 in Cesena), † am 23. Juni 1894 in Ville d'Avray. Die Altistin (Contralto) Marietta Alboni studierte bei Alessandro Mombelli am Liceo musicale von Bologna, wo sie bes. auch von Rossini unterwiesen wurde, der sie nachhaltig förderte. Nach ihrem Debüt am 3. Okt. 1842 am Teatro Comunale von Bologna in *Saffo* (G. Pacini) trat sie 1842 am gleichen Theater auch in der UA von *La Sibilla* (Pietro Torrigiani; 22. Okt. 1842) und in *Lucrezia Borgia* (Donizetti) auf. Am 30. Dez. 1842 sang sie in Rossinis *L'assedio di Corinto* erstmals am Teatro alla Scala in Mailand. Dort (Karneval und Herbst 1843, Karneval 1844) – u. a. in den UA von *Lara* (Matteo Salvi; Herbst 1843) und *L'ebrea* (G. Pacini; 27. Febr. 1844) – und am Kärlntnertheater in Wien (Apr. bis Juni 1843, Mai/Juni 1844 und 1845) errang sie anschließend ihre ersten großen Erfolge in dem Ensemble des Impresarios Bartolomeo Merelli. Am Ende der Wiener Saison 1843 wurde sie beschrieben als »Alt in Prachtfolie, stählerne Kraft, goldner Klang, jugendliche Schönheit, schwellende Formen, Gefühl und Methode« (AmZ 45, 1843, Sp. 722). 1845 trat sie in St. Petersburg, Pest, Prag, Leipzig, Berlin und Hamburg auf, zumeist in Konzerten, gastierte aber auch in Opernaufführungen. 1846 sang sie in Berlin, Karlsbad, Prag (UA *Consuelo* von G. B. Gordigiani am 6. Juni), Pest und Dresden. Nachdem sie im Sept. 1846 am Teatro Argentina in Rom gesungen hatte, wurde ihr in London ein außergewöhnlicher Erfolg zuteil, als sie dort am 6. Apr. 1847 in *Semiramide* (Rossini) zur Eröffnung der ersten Saison der Royal Italian Opera in

Covent Garden debütierte. Im Okt. des Jahres war sie zum ersten Mal in Paris zu hören, zunächst mit drei Konzerte in der Opéra, dann am 2. Dez. am Théâtre Italien in *Semiramide*. 1848 trat die Alboni erneut in Covent Garden auf, u. a. als Urbain in *Les Huguenots*. Meyerbeer arbeitete für diese Gelegenheit die Partie des Urbain für Contralto um und komponierte für die Alboni die neue Arie »Non [...], vous n'avez jamais, je gage« (2. Akt). 1849 sang sie wieder am Théâtre Italien, außerdem an Her Majesty's Theatre (London). Nach einer Tournee (Ende 1849 bis 1850), die sie nach Brüssel, Genf, Lyon, Marseille und Bordeaux führte, debütierte sie 1850 an der Pariser Opéra in *Le Prophète* (Meyerbeer). Dort wirkte sie am 16. Mai 1851 auch an der UA von *Zerline ou La Corbeille d'oranges* (Auber) mit.

Nach einem weiteren Auftritt an Her Majesty's Theatre 1851 unternahm sie eine ausgedehnte Tournee nach Spanien und Amerika (1852/53). Ein Versuch des Teatro La Fenice, die zu jener Zeit als »sommità artistica« (M. Conati 1984, S. 275) angesehene Sängerin für die Fastenzeit 1853 zu engagieren, scheiterte am Widerstand Verdis. 1853 heiratete sie in Paris den Grafen Carlo Pepoli. In Paris und London trat sie noch bis Apr. 1872 auf; dann zog sie sich von der Bühne zurück. Marietta Alboni war in zweiter Ehe mit Charles-Denis Ziegler verheiratet (1877).

Zu Rossinis Beerdigung 1868 sang sie mit A. Patti ein Duett aus dessen *Stabat Mater*. Am 28. Febr. 1869 wirkte sie in UA der Orchesterfassung von Rossinis *Petite Messe solennelle* am Théâtre Italien mit, ein Werk, in dem sie anschließend während einer Tournee durch Frankreich, Belgien und Holland auftrat. Am 29. Febr. 1892 schließlich initiierte sie in Paris die Feierlichkeiten zu Rossinis 100. Geburtstag und veranstaltete ein Konzert, in dem sie zwei Arien aus *Il barbiere di Siviglia* und *La cenerentola* sang. Ihr letzter Auftritt als Sängerin fand am 6. März 1893 bei einem Empfang anlässlich ihres Geburtstages statt.

Der Schwerpunkt von Marietta Albonis Repertoire lag neben den bereits erwähnten Opern hauptsächlich auf den Werken Rossinis (*Il barbiere di Siviglia*, *Semiramide*, *Tancredi*, *L'italiana in Algeri*, *La gazza ladra*, *La donna del lago*, *Cenerentola*) und Donizettis (*Lucrezia Borgia*, *Maria di Rohan*, *Linda di Chamounix*, *Anna Bolena*, *Belty* und *La Favorita*). Auch Mozarts *Le nozze di Figaro* gehörte dazu. Ihre Stimme besaß einen außergewöhnlich großen Umfang, so daß sie selbst Bariton- (Don Carlos in *Ernani*) und auch Sopranrollen (*Anna Bolena*; *Norina* in *Don Pasquale*; *Amina* in *La sonnambula*) übernehmen konnte. Die zeitgenössischen Kritiker erkannten ihr einhellig eine sehr schöne Altstimme mit reinem Timbre und großer Kraft zu, verbunden mit überragender Koloraturfertigkeit. Rossini, der sie sehr bewunderte, ließ sie in seinen Soirées musicales auftreten, wo sie u. a. Arien aus den *Péché de vieillesse* des Komp. interpretierte (*L'Amour à Pékin* ist ihr zugeeignet). Einige Kritiker, u. a. Fétis, urteilten, sie besäße sowohl im Gesangsausdruck als auch in schauspielerischer Hinsicht zu wenig dramatisches Talent.

LITERATUR FÉTISB ■ *Mus. Recollections of the Last Half Century*, L. 1872 ■ F. D'AMICO, in: ES ■ V. RIGONI, *Una festa a Parigi*, in: *Bollettino del centro rossiniano di studi* 1, 1955, 75f. ■ DERS., *Centenario a Parigi*, in: *class.* 2, 1956, 17 ■ H. ROSENTHAL, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, L. 1958 ■ A. BONACCORSI, in: DBI ■ G. GUALERZI, *I cantanti*, in: *La Scala*, Mld. 1966 ■ E. FORBES, in: *NGROVED* ■ M. CONATI, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Mld. 1983 ■ J. GHEUSI, *Histoire du théâtre des Italiens de Paris*, in: *L'Avant-Scène Opéra* Aug. 1984, Nr. 66, 86–97 ■ *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. von H./G. Becker, Bd. 4: 1846–1849, Bln. 1985 ■ *La casa di Rossini. Catalogo del museo*, hrsg. von Br. Cagli/M. Bucarelli, Modena 1989, 164f.

BIANCA MARIA ANTOLINI

ÜBS.: IRENE KORTEL

Entsprechend der gewachsenen Bedeutung von **Jazz**, **Rockmusik** und **Unterhaltungsmusik**, aber auch des **Tanzes** nehmen Artikel über Personen aus diesen Bereichen in der neuen MGG einen größeren Raum ein. Herausragende Künstler aus diesen Feldern werden sachlich dargestellt und gewürdigt. Artikel zu Choreographen, Tänzern oder Jazzmusikern der ersten Generation berücksichtigen auch die historischen Dimensionen dieser Gebiete.

As befits the growing significance of **jazz**, **rock and commercial music**, as well as **dance**, a large amount of space in the new MGG is given to figures from these fields. The outstanding artists are presented and objectively assessed. Articles on pioneer choreographers, dancers and jazz musicians also take into account the historical dimensions of these areas.

Abraham, Abrahám, Paul (Pál)

* 2. Nov. 1892 in Apatin (Südungarn, heute Kroatien), † 6. Mai 1960 in Hamburg. Paul Abraham erhielt den ersten Klavierunterricht bei seiner Mutter; trotz großer musikalischer Begabung begann er zunächst eine Banklehre in Budapest. Nebenher studierte er am Budapester Kons. Komposition, was ihm den Weg an die Kgl. Ungarische Musikakad. (1910-1916) ebnete; eine Reihe von Lied- und Kammermusikkompositionen sowie der Titel eines Prof. für Liturgie, Theorie und Musikgeschichte sind Ergebnisse der folgenden Jahre. Erster großer Erfolg des sich zunächst ausschließlich der klassischen Musik widmenden Abraham war sein Konzert für Violoncello und Orch., es folgten ein Streichquartett und eine Serenade. Seine Spielleienschaft und Börsenspekulationen führten zu finanziellen Problemen während der Inflationszeit. Abraham wandte sich deshalb mehr dem Kapellmeisterberuf zu und wurde 1927 an das Budapester Operntheater engagiert. Ein Jahr später hatten seine beiden Operetten *Zenebona* und *Der Gatte des Fräuleins* ohne großen Erfolg ihre Uraufführung. Als Dgt. an der Kgl. Oper galt er während dieser Zeit als Spezialist für lyrische Opern. Trotzdem kehrte er 1929 der Oper endgültig den Rücken; gleichzeitig verlagerte er seinen Wohnsitz nach Berlin, das zu diesem Zeitpunkt Wien als Zentrum der Operettenproduktion längst abgelöst hatte. Dort hatte er erste Erfolge im neuen Medium des Tonfilms (z. B. *Melodie des Herzens*), den endgültigen Durchbruch erzielte Abraham dann 1930 mit seiner Operette *Viktoria und ihr Husar*, die zwar in Budapest zur UA gelangte, ihren Siegeszug aber auf dem Umweg über die Leipziger Operettenfestspiele im Berliner Metropoltheater feiern durfte. Mit den beiden folgenden Operetten *Die Blume von Hawaii* und *Ball im Savoy* stieg Abrahams Popularität noch weiter, die hohen Aufführungsziffern dieser drei Werke zu Anfang der 1930er Jahre verhalfen ihm zu reichlichem Wohlstand. Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland sah sich der Komp. im Zenit seines Erfolges zur Emigration nach Wien gezwungen, wo er mit drei weiteren Operetten die Erfolge aus Deutschland jedoch nicht mehr wiederholen konnte. Die Flucht vor den Nationalsozialisten führte ihn über die Stationen Budapest, Paris, England, Kuba schließlich nach New York. Doch ohne Aufenthaltsgenehmigung und Aussicht auf Engagements war er dem finanziellen Ruin nahe; im Unterschied zu Kollegen wie E. Kálmán oder R. Stolz gelang es ihm nicht, im Exil Fuß zu fassen, was schließlich die auftretenden Erscheinungen einer Geisteskrankheit forciert haben mag. Ab Febr. 1946 verbrachte er zehn Jahre im New Yorker Credmoor Hospital. Maßgeblich durch Einsatz und Vermittlung des Hamburger Schriftstellers Walter Anatol Persich gelang es, den Nervenkranken im Rahmen eines amerikanischen Sammeltransports nach Deutschland zurückzufliegen. Während der restlichen vier Jahre bis zu seinem Tod weilte er in latenter geistiger Umnachtung im Eppendorfer Krankenhaus in Hamburg.

WERKE (verlegt bei Dreiklang, Alrobi)

I. Operetten *Der Gatte des Fräuleins* (2. März 1928 Budapest, Hauptstädt. Operntheater) ■ *Viktoria und ihr Husar* (A. Grünwald und F. Löhner nach E. Földes; 21. Febr. 1930 ebd.) ■ *Die Blume von Hawaii* (Dies. nach E. Földes; 24. Juli 1931 Lpz., Neues Theater) ■ *Ball im Savoy* (Dies.; 23. Dez. 1932 Bln., Großes Schauspielhaus) ■ *Märchen im Grand-Hotel* (Dies.; 28. März 1934 Wien, Theater an der Wien) ■ *Dschainah, das Mädchen aus dem Tanzhaus* (Dies.; 21. Dez. 1935 ebd.) ■ *Roxy und ihr Wunderteam* (L. Zsilagy, D. Keller, dt. Übs. A. Grünwald, H. Weigel), Vaudeville (25. März 1937 ebd.) ■ *Julia* (23. Dez. 1937 Budapest, Hauptstädt. Operntheater).

II. Filmmusiken *Melodie des Herzens* (1929) ■ *Die singende Stadt* (1930) ■ *Die Privatsekretärin* (1931) ■ *Ein bißchen Liebe für dich* (1932) ■ *Zigeuner der Nacht* (1932) ■ *Das Blaue vom Himmel* (1932) ■ *Glück über Nacht* (1932) ■ *Yes, Mister Brown* (1932) ■ *Rakoczy-Marsch* (1933) ■ *Bretter, die die Welt bedeuten* (1935) ■ *Tagebuch der Geliebten* (1935) ■ *Die entführte Braut* (1938) ■ *Antonia – Romance Hongroise* (1938).

III. Sonstiges Streichquartette, Serenaden, Konzert für Vc. und Orch. (vermutlich verschollen).

Abraham steht exemplarisch für die stilistische Konfusion von Operette mit Revue und Tonfilm am Ende der 1920er Jahre und damit auch für die fortschreitende Dekadenz des Genres. Die derzeit übliche Geringschätzung der Bühnenwerke Abrahams liegt in jener Enttypisierung begründet, die seinen Operetten zueigen ist: Hinter diversen Internationalismen, Exotismen und viel »präzedenziösen Gebärden« (Adorno) verbirgt sich die alte dramaturgische Schablone. Im Gegensatz zu konservativeren Vertretern des Genres wie E. Kálmán oder Fr. Lehár entfernte sich Abraham rasch vom Klangidiom der Operette österreichisch-ungarischer Provenienz: der Wiener Walzer wird vom breit angelegten English Waltz fast völlig verdrängt, schneller und langsamer Foxtrott, Tango, Melodramszenen und Lieder im Chansonstil beherrschen seine Bühnenwerke. Ähnlich Lehár erwies sich Abraham auch als Meister im Zeichnen einer exotischen *Couleur locale*, wobei er jedoch in harmonischer wie auch instrumentatorischer Hinsicht zu noch gewagteren Mitteln greift (vgl. z. B. Finale I, *Die Blume von Hawaii*). Nicht umsonst bezeichnete ihn der Wiener Musikkritiker und Biograph Ernst Decsey als »Richard Strauss der modernen Operette« und verglich ihn stellenweise sogar mit I. Stravinskij. Abrahams harmonische Verarbeitung von Themen geht über das gewöhnliche Repertoire der Unterhaltungsmusik der Zwischenkriegszeit hinaus, insbesondere sind häufig Anleihen bei der Jazzmusik festzustellen; dasselbe gilt auch für die zumeist komplizierte rhythmische Gestalt seiner Kontrapunkte. Demgegenüber stehen melodische Originalität und die Fähigkeit, Schlager zu erfinden, die einprägsam sind und modischen Geschmacksrichtungen Rechnung tragen. Die Instrumentation ist üppiger als bei den meisten Operetten der Zeit, verstärkte Blechbläserbesetzungen, ein bis drei Klaviere, Banjos, erweitertes Schlagwerk sowie ein Vokalensemble im Orchester nehmen zeitgenössische Tendenzen sowohl der U- als auch der E-Musik auf; Exotik wird zumeist durch ungewöhnliche, der Operentradition wider-

sprechende Instrumentalkonstellationen vermittelt. All diese Mittel werden in den drei Genres Operette, Revue und Tonfilm gleichermaßen angewandt, wobei die Tendenz zum durchkomponierten Ensemble bei der Operette noch am ausgeprägtesten erscheint. Interessanterweise hatte Abraham seine großen Erfolge ausschließlich in der Operette, seiner Tonfilmmusik war eine ähnliche Resonanz nicht beschieden. Erst wenn es wieder Regel wird, die Werke Abrahams nach zahlreichen, fragwürdigen Bearbeitung in der musikalischen Originalgestalt aufzuführen, dürfte es möglich sein, ein objektiveres Bild von dessen kompositorischer Leistung zu zeichnen.

LITERATUR G. SEBESTYÉN, *Paul Abraham – Aus dem Leben eines Operettenkomp.*, Wien 1987 ■ P. W. JACOB, *Erinnerungen an Paul Abraham*, in: Programmheft 16, 1976/77, Theater der Stadt Koblenz ■ M. PACHER, *Der Kronprinz der Operette*, Bln./Mn. 1982 ■ T. H. VON PODEWILLS, *Ich erinnere mich an Paul Abraham*, in: Programmheft 10, 1987/88, Stadttheater Lüneburg.

ALEXANDER DICK

Aglié, Filippo d', Conte di San Martino, Seigneur de Saint-Martin, Conte Filippo San Martino d'Aglié

* 27. März 1604 in Turin, † 19. Juli 1667 daselbst. Filippo d'Aglié ist der zweite Sohn des Conte Giulio Cesare d'Aglié. Dessen jüngerer Bruder, der Marchese Ludovico d'Aglié (1578-1646), hatte sich bereits seit Beginn des 17. Jh. als Organisator, Choreograph und Schöpfer der Feste am savoyischen Hof einen Namen gemacht. Filippo dürfte seinem Onkel in dieser Richtung entscheidende Anregungen, vielleicht auch Schulung verdanken. Mit Hilfe Ludovicos, zu jener Zeit piemontesischer Botschafter in Rom, trat er im Jan. 1624 in Rom als Page in die Dienste von Kardinal Maurizio di Savoia (1593-1657). Hier wurde er zweifellos Zeuge des sich immer glanzvoller gestaltenden Musik- und Theaterlebens im Umkreis der Barberinis und schuf seine erste große Festkomposition, das Caroussel *Bacco trionfante* (1624). 1625 wurde d'Aglié cornetta im Regiment von Don Felice di Savoia, 1627 *gentiluomo di camera* von Kardinal Maurizio, der ihn mit zurück nach Turin nahm, wo d'Aglié mit den beiden Balletten *Il Prometeo che rubba il fuoco al sole* und *Circe scacciata*, das als Besonderheit dissonierende Vogelstimmenimitationen enth., die Aufmerksamkeit des Herzogs Vittorio Amedeo I. und namentlich seiner Gattin Maria Cristina, der Schwester Ludwigs XIII. von Frankreich, erregte. 1631 war er mit diplomatischen Missionen in Frankreich betraut und führte auf Einladung von Königin Anna das von ihm geschaffene und choreographierte Ballett *Gli habitatori dei monti* in Paris auf. Spätestens seit Mitte des Jahres 1632 befand sich d'Aglié wieder am Hof in Turin und wirkte dort nunmehr als zentraler Organisator, Dichter, Komponist und Choreograph glanzvoller Hoffeste (Ballette, Carroussels, Joutes usw.). Nach dem Tod des Herzogs (1637) wurde er zum wesentlichsten politischen Ratgeber Cristinas, deren Liebhaber er auch war. Auf politischer Ebene geriet er zwischen die verfeindeten Fronten der spanischen und profranzösischen Partei. D'Aglié gelang es, Cristina und ihre Kinder vor dem drohenden Zugriff Frankreichs auf die Souveränität zu schützen. 1640 von Richelieu in Vincenne gefangengesetzt, kehrte er 1643 nach dessen Tod (Dez. 1642) nach Savoyen zurück und wurde unmittelbar darauf Hauptmann der kgl. Garde, 1646 *Sovrain-tendente delle finanze*. Auch unter Carlo Emanuele II. organisierte er die großen Hoffeste. 1650 ernannte ihn der Herzog zum Majordomus. D'Aglié erhielt für seine künstlerischen wie politischen Verdienste ein prunkvolles Staatsbegräbnis.

WERKE [Auswahl] *Bacco trionfante dell'India, con Egloga e caccia pastorale*, Carroussel 5 Tableaux (22. Jan. 1624 Rom) ■ *La forza d'Amore* (1626) ■ *Il Prometeo che rubba il fuoco al Sole* (1627 Turin) ■ *Circe scacciata* (Karneval 1627 ebd.) ■ *Il trionfo d'amore* (Verse von F. d'Aglié; 1628 ebd. zum Geburtstag der Herzogin) ■ *L'eternità* (22. Jan. 1629 ebd.) ■ *Gli habitatori dei monti* (fiz.: *Le Ballet des montagnards*, 28. Aug. 1631 Paris) ■ *La caccia teatrale* (22. Jan. 1632 in der Villa von Kardinal Mauri-

zio) ■ *La felicità pubblica* (10. Febr. 1632 Turin) ■ *L'imperio d'Amore*, Joute (10. Febr. 1633 ebd.) ■ *La musica*, Tl. der (5) für das Schäferspiel *Fillo de Sciro* komp. Intermedien (1633 Turin) ■ *Il teatro della vita*, Joute (14. Sept. 1633 ebd.) ■ *I corrieri di tutti le parte del mondo*, Mascherata (1634) ■ *Il como dio delle allegrezze* (10. Febr. 1634 Turin) ■ *Giano pacifico e guerriero*, carosello (Festa a cavallo; 8. Mai 1634 in der Villa von Kardinal Maurizio) ■ *La verità nemica della apparenza sollevata dal tempo* (1634) ■ *Il giudizio di Paridi* (10. Febr. 1635 Turin) ■ *La cecità* (1635 ebd.) ■ *Il teatro della gloria* (10. Febr. 1637 ebd.) ■ *Hercole espugnator delle Esperidi* (am letzten Tag des Karnevals 1637 ebd.) ■ *Hercole et Amore*, Ballett 5 Tableaux, vierst. Musik erh. I-Tn, 9m.11.83-6 (10. Febr. 1640 Chambéry) ■ *La Fenice rinovata*, vierst. Musik erh. ebd. (9. Febr. 1644 Fossano) ■ *Il Dono del Re dell'Alpi*, Ballett 4 Tle., vierst. Musik erh. ebd. (10. Febr. 1645 Rivoli) ■ *L'oriente guerriero*, carosello (10. Juni 1645 Palazzo Valentino) ■ *Il carnaval languente* (3. März 1647 Turin) ■ *Il tabacco*, Ballett 5 Szenen, vierst. Musik erh. I-Tn, 9m.11.83-6 (1. März 1650 [letzter Tag des Karnevals] Turin) ■ *Gli Hercoli domatori dei mostri et Amore domatore degli Hercoli*, Carroussel und Joutes (Festa a cavallo; 15. Dez. 1650 ebd.) ■ *L'educatione d'Achille e delle Nereidi sue sorelle nell'isola doro*, Ballett und Oper (recitativo in musica) 3 Akte (22. Dez. 1650 ebd.; wiederholt 10. Febr. 1651) ■ *Il Gridelino*, Ballett 3 Akte, vierst. Musik erh. (am letzten Tag des Karnevals 1653 Turin; wiederholt Herbst 1853 P. als *Ballet du Grisdelin*) ■ *I bachanali antichi e moderni*, Ballett 2 Tle. (am letzten Tag des Karnevals 1655 Turin) ■ *La primavera trionfante dell'inverno*, Ballett 7 Szenen, Musik von Francesco Farinelli, Verse von Gabriele Oregiano (10. Febr. 1657 ebd.) ■ *La gloria della corone delle margherite*, Carrousel (Festa a cavallo; 29. Apr. 1660 ebd.) ■ *L'unione per la peregrina Margherita reale e celeste (= La perla peregrina)*, Ballett 4 Tle. (11. Mai 1660 ebd.).

Im Werk d'Agliés spiegeln sich die Qualitäten eines Mannes, der ungewöhnliche Bildung mit vielseitigem künstlerischem Talent verband und gleichzeitig die Geschicke seines Landes als Politiker zu leiten verstand. Ménestrier, sein Pariser Korrespondent und Historiograph, schildert ihn als Tänzer, Sänger und Komponist, der verschiedene Instrumente spielte, italienisch, lateinisch und französisch dichtete und vor allem große Feste als Choreograph, Bühnen- und Kostümbildner hervorragend organisierte. Die Quellen weisen ihn als phantasievollen und originellen Erfinder effektvoller Spektakel aus, die in der Regel für dynastische Feste bzw. den Karneval veranstaltet wurden und außer dem Divertissement bes. auch der Propaganda für das Haus Savoyen dienten. Die Konzeption des französischen Ballet de cour, das Musik, Tanz und Drama zu einer merkwürdigen Synthese vereinigte, ist weitgehend auch für die Turiner Feste *delle Madame Reali* von Relevanz. Dem neuplatonische Denkmotell jener Zeit entsprechend bedeutete das Hofballett eine Art profanes Ritual, das die räumlich-geometrisch genau geregelte tänzerische wie auch die musikalische Bewegung, die kunstvolle sprachliche Metaphorik als Projektion göttlicher Ordnung auf Erden verstand. Der Herrscher hatte als möglichst selbst im Mittelpunkt stehender Tänzer mitzuwirken, auf den die Organisation und Choreographie dieses ›Gesamtkunstwerks‹ ausgerichtet war. So tanzte der zehnjährige Erbprinz Carlo Emanuele II. 1644 in d'Agliés Huldigungsballett für Cristina, *La Fenice rinovata*, die Rolle der Sonne – neun Jahre vor dem eminent politischen Auftritt Ludwigs XIV. als Sonne im *Ballet de la nuit* (P. 1653), das als höchst effektvolles künstlerisches Manifest gegen den Aufstand der Fronde verstanden wurde.

Anders als das Pariser Ballet de cour, das im Verlauf seiner Geschichte von unterschiedlichen, mehr oder weniger begabten Künstlern und Organisatoren geprägt wurde, war das Turiner Hofballett während eines Zeitraums von beinahe 40 Jahren fast ausschließlich das Werk Filippo d'Agliés. Es gelang ihm, diese Kunstform in einer Weise auszugestalten, die auch in Frankreich Bewunderung erregte und sich dem Siegeszug der Oper ringsum in Italien gegenüber bis ins späte 17. Jh. behauptete.

Ungewöhnlich ist die Fülle der Einzelheiten, die über diese Auführungen überliefert sind, nicht nur in gedruckten Berichten über die Festlichkeiten oder durch Gelegenheitsgedichte, sondern auch durch Libretti und Überreste von Partituren. Von Tommaso Borgonio (um 1627-1691, hzgl. Sekretär und Kalligraph) sind 13 in rotem Leder

gebundene und mit dem hzgl. Wahlspruch geprägte Prachtbände erhalten, die eine Beschreibung jeder Szene, der Bewegungen von Tänzern und Schauspielern, der gesungenen Verse sowie Abbildungen aller Kostüme, der Ausstattung der Hoffeste und zahlreicher Auführungen d'Agliés enthalten (I-Tr und Tn).

AUSGABE *Le Ballet du tabac*, Faks. hrsg. von J. Baudry, o.O. 1973

LITERATUR CL. FR. MÉNESTRIER, *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon 1669 ■ DERS., *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, P. 1681 ■ DERS., *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, ebd. 1682, Repr. 1972 ■ G. CLARETTA, *Storia della regenza di Cristina di Francia duchessa di Savoia*, 3 Bde., ebd. 1868-1869 ■ G. RUA, *Poeti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Turin 1899 ■ A. SOLERTI, *Feste musicali alla corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII*, in: RMI 1904 ■ G. TORRI, *Il primo melodramma a Torino*, Turin 1919 ■ C. GALLINA, *Le vicende di un grande favorito: Filippo di San Martino d'Aglié*, in: Bolletino storico bibliografico subalpino 1919/20, ■ S. CORDERO DI PAMPARATO, *I musici alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, in: Biblioteca della Società storica subalpino 121, 1930, [pages] ■ G. TANI, *Il conte d'Aglié et le ballet de cour en Italie*, in: *Les Fêtes de la Renaissance*, Bd. 1, P. 1956, 221-234 ■ M. M. MCGOWAN, *L'Art du ballet de cour en France, 1581-1643*, P. 1963 ■ M. VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Turin 1965 ■ A. LANZA, *F. d'Aglié e la musica alla corte dei Savoia nel '600*, in: *Musical-brandé*, Turin 1970, [pages] ■ M. M. MCGOWAN, *Les Fêtes de cour en Savoie. L'oeuvre de Philippe d'Aglié*, in: *Revue d'histoire du théâtre* 3, 1970, 183-241 ■ G. RIZZI, *Repertorio di feste alla corte dei Savoia*, Turin 1973 ■ TH. BOUQUET, *Storia del Teatro Regio di Torino*, Bd. 1: Il teatro di corte, ebd. 1976 ■ Alvida - *La caccia, favole pastorali inedite*, hrsg. von M. Masoero, Fl. 1977 ■ M. VIALE FERRERO, *Storia del Teatro Regio di Torino*, Bd. 3: La scenografia, Turin 1980.

MARGARET M. MCGOWAN
ÜBS.: GUDRUN BUDDÉ

Armstrong, Louis, Satchmo, Satchelmouth, Dippermouth

* 14. Aug. 1901 in New Orleans, † 6. Juli 1971 in New York. Louis Armstrong gilt zu Recht als einer der bedeutendsten Trompeter sowie einer der ersten wichtigen Solisten des Jazz. Zusammen mit Ch. Parker gehört er zu den einflussreichsten Musikern der Jazzgeschichte. Armstrong entstammt einer armen und einfachen Umgebung. Sein Vater William verließ die Familie kurz nach der Geburt des Sohnes. Die Mutter Mary Albert verdiente ihr Geld als Hausangestellte und zeitweise wohl auch als Prostituierte. Der junge Armstrong lebte lange Zeit bei seiner Mutter in der Nähe von Storyville, dem Bordellviertel von New Orleans. Hier hatte der Junge auch seine ersten Kontakte zur musikalisch reichen Umwelt der kreolischen Metropole, denn die Halbwelt der Kneipen und Bordelle gab den schwarzen Musiker gute Arbeitsmöglichkeiten. Armstrong sang einige Zeit in einem jener damals üblichen Barbershop Quartette. 1913 wurde er in ein Heim für farbige Waisen eingewiesen, weil er auf offener Straße eine Pistole abgefeuert hatte. In der Heimkapelle lernte er, das Kornett zu spielen. Diese Grundausbildung ermöglichte es ihm, sich nach der Entlassung der professionellen Musikszene der Stadt anzuschließen und in den Bars Storyvilles nach Arbeit zu suchen. Ein Karriereschub war das Engagement als Ersatz für den Kornettisten Joseph »King« Oliver in der prestigeträchtigen Band des Posaunisten Kid Ory (1918). Im Jahr darauf verdingte sich Armstrong bei Fate Marable, dessen Orch. auf den Mississippi-Riverboats zum Tanz aufspielte. Hier erhielt der junge Kornettist wichtige Lehrstunden im Notenlesen, eignete sich zudem das aktuelle Schlager- und Bluesrepertoire an. 1922 holte der mittlerweile in Chicago tätige King Oliver Armstrong als zweiten Kornettisten in seine Creole Jazz Band. Mit dieser Formation machte Armstrong 1923 seine ersten Schallplattenaufnahmen. Er heiratete die Pianistin der Band, Lil Hardin, die ihn drängte, auf ein Angebot des Orchesterleiters Fletcher Henderson hin nach New York zu gehen. Hier machte Armstrong zum ersten Mal in breiteren Musikkreisen von sich reden. Neben der Orchestertätigkeit nahm er viele Studioengagements wahr, so daß er auf vielen Schallplatten von Bluesängerinnen der Zeit als Begleiter zu hören ist. Im Nov. 1925

kehrte Armstrong nach Chicago zurück. Bald darauf gründete er die Hot Five, mit der er in den nächsten Jahren die wohl bedeutendsten Aufnahmen seiner Karriere machen sollte. In dieser Zeit auch tauschte er das Kornett gegen die Trompete ein. Nach dem außergewöhnlichen Erfolg seiner Gesangseinlage in der Aufnahme *Heebies Jeebies* begann Armstrong, den Scat-Gesang in Konzerten wie in weiteren Schallplatteneinspielungen zu kultivieren. Auch sein Engagement im schwarzen Musical *Hot Chocolates* war ein Grundstein für seine zweite Karriere als Entertainer. Seit dem Ende der 1920er Jahre trat Armstrong meist mit einem größeren Ensemble auf, dessen musikalischer Leiter der Pianist Luis Russell war. Die Musik sowohl in Konzerten als auch auf Schallplatten zielte mehr und mehr auf den populären Markt. Das Niveau der Trompetensoli überstieg zumeist bei weitem jenes der kommerziellen Arrangements. 1935 übernahm der Impresario Joe Glaser das Management Armstrongs. Er sicherte ihm Radioshows und Filmaufnahmen und garantierte damit den Erfolg Armstrongs auf dem amerikanischen Unterhaltungsmarkt. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Armstrongs Orch. aufgelöst, und der Trompeter trat von nun an bis an sein Lebensende meist mit seinen sechsköpfigen All Stars auf. Diesem Ensemble gehörten zunächst tatsächlich Stars der Jazzgeschichte an (der Posaunist Jack Teagarden, der Klarinetist Barney Bigard, der Pianist Earl Hines), doch waren die Musiker der 1950er und 1960er Jahre mehr und mehr zweiklassige Solisten, die vor allem als Hintergrund für den Bühnenstar und Entertainer Armstrong dienten. Armstrongs Bühnenverhalten, seine Konferenzen und typischen Grimassen wurden ihm bes. in diesen Jahren von vielen Jazzfans, vor allem aber auch von den Vertretern eines neuen schwarzen Bewußtseins in den USA vorgeworfen. Sein breiter Publikumserfolg sicherte ihm immerhin die Anerkennung der amerikanischen Regierung, die ihn als »ambassador of good will« (offizieller Titel der amerikanischen Regierung) auf Auslandstourneen schickte. Nach einem Herzanfall 1959 häuften sich die gesundheitlichen Probleme des Trompeters derart, daß er sich in den 1960er Jahren bei Konzertauftritten immer wieder auf Gesangsbeiträge beschränken mußte. Hits wie »Hello Dolly« und »What A Wonderful World« brachten ihn in die Hitparaden einer populären Musikindustrie, die von der wahren Künstlerschaft des Jazzvirtuosens Armstrong kaum Kenntnis hatte.

Der Einfluß des Trompeters Louis Armstrong geht weit über sein eigenes Instrument oder die Gattung der Blechblasinstrumente hinaus. Er beeinflusste Trompeter wie Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Clifford Brown, Miles Davis bis zu jüngeren Musikern wie Lester Bowie oder Wynton Marsalis. Seine Solokonzeption sowie seine Auffassung vom rhythmischen Moment des Swing aber beeinflussten Musiker jeder Instrumentalgattung. Armstrong war entscheidend an der Entwicklung des Jazz hin zu einer Solokunst beteiligt, die nicht nur die zuvor üblichen Kollektivimprovisation ablöste, sondern zudem sich mehr und mehr vom Primat der melodischen Paraphrase löste. Seine neue rhythmische Konzeption wird bereits in den frühesten Aufnahmen mit King Oliver deutlich (z.B. in *Froggie Moore*). In den Einspielungen der Hot Five und Hot Seven aus den Jahren nach 1927 entwickelt Armstrong dann die Solokunst zu einer zuvor nicht gekannten Reife, in der sich instrumentale Virtuosität mit klanglicher Individualität und extremer melodischer Erfindungsgabe paart. Er spielt über oft banalen Themenkompositionen in weiten Bögen Solo-Choruse, die durchaus einer dramatischen Entwicklung folgen und damit im besten Sinne einer oral tradierten, improvisierten Musik ein natürliches erzählerisches Format besitzen. Als prägnante Beispiele für die Virtuosität Armstrongs in diesen Jahren seien der *West End Blues* oder das Trompeten-Klavier-Duo *Weather Bird* mit Earl Hines genannt. Allein die neuntaktige Einleitungskadenz Armstrongs zum *West End Blues* wirkt wie ein Essay über die elementaren Charakteristika des Jazz. Vor allem das Moment des swing bestimmt den Effekt dieser Einleitung – swing, der nicht nur als übergeordnete

rhythmische Konzeption, sondern durch individuelle Intonation innerhalb eines jedes Tones wahrnehmbar ist. Aufnahmen dieser Güte festigten Armstrongs Ruf, und auch die kommerziellen und oft geradezu lächerlich banalen Arrangements seiner Orch. in den 1930er und frühen 1940er Jahren konnten diesem Ruf nichts anhaben.

Gewiß gab es in den 1920er Jahren andere Trompeter und Kornettisten mit vielversprechenden Ansätzen (B. Beiderbecke, Jabbo Smith). Armstrongs perfekte Mischung aus selbstsicherer Tonauswahl, Klangqualität und -individualität, rhythmischem Gespür für swing sowie seine Tonverzerrungen durch individuelle Vibrati und nicht zuletzt die sichere Melodieerfindung in seinen Soli machten ihn zum Meister seines Faches.

TRANSKRIPTIONEN 125 *Jazz Breaks for Comet, Chicago 1927* ■ Louis Armstrong's 50 *Hot Choruses for Comet, Chicago 1927* ■ Louis Armstrong's *Immortal Trumpet Solos, N.Y. 1947* ■ *A Jazz Master, N.Y. 1961*.

LITERATUR L. ARMSTRONG, *Swing That Music*, L. 1936 ■ W. RUSSELL, Louis Armstrong, in: F. RAMSEY JR./C.H.E. SMITH (Hrsg.), *Jazzmen*, N.Y. 1939, 119-142 ■ R. GOFFIN, *Jazz. From the Congo to the Metropolitan*, Garden City 1944, 114-129 ■ R. GOFFIN, Louis Armstrong. *Le roi du jazz*, P. 1947 ■ J. SLAWE, Louis Armstrong. *Zehn Monograph. Studien*, Basel 1953 ■ L. ARMSTRONG, *Satchmo. My Life in New Orleans*, N.Y. 1954 ■ J. EATON, *Trumpeter's Tale. The Story of Young Louis Armstrong*, N.Y. 1955 ■ A. HODEIR, *Jazz. Its Evolution and Essence*, N.Y. 1956, 49-62 ■ G. AVAKIAN, Louis Armstrong, in: N. Shapiro/N. Hentoff (Hrsg.), *The Jazz Makers*, N.Y. 1957, 49-58 ■ R. BLESCH, *Shining Trumpets. A History of Jazz*, N.Y. 21958 ■ A. MCCARTHY, Louis Armstrong, L. 1959 ■ H.-J. Winkler, Louis Armstrong. *Ein Portrait*, Wetzlar 1962 ■ R. HADLOCK, *Jazz Masters of the 20s*, N.Y. 1965 ■ M. WILLIAMS, *Jazz Masters from New Orleans*, N.Y. 1967 ■ G. SCHULLER, *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*, N.Y. 1968, 89-133 ■ H. PANASSIÉ, Louis Armstrong, P. 1969 ■ M. JONES/J. CHILTON/L. FEATHER, *Salute to Satchmo*, L. 1970 ■ M. JONES/J. CHILTON, Louis Armstrong *Story 1900-1971*, Boston 1971 ■ R. MERRYMAN, Louis Armstrong – a Self-Portrait, N.Y. 1971 ■ R. BLESCH, *Combo: USA. Eight Lives in Jazz*, Philadelphia 1971, 7-32 ■ L. FEATHER, *From Satchmo to Miles*, N.Y. 1972, 12-42 ■ R. STEWART, *Boy Meets King (Louis Armstrong)*, in: ders., *Jazz Masters of the 30s*, N.Y. 1972, 39-50 ■ J.G. JENSEN, *A Discography of Louis Armstrong, 1923-1971*, Kopenhagen 1973 ■ H. PLEASANTS, *The Great American Popular Singers. Their Lives, Careers & Art*, N.Y. 1974, 97-110 ■ H.D. CAFFEY, *The Musical Style of Louis Armstrong*, in: *Journal of Jazz Studies* 3, H. 1, Herbst 1975, 72-96 ■ R.L. STEIN, *The Jazz Trumpet. Development of Styles and an Analysis of Selected Solos from 1924 to 1961*, Diss. Miami 1977 ■ R. HOSKINS, Louis Armstrong. *Biography of a Musician*, Los Angeles 1979 ■ W. MAURO, Louis Armstrong. *Il re del jazz*, Mld. 1979 ■ H. WESTERBERG, *Boy from New Orleans. Louis Armstrong on Records, Films, Radio and Television*, Kphn. 1981 ■ J.L. COLLIER, Louis Armstrong. *An American Genius*, N.Y. 1983 ■ H. LYTTTELTON, Louis Armstrong, in: Ders., *The Best of Jazz II. Enter the Giants, 1931-1944*, N.Y. 1983, 11-29 ■ R. JACKSON, *Analysis of Selected Louis Armstrong Solos*, in: *Jazz Research Papers* 5, 1985, 74-82 ■ M. PINFOLD, Louis Armstrong, *Tunbridge Well* 1987 ■ G. GIDDINS, *Satchmo*, N.Y. 1988 ■ I. STORB, Louis Armstrong, *Reinbek bei Hbg.* 1989 ■ G. SCHULLER, *The Swing Era. The Development of Jazz 1930-1945*, N.Y. 1990, 158-197 ■ L. MALSON/CHR. BELLEST, Armstrong. *Le West End Blues fondateur*, in: *Les Cahiers du Jazz* 1, 1994, 15-26 ■ M. H. MILLER, Louis Armstrong. *A Cultural Legacy*, N.Y. 1994 ■ K. STRATEMANN, Louis Armstrong on the Screen, Kphn. 1996 ■ K. GABBARD, *Actor and Musician. Louis Armstrong and His Films*, in: Ders., *Jammin' at the Margins. Jazz and the American Cinema*, Chicago 1996, 204-238 ■ R. DOMEK, *Musical Organization and Trademarks in the Maturing Solos of Louis Armstrong*, in: *Jazz Research Papers* 16, 1996, 32-47 ■ L. BERGREEN, Louis Armstrong. *An Extravagant Life*, N.Y. 1997 ■ D. J. TRAVIS, *The Louis Armstrong Odyssey. From Jane Alley to America's Jazz Ambassador*, Chicago 1997.

WOLFRAM KNAUER

Art Ensemble of Chicago

Das Art Ensemble of Chicago (Abk. AEC) besteht aus Lester Bowie (* 11. Okt. 1941 in Frederick/Md.), Trompeter; Roscoe Mitchell (* 3. Aug. 1940 in Chicago) und Joseph Jarman (* 14. Sept. 1937 in Pine Bluffs/Ark.), Saxophon und weitere Holzblasinstrumente; Malachi (Magoustous) Favors (* 27. Aug. 1937 in Chicago), Kontrabaß; (Famoudou) Don Moye (* 23. Mai 1946 in New York), Schlagzeug. Alle Musiker sind Multi-Instrumentalisten, spielen zusätzlich vor allem diverse Perkussionsinstrumente.

Das AEC ging aus Roscoe Mitchells Art Ensemble hervor, das seinerseits ein Ableger der 1961 gegr. *Experimental Band* des Pianisten Muhal Richard Abrams war. Mitchells Art Ensemble wurde zur Musikerkooperative, kurz bevor die Gruppe 1969 einen ausgedehnten Europaaufenthalt antrat. Die vier Gründungsmitglieder (Mitchell, Jarman, Bowie und Favors) stammen aus dem Kreis der 1965 gegr. *Chicagoer Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM)*. Das AEC blieb bis 1971 in Europa, lebte wie viele andere amerikanische Musiker der Zeit in Paris, und wurde dort um den Schlagzeuger Don Moye zum Quintett erweitert. Allein zwischen 1969 und 1971 spielte das Ensemble 15 Schallplattenalben ein. 1971 ging die Gruppe in die USA zurück, trat dort bei Festivals und Workshops auf, erlangte aber erst nach einer ausgedehnten Westküsten-Tournee 1975 auch in ihrem Heimatland einen größeren Bekanntheitsgrad. Die Aufnahmen des Ensembles wurden Anfang der 1970er Jahre auf einem eigenen Schallplattenlabel veröffentlicht, Ende der 1970er Jahre aber auch bei bekannteren Plattenfirmen (insbes. beim dt. Label ECM). Wie andere langlebige Musikerkooperativen im Jazz spielte das AEC bis in die 1990er Jahre auf regelmäßigen Tourneen zusammen, während die einzelnen Mitglieder zwischendurch ihre eigenen Konzepte verfolgten.

Das AEC ist in erster Linie ein Free-Jazz-Ensemble. Intonation, rhythmische, harmonische und melodische Elemente entstammen klar den Spieltraditionen der 1960er Jahre. Darüber hinaus aber besinnt sich das Ensemble ganz bewußt auch auf traditionelle Elemente afroamerikanischer Musik sowie auf Formmodelle und Klischees aus der europäischen Musikgeschichte. In Bezug auf die afroamerikanische Tradition machen die Musiker unter anderem von einfachen Bluesmodellen Gebrauch, intoniert der Trompeter Bowie Instrumental- wie Vokalpassagen in Anlehnung an L. Armstrong, werden geistliche Formen schwarzsamerikanischer Musik genauso zitiert wie neoafrikanische Gesänge oder Trommelchöre. Der Bezug auf Europa äußert sich beispielsweise in Anklängen an Walzer und andere klischeehafte Tanzformen des 19. Jh., Märsche und ähnliche Modelle, die ihrerseits ja auch die Vorformen des Jazz beeinflusst hatten.

Wenn auch die Improvisation in der Musik des AEC eine wichtige Rolle spielt, so gibt es doch auch sehr präzise Formstrukturen. Die Benutzung etlicher Instrumente erlaubt ein Spiel mit unterschiedlichsten Klangfarben. Recht lange Realisationen werden so oft in ausgedehnte Spielphasen aufgeteilt, in denen es zu Dialogen, Monologen oder auch zur kollektiven Improvisation der einzelnen Musiker kommt. Die Großform bildet sich aus strukturierten Episoden, deren Ablauf z.T. deutlich geplant ist. Die Musiker halten sich alle Möglichkeiten innerhalb der Bandbreite von fester Kompos. bis zu freier Improvisation offen. Dabei bleibt dennoch eines der wichtigsten Postulate des Ensemble die Spontaneität innerhalb ihrer Auftritte und ihrer Musik. Das Gelingen der spontanen Reaktionen der Musiker aufeinander ist vor allem ihrer langjährigen Zusammenarbeit zuzuschreiben.

Ein wichtiges Element der Auftritte des AEC sind die theatralischen Kostümierungen und Aktionen der Musiker auf der Bühne. Auftritte werden regelrecht zelebriert, die Musiker wirken in ihren Kostümierungen wie Schamanen. Lester Bowie erscheint zumeist im Arztkittel, die anderen Mitglieder der Gruppe in afrikanischen Gewändern und mit geschminkten Gesichtern. Auch Pantomimen, mus. Parodien, Gespräche usw. tragen zum theatralischen Element in den Aufführungen des Ensemble bei. Es handelt sich hierbei allerdings nicht unbedingt um vorgeplante Aktionen, sondern oft um spontane Reaktionen auf das jeweilige Publikum. Joseph Jarman, der im Gruppenkonzept für die theatralischen Elemente...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON WOLFRAM KNAUER

Die neue MGG informiert schließlich auch über die wichtigsten historischen und gegenwärtigen Vertreter der Fächer **Musikwissenschaft, Musikethnologie, Musikpädagogik, Musikpsychologie** und angrenzender Bereiche wie Akustik. Das Wirken dieser Personen hat an der systematischen Erforschung des Gegenstandes und seiner Geschichte einen bedeutenden Anteil. Damit wird auch ein genauer Überblick über die Entwicklung und den gegenwärtigen Stand des Faches Musikwissenschaft geboten.

Finally, the new MGG also provides information on the major historical and contemporary figures in the fields of **musicology, ethnomusicology, music education, music psychology** and related areas such as acoustics. The work of these figures was formative for the systematic study of their respective topic and its history. In this way the reader is given a detailed overview of the evolution and present state of knowledge in musicology.

Adler, Guido

* 1. Nov. 1855 in Eibenschitz (Ivančice) in Mähren, † 15. Febr. 1941 in Wien. Guido Adlers Vater, Joachim Adler, war praktischer Arzt. Nach dessen frühem Tod (1856) siedelte die Familie nach Iglau und 1864 nach Wien über. 1873 absolvierte Adler das Akad. Gymnasium und wenig später (1874) das Kons., das er seit 1868 besucht hatte. Seine Lehrer waren hier u. a. Wilhelm Schenner und Josef Dachs (Klavier), Bruckner und F. O. Dessoff (Theorie und Komposition). Nach dem Abitur wandte sich Adler vorerst dem Studium der Rechtswissenschaften zu, das er 1878 mit der Promotion beendete. Als Mitbegründer des Akad. Wagnerverein hielt Adler 1875/76 einen Zyklus von Vorträgen zur Einführung in den Ring des Nibelungen. Nach kurzer Praxis am Wiener Handelsgericht beschloß Adler, sich ganz der Musikwissenschaft zu widmen. Er besuchte E. Hanslicks Vorlesungen an der Wiener Univ. und wurde von diesem 1880 mit einer Arbeit über die Musik bis 1600 promoviert, die Adler noch im selben Jahr mit dem Titel *Die historischen Grundklassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600* veröffentlicht wurde. 1882 habilitierte sich Adler an der Wiener Univ. mit einer Studie zur *Gesch. der Harmonie* und vertrat in offizieller Mission sein Land beim Internationalen Kongreß für liturgischen Gesang in Arezzo. Über die Ergebnisse, von denen damals Impulse zur Erneuerung des Gregorianischen Chorals ausgingen, verfaßte Adler ein Memorandum für die Regierung. 1884 gründete er zusammen mit Ph. Spitta und Fr. Chrysander die *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, die ab 1885 erschien und die er während ihres zehnjährigen Bestehens mit den Vorgenannten redigierte. 1885 folgte er einem Ruf als ao. Prof. an die Deutsche Univ. Prag. 1888 überreichte er dem Ministerium eine Denkschrift über die Herausgabe von *Monumenta historiae musicae* auf internationaler Basis; dieser früheste Plan seiner nachfolgenden Denkmäler-Publikationen sah neben der Edition von geschichtlich bedeutsamen Musikwerken auch die Herausgabe von historischen und theoretischen Dokumenten und *Quellen*-schriften vor. In der Folge mußte der Plan auf *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ) begrenzt werden, die seit 1894 unter Adlers Leitung in 83 Bänden ununterbrochen bis 1938 erschienen. 1892 organisierte er die musikhistorische Abteilung der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien und veranlaßte die österreichische Regierung zum Ankauf der Trienter Codices. Im gleichen Jahr gab Adler auch eine Auswahl der Musikalischen Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. heraus, die er als Auftakt zu dem nachfolgenden DTÖ-Unternehmen betrachtete (vgl. dazu Einl. zu Bd. 2, S. III). Nach Hanslicks Pensionierung wurde Adler 1898 als dessen Nachfolger auf den Lehrstuhl für Mw. an die Univ. Wien berufen, den er bis zur Erreichung der Altersgrenze (1927) innehatte. Das hier von ihm gegr. Musikhistorische Inst. wirkte, nach seiner eigenen Ein-

schätzung, als Vorbild für die bald darauf einsetzende Einrichtung ähnlicher Institute an anderen Universitäten. Hier promovierte Adler bis zu seiner Emeritierung nicht weniger als 135 Doktoranden. 1904 publizierte er seine Wagner-Vorlesungen, die beanspruchen, Wagner zum ersten Mal rein musikgeschichtlich zu würdigen. Die 1913 bis 1938 als Beihefte zu den DTÖ jährlich erschienenen *Studien zur Mw.* dienten der Fundierung und dem Ausbau der auf den Stil gegründeten musikwissenschaftlicher Forschung. 1909 organisierte Adler anlässlich der Haydn-Zentenarfeier den dritten Kongreß der IMG, der ebenso wie die Beethoven-Zentenarfeier von 1927 einen Höhepunkt im Kulturleben des damaligen Wien darstellte. In seinem Werk *Der Stil in der Musik* versuchte Adler 1911 eine systematische Behandlung jenes Begriffs, der im Zentrum seiner eigenen Forschung steht. Ihm folgte 1919 die Darlegung seiner *Methode der Musikgeschichte*, die lange und nachhaltig die Entwicklung vor allem der historisch orientierten Mw. beeinflusst hat. Als Resultat des Versuchs, die Darstellung der Musikgeschichte dem Zusammenwirken zahlreicher Fachkollegen zu übertragen, gilt Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* (1924). Es ersetzt im gewissen Sinne das zwar angekündigte, aber nie erschienene zweite Buch seines *Der Stil in der Musik*, das die Darstellung der »musikalischen Stilperioden« (*Methode der Musikgeschichte*, 1919, Vorw., S. III) beabsichtigt hätte. 1927 gab Adler die Anregung zur Gründung der IGMW mit dem Sitz in Basel, als deren Ehrenpräsident er bis zu seinem Tode fungierte. Im gleichen Jahr trat er vom Lehramt zurück, behielt jedoch die Leitung der DTÖ bei, bis ihm 1938 durch die Nationalsozialisten die publizistische Tätigkeit untersagt wurde, weil er Jude war. 1935 schrieb Adler seine Autobiographie *Wollen und Wirken*. Seine wertvolle Bibliothek wurde nach seinem Tode ohne Entschädigung beschlagnahmt und dem von ihm begründeten musikwissenschaftlichen Seminar zugewiesen. Adlers Tochter wurde nach seinem Tode in Theresienstadt ermordet; sein Sohn floh in die USA, weshalb sich dort der Nachlaß befindet.

SCHRIFTEN (Auswahl; vollst. Schriftenverz. bei V. Kalisch 1988)

1. Bücher *Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Univ. zu Wien*, Lpz. 1904, B&H; Mn. ²1923, *Drei Masken*; frz. Ausg. (übs. von L. Laloy), Lpz. 1909, B&H ■ *Der Stil in der Musik*, I. Buch: *Prinzipien und Arten des mus. Stils*, Lpz. 1911, B&H; ebd. ²1929; Repr. Walluf bei Wbdn. 1973, Sändig ■ *Gustav Mahler*, Wien/Lpz. 1916, UE, ebd. ²[1916], Gregg International ■ *Methode der Mg.*, Lpz. 1919, B&H; Repr. Farnborough 1971 ■ *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien 1935, UE (Autobiogr.).

2. Aufsätze *Die hist. Grundklassen der christl.-abendländ. Musik bis 1600*, Diss. Univ. Wien, in: *AmZ* 15, 1880, 689-693, 705-709, 721-726, 737-740 ■ *Studie zur Gesch. der Harmonie*, HabSchr. Univ. Wien, in: *Sitzungsber. der philosoph.-hist. Classe der kaiserl. Akad. der Wiss.* 98, Wien 1881, 781-830; auch als Separatdr. Wien 1882, C. Gerold's Sohn ■ *Umfang, Methode und Ziel der Mw.*, in: *VfMw* 1, 1885, 5-20

▪ Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit, in: *dass.* 2, 1886, 271-346; auch als Separatdr. Lpz. 1886, B&H ▪ A. J. Ellis, *On the History of Musical Pitch*, in: *VfMw* 4, 1888, 122-146 ▪ Ein Satz eines unbekanntem Klavierkonz. von Beethoven, in: *dass.*, 451-470 (wurde von H. Engel, *Der angebl. Beethovensche Klavierkonzertsatz*, in: *Beethoven-Jb.* 2, 1925, 167-182, dahin berichtigt, dass als Komp. des Satzes Joh. Jos. Rösler festgestellt werden konnte) (= Erklärung zu den Denkmälern der Tonkunst in Österreich), in: Joh. Jos. Fux, *Messen*, hrsg. von Joh. Ev. Habert/G. A. Glossner, Wien 1894, V-VII (= DTÖ I/1,1) ▪ Musik und Mw., in: *JbP* 5, 1898, 27-39 ▪ Strauss, Johann, in: *Biogr. Jb.* und *Dt. Nekrolog* 4, 1899, Bln. 1900, 27-33 ▪ Beethoven und seine Gönner, in: *JbP* 7, 1900, 69-79 ▪ »Euryanthe« in neuer Einrichtung, in: *ZIMG* 5, 1903/04, 267-275 ▪ Chysander, Friedrich, in: *Biogr. Jb.* und *Dt. Nekrolog* 6, 1901, Bln. 1904, 66-70 ▪ Sokotri-Musik, in: D. H. Müller, *Die Mehri- und Soqotri-Sprache*, Bd. 2, Wien 1905, A. Hölder, 377-382 (= Kaiserl. Akad. der Wiss.: Südarab. Expedition 6) ▪ Hanslick, Eduard, in: *Biogr. Jb.* und *Dt. Nekrolog* 9, 1904, Bln. 1906, 342-347 ▪ Mozart, *Festrede bei der Mozartfeier für die Mittelschulen Wiens*, in: *Zs. für die österr. Gymnasien* 57, 1906, 466-470 ▪ Wiener Instrumentalmusik im 18. Jh., in: *dass.*, Wien 1908, IX-XIII (= DTÖ XV/2, 31; Vorw.) ▪ Über Heterophonie, in: *JbP* 15, 1908, 17-27; engl. Übs. in: D. Mitchell, G. Mahler, *Songs and Symphonies of Life and Death* [...], Berkeley/Los Angeles 1985, Appendix C, 624-634 [Joseph Haydn], in: 3. Kgr.Ber. IMG, Wien, Artaria, und Lpz., B&H, 1909, 45-54; auch als Separatdr. ebd. 1909 ▪ Über Textlegung in den »Trienter Codices«, in: F. H. Riemann, Lpz. 1909, Max Hesse, 51-54 ▪ Die Turbae einer dt. Mattheuspasion von 1559, in: F. S. R. von Liliencron, Lpz. 1910, B&H, 17-31 ▪ Zur Periodisierung der Mg., in: 4. Kgr.Ber. IMG L. 1911, L. 1912, Novello, 76 (Auszug) ▪ Mahler, Gustav, in: *Biogr. Jb.* und *Dt. Nekrolog* 16, 1911, Bln. 1914, 3-41 ▪ Musikgeschichtl. Unterricht an Gymnasien und Realschulen, in: *JbP* 21/22, 1914/1915, 49-57 ▪ Die österr. Tonkunst und der Weltkrieg, in: *Österr. Rundschau* 42, 1915, 160-169 ▪ Zur Gesch. der Wiener Messkompos. in der 2. Hälfte des XVII. Jh., in: *StMw* 4, 1916, 5-45 ▪ Zur Vorgesch. der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, in: *dass.* 5, 1918, 9-21 ▪ Wiener Musikfeste, Wien 1919, UE (Flugschrift) ▪ Beethoven und unsere Zeit, in: *Österr. Rundschau* 47, 1920, 260-264 ▪ A. Bruckners Stellung in der Mg., in: K. Kobald, *In Memoriam A. Bruckner*, Z./Wien/Lpz. 1924, Amalthea, 7-20 ▪ Johann Baptist Schenk. Autobiogr. Skizze, in: *StMw* 11, 1924, 75-85 ▪ Internationalismus in der Tonkunst, in: Kgr.Ber. IMG Basel 1924, Lpz. 1925, B&H, 36-48; erw. engl. Fassung (Übs. von Th. Baker), in: *MQ* 11, 1925, 281-300 ▪ Friedrich Chysander, in: *ZfMw* 8, 1925/26, 526-529 ▪ Das obligate Akkompagnement der Wiener klass. Schule, in: Ber. über den I. Mw. Kgr. der Dt. Musikges. in Lpz. vom 4. bis 8. Juni 1925, Lpz. 1926, B&H, 5-53 ▪ Haydn, Mozart, Beethoven, in: *Almanach der Dt. Musikbücherei* 1926, Rgsbg. 1926, 53-61 ▪ Beethovens Charakter, in: *dass.* 1927, ebd. 1927, 75-97 ▪ Schubert und die Viennese Classic School, in: *MQ* 14, 1928, 473-485 ▪ Musik in Österreich, in: *StMw* 16, 1929, 3-31 ▪ August Wilhelm Ambros, in: *Neue Österr. Biogr.* 1815-1918, Abt. 1, Bd. 7, 1931, 33-45; engl. (Übs. von W. O. Strunk), in: *MQ* 17, 1931, 360-373 ▪ Haydn and the Viennese Classical School, in: *MQ* 18, 1932, 191-207 ▪ Johannes Brahms. Wirken, Wesen und Stellung, in: *StMw* 20, 1933, 6-27; engl. (Übs. von W. O. Strunk), in: *MQ* 19, 1933, 113-142 ▪ Style-Criticism, in: *dass.* 20, 1934, 172-176.

3. Editionen Verz. der mus. Autogr. von L. van Beethoven, sowie einer Anzahl von alten, grossentheils vom Meister mit eigenhändigen Zusätzen versehenen Abschr. im Besitze von A. Artaria in Wien, Wien 1890, Artaria ▪ Internat. Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, Wien 1892. Fach-Kat. der musikhist. Abt. von Deutschland und Oesterreich-Ungarn, ebd. 1892, Selbstverlag ▪ Mus. Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I., 2 Bde., ebd. 1892/93, Artaria (vgl. hierzu Aufsatz, in: *VfMw* 8, 1892, 252-274) ▪ G. Muffat, *Componimenti Musicali per il Cembalo*, ebd. 1896 (= DTÖ III/3, 7; vgl. hierzu Aufsatz, in: *RMI* 3, 1896, 1-35) ▪ M. A. Cesti, *Il pomo d'Oro*, 2 Bde., ebd. 1896, 1897 (= DTÖ III/2, 6, und IV/2, 9) ▪ J. J. Froberger, *Orgel- und Klavierwerke*, 3 Bde., ebd. 1897, 1899, 1903 (= DTÖ IV/1, 8; VI/2, 13; X/2, 21) ▪ H. Fr. Biber, *Violinsonaten*, ebd. 1898 (= DTÖ V/2, 11) ▪ Trienter Codices (mit O. Koller), ebd. 1900 (= DTÖ VII, 14/15) ▪ J. J. Fux, *Instrumentalwerke*, ebd. 1902 (= DTÖ IX/2, 19) ▪ O. Benevoli, *Festmesse und Hymnus*, ebd. 1903 (= DTÖ X/1, 20; vgl. hierzu Aufsatz in: *RMI* 10, 1903, 1-22) ▪ 3. Kgr.Ber. IMG, Wien, Artaria, und Lpz., B&H, 1909 ▪ A. Draghi, *Kirchenwerke*, Wien 1916 (= DTÖ XXIII/1, 46) ▪ Messen von H. Biber, H. Schmelzter, J. C. Kerll, ebd. 1918 (= DTÖ XXV/1, 49) ▪ G. Muffat, *Toccaten und Versetl*, ebd. 1922 (= DTÖ XXIX/2, 58) ▪ Drei Requiem von Chr. Straus, Fr. H. Biber, J. C. Kerll, ebd. 1923 (= DTÖ XXX/1, 59) ▪ Hdb. der Mg., Ffm. 1924, Frankfurter Verlagsanstalt A.-G.; auf 2 Bde. erw. Bln. 1930, Max Hesse (wobei von Adler selbst die folgenden Kap. stammen: Periodisierung der abendländ. Musik, Die Wiener klass. Schule, Die Moderne. Allgemeines); Repr. Mn. 1975 ▪ Beethoven-Zentenarfeier, Wien, 26. bis 31. März 1927, Kgr.Ber., Wien 1927, UE.

Abb. Adlers finden sich u.a. in seiner Fs. sowie als Beilage zu E. Bienenfeld (1925).

Adlers Bedeutung für Geschichte, Ausbau und methodologische Grundlegung der Mw. ist nicht hoch genug einzuschätzen. Durch ihn setzten sich in der noch jungen universitären Disziplin Idee und Weltanschauung des Historismus durch, der maßgeblich Orientierung wie Entwicklung des Faches bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg bestimmte. Adlers Leistung besteht dabei nicht so sehr darin, der Mw. etwa ein eigenständiges methodologisches Fundament gewonnen, als vielmehr darin, bestimmte Zeit Tendenzen in Wissenschaft wie allgemeinen Kulturentwicklung aufgegriffen und für die Mw. fruchtbar gemacht zu haben. Dies geschieht im und mit dem damals modischen Begriff des Stils. Auf diesen stößt Adler in seinem Bemühen, einen vereinigenden Oberbegriff für verschiedenste wissenschaftliche Fragestellungen, methodologische Ansätze, bereits vorhandenes musikwissenschaftliches Wissen und unterschiedliche Fachdisziplinen einzuführen. Er schafft der Mw. durch die Zentrierung auf den Stil eine neue Perspektive, in der das Musikwerk, verstanden als eine durch und durch geschichtliche Gegebenheit, zum entscheidenden Ausgangs- wie Zielpunkt aller musikwissenschaftlicher Forschung erklärt wird. »Für die Musikgeschichte kommt der kombinierte, komplexe Begriff des Stils als ein spezifisch historisch-wissenschaftlicher in Betracht und bedeutet die ideelle Zusammenfassung all der Momente, die ein Kunstwerk, eine Kunstschule, eine Künstlerindividualität, einen Kunsttypus und eine Kunstorignialität ausmachen. Es liegt in ihm die höchste Synthese in Einzel- und Gesamterscheinungen« (Methode der Musikgeschichte, 1919, S. 113). Dabei bekennt Adler freimütig, daß ihm eine Definition des Begriffs nicht so sehr wie seine Fähigkeit zur Subsumption interessiere. Nicht zuletzt aus dieser Unschärfe, in der er Begriff wie daraus gewonnene Methode beläßt, resultiert eine große Zahl der mit dem Stilkonzept verbundenen Schwierigkeiten. Seine Brauchbarkeit für die heutige Mw. hat sich deshalb u.a. daraus zu erweisen, inwieweit es gelingt, die mit dem Stil verbundenen Schwierigkeiten offen darzulegen und dazu erhobene kritischen Einwände auszutragen.

LITERATUR E. BÜCKEN/P. MIES, *Grundlagen, Methoden und Aufgaben der mus. Stilkunde*, in: *ZfMw* 5, 1922/23, 219-225 ▪ A. OREL, *Ein Jubiläum Wiener mw. Arbeit (1898-1923)*, in: *dass.* 6, 1923/24, 177-184 ▪ E. BIENENFELD, G. Adler, in: *Mk* 18, 1, 1925, 113-124 (= Köpfe im Profil 11) ▪ A. EINSTEIN, G. Adler, in: *ZfMw* 8, 1925/26, 65f. ▪ Studien zur Mg. Fs. für G. Adler zum 75. Geburtstag, Wien/Lpz. 1930; Wien 1971 ▪ E. FELBER, G. Adler. Zum 75. Geburtstag am 1. November 1930, in: *ZfM* 97, 1930, 918f. ▪ C. ENGEL, G. Adler in Retrospect (1855-1941), in: *MQ* 27, 1941, 391-400 ▪ K. JEPPESEN, G. Adler in Memoriam, in: *AML* 13, 1941, 1f. ▪ M. CARNER, A Pioneer of Musicology: G. Adler, in: *Ders., Of Men and Music. Collected Essays and Articles*, L. 1944, 14-16, L. 21980 ▪ R. VON FICKER, G. Adler und die Wiener Schule der Mw., in: *ÖMZ* 1, 1946, 185-187 ▪ R. HEINZ, *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Mw. in der zweiten Hälfte des 19. Jh.*, Rgsbg. 1968 (= Stud. zur Mg. des 19. Jh. 11) ▪ DERS., G. Adlers Musikhistorik als historist. Dok., in: W. Wiora (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, ebd. 1969, 209-218 (= *dass.* 14) ▪ E. SCHENK, *Drei Jubiläen der österr. Mw.*, in: *ÖMZ* 24, 1969, 31-35 ▪ W. DÖMLING, *Mg. als Stilgesch.* *Bemerkungen zum musikhist. Konzept G. Adlers*, in: *IRASM* 4, 1973, 35-49 ▪ G. HAUSWALD, *Mus. Stilkunde*, Wilhelmshaven 1973 (= Taschenbücher zur Mw. 24) ▪ H. BECK, *Methoden der Werkanalyse in Mg. und Gegenwart*, ebd. 1974 (= *dass.* 9) ▪ W. GRAF, *Die vergleichende Mw. in Österreich seit 1896*, in: *Yearbook of the IFMC* 6, 1974, 15-43 ▪ R. KLEIN, G. Adler, in: W. Pollak (Hrsg.), *Tausend Jahre Österreich. Eine biogr. Chronik*, Bd. 3, Wien/Mn. 1974, 370-374 ▪ E. REILLY, *The Papers of G. Adler at the Univ. of Georgia: A Provisional Inventory*, o.O. 1975 (mschr.) ▪ O. WESSELY, *Zur Vorgesch. des mus. Denkmalschutzes*, in: *Anzeiger der österr. Akad. der Wissenschaften. Philosoph.-hist. Klasse* 113, Wien 1976 (= Mitt. der Kommission für Mf. 26) ▪ C. DAHLHAUS, *Grundlagen der Mg.*, K. 1977 (= Musik-Taschen-Bücher Theoretica 15) ▪ G. KNEPLER, *Gesch. als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Gesch. der Mg.-Schreibung*, Lpz. 1977 (= Reclams Universalbibl. 725) ▪ E. REILLY, G. Mahler und G. Adler: *Zur Gesch. einer Freundschaft*, Wien 1978 (= Bibl. der Internat. G. Mahler Ges.; hierzu ergänzend: Rezension von Th. Antonicek, in: *Musilogica Austriaca* 2, 1979, 159-163); engl. Cambridge 1982 ▪ W. D. FREITAG, *Der Entwicklungsbegriff in der Mg.-Schreibung. Darstellung und Abgrenzung musikhist. Epochen*, Wilhelmshaven 1979 (= Taschenbücher zur Mw. 30) ...

AUSZUG AUS DEM ARTIKEL VON VOLKER KALISCH

Alles über die neue MGG auf einen Blick:

Die Musik in Geschichte und Gegenwart

Allgemeine Enzyklopädie der Musik
begründet von Friedrich Blume.
Zweite, neu bearbeitete Ausgabe
herausgegeben von Ludwig Finscher.
21 Bände in zwei Teilen.

Sachteil in neun Bänden

Band 1 (Herbst 1994) – Band 9 (Herbst 1998)
Register zum Sachteil (inkl. CD-ROM) (1999)

Der Sachteil enthält ausführliche Artikel zur Musikästhetik und -theorie, zu Epochen und Gattungen, zur Kirchenmusik und Populären Musik, zu Ländern und Städten, zur Instrumentenkunde, zu Handschriften. Er erschließt Fachgebiete, die seit der ersten Auflage der »MGG« neu entdeckt bzw. einer grundlegend neuen Einschätzung unterzogen wurden. Dies gilt insbesondere für Musikethnologie, Tanz, Neue Musik, Jazz-, Rock- und Popmusik, aber auch für die Musik des Mittelalters und der Renaissance sowie die Geschichte der musikalischen Gattungen.

Der Sachteil enthält über 1500 Stichwörter. Sowohl die Stichwortauswahl wie die gänzliche Neufassung der Artikel in fast allen Fällen dokumentieren den das Lexikalische programmatisch überschreitenden, umfassenden Inhalt der einzelnen Beiträge und des gesamten Werkes. Es wurde zudem ein Verweissystem eingeführt, das entsprechend dem enzyklopädischen Konzept von einzelnen Stichwörtern zu größeren Artikeln leitet.

Der Registerband zum Sachteil enthält ein Sach- und Personenregister. Die mehr als 100 000 Einträge führen den Benutzer schnell und zuverlässig zu den »versteckten« Stichwörtern, die in den großen enzyklopädischen Artikeln in übergeordnetem Zusammenhang abgehandelt werden. Eine CD-ROM mit dem Register ist dem Band beigelegt. »Der enzyklopädische Charakter des Werkes wird noch stärker akzentuiert durch faktengesättigte Darstellung größerer Zusammenhänge« (Prof. Dr. Ludwig Finscher).

Personenteil in zwölf Bänden

Band 1 (Frühjahr 1999) – Band 12 (2004)
Gesamtregister zu Sach- und Personenteil (inkl. CD-ROM) (2004)

Ab Frühjahr 1999 erscheinen jährlich zwei Bände. Der Personenteil bietet Einzelstudien zu Komponisten, Theoretikern, Interpreten, Druckern, Instrumentenbauern und Verlagen sowie Musikwissenschaftlern. Dabei spannt sich der Bogen von der Antike bis zur Gegenwart. Entsprechend der wachsenden Bedeutung von Jazz, Rock- und Unterhaltungsmusik, aber auch des Tanzes, nehmen Artikel über Personen aus diesen Bereichen in der neuen »MGG« einen besonderen Raum ein.

Die Einträge zu den Komponisten bilden die größte Artikelgruppe im mehr als 13 000 Namen umfassenden Personenteil. Die Texte enthalten jeweils neben der Biographie ein Werkverzeichnis, eine Würdigung von Person und Werk sowie detaillierte Informationen zu Werkausgaben und Sekundärliteratur. Die Anzahl der Personenartikel in der neuen »MGG« ist durch die zahlreichen neuen Einträge wesentlich erweitert. Weit über die Hälfte aller Texte werden völlig neu geschrieben, übernommene Abschnitte aus der ersten Auflage vollständig überarbeitet und ergänzt.

Das Gesamtregister zum Sach- und Personenteil wird für die professionelle Nutzung der MGG unentbehrlich sein. Auch diesem Band ist das Gesamtregister auf einer CD-ROM beigelegt.

Jeder Band im Format 18,5 × 26,5 cm, mehr als 880 Seiten. Zahlreiche Abbildungen, Zeichnungen und Faksimiles, Notenbeispiele und Druckproben aus alten Musikhandschriften, Tabellen und Diagramme. Ganzleinenband mit zweifarbiger Prägung, laminiertes Schutzumschlag. Typographie und Ausstattung von Hans Peter Willberg.

Redaktionsstand: 1. Juni 1998
Irrtümer und Änderungen vorbehalten.

Werbemittel SPA 75/98 (Bärenreiter)
93-9998-521-0 (Metzler)
Druck 1998/08/5 000

Pressestimmen zur Neuausgabe:

»Eine verlegerische Großtat ist zu vermelden: „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG) kommt neu heraus. Eine Enzyklopädie des geballten Wissens. Weltweit beispiellos.«
WESTDEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG

»1300 Autoren aus 49 Ländern, Spezialisten ihres Fachgebiets, verfassen die mehr als 1500 Sach- und 13000 Personenartikel. Aktualität des Forschungsstandes und wissenschaftliche Verlässlichkeit sind so gewährleistet. ... Was die MGG von anderen Nachschlagewerken unterscheidet, ist ihr enzyklopädischer Charakter. So trifft man bei einer gesuchten Erklärung oft auf einen Verweis, da viele Stichwörter in übergeordneten Artikeln zusammengefaßt sind. Das Blättern lohnt sich. Im Dschungel der Musik gerät der neugierige Leser schnell auf ertragreiche Seitenpfade.«

INSTRUMENTENBAU-ZEITSCHRIFT

»Was zählt, ist aber letztendlich die Fülle und die Vielfalt des Angebotes auf neuestem wissenschaftlichen Stand, überdies so formuliert, daß die MGG für den Musikliebhaber auch als gewinnbringendes Lesebuch nutzbar ist. ... Es gibt zur Zeit keine sorgfältigere, umfangreichere kurz: bessere Musik-Enzyklopädie auf dem Markt.«

AUGSBURGER ALLGEMEINE

»Aber dann muß endlich ... von einer großen Genugtuung gesprochen werden, von Respekt und ehrerbietiger Bewunderung, von der Lust auch, die Texte zu lesen. Es beginnt mit der sorgfältigen Strukturierung der Artikel, die jetzt stets zunächst den Begriff terminologisch klären und ihn in ein Ambiente setzen: dann die Grundelemente vorstellen, deren historische Entwicklung aufzeigen, nach Möglichkeit einen Bezug zum Heute hineinnehmen, am Ende dann durchaus eine Einschätzung des derzeitigen Forschungsstandes riskieren. So stehen wir stets nicht vor einer bloß historischen Ausstellung, vor einer Glasvitrine, in der die Kostbarkeiten aus der Distanz betrachtet werden können. Selbst als ›Lesebuch‹ mag dieser erste Band angenommen werden.«

DIE ZEIT, HAMBURG

»Wer die bisher erschienenen Bände überblickt, kann sich bewusstmachen, welche Wandlungen die Musikwissenschaft und welche Weiterungen das musikalische Wissen seit dem Erscheinen der Erstausgabe der MGG (1949 bis 1986) erfahren hat ... Beispielhaft sind die Bewahrung der Werte und die neue Ausrichtung ... Eine Enzyklopädie, die sich am Puls des Gegenstands und der Zeit befindet.«

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG

»Und wer Informationen darüber hinaus noch haben will, der wird jeweils mit hervorragenden Hinweisen auf weiterführende Literatur allerbestens bedient.«
CHOR AKTUELL

»Bereits der vorliegende erste Band gibt ausführlich Gelegenheit, die Fortschritte in der Wahrnehmung außereuropäischer Musik zu studieren.«

FRANKFURTER RUNDSCHAU

»Eine Enzyklopädie von einheitlicher Konzeption und gleichbleibender Informationsdichte. ... Man kann der neuen MGG schon nach einem ersten Einblick bescheinigen, daß sie die Buntheit und Spannungsgeladenheit der gegenwärtigen Musikwissenschaft in positivem Sinne in ihren Artikeln durchscheinen läßt.«

MUSIK UND KIRCHE

»Die neue MGG ist jedoch nicht nur eine Enzyklopädie, die hochinteressantes Wissen überaus verständlich vermittelt, es ist darüber hinaus ein Lesevergnügen, ein Buch, in dem es sich lohnt zu schmökern. Das liegt an der klaren Gliederung der einzelnen Stichwörter, den auch erzählerisch wertvollen Artikeln, umfassenden Literaturverzeichnissen und Querverweisen sowie der musikübergreifenden Thematik. Wesentlich trägt dazu auch die Auflockerung der Texte mit zahlreichen Notenbeispielen, Grafiken, Fotos und Abbildungen bei. Fazit: Den Verlagen Bärenreiter und Metzler ist ... ein großer Wurf gelungen ...

BERLINER ZEITUNG

»The division between subject entries and name entries merely serves to underline the encyclopaedic nature of the exercise: in this way readers will realise that on many topics they can expect detailed entries, some of which are as long as a small book.

It is, however, impossible not to be impressed by the large number of predominantly young contributors and to be fascinated by this mass of accumulated wisdom. All who pride themselves on their musical knowledge will want to equip themselves with the new MGG.«

BBC MUSIC MAGAZINE

»It is magnificently produced and superbly illustrated. ... for many individual readers and for our Universities throughout the world it will surely be an essential reference tool.«

THE ORGAN

»It is ... elegantly laid out, with paragraphs indented, with subheadings to help you find your way through articles, and with a pleasant type-face.«

EARLY MUSIC