

BESPRECHUNGEN

VLADIMIR KARBUSICKY: *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik. Hamburg: Von Bockel Verlag 1995. 152 S., Abb., Notenbeisp.*

Der hier vorliegende Essay verfolgt keinen geringeren Anspruch als die Bloßstellung einer hegelianisch geprägten Geschichtsauffassung in speziell deutscher Musikgeschichtsschreibung. In paradigmatischer Form setzt sich sein Autor Vladimir Karbusicky mit Position und Darstellung Hans Heinrich Eggebrechts in dessen *Musik im Abendland* (1991) auseinander. Ist der Vorwurf, den Karbusicky erhebt, durchaus massiv, so sind die Belege, die ihn stützen, entsprechend eindeutig: Eggebrechts Blick, eingeeignet auf den deutsch-österreichischen Raum, ignoriert allzu viele Komponistenpersönlichkeiten. Bedřich Smetana, Franz Liszt und Frédéric Chopin werden lediglich sehr beiläufig erwähnt. Jean Sibelius, Georges Bizet, Antonín Dvořák, Modest Mussorgskij, Bohuslav Martinů und Arthur Honegger beispielsweise finden keine Erwähnung: Die jeder historiographischen Arbeit und eben auch der Musikgeschichtsschreibung als Bedingung schon immer inhärente subjektive Selektion führt hier zu extremen Ergebnissen. (Angesichts solcher offenkundigen „Ausblendungen“ wirkt der Rückzug Eggebrechts auf die Formulierung einer „notgedrungen subjektiven Auswahl“ verharmlosend.) Und da ist die Darstellung den Begriff „Abendland“ auffällig undifferenziert verwendet, sieht sich Karbusicky dazu legitimiert, Berührungspunkte mit einer Traditionslinie in deutscher Musikgeschichtsschreibung auszumachen, die von Guido Adler, Hans Engel und Ernst Bücken („romantischer Mythos einer besonderen Sendung der deutschen Nation“) bis zu Theodor W. Adorno („verbissene dialektische Gegenüberstellung“ von Arnold Schönberg und Igor Strawinsky; „Verhöhnung des Finnen Sibelius“) reicht. Kritisch beleuchtet der Autor in einem weiteren Schritt auch die (verbreitete) Kategorie der Rationalität als Qualitätssignum abendländischer Musik

(„Rezeptionskonstante des Willens bei Beethoven“; „Gehalt“ Bachscher Kompositionen). Die Methodik der Darstellung selbst kann nicht überzeugen, wenn gerade in diesem Punkt irrationale Auswahlkriterien eine Rolle spielen: den wichtigen französischen Rationalisten des 17. Jahrhunderts, Marin Mersenne, ignoriert Eggebrecht, während er den deutschen Athanasius Kircher, Verfasser der bezeichnenderweise „magisch-mystischen Weltorgel“, als Bezugspunkt bemüht. – Die Ausführungen zielen indes keineswegs darauf ab, die Kompetenz der Darstellung Eggebrechts insgesamt anzuzweifeln. Dennoch sieht sich Karbusicky dazu aufgerufen – gerade weil er Eggebrecht als Musikhistoriographen schätzt –, jene tendenziell deutsch-zentristische Sicht (im Geiste Hegels) zu monieren. Eine gewisse Polemik gilt den Ausführungen darin als probates Mittel. Karbusicky, der 1968 als kritischer Wissenschaftler aus Prag emigrieren mußte, entkräftet argumentativ weit ausholend und höchst instruktiv u. a. die Position, nach der abendländische Musik besonders durch ihre „Befähigung zur Geschichtlichkeit“ charakterisiert ist (Atonalität als „geschichtslogisches“ Phänomen). Vor allem dieses Wertungsdenken, das seine Basis in einer „Philosophie des richtigen Fortschritts“ hat, möchte der Autor als verzerrend entlarven. Atonale Musik, so Karbusicky, kann angemessen lediglich als einer der Ströme in der Musik des 20. Jahrhunderts gekennzeichnet werden. In diesem Zusammenhang hält der Essay solchem Forschungsansatz berechtigterweise den methodischen Mangel vor, viel zu wenig synchronische Modellbildung zu praktizieren. – Jenem übermächtigen „Maßstab der Durchorganisation des Klangmaterials“ stellt Karbusicky seinerseits den Faktor der „kulturpolitischen Sphäre“ entgegen, indem er sozial engagierte Kompositionen, „Widerstandswerke“ und solche Kompositionen, die sich auf „ethische Werte des ‚Abendlandes‘“ besinnen, nennt (was im Hinblick auf den Doppelbegriff „Prozesse und Stationen“ im Untertitel der Darstellung von Eggebrecht eine weitere Dimension des Ausblendungs-

vorgehens deutlich werden läßt): z. B. die späten Sinfonien Schostakowitschs und solche von Miloslav Kabelac und Jaroslav Doubrava („der tschechische Solzenicyn in der Musik“) oder Pendereckis „Polnisches Requiem“. Darüber hinaus sieht der Autor „Weiterentfaltung der Mahlerschen Symphonik“ bei Josef Suk, in Dimitrij Schostakowitschs mittleren Symphonien und bei Henryk Gorecki (*Klanglieder-symphonie*); für die Gattung der symphonischen Dichtung nennt Karbusicky z. B. Kompositionen Smetanas (*Richard III.*, *Wallenstein*) im Sinne einer Weitung des üblichen Gesichtsfelds. Den Leser bringt solch anders gerichteter Blick dazu, eigene Perspektiven zu überprüfen. – „Kleinere Völker kämpfen nicht um ‚Vorherrschaft‘. Eher schon um ihre Existenz.“ Karbusickys Bekenntnis zu Beginn des letzten Abschnitts „Sichtweisen einer Randkultur“ erhellt schließlich diese andere Perspektive, was auch den vereinzelt emotional betroffenen Unterton erklärt. Diesen „subjektiven Ausgangspunkt“ legt der Autor abschließend und bewußt für die Kritik offen. Allerdings – das sei kritisch angemerkt – kann der Bonus des Außenblicks anderen, die ihn nicht haben können, kaum vorgeworfen werden. Die Auswahlkriterien indes müssen in jedem Fall – und da ist das Plädoyer des Essays berechtigt – methodisch reflektiert sein. – Indem sein Autor die eigene Position offen hält für Falsifizierung, weist sich der Essay als Streitschrift im besten Sinne aus, die als sinnvollklärendes Korrektiv für den vielleicht manches Mal deutschzentristisch verschleierte Blick hiesiger Musikhistoriographie wirken können sollte.

(Februar 1997)

Gunther Diehl

GABRIELE BRANDSTETTER (Hrsg.): *Ton – Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur*. Bern u.a.: Verlag Paul Haupt 1995. 227 S. (*Facetten der Literatur. St. Galler Studien. Band 5.*)

Der Titel *Ton – Sprache* ist ebenso nichtssagend wie sachlich unrichtig: Er stellt nämlich das Material eines Mediums (Ton) einem anderen Medium (Sprache) als Ganzes gegenüber. Erst der Untertitel gibt Auskunft über das zu Erwartende, das aus Kommentaren zu

literarischen Produktionen über Komponisten und deren Leben bzw. Wirken besteht. Laut Gabriele Brandstetter geht es aber weniger um analytische Biographien, sondern vielmehr um die „diversen Modi der Fiktionalisierung“, womit die dichterisch-subjektive „Entstehung“ der Komponisten-Gestalt gemeint ist. Es liegt im Ermessen des Dichters, Person und Schicksal mehr oder weniger gewaltsam seiner Zielsetzung dienstbar zu machen.

Oswald Panagl stellt im Kommentar zum Tschaikowsky-Roman *Symphonie Pathétique* von Klaus Mann drei Haupttypen der literarischen Biographie heraus: 1. „Annäherung“ – Versuch subjektiver bzw. intuitiver Deutung und Wertung einer Künstlergestalt anstelle „positivistischer Faktensammlung“; 2. „Präsentation“ – „Rekonstruktion“ einer (vergesenen) schöpferischen Existenz; 3. „Intuitiver ganzheitlicher Zugriff“ – Spiegelung des eigenen Lebens im Schicksal eines großen Künstlers („höchstpersönliche Daseinsbewältigung“). – Zu diesen Haupttypen gesellen sich Grenzfälle und Varianten. Mitbestimmend ist die Diskussion über schöpferische, ästhetische und soziale Probleme von Person und Zeit. Die Vielfalt der Themenstellung und -behandlung zeigen neun Kommentare; eine Auswahl sei hier vorgestellt:

Klaus Mann sieht sich und sein Schicksal eng mit Leben und Wirken des russischen Komponisten konfrontiert. Die Verschmelzung von Fakten (Kl. Mann: „Ich wählte mir diesen Helden, weil ich ihn liebe und weil ich ihn kenne: Ich weiß alles von ihm!“) und Intuition ist erstaunlich. Die Grenzen verschwimmen; es ist derselbe „Lebenskonflikt, an dem beide letztlich zerbrechen“ (Panagl). – In Claudia Alberts Aufsatz „Pergolesi als Modell für Wackenroders ‚Berglinger‘-Erzählung“ handelt es sich weniger um die Person des Italieners als um die Kontroverse, die der Werkstil des Komponisten hervorgerufen und den Dichter veranlaßt hat, zum Gegensatz Intuition/Regelwerk (Albert: „Enthusiasmus/Kunstgrammatik“) Stellung zu beziehen. – Hans Pfitzners *Musikalische Legende Palestrina* ist ein Sonderfall. Hier macht der Komponist (und Textdichter) eine historische Größe zum Protagonisten eigener Kunst- und Musikanschauung, nämlich „eindeutiger Stellungnahme für die Tradition und gegen alles

Neue" (Ruth Müller). (Dagegen schafft sich der Dichter-Komponist E. T. A. Hoffmann in dem [fiktiven] Kapellmeister Kreisler einen typisch romantischen Verfechter der ‚absoluten Musik‘.) – Louis Fürnberg, dessen politische Position nicht zu übersehen ist, erfindet eine Begegnung zwischen dem Genuß-Menschen Casanova, dem Vertreter der absterbenden „höfisch-galanten Kultur“ und einem „bewußt bürgerlichen Künstler“ (Wolfgang Amadeus Mozart), der die Gesellschaft verändern will. Diese Interpretation im Nachwort (D.L.!) weitet Erika Tunner aus: „Es ist nicht die Funktion der Kunst, um die es geht, es ist ihr Geheimnis“ (?). – Ulrich Müller beruft sich auf Aristoteles und dessen Definition von Geschichtsschreiber und Dichter: „... der eine erzählt, was geschehen i s t , der andere, was geschehen k ö n n t e “. Die ‚Tatsachen-Fiktion‘ einer Afrika-Reise Ludwig van Beethovens mit dem (historischen) Mulatten-Geiger Bridgetower in „Beethoven und der schwarze Geiger“ von Dieter Kühn vermittelt ungeachtet des Sujets ein korrektes Bild des Komponisten und seiner Musik: „Das ‚Mögliche‘ ist grundsätzlich so ‚richtig‘ wie das ‚Geschehene‘“. – Schließlich sei noch die Frage nach dem Leser der kommentierten Literatur gestreift – im Buch ist nie davon die Rede. Es dürfte nicht unwesentlich sein, ob sich ein (musik-)historisch geschulter Leser damit befaßt oder ein unbefangener Leser, dem die Fakten unbekannt sind. Den ersten wird, bewußt oder unbewußt, der Vergleich des Gelesenen mit der Realität begleiten, während der zweite sich weniger kritisch verhalten und glauben wird, Tatsachen vor sich zu haben. Damit ist kein Werturteil gefällt. Vom Dichter aus gesehen ist alles erlaubt; es sei denn, es gelingt ihm nicht, seine Vorstellungen auch in der Abweichung von der Realität überzeugend zu formulieren.

(Ein Musterbeispiel: Nach Hermann Abert ist in Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag* fast alles ‚Tatsächliche‘ frei erfunden; doch hat der Dichter die Künstlerseele viel tiefer erfaßt als die Biographen, die sie „über dem Sammeln und Analysieren geschichtlicher Tatsachen ganz aus den Augen verloren“.)

Offen bleibt das Problem der Verbalisierung; Folge des Gegensatzes zwischen dem Medium des Begriffes und dem Medium der

‚namenlosen Sehnsucht‘ – wissenschaftlich ausgedrückt, zwischen Kommunikation und Interaktion.

Überwiegend sind die Aufsätze in klar verständlicher Sprache geschrieben. Eine Häufung von Fremdwörtern über Fachausdrücke hinaus beschwört die Gefahr, sich in verschlüsselter Esoterik zu verlieren.

(August 1996)

Adolf Fecker

ALBERT GIER/GEROLD GRUBER (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 335 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 127.)

Die Veröffentlichung dieses Buches beruht auf Vorträgen, die beim Romanistentag in Bamberg 1991 vorgelegt wurden. Daher begründet sich der fachübergreifende Aspekt dieser interdisziplinär ausgerichteten Veranstaltung. Neben musikwissenschaftlichen Studien finden sich daher auch romanistische, germanistische und anglistische. Allen gemeinsam ist ein mehr oder minder geglückter Bezug zur Musik, komparativ allgemeiner Art, aber auch bis in strukturelle Vergleichbarkeiten reichend. So etwa wird bei James Joyce die Fuge als literarische Form im Sirenenkapitel des *Ulysses* nachzuweisen versucht (Gudrun Budde) oder bei Michel Butor eine „literarische Musik“ über die Musik der Beethovenschen *Diabelli-Variationen* ausgewiesen (Martin Zenck). Nicht immer sind die Bezüge unmittelbar nachvollziehbar und können wie bei der Darstellung des „Schreibens bis zum Nicht-mehr-Sprechen“ in der „Musikähnlichkeit“ von *L'excès-l'usine* der Amerikanerin Leslie Kaplan (Renate Kroll) nur als Anregung dienen, den Impulsen des Ausgeführten am Objekt nachzugehen.

Die Musik aber ist stets inspiratorischer Impuls, wird in fantasievollen Ansätzen in den literarischen Werken novellistisch gearbeitet. Bei George Sand wird es nachgewiesen mit der Nachgestaltung von Beethovens „Pastorale“ (Gislinde Seybert) oder in ihrer in literarische Form umgesetzten „Paraphrase fantastique“ der Novelle *Le Contrebandier* nach Liszts „Rondeau fantastique“ *El Con-*

trabandista (Matthias Brzoska). Auch Thomas Manns Werk ist dankbarer Untersuchungsgegenstand in Beschreibungen vorliegender, bekannter Musik, aber auch imaginärer, frei erfundener, die im Handlungsverlauf von Erzählungen oder Romanen von Bedeutung ist (Rainer Schönhaar). Enger sind die Beziehungen bei Franz Werfel, der nicht nur in seinem Verdi-Roman die Musik als „Metaphorik der Seele“ versteht, sondern überhaupt nach Ausdrucksformen greift, die immer musikalisch inspiriert sind und bei Giuseppe Verdi und der italienischen Oper überhaupt mit ihrem Primat der Kantilene „zur Apotheose aller Versöhnung von Musik und Sprache, Ton und Mensch“ führe (Norbert Abels).

All das ist anregend zum Nachdenken über Umsetzungen von musikalischen Aussagen und Formen in literarische Gebilde oder überhaupt über Verbalisierbarkeit von Musik. So stehen natürlich am Anfang als „vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema“ Hinweise des Herausgebers Albert Gier zu eben jenem Verhältnis von Musik und Sprache: ob die Musik ein „System von Zeichen“, „sprachähnlich“ sei. Und aus dem Umkehrschluß, daß „Affinität zur Musik immer dann am deutlichsten wird, wenn der Wirklichkeitsbezug im literarischen Gebilde fragwürdig“ ist, muß dann auch – nach Adorno – geschlossen werden: „Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre“. Diesen Gedanken untersucht der andere Herausgeber, Gerold W. Gruber, stärker, um auf das „komparative Dilemma“ von „Literatur und Musik“ hinzuweisen. Er verwirft vorerst die Anwendungsmöglichkeiten der Semiotik. Die Versuche einer „semantischen Diskussion“ laufen – so schreibt er – „zwischen den Extremen einer vollständigen Negation und einer Ideologisierung (z. B. im Marxismus) ab“. Die Auseinandersetzung mit Letzterem, was nicht nur als ideologisch abgetan werden kann, steht noch aus. Sie wird auch hier nicht geführt. Immerhin wird zugegeben, daß „Musik sich nicht in einem von Semantik freien Raum bewegt“. In der Wirkung aber werde sie eingeschränkt dadurch, daß ein „semantisches Feld, das Musik (oder Dichtung) vorgibt, variabel ist aufgrund von Erfahrungen und Bereitschaft zu mehr oder weniger komplexem Denken des Rezipienten“. Es wäre dann na-

türlich zu fragen, ob denn nicht in der historischen Position des Komponisten, seinem semantischen Umfeld, ein Ansatzpunkt zu suchen sei oder einer auch in der von Gunthard Born vorgenommenen, auf sprachähnliche Zeichensysteme hinzielenden Untersuchung von „Mozarts Musiksprache“ durch Komparation von Motiven ähnlicher Ausdrucksszenen im vokal-, also textbezogenen und instrumentalbereich. Das allerdings wird hier als „zu eng begrenzt“ abgelehnt, obwohl Gerold W. Gruber durchaus auch auf die Gefahr einer frigiden Askese hinweist, Musik „alleinig“ strukturell zu betrachten.

Vielfältig sind die in diesem Sammelband vorgelegten Untersuchungen, die die Beziehungen von Musik und Wort, Musik und Literatur, die Verbalisierbarkeit musikalischer Vorgänge beleuchten. Man mag nicht alle schlüssig finden, aber sie geben Impulse, diese vor allem in der Praxis des Musiklebens, aber auch in der Grundlagenforschung dessen, was Musik ist, immer wieder erzwungene Klärung von Erscheinungen und Begriffen weiterzuführen und zu vertiefen.

(Dezember 1996)

Friedbert Streller

HANS JOACHIM KREUTZER: *Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. 263 S.

„Dichtung und Musik: zwei geheiligte Giganten. Wie oft schon haben wir sie im Duell gesehen!“ mit diesem Zitat aus James Joyce' *Ulysses* leitet Steven Paul Scher sein 1984 erschienenes Handbuch *Literatur und Musik* ein. Er versucht damit das zögerliche Verhalten der Literatur- und Musikwissenschaftler, eine Forschungslücke zu schließen, zu begründen und bringt es auf den Punkt: „wehe dem, der sich da ohne Legitimation hineinwagt!“

Die damals absichtsvoll überspitzte Formulierung, von Kreutzer insofern in seinem eigenen Vorwort paraphrasiert, als er an die „hintergründig-ironische Zeichnung“ erinnert, die Plato von seinem Rhapsoden Ion entwarf, hat heute weitgehend ihre Kraft verloren. Längst liegt nicht nur eine Fülle von fächerübergreifenden Einzeluntersuchungen vor und

ist die methodologische Grundlegung des (Thomas Mann'schen) „Beziehungszaubers“ (Carl Dahlhaus, 1988) von Dichtung und Musik weiter fortgeschritten, sondern fordern auch die aktuellen Fächerdefinitionen entschieden zu kulturwissenschaftlichen Weitwinkeln auf. Studien von Literaturwissenschaftlern über musikalische Gegenstände und von Musikwissenschaftlern über literarische in den jeweiligen Fachzeitschriften sind keine Seltenheit mehr, und damit weichen allmählich die gut gehüteten Exklusivrechte. Die 1980er Jahre bilden eine Art interdisziplinären Neubeginn in der wissenschaftlichen Aufbereitung der Berührungspunkte beider Künste, an dem Hans Joachim Kreutzer als Germanist mit seinen Arbeiten einen großen Anteil hatte. Darauf ist bereits in der Drucklegung des Konferenzberichtes eines vielbeachteten bilanzierenden Symposions der University of Illinois at Urbana-Champaign über *Music and German Literature, their relationship since the Middle Ages* (Columbia 1992) hingewiesen worden. Kreutzers 1977 vorgelegte Studie zu den Adaptionen der Werke von Heinrich von Kleist für die Oper gehört ebenso zu wichtigen Meilensteinen wie seine Essays zur literarischen Rezeption Wolfgang Amadeus Mozarts. Im vorliegenden Band faßt er diese Abhandlungen in überarbeiteter Form noch einmal zusammen und ergänzt sie durch zwei Beiträge jüngerer Datums. Die jetzt vorliegenden neun Studien zu literarhistorischen Fragestellungen bezeichnet er vorsichtig als „eine Spielart der vergleichenden Literaturwissenschaft“. Der Leser findet also sowohl kontextorientierte Darstellungen (zur literarischen Situation Leipzigs zur Zeit der Aufklärung und „Franz Schubert und die literarische Situation seiner Zeit“) als auch monographische Darstellungen („Wilhelm Müller, Der Artist in den Traditionen der Literatur“). Zwei Studien beschäftigen sich mit Wort-Ton-Beziehungen („Tönende Ordnung der Welt. Über die Musik in Hölderlins Lyrik“; „Vom Schauspiel zur Oper. Ingeborg Bachmanns Libretto für Hans Werner Henzes *Der Prinz von Homburg*“) und mit vier Abhandlungen ist die Rezeptionsgeschichte am stärksten vertreten („Von Händels *Messiah* zum deutschen *Messias*. Das Libretto, seine Übersetzungen und die deutsche Händel-Rezeption des 18. Jahr-

hunderts“; „Der Mozart der Dichter“; „Proteus Mozart“; „Die Zeit und der Tod. Über Eduard Mörikes Mozart-Novelle“). Die Beiträge, die unter dem Titel „Obertöne“ zunächst einen rezeptionsästhetischen Ansatz suggerieren, sind mehr eine persönliche Bilanz. Der Autor griff zu dem Titel, weil es gälte „gleichsam experimentell [...] die nicht bewußt wahrgenommenen Bestandteile von Kunstwerken“ darzustellen, die „dem akustischen Phänomen der Obertöne vergleichbar“ in „der anderen Kunst“ mitschwingen. So sehr dieses Vorhaben die neun Untersuchungen umklammert und den Leser auf Konnotate und Kontexte aufmerksam machen soll, die er vordem noch nicht bemerkt haben könnte, so sehr steht doch jede der literar- oder sozialhistorischen Fragestellungen für sich. Die chronologisch aneinandergereihten Aufsätze bieten zweifellos eine Fülle von Informationen, die Abhandlung „Über die Musik in Hölderlins Lyrik“ eine gelungene Zusammenfassung von bisher Bekanntem und der Essay „Über Eduard Mörikes Mozart-Novelle“ eine sehr sorgfältig recherchierte Motivinterpretation. Alles ist mit einem umfassend informierenden Anmerkungsapparat versehen und stellt eine gelungene Blütenlese dar, die man sich bisweilen kulturhistorisch fundierter wünschte.

(Februar 1997)

Gabriele Busch-Salmen

Worte, Bilder, Töne: Studien zur Antike und Antikenrezeption. Bernhard Kytzler zu Ehren. Hrsg. von Richard Faber und Bernd Seidensticker. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996. 343 S.

Aufmerksam gemacht sei auf zwei Beiträge in der Festschrift für den Berliner Altphilologen und Musikkenner Bernhard Kytzler. Dietmar Najock, Philologe und Mathematiker, dem wir die kritische Edition der Anonymi Bellermanns verdanken, erörtert im Aufsatz „Aristoxenos und die Auloi“ (S. 59–76) zwei Fragen. Wie verhalten sich die durch exakte Messungen antiker Auloi ermittelten Intervallgrößen zu den theoretisch bezeugten Tetrachord-Stimmungen (beides in Cents umgerechnet)? Und wie verhalten sie sich zu den vollständigen Systemen der Theoretiker, zu-

mal des Aristoxenos? Auf Grund seiner Untersuchungen, in die er auch seine nachgebauten Auloi einbezieht, eröffnet sich dem Autor ein Zugang zu interessanten Fragen der Spieltechnik, etwa wie man Tonhöhen in gewünschter Weise modifizieren und Überblastöne erzeugen konnte. Joachim Draheim, der 1981 ein Buch über *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart* vorgelegt hat, skizziert in seinem schönen Aufsatz „Schumann als Horaz-Übersetzer“ (S. 271–287) das geistige Leben in Zwickau und seinem Gymnasium im Zusammenhang mit der erwachenden Liebe Robert Schumanns zu den klassischen Sprachen und zur antiken Literatur. Übrigens kann man aus heutiger Sicht über die Lateinkenntnis damaliger Schüler nur staunen. Von Schumann sind poetische Übersetzungen griechischer und lateinischer Dichtertexte erhalten, z.B. von Sophokles, Theokrit, Tibull und Horaz. Draheim stellt die Horaz-Übersetzungen vor und veröffentlicht am Schluß, unterstützt durch Gerd Nauhaus, „Ausgewählte Oden des Horaz uebersezt im Versmaaße des Urtextes von Robert Schumann“.

(Februar 1997)

Frieder Zamminer

MATTHIAS WESSEL: Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition. Laaber: Laaber-Verlag (1994). IX, 273 S., Notenbeisp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 6.)

Die vorliegende Dissertation macht sich zur Aufgabe, die musikalische Ossian-Rezeption möglichst umfassend zu dokumentieren und auszuwerten. Sie weist insgesamt 219 Ossian-Vertonungen nach, die, nach Sprachräumen gegliedert, vorgestellt und an ausgewählten Beispielen analysiert werden. Daß Macphersons Dichtung, die als eine der berühmtesten Fälschungen in die Literaturgeschichte einging, auch musikgeschichtlich nicht folgenlos blieb, belegt die Studie eindrucksvoll: Vom englischen Glee bis zur Chorkantate, von der französischen Romance bis zum deutschen Klavierlied und von der Oper bis zum Melodram entwirft sie ein fakten- und facettenreiches Panorama verschiedenartigster Ossian-Vertonungen.

Angesichts der enormen Vielfalt der behandelten Gattungen kann dem Autor kaum vorgeworfen werden, daß einzelne gattungsgeschichtliche Einordnungsversuche mißlingen: Daß etwa das Rondo-Finale in der *Azione teatrale* des späten 18. Jahrhunderts sonst „kaum zu finden“ sei (S. 168), kann nicht behauptet werden. Auch wäre die Abhängigkeit von Peter von Winters *Ossian-Oper* von der französischen *Opéra comique* unabhängig von dessen konkreter Kenntnis der *Ossian-Vertonungen* Jean François Le Sueurs und Etienne Nicolas Méhuls zu eruieren gewesen (S. 73). Trotzdem gelingt insgesamt der schlüssige Nachweis, daß die *Ossian-Dichtung* aufgrund ihres rhapsodischen Charakters, ihres freien Versmaßes und ihres spezifischen Lokalkolorits eine kompositorische Herausforderung darstellte, die in der Sprachbehandlung, der Instrumentation und vereinzelt auch der Harmonik zu ungewöhnlichen und vorausweisenden Lösungen führte. Eine genauere dramaturgische Analyse der zahllosen Bühnenerwerke konnte angesichts der gleichzeitig entstandenen Spezialstudie über *Ossian* im europäischen Musiktheater von Manuela Jahrmärker entfallen; im Schlußkapitel behandelt der Autor statt dessen paradigmatisch den szenographischen Topos der Fingalshöhle. Das detaillierte Werkverzeichnis krankt zwar daran, daß Gattungszugehörigkeit bzw. Besetzung aus den Werktiteln nicht immer zweifelsfrei erschlossen werden können, bietet aber einen unverzichtbaren Zugang zu einem der aufschlußreichsten Phänomene in der musikalischen Rezeption literarischer Texte.

(Februar 1997)

Matthias Brzoska

Opernkomposition als Prozeß. Referate des Symposiums Bochum 1995. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 186 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 29.)

Mit gattungsspezifischen Eigenarten der Werkgenese beschäftigten sich die neun Hauptreferate der Bochumer Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, die der vorliegende Band vereint. Werner Breig systematisiert einleitend die verschiedenen Akzentuierungen, die das Thema zuließ und die in den

Beiträgen an Beispielen aus der gesamten Operngeschichte exemplifiziert werden: Librettologischen Problemen gehen Nicole Schwind und Dörte Schmidt nach; erstere, indem sie werkimmanent die Textstadien von Ottavio Rinuccinis *Dafne*-Libretto untersucht, letztere, indem sie werkübergreifend Charles-Simon Favarts Opéra comique *Cythère assiégée* als Parodie von Philippe Quinaults *Armide* auffaßt. Ulrich Konrad kritisiert am prominenten Beispiel der *Entführung aus dem Serail* die Editionspraxis, Werkfassungen zu publizieren, welche der zeitgenössischen Theaterpraxis nicht entsprechen; Michael Walter nimmt insofern einen kontroversen Standpunkt ein, als er am Beispiel Gaetano Donizettis den Begriff der „sanktionierten Werkgestalt“ grundsätzlich kritisiert. Helga Lühning bietet eine detaillierte und akribisch recherchierte werkgenetische Interpretation von Ludwig van Beethovens *Leonoren*-Skizzen; Sieghart Döhring hingegen macht seine Beobachtungen am Autograph der „Bénédiction des poignards“ für eine primär dramaturgische Interpretation von Giacomo Meyerbeers *Huguenots* fruchtbar.

Lucinde Lauer zeigt am Beispiel von Sergej Taneevs *Orestie* nationaltypische Merkmale der russischen Opernproduktion des 19. Jahrhunderts auf, während die beiden letzten Beiträge in die Gegenwart führen: Peter Petersen analysierte ein bislang unbekanntes Skizzenheft zu Hans Werner Henzes *König Hirsch* und Claudia Maurer Zenck rekonstruiert aus der Gesamtsicht des überlieferten Materials die Werkgenese von Beat Furrers *Narcissus*. Insgesamt bietet der Band – nicht zuletzt aufgrund des zum Teil ausführlichen Anmerkungsapparates und der zahlreichen faksimilierten Notenbeispiele – einen guten Überblick über aktuelle Fragestellungen und Methoden der werkgenetischen Opernforschung. (Februar 1997) Matthias Brzoska

DANIEL MEIR WEIL: The Masoretic Chant of the Bible. Jerusalem: Rubin Mass (1995). XXXI, 397 S., Notenbeisp.

Das System der masoretischen Akzente, das die Grundlage für die liturgische Rezitation biblischer Texte in der Synagoge bildet, ist bis

heute ein in mancher Hinsicht unsicheres und umstrittenes Forschungsgebiet. Neben der phonetischen und syntaktischen steht die musikalische Funktion der Akzentzeichen zur Frage. In der jüdischen Tradition – und nicht nur dort – ist es eine essentielle Dimension der kanonischen Texte, daß sie kantilliert werden, was ihre sinnhafte Perzeption unterstützt. Die Akzentzeichen und ihre stimmliche Realisierung gelten als Teil der mündlichen Lehre, bedürfen also auch nach der schriftlichen Fixierung noch mündlicher Überlieferung zur Sicherung der Tradition. Diese Tradierungsart und der Umstand einer bis heute ununterbrochenen Praxis unterscheidet die hebräischen Akzente wesentlich von vergleichbaren mittelalterlichen Aufzeichnungsweisen wie der griechischen ekphonetischen Notation oder frühen Formen von Neumen. Außerdem stehen der schriftlich festgelegten Form des Systems eine Vielzahl mündlicher Versionen in den verschiedenen ethnischen Gruppierungen des Judentums gegenüber. Ob diese nun auf einen – möglicherweise rekonstruierbaren – Archetypen zurückzuführen oder als lokale Varianten im Rahmen dialektaler Streuungen zu sehen seien, ist eine der zentralen Fragen, die die musikbezogene Akzentforschung aufwirft.

Die Suche nach einem solchen ‚Original‘ ist es, was Daniel Meir Weil bei seinem Forschungsprojekt über das System der masoretischen Bibelkantillation angetrieben hat. Mit der vorliegenden Arbeit erlangte der studierte Komponist und promovierte Physiker mit orthodoxer Rabbinerausbildung einen zweiten Doktorgrad in Musikwissenschaft an der Hebrew University, Jerusalem. Auslöser für seine Forschungen war nach eigener Erklärung der Rekonstruktionsversuch Suzanne Haïk-Vantouras, erschienen 1976 unter dem Titel *La musique de la bible révélée*. Haïk-Vantoura glaubte, indem sie einen Teil der infralineaeren Akzentzeichen mit den einzelnen Tönen einer phrygischen Skala belegte und andere aufgrund von Form oder Namen als Verzerrungen interpretierte, die „originalen Melodien“ der Leviten im Tempel „enthüllen“ zu können. Diese ebenso naive wie willkürliche Hypothese wurde indessen von Fachleuten verschiedener Disziplinen nicht ernst genommen. Weil benützte die Theorie

Haïk-Vantouras als Ausgangspunkt und erklärte sie umstandslos als falsch, um darauf die „korrekte Lösung“ anzubieten, aber im wesentlichen zu den gleichen Erklärungsmodellen wie seine Vorgängerin zu kommen.

Diese sechs Kapitel des Buches gliedern sich in einen theoretisch-systematischen und einen praktisch-analytischen Teil. Wie der Autor betont, geht es ihm um nicht weniger als die Rekonstruktion der originalen musikalischen Ausführung jener biblischen Akzente, die seit Beginn des 10. Jahrhunderts schriftlich überliefert sind. Dabei läßt Weil das Akzentsystem der poetischen Teile, das bei weitem komplexer und weniger eindeutig reguliert ist, sinnvollerweise beiseite und konzentriert sich auf das Korpus der 21 prosaischen Bücher.

Im Gegensatz zu manchen bisherigen Arbeiten wählt Weil einen rein deduktiven formalistischen Ansatz. Statt wie Abraham Z. Idelsohn, Reinhard Flender u. a. vergleichend und deskriptiv von synchron greifbaren Traditionen jüdischer Bibelkantillation auf gemeinsame Patterns oder auf einen ‚Urtypus‘ zu schließen, konstruiert er aus dem Bestand an Zeichen und den sie bestimmenden Regeln eine musikalische generative Grammatik. Sein strukturalistischer Ansatz fußt auf der Prämisse, daß die aufgeschriebenen Zeichen die mündliche Praxis der Masoreten im 10. Jh. kondensieren und daß die Regeln des Systems somit musikalische Gesetzmäßigkeiten unmittelbar reflektieren. Gerade in dieser Annahme steckt eine Schwäche von Weils Theorie, die hier skizziert sei.

In den Kap. 2–4 breitet Weil die theoretischen Grundlagen seiner Rekonstruktion aus: ein „globales symmetrisches Modell“, das sogenannte ‚chain system‘, liege als musikalisches Organisationssystem jeder Realisierung von Akzenten zugrunde. Das Modell ist definiert durch das Tonmaterial, eine anhemitonische pentatonische Skala, zudem meint ‚chain‘ einen festgelegten melodischen Verlauf, dessen Konturen sich als absteigende Zickzack-Linie auf der gegebenen Skala abzeichnen. Als weitere Determinanten kommen ein konstanter Finalton für Verschlüsse und bestimmte Progressionsregeln hinzu. Innerhalb des ‚chain system‘ als Rahmen entwickelt Weil die für das Akzentsystem gültigen

strukturellen Regeln. Er unterteilt nach primären Strukturgesetzen, die für den Gesamtbestand der Akzente Gültigkeit haben, und sekundären, welche deren Beziehungen untereinander differenzieren. Als Basis für seine Klassifizierung wählt er die traditionelle Ordnung der mittelalterlichen Grammatiken in vier Gruppen, verbunden mit dem Prinzip der „kontinuierlichen Dichotomie“ (W. Wickes, 1881). Sein modifiziertes Konzept der Graduierung leitet er aus dem linguistischen Modell der Phrasenstrukturgrammatik ab. Mit den dort für die Darstellung von komplexen Beziehungen gebräuchlichen Strukturbäumen oder Klammersausdrücken bekommt er zwar die syntaktischen Nuancen des Textes durch rekursive Regeln in den Griff. Problematisch und klärungsbedürftig bleibt aber bei diesem grammatischen Zugriff die Übertragung der Ergebnisse von der sprachlichen auf die musikalische Ebene. Besonders schwache Stellen in der Übertragung sind Kategorien wie „psychomusikalische Mechanismen“, „psychomusikalische Entität“ oder „Referenzrahmen für Hörer“ – verschwommene Größen, die Weil weder näher bestimmt noch nach ihren Bedingungen befragt.

Von besonderem Interesse für die Frage nach der Gültigkeit von Weils Modell ist die „Rekonstruktion der detaillierten Motive“ in Kap. 4. Konnte Weil bis dahin unbekümmert mit der abstrakten Größe von „Struktur-tönen“ operieren, geht es nun um die konkrete Gestalt der Motivformeln. Hier ist das Problem, ob sich auf struktureller Ebene ausreichende Bedingungen formulieren lassen, um jedem der dreißig Akzente ein einziges Motiv zuzuordnen. Als wichtigstes Kriterium für die Implementierung eines bestimmten Akzentes und die Art seiner Ausführung erkennt Weil neben der Syntax die morphologische Struktur, etwa Silbenkonstellation oder Betonungsmuster eines Wortes. So erweisen sich die Akzente gerade in ihren Kombinationsmöglichkeiten als äußerst variabel, was Weil an einer Vielzahl von Motivkomplexen veranschaulicht. Das ganze System ist aber so komplex, daß es kaum möglich ist, alle regulierenden Prinzipien zu beschreiben; Weil kommt nicht darum herum, eine ganze Reihe von Irregularitäten einzuräumen, die er benennt mit Begriffen wie ‚bypass‘, ‚insertion‘, ‚truncation‘,

‚pion-tones‘. Bei der statistischen Überprüfung seiner Thesen gelangt Weil zu einigen Beobachtungen, die weiter zu untersuchen interessant wäre. Seine eigenen Erkenntnisse sind leider durch technische Probleme bei der computergestützten Analyse beeinträchtigt worden. Was die Statistik erweist, ist eine signifikante Streuung der Akzente aus den verschiedenen Gruppen: Komplexität und Vielfalt von Akzentserien scheinen in umgekehrter Proportion zu deren Häufigkeit zu stehen.

Das 5. Kap. soll das im ersten Teil beschriebene Modell an empirischen Daten erhärten. Damit werden jedoch beinahe mehr Probleme neu aufgeworfen als erhellende Beispiele für das Gesagte geliefert. Um die „globale Natur des *chain system*“ nachzuweisen, evaluiert Weil seine Theorie an zwanzig Aufzeichnungen praktizierter Kantillation aus einem breiten Spektrum von Kommunitäten und biblischen Büchern. Wie weit die beanspruchte Globalität gehen soll, lassen die letzten Beispiele ahnen: neben Psalmen (wo es doch um das Prosasystem gehen sollte!?) kommen Texte aus Mischna und Talmud vor, schließlich die kuriosen Kostproben eines Versus des Proselyten Obadja (12. Jh.) und eines Sanctus aus dem Liber usualis. Eine methoden- und quellenkritische Reflexion erspart Weil sich ebenso wie die sorgfältige Analyse seiner empirischen Daten (kurze Erörterungen über die Bedingungen musikethnologischer Erhebungen bleiben ohne Folgen). Damit werden seine Ergebnisse geradezu banal: Bei einer relativ geringen Häufigkeit von außersystemischen Tönen setzen sich die Beispiele aus ‚chain‘-Sementen auf der Basis pentatonischen Substrats zusammen. Auf der Strecke geblieben sind dabei jegliche Überlegungen zur prinzipiellen Vergleichbarkeit des disparaten Materials. Von den historischen und geographischen Unterschieden, von der Aufnahmesituation und der Disposition der Informanten einmal abgesehen, wäre zumindest der Vorgang der Verschriftlichung einiger Überlegungen wert. Zwar stammen drei Viertel der Aufzeichnungen von Abraham Z. Idelsohn (*Hebräisch-orientalischer Melodienschatz II*), was die Beispiele hinreichend vergleichbar macht. Doch ist von der ursprünglichen Kantillation der Ausschnitte buchstäblich nicht mehr viel zu hören, nachdem sie durch die Filter von Nota-

tion, Strukturanalyse und ‚chain system‘ gegangen ist.

Die im Anhang wiedergegebenen Transkriptionen der Beispiele und deren Reduktion auf Struktursegmente des ‚chain system‘ machen Brüche im System Weils sichtbar. Wenn aus den rhythmisch präzise notierten Aufzeichnungen Idelsohns (die im übrigen ihre eigene Problematik bergen) offensichtlich unbetonte Noten oder kürzeste ‚Durchgangsnoten‘ zu Strukturtönen werden, weil sie gerade in den Reihenverlauf passen, wenn zudem markante Intervallsprünge zu ‚Appoggiaturen‘ degradiert werden, wird die Willkür in Weils Vorgehen augenfällig. Für derart vergleichende Untersuchungen ist es aber unabdingbar, Unterschiede ebenso zu beachten wie Gemeinsamkeiten, um die charakteristischen Eigenschaften des Untersuchten zu begreifen. So würde etwa bei der Einschätzung dialektaler Varianten das Kräftefeld zwischen dem Festhalten an genuin jüdischen Elementen und der Anpassung an lokale Traditionen der Umgebung in den Blick gerückt.

Es ist aber Weils erklärtes Ziel, die Universalien des masoretischen Akzentsystems zu beschreiben und wohl sein implizites Interesse, die Kontinuität und Zentrierung jüdischer Tradition hervorzuheben. Sicher ist es ein legitimer und dazu traditionsreicher Ansatz, Musik als eine Art Sprache zu behandeln, um sodann linguistische Modelle auf musikalische Phänomene zu übertragen. Weil jedoch verabsolutiert seine strukturalistische Theorie in scheinbar musikalischen generativen Gesetzen und Mechanismen der Selbstregulierung, ohne die Konsequenzen des logogenen Prinzips für die Akzente noch mitzubedenken. Darüber hinaus bringt er etwa mit dem pentatonischen Substrat und der daran hängenden Diskussion über musikalische Universalien Denkformen ins Spiel, die auf der analytischen Wahrnehmung von abendländischer Kunstmusik beruhen und deren Übertragung auf primär mündliches, funktionales Kantillieren problematisch ist. Schließlich werden kognitionspsychologische Universalien eingesetzt, um die kühnen Schlußfolgerungen 2000 Jahre in den historischen Raum zurückzukatapultieren. Sie lauten in Kürze: das ‚chain system‘ sei eine musikalische ‚Ursprache‘, die sich sowohl in den regio-

nalen Versionen wie in der kanonischen Form der masoretischen Grapheme spiegelt. Damit sei die These Idelsohns vom „gemeinsamen Kern vieler Traditionen“ erwiesen, allerdings nicht durch Motivanalyse, sondern über die Offenlegung einer Tiefenstruktur, die sich im (kollektiven) Unbewußten der Diasporage-meinden als Archetyp erhalten habe. Als Bedingungen für die Ausprägung des ‚chain system‘ setzt Weil strukturelles Hören, musikalisches Training und eventuell instrumentale Praxis voraus. All diese Fähigkeiten meint er einzig bei den Leviten im Tempel (also vor 70 n.) zu finden. Es stellt sich die Frage, ob der Autor nicht besser daran getan hätte, sich auf den formalistischen Teil seiner Arbeit zu konzentrieren und die historische Dimension beiseite zu lassen. Zwar ist auch seine Beschreibung einer generativen Grammatik in der Beweisführung zirkulär und so vernetzt, daß sie nicht in allen Einzelschritten nachvollziehbar wird. Problematisch ist aber vor allem die Zuspitzung auf die historische Verortung.

Ein grundlegender Aspekt für die Gesetzmäßigkeiten der Bibelkantillation, den Weil kaum in Betracht zieht, ist der Stellenwert mündlicher Tradition. Daß die Praxis der Rezitation bis in die frühe Synagoge bzw. den Tempel zurückreicht, ist unzweifelhaft. Wie A. Dotan gezeigt hat, sind frühe Aufzeichnungen nicht nur für das babylonische und das palästinensische, sondern auch für das tiberianisch-masoretische Akzentsystem zu vermuten. Die Besonderheit der Masoreten besteht darin, daß sie im 9. Jh. erstmals die ganze Bibel als Kodex fixierten und sich dabei offenbar der Arbitrarität der Zeichen bewußt waren. Ihr System hat den Vorzug, in der Aufnahme bestehender Praxis relativ ausgereift zu sein und zugleich durch den hohen Abstraktionsgrad der Aufgabe als Referenz für Lehre und Kontrolle gerecht zu werden. Daraus ergeben sich drängende Fragen nach den Mechanismen der Überlieferung und Reproduktion im Rahmen funktionierender mündlicher Traditionseinheiten. Ungezählte Gemeinden weisen als ‚chant communities‘ bis heute kompetente Sänger auf, deren bewußte und unbewußte Strategien zu studieren wären. Methoden der kognitiven Psychologie wie der Orality- und Gedächtnisforschung könnten dabei hilfreich sein. Studien aus die-

sen Gebieten zeigen, daß Sänger nicht Einzeltöne, sondern flexible Tongruppen aneinanderreihen. Ebenso liegt die ‚Originaltreue‘, wie die Orality-Forschung erkannt hat, weniger im ‚Wörtlichen‘ als im ‚Stofflichen‘. Das meint auf Musik und Bibelkantillation übertragen, daß es nicht für jeden Akzent eine feststehende Formel, sondern einen Toleranzrahmen für Varianten gibt. Die Beurteilung und die Kontrolle darüber wahrzunehmen, ist die Verantwortung jeder aktiv bestehenden ‚community‘ in jeder aktuellen liturgischen Lesung des Textes.

(Oktober 1996)

Heidy Zimmermann

Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns – ein Beitrag zum 225. Todestag. Konferenzbericht der 20. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 19.–21. Juni 1992. Hrsg. von Eitelriedrich THOM unter Mitarbeit von Frieder ZSCHÖCH. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis 1995. 191 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 46.)

„Ich wünsche mir, daß dies Anregung sein kann für weitere Forschungen in diesen Richtungen“ beendet A. Clostermann ihren Beitrag zu dem vorliegenden Bändchen (S. 55), und diesen Satz könnte man als Motto über die 23 Beiträge stellen, die hier versammelt sind. Etwas Fragmentarisches haftet dem Buch an, was in manchen Fällen erfreulich zukunftsweisend und ermutigend wirkt. Die Palette reicht von bibliographischen Aufzählungen über die Beschäftigung mit einzelnen Werken Telemanns bis zu Gedanken zur Aufführungspraxis. Letztere erscheinen sowohl in der Form von Quellenforschungen als auch moderner Erfahrungen, wobei im vorliegenden Band vor allem das Sololied mit allen seinen affektmäßigen und gesangstechnischen Implikationen im Vordergrund stand. Zwei Beiträge behandeln Aspekte, die mit Telemann wenig zu tun haben und in dem ansonsten sehr konzentrierten Kontext eher irritierend wirken. Schließlich werden in drei Beiträgen die Wirkungen Telemanns früher und heute umrissen. Dabei sind vor allem die bei-

den Beiträge von Martin Ruhnke erfrischend zu lesen, die mit Kritik an der Musikwissenschaft nicht sparen, was besonders im Fall Telemann wohl nicht unberechtigt ist. Telemann wurde traditionell gegenüber Bach als ‚Kleinmeister‘ zurückgesetzt, bis sich herausstellte, wie viele Bach zugeschriebene Kompositionen in Wirklichkeit von Telemann stammten. Die Renaissance, die Telemanns Werk in den letzten Jahrzehnten erlebte, hat offenbar immer noch nicht ausgereicht, um seine Gesamtausgabe fertigzustellen. So ist zu wünschen, daß dieser so erfreulich themengerechte Band eine Beschäftigung mit diesem Komponisten befördert.
(September 1996) Annette Otterstedt

ULRICH MATYL: Die Choralbearbeitungen der Schüler Johann Sebastian Bachs. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 477 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Nr. 18.)

Die Musik der Bachschüler verlockt immer wieder Musikwissenschaftler und Praktiker zur Auseinandersetzung: Der große, zu schönsten Hoffnungen berechtigende Name des Lehrers einerseits und das bittere Los der „zu Unrecht vergessenen Kleinmeister“ andererseits – das ist ein weites Feld, das zur Erforschung und zu missionarischem Engagement gleichermaßen reizt. Ulrich Matyl widmet sich in seiner gründlichen und umfangreichen Studie den Choralbearbeitungen der von Bach mehr oder weniger lange unterwiesenen Organisten. Der günstigen Quellenlage und meist auch dem Komponistenfleiß entsprechend nehmen Werke z. B. von Johann Ludwig Krebs, Gottfried August Homilius, Johann Christian Kittel und Oley den größten Platz ein; in Fällen wie dem von H. N. Gerber (dem Vater des Lexikographen) erfährt man vom Verlust der *110 Variierten Choräle*. Insgesamt werden c. f.-Arbeiten von 15 Bachschülern unter den Gesichtspunkten „Kurzbiographie – Quellenteil – Werkteil – Zusammenfassung“ (mit Bewertung) dargestellt, eine ergiebige und informative Arbeit. Die ‚Ergebnisse‘ werden nach (nicht)liturgischer Funktion, Formgebung,

kompositorischer Qualität, Wort-Ton-Verhältnis und schließlich „Versuch einer Neuordnung“ gegliedert, wobei sich Matyl abermals kenntnisreich mit den Bewertungen der älteren einschlägigen Literatur auseinandersetzt. In der Bewahrung der alten Affektlehre einschließlich musikalischer Figuren einerseits und der Offenheit für die „Ausdrucksformen des neuen Stils“ andererseits sieht der Autor die eigentliche Leistung der Bachschüler, die er gerade auf dem Feld des Choralvorspiels als eigenständige Meister würdigt, die nicht verdient hätten, ins musikgeschichtliche Abseits einer Niedergangsepoche gestellt zu werden. Genau hier aber liegt die Schwäche von Matyls sonst sehr verdienstvoller Untersuchung: Mit dem Festhalten an einer alten, rhetorisch bestimmten Ästhetik ‚verschließen‘ die Bachschüler (Krebs, Kittel und Homilius allenfalls ausgenommen) jene seit 1760 sich vollziehende Ausformung einer neuen Ästhetik der Empfindsamkeit, die für die folgenden Dezennien bestimmend wurde und die seit etwa 1785 Allgemeingültigkeit besaß – ausgenommen für die Orgelmusik: Abseits!
(Dezember 1996) Martin Weyer

Hasse-Studien 3/1996. Hrsg. von Wolfgang Hochstein und Reinhard Wiesend: Stuttgart: Carus-Verlag 1996. 96 S.

Nachdem die ersten beiden Hefte der Reihe *Hasse-Studien* (erschienen 1990 und 1993) sich verschiedenen Bereichen des Hasseschen Œuvres widmeten, stellt das dritte Heft ausschließlich ein Werk ins Zentrum der Betrachtung, Johann Adolf Hasses *Intermezzo tragico Piramo e Tisbe*.

Piramo e Tisbe, das vorletzte musikalisch-theatralische Opus Hasses aus dem Jahre 1768, ist eine Ausnahmekomposition: Einerseits vertonte Hasse erstmalig einen Text des Calzabigi-Schülers Marco Coltellini, der die Opernhandlung mit dreifachem Suizid enden ließ. Andererseits veränderte Hasse auch seinen musikalischen Stil, indem er die Zäsuren zwischen Ouvertüre und erster Arie, zwischen geschlossenen Formen und Reziativen verminderte, verschiedene Ariengestalten benutzte und vermehrt Akkompagnato-Rezita-

tive einsetzte. Zur Untersuchung dieses – zumal im Hinblick auf die Gattungstheorie und die musikgeschichtliche Situation in Wien zwischen 1760 und 1780 – singulären Hasseschen Werkes stellen die *Hasse-Studien 3* thematisch und chronologisch breit gefächerte Beiträge vor: Neben dem Abdruck des Librettos (deutsch/italienisch) der Berliner Aufführung enthält das Heft die wohl erste und unter rezeptionsgeschichtlichem Aspekt äußerst lesenswerte Besprechung der Oper von Johann Adam Hiller aus dem Jahre 1769. Neueren Datums sind drei Aufsätze: Erstens wurde der wohl wichtigste und bereits 1976 in *Chigiana* erschienene Aufsatz zu *Piramo e Tisbe* von Francesco Degrada in nunmehr deutscher Übersetzung publiziert, der sich Fragen der Entstehung, der Gattungstheorie und der musikalischen Faktur widmet. Es folgen zweitens zur Diskussion herausfordernde Ausführungen von Ernest Harriss zum Problem der Epochenzuordnung von *Piramo e Tisbe*. Schließlich beinhalten die *Hasse Studien 3* auch aufschlußreiche „Bemerkungen aus der Sicht des Praktikers“ von Michael Schneider, der über seine Erfahrungen bei der Leitung der Aufführungen des Intermezzos 1990–1993 reflektiert.

(November 1996)

Panja Mücke

PIERLUCA LANZILOTTA: *Non oro, non gemme: Giacomo Insanguine detto Monopoli, Fasano di Brindisi: Schena Editore 1995. 426 S., Abb., Notenbeisp.*

Giacomo Insanguine (1728–1795), ein Zeitgenosse von Domenico Cimarosa, Christoph Willibald Gluck, Niccolò Jommelli, Giovanni Paisiello, ist musikwissenschaftlich bisher wenig beachtet worden. 1741 wurde er aus dem ca. 40 km südlich Bari gelegenen Monopoli von seinem älteren Bruder nach Neapel gebracht und dort an den Conservatori dei Poveri di Gesù Cristo und S. Onofrio von Francesco Feo, Alfonso Caggi, Girolamo Abos, Leonardo Leo und Francesco Durante ausgebildet. Zunächst war Insanguine als Opernkomponist, später auch als Organist und Kapellmeister am Dom von Neapel tätig.

Seine vorwiegend in Neapel uraufgeführten Opern waren nicht sehr erfolgreich. Heute

sind meistens nur noch die Libretti überliefert, viele Partituren gelten als verschollen. Daher gibt Lanzilotta sehr ausführlich die Handlung der Opern wieder und zeigt die Unterschiede zu Libretti anderer Komponisten auf. Eine ausführliche musikalische Analyse, wie im Falle der Oper *Medonte* (1779) oder zumindest der überlieferten Arien einzelner Opern, hätte man sich öfter gewünscht, um ein Bild vom Komponisten und von seinen Werken zu gewinnen. Von den 31 bekannten Opern sind 11 *Opere serie*, 16 sind mit „*commedia per musica*“ bezeichnet, die übrigen fallen in die Rubriken *Farsetta* oder *Intermezzo per musica*. Von Paisiello ist die vernichtende Kritik überliefert, *Insanguine sei der „maestro delle pezze“*, womit gemeint war, daß Insanguine wenige eigenständige Opern komponiert habe. Tatsächlich hat er sehr viele Arien und Ensembles für Opern anderer Komponisten geschrieben oder ihre Stücke bearbeitet.

Die Analysen ausgewählter Werke *Insanguines* sind nur spärlich mit Notenbeispielen (im Anhang) versehen. Zudem erscheint speziell die Auswahl der besprochenen geistlichen Werke sehr willkürlich und ohne Zusammenhang. Die Messe Nr. 1 in *F*-dur (WV IV/1) ist die einzig datierte Messe (1788). Sie hat den ungewöhnlichen Beinamen „*in Effaut*“, der sich aus dem deutsch ausgesprochenen „*F*“ und dem italienischen „*fa-ut*“ zusammensetzt. Ob hinter dieser Bezeichnung eine Tradition steht oder woher sie überhaupt kommt, erklärt Lanzilotta leider nicht. Ansatzweise liefert er eine detaillierte Stilanalyse und vergleicht die Kompositionen mit entsprechenden von *Insanguines* Zeitgenossen und Lehrern. Als störend fällt die Verwendung fremdsprachlicher Fachausdrücke auf. Über die *Dacapo-Arie* „*Fra cento affanni e cento*“ heißt es zum Beispiel: „*il segno è posto pertanto alla metà del Dacapoteil, il quale intona per quattro volte la prima strofa (un interessante esempio di Potenzierung) per un totale complessivo di sei statements*“ (S. 197).

Der umfangreiche Anhang enthält unter anderem die Libretti zur Kantate *Viva l'erculea prole* oder zur *Farsetta Pulcinella finto maestro di musica*, eine Übertragung des doppelhörigen *Et in saecula saeculorum* und das sogenannte Auswahlwerkverzeichnis. Letzteres ist wie üblich nach Gattungen ge-

gliedert, nennt den genauen Titel, Fundort etc., weist aber leider keine Musikincipits auf. Zwischen Lanzilottas Werkverzeichnis und den Angaben in *RISM* ergeben sich Differenzen, auf die der Verfasser nicht eingeht. So sind bei *RISM* gegenüber Lanzilotta noch weitere (schweizerische, deutsche und schwedische) Quellen und Kompositionen genannt (z. B. *Laudate pueri* für Sopran, Streicher und Orgel in D-MÜs SANT Hs 2192 und *O gloriosa domina* für zwei Soprane und Orchester in CH-E Th.504,7 [Ms.4002]). Die Abbildungen dieses Buchs sind meist anderen Publikationen entnommen; bedauerlicherweise befindet sich darunter keine Abbildung des einzigen im Konservatorium von Neapel überlieferten Autographs (3. Akt der Oper *Le astuzie per amore*)

(Oktober 1996)

Martina Janitzek

JÜRGEN BRAUNER: *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn. Tutzing: Hans Schneider 1995. XI, 492 S., Notenbeisp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 15.)*

Joseph Haydns Klaviertrios, nach Brockhaus-Riemann 41 an der Zahl, zeigen weitgehend eine konservative Haltung. Haydn setzt bei der Triosonate an, um sich später der begleiteten Sonate zuzuwenden, an der er im Prinzip festhält. Dies wirft die häufig diskutierte Frage auf, warum die Streicher in seinen Trios eine „eher rückständige Behandlung“ erfahren, während in den Werken von Mozart und Beethoven ein „systematisches Dialogisieren dreier mehr oder weniger selbständiger Stimmen“ Raum greift. Einer der Gründe für Haydns sogenannte Rückständigkeit – er nennt seine Trios noch 1790 „Clavier Sonaten mit Begleitung einer Violin und Violoncello“ – ergibt sich aus der sozialen und gattungsgeschichtlichen Situation: Die Klaviertrios des Komponisten waren (und sind) ideale ‚Hausmusik‘. Die technischen Anforderungen an die Streicher waren mäßig. Nur das Klavier, das kommende Mode-Instrument, erforderte mehr Können, dem geübte Liebhaber hier durchaus gewachsen waren. Das Cello war eventuell entbehrlich, wenn es auch – zwar in bescheidenem Rahmen – mehr und mehr „rhythmisches Eigenleben“ gewann. Häufig

übernimmt die Violine, nur sporadisch am motivischen Geschehen beteiligt, zusammen mit dem Cello eine „koloristische“ Funktion; d. h. die Streicher sublimieren die Klangfärbung oder beleben die rhythmischen Vorgänge.

Diesbezüglich ergeben sich bei Brauners Analysen Unklarheiten: Seite 99 ist vom Cello die Rede, das in den mittleren und späten Trios „motivisch relativ selten autonom geführt wird“; dagegen Seite 126, daß in eben diesen Trios das Cello „ungleich häufiger melodisch autonom verläuft“. Unter „Koppelung gleichberechtigter Stimmen“ ist eine Reihe von Trios zwar genannt, doch das einzige Notenbeispiel zeigt im Cellopart nur eine geringfügige Abweichung vom Klavierbaß. Eine ungewöhnliche Abweichung im D-dur-Trio (Hob: XV/23) dagegen bleibt unerwähnt: Der Klavierbaß fällt diatonisch, das Cello dazu chromatisch.

Die Trios sind in drei weit getrennten Lebensphasen des Komponisten entstanden; die letzten in London 1793/94. Naturgemäß ergeben sich aus dem zeitlichen Abstand „enorme stilistische und satztechnische Unterschiede“ (Behandlung des Klaviers, Einsatz der Streicher, Vielfalt der Formen usw.). Satzzahl und -wahl weisen auf die Merkmale eines „leichten und unzeremoniellen Genres“ hin. Dennoch – oder gerade deshalb – sind die Werke als „geistreiche Unterhaltung mit hohem intellektuellen Wert und ‚Esprit‘“ einzustufen. Schon zu Lebzeiten Haydns waren sie sehr beliebt und dementsprechend gefragt. Dies wirkte sich im Verlagswesen besonders aus, da mit den Veröffentlichungen zum Teil beträchtliche Einnahmen verbunden waren. Haydn war schließlich in Geschäftsdingen nicht unerfahren und verstand es, seine Schöpfungen lukrativ zu verwerten.

Die Gliederung im analytischen Hauptteil des Buches erfolgt – auf relevante Schwerpunkte ausgerichtet – nach Satzformen („schneller Sonatensatz“, langsamer Satz, Variation, Rondo, Menuett). Zu begrüßen sind die Vergleiche mit Mozarts und Beethovens Triostil. (Auf „quartettsatzartige Episoden“ bei Mozart – die Streicher übernehmen die Außen-, das Klavier die Innenstimmen – hat schon Hermann Abert hingewiesen). Den umfangreichen Analysen gehen spezielle Ausführ-

rungen zu Datierung, Biographie und historischer Situation bzw. Entwicklung der Trioformen voraus. Abschließend behandelt der Autor die Triofassung des Adagio aus der Symphonie Nr. 102.

Brauners Schrift kann als Ehrenrettung der Haydn-Trios gewertet werden. Diese wurden (und werden) neben Quartett und Symphonie meist als zweitrangig eingestuft. Wieweit ein entsprechender Platz im Konzertsaal Abhilfe schafft, sei dahingestellt; handelt es sich doch um Werke, die weniger gehört, um so mehr aber gespielt werden sollten. In jedem Fall sind sie ‚echte Kinder‘ ihres großen Schöpfers und damit eine Quelle unvergänglicher Musizierfreuden. Ein Wunsch bleibt offen: Der Rezensent hätte sich, wenigstens im Überblick, Auskunft gewünscht über das Trioschaffen zur Zeit Haydns. Der Hinweis auf die „Masse zweifelhafter zeitgenössischer Produkte“ hätte eines Kommentars bedurft. (November 1996) Adolf Fecker

Mozart-Jahrbuch 1995 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1995. VIII, 260 S., Notenbeisp.

Der Computer erobert, so scheint es, unaufhaltsam auch die letzten Refugien, in denen nicht-digitalisiertes Denken und Arbeiten bislang noch möglich war. Das jüngste Beispiel im Bereich der Mozart-Forschung ist wohl Daniel N. Leasons Versuch, anhand von Motivvergleichen eine Klärung der Frage nach der Autorschaft der nicht von Mozarts Hand stammenden Teile des *Requiem* herbeizuführen. Generationen von Forschern haben sich bekanntlich dieses Problems angenommen und sind nach Prüfung der Angaben und Kompositionen Franz Xaver Süßmayrs zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen gekommen. Mit seiner Computer-Analyse möchte Leeson nun das Hauptproblem ausschalten, das seiner Meinung nach alle bisherigen Überlegungen mehr oder weniger negativ beeinflusst hat: den Menschen. Die Musik Mozarts erzeuge bei diesem nämlich „too much emotional pull“ (S. 117), als daß eine wahrhaft objektive Beurteilung möglich sei. Helfen könne nur die Analyse per Computer, der „immunized to the composition’s glory“ (ebda.) sei. Auf über

40 Seiten beschreibt und begründet Leeson detailliert alle Schritte seiner Arbeit mit dem Computer, die aufzuführen den Rahmen dieser Rezension sprengen würde. Das Ergebnis der offenbar äußerst zeitraubenden Forschungen, deren Schlüssigkeit hier nicht im einzelnen kommentiert werden kann, überrascht dann doch – oder auch nicht: „Given the way the two men engineered melodies, it is impossible to state that any melodic fragment must be by Mozart or must be by Süßmayr. The only thing established here is that the denials of Süßmayr’s authorship of these movements based on the existence of melodic affinity with Mozart’s music, both Requiem and otherwise, can no longer be accepted“ (S. 152). Bei allem Respekt – hier gebiert nach langen, schmerzhaften Wehen der Elefant eine Zwergmaus.

Ebenfalls Anlaß zur Frage nach der Autorschaft gab Bruce Cooper Clarke („Albert von Mölk: Mozart Myth-Maker?“) die despektierliche Beschreibung von Mozarts Physiognomie, die als Zusatz (in fremder Hand) unter Nannerl Mozarts *Aufzeichnungen für Friedrich Schlichtegroll* steht und Aufnahme in dessen *Nekrolog* fand. Doch auch Clarkes umfangreiche Recherchen (die durch extensives Übertragen von Dokumenten aus Bauer/Deutschs *Briefen und Aufzeichnungen* ins Englische unnötig aufgebläht werden) führen zu keinem klareren Ergebnis als diesem: „The evidence from the documentary record does not make it possible to say definitively who wrote the addendum, but the propositions can be ranked in order of probability“ (S. 176).

Mit Berichten über „Neuentdecktes und wiedergefundenes Werkstattmaterial Wolfgang Amadeus Mozarts“ (Ulrich Konrad), über „Mozarts frühe Tänze für Orchester“ (Andrea Lindmayr-Brandl) und „Die Zeichen Punkt und Strich“ (Jochen Reutter) bietet das *Mozart-Jahrbuch 1995* seinerseits einen Einblick in die ‚Werkstatt‘ Mozart-Edition. John Irving geht der Frage nach, wie der Sonatensatz KV 312 (590d) in die Chronologie der Mozartschen Werke eingeordnet werden soll. Ute Jung-Kaisers Interpretationen zu „Watteau und Mozart“ sollen „die stilistische Nähe“ der Watteau-Bilder „zu Mozart, insbesondere seiner reifen Opern wie *Le nozze di Figaro* und *Così fan tutte*, aufzeigen“ (S. 197).

Als wirklich spannend empfand die Rezensentin bei der Lektüre des Jahrbuches, das wie üblich mit Buchbesprechungen schließt, eigentlich – pardon – nur einen Aufsatz: Daniel E. Freeman („Josef Mysliveček and Mozart's Piano Sonatas K. 309 & 311“) befaßt sich mit diesem böhmischen Komponisten, der „has been neglected outside of the Czech land until very recently“ (S. 95), und seiner Bedeutung für den jungen Mozart. Er stellt anhand von Vergleichen der zwei Klaviersonaten Mozarts mit den *Six Easy Divertimentos* und den *Six Easy Lessons* des 1781 verstorbenen Mysliveček ganz erstaunliche Übereinstimmungen fest. Sie belegen eindrucksvoll, daß sich die jahrelange „vollkommene freundschaft“ (Leopold Mozart) zwischen Mysliveček und der Familie Mozart auch im musikalischen Stil des jungen Komponisten niederschlug. Das offenkundige Desinteresse an der Verbindung Mozarts zu Mysliveček, mit dem sich Freeman beim Studieren der einschlägigen „westlichen“ (lies: deutschen?!) Literatur seit 1945 konfrontiert sah, kann durchaus als weiteres Indiz für den von Vladimir Karbusicky kritisierten „Deutschzentrismus“ etlicher Vertreter des Faches herhalten.
(November 1996) Susanne Schaal

HEINRICH W. SCHWAB: *Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817). Stationen seines Lebens und Wirkens. Ausstellung aus Anlaß des Jubiläums der Berufung zum Musikdirektor der Königlich dänischen Hofkapelle im Jahre 1795. Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co. 1995. 224 S., Abb.*

Anläßlich des 200. Jahrestages der Berufung Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens zum Hofkapellmeister in Kopenhagen wurde eine Ausstellung über den Komponisten durchgeführt (Termine: November 1995 bis Januar 1996 Königliche Bibliothek Kopenhagen, März/April 1996 Bibliothek der Hansestadt Lübeck und Mai bis Juli 1996 Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel). Ausstellungs begleitend erschien ein sehr ansprechender Katalog von Heinrich W. Schwab, der vor allem eine gut recherchierte Biographie liefert, die nach Kunzens Aufenthalts- und Wirkungsstätten gegliedert ist; Kindheit und Studium Lübeck/

Kiel 1761–1784, Pianist und Komponist in Kopenhagen 1784–1789, Journalist und Musiker in Berlin 1789–1791, Kapellmeister in Frankfurt/M. 1792–1794, in Prag 1794/95 und schließlich 1795–1817 in Kopenhagen. Kunzens Tätigkeit wird dabei nicht isoliert betrachtet, sondern in die Geschichte seiner Wirkungsstätten und der musikalischen Institutionen eingebunden. Positiv hervorzuheben ist auch die Mannigfaltigkeit der Ausstellungsobjekte, die sich nicht auf handschriftliche Notizen und Autographe Kunzens, Briefe, Porträts und Drucke bestimmter Kompositionen beschränken, sondern auch zeitgenössische Zeitungsnotizen und Rezensionen, Bilder von musikalischen Institutionen etc. umfassen. Ergänzt wird der informative Ausstellungskatalog durch eine umfangreiche Bibliographie zu den Werken Kunzens und zur Geschichte seiner Wirkungsstätten.
(November 1996) Panja Mücke

Beethoven Forum 3. Edited by Glenn STANLEY. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1994. XI, 189 S., Notenbeisp.

„Beethoven in Vienna, 1792–1803: The First Style Period“ lautete der Titel einer von Glenn Stanley organisierten Konferenz, die vom 25. bis 28. März 1993 an der University of Connecticut in Storrs, USA, stattfand. Aus dem umfassenden Programm der viertägigen Konferenz wurden für den dritten Band des Jahrbuches *Beethoven Forum* acht Beiträge zu repräsentativen Inhalten und Methoden ausgewählt (einige weitere sind in *Beethoven Forum 4* erschienen): Zur Frage der Gliederung von Leben und Werk in Perioden (James Webster), zur Biographie (Jürgen May), zur Bedeutung von Mozart für Beethoven (Lewis Lockwood), zur Entwicklung von Beethovens musikalischem Stil (Glenn Stanley), zur Rhetorik seiner Werke (Elaine R. Sisman), zur Skizzenforschung (Carl Schachter und Nicholas Marston) und schließlich – ein musiktheoretischer Beitrag – zur Bestimmung von Thementypen (William E. Caplin). Selbst die Nachwirkung von Beethovens Schaffen wird thematisiert, und zwar – als einziger Beitrag, der unabhängig von der Konferenz entstand – in William Kindermans „Review Article:

Wagner's Beethoven". Kinderman trägt hier, über ein Zusammenfassen und Kommentieren hinausgehend, auch neue Überlegungen zu der Frage bei, auf welche Weise kompositorische Verfahren aus Beethovens (Spät-)Werken in Wagners Schaffen eingewirkt haben (nach Kinderman vor allem die Idee der Vornahme, Transformation und des Wiederaufgreifens von thematischem Material). Das rechtfertigt aber nicht, in der Überschrift Autor und Titel des – zu Recht positiv – rezensierten Buches (Klaus Kropfinger, *Wagner and Beethoven*; also die 1991 erschienene englische Fassung) ganz zu verschweigen.

Drei der Autoren wählten den methodischen Weg, möglichst erschöpfend eine sehr konkrete Fragestellung von innen heraus zu beantworten: Jürgen May recherchierte im Archiv der Familie Lichnowsky, um unser Wissen über die Beziehung Beethovens zu seinem wichtigsten Förderer der frühen Wiener Jahre, Fürst Karl Lichnowsky, zu vervollständigen: Wie sich abzeichnet, haben sich Graf Waldstein (in Bonn) und Lichnowsky (in Wien) wohl bereits im Vorfeld über Beethovens Wienreise und seine Förderung verständigt. Leider geben die Dokumente aber kaum weiteren Aufschluß über den genauen Zeitpunkt und den Grund für die Einstellung der Jahresrente an Beethoven (um 1806/07). Carl Schachter durchforstete die Skizzen zum Kopfsatz der *Frühlingssonate* (op. 24). Seine analytischen Bemerkungen – er fragt nicht nur nach dem „was“, sondern beständig auch nach dem „warum“ – untermauert er durch Funde in den Skizzen, wobei alle Notenbeispiele unverändert aus Karl Lothar Mikulicz' Übertragung von 1927 stammen. Leider ist Schachter in seiner Darstellung zu einseitig bemüht zu dokumentieren, daß die Eigenheiten der Endfassung bereits in den frühesten Skizzen angelegt seien und nur noch ein wenig der Bearbeitung bedurften – ein durchaus richtiger, aber für sich genommen kein besonders überraschender oder erhellender neuer Befund. William E. Caplin konzentriert sich auf die Möglichkeiten formtheoretischer Beschreibung von Themen und verfeinert die von Arnold Schönberg aufgestellte und von seinen Schülern (vor allem Erwin Ratz) tradierte Unterscheidung zwischen Satz und Periode um vier Zwischentypen (sogenannte „hybrid the-

mes“), die satz- und periodenartige Elemente in verschiedenen Kombinationen aufweisen. Freilich ist zu bezweifeln, ob man Caplins (theoretisch durchaus sinnvolle) Thementypen wirklich braucht, um das thematische Geschehen in Beethovens Werken adäquat beschreiben zu können. Um vieles wertvoller scheint denn auch sein Bestreben, das innere Kräfteverhältnis der Themen (etwa die Ausgewogenheit einer Periode mit Vordersatz und Nachsatz, die Dynamik eines Satzes, sowie alle denkbaren Kombinationsmöglichkeiten) analytisch zu thematisieren.

James Webster geht es darum, die Sinnhaftigkeit der Idee „Frühwerk Beethovens“ zu hinterfragen. So zeigt er zunächst, daß sich die uns so vertraute Periodisierung von Beethovens Leben und Schaffen in früh – mittel – spät unter anderem deswegen so hartnäckig hält, da Dreiteilungen von zeitlichen Verläufen für unseren Kulturkreis in seiner langen Geschichte charakteristisch sind. Zudem ist jede Periodisierung und ihre interne Gewichtung (ursprünglich, organisch oder teleologisch, mit dem zentralen Abschnitt jeweils am Anfang, in der Mitte oder am Ende) von Vorannahmen abhängig und daher wandelbar. Nachdem also gedanklich der Boden bereitet ist für eine neue Periodisierung, schlägt Webster vor, man solle die zwischen 1794 und 1802 entstandenen Werke von Beethoven weniger als seine Frühwerke – in gewissem Sinne also degradierend als Vorstufen – beschreiben, sondern als eine spezifische Ausprägung des „Wiener modernen Stils“. Gerade für die amerikanische Beethoven-Forschung (sie zeigte in den letzten Jahrzehnten aufgrund der hohen Spezialisierung der Musikwissenschaftler durchaus eine Neigung zu isolierten Betrachtungen) ist der dahinterstehende Gedanke, Beethovens Œuvre stärker im Zusammenhang des Wiener Repertoires zu sehen, außerordentlich wichtig. Websters Postulat einer neuen Epochenabgrenzung von ca. 1750 bis ca. 1828 (vgl. hierzu auch seine Monographie *Haydn's Farewell Sinfonie*) kann jedoch, obwohl viele gute Argumente dafür genannt werden, auch nicht alle Probleme aus der Welt schaffen.

Elaine Sisman spürt zunächst der schillernden Bedeutung der Begriffe „Pathos“ und „pathetisch“ in der Antike (vor allem anhand der

Gegenüberstellung Pathos – Ethos bei Aristoteles und Quintilian) und im 18. und 19. Jahrhundert (vor allem anhand der schwierigen Abgrenzung des Pathetischen vom Erhabenen) nach. In einem zweiten Schritt versucht sie, diese Überlegungen auf Beethovens Klaviersonate op. 13, also die „*Pathétique*“, und dabei vor allem auf den ersten Satz zu beziehen: Das Grave analysiert sie eindrucksvoll als dichte Folge bestimmter rhetorischer Figuren; im Allegro zeigt sich das Pathetische ihrer Meinung nach eher im Sinne von moralischem Widerstand gegenüber dem vorausgehenden Leiden, was sie u. a. mit Schillers Gedanken im Aufsatz „Über das Pathetische“ zusammenbringt. In dieser konkreten Übertragung von Ideen aus Rhetorik und Ästhetik auf die Musik eröffnen sich jedoch auch Probleme: Da, wo es Sisman am überzeugendsten gelingt, Parallelen zu ziehen, im Grave, geht durch das rezeptartige Aufzeigen von Figuren das Gespür für das Eigene der Beethovenschen Komposition verloren. In der Betrachtung des Allegro, wo Sisman versucht, abgesehen von rhetorischen Figuren das Pathetische in der Musik genauer zu fassen, stellt sich der Eindruck ein, aus dem eingangs ausführlich dokumentierten Bedeutungswirrwarr würde nun relativ willkürlich jeweils die Eigenschaft ausgewählt, die zur Musik gerade am besten paßt. So wird der beeindruckend große geistesgeschichtliche Überbau für das Verstehen der Musik nur bedingt fruchtbar.

Lewis Lockwood geht der zentralen Frage nach, auf welche Weise Mozart für Beethovens Schaffen eine Rolle gespielt hat, und leistet dabei nicht nur eine gute Zusammenschau bekannter Fakten (neben Biographischem auch etwa Beethovens Kopien von Mozart-Werken, Verbindungen zwischen bestimmten Werken), sondern bringt auch viele weiterweisende Gedanken und Werkbeispiele ein: So etwa schlägt er zur genaueren Präzisierung der Art des Einflusses eine terminologische Abgrenzung von „imitation“ (also „Nachahmung“, für die Bonner Zeit), „appropriation“ („Aneignung“, für die frühen Wiener Jahre bis etwa 1803) und schließlich „assimilation“ („Assimilation“/„Einverleibung“) vor. In den Werken der mittleren Periode kann gerade die gegenüber dem „Heroischen“ so oft vernachlässigte Qualität des

„Sich-Zurückziehens“ als Weiterwirken von Mozarts und Haydns Kompositionsweise verstanden werden. Für den Spätstil schließlich spielt Mozart nicht zuletzt als Vermittler von Bach und Händel eine wichtige Rolle. Glenn Stanley zeigt anschaulich, daß sich der „neue Weg“ der Klaviervariationen op. 34 und 35 bereits in den – in der Forschung meist vernachlässigten – Klaviervariationen der vorausgehenden Jahre ankündigt, die Beethoven gleichermaßen als „Experimentierfeld“ zum Ausprobieren von Neuem dienten. Stanley verdeutlicht dies anhand von vier Aspekten: Beethoven gleicht Schwächen eines gegebenen Themas in den Variationen WoO 72 durch Neukomposition aus (hier hätte als zweites Beispiel ein Variationenzyklus überzeugen können, in dem Beethoven bereits die Vorlage selber bearbeitet – was in Fußnote 17 nur kurz angedeutet wird), er transformiert in den Variationen WoO 71 nach und nach die Grundstruktur des Themas, und er legt die *Righini-Variationen*, WoO 65, als architektonisch überzeugende Großform an, in der der inhärente Charaktergegensatz des Themas entfaltet wird. Besonders überzeugt Stanleys vierter Aspekt: Hier werden die Variationen WoO 76 (über „Tändeln und Scherzen“ von Franz Xaver Süßmayr) erstmals als Vorläufer der berühmten Variationen op. 35 charakterisiert. Nicholas Marston arbeitet zu den Skizzen des Finales von Beethovens 2. *Sinfonie* überzeugend die mutmaßliche „zugrunde liegende Idee“ dieses Satzes heraus: Aus einer instabilen Eröffnung entspinnt sich ein von langer Hand geplanter, zielgerichteter Prozeß, der erst in der langen Coda zur Vollendung kommt. Anscheinend wollte Beethoven – so Marstons These – diese neuartige Formgebung, die durchaus vergleichbar ist mit Verfahren in Werken des „neuen Weges“, nicht gleich in einem sinfonischen Finale vorstellen und brachte daher eine gewöhnlichere Fassung in den Druck (daher der Titel des Aufsatzes: „stylistic advance, strategic retreat“). Besondere Plastizität erreicht Marstons Argumentation durch die Kontrastierung mit Carl Dahlhaus' Ausführungen, der nur auf der Basis der Nottebohmschen Skizzenauswahl (und das, obwohl Sieghard Brandenburgs Ausgabe schon lange veröffentlicht war!) ganz andere Schlußfolgerungen gezogen hatte.

Die editorische Betreuung des Jahrbuchs ist vorbildlich: Schreibfehler sind kaum zu finden, und viele Querverweise schaffen Verbindungen zwischen den einzelnen Beiträgen. Alle Bände enthalten einen umfassenden Namen- und Werkindex und einen gesonderten Index zu Beethovens Kompositionen und Skizzen. Außerordentlich ansprechend ist auch die grafische Gestaltung (Designer: Richard Eckersley; gesetzt aus Bembo & Vendome). Einziger Wermutstropfen: In den schönen Bänden finden sich ausschließlich (amerikanisch-)englischsprachige Beiträge. Ich hätte mir gewünscht, die Beiträge in ihrer jeweiligen Originalsprache lesen zu können.

(Dezember 1996)

Birgit Lodes

EKKEHARD KREFT: Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen (2. Teil). Romantik – Das 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 370 S., Notenbeisp. (Beiträge zur europäischen Musikgeschichte. Band 1.)

In der vom Verfasser herausgegebenen Reihe *Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte* erschien 1995 der erste Teil der mehrbändig geplanten Arbeit, der bei Schütz einsetzt mit den Schwerpunkten Bach und Beethoven. Dieses könnte zu harten, der Entwicklung widersprechenden Schnitten führen von Band zu Band. Kreft aber gelingt es vorzüglich (in diesem Bande rückverweisend auf Bach, Mozart und vor allem Beethoven sowie am Ende die Türe zum 20. Jahrhundert schon weit öffnend) Entwicklung vorzustellen. Unglaublich die Fülle der Kompositionen, die hier behandelt werden anstelle eines Herausgreifens. Keine Autoren-Willkür also, sondern eine umfassende Darstellung von Sprachverwandlungen, die hoffentlich bald jeden Musiktheorieunterricht in Universität und Musikhochschule bereichern wird.

Keine Leseprobleme: Die allgemein durchgesetzten Funktionszeichen und Erklärung aller Zusatzzeichen. Modulation von Ausgangs- und Zieltonart, bald aber zusätzliche und dann immer mehr dominierende Gesichtspunkte: Terzrelationen, Sekundrelationen, Ganztonbasen (um nur wenig zu nennen): Krefts Scheinwerfer-Einstellungen der Abschnitte überzeugen und machen komposito-

rische Gemeinsamkeiten und Unterschiede vorzüglich deutlich. Sicher für manchen Leser überraschend, wie hier Romantik behandelt wird. Deutlich wird aber herausgearbeitet, wie Romantische Harmonik nicht „ziellosem Schweifen ... verpflichtet ist, sondern ganz im Gegenteil Modellbildungen folgt. Gerade in dieser Konsequenz liegt eines der stärksten Elemente zur Auflösung funktionalen Denkens“. Hausaufgabe für den Leser allerdings: Die unendlich vielen vorgestellten Musikausschnitte sprechen natürlich oftmals nicht die Normalprache der gesamten Komposition, manche aber doch. Das wird der Leser aber leicht selber überprüfen können; hätte Kreft es für uns getan, hätte er ja auf die Hälfte seiner Beispiele verzichten müssen.

Kein munteres Lesebuch, aber eine Schatzkammer für fleißig mitarbeitende Leser. Nur zwei Kleinigkeiten kritisch vermerkt: Schumanns Lied „Auf einer Burg“ läßt mit dem alten Ritter den Takt einschlafen; das sollte aber doch nicht „avantgardistische Klangstruktur“ genannt werden. Und: S. 273 wird zitiert und gerügt, wie ein Autor falsche Fortschreitungen bei Vierklängen Wagners nachweisen möchte, es wird aber nicht bemerkt, daß (siehe Seite davor und Seite danach) der Autor damit gerade die Unangemessenheit überwundenen funktionellen Denkens bewußt macht.

(Januar 1997)

Diether de la Motte

HANS-ULRICH SCHÄFER-LEMBECK: Die Darstellung des Altdeutschen in den Opern des 19. Jahrhunderts. Egelsbach u. a.: Hänssel-Hohenhausen 1995. 266 S. (Deutsche Hochschulschriften. 1050.)

Es ist methodisch fraglos ein schwieriges Unterfangen, die Bereiche von politischer Geschichte und Operngeschichte plausibel aufeinander zu beziehen. Voraussetzung für eine solche Arbeit, die sich dezidiert mit den Fragen von Geschichtsrezeption im 19. Jahrhundert zu befassen hat, ist die eingehende Diskussion der geistesgeschichtlichen und politischen Begriffe, die im Zentrum der Erörterung stehen: hier Nationalismus bzw. Nationalstaat sowie derjenige des ‚Altdeutschen‘.

Daß die Idee eines deutschen Nationalstaates in der Zeit bis 1848 anderen Bedingun-

gen unterlag als nach dieser Zeit, deutet Schäfer-Lembeck in seiner Dissertation von 1994 an (vgl. S. 35 und 54), verwertet den Gedanken der Zeitgebundenheit für die (zumeist) deutschen Opern, die er bespricht, jedoch zu wenig. Die Spanne ist enorm: Das erste Stück des ausgewählten Themenkreises stammt von 1834 und das letzte von 1901, und nur das vorletzte wurde in französischer Sprache verfaßt, aber postum, nach des Komponisten Tod in deutscher Sprache in Koblenz uraufgeführt [!]. Der Schnitzer, der dem Autor unterläuft, wenn er den Wiener Kongreß in die Jahre 1818/19 verlegt (S. 37), deutet an, daß es der Studie manchmal an Präzision – und dies betrifft leider nicht nur die Ungenauigkeit bezogen auf eine Jahreszahl – in historischer Hinsicht mangelt. Schwer wiegt insgesamt die fehlende schlüssige Erläuterung des zentralen Begriffes der Studie, und die Frage, ob das ‚Altdeutsche‘ als Kategorie überhaupt hinreichend definierbar ist, hätte ausführlich diskutiert werden können. Problematisch erscheint etwa die unscharfe Trennung von historischem Begriff einerseits und der Sprache als Mittel der eigenen Beschreibung andererseits: „Das Altdeutsche findet sich aber nicht nur in der Literatur jener Zeit. In jeweils unterschiedlicher Ausprägung wendeten sich auch Wissenschaft und Kunst dem Alten und, noch spezieller, dem alten Deutschen zu“ (S. 11). Es fehlt gleichwohl die ausführliche Diskussion des Begriffes im Zusammenhang mit kunstgeschichtlichen Beschreibungen im 19. Jahrhundert. Wenn der Bühnenbildner Friedrich Beuther etwa in seinem 1824 erschienenen Dekorationswerk eine ‚altdeutsche‘ Dekoration abbildet und hier hochgotische Formen verwendet, so läßt sich die etwas unklare Einordnung Schäfer-Lembecks (es werde nur suggeriert, daß dem „Altdeutschen [...] eine historiographische Präzision“ unterliege, S. 28), die sich vor allem auf literarische Quellen stützt, sehr viel genauer fassen. Immerhin hätte im Zusammenhang von Theatergeschichte die Möglichkeit überprüft werden können, anhand von Dekorations- oder Kostümentwürfen – vielleicht für eine der sechs besprochenen Opern oder deren verwandte Schauspiele, die der Autor ausführlich mit den Operntexten vergleicht – die Vorstellung dessen, was man im 19. Jahrhundert als ‚alt-

deutsch‘ gekennzeichnet hat, konkreter – sogar bildlich – zu fassen. Den Begriff des Tableaus auf Opernkonzeptionen des 19. Jahrhunderts – zumal auf Geschichtsopten – anzuwenden ist ein naheliegender Schritt, gerät bei Schäfer-Lembeck jedoch zu allgemein. Worin besteht konkret das Tableauhafte in Stücken wie Adalbert Gyrowetz‘ oder Lortzings *Hans Sachs*-Opern? Lassen sich Tableau vivant-Konstellationen in Fritz Baselts *Albrecht Dürer*, Louis Lacombes *Le Tonnelier de Nuremberg* oder Waldemar von Baußnerns *Dürer in Venedig* unmittelbar nachweisen? Wenn ja, wie verhält sich die szenische Umsetzung im Verhältnis zur musikalischen? – Ob schließlich Wendelin Weißheimers Mitgliedschaft in der sozialdemokratischen Partei und seine Freundschaft mit Ferdinand Lassalle (hierzu S. 150f.) nun Einfluß auf seine Oper *Meister Martin und seine Gesellen* nahm, wäre eine Fragestellung gewesen, die dem Themenfeld national ausgewiesener Kultur unmittelbar zugestanden hätte. Sozialistisches und nationales – sogar kosmopolitisches – Gedankengut schlossen sich in den Jahren nach 1848 nämlich keineswegs aus. Was waren die Konsequenzen für die Opernmusik und wie sahen die Ideale einer ‚sozialistischen‘ Oper im Vergleich zu den Stücken eines Gyrowetz oder Lortzing (von vor 1848) aus?

Insgesamt liegt im Zusammenhang mit den sechs zu besprechenden Opern – Wagners *Meistersinger* wurden wegen der Materialfülle bewußt ausgeklammert (S. 91) – reichhaltiger Stoff vor, das Verhältnis von politischer Geschichte und Operngeschichte anhand der Nationaloperfrage des 19. Jahrhunderts zu beschreiben. Mit der Arbeit Schäfer-Lembecks liegt eine Art Kompendium vor, das einzelne, meist unbekanntere Werke mit vergleichbarer Thematik (Hans Sachs und Meister Martin) zusammenstellt. Vor allem angesichts der Fülle des Materials dürften aber weitergehende Untersuchungen von Einzelfragen und -werken nach wie vor sinnvoll sein.

(November 1996)

Anno Mungen

MARTINA GREMLER: *Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioachino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgi-*

mento. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1996. 241 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 195.)

In ihrer Kölner musikwissenschaftlichen Dissertation beschäftigt sich die Verfasserin mit Rossinis Einstellung zur Politik. Derartige Arbeiten sind bisher nicht häufig geschrieben worden. Schon allein darin ist ein Verdienst der Autorin zu sehen.

Auf ein Einleitungskapitel folgen: „Rossini und die politischen Ereignisse seiner Zeit“, „La libertà e la patria – Die Opern Rossinis“ und „Die Bedeutung Rossinis für das nationale Bewußtsein. Anmerkungen zur Rossini-Rezeption im italienischen Königreich“. Auf ein kurzes Schlußwort folgen im Anhang eine Zeittafel sowie ein Quellen- und Literaturverzeichnis.

Der Einstellung Rossinis zur Politik kann man sich von zwei Seiten nähern. Zum einen lassen sich die Primärquellen, insbesondere die Briefe, auswerten, zum anderen können seine Werke auf politische Inhalte befragt werden. Beides unternimmt die Verfasserin in ihrer Arbeit. Problematisch dabei ist, daß wir für die frühe Zeit nur verhältnismäßig wenig Briefe Rossinis haben, und diese sind für die politische Aussage kaum von Bedeutung. Der spätere Rossini, der zwar keine Opern mehr, dafür aber um so mehr Briefe schrieb, ist politisch schwer zuzuordnen, zumal seine Stellungnahmen je nach Empfänger durchaus wechseln können. Bemerkenswert ist immerhin, daß zu seinen Briefpartnern und Freunden auch Männer der italienischen Einigungsbewegung gehörten.

Bezüglich seiner Werke unterscheidet die Verfasserin nochmals – zu Recht – nach primär politischen Werken und den Opern. Zu ersteren zählen insbesondere die zahlreichen Kantaten, die Rossini verfaßte. Sie zeigen in aller Regel ein Eingehen auf die jeweiligen politischen Gegebenheiten. Sie folgen der politischen Entwicklung, ohne im stärkeren Maße eine eigene Einstellung erkennen zu lassen. Eine Ausnahme machen insoweit ehestens die Pariser Werke, allen voran die Krönungsoper *Il viaggio a Reims*.

Bei den Opern ergibt sich das Problem, daß Rossini die Texte nicht selbst verfaßt hat. Allerdings ist der neueren Forschung bekannt, in welch starkem Maße Rossini Einfluß auf den

Text genommen hat. Von daher sind bestimmte freiheitliche Passagen durchaus so anzusehen, daß Rossini sie jedenfalls nicht abgelehnt hat. Solche freiheitlichen Passagen finden sich insbesondere in den Opern des Jahres 1813. Das war die Zeit, als in Norditalien noch das Königreich Italien bestand.

Grempler zeigt sich durchgehend verhalten gegenüber politischen Inhalten in Rossinis Opern. Als Beispiel dafür sei nur die Interpretation des Begriffes *Libertà* in der Oper *Aureliano in Palmira* angeführt. Ob diese Zurückhaltung und einengende Auslegung dem Text und Wollen Rossinis gerecht wird, erscheint doch eher zweifelhaft.

Insgesamt beschreibt sie den politischen Gehalt der Opern Rossinis. Insoweit trägt sie zum Teil erstaunliches Material zusammen. In die Analyse geht es hingegen nicht immer genügend ein. Die analytische Seite der Arbeit bleibt deutlich hinter der beschreibenden zurück. Was völlig fehlt, ist ein Ergebnis. Hat Rossini nun bewußt politisch geschrieben oder ist alles Zufall? Letztere Antwort scheint sich anzudeuten und provoziert die Frage, ob soviel Zufall denn überhaupt noch denkbar ist. Etwas mehr Mut zur gewagten Analyse hätte der Arbeit gutgetan.

(Januar 1997)

Bernd-Rüdiger Kern

Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Band 10: Franz Liszt, Felix Mendelssohn Bartholdy. Bearbeitet von Karin BREITNER. Tutzing: Hans Schneider 1994. XI, 189 S.

Die 1974 erworbene einzigartige Sammlung an Erst- und Frühdrucken wird seit 1982 in einzelnen, nach Komponisten aufgeteilten, vorbildlichen Katalogen vorgestellt. Inzwischen liegen 13 Bände vor, nur noch einige wenige werden folgen. Hobokens Sammeltätigkeit konzentrierte sich in erster Linie auf die Erst- und Frühdrucke der Werke großer Meister (Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert u. a.).

Bei Franz Liszt interessierten ihn offensichtlich vorrangig dessen Transkriptionen von Werken anderer Komponisten. Nur ein

Viertel der 106 im vorliegenden Katalog unter Liszts Namen verzeichneten Drucke sind eigene Kompositionen, so die Partitur der *Missa solennis* für die Basilica in Gran, die beiden Klavierkonzerte, ein Männergesang und vor allem Klavierstücke, etwa das *Album d'un voyageur* (Katalog-Nr. 18–29). Alle anderen Ausgaben enthalten Liszts Klaviertranskriptionen von Werken Schuberts (64 Werke) – vor allem von dessen Liedern, Märschen, zwei- und vierhändigen Klavierstücken, darunter die *Wandererfantasia* Op. 15 für Klavier und Orchester ‚symphonisch‘ bearbeitet – und Beethovens (10 Werke: 5., 6. und 7. Sinfonie, Septett, Lieder) sowie von je einem Lied von Carl Maria von Weber und Frédéric Chopin und der Violin-Capricen von Niccolò Paganini.

Die Werke von Mendelssohn Bartholdy sind hingegen fast vollständig vertreten (Katalog-Nr. 107–345). Bis auf wenige Ausnahmen (Op. 105, 106, 112, 115, 117 bis 121) sind alle gedruckten Werke, geordnet nach Opuszahlen (1 bis 116), verzeichnet. Und nicht nur das ‚Werk‘ an sich wurde gesammelt, sondern auch bibliographisches Vergleichsmaterial. So finden sich unter den Erst- und Frühdrucken neben verschiedenen Überlieferungsformen eines Werks (Partitur, Stimmen, Klavierauszug, Teilausgabe, Bearbeitung) auch korrigierte Abzüge und Neuauflagen sowie erste Ausgaben desselben Werks in den verschiedenen Ländern, hier vor allem, neben Deutschland, in England und Frankreich.

Nicht nur durch die Vollständigkeit der gedruckten Werke von Mendelssohn Bartholdy, sondern auch durch ihre ausführliche und gewissenhafte Beschreibung unter Berücksichtigung aller Kriterien – diplomatische Titelviedergabe, Angabe der Leer- und Textseiten, der Maße, der Verlags- und Plattennummer, der Überschriften, der Datierung und sogar der Wasserzeichen (das in dem Maschinenpapier dieser Zeit natürlich selten zu finden ist) – liegt ein Katalog vor, an dem sich jede Beschäftigung mit Ausgaben der Werke von Mendelssohn Bartholdy und mit gedrucktem Material überhaupt orientieren kann (das gilt ebenso für die Ausgaben der Lisztschen Werke und jener der vorhergegangenen Bände der Reihe). Der Band wird durch Titelabbildungen aufgelockert und durch Register, zum Beispiel nach

Personen (Widmungsträger, vormalige Besitzer, Verleger) und Orten erschlossen.

Daß bei den Liszt-Transkriptionen der Schubertschen Instrumentalwerke auch die Deutsch-Nummer und bei den Ausgaben der Lieder und Psalmen von Mendelssohn Bartholdy auch die Textincipits, zumindest bei fehlendem eindeutigen Titel (vgl. z. B. Op. 42, 46, 51, 68, 91, 96, 116) oder bei fehlender Opuszahl (Katalog-Nr. 327, 333), eine nützliche und willkommene Zusatzinformation gewesen wäre, sei hier nur als Anmerkung zu diesem ansonsten wie alle Bände der Reihe vom Verleger vorzüglich ausgestatteten, typographisch großzügig und ansprechend präsentierten und fast druckfehlerfreien Katalog angebracht (Nr. 125: Op. 11 statt 22, Nr. 148: 1832 statt 8132).

Die für verschiedene Ausgaben desselben Werks stets verwendete Bezeichnung ‚Erstdruck‘ ist allerdings problematisch und dürfte beim schnellen Nachschlagen verwirrend und nicht sofort durchschaubar sein, wenn man nicht zunächst ihre Erklärung zu Beginn liest, daß die Bezeichnung ‚Erstdruck‘ sich nämlich hier „nicht auf das Werk an sich, sondern auf die spezifische Ausgabeform“ eines Werks bezieht (S. IX).

(Mai 1996)

Gertraut Haberkamp

ULRICH WÜSTER: *Felix Mendelssohn Bartholdys Choralkantaten. Gestalt und Idee. Versuch einer historisch-kritischen Interpretation. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 497 S., Notenbeisp. (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft. Band 1.)*

Felix Mendelssohn Bartholdys Choralkantaten, zwischen 1827 und 1832 entstanden und mit einer Ausnahme vom Komponisten nicht veröffentlicht, sind den Hauptwerken zwar nicht zuzurechnen, markieren aber wichtige Schritte in seiner Entwicklung. Sowohl die Entscheidung, sich in dieser Gattung musikalisch zu artikulieren, als auch die Erkenntnis, in eine kompositorische Sackgasse geraten zu sein, sind keineswegs nur marginale Erscheinungen im Prozeß der Suche Mendelssohns nach adäquaten Ausdrucksformen. Die Entstehungszeit der Choralkantaten überspannt gerade jenen Abschnitt in seinem Le-

ben, der von zunehmender Verselbständigung seiner Tonsprache gekennzeichnet ist. Dennoch fanden diese Kompositionen in der Mendelssohn-Literatur bis vor wenigen Jahren nur beiläufiges Interesse. Inzwischen ist, nach der umfangreichen Materialzusammenstellung und -aufbereitung, die Pietro Zappala 1985 vorgelegt hat, mit der jetzt im Druck erschienenen Arbeit von Ulrich Wüster die zweite Dissertation vorgelegt worden, die sich mit Gründlichkeit und Ausführlichkeit dieser Gattung im Werk Mendelssohns widmet. Wüsters speziellerer Ansatz wird durch die Untertitel seiner Arbeit bereits angedeutet und entsprechend beabsichtigt er, „biographische, ästhetische und historische Verständnishorizonte zu skizzieren und vor solchem Hintergrund die Werke zu interpretieren.“ Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile: Horizonte, Interpretationen und Perspektiven. Im zweiten Teil werden die acht Choralkantaten einer eingehenden Analyse unterzogen, die sich auf die Entstehungsgeschichte und die biographischen Bedingungen ebenso konzentriert wie auf mögliche Deutungen, die den Ideengehalt dieser Werke im Blickfeld haben. Den Hintergrund für diese Interpretationen entwickelt Wüster kenntnis- und umfangreich im ersten Teil in Einzeluntersuchungen und Näherungen: Religiosität und Kreativität, Tradition und Innovation, Kunst und Liturgie. Hier werden Fragen der Bach-Rezeption, theoretische Ansätze von Adolf Bernhard Marx, deren Wirkung in Mendelssohns Werk deutlich wird, Fragen der Ausbildung, Mendelssohns Haltung zur liturgischen Erneuerung und vieles mehr gründlich und faktenreich diskutiert. Dieser erste Teil hebt Wüsters Arbeit über eine nur begrenzte Untersuchung der Choralkantaten weit hinaus und befaßt sich mit Problemen und Zusammenhängen, die für die Beurteilung der Entwicklung und Standortbestimmung Mendelssohns um 1830 von grundsätzlicher Bedeutung sind.

Die Herausarbeitung von möglichen Begründungen, warum eine Gattung im Werk Mendelssohns „eine auffällige, nahezu geschlossene Werkgruppe von immerhin acht Choralkantaten“ bildet, dennoch aber einen zeitlich nur sehr begrenzten Rahmen überspannt und „fernab von den für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zentralen

Gattungssträngen“ sich bewegt, führt zu interessanten und neuen Einsichten in den Entwicklungsgang des jungen Komponisten. Auch wenn nach 1832 keine Choralkantate mehr entstanden ist, bleiben die Erfahrungen, die er in der Auseinandersetzung mit der vielfältigen Problematik dieser Gattung gemacht hat, weiterhin selbstverständlich wirksam. Mendelssohns Affinität zum Choral, der in späteren Werken allerdings in andere musikalische Zusammenhänge eingebettet und mit anderen Zielsetzungen als in den Choralkantaten ausgestattet wird, wurde bereits zu seinen Lebzeiten kontrovers diskutiert. Den Ursachen für diese Affinität nachzugehen, die allein vom Choral bestimmten Kompositionen zu untersuchen und zu interpretieren und den Gründen für seine Loslösung von der Gattung der Choralkantate nachzuforschen, ist somit ein auch für Mendelssohns Gesamtwerk notwendiges Unternehmen. „Auf der einen Seite konnte festgestellt werden, daß diese Werke für ihn [Mendelssohn] eng mit seinem Engagement und seiner – indirekt durch seine Bachrezeption und Schleiermachers ästhetischen und liturgischen Konzeptionen geprägten – Vorstellung von ‚wirklicher Kirchenmusik für den evangelischen Gottesdienst‘ verbunden waren; auf der anderen Seite war zu konstatieren, daß sie weder in der Kirche noch im Konzertsaal den vorherrschenden normativen Erwartungen entsprachen ... als Komponist zog er die Konsequenz, indem er später nie mehr eine Choralbearbeitung als Einzelwerk schrieb, der geistlichen Kantate jedoch als seinen Vorstellungen adäquater Gattung durchaus treu blieb.“

(Daß es Wüster bei seinen Forschungsarbeiten nebenbei auch gelungen ist, endlich jenes Buch mit Luthers Liedern zu identifizieren, das Hauser Mendelssohn Ende September 1830 in Wien schenkte und das Vorlage und Auslöser für die Komposition etlicher choralgebundener Werke war, beendet ein jahrzehntelanges Rätseln, worum es sich bei diesem Geschenk gehandelt haben könnte.)

Die detailreiche und informative Arbeit stellt sich in die Reihe der in Europa und in den USA in den letzten Jahren erschienenen grundlegenden Untersuchungen, die den Quellen für Mendelssohns musikalisches und ästhetisches Denken und den in den 1820er

Jahren prägenden Einflüssen für seine musikalische Entwicklung nachspüren und Mendelssohns kompositorischen Selbstfindungsprozeß und seine Orientierungen analysieren. Diese nun auch im Zusammenhang mit den Choralkantaten diskutierten Fragen machen Wüsters Arbeit zu einem wichtigen Beitrag zur Mendelssohn-Forschung.

(Februar 1997)

Wolfgang Dinglinger

Richard Wagner – „Der Ring des Nibelungen“. Ansichten des Mythos. Hrsg. von Udo BERMBACH und Dieter BORCHMEYER. Mit einem Geleitwort von Wolfgang WAGNER und 40 Originalskizzen und Entwürfen von ROSALIE zum Bayreuther „Ring“ 1994/1995. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1995, 195 S.

Der Band geht zurück auf eine Vortragsreihe, die 1994 in Bayreuth anlässlich der Neuinszenierung des *Rings* veranstaltet wurde. Die Liste der Redner ist imposant und vielversprechend: Carolyn Abbate („Mythische Stimmen, sterbliche Körper“), Oswald Georg Bauer („Ferne und Nähe. Inszenierungsprobleme des Mythos“), Udo Bermbach („Politik und Anti-Politik im Kunst-Mythos“), Dieter Borchmeyer („Wagners Mythos vom Anfang und Ende der Welt“), Joachim Fest („Um einen Wagner von außen bittend“), Ludwig Finscher („Mythos und musikalische Struktur“), Kurt Hübner („Meditationen zu Richard Wagners Schrift *Religion und Kunst*“), Eckart Kröplin („Die Faszination des Mythos für das Gesamtkunstwerk Theater“), Silke Leopold („Von der Allgewalt vollsten Hingebungseifers. Weibsbilder in Wagners *Ring*“), Hans Maier („Mythos und Christentum“) und Herfried Münkler („Mythen-Politik. Die Nibelungen in der Weimarer Republik“). Außerdem ist noch ein von Borchmeyer aus Notaten und Gesprächen mit dem Regieteam Alfred Kirchner/Rosalie zusammengestellter Text „Mythos als Szene. Anmerkungen zur Neuinszenierung von *Der Ring des Nibelungen*“ enthalten.

Der Mythos ist – so scheint es – ein ganz besonders weites Feld. Es ist darum nicht verwunderlich, daß die Texte, die der Band sammelt, außerordentlich heterogen sind. Das ist aber gar kein Nachteil; denn so überrascht

man vielleicht im ersten Augenblick z. B. über Kurt Hübners Aufsatz ist, der, fast provokativ, auf *Parsifal* anstelle des *Rings* eingeht – und auch das nur mehr am Rande –, so erhellend und in seiner Sachlichkeit wohltuend ist dieser Text. Die Lektüre sei vor allem auch all denen empfohlen, die den späten Wagner unter keinem anderen Vorzeichen als dem des Antisemitismus zu sehen vermögen. Man kann – und das gilt für nahezu alle Texte – viel lernen über das, was Mythos heißt oder dafür gehalten wird. Nicht alle Texte haben allerdings das Niveau des Hübnerschen, und manche steuern weniger neue Gedanken bei, als daß sie Bekanntes und Gältiges kompilatorisch zusammenfassen. Aber auch das ist hier kein Nachteil. In mancher Beziehung hat der Band Handbuchcharakter. Problematisch sind lediglich die Beiträge von Kröplin und Fest. Der erste reiht allzuvielen Gemeinplätze aneinander, der zweite wirft der Musikwissenschaft Versäumnisse in der Aufarbeitung der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte Wagners vor, zeichnet sich selbst jedoch dadurch aus, daß er sich fast nur auf sekundäre Quellen stützt. Man darf fragen, ob Fest ausreichend informiert war. Vielleicht aber hat er inzwischen den außerordentlich kenntnisreichen und geradezu spannenden Text von Herfried Münkler gelesen; er erfüllt viel von dem, was Fest fordert, und macht zugleich deutlich, daß es nicht primär die Musikwissenschaft ist, in deren Kompetenz die Aufgabe fällt, die Fest stellen zu müssen meint.

Mit der Musik beschäftigen sich drei der Texte. Die Musikwissenschaft ist also, gemessen an der bescheidenen Rolle, die die Erörterung der Musik bei der Beschäftigung mit Wagner allgemein und dem *Ring* speziell spielt, durchaus angemessen vertreten. Die Texte machen freilich wieder einmal klar, daß sich über Musik sehr viel schwerer reden läßt als über Sprache oder Bilder und daß sich der Mythos in der Musik noch schwerer fassen läßt als andernorts. Während Ludwig Finscher sich mit äußerster Vorsicht davor bewahrt, sich in Neuland vorzuwagen, betritt Carolyn Abbate es mit solcher Ungeniertheit, daß es schwer fällt, ihr zu folgen. Ihr Text ist nicht nur spekulativ, sondern auch dunkel, und dennoch steht man bewundernd vor dem Mut, mit dem hier versucht wird, die Konvention

zu durchbrechen. Auch Silke Leopold geht einen unkonventionellen Weg; ihr Text bildet die wohltuende Mitte zwischen Finscher und Abbate. Die – zumindest für den Musikwissenschaftler – wichtigste Erkenntnis steht in diesem Aufsatz, nämlich, daß der Komponist Wagner nicht mit dem Textautor Wagner ineins gesetzt werden darf, der Komponist vielmehr dem Textautor immer wieder gleichsam in den Arm fällt und alles andere tut, als ihn zu bestätigen. Niemand wird bezweifeln, daß der Komponist Wagner dem Textautor Wagner handwerklich wie ästhetisch-künstlerisch überlegen ist; niemand aber hat daraus bislang die Konsequenz gezogen. Leopolds Ansatz hat darum eine große Zukunft.

Wagner war ein großer Propagandist seiner selbst; es könnte sein, daß er den Begriff des Mythos lediglich als Mittel der Strategie benutzt hat, zur Unterscheidung nämlich des eigenen Werks von der verachteten Oper. In den Texten dieses Bandes kommt dieser Aspekt nicht zur Sprache. Das ist bedauerlich; denn hie und da gewinnt man den Eindruck, als verstelle der Mythos vom Mythos den Blick auf die Sache.

(Dezember 1996)

Egon Voss

PAUL FEUCHTE/ANDREAS FEUCHTE: Die Komponisten Eduard Franck und Richard Franck. Leben und Werk. Dokumente. Quellen. Stuttgart-Hamburg: Eigenverlag 1993. 310 S., Abb.

Der Lehrer, Komponist, Dirigent und Pianist Eduard Franck (1817–1893) wurde in Breslau geboren; er studierte in Düsseldorf und Leipzig bei Felix Mendelssohn Bartholdy und war u. a. mit Robert Schumann und William Sterndale Bennett befreundet. – Sein Sohn Richard Franck (1858–1938) trat in die Fußstapfen des Vaters. Eduard Franck hinterließ rund 100 Kompositionen, von denen 52 gedruckt wurden (S. 53–133), Richard rund 80, von denen ebenfalls 52 gedruckt wurden (S. 135–207). Beide Werkverzeichnisse sind gleich angelegt: Einer Kurzübersicht, aufgeteilt nach Gattungen, folgt die Auflistung der Werke in zwei Teilen; zunächst kommen die Werke mit, dann diejenigen ohne Opuszahl. Die Be-

schreibungen sind wie folgt aufgebaut: Titel nach Titelblatt, bibliographischer Nachweis, Ausgabeform, Satzbezeichnungen, Angaben zu Rezensionen, Bestandsnachweis. Im Abschnitt Kritiken und Würdigungen (S. 209–251) wird eine Auswahl von Rezensionen und Besprechungen in chronologischer Reihenfolge abgedruckt; eine ausführliche Bibliographie rundet den Band ab. Bedauerlicherweise fehlen Incipits zu den einzelnen Werken. Die Verfasser, Nachfahren der Komponisten, möchten mit ihrem Werkverzeichnis die Weichen für eine weitergehende Beschäftigung mit ihren Vorfahren stellen. Das Buch soll einer musikgeschichtlichen Würdigung nicht vorgreifen, sondern nur die Fakten zu beiden Komponisten zusammenstellen. Im biographischen Teil sind die Ausführungen zuweilen leicht pathetisch geraten. Ansonsten ist das Werk eine solide Grundlage für die weitere Beschäftigung mit dem Œuvre von Eduard und Richard Franck.

(März 1996)

Jutta Lambrecht

Musikaliensammlung Klaus und Doris Groth im Klaus-Groth-Museum in Heide. Bearb. von Hans RHEINFURTH. Heide: Klaus-Groth-Gesellschaft 1995. 695 S.

Der niederdeutsche Dichter Klaus Groth und seine Frau Doris legten für ihr privates Musizieren in ihrem Kieler Haus eine umfangreiche Musikaliensammlung an, die sich heute im Klaus-Groth-Museum der Stadt Heide befindet. Sie umfaßt nicht nur Vertonungen nach Texten von Groth durch zeitgenössische Komponisten, sondern gibt – wie der Direktor der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, Dieter Lohmeier, in seinem Geleitwort vermerkt – „auch Aufschluß über die Bedeutung der Musik und des Musizierens in einem norddeutschen bürgerlichen Haus des 19. Jahrhunderts“.

Nicht zuletzt aus diesem Grund ist die Erschließung des Bestandes in einem der Öffentlichkeit zugänglichen Katalog zu begrüßen.

Schwerpunktmäßig enthält die von Hans Rheinfurth beschriebene, aus Drucken und Handschriften bestehende Sammlung Vokalmusik des 19. Jahrhunderts (zum Teil auch früherer Jahrhunderte), worunter die Klavier-

lieder die umfangreichste Gruppe einnehmen. Daneben treten Volksliedsammlungen und Chorwerke, aber auch instrumentale Kammer- und Orchestermusik (vielfach in Klavierauszügen) hervor. Die Auswahl läßt das praktische Interesse Groths an der Musik erkennen. Außer den bekannten zeitgenössischen Komponistennamen nehmen weniger bekannte oder heute vergessene Autoren einen breiten Raum ein. Der Katalog wird dadurch nicht nur zu einem willkommenen bibliographischen Hilfsmittel, sondern gewinnt ebenso kulturgeschichtliches Interesse.

Das besondere Glanzstück der Sammlung ist die abschriftlich erhaltene Frühfassung der vier Groth-Vertonungen aus den *Liedern* op. 59 von Johannes Brahms. Die zyklische Zusammenstellung dieser vier Lieder galt als verschollen und wurde von Rheinfurth in der Musikaliensammlung des Groth-Hauses wiederaufgefunden. Die Entdeckung ist um so erfreulicher, als die abschriftlich überlieferten, mit autographischer Widmung und eigenhändigen Korrekturen von Brahms versehenen Stücke gegenüber den späteren Druckfassungen zum Teil erhebliche Abweichungen aufweisen.

Um ein authentisches Bild der Groth-Sammlung zu dokumentieren, nahm Rheinfurth nur diejenigen Musikalien in den Katalog auf, die sich beim Tode des Dichters 1899 in seinem Besitz befanden unter Ausschluß von Materialien, die erst nach dem Tode Groths seiner Sammlung zugeführt wurden. Ebenso bleiben sämtliche *Musica theoretica* sowie Liederbücher ohne Melodien unberücksichtigt.

Über die Anlage des Katalogs legt der Autor in einem gesonderten Abschnitt Rechenschaft ab. Als besonders positiv ist die inhaltliche Erschließung der oftmals umfangreichen Lieder- und Volksliedsammlungen hervorzuheben. Gleichermäßen erfahren Sammelwerke eine detaillierte inhaltliche Beschreibung, indem sie sowohl „in alphabetischer Ordnung nach dem Titel des jeweils ersten der im Band gesammelten Stücke in die laufende Titelfolge unter Anführung der nachfolgenden Stücke in Kurzform eingefügt als auch in ihre einzelnen Titel zerlegt“ werden. Dadurch bleibt die individuelle Repertoiregestaltung eines Sammelwerkes überschaubar, und zugleich kann

dem Einzelwerk eine genaue Beschreibung gewidmet werden.

Die Titelzitation basiert auf den für *RISM* erstellten Aufnahmen und erfolgt diplomatisch genau. Der Titelnennung schließt eine Kurzbeschreibung nach folgenden Kriterien an: Datierung, Erscheinungsform, Umfang, Drucktechnik, Plattennummer, Widmungen, Provenienz-, Besitz-, und Schreibervermerke, alte Signaturen, Angaben zur Ausgabe, bibliographische Kennzeichnung (Werkverzeichnis- bzw. *RISM*-Nummer), Anmerkungen, Textincipit.

Wünschenswert wäre zur leichteren Identifikation die gelegentliche Angabe von Notincipits (auf die generell verzichtet wird), insbesondere bei anonymen Stücken. Allerdings ist hierbei zu berücksichtigen, daß die Einfügung von Notincipits den Rahmen des einbändigen, knapp 700 Seiten starken Kataloges umfangsmäßig gesprengt hätte.

Zur schnelleren Titelerfassung und -auffindung durch den Leser wäre es in manchen Fällen sicher hilfreich gewesen, wenn den diplomatischen Titelzitationen Ansetzungs- bzw. Einheitssachtitel in alphabetischer Folge vorangesetzt worden wären, die sich in der musikbibliothekarischen Praxis bereits bewährt haben. Die von Rheinfurth statt dessen gewählte Ordnung nach Opuszahlen (bei mehreren Werken desselben Komponisten) dient gleichwohl einem ähnlichen Zweck, sie hat jedoch nicht die Übersichtlichkeit von Einheitssachtiteln.

Als verdienstvoll hervorzuheben sind die beiden ausführlichen Register, von denen dasjenige der Titel- und Textanfänge allein rund 200 Seiten umfaßt, neben dem Namensverzeichnis, in dem sämtliche Personen (mit Ausnahme der Komponisten) und Institutionen zu finden sind, die im Bestandsverzeichnis in besonderer Funktion genannt werden, wie z. B. als Arrangeur, Besitzer, Textverfasser, Drucker, Herausgeber, Illustrator, Stecher, Verleger, Kommissionär, Händler, Widmungsempfänger oder -überbringer.

Abschließend ist zu resümieren, daß der Katalog nicht nur für norddeutsche Musikbibliotheken eine Bereicherung ihres bibliographischen Bestandes bedeuten dürfte.

(Oktober 1996)

Raymond Dittrich

Brahms Studies, Volume 1. Edited by David BRODBECK. Lincoln-London: University of Nebraska Press (in affiliation with the American Brahms Society) 1994. X, 198 S., Abb., Notenbeisp.

Nach den *Brahms Studies*, die George S. Bozarth 1990 als Kongreßbericht der Internationalen Brahms Conference Washington, DC 1983, herausgab, erschien 1994 unter gleichem Titel – und wiederum in Verbindung mit der American Brahms Society – der von David Brodbeck edierte Sammelband, der nunmehr als „Volume 1“ firmiert. Für diese bibliographische Irritation war offenbar der Wechsel des Verlages verantwortlich. Die sieben Beiträge des großzügig gedruckten, ansprechend präsentierten Bandes spiegeln Schwerpunkte heutiger Brahms-Forschung durchaus repräsentativ, wenngleich mit wechselndem Ertrag wider. Sie bewegen sich auf den Feldern der Dokumentation, analytischer Fragestellungen, die im Einzelfall auch auf Aufführungspraxis zielen, entstehungs-, kultur- und gattungsgeschichtlicher Untersuchungen sowie der Erprobung analytischer Methoden mittels Brahms'scher Musik.

George S. Bozarth dokumentiert mit „Johannes Brahms' Collection of ‚Deutsche Sprichworte‘“, die in deutschem Wortlaut und englischer Übersetzung wiedergegeben sind, eine kürzere Sammlung von Sprichwörtern, die Brahms 1855 in ein Notizbuch eintrug. Es ist eine Art Supplement zu der von Carl Krebs 1909 vorgelegten Aphorismensammlung *Des jungen Kreislers Schatzkästlein* und Karl Geiringers ergänzender Publikation *Brahms' zweites Schatzkästlein des jungen Kreisler* von 1933. Da schon der junge Komponist kein Freund ausgreifender schriftlicher Reflexionen über Kunst und Leben war, dürfte Bozarths Beitrag denen, die nach verbalen Zeugnissen zum ‚geistigen Hintergrund‘ von Brahms' Schaffen suchen, willkommen sein (auf S. 5 wäre in der Übertragung wohl die ältere Wortform „geschicht“ zu lesen).

Verdienstvoll ist David Brodbeck's umfangreicher, gut recherchierter, durch Abbildungen und Notenbeispiele bereicherter Aufsatz über die Kontrapunktstudien der beiden jungen Komponisten Johannes Brahms und Joseph Joachim in der zweiten Hälfte der 1850er Jahre („The Brahms-Joachim Counterpoint

Exchange“). Er geht weit über Isolde Veters 1987 erschienenen Pionierbeitrag zu diesem Thema (*Kongreßbericht Stuttgart 1985*, Bd. 1) hinaus. Wenn Brodbeck freilich aus Entstehungszusammenhängen und Tonkonstellationen biographisch-‚narratologische‘ Interpretationen ableitet, die immer wieder auf Clara Schumann als heimliche Adressatin zielen (S. 58ff. und passim), fragt man sich doch, ob derlei Zuschreibungen in der Brahms- und Schumann-Forschung nicht längst zur Leerformel geronnen sind. Anregende Lektüre bietet auch Margaret Notleys Beitrag „Brahms' Cello Sonata in F Major and Its Genesis: A Study in Half-Step Relations“. Mit weithin überzeugenden quellenkritischen und analytischen Argumenten sucht die Autorin Max Kalbeck's These zu verifizieren, daß der langsame Satz der 2. *Cellosonate* op. 99 „might indeed derive from one that had originally been destined for op. 38“, also für die 1. *Cellosonate* (S. 158). Notley nimmt an, Brahms habe den Satz zu diesem Zweck von *F-* nach *Fis-*dur transponiert; damit gerät sie in Gegensatz zu Friedrich W. Ulrichs' – von der Tendenz her weithin parallelem, analytisch weniger schlüssigem – Büchlein „Johannes Brahms und das verschwundene Adagio“ (Göttingen 1996); beide Untersuchungen entstanden unabhängig voneinander. Eingehender wäre im Anschluß an Notleys Ausführungen nunmehr zu erörtern, ob ein harmonisch so differenzierter, vielfach elliptisch operierender Satz wie das *Fis-*dur-Adagio über die ‚neapolitanischen‘ Implikationen hinaus in der frühen *Sonate* op. 38 überhaupt vorstellbar wäre, zumindest in der definitiven Gestalt. Mit Gewinn liest man ebenfalls Daniel Beller-McKennis Aufsatz „Brahms on Schopenhauer: The *Vier ernste Gesänge*, op. 121, and Late Nineteenth-Century Pessimism“ – nicht primär der Argumentation wegen, daß Brahms sich mit der Auswahl und Zusammenstellung der Bibeltexte letztlich von Schopenhauerschem Pessimismus distanziert habe, sondern insbesondere aufgrund treffender Aussagen zur zyklischen Gesamtdisposition von Text und Komposition.

Erheblichen analysetheoretischen Aufwand betreibt Joseph Dubiel in seiner Studie „Contradictory Criteria in a Work of Brahms“. Er will anhand des 1. *Klavierkonzertes* op. 15

Stellenwert und Auswirkung von „abnorms“ aufzeigen, wie sie der stark elliptische Beginn des Kopfsatzes mit der Spannung zwischen ausgespartem *d*-moll und betonter *B*-Tonalität verkörpert. Trotz mancher überzeugender Einzelbeobachtungen ist der Aufsatz in erster Linie ein Exempel dafür, wie anhand eines Werkes eine Methode demonstriert werden kann, deren Aufwand den Ertrag beträchtlich übersteigt. John Daverio möchte anhand verschiedenartiger Ausprägungen von „amplified binary movements“ – mit Blick auf Grundrisse also, die Prinzipien und Tradition von Sonatensatz- und Rondo-Konstruktion verknüpfen – zeigen, daß Brahms in erheblichem Maß an Mozart anknüpfte („From ‚Concertante Rondo‘ to ‚Lyric Sonata‘“). So plausibel der Argumentationsgang oft ist, so feine Funde Daverio glücken, bleibt doch der Einwand bestehen, daß er vor allem die einschlägigen Finalsätze Schuberts in ihrer Bedeutung als ‚missing link‘ unterschätzt und sein Versuch, bei Brahms die unmittelbare Rezeption Mozartscher Modelle nachzuweisen, nicht durchweg überzeugt.

Gleichermaßen anregend wie problematisch ist schließlich Ira Braus' Versuch, „An Unwritten Metrical Modulation in Brahms's Intermezzo in E Minor, op. 119, No. 2“ aufzuspüren. Er verspricht sich „fresh insight“ in Brahms' „subtle art of transition“ (S. 169), indem er das Verhältnis zwischen den zwei Andantino-Tempi des Stückes (T. 1ff.: „Andantino un poco agitato“; T. 35/36ff.: „Andantino grazioso“) als „metrical modulation“ im Verhältnis von 4:3 begreift. Seine Annahme wurzelt darin, daß in T. 29–31 mehrere 3/16-Gruppen gebündelt werden, denen in T. 32ff. Viertel-Achtel-Einheiten samt hemiolischer Verbreiterung folgen; diese sind nach Braus' Ansicht bereits dem neuen Temponiveau zuzurechnen, so daß für ihn der Umschaltzeitpunkt in T. 31/32 liegt (S. 165). Mehr als ein künstlerisch und analytisch fragwürdiges Gedankenexperiment kommt bei seinen Überlegungen allerdings kaum heraus. Schon daß der von Braus unterstellte Umschaltzeitpunkt in Brahms' eigenen differenzierenden Angaben zu Agogik („sostenuto“, „poco ritardando“) und Tempo gerade keine Rolle spielt, erklärt zwar das apologetische Adjektiv „unwritten“ im Aufsatztitel, weckt jedoch Skepsis (zumal sich Braus

am Schluß von T. 31 ein metrisches Problem einhandelt, das er wohlweislich unerörtert läßt). Werkgenetische und aufführungshistorische Dimensionen werden zu oberflächlich diskutiert – daß beispielsweise der Mittelteil zunächst ausdrücklich als „il doppio movimento“ überschrieben war oder die Clara-Schumann-Schülerin Ilona Eibenschütz, die die neuen Stücke von Brahms hörte und sie bald darauf uraufführte, noch in ihrer späten Einspielung des *Intermezzo* von 1952 genau dieser Anweisung folgte, was sicherlich mehr als nur „curious“ ist (S. 163, Anm. 5). Denn die thematische Grundrelation zwischen Haupt- und Mittelteil impliziert ja ein zumindest ideelles Verhältnis von 1:2, vergleicht man die Melodie- und Taktkonturen. Unerörtert läßt Braus, daß dem Stück zwei in Orthographie und Charakter ganz verschiedenartige Andantino-Ausformungen des 3/4-Taktes zugrunde liegen: zunächst auf Achtel-/Sechzehntel-Basis (= „un poco agitato“), dann in walzerartiger Viertel-/Achtel-Bewegung (= *grazioso*). Letzten Endes wirkt der von Braus vorgeschlagene Tempoübergang in fast jeder Hinsicht skurril und führt im Rahmen des übergeordneten Bewegungsverlaufs zu einem unvermittelt-ruckhaften Moovie-Effekt in T. 32 – ein typisches Symptom dafür, daß einzelne Parameter aus Brahms' vielschichtigem musikalischem Beziehungsgefüge isoliert wurden. Der Komponist dagegen entschied sich nach längerem Abwägen offenkundig, das im Mittelteil ideell verdoppelte Tempo im Hinblick auf die künstlerische Ausführung variabel zu halten und durch die beiden Andantino-Typen sowohl auf das Divergierende wie auf das Einheitliche im Verlauf des *Intermezzo* hinzuweisen. Immerhin verdankt man Braus die Anregung zu erneutem Nachdenken über ein intrikates Stück und dem Sammelband insgesamt etliche weiterführende Forschungsimpulse.

(Dezember 1996)

Michael Struck

FRANCESCO BUSSI: *La musica strumentale di Johannes Brahms. Guida alla lettura e all'ascolto*. Torino: Nuova Eri Edizioni RAI 1989. 438 S., Abb.

Die romanischen Länder kamen erst relativ spät dazu, einen Zugang zu Brahms' Musik zu

finden und seine musikhistorische Bedeutung zu erkennen und anzuerkennen. Dies gilt auch für Italien, das erst Anfang der 1950er Jahre begann, sich mit Brahms auseinanderzusetzen, so – durchaus programmatisch zu verstehen – Luigi Ronga, „Nuovo tempo brahmsiano“, in: *Rivista musicale italiana* 57 (1955), Massimo Mila „L'età brahmsiana“, in: *Arte e storia. Studi in onore di Leonello Vincenti*, Turin 1965, C. Zaccaro, Dialogo su Brahms, in: *Convegno musicale* 2 (1965) und C. Orselli, Johannes Brahms e il mito del popolare, in: *Chigiana* 9/10 (1975) sowie Sergio Martinottis Biographie *Brahms*, Mailand 1978. Bussi hat sein Buch zum Gedenken an den 150. Geburtstag von Brahms (1983) geschrieben. Es stellt die erste ausführliche Arbeit eines italienischen Gelehrten über Brahms dar. Das Buch ist in drei Teile gegliedert: „La musica per pianoforte“, „La musica per e con orchestra“ und „La musica da camera“ sowie „La musica per organo: un congedo,“ denen eine allgemeine Einleitung „Considerazioni preliminari sulla produzione brahmsiana“ vorangestellt ist. Jedes Kapitel wird durch eine Gesamtschau der betreffenden Gattung bei Brahms eingeleitet, bevor die einzelnen Werke der jeweiligen Gattung in chronologischer Folge gesondert nach Art eines Musikführers besprochen werden. Bei der Kammermusik wird das nicht mit Sicherheit Brahms zuzuschreibende A-dur-Trio begrifflicherweise außer Betracht gelassen. Der Autor betont, daß dieses Buch keine kritische italienische Monographie über Brahms, auch kein wissenschaftlich akademischer Beitrag, vielmehr ein Versuch oder ein Mittel zur Information sein soll (S. 8). Er fußt hauptsächlich auf der italienischen Brahms-Literatur, auch auf ins Italienische übersetzte Biographien ausländischer Autoren, so Paul Landormy, *Brahms*, Mailand 1946, Karl Geiringer, *Brahms*, Mailand 1952, H. A. Neunzig, *Brahms, il compositore della borghesia tedesca*, Fiesole 1981 und Claude Rostand, *Brahms*, Mailand 1986. Aber er kennt sich auch gut in der übrigen Literatur über den Komponisten aus, auch in Briefen und zeitgenössischen Dokumenten, die er in seiner Arbeit heranzieht. Bussi bringt weniger Neues über Brahms, als daß er die vorhandene Literatur sorgfältig auswertet und dem italienischen Leser vorstellt.

Bussi sieht in Brahms weniger einen „classico-romantico“ als einen „barocco-romantico“ (S. 9, 74, 126, 136 etc.), nicht nur in seinen Händel-Variationen (op. 24), sondern überhaupt, was er mit Brahms' enger Beziehung zu Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel begründet. Brahms nimmt seiner Auffassung nach eine Schlüsselstellung zwischen zwei Epochen, der romantischen und der modernen ein, indem er am Ende der alten stehe und eine neue einleite. Bei den Werkbeschreibungen trachtet er danach, das ‚Leben im Werk‘ nach dem Vorbild Paul Bekkers darzustellen. Während er sich bei den Klavierwerken mehr auf Charakterisierungen der einzelnen Werke und Stücke beschränkt, widmet er den Orchester- und Kammermusikwerken eingehendere Analysen im Sinne einer ausführlichen Lektüre der Partituren.

Wie der Autor am Ende seiner „Introduzione“ anmerkt (S. 14), soll möglicherweise die Vokalmusik von Brahms den Gegenstand eines zweiten Bandes bilden.

(Mai 1995)

Imogen Fellinger

JOHANNES BRAHMS: Brahms im Briefwechsel mit Ernst Frank. Hrsg. von Robert MÜNSTER. Tutzing: Hans Schneider 1995. 210 S., Abb. (Johannes Brahms-Briefwechsel – Neue Folge. Band XIX.)

Ernst Frank, 1847 in München geboren, 1889 in Oberdöbling bei Wien in geistiger Umnachtung gestorben, gehört als Dirigent und Komponist zu jenen Musikern des 19. Jahrhunderts, die heute beinahe vergessen sind, im Musikleben ihrer Zeit freilich eine mitbewegende Rolle spielten, ohne zu den großen künstlerischen Motoren vom Range eines Hans von Bülow oder Joseph Joachim zu zählen. Über seine Zeit hinaus ist Frank zumindest Insidern geläufig, weil er die beiden Opern von Hermann Goetz 1874 und 1877 in Mannheim zur Uraufführung brachte, wobei er die unvollendet hinterlassene zweite Oper *Francesca da Rimini* erst noch nach den Skizzen fertigstellen mußte. Man kennt Frank zudem als Freund von Johannes Brahms, der ihn bei den Komplettierungsarbeiten zur *Francesca* zustimmend begleitete.

1922 veröffentlichte Alfred Einstein das damals zugängliche Corpus von Brahms' und

Franks Briefwechsel in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. In der 1991 begonnenen *Neuen Folge des Johannes Brahms-Briefwechsels* hat Robert Münster nun eine merklich erweiterte und durch eingehende Kommentierung entscheidend optimierte Neuausgabe der Korrespondenz besorgt. Über Einsteins Publikation hinaus, die 58 Briefe und Postkarten aus den Jahren 1870 bis 1886 sowie 3 kürzere Brahms'sche Schreiben an Franks Frau Cornelia umfaßt hatte, teilt Münster 14 weitere Brahms'sche Schriftstücke und 4 zusätzliche Briefe Franks mit. Die textkritischen Bemühungen des erfahrenen Editors stießen insofern an Grenzen, als die Briefautographe, die Einstein vorgelegen hatten (also rund drei Viertel der Korrespondenz), im 2. Weltkrieg vernichtet wurden. Hier mußte Münster von Einsteins Übertragungen und Datierungen ausgehen und konnte bestenfalls versuchen, durch penible Rekonstruktion historisch-biographischer Zusammenhänge und erneute textkritische Interpretation Text- und Datierungsprobleme zu klären oder zumindest zu benennen. Dabei darf man dem Herausgeber ein hohes Maß an biographischer Kenntnis und Textsensibilität bescheinigen, etwa bei den plausiblen Umdatierungen der Briefe Nr. 21, 36, 39 und 43. Nur vereinzelt mag man ihm nicht ohne weiteres folgen (z.B. S. 94, Brief Nr. 30, der womöglich eher auf Februar [„II.“] 1876 zu datieren wäre und sich dann, wie bereits Brief Nr. 11, S. 71, auf die „Konzertstimme[n?]“, d. h. Orchesterstimmen des 1. *Klavierkonzertes* bezöge, wobei Zeile 1 des Briefes wohl lautete: „... Konzertstimme[n] u. [statt „d.“] Partitur ...“). Nur mäßig ins Gewicht fallen einige weitere fragwürdige Lesarten, die mitunter auf Brahms'sche Schriftcharakteristika zurückgehen dürften (z.B. S. 149, Nr. 69, Z. 6: eher „aber ein“ als „eben ein Spektakel“), gelegentlich aber auch Einsteins Lesart verfälschen (S. 135, Z. 8: irrtümlich „Proben-Einleitung“ statt Einsteins „Proben-Eintheilung“, Z. 12: „schreibe“ statt Einsteins „schriebe“) oder einzelne Kommentierungsirrtümer (etwa S. 147: Bad Harzburg im Harz [nicht: Taunus]; S. 107, Z. 6–7: Brief 39 besagt im Gegensatz zu Münsters Kommentierung klar, daß Frank nur die Ouvertüre zu Goetz' *Francesca* im Brouillon, den 3. Akt dagegen in Partitur mit

nach Wien brachte). Gravierender sind zwei generelle Aspekte, die allerdings die grundsätzliche Bedeutung der Edition für die Brahms- (und ggf. Frank-)Forschung nicht tangieren:

1. Dem Rezensenten will es scheinen, als wäre die Edition doch besser (und zugleich gemäß dem alten *Brahms Briefwechsel* wie den bisherigen Bänden seiner *Neuen Folge*) in Form einer Briefdokumentation mit kurzen kommentierenden Anmerkungen publiziert worden als in der vorgelegten Gestalt, die die Schreiben ohne trennscharfe typographische Differenzierung in einen durchlaufenden verbindenden Text einbettet: Etliche inhaltliche Verdopplungen zwischen Münsters einleitender, zweifellos verdienstvoller biographischer Skizze, seinen kommentierenden Texten und den Briefen selbst hätten sich dann umgehen oder reduzieren und manche nicht ganz glückliche Tempuswechsel in den Zwischentexten vermeiden lassen (s. etwa S. 97, Absatz vor Nr. 32).

2. Zwar wird der Band durch die Wiedergabe aufschlußreicher zeitgenössischer Rezensionen sowie durch Abbildungen und Faksimilia anschaulich komplettiert und inhaltlich durch Personen-, Orts- und Brahms'sches Werkregister hilfreich erschlossen (unten auf S. 209 wäre der – infolge falscher Opuszahl auf S. 157 fehlende – Eintrag zu ergänzen: „op. 87, Klaviertrio Nr. 2 C-Dur [S.] 157“); doch vermißt man beim Lesen das, was früher nicht allein in wissenschaftlicher Literatur Standard war: Lektoratssorgfalt. Der das Auge des textbefangenen Autors ergänzende kritische redaktionelle Blick auf Schreib- und Layoutirrtümer wird im Zeitalter des Computers – d. h. des zunehmend ‚dilettantischen‘ Textsatzes – im Zweifelsfall wegrationalisiert. So finden sich über die Errata hinaus, die das Einlageblatt vermerkt, zahlreiche weitere Druckfehler, die zwar nicht den editorischen, doch den ästhetischen Wert des Buches schmälern. (Juni 1996) Michael Struck

ADALBERT GROTE: *Robert Fuchs. Studien zu Person und Werk des Wiener Komponisten und Theorielehrers*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1994. 227 S. Text

und 143 S. Notenanhang (*Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 39.*)

Das Buch Grote ist der Versuch, Leben und Wirken des heute so gut wie vergessenen Komponisten Robert Fuchs vor dem Hintergrund der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts darzulegen. Durch die intensive Beschäftigung mit Fuchs wird diese Absicht zwar einseitig, läßt aber genügend Raum, über Biographie und Werkbesprechung hinauszugreifen, denn: „Robert Fuchs' nicht unproblematischer Lebensweg als Mensch wie als Künstler muß im mittelbaren Zusammenhang mit den geistigen Entwicklungen der ausgehenden Donaumonarchie gesehen werden.“ Und: „Ein maßgeblicher Faktor für die schwierige Konstellation seiner Entwicklung ist der ästhetische Wandel um die Jahrhundertwende, der auch tiefgreifende Konsequenzen auf die Kompositionstechnik hatte.“

Im „Biographischen Teil“ verfolgt Grote zunächst den äußeren Lebensweg des Komponisten und Theorielehrers (1847–1927), um anschließend zum „Frühwerk auf dem Hintergrund des Klassizismus/Historismus“, zum „Kompositorischen Einfluß von Johannes Brahms“ und zur „Satztechnik“ überzugehen. „Robert Fuchs als Lehrer“ beschließt die Ausführungen, die durch Wiederholungen und Umwege dem Leser das Studium der reichhaltigen Schrift nicht leicht machen.

Der sich anbahnende Liberalismus in Politik und Wirtschaft – Erstarken des Großbürgertums in Wien – schuf die Rahmenbedingungen zu einem „facettenreichen“ Musikleben, das, einig in der Ablehnung des „Alten, des Historismus, Naturalismus und Klassizismus“, sich zunehmend in die konservative Richtung um Brahms und in die von Richard Wagner ausgelöste und später von Arnold Schönberg begründete „Wiener Moderne“ aufspaltete. Dem anwachsenden „Pluralismus“ seiner Zeit gegenüber konnte sich der konservative und offensichtlich anlehnsbedürftige Fuchs nach ersten Erfolgen nur schwer behaupten – auch fehlte es ihm an dem nötigen Durchsetzungsvermögen. Zeitlebens wird er an seinen frühen Serenaden gemessen, die ihn zum „Serenaden-Fuchs“ abstempeln und damit alle seine Bemühungen auf dem Gebiet

gewichtigerer Formen (Symphonien, Opern usw.) erschweren oder gar zunichte machen. Durch seinen engen Kontakt zu Johannes Brahms gilt Fuchs allgemein als ‚Epigone‘, dessen Kompositionsstil als „liebenswert, fein, vornehm“ eingestuft wird. Doch verbirgt sich dahinter, insbesondere bei größeren Werken, der „Mangel an Dramatik“, d. h. an gestalterischem Schwung. Selbst Brahms, der den Jüngeren förderte und sogar finanziell unterstützte, bemerkte gelegentlich: „Tief geht Fuchs ja nirgends.“ Bezeichnend ist die zeitgenössische Kritik anlässlich eines Philharmonischen Konzerts unter Felix Weingartner 1923: „Nun haben sich die Philharmoniker doch wieder einmal daran erinnert, daß Robert Fuchs in unserer Mitte lebt und reizvolle Serenaden und sinnige Sinfonien geschrieben hat... Wiener Anmut auf dem Untergrunde Brahmscher charaktervoller Arbeit geben diesem Werk (der *Dritten Symphonie* op. 79) das Gepräge. Aus einem Satz wie dem Variationen-Andante leuchtet das Himmelblau Fuchsscher Melodik, das Scherzo weckt liebe Serenaden-Erinnerungen, und das Finale, das sich zu Schumann bekennt, schüttet flott und natürlich fortströmende Musik aus, in deren Mitte sich der kontrapunktische Meisterlehrer ein Denkmälchen errichtet.“

In der Tat war Fuchs ein meisterlicher Lehrer für Theorie und Komposition. Er unterrichtete am Wiener Konservatorium „nahezu ausschließlich solche Schüler, die sich zugleich in ganz entscheidendem Maße mit der Wagnerschen Kompositionsästhetik auseinandersetzten“ (darunter Hugo Wolf, Gustav Mahler, Franz Schreker, deren Studiengang im einzelnen kommentiert wird). Diesen Schülern brachte Fuchs eine gewisse, naturgemäß eingeschränkte Toleranz entgegen. Trotzdem wurde er, nach 37 Dienstjahren, „zwangsweise pensioniert“; zwar aus Altersgründen, jedoch dürfte „der fehlende Bezug zur Musik unserer Zeit, die Befangenheit im Klassizismus“ die Ursache sein.

Grote Buch ist als wichtiger Beitrag zum Wiener Musikleben um die Jahrhundertwende anzuerkennen. Die Beschränkung der Analysen auf wenige (Kammer-)Musikwerke ist berechtigt, da sich Bemühungen um weitgehend vergessene Musik kaum lohnen würden. Der umfangreiche Notenanhang erlaubt dem

Leser, sich selbst ein Urteil zu bilden. (Leider fehlen darin Auszüge aus der 1. *Serenade* op. 9, die im Leben Fuchs' eine so bestimmte Rolle gespielt hat; desgleichen aus dem *Streichquartett* op. 58, das sich „beim Mangel einer ausgesprochenen Tonalität in unaufhörlichen Modulationen gefällt“ – vielleicht macht sich hier doch der Einfluß Wagners oder sogar Max Regers geltend?)

Auch ein Personenverzeichnis fehlt; bei der Nennung so vieler Namen wäre dies wünschenswert. Die Anmerkungen am Schluß jedes Kapitels zwingen den Leser zu ständigem Nachschlagen.

(Juni 1996)

Adolf Fecker

ULLA ZIERAU: *Die veristische Oper in Deutschland. Eine Untersuchung zur Entwicklung der deutschen veristischen Oper vom Plagiat zur Eigenständigkeit. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang (1994). 244 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 123.)*

So umstritten der Begriff Verismus in der musikwissenschaftlichen Literatur ist, so unterschiedlich sind die Ansätze, mit denen man sich seit Egon Voss' erstem grundlegenden Beitrag von 1978 diesem anfangs so scharf abgeurteilten wie gleichzeitig auf der Bühne erfolgreichen Phänomen der Oper näherte: sei es auf historischem Wege der Zusammenstellung der Werke, die im Gefolge der Gründungswerke entstanden – in Italien immerhin über 80 – (Horst Lederer 1991, Stefano Scardovi 1994), oder des Erfassens und Verstehens der zeitgenössischen Wahrnehmung (Fiamma Nicolodi 1981, Matteo Sansone 1990, Lederer 1992); sei es mit Hilfe der musikalischen Analyse und hier gerade auch von Werken solcher Komponisten wie etwa Puccini, die nicht in erster Linie zu den Veristen zählen, und von lediglich verwandten Opern wie Ermanno Wolf-Ferraris *Die neugierigen Frauen* (Sieghart Döhring 1984, Sabine Henze-Döhring 1993); sei es auf der Ebene der ästhetischen Diskussion ausgehend vom Verismus als einer Kunstform des Widerspruchs (Carl Dahlhaus 1982, Adriana Guarneri-Corazzol 1993); sei es auf der Grundlage des Vergleichs Literatur – Oper und der Libretto-Tradition (Traute Labussek

1994); und sei es – dies ein bislang allerdings nur berührter, aber nicht unwesentlicher Aspekt – ausgehend von der akustischen und optischen Realisierung der Werke (Eugenio Gara 1964, Mercedes Viale Ferrero 1988).

Ulla Zierau nun befaßt sich in ihrer sehr bemühten Dissertation von 1993/94 noch einmal unbeschwert von solchen theoretischen Komplikationen – angesichts eines so schwierigen Gegenstandes keineswegs der schlechteste methodische Weg – mit einer Reihe von deutschen Werken: mit fünf Opern, die 1893 anlässlich des Coburger Einakter-Wettbewerbs entstanden – Josef Forsters *Die Rose von Pontevedra*, Ferdinand Hummels *Mara*, Leo Blechs *Aglaja*, Karl von Kaskels *Hochzeitmorgen*, Gottfried Grunewalds *Astrella* –, und als Hauptwerken mit Eugen d'Alberts *Tief-land* sowie Max von Schillings' *Mona Lisa*. Dem vorangestellt ist die Erfassung veristischer Merkmale in *Cavalleria rusticana* und *I pagliacci*, um im weiteren als Bezugspunkt zu dienen. Dabei ist durchgehend beibehalten das Vorgehen, zunächst das Libretto und dann die Musik auf veristische Kennzeichen hin zu befragen und vorzustellen. Doch leider fehlt es dem an sich möglichen Ansatz insgesamt an eingehenden und detaillierten Analysen – was sich auch sprachlich manifestiert in der nicht ganz seltenen Verwendung des Verbs ‚erinnern an‘ – welcher Hinweis dann die Stelle der eigentlichen Analyse vertritt. In der Folge bleiben daher so allgemeine Aussagen wie etwa, die motivische Arbeit Forsters in seiner *Rose von Pontevedra* lehne sich an Wagner an, erreiche aber bei weitem nicht die Komplexität von dessen Leitmotivtechnik, und manche Zuordnung als typisch veristisch oder als Variante des Verismus – der Gefahr des Zirkelschlusses bei solchen Bestimmungen ist die Autorin allerdings nicht immer entgangen – in einem merkwürdig bezugslosen Verhältnis zur Darstellung des jeweiligen Werkes. So ergibt sich denn die mit dem Untertitel verbundene These einer inneren Entwicklung des deutschen Opern-Komponierens aus der ‚Sackgasse‘ der Wagner-Imitation eher nur als eine bloß historische Abfolge von zunächst wenig bedeutenden Werken und dann jenen, die zu Hauptwerken ihrer Epoche avancierten.

Immer wieder aber bietet das Buch Ansätze und Ausblicke auf Fragen, deren nähere Un-

tersuchung sich lohnen würde: die Vorläuferfunktion von *Carmen*; die Kontraststruktur in *Cavalleria rusticana*, deren Monolog- und Terzett-Situationen unter diesem Blickwinkel gut erfaßt sind, und die Frage nach deren Spezifik im Unterschied etwa zur Kontrastregie der Grand opéra; die Folge der Durchkomposition (*Mona Lisa*) für die Dramaturgie im Unterschied zur üblichen Nummernstruktur; die eigenartige Verbindung von Religiosität und Verbrechen; bei fast jedem deutschen Werk der Widerstreit zwischen der Aneignung italienischer Modelle und der Beeinflussung durch Wagner; die Frage nach dem dramaturgischen Unterschied, je nachdem ob es sich bei wiederkehrenden Motiven um Erinnerungs- oder aber Leitmotive handelt; die generelle Frage, ob und inwieweit veristische Merkmale auch durch andere mit gleicher Funktion ersetzbar sind (wie etwa das Intermezzo sinfonico durch das stille Gebet in der *Rose von Pontevedra*, S. 108); und schließlich die zentrale Frage, wie sich der Verismus als eine Stiltendenz zur Oper als einer Formgattung verhält (S. 216).

(Oktober 1996) Manuela Jahrmärker

MICHAEL KENNEDY: *Richard Strauss*. Oxford u. a.: Oxford University Press 1995. XII, 237 S., Notenbeisp. (*The Master Musicians*.)

Seit jeher waren es Musikkritiker, denen wir wichtige Arbeiten über Leben und Werk von Richard Strauss verdanken: Max Steinitzer, Richard Specht und Willi Schuh. Gegen diese deutschsprachige Trias vermochte sich bislang nur der englische Dirigent Norman Del Mar zu behaupten, der in seinem dreibändigen Strauss-Opus erstmals sämtliche Werke des Meisters in extenso behandelte. Michael Kennedy setzt nun die durch Del Mar inaugurierte britische Strauss-Biographik fort, knüpft aber gleichzeitig qua Amt (er ist Chefmusikkritiker des *Sunday Telegraph*) auch an seine deutschsprachigen Vorgänger an. Als Strauss-Kenner und -Liebhaber den Eingeweihten längst bekannt (Kennedy verfaßte beispielsweise den Strauss-Artikel im *New Grove*), legt er eine überarbeitete und erweiterte Neuausgabe eines Buches vor, das in erster Auflage bereits 1976 publiziert worden war.

Die Disposition des Werkes folgt dem vertrauten Schema. Kapitel 1–14 sind der Vita Strauss' gewidmet (dabei darf natürlich ein Kapitel mit der Überschrift „A hero's life“ nicht fehlen), Kapitel 16–20 den Opera des Komponisten. Der Schwerpunkt liegt also auf der Biographie: nicht der geringste Vorzug des Buches, da bei Del Mar die Werkbetrachtung im Vordergrund steht und Schuhs biographisches Standardwerk nur den Zeitraum bis zur Jahrhundertwende umfaßt. Den 20 Kapiteln hat Kennedy nicht weniger als fünf Anhänge folgen lassen. Der erste enthält einen kalendrischen Lebensabriß Straussens, der ebenso nützlich ist wie die Werkliste in Anhang 2, die sogar die Textanfänge der Lieder enthält. In Anhang 3 findet man kurze biographische Daten zu Personen, die Kennedy aus Strauss' Umkreis, aber auch aus Strauss-Interpreten und -Exegeten auswählte. Schließlich folgen in Anhang 4 eine gedrängte Bibliographie (in der merkwürdigerweise die jüngsten Editionen der Briefwechsel Strauss' mit Max Schillings und Ludwig Thuille ebenso wenig genannt sind wie beispielsweise die beiden in den frühen 50er Jahren erschienenen Richard-Strauss-Jahrbücher; auch Seitenangaben bei Aufsätzen vermißt man) und in Anhang 5 die offenbar unvermeidliche Liste der Selbstzitate aus *Heldenleben*.

Wer Strauss als Menschen und Komponisten so schätzt wie Kennedy, für den dürfte die Lektüre des Buches eine Freude sein. Der Autor informiert ausreichend über Strauss' Leben, würzt den Text gelegentlich durch Anekdoten, bleibt aber stets bei der Sache und macht aus seinen Ansichten keinen Hehl. Auch vor Werturteilen scheut er sich nicht. Biographische Klippen umschiffert er mit leichter, manchmal allzu leichter Hand: Strauss, so liest man beispielsweise, war „in politicis“ ein naiver Mensch, sein vor der Jahrhundertwende unübersehbarer Antisemitismus nichts als eine gedankenlos aufgegriffene deutsche Konvention und seine notorische Geldgier nur die Kehrseite seines Einsatzes für die soziale Absicherung der Komponistenzunft.

In den Kapiteln über die Werke hat Kennedy seiner Neigung, Strauss zum Helden zu stempeln und Probleme zumeist anderen anzulasten, ungehemmt ihren Lauf gelassen. Für die Schwächen der *Frau ohne Schatten* etwa

macht er Hugo von Hofmannsthal verantwortlich; allein dessen *Rosenkavalier*-Libretto findet Gnade vor Kennedy, der es zusammen mit Strauss' Text zu *Intermezzo* und dem Libretto zu *Capriccio* (von Krauss und Strauss) zu den besten Textbüchern des Komponisten erklärt. Musikalisch sind freilich, folgt man Kennedy, nahezu alle Opern Straussens Meisterwerke. Lediglich die *Schweigsame Frau* gefällt ihm nicht.

Natürlich macht Kennedy solche Urteile nicht wirklich nachprüfbar (von „clinical analysis“ hält er wenig). Er frönt ganz subjektiv seinem Geschmack. Wen das stört, der sollte sein Buch besser nicht lesen.

(Januar 1997)

Walter Werbeck

ANDREAS PÜTZ: *Von Wagner zu Skrjabin*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 237 S., Notenbeisp., Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 186.)

Dissertationen sind oft gekennzeichnet von einer Suche nach neuen Forschungsmethoden. Selten nur treffen sie sicher den Gegenstand der Untersuchung. Andreas Pütz nahm in seiner Abhandlung über synästhetische Betrachtungen beim späten Wagner und Alexandr Skrjabin nach Angriffen gegen positivistische Tendenzen der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte die Methoden der „Morphologischen Psychologie“ in Anspruch. Leider bleibt sowohl in der „Einleitung“ als auch im „Anhang“ und innerhalb des Textes bei allen Erläuterungsversuchen der Sinn des Verfahrens undurchsichtig. Der Autor greift bei der Darlegung der Synästhesie bei Wagner denn doch wieder auf gewohnte historiographische Methoden zurück. Über die symbolistischen Nachfahren der Wagnerischen Ideen von Charles Baudelaire bis Maurice Maeterlinck und, auf Rußland ausstrahlend, der Ideen Wladimir Solowjows führt er die Entwicklung zu der synästhetischen Grundposition Skrjamins, verbunden mit eigengeprägten theosophischen Vorstellungen. Historiographisch exakt werden Ursachen und Wirkungen aufgedeckt, enthüllen sich ideologische Hintergründe, ‚religiöse‘ Tendenzen auf Nietzsches Bahnen und musikalische Umsetzungsformen, um diese trans-

zendentalen Bestrebungen künstlerisch überzeugend faßbar zu machen. Die Synästhesie ist dafür das geeignete Mittel.

Die Arbeit basiert auf der Grundlage bereits vorhandener Untersuchungen und einer Ausnutzung der vor allem bei Wagner vorliegenden autobiographischen Anmerkungen. Auch die Grenzen der Künste überschreitende Tendenzen des französischen Symbolismus werden so mit ihren literarischen und bildkünstlerischen Umsetzungen in Grundzügen lebendig. Bei Skrjabin allerdings ist es komplizierter. Da liegt weniger Material vor. Pütz beschränkt sich noch dazu auf deutsch-, englisch- und französischsprachige Quellen; die originalen russischen bleiben außen vor. Das Skrjabin-Museum in Moskau, das hierzu nicht nur Möbel und die simple Lichttechnik des Komponisten vorlegen kann, wurde nicht befragt, die Beschreibung aus zweiter Hand bevorzugt. Außerdem ist nirgendwo erwähnt, daß es bereits seit 1973 eine Aufnahme (sogar auf Schallplatte erschienen) des *Predwaritelnoe Djeistwo* (hier französisch: *Acte préalable* benannt) in einer aus den Skizzen Skrjamins erstellten Fassung des Moskauer Komponisten Alexander Nemtin gibt.

Trotz der nur begrenzt genutzten Literatur entsteht ein interessantes Bild der synästhetischen Fantasien und Utopien Skrjamins, mit Wagner verbunden durch die Vorstellung des Weltenbrandes einer Götterdämmerung oder, bei Skrjabin noch intensiver, eines in sieben Tagen liturgisch zu zelebrierenden Mysteriums als Beginn einer Welterlösung, eines Zeitalters kosmischer Liebe, ein umfassendes Bild jenes Fin-de-siècle, das solche Verwandlungs-Utopien auslöste. Die technischen Seiten solcher Synästhesien sind heute in jeder Pop-Show realisiert. Die „multimediale Entwicklung des Musik-Video“ – so schreibt der Autor (1994/95) – die „Computer-Animation“, die „Cyberspace-Welt, der computer-generierten virtuellen Realitäten lassen immer wieder Versatzstücke der Skrjabinischen Ideen und Vorstellungen erkennen.“ Ungenannt bleiben die bereits im Rußland der 70er/80er Jahre unseres Jahrhunderts vorgenommenen Konzert-Experimente mit Farbklavier und Farblichtspielen nicht nur mit Skrjabinischen Werken (*Prometheus* und *Acte préalable*), sondern auch etwa in Kompositionen Stschedrins

und solchen anderer Komponisten aus dem Geiste Skrjabins. Auch Karlheinz Stockhausens Spiele seit dem Kugelbau der EXPO '70 in Osaka bis zu den *Sieben Tagen aus Licht* gehören zu den Auswirkungen solcher Wagner-Skrjabin-Traditionen.

(Juli 1996)

Friedbert Streller

BARBARA KIENSCHERF: Das Auge hört mit. Die Idee der Farblichtmusik und ihre Problematik – beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 309 S., Abb., Notenbeisp.

Farbmusik, d. h. die Verbindung von Klängen zu spezifischen Farben, ist so alt wie die Musik selbst. Die Idee dagegen, synästhetische Kompositionen zu schaffen, die Klänge mit farbigem Licht kombinieren, hängt mit der Entdeckung und Verbreitung der lichterzeugenden Elektrizität zusammen und entstand deshalb erst zu Beginn dieses Jahrhunderts. Eine ebenso interessante wie schwierige Zeit, wie man weiß, in der die Kollision tradierter künstlerischer Normen aus dem Vorjahrhundert mit neuartigen Ansätzen zu jenen Experimenten und Neuerungen führte, die bis heute die Kunst anregen – gerade auch was die Verbindung von Klang und Licht anbelangt. Die Widersprüchlichkeit der künstlerischen Ansätze und Theorien, die zahlreichen genreübergreifenden Experimente der Zeit, machen es schwer, einen systematischen Zugang zu finden. Barbara Kienschurf definiert den ihren in der Betonung des Faktors ‚Musik‘. Neben einem groben Abriß der Geschichte der Farbmusik, einigen Bemerkungen zu verschiedenen Zeitströmungen, setzt sie mit der Darlegung von Skrjabins und Schönbergs Farblichtkompositionen zwei Schwerpunkte. So erfährt man viel über Skrjabin, seine den Theosophen nahestehende Denkweise und den Mystizismus hinter seiner Farblichtkomposition *Prometheus* sowie natürlich über die Anlage und die Rezeption der Komposition, deren vollständige Licht und Klang umfassende Aufführung Skrjabin nie selbst erlebte. Bei Schönberg und seinem Bühnenwerk *Die glückliche Hand* sind dagegen dessen biographische Motivation, seine ohnehin genreüber-

greifenden Interessen (er schrieb das Libretto und war zu der Zeit auch als bildender Künstler tätig), seine künstlerische Auseinandersetzung mit Kandinsky, das Bühnenwerk und seine Aufführungen thematisiert. Die Unterschiede zwischen beiden Komponisten und ihren Werken werden deutlich – warum die Autorin eine Verbindung zwischen beiden über ihr zeitweiliges Interesse an Theosophie herzustellen sucht, bleibt aber unklar. Es ist doch mehr als eine Quelle, aus der die Farblichtmusik schöpft, das beschreibt sie selbst oder macht es zumindest anhand der zahlreichen Verweise auf andere Künstler und Forscher, nachfolgende (z. B. Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen) wie zeitgleiche (z. B. László Moholy-Nagy, Albert Wellek), deutlich. Hier offenbart sich die wesentliche Schwachstelle der Untersuchung: Sie krankt am Geniegedanken, bevorzugt den tief im 19. Jh. verwurzelten Werkbegriff zuungunsten eines für die Zeit weit angemesseneren materialbezogenen Ansatzes. Große Künstler und ihre Arbeit werden dementsprechend beschrieben, die fast zeitgleich oder wenig später durchgeführten Experimente, die ebenfalls zu der kurzlebigen Gattung der „Farblichtmusik“ in den zwanziger Jahre führten, bleiben dagegen in ihrer kürzeren, überblicksartigen Darstellung vergleichsweise blaß. So empfindet man den eigentlich sinnvollen Ansatz gelegentlich als unausgewogenen Methodenmix. Im Gesamteindruck wird das jedoch durch die Darlegung zahlreicher auch genreübergreifender Quellen deutlich aufgewertet. (Dezember 1996)

Martha Brech

ALEXANDER ZEMLINSKY: Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker. Hrsg. von Horst WEBER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. XL, 403 S., Abb. (Briefwechsel der Wiener Schule. Band 1.)

Die Briefausgabe, welche den Versuch einer Gesamtedition des vorhandenen Briefwechsels Zemlinskys mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker unternimmt, stellt den ersten Band einer vom Staatlichen Institut für Musikforschung geplanten und herausgegebenen neunbändigen

Ausgabe sämtlicher erhaltener Briefe von und an führende Repräsentanten der Wiener Schule dar, wobei auch Musikerpersönlichkeiten einbezogen werden, die sich jenseits des „engeren Kreises“ befinden.

Im Briefwechsel zwischen Zemlinsky und Schreker aus den Jahren 1910 bis 1924 (S. 327ff.), der nur 18 erhaltene Briefe umfaßt, geht es vor allem um Aufführungen von Werken beider Komponisten, um damit zusammenhängende Terminabsprachen, evtl. Libretti Schrekers für Zemlinsky u. a. Gegenüber diesem eher „neutralen“ Briefwechsel (S. XXVI) stehen die beiden vorhergehenden des Bandes (Zemlinsky-Webern, Zemlinsky-Berg) in deutlichem Kontrast: Die Korrespondenz Zemlinsky-Webern (17 Briefe) aus den Jahren 1912 bis 1924 (S. 281ff.), in der es vorrangig um künstlerische Fragen (Aufführungen, Projekte) geht, bestechen durch die Begeisterungsfähigkeit Weberns gegenüber Zemlinskys Werken. Sämtliche Antwortbriefe Zemlinskys mit Ausnahme eines einzigen (7. 8. 1913) sind verschollen.

Die mit 31 Briefen deutlich umfangreichere Korrespondenz Zemlinskys mit Berg aus den Jahren 1912 bis 1935 erhellt eine Veränderung der persönlichen Beziehung beider Komponisten. Während die frühen Briefe die Autorität Zemlinskys erkennen lassen, wandelt sich das Verhältnis seit Mitte der zwanziger Jahre grundlegend: Hier entsteht neben der Hochachtung und Schätzung für die Werke des jeweils anderen ein intensiver und herzlicher Kontakt, offenbar je mehr sich die Beziehung Schönberg-Zemlinsky (seit 1924) abkühlte.

Die wichtigste und mit 295 Briefen und Postkarten umfangreichste Sammlung des Bandes aus der Zeit von 1901 bis 1941 stellt die Korrespondenz Zemlinsky-Schönberg dar (S. 1–280). Der Umfang dieses Briefwechsels wird durch das besondere Verhältnis, das beide zeitlebens zueinander hatten, verständlich: Zemlinskys wurde zunächst der Lehrer und Mentor Schönbergs, später dessen Schwager (seit 1901), aber vor allem verband beide trotz häufiger Irritationen und Spannungen, die nach 1924 aufgrund der zweiten Heirat Schönbergs nach dem Tode Mathildes fast zur Aufhebung des Kontaktes führten, eine lebenslange Freundschaft. Trotz aller Dankbarkeit Schönbergs gegenüber Zemlinsky (dieser hat-

te Schönberg nicht nur in das Wiener Musikleben eingeführt und ihn mit wichtigen Persönlichkeiten und Institutionen bekannt gemacht, sondern auch als Dirigent gefördert) wird spätestens seit 1913 ein wachsendes Selbstbewußtsein Schönbergs gegenüber dem Freund, verbunden mit der zunehmenden künstlerischen Unabhängigkeit beider, deutlich. Dieser Briefwechsel bezieht seine Faszination auch daraus, daß hier nicht nur künstlerische Fragen, sondern auch Alltagsdinge behandelt werden (z. B. die Geldsorgen Schönbergs vor und während des 1. Weltkrieges).

Am Ende des Bandes, dem ein Vorwort des Editionsleiters (Thomas Ertelt) sowie ein Kommentar zu den Quellen und ein Aufsatz zur Einführung in die Thematik durch den Herausgeber vorangestellt sind, folgt ein Verzeichnis der erschlossenen, indes nicht überlieferten Briefe von und an Zemlinsky.

Eine Liste der Adressensigla, der Abkürzungen, ein detailliertes Personenverzeichnis und ein Personenregister runden den für die Forschung zur Wiener Schule überaus wichtigen Dokumentenband ab.

(Juni 1996)

Rainer Boestfleisch

Fondo Luigi Dallapiccola. Autografi, scritti a stampa, bibliografia critica con un elenco dei corrispondenti. Inventari 5. A cura di Mila DE SANTIS. Premessa di Gloria MANGHETTI. Firenze: Edizioni Polistampa Firenze 1995. 376 S.

Selten sind Leben und Werk eines Komponisten des 20. Jahrhunderts mit solcher Sorgfalt und Präzision dokumentiert worden wie im Falle Luigi Dallapiccolas. Daß der jetzt vorgelegte Katalog des Florentiner Fondo Luigi Dallapiccola dem Andenken der Witwe Laura Dallapiccola gewidmet wurde, hat gute Gründe. Das von der Ehefrau, einer diplomierten Bibliothekarin, schon zu Lebzeiten des Komponisten zusammengetragene und vorbildlich geordnete häusliche Privatarchiv war 1978 dem Archivio Contemporaneo des Gabinetto G. P. Vieusseux übergeben worden und hatte den Grundstock des Fondo gebildet. 1992 schließlich hatten Mutter und Tochter Dallapiccola dieses (seither ständig ergänzte und erweiterte) Depositum in eine Schenkung

umgewandelt, so daß im Florentiner Palazzo Corsini-Suarez ein kleines Zentrum der Dallapiccola-Forschung entstehen konnte. Die ungewöhnlich inhaltsreiche Einleitung der Herausgeberin Mila de Santis bietet weit mehr als die übliche ‚Gebrauchsanleitung‘ für dieses Inventarium. Sie gibt vielmehr die Möglichkeit, dem Komponisten in vielen Stationen seines Schaffens bei der Arbeit über die Schulter zu schauen: von der Erprobung verschiedener Verfahren dodekaphoner Reihenableitung im *Job* bis hin zur Erörterung von Übersetzungsproblemen der Opernlibretti. Die bei weitem umfangreichste Gruppe von Dokumenten des Fondo bilden die Manuskripte der Schriften Dallapiccolas, deren Anzahl sich auf nicht weniger als 260 summiert. Es folgen die autographen Niederschriften der eigenen Kompositionen, die 230 Nummern des Inventariums ausmachen. Die knappe, aber alle wichtigen Parameter umfassende Beschreibung dieser Dokumente bietet künftigen musikwissenschaftlichen Forschungen eine wertvolle Hilfe. Es sind gerade diese musikalischen Autographen, die den sprichwörtlichen Blick in die Werkstatt ermöglichen: von den ersten Skizzen über das Particell bis zur Partiturreinschrift. Auch der Vergleich verschiedener Fassungen eines Werkes wird ermöglicht, etwa im Falle des *Quaderno musicale* oder des *Concerto per la notte di Natale*. Besonders reich dokumentiert ist die Entstehungsgeschichte des *Ulisse*, der mit insgesamt 54 Dokumenten im Inventar vertreten ist (Autografi musicali: Nr. 115–168). In allen ihren Stadien kann die langwierige Genese dieser ‚summa vitae‘ Dallapiccolas mit Hilfe dieser Materialien rekonstruiert werden. Mag der Komponist auch noch so sehr auf seiner Auffassung beharren, das Publikum habe sich nur für das vollendete Werk, nicht für die Skizzen und Entwürfe zu interessieren: die Musikwissenschaft wird auf diese dank der Weitsicht der Erben vor der Vernichtung bewahrten Quellen nicht verzichten können. Nicht weniger verdienstvoll ist die minutiös-genaue Aufschlüsselung der umfangreichen Korrespondenz des Komponisten. Die schier unerschöpfliche Zahl der Briefpartner gibt eindrucksvoll Zeugnis von dem großen Wirkungsradius dieses Musikers. Vertreten sind hier die Dichter Thomas Mann und Antoine

de Saint-Exupéry ebenso wie die Komponisten Arnold Schönberg, Alban Berg, Gian Francesco Malipiero und Alfredo Casella. (Am Rande sei vermerkt, daß es sich bei der irrtümlicherweise unter dem Namen Erich Kruttge genannten Person um den Rundfunk-Redakteur Eigel Kruttge handelt.) Ein sorgfältig durchdachtes System von Querverweisen garantiert die Benutzerfreundlichkeit dieser 102 Seiten umfassenden Korrespondentenliste. Alles in allem: Schon kurze Zeit nach seinem Erscheinen hat sich dieses von Mila de Santis vorbildlich betreute Buch als ein unentbehrliches Instrumentarium für die Dallapiccola-Forschung erwiesen.

(Januar 1997)

Dietrich Kämper

ELKE SEIPP: Die Ballettwerke von Darius Milhaud. Untersuchungen zur Typologie und Bedeutung im Rahmen der französischen Ballettkunst als „Zeitkunst“ (1910–1960). Tutzung: Hans Schneider 1996. VIII, 251 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 33.)

Diese Mainzer Dissertation schließt eine Lücke: Nachdem gewichtige Einzeluntersuchungen zu Darius Milhauds disparaten Musikdramen im vergangenen Jahrzehnt vorgelegt worden waren, drängte sich eine umfassende Beurteilung seines ebenso vielgestaltigen wie bedeutenden Ballettschaffens, verbunden mit Detailanalysen und einer zeitgeschichtlichen Einordnung, geradezu auf. Elke Seipp erfüllt eine solche Erwartungshaltung und bietet – ausgestattet mit tanzhistorischen Prämissen; bei geschickter Auswahl wichtiger Einzelwerke – einen enzyklopädischen Ansatz unter Einteilung in Stil- und Entwicklungsperioden, liefert die Klassifizierung kompositorischer Topoi sowie ein Kompendium aller Milhaud-Ballette.

Zu ihren Verdiensten zählt, daß sie das Augenmerk auf die für Milhaud entscheidenden Aspekte der Interdisziplinarität und des Eklektizismus richtet, der Analogieverflechtung unter den Künsten in der Zwischenkriegszeit nachgeht und die Vorreiterrolle der Ballets Suédois nachzeichnet. Seipps Nachweis von Commedia dell’arte-Elementen in *Salade*, ihrer Strukturanalyse des zwischen Quodlibet

und Rondo oszillierenden *Bœuf sur le toit* und dem Einbezug der späten Poe- und Genet-Bearbeitungen gebührt Anerkennung: Hier werden neue, fruchtbare Perspektiven zutage gefördert. Positiv vermerkt werden sollen außerdem die erfreuliche Kürze des Haupttextes, eine kluge Disposition im Kapitelaufbau, ein informativer Anhang sowie ein durchweg sachlich-straffes, in der Darstellung überzeugendes Sprachniveau (stilistische Entgleisungen wie „käuflicher Klavierauszug“, S. 220; orthographische Fehler wie „Gênet/Genêt/Choëphores“ oder inhaltliche Vereinfachungen wie der sich „im Umkreis von Picasso und Ingres“ „äußernde“ Neoklassizismus, S. 35, bilden Ausnahmen).

Problematisch erscheint dem Rezensenten hingegen die im Untertitel der Arbeit angestrebte, doch exegetisch nicht schlüssig nachgewiesene Deutung der Einzelwerke als „Zeitkunst“. Denn es muß bezweifelt werden, ob bei Milhaud tatsächlich von einem originären oder gar streckenweise verbindlichen „Ballettmusikstil“ gesprochen werden kann, zeichnete sich der Südfranzose doch gerade durch einen Hang zum ‚mediterranen Komponieren‘ und zu außerordentlicher stilistischer Assimilationsfähigkeit (je nach Vorlage; frei von Epochen-Zwängen) aus – von daher erklärt sich die scheinbar heterogene Stilvielfalt bei Sujets, Libretto-Autoren und Formtypen. Man vermißt in diesem Zusammenhang unverzichtbare Seitenblicke auf die äußerst fruchtbare Ballettproduktion der übrigen „Six“-Kollegen Francis Poulenc und Arthur Honegger, aber auch Georges Auric, Germaine Tailleferre oder Henri Sauguet. Jean Cocteaus Schriften, Manifeste und sein Anteil an der Musiktheaterästhetik der unmittelbaren Nachkriegszeit kommen kaum zur Sprache. Weder von Milhauds parallel entstandenem, sich analog zu den Balletten entfaltendem Opernschaffen (mit oftmals identischen literarischen Partnern!) noch von für ihn symptomatischen Kategorien wie Experimentierlust und Ausprobieren ist in gebührendem Maße die Rede. Der explosionsartige Ausstoß von Ballettwerken ab 1918 muß auch mit dem Kriegseinschnitt, mit der vorübergehenden Vermeidung der Gattung ‚psychologische Oper‘/aufwendig-repräsentatives Musiktheater (unter den „Six“ als Klischee verpönt; von Cocteau

stereotyp gebrandmarkt) in Verbindung gebracht werden – das Ballett übernahm zwischenzeitlich sogar die Rolle der dominierenden musikdramatischen Gattung (Stichwort: vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten für die Darstellung der ent-individualisierten Moderne). Die hochgradig experimentelle Claudel-Adaption *L'homme et son désir* wird von Seipp einseitig auf expressionistische oder mittelalterliche Züge festgelegt, doch dem Autorentrio von Rio ging es vielmehr um eine humanistische, pan-religiöse, ja existentialistische Sichtweise im Kontext exotischer Euphorie.

Womöglich verbaut sich die Autorin den selbstgewählten Blickwinkel schon durch die anfangs festgelegte Bedingung, alle von ihr herangezogenen Einzelwerke müßten Belegstellencharakter für bereits festgelegte, vorgegebene Schlußfolgerungen besitzen, um überhaupt für die exemplarische Analyse in Frage zu kommen (S. 2). Ferner trifft es nicht zu, daß sich Milhauds erster Gebrauch polytonaler Verfahren angeblich nicht datieren lasse (S. 159): Dazu genügt ein kurzer Blick in seine Klavier-*Suite* op. 8 (1913). Seipp verkennt bei ihrer Charakterisierung des polytonalen Tonsatzes bei Milhaud das elementare Prinzip der ‚superposition‘, eine in vertikaler wie horizontaler Hinsicht wertvolle wie unverzichtbare Beschreibungs- und Analyse-kategorie.

Die recht dürftige und widersprüchlich organisierte Literaturliste, gekennzeichnet von Überschneidungen, Recherche- und teilweise sinnentstellendem Nebeneinander von Sekundärwerken unterschiedlichster Provenienz, hätte einer Differenzierung nach überschaubareren Rubriken bedurft. Seipp nimmt keinerlei Gewichtungen vor und verzeichnet überwiegend Einträge älteren Datums bis in die frühen achtziger Jahre; die neueste Entwicklung in der Milhaud- und „Six“-Forschung bleibt unberücksichtigt. Bereits auf der zweiten Seite der Einführung ist zwar von „eingangs erwähnten zahlreichen Spezialabhandlungen“ die Rede, doch weder zuvor, noch im Laufe der Studie, nicht einmal in der Bibliographie werden die zentralen Beiträge von Francine Bloch (1992), Antonio Braga (1969), Paul Collaer (1982), Jeremy Drake (1989), Manfred Kelkel (1985), Hans Knoch (1977), Hilde Malcomess (1993), Jean Roy (1994), Norbert Jürgen Schneider (1987)

oder Theo Hirsbrunner (1995) auch nur genannt. Daß allerdings nirgends auf Kelkels Grundlagenwerk zur französischen Ballettentwicklung (1992) oder Bengt Hägers monumentale *Ballets Suédois*-Monographie (1989) verwiesen wird, führt dazu, daß dem Leser jeglicher Bezug zur derzeitigen Forschungslage vorenthalten wird. Entsprechend erschöpfen sich Dutzende von Fußnoten in der redundanten Wiedergabe von allgemein gehaltenen Zitaten aus Enzyklopädien, Nachschlagewerken und Gesamtdarstellungen – Übernahmen ohne größere musik- oder literaturwissenschaftliche Tragweite: Erörterungen solcher Standpunkte finden nicht statt. Leider hat die Autorin auch auf ein Register verzichtet.
(September 1996) Jens Rosteck

Pepping-Studien I. Analysen zum Schaffen der Jahre 1926–1949. Im Auftrag der Ernst-Pepping-Gesellschaft hrsg. von Michael HEINEMANN und Heinrich POOS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 208 S., Notenbeisp.

Daß Ernst Peppings Musik heute selbst in jenen Kreisen vernachlässigt wird, wo man ihm einst jahrzehntelang treu ergeben war (Orgel- und Chormusik), kann man mit Gelassenheit hinnehmen: Es ist dies das immer wieder zu beobachtende Achselzucken, mit dem die ‚Söhne‘ ihren ‚Vätern‘ begegnen. Die Enkel werden anders denken; da Pepping 1981 verstarb, ist noch etwas Geduld vonnöten. Daß schon zu Lebzeiten des Komponisten seine Klavier-, Kammer- und Orchestermusik deutlich unterrepräsentiert war, hat ihn begreiflicherweise verbittert, war er doch alles andere als nur ein Spezialist für „neue (protestantische) Kirchenmusik“. – Wie auch immer: Mit den hier vorgelegten Studien beschreitet die 1989 gegründete Pepping-Gesellschaft den richtigen Weg. Acht Autoren widmen sich mit Untersuchungen auf durchweg hohem Niveau Teilaspekten seines vielfältigen Schaffens; der neunte fügt eine interessante Facette des Italienfahrers (Pepping als Übersetzer) hinzu. Nicht nur Freunde und Weggefährten des Komponisten (z. B. Gerd Witte, Heinrich Poos) sind vertreten, sondern auch jüngere Musikwissenschaftler (z. B. Sven Hiemke, Rainer Cadenbach), die sich ohne persönlich-biogra-

phische Motivation mit Peppings Schaffen auseinandersetzen – beide Gruppen, wie gesagt, mit lohnenden Resultaten. Eine Fortsetzung dieses ersten Bandes ist sehr zu wünschen.

(Dezember 1996)

Martin Weyer

STEFAN HÖRMANN: Musikalische Werkbetrachtung im Schulunterricht des frühen 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 329 S., Notenbeisp., Abb. (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik. Band 1.)

Innerhalb der Musikpädagogik ist man bisweilen geneigt, im Hinblick auf die Geschichte des eigenen Faches einem gewissen Fortschrittsgedanken zu huldigen. So meint man etwa, die Musikpädagogik habe sich erst in den 50er Jahren unseres Jahrhunderts zur wissenschaftlichen Disziplin emanzipiert und habe ihren früheren Fehlern und Irrwegen abgeschworen. Verkürzt gesagt, besteht das gängige Geschichtsbild darin, daß schulische Musikerziehung bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein nichts anderes als Singunterricht im Dienste von Kirche oder Vaterland gewesen sei, daß die Jugendmusik- und Wandervogelbewegung ebenso wie die ernsthaften Bestrebungen Hermann Kretzschmars oder Leo Kestenbergs von der nationalsozialistischen Bildungspolitik unter dem Aspekt des „Musi-schen“ vereinnahmt wurden und daß erst nach 1945 die teils heftig geführten musikpädagogischen Diskussionen und Polemiken – man denke an Theodor W. Adornos *Kritik des Musikanten* – das Fundament für das Fach Musikpädagogik schaffen konnten.

Stößt man nun auf eine wie die von Stefan Hörmann vorgelegte Forschungsarbeit, die sich der musikalischen Werkbetrachtung im Schulunterricht des frühen 20. Jahrhunderts widmet, so ist man über die im Titel signalisierte zeitliche Eingrenzung der Thematik überrascht: Vermeint man doch, erst der souverän über elektronische Medien verfügende, moderne schulische Musikunterricht sei in der Lage, über schulische Aufführungen hinausgehend, die Begegnung mit musikalischen Werken zu vermitteln. Auch die erst während der sechziger und siebziger Jahre entwickelten einschlägigen musikpädagogisch-didakti-

schen Konzepte bestätigen zunächst diese Vermutung: Begriffe wie ‚Orientierung am Kunstwerk‘, ‚Didaktische Interpretation‘ und andere rezeptionsdidaktische Modelle wurden erst in den letzten 30 Jahren ausgearbeitet.

Hier setzt aber die Arbeit Stefan Hörmanns ebenso unvoreingenommen wie unbeeinflusst von gängigen musikpädagogischen Erklärungsmustern an. Besonders aufschlußreich, um einige konkrete Ergebnisse dieser an der Universität München bei Eckhard Nolte verfaßten Dissertation isoliert herauszugreifen, ist etwa die schlüssig dargestellte Tatsache, daß Michael Alts *Didaktik der Musik* aus dem Jahr 1968, ein Markstein und Wendepunkt der neueren Musikpädagogik, zugleich auf Gedankengut und Schriften aus den dreißiger Jahren zurückgreift: Rudolf Schäfke sowie Nicolai Hartmann haben Michael Alts Vorstellungen über das Musikhören maßgeblich beeinflusst. Wie methodisch vielfältig und phantasievoll die Vermittlung musikalischer Werke bereits während der zwanziger Jahre ausfiel, mag den heutigen Musikpädagogen weitgehend überraschen: Erzählungen zur Musik ebenso wie entsprechende Schülertexte, bildliche und tänzerische Interpretation ebenso wie Erfindungsübungen, verbales Nachvollziehen musikalischer Schaffensprozesse ebenso wie der gezielte Einsatz von Rundfunk und Schallplatte gehörten damals bereits zum musikpädagogischen Repertoire an Vermittlungstechniken (vgl. dazu S. 152ff.).

In der Fülle der Einzelergebnisse muß aber das methodisch höchst interessante und ebenso konsequent wie bruchlos ausgeführte Konzept Stefan Hörmanns gewürdigt werden, das er seinen Überlegungen zugrunde legt. Die gesamte Arbeit folgt einem streng systematischen Ansatz, erst die abschließende Zusammenfassung (S. 193ff.) stellt die musikpädagogischen Entwicklungen bezüglich der musikalischen Werkbetrachtung historisch-chronologisch dar. Dazu schreibt der Autor: „Der hier gewählte systematische Ansatz erfordert (...) eine möglichst breite Quellenbasis. Von großer Bedeutung sind zunächst amtliche Verfügungen, die den Rahmen des Schulmusikunterrichts abstecken. Die Untersuchung stützt sich dabei weitgehend auf die im Zuge der sogenannten Kretzschmar- und Kestenberg-Reform (...) erstellten preußischen Lehr-

pläne und Richtlinien, außerdem auf den Ministerialerlaß zur *Reform des Musikunterrichts in den höheren Lehranstalten* von 1924 sowie die maßgeblich von Leo Kestenberg stammende *Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk* aus dem Jahr 1923“ (S. 14f.).

Dementsprechend umfangreich und materialhaltig, ausgestattet mit einem Anhang, präsentiert sich die vorliegende Publikation. Den knapp 200 Seiten schließt sich ein mehr als 30 Seiten umfangreiches Literaturverzeichnis sowie ein Anhang von annähernd 100 Seiten mit entsprechenden Dokumenten an. Um so überraschender mutet es an – um auch einen Einwand einzubringen –, daß die seit 1885 bis weit in das 20. Jahrhundert fortgeführten Bestrebungen Guido Adlers zur Musikpädagogik völlig unberücksichtigt blieben. In Zeiten europäischer Integration und noch dazu in einer Publikation des Europäischen Verlags der Wissenschaften wäre es an der Zeit, die musikpädagogischen Entwicklungen großflächiger zu betrachten und nicht nur auf die preußische Kestenberg-Reform fixiert zu bleiben. Leo Kestenberg ebenso wie Guido Adler wurden in die österreichische Donaumonarchie hineingeboren, und die musikpädagogischen Bestrebungen beider verweisen auch auf geistige Strömungen innerhalb der Donaumonarchie des 19. Jahrhunderts. Freilich würde dies den Rahmen der Arbeit Stefan Hörmanns sprengen, der immerhin auch Lehrpläne anderer deutscher Bundesländer berücksichtigt, soweit diese gut zugänglich waren.

Insgesamt ist Stefan Hörmanns Buch überaus lesenswert und lehrreich, geht detailliert auch auf Schriften einzelner musikpädagogisch relevanter Autoren und Persönlichkeiten ein und zeigt deren Problematik im Gesamtgefüge der gesellschaftspolitischen Entwicklungen während der zwanziger und dreißiger Jahre auf. Beispielsweise vertritt Otto Daube einerseits das didaktisch auch heute noch gültige Konzept, Musikgeschichte nicht starr chronologisch zu unterrichten, da dies die Lebendigkeit des Unterrichts abtöte (S. 71f.), zugleich aber polemisiert Daube in einer Weise gegen die neue Musik, die ihn in die Nähe des Nationalsozialismus rückt (S. 61f.).

Neben der profunden Aufarbeitung der Geschichte der musikalischen Werkbetrachtung

ebenso wie der Klärung, was eigentlich unter Werkbetrachtung genau zu verstehen sei, gelingt es Stefan Hörmann, auch gegenwärtige Musikpädagogik zu erhellen. Es wird nämlich gezeigt, „wie manche Überlegung zur Werkbetrachtung aus dem ersten Jahrhundertdrittel auch in den folgenden Jahrzehnten wirksam bleiben, bzw. (als vermeintlich neu) wieder ins Gespräch gebracht wurden. Dabei offenbart sich einmal mehr, daß es eine nicht unwichtige Aufgabe musikpädagogischer Geschichtsschreibung ist, unser Fach vor unbewußten und unkritischen Reprisen zu bewahren“ (S. 17). Und genau dieser Satz sei gegenwärtiger Musikpädagogik mit Rotstift ins Stammbuch geschrieben.

(November 1996)

Christoph Khittl

MATTHIAS FISCHER: Der Intonationstest. Seine Anfänge, seine Ziele, seine Methodik. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 230 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 155.)

Der Titel der Dissertation ist etwas irreführend, denn es geht nicht um die Auseinandersetzung mit einem bestimmten Verfahren zur Prüfung der Intonation. Vielmehr beschäftigt sich der Autor mit einigen empirischen Untersuchungen zur Beurteilung des Reinheitsgrades von Intervallen und Akkorden durch Hörer (als „passiver Intonationstest“ bezeichnet) sowie zur Produktion von Intervallen durch Instrumentalisten und Sänger („aktiver Intonationstest“). Der zeitliche Rahmen wird durch die Arbeiten von Charles Eduard Joseph Delezenne (1827) und Johan Sundberg (1982) abgesteckt. Jüngere Arbeiten, z. B. diejenige von Andrzej Rakowski („Intonation variants of musical intervals in isolation and in musical context“, in: *Psychology of Music* 18, 1990, S. 60–72), bleiben ohne Begründung unberücksichtigt und werden auch nicht im Literaturverzeichnis angegeben. Hinsichtlich der Darstellung der für eine Intonationsprüfung notwendigen technischen Ausstattung ist die Arbeit ebenfalls nicht auf dem aktuellen Stand. Wenn als Nachteil eines Testaufbaus der durch „Haftmikrophone, Tonbänder, Bandschleifen, Oszillographen etc.“ bedingte technische Aufwand genannt wird

(S. 35), so übersieht der Autor, daß nun durch Analog/Digital-Umsetzung und Festplattenspeicherung von Audiosignalen sowie durch computergestützte Analyseverfahren (Periodendauernanalyse mittels Peak-Picking oder Autokorrelationsfunktion, Fourieranalyse) äußerst präzise und komfortable Methoden zur Verfügung stehen.

Ziel der Arbeit ist es, „die bisherigen Intonationstests und ihre Methodik einer kritischen Prüfung zu unterziehen“, da die Frage „Wie sollte der Musiker intonieren, damit sich auch beim kritischen Hörer ein befriedigendes Hörerlebnis einstellt“ (S. 3) trotz der zahlreichen Untersuchungen immer noch nicht geklärt sei und somit die Entwicklung neuer Testverfahren notwendig mache. Die bisherigen Arbeiten sind nach Meinung Fischers derart unterschiedlich in ihren Versuchsanordnungen und Auswertungsmethoden, daß „brauchbare Ergebnisse“ bisher nicht vorliegen: „Das Einzige, was bis heute dabei herauskam, waren im besten Fall Teilergebnisse, oder eine neuerliche Bestätigung jener Intonationsmängel, die allgemein bekannt sind und der Ausgangspunkt für eben diese Tests waren“ (S. 3). Zudem seien die Tests durch Vorurteile der Untersuchenden geprägt: „Es wurde getestet, um ‚herauszufinden‘, ohne auf bestimmte Ergebnisse hoffen zu müssen. Das immer häufiger auftretende Pendant geht von einem im Verlaufe des Tests ‚zu beweisenden‘, festen Standpunkt aus, der selbstverständlich auch ‚bewiesen‘ wird“ (S. 28f.). Diese Kritik Fischers ist überzogen: Jede empirische Untersuchung arbeitet mit Hypothesen, die mittels statistischer Verfahren auf ihre Gültigkeit hin geprüft werden, wobei die Verfahren so ausgelegt sind, daß eine Hypothese mit einer bestimmten Wahrscheinlichkeit widerlegt werden kann. Bewiesen ist damit die Gegenhypothese natürlich nicht.

Daß Fischer selbst nicht vorurteilsfrei ist, wird an vielen Stellen der Arbeit deutlich. Denn obwohl bisher ja keine empirischen Ergebnisse vorliegen, die Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen können (S. 7), liest man bereits in den einführenden Abschnitten Sätze wie: „In der Praxis kann die gleichstufige Temperierung weder vom Hörer geistig erfaßt, noch ohne technische Hilfsmittel eingestellt werden. Kein Musiker kann sie exakt

intonieren; selbst die geübtesten Klavierstimmer sind nicht in der Lage, diese Stimmung einwandfrei auf ein Klavier zu legen“ (S. 19) oder: „Demgegenüber hört das Ohr im Sinne der reinen Stimmung – und zwar auch dann, wenn gar nicht rein intoniert wird“ (S. 20). Und so ist es nicht verwunderlich, daß solche Arbeiten besonders scharf kritisiert und als methodologisch unzulänglich dargestellt werden, in denen die Bedeutung der Einhaltung kleiner ganzzahliger Frequenzproportionen relativiert und eine stark kontextabhängige freie Intonation festgestellt wird (z.B. die Habil.-Schrift von Jobst Fricke, 1968).

Es wäre sehr zu begrüßen gewesen, wenn der Autor stichwortartig den Versuchsaufbau und die Ergebnisse bisheriger Untersuchungen in tabellarischer Form zusammengefaßt präsentiert hätte, um Übereinstimmungen und Divergenzen deutlich werden zu lassen. Eine solche Übersicht fehlt leider. Zudem hätte es sich natürlich angeboten, nach einer Analyse bisheriger Tests einen neuen Test zu entwickeln und zumindest in einem kleinen Pilotprojekt auf seine Tauglichkeit hin zu prüfen. Außer einer Beschreibung von Anforderungen an zukünftige Tests, die abschließend in einer acht Punkte umfassenden Liste zusammengestellt werden (S. 215f.), finden sich aber keine derartigen Ansätze. Diese Liste enthält zudem für jegliche empirische Arbeiten selbstverständliche Forderungen wie „Die Vpn-Gruppe muß auf eine überschaubare Anzahl beschränkt werden, eine Ausgewogenheit innerhalb der Zusammensetzung dieser Gruppe muß garantiert sein“ (S. 215) oder „Die Überprüfung der Wiederholbarkeit der ermittelten Werte könnte mit einer zweiten oder dritten Versuchspersonengruppe in alternativer Zusammensetzung vorgenommen werden“ (S. 216), so daß der Informationswert hinsichtlich der speziellen Intonationsthematik recht gering ist. Zusammenfassend betrachtet, ermöglicht die Arbeit dem Leser, einen Einblick in einige ausgewählte Untersuchungen zur Intonationsfrage zu erhalten. Neue Perspektiven eröffnet sie nicht.

(Januar 1997)

Wolfgang Auhagen

JOHANNES BARKOWSKY: Das Fourier-Theorem in musikalischer Akustik und Tonpsy-

chologie. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 294 S., Abb., CD (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 8.)

Das Theorem des französischen Physikers und Mathematikers Jean Baptiste Joseph de Fourier (1768–1830) besagt, daß sich jede komplexe periodische Schwingung als Summe von endlich oder unendlich vielen Sinusschwingungen darstellen läßt, deren Frequenzen in ganzzahligen Verhältnissen zueinander stehen. Unter Annahme einer unendlich langen Periodendauer T läßt sich das Theorem auch auf Signale anwenden, die nicht periodisch sind. Die Fourier-Reihe geht dann in ein Integral über. Die Frequenzen der Teilschwingungen eines solchen Signals stehen nicht in ganzzahligen Verhältnissen zueinander.

Ziel der Dissertation Barkowskys ist es, „die mathematischen Grundlagen zum Verständnis des Fourier-Theorems ausführlich darzustellen und die Bedeutung des Fourier-Theorems exemplarisch am Schwingungsverhalten der Saite und der Membran zu erläutern, bevor seine Tragweite für den Hörvorgang untersucht wird: Das Fourier-Theorem kann grundsätzlich erklären, wie mechanische Schallquellen sich verhalten und wie der Mensch diese Schalle hört“ (S. 5f.). Aus dem Bereich psychoakustischer Fragestellungen wählte der Autor das sogenannte Residualton-Phänomen, also das Phänomen, daß der Mensch unter bestimmten Bedingungen Klängen eine Tonhöhe zuordnen kann, auch wenn keine Sinuskomponente entsprechender Frequenz im Klangspektrum vorhanden ist. Barkowsky möchte zeigen, daß dieses Phänomen durch Annahme einer Fourier-Analyse der Klänge im Innenohr erklärbar ist, eine Auswertung der Zeitfunktion des Schallsignals nicht die Basis der Tonhöhenempfindung bildet.

Das Buch ist in fünf Kapitel gegliedert. Kapitel 1 behandelt die mathematischen Grundlagen des Fourier-Theorems, Kapitel 2 das Verhalten schwingender Saiten und die entsprechende Wellengleichung sowohl für den Fall idealisierter Saiten, als auch für den Fall biegesteifer Saiten (z.B. Klaviersaite). Kapitel 3 ist der schwingenden Membran gewidmet, Kapitel 4 und 5 behandeln das Residualtonphänomen und das Tonhöhenauflösungsvermögen des Menschen.

Die mathematischen Ableitungen der einzelnen Gleichungen werden vom Autor sehr sorgfältig erläutert, so daß es auch mathematisch weniger geübten Lesern möglich ist, die Schritte, die zu den Gleichungen führen, nachzuvollziehen und einen Einblick in die Schwingungs- und Wellenlehre zu erhalten. Die Notwendigkeit, die Bedeutung des Fourier-Theorems für die musikbezogene Akustik noch einmal besonders herauszustellen, sieht der Rezensent allerdings nicht. Fourier-Analysen von Musikinstrumentenklängen gehören seit langer Zeit zum Methodenrepertoire musikwissenschaftlicher Dissertationen, und die Tatsache, daß z. B. die Klangfarbenwahrnehmung vom Aufbau des Schallspektrums abhängt, ist spätestens seit den Arbeiten von Hermann von Helmholtz und Carl Stumpf bekannt. Eine derzeit aktuelle Fragestellung ist, auf welche Parameter des Spektrums die Klangfarbenwahrnehmung besonders sensibel reagiert. So wird auf vielen Seiten von Barkowskys Arbeit letztlich bekanntes Wissen vermittelt, das auch in Handbüchern zur Musikinstrumentenakustik nachgelesen werden kann (z. B. Neville H. Fletcher/Thomas D. Rossing, *The Physics of Musical Instruments*, New York 1991).

Am interessantesten erscheint das Kapitel zum Residualtonphänomen. Bereits im 19. Jahrhundert gab es zwischen Georg Simon Ohm und August Seebeck eine Diskussion darüber, ob die Tonhöhenwahrnehmung auf einer Zerlegung des Schallsignals in Sinuskomponenten beruhe (Ohm) oder die komplexe Schwingungsform als solche ausgewertet werde (Seebeck). Barkowsky bildete Seebecks Versuche mit Klängen von Lochscheibensirenen mit Hilfe eines Computerprogramms nach und dokumentiert die Experimente auf einer beigegefügten CD. Neben Seebecks Experimenten werden weitere Beispiele konstruiert, die belegen sollen, daß einerseits die Tonhöhenwahrnehmung nicht an das Vorhandensein entsprechender Sinuskomponenten gebunden ist, andererseits die Zeitfunktion nicht die Basis der Wahrnehmung bilden kann. Nicht alle Beispiele sind allerdings wirklich beweiskräftig. So werden in Nr. 16 – beginnend mit 2048 Hz – neun Sinusschwingungen mit einem Frequenzabstand von 128 Hz additiv überlagert. Die wahrgenommene

Tonhöhe entspricht 128 Hz. Der Autor meint hierzu: „Es sind nicht Pulse, die ihn [den Residualton] verursachen. Die Teiltöne, die sich zur Form der Pulse addieren, sind vielmehr alle 128 Hz voneinander entfernt, und in der Wahrnehmung – und nicht physikalisch – führt das zu einem 128 Hz-Ton“ (S. 238). Die Möglichkeit, daß das Gehör die Zeitfunktion zur Tonhöhenbestimmung auswertet, ist bei diesem Beispiel aber entgegen Barkowskys Meinung nicht auszuschließen, denn Messungen zeigen, daß die Pulsfolge eine Periodendauer aufweist, die der wahrgenommenen Tonhöhe entspricht.

Sehr interessante Klangbeispiele sind diejenigen, bei denen hochfrequente Sinuskomponenten nicht simultan, sondern in sehr dichter Abfolge (Beispiel 25: 24,5 Hz, Beispiel 26: 98 Hz) aufeinanderfolgen und sich tatsächlich ein pulsierender tieffrequenter Tonhöhenindruck ergibt, der allerdings beim Rezensenten undeutlich war. Da zu keinem Zeitpunkt eine komplexe Schwingungsform vorliegt, deren Periodizität ausgewertet werden könnte, sprechen diese Beispiele für eine fourieranalysenbasierte Tonhöhenwahrnehmung. Allerdings reicht die Annahme einer Schallanalyse in der Cochlea zur Erklärung des Residualtonphänomens nicht aus, sie muß vielmehr durch die Annahme nachgeschalteter Prozesse im Gehirn ergänzt werden, bei denen aus den einzelnen Sinusschwingungen eine Tonhöhe abgeleitet wird. So meint auch der Autor, „daß die Wahrnehmung von Residualtönen eine Folge der neuronalen Verarbeitung ist“ (S. 261). Es gibt seit einiger Zeit Theorien, die solche komplexen Verarbeitungsprozesse einbeziehen (z. B. J. Goldstein 1973, E. Terhardt 1974, L. van Immerseel & J. P. Martens 1992). Diese Theorien werden aber in der Arbeit nicht diskutiert, was insofern bedauerlich ist, als einige Beobachtungen J. Barkowskys zu den Hörbeispielen möglicherweise durch bestehende Theorien geklärt werden könnten. In Nr. 28 werden z. B. elf Sinusschwingungen mit einem Frequenzabstand von 220 Hz einander additiv überlagert. Tiefste Frequenz ist zunächst 1000 Hz. Dann werden alle Komponenten um 1000 Hz verschoben, so daß sich eine Reihe 2000 Hz, 2220 Hz usw. ergibt. Schließlich findet eine weitere Verschiebung um 1000 Hz statt.

Barkowsky bemerkt hierzu, daß „nicht alle drei Residualtöne gleichermaßen leicht zu identifizieren sind“ (S. 257), ohne einen Erklärungsversuch hierfür zu geben. Dem Rezensenten erscheint der 2. Residualton am deutlichsten ausgeprägt. Dies ließe sich durch die Theorie Terhardts erklären, denn nur bei einer Ausgangsfrequenz von 2000 Hz ergibt sich in guter Annäherung eine harmonische Partialtonreihe über einer Grundfrequenz von 220 Hz (die Sinuskomponente von 2000 Hz bildet nun gleichsam den 9. Partialton eines solchen Signals), während bei den anderen Schichtungen starke Abweichungen zu einer Reihe mit ganzzahligen Verhältnissen auftreten. Nach Terhardt lernt der Mensch bereits im pränatalen Stadium anhand der Sprachklänge der Mutter das Muster einer solchen harmonischen Partialtonreihe. Später werden dann die in Sinuskomponenten zerlegten Signale mit diesem gelernten Muster verglichen und der Grundton aus diesem Muster als größter gemeinsamer Teiler der Reihe abgeleitet. Je stärker sich ein Partialtonmuster einer harmonischen Reihe annähert, um so ausgeprägter ist dieser Theorie zufolge die Tonhöhenempfindung. Auch der Effekt, daß sich bei einem anderen Beispiel (27) die empfundenen Tonhöhen nicht mit den Differenzfrequenzen der Teiltöne decken (S. 255), läßt sich möglicherweise durch Terhardts Theorie erklären. Dies müßte durch Hörversuche und Berechnungen mittels des von Terhardt entwickelten Algorithmus einmal geprüft werden. Barkowskys Behauptung, Terhardts Theorie habe „nur wenig Berührungspunkte mit der Diskussion von Residualtonhöhe“ (S. 265), ist eine Fehleinschätzung.

(Januar 1997)

Wolfgang Auhagen

PETER SIMON: Die Systematiken der Musikinstrumente. Rahmenbedingungen und Probleme. Bibliographie mit Kommentar. Mönchengladbach: Selbstverlag Peter Simon 1995. 292 S.

In diesem Band werden Instrumentensystematiken in einem umfangreichen Anhang in Form einer Bibliographie aufgelistet. Erfasst ist die Zeit von Virdung (1511) (mit der Ausnahme von Konfuzius, ca. 500 v. Chr.) bis hin zur

Enciclopedia Zachinelli (1994). Sie umfaßt 191 Seiten einschließlich 17 Seiten mit diagrammartigen Zusammenfassungen und Index. Dabei besteht der größte Teil aus zufälligen Systematiken, die jeweils von früheren Autoren übernommen werden und damit keine neuen Systematiken darstellen. Ein Kommentar von 83 Seiten ist dem vorgeschaltet, der die Konzeption des Autors darstellt und Ausgangspunkte und Methoden erläutert. Daß die Konzeption nicht ganz befriedigt wird, wird im folgenden erläutert.

Eine Untersuchung zur Systematisierung war wohl längst fällig. Die Kompetenz des Autors zu dem Thema steht dabei außer Zweifel; es finden sich jedoch im gedanklichen Ansatz und in der allzu pauschalen Behandlung historischer Zusammenhänge, die stets nur gestreift, aber nicht begründet werden, gravierende Schwächen. Ein Beispiel: „Zum einen steht es jedem frei, unlogische Entscheidungen – und damit auch Systematiken – zu treffen. Wie andere darauf reagieren, ob sie eine solche Systematik gut finden oder anwenden wollen, ist eine andere Sache. Zum anderen hatte in früheren Jahren (Jahrhunderten) die Logik im Leben der Menschen nicht die gleiche Bedeutung wie heute. Natürlich ist auch die Logik weiterentwickelt worden“ usw. (S. 12). Logik war eine Disziplin, die an Universitäten gelehrt wurde. Wir verdanken ihr den Aufbau wissenschaftlichen Denkens, und eine wichtige Auseinandersetzung im Mittelalter ging um die Polarität von Philosophie (Logik) und Theologie (Glaube). Schon die früheste Instrumentensystematik folgt nicht dem Glauben oder einer Unlogik, sondern einer Logik, denn Logik bedeutet nicht überall die additive Logik des Computers. Der Autor folgt ihr selber nicht, ja er kann ihr nicht folgen (z. B. in der Vorwegnahme von Begriffen und Tabellen auf S. 12, die – übrigens ohne Seitenhinweis – später erklärt werden sollen), denn das Denkgebäude ist mehrdimensional und kann mit den Mitteln von Sprache und Papier nur schwer dargestellt werden. Die Kunst hätte darin bestanden, das vom Rechner erstellte Gebäude für nicht-computerisierte Instrumentenkundler faßbar zu machen. Das ist dem Autor nicht gelungen.

Simon gibt sich tolerant bei der Verwendung von Systematiken (S. 83), und hier stel-

len sich Zweifel an der Ernsthaftigkeit der Arbeit ein. Sein Ziel scheint das Gegenteil von Erich von Hornbostel und Curt Sachs (1914) zu sein, als sie die erste wissenschaftlich untermauerte Systematik schufen. Sie betrachteten sie als flexibles, ausbaufähiges Werkzeug für den riesigen Bereich der Instrumentenkunde. Ideales Ziel war Allgemeinverständlichkeit als Grundlage weiterführender Forschungen. Im Lauf des 20. Jahrhunderts wurden weitere Systematiken entwickelt, die sämtlich weniger einleuchtend sind, so daß sie sich im praktischen Gebrauch nicht durchgesetzt haben.

Hier nun wird ein kompliziertes System zur Systematisierung von Systematiken erschaffen, das als Hilfsmittel für Forschung und Katalogisierung nur mit dem Computer zu handtieren ist. Damit fällt es als allgemeines Werkzeug und Vehikel der Kommunikation aus. Es ist notwendig, Systematiken verständlich, d.h. überschaubar zu machen, was Simon auch selber erkennt (S. 42). Es kann auch nicht darum gehen, ob jemand eine Systematik „gut findet“ oder nicht, sondern darum, ob er sich verständlich und akzeptabel machen kann.

Die Arbeit ist ein interessantes Symptom, über das man philosophische Betrachtungen anstellen könnte, denn sie ist Beispiel für ein Wissenschaftsverständnis, das von den Themen wegführt, anstatt sich auf sie zuzubewegen. Es stellt sich die Frage, wo eine Wissenschaft enden soll, die anstelle des Werkstückes das Werkzeug diskutiert. Instrumentenkunde ist die Wissenschaft von den Instrumenten, und erst in zweiter oder dritter Linie die Wissenschaft der Instrumentensystematiken.

(September 1996) Annette Otterstedt

Musikwissenschaft und Musikpraxis. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996. 267 S.

„Ach, und was macht man da?“ – Wer kennt diese höflich interessierte, aber doch etwas erstaunte Frage nicht, die in aller Regel sogleich gestellt wird, nachdem sich jemand als Musikwissenschaftler/in zu erkennen gegeben hat. Sabine Ehrmann-Herfort hat die Aufgabe übernommen, in einem insgesamt

äußerst nützlichen Sammelband über *Musikwissenschaft und Musikpraxis* die denkbaren Antworten zusammenzustellen und somit eine lange bestehende Lücke zu schließen.

Unter den Rubriken „Wissenschaft“, „Medien“, „Kultur und Öffentlichkeit“ sowie „Musik als Wirtschaftszweig“ stellen neunzehn Praktiker/innen die verschiedensten Tätigkeits- und Berufsfelder für Musikwissenschaftler/innen vor. Der Bogen spannt sich dabei von der akademischen Lehre über die kommunale Kulturarbeit, die vielfältigen Möglichkeiten im Musikjournalismus, das Kulturmanagement und vieles mehr bis hin zum Lektorat in einem Musikverlag.

Die einzelnen Aufsätze sind freilich von wechselndem Auskunftswert. Den in der Mehrzahl faktenreichen und benutzerfreundlichen Beiträgen – zum Beispiel von Wolfram Knauer (*Musikwissenschaft und Jazz*), Dagmar Fischer (*Zum Berufsbild des Musiktheaterdramaturgen*) und Regina Wohlfahrt (*Musikwissenschaftler in Kulturprogrammen der Rundfunkanstalten*) – stehen einige andere gegenüber, die nur wenig sachhaltig über die musikwissenschaftliche Berufspraxis informieren. Darunter ist bedauerlicherweise auch die Darstellung des klassischen Berufsfelds, für das an den Universitäten meist ausschließlich ausgebildet wird: die akademische Forschung und Lehre selbst. Vielleicht hätte eine Nachwuchswissenschaftlerin mit frischen Ideen und aktuellen Erfahrungen hier mehr beitragen können als ein noch so verdienstvoller, aber schon lange emeritierter Nestor des Faches. Ein Highlight ist dagegen der Artikel des *Zeit*-Kritikers Heinz Josef Herbot, der damit, was er schreibt, und vor allem damit, wie er es schreibt, ein Kabinettstück des gehobenen Musikjournalismus bietet.

Leider fehlt ein zusammenfassendes Verzeichnis der Literatur zum Thema. Sie wird, wenn überhaupt, nur am Ende des einzelnen Beitrags genannt. Auch auf statistisches Zahlenwerk wurde nahezu vollständig verzichtet; dieses hätte aber zum Beispiel recht schnell erhellt, welche Rolle wohl die Tanzforschung (Sibylle Dahms) für die musikwissenschaftliche Berufspraxis spielen mag. Überhaupt wäre ein ausführlicher Dokumentationsteil wünschenswert gewesen, um den Band auch als Referenz benutzbar zu machen.

Geisteswissenschaftler/innen, die sich während ihrer Studienzeit weder unmittelbar verwertbare Kenntnisse noch berufspraktische Zusatzqualifikationen angeeignet haben, gelten heute bei den Arbeitsämtern als nicht oder nur schwer vermittelbar. Auch deshalb gehört der vorliegende Band in die Hand nicht nur der Studierenden, sondern auch all derer, die in der akademischen Lehre die Verantwortung für eine sachgerechte Ausbildung tragen.
(November 1996) Michael Bauer

HEINRICH SCHÜTZ: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 26: Psalmen Davids 1619, Nr. 23–26. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel u. a.: Bärenreiter 1994. XXVII, 220 S.*

Die *Psalmen Davids* von 1619 sind die erste großangelegte Sammlung mehrhöriger Kompositionen, die Heinrich Schütz nach seinem Dienstantritt am Dresdner Hof im Druck hatte erscheinen lassen. Damit hatte Schütz sich schlagartig das Gebiet erschlossen, das sein ureigenstes werden sollte: die Komposition deutscher Bibeltexte. Und zugleich war hier – zusammen mit der im gleichen Jahr erschienenen *Polyhymnia Caduceatrix* von Michael Praetorius – das Prinzip mehrhörigen Komponierens zu einem Höhepunkt geführt worden, den es in dieser Form nie wieder erreichen sollte.

Seit Philipp Spittas Edition der Sammlung im Rahmen seiner Gesamtausgabe von Schütz' Werken vor gut 100 Jahren hatte es eine neue wissenschaftliche Ausgabe nicht mehr gegeben. Auch die drei Bände mit *Psalmen Davids*, die Wilhelm Ehmann zwischen 1971 und 1981 im Rahmen der *Neuen Schütz-Ausgabe* (= NSA) publizierte (NSA 23–25), waren nur mit Einschränkungen benutzbar: Erstens fehlten die letzten vier Kompositionen der Sammlung, die zu den umfangreichsten und klanglich opulentesten zählen, und zweitens zielte die Ausgabe, wie manche andere frühe Bände der NSA auch, vorrangig auf die Praxis. Ehmann scheute beispielsweise nicht Transpositionen, und er hatte keine Bedenken, in einigen Fällen aus einem Chor bei Schütz in seiner Ausgabe zwei zu machen, um wechselnde Besetzungen besser zur Darstellung zu bringen. Vor allem aber vermißte man

für die meisten Stücke die Kritischen Berichte, deren Erscheinen den Benutzern erst für den vierten und letzten Band der *Psalmen Davids* versprochen wurde.

Nach 13 langen Jahren hat nun Werner Breig das Warten beendet. Er legte mit NSA 26 nicht nur den Notentext für die letzten vier Stücke der Sammlung vor, sondern gleichzeitig zwei Kritische Berichte: einen für seinen eigenen Band, und, als Anhang, einen weiteren für die drei vorausgegangenen Editionen Ehmanns. Damit sind nunmehr sämtliche vier Bände als textkritische Ausgabe benutzbar.

Die Akribie, mit der Breig bei der Anlage der Kritischen Berichte vorging, ist in jeder Beziehung mustergültig, desgleichen die Ausführlichkeit seiner Begründungen gelegentlicher Textkorrekturen sowie, last but not least, die Übersichtlichkeit, mit der die verschiedensten Informationen auch optisch unmittelbar verständlich gemacht worden sind. Hier ist wirklich ganze Arbeit geleistet worden.

Beachtung verdient aber nicht nur der Kritische Apparat, sondern auch das Vorwort der Edition. In seinen Ausführungen beispielsweise zu Nr. 24 der *Psalmen Davids* („Danket dem Herrn, denn er ist freundlich“, SWV 45) macht der Herausgeber außerordentlich nützliche Vorschläge zur Realisation des hier verwendeten fünfstimmigen Trompetenchors, von dem der Originaldruck allein die Stimme des Principals enthält.

Die Gestaltung des Notentextes folgt den bewährten Editionsprinzipien der jüngeren Bände der NSA. Die meisten von ihnen kann man ohne Vorbehalte akzeptieren; einige sind allerdings mit einem Fragezeichen zu versehen.

1. Die originalen Titel aller Stücke in den Indizes am Ende der acht Stimmbücher des 1. und 2. Chors beschränken sich in den meisten Fällen auf die Textanfänge. Aber manchmal enthalten sie zusätzliche Informationen, deren Aufnahme in die Neuausgabe man sich gewünscht hätte. Für Nr. 26 etwa heißt es im Index: „Jauchzet dem Herren. *Concert à 12*. Mit einem *Ripieno* des 117. Psalms: Lobet den Herrn alle Heyden.“ In der Edition ist das kommentarlos verkürzt zu: „Jauchzet dem Herren, alle Welt. *Concert*.“

2. Schütz selbst hat in seiner Vorrede an alle „der Music erfahrne“ darauf verwiesen, daß in

einigen Psalmen die Favoritchöre partiell zu Capellchören erweitert werden sollten. Eine solche Aufstockung wird aber auch noch in anderen Stücken durch die „Capella“-Vorschrift in Favoritstimmen nahegelegt: z. B. in Nr. 17 und 19 sowie, im vorliegenden Band, in Nr. 26 (T. 162). In den Text der Neuausgabe sind diese Angaben nicht aufgenommen worden, auch im Kritischen Bericht bleiben sie in der Regel unerwähnt. Gleiches gilt für die naturgemäß häufigen Besetzungshinweise in der Continuostimme. Zwar mögen Angaben wie „Favorito“ oder „Capella“ in einer Partiturausgabe, die die jeweils gemeinte Besetzung auf einen Blick verdeutlicht, unnötig erscheinen. Aber erstens gehören solche Hinweise zur Quelle hinzu, und zweitens vermitteln sie gelegentlich ein differenzierteres Bild der klanglichen Verhältnisse. Das trifft vor allem zu für die Instrumentenangaben in der Continuostimme von Nr. 26, die nicht immer nur wiederholen, was schon aus den Stimmen hervorgeht. Der Hinweis auf „Traverse“ etwa für den 1. Chor in T. 233 legt dem Benutzer einen Wechsel der Besetzung (von Zinken zu Flöten) nahe, von dem in den Stimmen nichts steht – weshalb der Herausgeber, wie er im Kritischen Bericht erläutert, die Angabe im Generalbaß für fehlerhaft hält. Selbst wenn dies so wäre, sollten dennoch solche Bestandteile der Quelle im Notentext nicht fehlen.

Am hohen Rang der Edition ändern die Entscheidungen des Herausgebers allerdings nichts. Die Neuausgabe ist, nicht zuletzt dank des exzellenten Kritischen Apparats, ein Muß für jeden, der sich näher mit Schützens *Psalmen Davids* beschäftigen will. Den bislang unentbehrlichen Rückgriff auf die Edition Spittas kann man sich zukünftig sparen.

(Januar 1997)

Walter Werbeck

Eingegangene Schriften

REGINE ALGAYER-KAUFMANN: Der Kampf des Hundes mit dem Jaguar. „Bandas de pifanos“ in Nordbrasilien. Ein Beitrag zur Musikästhetik. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1996. 320 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 32.)

HORST AUGSBACH: Johann Joachim Quantz. Thematisch-systematisches Werkverzeichnis (QV). Stuttgart: Carus-Verlag 1997. XXXIII, 333 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Orgelchoräle zweifelhafter Echtheit. Thematischer Katalog. Zusammengestellt von Reinmar EMANS unter Mitarbeit von Michael MEYER-FRERICHS. Göttingen: Johann-Sebastian-Bach-Institut 1997. 88 S.

Ballet Music from the Mannheim Court. Part I: Christian Cannabich: Le rendez-vous, ballet de chasse. Georg Joseph Vogler: Le rendez-vous de chasse, ou Les vendanges interrompues par les chasseurs. Edited by Floyd K. GRAVE. Madison: A-R Editions, Inc., 1996. XLIV, 144 S. (Recent Research in the Music of the Classical Era. Vol. 45.)

Ballet Music from the Mannheim Court. Part II: Carl Joseph Toeschi: Mars et Vénus. Christian Cannabich: Médée et Jason. Ed. by Nicole BAKER. Madison: A-R Editions, Inc., 1997, XXV, 201 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Vol. 47.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Briefwechsel. Gesamtausgabe. Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn hrsg. von Sieghard BRANDENBURG. München: G. Henle Verlag 1996. Band 4: 1817–1822. XXIV, 560 S., Abb.; Band 5: 1823–1824. XXIII, 405 S., Abb.; Band 6: 1825–1827. XXII, 396 S., Abb.

BEETHOVEN: Werke. Abteilung III, Band 3: Klavierkonzerte II. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. München: G. Henle Verlag 1996. XV, 189 S. Kritischer Bericht: 83 S.

MICHAEL BELOTTI: Die freien Orgelwerke Dietrich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1997. XI, 321 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 136.)

FINN BENESTAD und HELLA BROCK: Edvard Grieg. Briefwechsel mit dem Musikverlag C. F. Peters 1863–1907. Frankfurt a.M. u. a.: Peters 1997. 686 S., Abb.

Beneventanum Troporum Corpus II. Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy, A. D. 1000–1250. Part 3: Preface Chants and Sanctus. Edited by John BOE. Madison: A-R Editions, Inc., 1996. LXXXIV, 130 S. und 135 S. (Recent Research in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance. Vol. XXV und XXVI.)

MARK EVAN BONDS: Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration. Cambridge, MA. u. a.: Harvard Univ. Pr., 1991, 237 S. (Studies in the History of Music. 4.)

IGNACE BOSSUYT: Die Kunst der Polyphonie. Die flämische Musik von Guillaume Dufay bis