
BESPRECHUNGEN

Thematischer Katalog der Opersammlung in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Signaturengruppe Mus Hs Opern), bearbeitet und beschrieben von Robert DIDION und Joachim SCHLICHTE. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1990, 84 S., 441 S. Abb. (Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Band 9.)*

Die Publikation wichtiger Bibliographien, davon viele auf Microfiche, gehört zu den immensen Leistungen, die in den letzten Jahrzehnten die Möglichkeiten des Bibliographierens ganz erheblich erleichtert haben. Dazu gehören die Katalogeditionen großer Bibliotheken wie jene der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München, der Österreichischen Nationalbibliothek, des RISM-Librettokataloges etc. Mit dem vorliegenden *Thematischen Katalog* ist den beiden Autoren über einen bloßen Katalog hinaus eine Art Handbuch zum Musiktheater in Frankfurt von 1782 bis 1944, dem Jahr der Zerstörung des Opernhauses, und zum Repertoire des Musiktheaters dieser Zeit gelungen, das sowohl für die Geschichte des städtischen Frankfurter Theaters als auch für den Forscher auf dem Gebiet des Musiktheaters aller Gattungen bis hin zum Vaudeville und zur Posse von außerordentlichem Wert ist. Die in der Stadt- und Universitätsbibliothek erhaltenen Quellen umfassen die handschriftlichen oder gedruckten Partituren, die Libretti, das Auführungsmaterial (Stimmen, Soufflier- und Textsourfflierbuch, Rollenhefte, Regie- und Inspizientenbuch), des öfteren auch die Zensur-exemplare der Libretti und die Theaterzettel. Somit liegt, abgesehen von in Frankfurt wie überall einst eingetretenen Verlusten, ähnlich wie etwa in Coburg, Stuttgart oder Wien ein geschlossener Bestand von Quellen eines der zumindest zu bestimmten Perioden führenden Häuser im deutschsprachigen Raum vor. Im Unterschied etwa zu allen anderen genannten Theatern haben die beiden Autoren in jahrelanger Arbeit in dem vorliegenden Katalog den gesamten erhaltenen Quellenbestand in vorbildlicher Weise erschlossen und genau beschrieben.

Dem eigentlichen Katalog geht ein umfangreiches Kapitel über die Entwicklung des Quellen-Bestandes voraus, gegliedert in die Epochen des Frankfurter Comödienhauses (1782—1792) und der Theater-Aktiengesellschaft (1792—1904), in die Zeit zwischen 1904 und 1944 und schließlich von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart. Außerdem wird in diesem Kapitel die jeweilige Situation des Opernhauses und des Ensembles beleuchtet, so daß hier auch ein gewichtiger Beitrag zur Frankfurter Operngeschichte vorliegt, in dem zahlreiche Mängel vorliegender akademischer Arbeiten (W. Saure, B. Frank) korrigiert sind. In einem zweiten Kapitel wird ein Überblick über das überlieferte Repertoire und die Gliederung des Kataloges gegeben. Eine Reihe von Faksimiles beschließt diesen ersten Teil des Kataloges.

Der von den beiden Autoren aufgearbeitete Bestand enthält 828 Werke des Musiktheaters, eine Zahl, die weit über vorausgehende Kataloge (vgl. die Übersichten S. 37* ff.) hinausreicht, da alle aus dem Opernhaus stammenden Quellen, auch solche, die bisher in anderen Bibliotheken oder Archiven aufbewahrt waren, identifiziert und unter der Signaturengruppe Mus Hs Opern zusammengefaßt wurden. Hinzu kommen die ausführliche Dokumentation und Kommentierung der zahlreichen im Repertoire verbliebenen oder immer wieder aufgenommenen Bühnenwerke, deren verschiedene Stadien der Rezeption anhand der mitgeteilten Quellen genau studiert werden können, so z. B. der besonders komplizierte Fall von *Così fan tutte* mit den neun im Opernbestand Frankfurts dokumentierten verschiedenen Versionen (vgl. dazu auch die tabellarische Übersicht S. 174—175). Didion und Schlichte haben mit ganz wenigen Ausnahmen die Handschriften und Drucke identifiziert, bei übersetzten Opern die Übersetzer aus verschiedenen Perioden ermittelt (im Falle des *Don Giovanni* etwa Heinrich Gottlieb Schmieder, Franz Grüner, Johann Friedrich Rochlitz-Schmidt, als Übersetzer der originalen Rezitative Rochlitz, Hermann Levi und Georg Schünemann) und im einzelnen die Striche, Einfügungen etc. identifiziert und

kommentiert. Erst wenn man bedenkt, um welche Vielfalt an Quellen es sich handelt, kann man die große Leistung der beiden Autoren richtig einschätzen. Für die weitere Forschung in den verschiedenen Bereichen des Musiktheaters liegt ein äußerst anregender Katalog vor. Das äußere Erscheinungsbild des Kataloges ist in gewisser Weise ein Spiegel seiner Entstehung, wie die Dreiteilung in den Anfangsteil mit professioneller Druckschrift, den zweiten in Schreibmaschinenschrift und den dritten der sehr nützlichen fünf Register wiederum im ersten Schrifttyp beweist.

Die Erschließung der reichen Bestände der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt ist mit dem Katalog der kirchlichen Musikhandschriften und der Opernsammlung noch lange nicht abgeschlossen. Es wäre zu wünschen, daß bald zum Beispiel auch die immense Zahl ikonographischer Quellen durch einen Katalog der Forschung und der Öffentlichkeit erschlossen wird.

(April 1995)

Herbert Schneider

Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikzeitschriften (BSB-MuZ). München-London-New York-Paris: K. G. Saur 1990. 242 S. (Zeitschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Band 1.)

Seit 1949 hat die Bayerische Staatsbibliothek das Sondersammelgebiet Musikwissenschaft von der Deutschen Forschungsgemeinschaft übertragen erhalten. Als erste Veröffentlichung von Katalogen der Bestände wurde in einem mehrbändigen Werk *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikdrucke (BSB-Musik)*, München u. a. 1988ff. vorgelegt. Ihr folgen nunmehr, ebenfalls von der DFG unterstützt, die Musikzeitschriften. Dies Verzeichnis wurde im Rahmen der Überführung aller Zeitschriften auf elektronische Datenverarbeitung erstellt und repräsentiert damit zugleich ein Teilgebiet dieses Unternehmens. Mit diesem Katalog wurde eine Zeitschriften-Reihe der Bibliothek eröffnet, die nach verschiedenen Fachgebieten ausgerichtet werden soll. Der Katalog besteht aus zwei Teilen, einem alphabetisch nach Titeln angeordneten mit vollständigen Angaben und einem systematisch nach zehn Sachgebieten aufgliederten Teil mit gekürzten Aufnahmen, denen ein Vorwort und „Hinweise zur Benut-

zung“, auch in englischer Übersetzung, vorangestellt sind. Die Titel der aufgenommenen Musikzeitschriften, die nicht nur der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek, sondern auch einigen anderen Abteilungen sowie Sondersammlungen entstammen, sind alphabetisch nach der mechanischen Wortfolge angeordnet. Die Titelaufnahmen wurden nach den „Regeln für die alphabetische Katalogisierung (RAK)“ vorgenommen. Bei Herausgeber-Gesellschaften und Herausgebern wird die betreffende Musikzeitschrift unter diesen und als Nebeneintrag unter ihrem Titel gebracht. Aufgenommen wurden im einzelnen: Haupttitel, Untertitel, Herausgeber oder Herausgeber-Gesellschaft, Erscheinungsort, Verleger, Erscheinungsjahre sowie Bestand und Signatur. Titelländerungen innerhalb einer Zeitschrift werden gesondert unter dem neuen Titel als selbständiger Eintrag gebracht, jeweils mit dem Hinweis auf den vorangegangenen oder nachfolgenden Titel. Hierbei wird bei den zeitlichen Angaben nicht immer konsequent verfahren. Entweder wird in solchen Fällen mit den Wörtern „Früher“ oder „Später“ operiert oder mit der exakten Jahresangabe oder mit Angabe von Jahrgang und Jahr oder Jahres- oder Band-Zahl. Bei fremdsprachigen Titeln, etwa von schwedischen oder polnischen Zeitschriften, werden Übersetzungen ins Deutsche gegeben, jedoch nicht durchgehend. Außerdem werden Verweise im Alphabetischen Teil bei Titelländerungen, geänderten Namen von Herausgeber-Gesellschaften und deren Abkürzungen sowie bei verschiedenen Herausgebern vorgenommen.

Außer Musikzeitschriften im engeren Sinne wurden auch Jahrbücher, Jahresberichte, Almanache, nicht aber Auktionskataloge, Schriftenreihen bzw. Serien aufgenommen. Der Begriff „Zeitschrift“ wurde dahingehend verstanden, daß „periodisches Schrifttum unabhängig von der Häufigkeit des Erscheinens“ (S. IX) wahrgenommen wurde. Zeitungen, wie in „Hinweise zur Benutzung“ angegeben, wurden indes nicht aufgenommen. Hier handelt es sich im 19. Jahrhundert um den im Sinne von Zeitschriften gebrauchten Begriff „Zeitung“, etwa *Allgemeine Musik-Zeitung*, bei denen es meistens um wöchentlich erscheinende Musikzeitschriften geht, nicht jedoch um Tageszeitungen. Allerdings wurde der Begriff „Musikzeitschrift“ in diesem Verzeichnis zum

Teil sehr weit, um nicht zu sagen zu weit ausgelegt. So wurden auch Publikationen wie Bibliographien, etwa *Internationale Wagner-Bibliographie*, Ferienkurse, Festbücher, Festhefte, Festival- und Festspiel-Veröffentlichungen, Festliche Musiktage, Festliche Sommer, Festschriften, Festwochen, Kataloge, Konzertprogramme und -bücher, Musikverzeichnisse, wie *Who's Who in Music* oder *Rheinische Musiker*, Musikfeste, Programmhefte, Symposien, Wettbewerbe, die auch im weitesten Sinne verstanden keine Musikzeitschriften darstellen, einbezogen. Dieser Einwand möge jedoch diesem wichtigen Katalog keinerlei Abbruch tun.

(April 1995)

Imogen Fellingner

Encyclopedia of Music in Canada. Second edition. Edited by Helmut KALLMANN and Gilles POTVIN. Associate Editors: Robin ELLIOTT and Mark MILLER. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press (1992). XXXII, 1524 S.

Die erste Ausgabe dieses Nachschlagewerkes wurde 1981 in englisch veröffentlicht, 1983 in französisch. Diese Ausgabe führte mehr als 3150 Artikel auf und wurde als Meilenstein in der Musikwissenschaft Kanadas angesehen. Es war das erste Nachschlagewerk seiner Art für ein Land, dessen reiches musikalisches Erbe allzu oft aus Gründen amerikanischer oder europäischer Hegemonie in internationalen Musiklexika übersehen wird. Die zweite Ausgabe verzichtet auf 200 kleinere zugunsten von mehr als 820 neu hinzugekommenen Artikeln, die ihre Anzahl auf fast 3800 erhöhte. Die neuen Artikel reflektieren den Wandel in der kanadischen Musik und der musikalischen Kultur, der während der 80er Jahre vor sich ging. Dabei wurden einerseits Musiker und Komponisten berücksichtigt, die während des letzten Jahrzehnts in Erscheinung traten wie z. B. die Cellistin Ofra Harnoy oder der Country Star „k. d. lang“, andererseits wurde die größere Sensibilität in der heutigen Gesellschaft Kanadas im Hinblick auf die Rolle, die die „others“ bei der Gestaltung des mannigfaltigen musikalischen Erbes von Kanada spielten, berücksichtigt, ob es sich dabei um „First Nations peoples“, Frauen, Einwanderer aus nicht-westlichen

Ländern oder um Rock- und Jazz-Künstler handelte. In der Tat werden Komponisten der „art music“ gleich behandelt wie die „others“, die zuvor genannt wurden. Deshalb erhält der Komponist John Beckwith die gleiche Anzahl an Spalten (8) wie die Musik der Inuit (zu finden unter „Native North Americans in Canada“). Dabei kann es von Zeit zu Zeit zu einer Verdrehung des historischen Bildes kommen: Der Artikel „Concerts“ behandelt 200 Jahre Orchestermusik in nur 11 Spalten, wohingegen 26 Spalten sich dem relativ neuen Gebiet der „Ethnomusicology“ widmen. Ferner gibt es überhaupt keinen Teil, der einen Überblick über die „art music“ in Kanada gewährt.

Folgende Kategorien werden in der EMC aufgeführt: Komponisten, Musiker, Geisteswissenschaftler, Musikgattungen, Titel der bedeutendsten Werke, Städte, Bibliotheken, aufführende Organisationen, Gesellschaften, Festivals, Verleger und Instrumentenhersteller. Innerhalb dieser Kategorien, die sich gleichermaßen auf populäre Musik und auf die Musik der „others“ beziehen, haben die Herausgeber ein Patchwork des musikalischen Erbes von Kanada zusammengestellt, der von Komponisten wie Claude Champagne und Healy Willan, Musikern wie Glenn Gould und Maureen Forrester und Institutionen wie dem Montreal Symphony Orchestra und der Canadian Opera Company bis zu Genres wie Rap und Reggae, Organisationen wie „The Salvation Army“ und „Youth and Music Canada“ und ethnischen Gruppen wie den Doukhobors und Mennoniten reicht. Ferner widersetzen sich einige wichtige Artikel wie „feminist music“ oder „black Africa“ überhaupt jeglicher Kategorisierung.

Die für die erste Ausgabe charakteristische gründliche Behandlung der Themen wurde in der zweiten beibehalten — generell enthalten Artikel zu Komponisten neben ausführlichen biographischen Angaben und Stilanalysen auch eine vollständige Werkliste und Bibliographie. Wenn es sich um so wichtige Figuren wie Glenn Gould und R. Murray Schafer handelt, repräsentieren die von den Autoren der EMC unternommenen Forschungen nicht nur eine Hauptquelle weitreichender neuer Informationen, sondern auch Anregungen für die Weiterarbeit. Sogar auf den ersten Blick trivial erscheinende Themen wie „Niagara Falls in music“ und „Street musicians“ geben durch

ihre Details einen faszinierenden Einblick in die kanadische Musikkultur.

Andererseits muß gesagt werden, daß die Herausgeber in der Auswahl und Behandlung der Themen Grenzen setzten, die sie nicht zu überschreiten wagten. Bestimmte kontroverse Themen wie Homosexualität wurden ignoriert oder ausgelassen, was natürlich das Bild von „k. d. lang“ verzerrt. Ferner hält sich die Diskussion in guter Lexikon-Manier im Rahmen der Fakten, was für die Biographien der Komponisten richtig sein mag, aber für Artikel wie „black music and musicians“ nicht sehr ergiebig ist, in denen bereichernde Einsichten aus dem Feld der Soziologie und Kulturforschung hätten einbezogen werden können (der Beitrag läßt ferner jeden Bezug auf rassistische Diskriminierung unberücksichtigt, die jedoch die Musik und das Musikleben der Schwarzen in Kanada tief geprägt hat).

Bei einer nationalen Enzyklopädie besteht oft die Gefahr, daß sie einem engen Nationalismus verhaftet bleibt, EMC jedoch vermeidet in bewundernswerter Weise diese Falle. Ein Grund hierfür könnte die Berücksichtigung von Kanadas Multikulturalismus sein. Der Artikel „Germany“ vom Herausgeber Helmut Kallmann ist ein Beispiel für den Versuch der Herausgeber, Kanadas Fülle und Reichtum an Beziehungen zu anderen Musikulturen darzustellen. In dieser detaillierten Studie (6 Spalten) behandelt Kallmann Musiker deutscher Abstammung, deutsche musikalische Traditionen in Kanada, Gäste aus Deutschland, deutsche Musik in Kanada, kanadische Studenten in Deutschland und kanadische Musiker in Deutschland. Die Herausgeber von EMC sind so großzügig, eigene Artikel für Randfiguren aus anderen Ländern wie den deutsch-britischen Verleger Adam Schott, der von 1825 bis 1828 und von 1845 bis 1847 in Kanada ansässig war, mit einzuschließen oder für Kanadier, die in einem anderen Land einen Bekanntheitsgrad erlangten, wie Calixa Lavallée, der — trotz seines derzeitigen Ruhmes als Komponist der Nationalhymne „O Canada“ — als Pädagoge die meiste Zeit seiner Karriere auf dem lukrativeren amerikanischen Musikmarkt zubrachte.

Eine kleine kritische Anmerkung zu dem Band bezieht sich auf das Druckbild. Die kleinen Buchstaben behindern die Lesbarkeit des Bandes. Das komprimierte Format von Text

und Werkliste/Biographie hat es den Herausgebern zwar ermöglicht, trotz des erweiterten Umfangs des Bandes die Kosten niedrig zu halten, aber das Lesen wird dadurch ermüdend. Vor allem sind die wenigen Notenbeispiele hervorzuheben, die bis zur Bedeutungslosigkeit reduziert wurden, bloß um sie in das Format von drei Spalten einzupassen.

Weder diese Anmerkung noch die vorherigen kritischen Bemerkungen vermindern jedoch den Wert dieser enorm wissenschaftlichen Leistung, die die EMC darstellt. Die Herausgeber haben fast alle nur vorstellbaren Themen mit Hilfe einer eindrucksvollen Reihe von wissenschaftlichen Mitarbeitern, die ihre Aufgabe in neu erforschten und definitiven Artikeln ernstgenommen haben, abgedeckt. Sie ist die beste Quelle ihrer Art für die Musik Kanadas in all ihrer Vielfalt und ist sehr zu empfehlen, und zwar nicht nur für Bibliotheken, sondern auch für all jene, die sich für die nordamerikanische Musikgeschichte und -kultur interessieren.

(April 1995)

James Deaville

Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert KIRSCHBAUM SJ in Zusammenarbeit mit Günter BANDMANN, Wolfgang BRAUNFELS, Johannes KOLLWITZ †, Wilhelm MRAZEK, Alfred A. SCHMID, Hugo SCHNELLE (Bände 1–4); Bände 5–8: Begründet von Engelbert KIRSCHBAUM SJ, hrsg. von Wolfgang BRAUNFELS. 8 Bände, Rom-Freiburg-Basel-Wien: Herder-Verlag 1968–1976, Sonderausgabe 1990.

Das hier angezeigte *Lexikon der christlichen Ikonographie (LIC)* unterscheidet sich von der 1968–1976 erschienenen Originalausgabe nur durch die Ausstattung als Paperback; und durch den Preis natürlich, der mit 358,00 DM weniger als ein Viertel des ursprünglichen ausmacht und das Standardwerk damit in den Kreis der für den Privatmann zugänglichen wissenschaftlichen Arbeitsmittel rückt, das vorher wohl nahezu ausschließlich über Bibliotheken zu nutzen war. Der Herder-Verlag folgt damit einer lobenswerten Tendenz des Buchmarkts, die als Lexikon komprimierten wissenschaftlichen Erkenntnisse ganzer Forschergenerationen wirklich breit zu streuen.

Das ist in diesem speziellen Fall von besonderer Bedeutung. Das Lexikon wurde zu einem Zeitpunkt erarbeitet, als die katholische Kirche (und um deren künstlerische Hervorbringungen handelt es sich natürlicherweise fast ausschließlich) sich von einer mehr als 1000jährigen kultisch-liturgischen Tradition löste, als sich Kirche und Kunst voneinander trennten und die christliche Ikonographie damit zwangsläufig der Wissenschaft allein anheimgegeben war. Die Herausgeber sahen damals die „große, vielleicht letzte Chance, ... das in raschem Schwinden begriffene Wissen von der Bilderwelt des christlichen Mittelalters zu bewahren“ (V. H. Elbern, 1971). Und sie haben diese Chance nach Kräften genutzt und, unterstützt durch große wissenschaftliche Stiftungen und Organisationen wie die Deutsche Forschungsgemeinschaft und die Stiftung Volkswagenwerk, ein Standardwerk geschaffen, das ungeachtet der kontinuierlichen Weiterentwicklung wissenschaftlicher Erkenntnisse seine Geltung für Generationen bewahren wird.

Das Werk ist zweigeteilt: vier Bände gelten der allgemeinen christlichen Ikonographie von A—O bis *Zypresse* (und Nachträge), vier (ursprünglich waren zwei geplant) der Ikonographie der Heiligen von *Aaron* bis *Zweiundvierzig Martyrer von Amorium*. Register der Heiligenfeste und der Attribute, eine Liste aller Stichwörter in englischer und französischer Sprache, großzügiger Gebrauch von Verweisen, ein übersichtliches Layout und ca. 2300 durchweg qualitätvolle Abbildungen (schwarz/weiß) erleichtern die Benutzung und stellen Redaktion und Verlag das beste Zeugnis aus.

Die meisten der ca. 3500 Einzelartikel sind einzelnen, ausgewiesenen Fachleuten zu danken und von diesen gezeichnet. Das ganze Werk, das auf jahrelangen Vorbereitungen des nur noch im Vorwort erwähnten Adolf Weis fußt, ist in der Stufung der einzelnen Artikel (große, umfassende Rahmenartikel; wichtige „mittlere“ Themen; kleinere Artikel über Einzelmotive o. ä.) wie in der Gliederung der Artikel selbst (1. Quellen; 2. Ikonographie; 3. Geschichte; 4. Literatur) sorgfältig geplant und ebenso konsequent wie flexibel durchgehalten.

Die Lektüre von Lexikonartikeln ist im allgemeinen kein literarisches Vergnügen; hier

wird sie durch die Fülle der vermutlich durch Raumknappheit bedingten Abkürzungen zusätzlich gründlich erschwert. Von den 1378 (!) Abkürzungen und Sigla sind längst nicht alle „sprechend“, man muß ihre Bedeutung also meistens nachschlagen. Dafür steht ein sorgfältiges, gegliedertes Register von 22 Seiten, aber leider kein durchgehendes Alphabet zur Verfügung. Die vorzügliche typographische Gestaltung der Artikel gleicht dies Hindernis bei der Lektüre nur teilweise wieder aus. Das Ergebnis ist: Man findet, wenn man gründlich sucht, und wird im Detail auch gut informiert. Vor der durchgehenden Lektüre so großer und umfassender Artikel wie *Apokalypse des Johannes*, *Christus*, *Christusbild* oder *Altes Testament* resigniert man eher, obwohl gerade diese und viele andere die sorgfältige und vollständige Lektüre reich lohnen.

Natürlich spielt die Musik in einem allgemeinen Lexikon der christlichen Ikonographie, das in erster Linie für Theologen und Kunsthistoriker geschaffen wurde, eine untergeordnete Rolle. Aber sie spielt eine Rolle, wenn es auch keine einzelnen Artikel gibt, die einen rein musikalischen Terminus als Titel tragen; mit einer Ausnahme: In den Nachträgen (!) stößt man auf einen informativen Artikel *Musik, Musikinstrumente* von Hartmut Braun, von dem aus vorweg auf die Artikel *Engel*, *Jubal* und *Tubalkain*, *Sieben Freie Künste*, *Tanz* und im Verlauf der Darstellung selbst noch auf *David*, *Orpheus*, *Götter*, *Weltgericht*, *Psalterien* verwiesen wird.

Das Register der Heiligenattribute (von *Adler* bis *Zweig*) ist, was musikalische Attribute betrifft, nicht sehr ergiebig. Hier sind nur zu finden: *Gitarre*, *Glocke*, *Harfe*, *Hirtenflöte*, *Laute*, *Orgel*, *Posaune*, *Viola*, *Violine*, *Violoncello*, *Zither*. Der Registereintrag *Musikinstrumente* verweist auf die Artikel *Gitarre*, *Harfe*, *Laute*, *Posaune*, *Viola*, *Violine* und *Violoncello*, die es aber gar nicht gibt. Diese Inkonsequenzen und Mängel lassen deutlich werden, daß unter den Fachberatern kein Musikhistoriker mitgewirkt hat.

Die Hoffnung, daß die Ausbeute in einzelnen nicht musikspezifischen Artikeln größer ist, wenn man an den richtigen Stellen sucht, erfüllt sich in den Grenzen, die die gebotene Knappheit eines Lexikonartikels zieht: etwa in den Artikeln *Vierundzwanzig Älteste*, *Auferstehung der Toten*, *Bock* (hier ist eine ein-

schlägige Abbildung mit Leier abgedruckt, die Leier im Text aber nicht erwähnt), *David, Esel, Glocke, Jubal, Job, Spielmann, Totentanz* etc. Der Artikel *Caecilia von Rom* ignoriert musikikonographische Forschungsergebnisse im Text völlig und in den Literaturangaben weitgehend, um ein besonders krasses Beispiel zu nennen. Der Artikel *Vanitas* läßt keinen musikalischen Bezug erkennen im Unterschied zum Artikel *Engel*, der der Redaktion zu danken ist und den musikalischen Implikationen (dank Reinhold Hammersteins grundlegender Darstellung) angemessene Aufmerksamkeit widmet. Die Abbildungen, die Musik enthalten, sind oft nicht präzise beschriftet, die musikwissenschaftliche Fachliteratur ist lückenhaft und in ihrer Auswahl nicht immer einleuchtend.

Die Aufzählung der musikwissenschaftlichen Desiderata klingt noch kritischer, als sie gemeint ist. Sie läßt vor allem erkennen, daß die Erkenntnisse der Musikwissenschaft und insbesondere die der Musikikonographie, die so armselig ja nicht dastehen, nur in Ansätzen über den hermetischen Zirkel des Faches selbst hinausgedrungen sind, was in erster Linie auf das Fach selbst zurückfällt. Wem dieser beklagenswerte Zustand beim Durchblättern anspruchsvoller Ausstellungs- und Museumskataloge schon immer unangenehm aufgefallen ist, der fühlt sich hier wieder bestätigt.

Dennoch wird der Musikhistoriker gut daran tun, das besprochene Lexikon zu konsultieren, um die spezifischen Kenntnisse, die er nach wie vor in verstreuten Einzelarbeiten der eigenen Zunft suchen muß, in einen allgemeineren theologischen und kunsthistorischen Zusammenhang rücken zu können. Dazu ist das LIC ein vorzüglicher Wegweiser.

(April 1995) Harald Heckmann

INGEBJØRG BARTH MAGNUS und BIRGIT KJELLSTRÖM: Musikmotiv i Svensk Kyrkonst, Uppland fram till 1625/Musical Motifs in Swedish Church Art: The Region of Uppland up to 1625. Stockholm: The Swedish RiDIM Committee/The Swedish National Collections of Music 1993. 408 S.

Angesichts der notorischen Schwierigkeiten, für das RiDIM-Unternehmen auf internationaler oder nationaler Ebene die finanziellen

Mittel zu finden, sind Kataloge von musikikonographischen Materialien eine Seltenheit. Sie setzen nicht nur Druckkostenzuschüsse für die Veröffentlichung voraus, sondern auch ein qualifiziertes bezahltes Team, das das Material zusammenträgt und beschreibt. Zum ersten Mal ist nun einem RiDIM-Team ein solches Unternehmen gelungen, und zwar sogleich auf eine vorbildliche Art und Weise. In der Einleitung wird erst ein allgemein historischer sowie ein kunsthistorischer Überblick über die Epoche, aus der die Denkmäler stammen, vermittelt, wobei der entscheidenden Bedeutung der Blockbücher und der Armenbibel für die spätmittelalterliche Freskenmalerei in Nordeuropa gebührend Beachtung geschenkt wird. Dann gehen die Autorinnen auf Schwierigkeiten beim Interpretieren ein — angefangen bei den Problemen, die das Restaurieren in den letzten Jahrhunderten gebracht hat, bis zu den Spannungen zwischen Vorbild, Textvorlage und musikalischer Realität, der Verlässlichkeit von Instrumentendarstellungen, Problemen des Beschreibens und Klassifizierens u. a. m. Viele der aufgeworfenen Fragen sind in den letzten drei Jahrzehnten schon diskutiert worden; sie werden hier weniger im Anschluß an die Literatur erörtert als vielmehr anhand der Denkmäler selbst mit ihren typischen skandinavischen Besonderheiten (geistige und kulturelle Beziehungen über das Mare Balticum nach Deutschland und Nähe zur volkstümlichen Musikpraxis). Es folgen auf 270 Seiten in alphabetischer Folge die einzelnen Kunstdenkmäler, wobei jedesmal eine Beschreibung des Gebäudes (mit Grundriß, auf welchem die beschriebenen Fresken geortet sind) und eine Beschreibung der Musikmotive im Bildprogramm und der Musikinstrumente gegeben werden. Jedes Musikbild ist in makelloser Qualität und sinnvollem Maßstab reproduziert. Den Band beschließen eine Bibliographie, ein Register der Künstler, der Bildmotive und der Musikinstrumente (synoptisch mit Denkmal, Motiv und Spieler zusammengestellt) sowie mehrere Anhänge mit Glossaren zu Begriffen aus der Architektur und der Organologie. Man spürt dem Text auf Schritt und Tritt an, wie eng Kunst- und Musikhistorikerin zusammengearbeitet haben. Dieser Band läßt keine Wünsche offen. Er bietet dem Kunstwissenschaftler, der wegen der organologischen Terminologie immer eine

gewisse Schwellenangst gegenüber der Musikikonographie zu überwinden hat, eine ausgezeichnete Hilfe, und er gehört wegen seiner Vorbildlichkeit in jede musikwissenschaftliche Bibliothek und in die Handbibliothek jedes Musikikonographen.

(April 1995)

Tilman Seebaß

wo immer dies gegeben ist, andere Meinungen zwar schwächer bewertet, nicht aber ausgeschlossen werden. Zu dieser Ausgewogenheit im Urteil gesellt sich eine präzise und gleichzeitig angenehm lockere Sprache, wie sie nur allzu selten gepflegt wird.

(April 1995)

Tilman Seebaß

REINHOLD HAMMERSTEIN: Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblematik der Musik. Tübingen-Basel: Francke Verlag (1994). 147 S., 72 Abb.

Wohl kaum eine Epoche der bildenden Kunst bietet dem Musikikonographen mehr Schwierigkeiten als das 16. bis 18. Jahrhundert. Die semantische Vielschichtigkeit mit ihren antiken, christlichen, humanistischen, reformatorischen und gegenreformatorischen Quellen bereitet den Kunst- und Literaturhistorikern schon genug Kopfzerbrechen und wirkt sich vollends prohibitiv auf die Musikikonographen aus; sie meiden das Gebiet entweder ganz oder begnügen sich — wie Emanuel Winternitz, Albert de Mirimonde, François Lesure und andere — mit vereinfachten, wenn nicht eindimensionalen Deutungen. Vor allem die Emblematik erweist sich als ein schwer überwindbares Hindernis. Mit Hammersteins Buch haben wir nun ein Hilfsmittel, das uns den Einstieg wesentlich erleichtert. Er nimmt sich aus der Sammlung Alciatis zwei der verbreitetsten Embleme vor, das Saiteninstrument mit vollständiger Bespannung oder gerissener Saite, das für Harmonie bzw. beschädigte Harmonie steht, und das Emblem der wiederhergestellten Harmonie, dargestellt mit Saiteninstrumenten, auf denen eine Zikade die gerissene Saite ersetzt. In beiden Fällen legt er deren komplexe Herkunft aus Text- und Bildquellen der griechisch-römischen Antike und der Patristik frei und verfolgt ihr Weiterleben durch die verschiedenen Auflagen Alciatis und anderer Emblembücher mit ihren Ablegern sowie in ausgewählten Werken der bildenden Kunst, der Musiktheorie und Musikgeschichtsschreibung. Nicht nur wegen der methodischen Vorbildlichkeit, mit der Hammerstein sein Material ordnet und die verschiedenen Quellenstränge freilegt, ist das Buch zu empfehlen, sondern auch weil die vorgeschlagenen Deutungen immer mit einer gewissen Offenheit vorgetragen werden, so daß,

LAURIE KOEHLER: Pythagoreisch-platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. 2 Bände: XII+273 und XIV+155 S. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 12.)

Ziel der Schrift ist es, den (intendierten) kompositorischen Einsatz pythagoreisch-platonischer Proportionen in mehrstimmigen Sätzen (bereits des 13., vorwiegend aber) des 14. Jahrhunderts nachzuweisen und in seiner musikalisch-strukturellen wie symbolischen Bedeutung zu beleuchten. Zu diesem Zweck wird — nach ausgiebigem Referat der antiken Zahlen-, Intervall- und Proportionslehre, ihrer mittelalterlichen, vor allem musiktheoretischen Rezeption und ihrer bisherigen Berücksichtigung durch die Musikwissenschaft (I: 3—73) — ein beträchtlicher Fundus von Kompositionen auf die in ihnen erkennbaren Proportionen von Tetraktys und aus ihr abgeleitetem „Lambda“ (mit Binnengliedern) hin untersucht: neun Stücke aus dem Notre-Dame-Repertoire (vgl. II: 5—10), zehn Motetten aus dem Kodex Montpellier (II: 11—20), 24 Motetten Philippe de Vitrys, Guillaume de Machauts und anonymen Autoren (I: 94), 138 Liedsätze des 14. Jahrhunderts aus verschiedenen Quellen (Verzeichnis II: 45—57) sowie eine Reihe von Stücken aus *I-Tn 9* (ediert in CMM 21, vgl. II: 128—139, 154—155).

Die Proportionen freilich, um deren Nachweis es geht, sind ausschließlich solche der temporalen Bezüge zwischen Noten(werten), Mensuren und (mensural oder formal abgehobenen) Gruppen, beziehen sich somit auf Erscheinungen wie Cursuswiederholung, Diminution, Isorhythmie und Verfahrensweisen innerhalb des Systems der Mensuralnotation, besonders der Kolorierung. Selbst wenn zuweilen nur die bloße Anzahl von Noten ungeachtet ihrer Zeitordnung zum Aufweis jener Zahlenverhältnisse dient, bleiben die Untersuchungen völlig getrennt von demjenigen

Gebiet der musiktheoretischen Tradition, in dem genuin und kontinuierlich (noch über die behandelte Ära hinaus) die pythagoreisch-platonische Zahlenlehre ihren Ort hatte: von der Intervall-(primär Konsonanz-)Theorie und der aus ihr begründeten Tonsystematik.

Die Verfasserin allerdings sieht in den von ihr untersuchten mensuralen Proportionen eine auf die Dimension der ‚Zeit‘ übertragene Spielart jener intervallisch-tonsystematischen Proportionen und verfolgt die Frage, „inwiefern die Zahlenverhältnisse zur Bezeichnung konsonanter Intervalle auch als rhythmische bzw. formbestimmende Proportionen benutzt wurden“, denn es sei „möglich, daß jene Verhältnisse nicht nur auf melodischem, sondern auch auf rhythmischem“ Gebiet „und als formalkompositorisches Element zur Konstruktion eines ‚harmonischen‘ musikalischen Werkes benutzt wurden“ (S. 73).

Diese ‚Möglichkeit‘, zweifellos eines Studiums wert, verwandelt sich im Gang der Darstellung jedoch sehr bald, nämlich nach der Demonstration ausgewählter Stücke mit tatsächlich deutlichem ‚Vorkommen‘ von Proportionen, die sich auch innerhalb der Tetraktys bilden lassen, in ein bewiesenes Faktum, vorausgesetzt bereits für das „System der Modalnotation“ (I: 83) und formuliert etwa anhand von Vitrys Motette 6 (Garison): „ein eindeutiger Beweis dafür, daß die Zahlenverhältnisse 1:2:3:4 der pythagoreischen Tetraktys und alle von ihr abgeleiteten Permutationen (1:2, 2:3, 1:3, 1:4 und 3:4) die architektonische Grundlage für die Motette 6 bilden“ (I: 100). Kurz zuvor hieß es lediglich: „Es kann kein Zufall sein, daß sich beim Vergleich zwischen Color- und Talealänge ein Verhältnis ergibt, das der Tetraktys angehört“ (ebda).

So gewiß man hier den „Zufall“ ausschließen möchte, so wenig sicher ist doch andererseits, daß „der Tetraktys angehörende“ Verhältnisse bereits auf den beabsichtigten kompositorischen (und damit im Blick auf das Harmonia-Ideal zeichenhaften) Einsatz der pythagoreisch-platonischen Proportionen hindeuten, geschweige denn, ihn „beweisen“. Denn das System der Mensuralmusik (und -notation) mit seiner jeweils ternären oder binären Teilung der Zeiteinheiten bzw. Notenwerte führt zwangsläufig zu Relationen (zwischen Noten, Messuren, isorhythmisch

behandelten Formgliedern), die auch in der Tetraktys vorkommen oder sich auf deren Entfaltungen zurückführen lassen. Und die Ähnlichkeit, ja numerische Identität von Explikationen der „Timaios-Skala“ (in „Lambda-Form) und Dreiecks-Diagrammen der mensuralen Notenwerte (wie in der *Declaratio trianguli* des Johannes Torkesey) ist unübersehbar. Doch: Zeigen gleiche Phänomene notwendigerweise gleiche Intentionen an? Konkret: ‚Beruhen‘ die in der Tat vielfältigen ‚Proportionierungen‘, wiewohl bereits im Mensuralsystem ‚angelegt‘, generell und nachweislich auf dem Bestreben, auch die temporale Durchordnung der Musik auf die Tetraktys in ihrer pythagoreisch-platonischen Bedeutung zu gründen?

Die Verfasserin hat diese Frage nicht in aller (erforderlichen) Eindringlichkeit verfolgt, wohl aber nach einem argumentativen Verbindungsglied gesucht, das sie in der Diskussion zwischen Vitry und Levi ben Gerson über die „numeri armonici“ von 1343 fand, deren Interpretation durch Eric Werner sie übernahm (I: 47–49), ohne aber die wichtigen, zu anderen Ergebnissen führenden Erörterungen der „numeri armonici“ von Wolf Frobenius (*Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre*, Stuttgart 1971, S. 167–177, sowie den ergänzenden Aufsatz in W. Erzgräber, *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, Sigmaringen 1989, S. 245–260) zu kennen. Jedenfalls bleibt gerade die entscheidende Stelle der Argumentation, inwiefern nämlich die unbezweifelbar maßgebenden Proportionen in formaler Anlage und Zeitgestalt der Musik des 14. Jahrhunderts tatsächlich — dem ‚Wesen‘ und der Intention nach — die Proportionen der Tetraktys sind, ziemlich ungeschützt, obwohl das ‚Fazit‘ deren ‚Gebrauch‘, so pauschal wie im angehäuft Material vorgefunden, als „ein zentrales Anliegen mittelalterlicher Komponisten“ ausgibt (I: 241).

Sieht man von dieser (nun allerdings Titel und Konzeption der Arbeit berührenden) Schwäche ab, so ist die Schrift durchaus nützlich, informativ, in vielen Details wertvoll und anregend. Sie veranschaulicht (auch in zahlreichen Diagrammen des zweiten Bandes), wie vielfältig sich klar proportionale Gestaltungen zeigen, sie vermag im Liedsatz-Repertoire bestimmte Gruppen mit analogen

Mensurwechseln aufzuführen (I: 174—177), schwierige „*canon*“-Relationen zu klären (I: 180—213, 228—237) und viele notations-technische Details zu erhellen (und wäre geradezu als Nachschlagewerk geeignet, wenn die Register auch ‚Sachen‘ einschließen und alle behandelten Stücke zuverlässig verzeichneten — eine Ausfeilung des Typoskriptes vor seiner Reproduktion wäre insgesamt zu wünschen gewesen).

Auch wenn man die Stärke der Arbeit im notationstechnischen Erörtern eines sehr umfangreichen und komplizierten Repertoires sieht, möchte man ihr anregenden Wert in der Frage nach den ‚Gründen‘ und dem ‚Sinn‘ der evidenten Bezüge auf Proportionen — über deren vage zu umschreibende Rolle hinaus, ‚Ordnung‘, zuweilen ‚Symmetrie‘ u. ä. zu verbürgen, — in etlichen Stücken des 14. Jahrhunderts nicht bestreiten. Ohne Frage bezeugen einige der „*canon*“-Vorschriften, daß die Autoren mit den mensuralen Proportionsangaben auch die pythagoreischen Intervallrelationen assoziierten (II: 141, 144); doch: Darf von so wenigen Beispielen her gefolgert werden, daß dies bei Kanons allgemein (mit lediglich ‚notationstechnischen‘ Anweisungen) und darüber hinaus in allen mit Proportionen versehenen Stücken galt? Gewiß ist die These bedenkenswert, daß sich Senleches in *Je me merveil*, dessen Text die „Schmiede zu zerstören“ wünscht, mit (durch Halbkolor notierten) „Fünfer“-Proportionen bewußt vom Nimbus des Pythagoreischen zu distanzieren trachtete (I: 168). Und natürlich bedarf die Suche nach symbolischen Bezügen ‚hinter‘ dem so auffälligen Proportionen-Gebrauch in jener Ära kaum einer Rechtfertigung. Gleichwohl verlangt gerade diese Zone des reinen Deutens ein hohes Maß von Behutsamkeit — ich denke auch: Eine Beschränkung auf Einzelstücke, deren Interpretation bereits schwierig genug ist (Vitrys *In nova fert* z. B. läßt sich nur — entfernt — mit den Maßen des Querhauses von St. Michael zu Hildesheim vergleichen, wenn man aus der Tenorstruktur die schwarzen Pausen [wie ‚Zäsuren‘ zwischen den symmetrischen Gruppen 3:2:1:2:3] ausklammert, folglich nicht geringfügig „eingreift“, wie auf S. I: 98 vorgeschlagen), hätte zumindest erwogen werden können.

(April 1995)

Klaus-Jürgen Sachs

HEINZ RISTORY: *Post-franconische Theorie und Früh-Trecento. Die Petrus de Cruce-Neuerungen und ihre Bedeutung für die italienische Mensuralnotenschrift zu Beginn des 14. Jahrhunderts.* Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1988). 460 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI. Band 26.)

Die Herkunft und Entstehung der italienischen Trecentomusik gab und gibt der Musikgeschichtsschreibung mannigfaltige Probleme auf. Bedingt durch den Umstand, daß die erhaltenen Hauptquellen sämtlich einen bereits fortgeschrittenen Entwicklungszustand dieses Repertoires dokumentieren, war lange Zeit keine andere Möglichkeit gegeben denn ein mehr oder weniger spekulativer Rückschluß auf dessen Anfangszeit. Eine ganze Reihe von in den letzten Jahren aufgefundenen theoretischen bzw. praktischen Quellenfragmenten haben hier insofern eine Änderung erbracht, als nunmehr, wenn auch nur sehr punktuell, Einblicke in die italienische musikalische Realität zu Beginn des 14. Jahrhunderts möglich scheinen. Vorliegende Arbeit — sie stellt die Erweiterung einer Wiener Dissertation dar — unternimmt den Versuch, durch eine Zusammenschau der neu aufgefundenen Quellenfragmente ein Teilproblem, nämlich die Entstehung der italienischen Trecentonotenschrift, einer Lösung zuzuführen.

Ausgangspunkt der Arbeit bildet die Annahme, daß das franconische System der Mensuralnotation in seiner durch Petrus de Cruce erweiterten Form — und hier insbesondere dessen Äqualismus der Brevisteilung — den Ausgangspunkt einer Entwicklung darstelle, die im Verlauf von knapp fünfzig Jahren (etwa 1280—1325) durch eine Übernahme des franco-petrinischen Systems und dessen allmähliche Anpassung an die Bedürfnisse der italienischen Trecentomusik schließlich zur Kodifizierung eines eigenständigen Systems italienischer Trecentonotation durch Marchettus de Padua geführt habe. Zwar läßt die gegenwärtige Quellenlage eine historisch exakte Rekonstruktion dieses Transformations- und Evolutionsprozesses nicht zu, wohl aber läßt sich eine solche Entwicklung — dies der methodisch bemerkenswerte Ansatz der Arbeit — durch eine Art indirekter Beweisführung wahrscheinlich machen: Insofern der

angenommene Transformationsprozeß notwendig in einem Dreischritt (Übernahme des franco-petrinischen Systems in Italien ohne Veränderungen; Transformationsstadium; Kodifizierung eines eigenständigen italienischen Notationssystems) erfolgen mußte, ergibt sich ein systematisches Raster zur Ordnung der überlieferten Quellen. Wenn einerseits sich für jede Entwicklungsstufe Belege finden lassen, wenn andererseits sich jeder auffindbare Beleg zwanglos in das Raster einfügen läßt, so kann dies als Indiz für die Richtigkeit der aufgestellten These gelten.

Diesem Ansatz folgend, stellt die Arbeit im wesentlichen eine Untersuchung aller überlieferten Quellen im Hinblick auf ihren systematischen Ort innerhalb des angenommenen Entwicklungsprozesses dar. Theoretische und praktische Zeugnisse werden dabei gesondert behandelt, jeder Quelle ein eigenes Kapitel gewidmet. Die Vorgehensweise der Untersuchung ist von hoher Einheitlichkeit. Nach einer umfänglichen Literaturdiskussion wird anhand einiger weniger Schlüsselbegriffe der Versuch einer Zuordnung zu einer bestimmten Phase der Notationsentwicklung unternommen. Dieses Verfahren fördert nicht nur manche bedenkenswerte Einzelergebnisse zutage, es verleiht der Arbeit zugleich eine große philologische Stringenz. Als Ergebnis erweist sich, daß mit einer einzigen Ausnahme sämtliche bekannten Quellen tatsächlich problemlos in das angenommene Entwicklungsschema eingeordnet werden können. Der Gleichklang der Ergebnisse hinsichtlich Theorie und Praxis verleiht diesem Umstand besonderes Gewicht. — Ob damit die Richtigkeit der der Arbeit zugrundeliegenden Entwicklungshypothese tatsächlich als bewiesen oder nur in hohem Grade als wahrscheinlich zu gelten hat, möge dahingestellt bleiben: Anlaß zum Weiterdenken bietet die Untersuchung in jedem Fall. Das aber ist nicht das mindeste Verdienst, das sich einer Arbeit bescheinigen läßt.

(Mai 1995)

Michael Wittmann

IAIN FENLON/JAMES HAAR: *The Italian madrigal in the early sixteenth century. Sources and interpretation.* Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). X, 369 S., Abb.

Die ursprüngliche Absicht der Autoren, eine Bibliographie des frühen Madrigalrepertoires zu erstellen — ähnlich Knud Jeppesens monumentalem dreibändigem Werk *La frottola* (1968—70) — führte zur Notwendigkeit einer grundlegenden Revision der gängigen Lehrmeinung über den Ursprung des Madrigals; und damit rückte zunächst Alfred Einsteins dreibändiges Standardwerk *The Italian Madrigal* (1949) in das Zentrum ihrer Kritik. Ihre Studien hatten sie zu einer Korrektur der Einsteinschen These gebracht, daß das Madrigal aus der vierstimmig homophonen Frottola hervorgegangen sei. Schon die Theorie der „künstlerischen Pause“ (Einstein, Bd. I, S. 139: „*The „Artistic Pause“*“) — mit der Einstein die Zeit der 1520er Jahre erklärte, in der die Frottola bereits niedergegangen, das Madrigal sich aber noch nicht entfaltet hatte — mutet wie eine arge Verlegenheitslösung an. Fenlon und Haar stellen am Anfang ihrer Untersuchung daher explizit die gängigen Thesen zum Ursprung des Madrigals in Frage: Sie bezweifeln, daß es die bislang postulierte enge Verbindung zwischen Frottola und Madrigal überhaupt gegeben hat, und fragen (bevor sie in die Quellenstudien eintreten), ob es nicht zu vereinfachend sei anzunehmen, daß der literarische Geschmack sich einfach von sich aus ständig verbessert und so das Madrigal gewissermaßen ‚ausgebrütet‘ habe. Und schließlich, in der Spezifizierung dieses Arguments, halten sie ein kulturelles Evolutionsdenken für falsch, nach dem die durchtextierte Vokalpolyphonie das Ziel sei, dem das italienische Lied stets zustrebte und an dem die Entwicklung des Madrigals auszurichten ist. Statt dessen weisen sie nach, daß Frottola und Madrigal sich zeitlich überlappen, geographisch und kulturell aber völlig unterschiedliche Gattungen darstellen. Nach diesen grundlegenden Klarstellungen, auf die die Autoren in den nachfolgenden Kapiteln vereinzelt noch zurückkommen, gelangt man in den ersten der zwei Hauptteile des Werks.

Fenlon und Haar unterteilen die frühe Madrigalentwicklung in zwei Entwicklungsphasen. Der Beginn in Rom und Florenz in den 1520er Jahren verweist in seiner Quellenlage auf einen weiteren kapitalen Fehler, dem Einstein seinerzeit erlegen war: Er hatte praktisch nur die gedruckten Quellen zur Grundlage seiner Untersuchung gemacht und dabei die

Handschriften übersehen, die das Bild nachhaltig verändern, da der Musikdruck in eben diesen 1520er Jahren nicht gerade blühte. Fenlon und Haar ermitteln für die Zeit der ‚künstlerischen Pause‘ ausführliches handschriftliches Material, teilweise durch deren Neudatierung und -bewertung. Sie weisen nach, daß der Hauptrepräsentant der neuen Gattung Philippe Verdelot war und daß sich die Entwicklung auf Florenz konzentrierte.

1527 wurde Florenz von der Pest heimgesucht, der — so die Vermutung der Autoren — auch Verdelot zum Opfer fiel. Die Plünderung Roms („Sacco di Roma“) 1527/28 durch die kaiserlichen Truppen Karls V. schließlich bedeutete den Zusammenbruch des gesamten kulturellen Lebens in der Stadt — und somit auch des ansässigen Druckgewerbes, das sich nun nach Venedig verlagerte. Venedig stieg innerhalb von zehn Jahren zum Verlagszentrum für italienische Madrigale auf. Gleichzeitig wurde aber das Madrigalrepertoire zu einem beträchtlichen Teil noch in Handschriften weiterverbreitet. Diese Quellenlage der 1530er Jahre mit Jacques Arcadelt als wichtigstem Komponisten ist der Gegenstand des zweiten Kapitels.

Die Untersuchung zur Verbreitung des Madrigalrepertoires schließt den ersten Hauptteil des Buches ab. Berücksichtigt werden hierbei die unterschiedlichsten ‚Begleitumstände‘, so etwa das neuartige Druckverfahren, bei dem der Satz nur mehr in einem Arbeitsgang (mit Hilfe von beweglichen Typen, die Notenzeichen und -linien gleichzeitig abbildeten) hergestellt werden konnte. Dieses Verfahren war letztendlich billiger und bedeutete die Möglichkeit zu wesentlich weiterreichender Verbreitung der Musikdrucke. Madrigale erfuhren aber auch Verbreitung durch ihre Pflege in den italienischen Akademien und außerhalb der Landesgrenzen durch die Drucke von Jacques Moderne in Lyon. — Mit dem Jahr 1540 wird die historische Untersuchung abgeschlossen, denn zu dieser Zeit ändert sich das Madrigal, das ältere Repertoire wird teilweise neugedruckt und als überkommen betrachtet.

Der zweite, wesentlich umfangreichere Hauptteil (er macht fast drei Viertel des Buches aus) liefert einen annotierten Quellenkatalog des Madrigalrepertoires innerhalb des abgesteckten Untersuchungszeitraums. Besondere Erwähnung verdienen dabei die

handschriftlichen Quellen, deren äußerer Zustand genauestens beschrieben wird, gefolgt von tabellarischer Darstellung des Inhalts mit genauen Konkordanzen. Bei den mit gleicher Akribie verzeichneten Drucken beschränken sich die Autoren auf solche, deren handschriftliche Vorlage bekannt ist. So ist es möglich, die Verbreitung des Repertoires über die beschriebenen zwei Jahrzehnte zu verfolgen (wobei natürlich nicht das gesamte handschriftliche Material in Drucken aufgegangen ist).

Fenlons und Haars Geschichte des frühen Madrigals ist eine wichtige Revision des Einsteinschen Werks. Trotz vieler notwendiger Korrekturen wird dessen Wert übrigens an keiner Stelle polemisch verworfen. Die Systematik der Untersuchung ist so bestechend wie die Vielfalt der Perspektiven, unter denen die Autoren — beide ausgewiesene Koryphäen auf ihrem Gebiet — ihren Untersuchungsgegenstand beleuchten.

(April 1995)

Manuel Gervink

MICHAEL HEINEMANN: Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 1994. 317 S., Abb., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Die für die gesamte Palestrinaforschung zentrale Frage ist die nach der tatsächlichen musikgeschichtlichen Bedeutung des Komponisten. Sie wird, je nach Standpunkt, unterschiedlich, ja kontrovers behandelt. Daß sich die Diskussion auf wenige, gebetsmühlenartig wiederholte und zumeist wenig reflektierte Urteile und Vorurteile stützt, ist das eigentlich Bedenkliche.

Michael Heinemann legte zum 400. Todesjahr des Meisters eine Monographie vor, die den aktuellen Stand des Wissens zusammenfaßt. Das umfangreiche Literaturverzeichnis im Anhang erweist sich als sehr nützlich. Die Möglichkeit, eigens auf Forschungsdefizite hinzuweisen, nahm der Autor leider nicht wahr, diese können lediglich indirekt erschlossen werden. So stehen beispielsweise noch immer ein kritisches Werkverzeichnis sowie eine kritische Gesamtausgabe aus. Eine Studie über Palestrinas lebenslange Tätigkeit als Sänger, Organist, Kapell- und Konzertmeister sowie als Pädagoge, die wichtige Rückschlüsse auf sein kompositorisches Schaffen erlauben würde, fehlt ebenso wie eine Studie

über Palestrinas Stellung im römischen Musikleben seiner Zeit, das durch Kontroversen und Eifersüchteleien gekennzeichnet war. Die intensive Auseinandersetzung mit der humanistischen und zukunftsweisenden Forderung des Konzils nach mehr Textverständlichkeit, das Engagement für die Erneuerung der gregorianischen Melodien, die persönliche Nähe zu Nicola Vicentino und dessen Förderer Ippolito II. d' Este zeigen Palestrina als einen musikalischen Neuerungen gegenüber aufgeschlossenen Komponisten, der diese in einzigartiger Weise mit traditionellen Techniken zu verknüpfen suchte. Auch hierüber liegt bis heute keine Untersuchung vor.

Heinemann referiert bedauerlicherweise unkritisch gängige Vorurteile. Er ermittelt bei Palestrina als charakterliche Triebfedern Gewinnsucht und den Drang zur Selbststilisierung. Er wirft ihm Opportunismus und Listigkeit vor. Seine Musik sei konturlos, obgleich sie hohes handwerkliches Geschick verrate, das dennoch keineswegs an die Fähigkeiten der Niederländer heranreiche. Ihre einfache, ewiggleiche Struktur sei ein Ergebnis von Innovationsmangel, Weltferne und Berechnung. Sie sei angeblich nie modern, allenfalls zu bestimmten Zeiten als Gegenentwurf aktuell gewesen, und sie sei zudem maßlos überschätzt worden. Sie habe nur als Mythos überlebt, in zweifelhaften, aber unumgänglichen Bearbeitungen, im Dunkel der Sixtinischen Kapelle, in der Finsternis des 19. Jahrhunderts. Zudem sei Palestrina wie kein anderer Musiker Exponent des erstarrten Katholizismus und des korrupten Rom gewesen. Wie hell leuchteten hingegen Persönlichkeit und Schaffen anderer Komponisten, etwa eines Josquin Desprez oder eines Orlando di Lasso! Diesen Argumenten, die auf Carl von Winterfeld und seine Nachfolger zurückgehen, kann nicht von vornherein ihre Existenzberechtigung abgesprochen werden, doch sind sie oft genug unhistorisch. Sie helfen zudem nicht, die Eigenart und das Erfolgsgeheimnis der Musik Palestrinas zu erschließen. Sie gestehen zudem Palestrina nicht zu, was bei jeder anderen komplexen Komponistenpersönlichkeit ohne weiteres, ja teilweise sogar mit unverhohlener Bewunderung, hingenommen wird. Einer Monographie, die den gegenwärtigen, beschränkten Wissensstand wiedergibt, hätte eine ebenso sachliche wie detaillierte Prüfung

und Abwägung aller Argumente zugrunde liegen müssen. Die sorgfältigen Werkanalysen und der interessante Abbildungsteil kompensieren den Eindruck der Einseitigkeit nur zum Teil.

(Mai 1995)

Michael Lamla

PETER GRADENWITZ: Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1991. 284 S., Abb., Notenbeisp.

Eines der eigenartigsten Phänomene abendländischer Kulturgeschichte ist der literarisch-musikalische Salon, der in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert, in England bereits ein und in Frankreich zwei Jahrhunderte früher eine bedeutende gesellschaftliche Rolle spielte. Vorbilder und Vorläufer finden sich in der antiken Welt und im europäischen Mittelalter. Nach Gradenwitz blühte diese Art der Gesellschaftskultur immer dann auf, „wenn die Zeit reif dafür war, soziale Schranken zwischen Fürst, Adel und Bürgertum aufzuheben und auch Frauen an hochgeistigen Unterhaltungen teilnehmen zu lassen“ (S. 13). Wird dieses emanzipatorische Potential der Salonkultur auch gelegentlich überschätzt (Zusammensein ohne Gemeinsamkeit), so waren die geselligen Clubs, Zirkel, Lesegesellschaften sowie insbesondere die berühmten Berliner und Wiener Salons von Henriette Herz, Rahel Levin, Fanny Mendelssohn und Fanny von Arnstein tatsächlich Treffpunkte von Aristokraten und Arrivierten, Künstlern und Dilettanten, Gelehrten und Bildungshungrigen, jüdischen und christlichen Intellektuellen sowie jungen und betagten, femininen und maskulinen „gens de qualité“ mit denselben oder unterschiedlichen Interessen.

Vom Beginn der allgemeinen bürgerlichen Alphabetisierung im 18. Jahrhundert bis zum bereits überschrittenen Höhepunkt gegen Mitte des 19. Jahrhunderts, in dem Literatur „thränenreich“ verschlungen wird und in dem verflachte Musik durch klimpernde höhere Töchter („Sie singen höher, denn genotiert; sie lesen anders, denn geschrieben; sie reden und sagen anders, denn ihnen im Herzen ist“, Wilhelm Heinrich Riehl nach Kaiser Maximilian I., zit. n. S. 97) zum Tee gegeben wird,

zeichnet Gradenwitz ein eindrucksvolles Bild der kulturgeschichtlichen Bedeutung jener mondänen Bildungs- und Unterhaltungsgelegenheiten, die u. a. unser modernes Konzertleben zu entwickeln halfen, den jüdischen Intellektuellen soziales Selbstbewußtsein verschafften und die Emanzipation der Frau generalprobenartig zum Thema machten.

In sechs Kapiteln beschäftigt sich der Autor mit der Gesellschaftskultur im Wandel der Zeiten, den bürgerlichen Clubs und Lesegesellschaften in Deutschland im 18. Jahrhundert, dem Gesellschaftsleben und der Geselligkeit in den Niederlanden im 17. und 18. Jahrhundert, der Blütezeit der Salongeselligkeit in Berlin, der Bildung, dem Geschmack und dem Lesestoff im Esprit-Zeitalter sowie der Musik im Salon und der Salonmusik. Grundlage für seine Forschungen ist eine immense Fülle von Quellen, die (unterstützt durch die DFG und das Leo Baeck Institut Jerusalem etc.) in vielen europäischen Ländern zusammengetragen wurden und (wie z. B. niederländische Dokumente aus der Rosenthaliana-Bibliothek Amsterdam) erstmals ausgewertet und auszugsweise wiedergegeben werden.

In Wort und Bild präsentiert der Autor einen umfassenden kulturhistorischen Überblick, der vom „museion“ Alexandrias über die mittelalterlichen Minnehöfe sowie die Camerata Fiorentina und den ersten — als solchen zu bezeichnenden — Salon („Hôtel de Rambouillet“, 1617) bis hin zum letzten der bedeutendsten französischen Salons reicht, nämlich jenem der Gräfin Marie d'Agoult, der Geliebten Franz Liszts und Mutter Cosima Wagners. Gradenwitz' Arbeit bietet weit mehr als der knappe Titel ankündigt: nämlich reichhaltige und differenzierte Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Frau, insbesondere auch der jüdischen Frau, zu einer Sozialgeschichte des Luxus, des Geschmacks und der Moden, zur Literaturgeschichte des Schöngestigen und (konzentriert auf das letzte Kapitel) Beiträge zu einer Geschichte der Musik für Dilettanten, zu einer Geschichte der femininen Musikerziehung und zur aufklärerisch-frühromantischen Musikästhetik. Gradenwitz' Analyse der Salonkultur bezieht sich unter musikologischem Aspekt im wesentlichen auf die qualitätsmäßige Spanne, die zwischen den „Albumblättern“ der Klassiker bzw. Felix

Mendelssohns *Liedern ohne Worte* und dem berühmten *Gebet einer Jungfrau* von Tekla Badarzewska liegt. Er arbeitet vielfältige musikkulturelle Wandlungen heraus, etwa die unterschiedliche Rolle der Musik in Hausmusikzirkeln und im Salon, auffällige Veränderungen im Konzertverhalten, in der Kompositions- und Arrangementstechnik, in der Aufführungspraxis und in der didaktischen Tendenz. Gradenwitz' Analyseergebnis ist unterschiedslos sowohl unter literatur-, musik- und sozialgeschichtlichem Aspekt: Das „Mißverhältnis zwischen äußerem Aufwand und innerem Gehalt“ (S. 257) als eines der Kennzeichen von Trivialisierung betrifft eben nicht nur billige Nachahmungen von Wolfgang Goethes *Werther* und die Produktion tonmalerischer Fantasien und Romanzen mancher „Beethoven-Konkurrenten“, sondern begründet auch das Absinken der elitären Kunstgeselligkeit im späten 19. Jahrhundert.

(Mai 1995)

Hermann Ulrich

Tanz und Musik im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert. Konferenzbericht der XIX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 13. bis 16. Juni 1991. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM unter Mitarbeit von Frieder ZSCHÖCH. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis 1993. 158 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 45.)

Ein breites Spektrum an Diskussionsmöglichkeiten rund um „Tanz und Musik im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert“ zeigen die Referate der XIX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung in Michaelstein/Blankenburg (13.—16. 6. 1991): Musik-, Tanz- und Theaterwissenschaftler sowie die Praktiker selbst äußern sich zu der weitgesteckten Thematik, wobei die Ansatzpunkte der Argumentation mit der jeweiligen ‚Herkunft‘ des Vortragenden eng korrespondieren. Einige Referate beschränken sich auf kurze Hinweise zu noch offenstehenden Fragen der Tanzforschung oder machen knapp auf umfangreiches, bislang unausgewertetes Material — insbesondere in Archiven und Bibliotheken der ehemaligen Ostblockstaaten — aufmerksam. Andere Referenten hingegen äußern sich zu spezifischen musik-/tanzwissenschaftlichen Fragestellungen.

So widmen sich in letztgenannter Art und Weise Klaus Miebling (Freiburg) und Ernst Kubitschek (Innsbruck) der heiklen Tempofrage: Miebling tritt entschieden für generell schnellere Zeiten ein und kann sich im Eifer des Gefechts nicht überspitzter Anmerkungen enthalten — der engagierte, kompromißlose Vortrag verleiht der Problematik zusätzliche Brisanz. Kubitschek entwickelt am Beispiel der Allemande eine aufschlußreiche Systematik, bei der innermusikalische Kriterien Rückschlüsse auf die Wahl des Tempos erlauben.

Eingehend behandelt Rainer Gstrein (Innsbruck) aufgrund einer umfangreichen Quellsammlung die Courante-Sarabande, die er als mögliche Wegbereiterin der Sarabande vorstellt. Gert Oost (Utrecht) geht tänzerischen Elementen in Bachs Orgelchorälen nach und kann durch einleuchtende Ergebnisse dem weitverbreiteten Vorurteil entgegenwirken, daß sich Kirchemusik und Tanz diametral gegenüberstehen.

Aufschlußreich ist auch der Beitrag von Dorothea Schröder (Hamburg), der durch detaillierte Quellenstudien der „lückenlos überlieferten Textbücher“ [!] zum Repertoire der Hamburger Gänsemarkt-Oper Gewohnheiten und Präferenzen der (Opern-)Ballettpraxis des 17 und 18. Jahrhunderts an dieser Spielstätte verdeutlicht.

Als ein buntes Sammelsurium munter aneinandergereicher Quellenzitate hingegen entpuppt sich Monika Finks (Innsbruck) Referat zum „Tanzmeister im 18. Jahrhundert“: Die angefügten, stolzen 95 Zitatnachweise lesen sich streckenweise wie das Inventarbuch einer kleinen Tanzbibliothek — wie schade, daß bei all den Kostbarkeiten eingehende Quelleninterpretation deutlich zu kurz kommt.

Daß in der Kürze auch die Würze liegen kann, beweisen die beiden Referenten, die sich mit Spezialgebieten der Tanzfolklore beschäftigen: Susanne Staral (Berlin) berichtet über die „Hardanger Fidel“ im Zusammenhang mit norwegischen Bauerntänzen im 18. Jahrhundert, Rudolf Pečmann (Brno) informiert über Volkstanzmotive in der Suite *Rossignolo* von Alessandro Poglietti.

Der zentralen Bedeutung einer streng kodifizierten Gebärdensprache in der barocken Theaterpraxis geht Karin Zauft (Halle) nach, und Klaus-Peter Koch (Saale) konzentriert sich auf das von Gottfried Taubert in seinem

Rechtschaffenen Tanzmeister beschriebene „polnische Tanzen“ und kann seine Ausführungen durch musikalische Quellen aus dem geographischen Umfeld komplettieren.

Als Resümee der insgesamt 17 Vorträge bleibt der Gesamteindruck einer aspektreichen Auseinandersetzung mit Phänomenen barocker Musik- und Tanz-(Theater)praxis. Die Bescheidenheit der äußeren Gestalt des „Konferenzberichtbüchleins“ — insbesondere Layout und Lektorat lassen bisweilen sehr zu wünschen übrig — scheint quasi symbolisch für intensive Bemühungen um ernsthafte Kulturarbeit auch in Zeiten restriktiver Kulturpolitik zu stehen.

(April 1995)

Stephanie Schroedter

SCOTT FRUEHWALD: *Authenticity Problems in Joseph Haydn's Early Instrumental Works. A Stylistic Investigation.* New York: Pendragon Press (1988). VIII, 275 S. (Monographs in Musicology. No. 8.)

Gegenstand der inhaltsreichen, übersichtlich gegliederten sowie prägnant und anschaulich formulierten Untersuchung sind Haydn zugeschriebene Kompositionen, die dokumentarisch weder als echt noch als unecht erwiesen sind und vor etwa 1770 entstanden sein dürften. Der Verfasser prüft eine große Anzahl von ihnen in den Gattungen der Klaviersonate, des Klavierquartetts, Klaviertrios, Streichtrios, Divertimentos und Konzerts. Ein weiteres Kapitel ist den *Streichquartetten* „Opus 3“ gewidmet. Der Verfasser kennt die einschlägige Haydn-Literatur und zieht auch Literatur aus anderen musikgeschichtlichen sowie kunst- und literargeschichtlichen Forschungsgebieten heran. (Das Schrifttum dieser Nachbardisziplinen bereichert neuerdings der von Ottavio Besomi und Carlo Caruso herausgegebene Sammelband *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura*, Basel 1994). Fruehwald ist also mit der für Haydn schon ziemlich gründlich erforschten dokumentarischen Seite der Echtheitsfrage vertraut. Seine eigene Untersuchungsmethode gilt aber der weniger gut erfaßbaren stilistischen Seite. Hier sucht er festen Boden zu gewinnen. Im Unterschied zu den in bezug auf den Stil meist intuitiven, nur teilweise explizierten Urteilen früherer Haydn-Forscher ist seine Methode statistischer Art und stellt in

systematischer Hinsicht einen bedeutenden Fortschritt gegenüber ähnlichen Ansätzen bei Jan LaRue und anderen dar. Seine positiven und negativen Untersuchungskriterien richten sich jeweils auf einen Komplex genau definierter, sehr partieller Aspekte der Komposition (z. B. die pro Zählzeit des Taktes durchschnittlich sich errechnende Anzahl der Harmonie- oder Texturwechsel oder rhythmischen Impulse), und stets werden Vergleiche mit einer Gruppe von einwandfrei für Haydn beglaubigten Stücken verwandter Gattung sowie Gegenproben mit verwandten Stücken anderer Komponisten aus Haydns Zeit angestellt. Sicherlich kann nicht von Objektivität im strengen Sinne gesprochen werden, da die Kriterien und Vergleichsstücke nach Art und Zahl vom Verfasser intuitiv ausgewählt und gewichtet werden. Es überrascht auch nicht, daß des Verfassers Urteile sich durchaus im Rahmen der intuitiven Urteile der bisherigen Forscher halten und bei fehlendem Consensus bald der einen, bald der anderen Seite recht geben (vgl. die Belege hierfür in dem von der Mainzer Akademie 1991 vorgelegten Sammelband *Opera incerta: Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben*, S. 100 und 104f.). Dennoch darf man Fruehwalds Untersuchungsmethoden als in ihrer Art mustergültig bezeichnen, nicht zuletzt wegen der ihr eigenen Durchsichtigkeit und Nachprüfbarkeit. Die mit ihr erzielten Urteile über Echtheit oder Unechtheit der untersuchten Werke wird man in künftigen Diskussionen — die damit nicht grundsätzlich überflüssig geworden sind — berücksichtigen müssen.

Das vom Verleger vorbildlich ausgestattete Buch weist neben zusammenfassenden und erläuternden Anhängen eine Bibliographie sowie ein Namen- und Werkregister auf.

(März 1995) Georg Feder

Mozart-Jahrbuch 1993 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. VIII, 214 S.

Drei Themenschwerpunkte werden im *Mozart-Jahrbuch 1993* behandelt, das erstmals von der neuen Schriftleitung (Angelika Lindmayr und Wolf-Dieter Seiffert) verantwortet

wird: „Biographisches zu Personen aus Mozarts Lebensumkreis“, „Quellenspezifisches“ und „Musikalisch-Analytisches“. Über den Salzburg-spezifischen Berufsstand der „Totensinger“ informiert Heinz Wolfgang Hamann am Beispiel von Johann Jacob Freystädler, des Vaters des Mozart-Schülers Franz Jacob Freystädler. Robert Münster kommentiert 14 bislang unpublizierte Schattenrisse von Personen, die durch ihre Nähe zum Theater mit Mozart in Berührung kamen. Eric Offenbacher ist der Autor einer sehr detaillierten biographischen Studie über die reichlich sinnstre Persönlichkeit von Johann Heinrich Feuerstein, dem Verfasser des Vorwortes von Georg Nikolaus von Nissens Mozart-Biographie. Die Studie wird im nächsten Jahrbuch fortgesetzt.

Anlaß zu einer Kontroverse gibt ein von Mozart geschriebener „Kassa-Zettel“, der vor wenigen Jahren bei einer Auktion auftauchte. Volkmar Braunbehrens und Ulrich Drüner halten ihn für „das erste von Mozarts Hand stammende Dokument, das Angaben über seine Einkommensverhältnisse enthält“. Demgegenüber wirft Ulrich Konrad den Autoren vor, dem Zettel „interpretatorische Gewalt“ anzutun. Die grundsätzliche Problematik von Quellenbeschreibungen und -bewertungen, die Konrad in diesem Zusammenhang aufwirft, reicht freilich weit über den „Kassa-Zettel“ hinaus und sollte Anlaß zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den Praktiken der Quellenforschung sein.

Im musikanalytischen Teil des Bandes zeigt Daniel Jacobson an ausgewählten Beispielen, wie Mozart die Sonatenform in seinen Bühnenwerken zur Dramatisierung der Musik verwendet. Über neue Erkenntnisse zur Herkunft und Quellenlage der Ballettmusik in *Ascanio in Alba* referiert Sibylle Dahms. Die Tradition des Notturmo bei Mozart ist Thema eines Beitrags von Harrison James Wignall.

Wie der vorangegangene Band hat auch der Jahrgang 1993 des *Mozart-Jahrbuchs* noch mit der Flut von Publikationen zu kämpfen, die im Jubiläumsjahr 1991 auf den Büchermarkt gekommen waren. Eine gute Entscheidung der neuen Schriftleitung war es, den Rezensionenteil mit kleinerer Schrifttype im zweiseitigen Satz zu drucken, der so wesentlich angenehmer zu lesen ist.

(Mai 1995)

Susanne Schaal

JOHANN STRAUSS (SOHN): *Leben und Werk in Briefen und Dokumenten. Im Auftrag der Johann-Strauß-Gesellschaft Wien gesammelt und kommentiert von Franz MAILER. Band IV: 1887—1889. Tutzing: Hans Schneider 1992. 357 S., Abb.*

Achtzehn Jahre nach Hanns Jäger-Sunstenaus Dokumentenband *Johann Strauß. Der Walzerkönig und seine Dynastie. Familiengeschichte, Urkunden* (Wien 1965) startete dieser zweite Versuch einer umfassenden Sichtung, geplant auf mindestens acht Bände: Mailers erster Dokumentenband umschließt 39 Jahre (1825—1863), der zweite 14 Jahre (1864—1877), der dritte 9 Jahre (1878—1886) — und nun der vierte: 3 Jahre (1887—1889). Die 1983 zur Edition freigegebene Reihe, 1986, 1990 und 1992 fortgesetzt, soll zum Jubiläumsjahr 1999, hundert Jahre nach dem Tode des größten österreichisch-deutschen Melodikers, ihren Abschluß finden. Das ist nicht mehr gewiß. Zuviel Material hat sich inzwischen angefundenes, und gerade die letzten Jahre sind überproportional zu berücksichtigen.

Im vierten Band geht es um eine Zeit, in der Johann und Adele Strauß Coburger Bürger und damit deutsche Staatsangehörige wurden. Die Bayreuther Festspiele werden besucht (1888), eine Kur in Heringsdorf an der Ostsee ist erforderlich (1889). Kompositorisch aber geschieht wenig. Mit *Simplicius* (1887) hat Strauß kein Glück. Den Höhepunkt markiert der *Kaiser-Walzer* im Berliner Etablissement „Königsbau“ 1889 uraufgeführt. Bruder Eduard absolviert mit dem berühmten Strauß-Orchester eine Mammut-Tournee durch 83 deutsche Städte.

Franz Mailer, der bekannte Strauß-Fuilletonist und Präsident der Wiener Strauß-Gesellschaft, hat den Inhalt in drei Jahresabschnitte gegliedert und mit entsprechenden Jahrestiteln versehen. Über die Hälfte des Buchumfangs steht unter dem Motto „Auf den Hügeln von Coburg“ (1887). Es sind jene Hügel, die Strauß, einer Notiz Jürgen Erdmanns zufolge (bei Mailer S. 131), „vermutlich nie bestiegen“ hat. Aber der Aufenthalt in Coburg wurde notwendig, um von der aus Breslau stammenden Sängerin Angelica Dittrich geschieden zu werden (S. 94) und um endlich, als dritte Frau, Adele heiraten zu können. Da geht es um die umfangreichen Korrespondenzen und Vorbereitungen, um Ehevertrag (S. 98ff.), Zustim-

mungsdekret von Herzog Ernst II., um Aufgebot und — endlich — Heiratsurkunde (S. 126f.).

Coburg hat Strauß dann nie mehr wiedergesehen. In seinem Urteil erscheint jene Stadt, die ihm neue Zukunftsperspektiven eröffnete, mal als „herzlich fad“ (S. 72), dann als „sehr schön ... (vielleicht für andere)“ (S. 87f.). Hoffnung gab ihm dieses „von Kindern reich gesegnete(n) Coburg“ (S. 73), diese „Kinderfabrikanstalt außer Konkurrenz!“ (S. 87), auch in anderer Hinsicht: Strauß kokettierte mit der Möglichkeit, doch noch Vater eines Kindes zu werden. Mailer verweist auf die Einzigartigkeit dieses Hinweises (S. 72) und auf resignative Andeutungen (S. 119ff.), ohne die Diskussion zu vertiefen. Wir aber fragen: Litt Strauß, selbsternannter „Krüppel(n) ersten Ranges“, beim Komponieren und Musikmachen an allzu „aufregende(r) Nervenbeschäftigung“ (S. 120) — oder hatte er sich in jungen Jahren eine „Malaise“ zugezogen? Er war ehemals, so die Ermittlungen der K. K. Obersten Polizeibehörde, „ein leichtsinniger, unsittlicher und verschwenderischer Mensch“, der erst seit Mitte der 50er Jahre „eine mehr geregelte Lebensweise“ führte (vgl. Dokument 136 bei Hanns Jäger-Sunstenau).

Neben den Zeremonien der Gothaer Einbürgerung, der „Strauß'schen Ehefrage“ (S. 95) in Coburg und dem anschließenden Kuraufenthalt der Neuvermählten in Franzensbad gelten zahlreiche Briefe und Zeitungsnachrichten der Entstehung der Operette *Simplicius*, die am 17. Dezember 1887 im Theater an der Wien unter persönlicher Leitung des Komponisten stattfand. Verdienstvoll von Mailer ist, grundlegende Aspekte gemeinsamer Euphorisierung aufgezeigt zu haben: beim selbstbewußten Librettisten Victor Léon (dem nachmaligen Erfolglibrettisten von *Rastelbinder* und *Der fidele Bauer*, als Mitlibrettist von *Opernball*, *Wiener Blut* und *Die lustige Witwe*), Komponisten Strauß („als Stoff das hervorragendste aller Bücher in der Neuzeit“, S. 81), Regisseur Jauner („originell und interessant“, S. 112), bei der Gattin Adele („daß der *Simplicius* Text immer mehr gefallen wird“, S. 177) und anderen ...

Daß aber der *Simplicius* — neben *Blindeküh* 1878 — zum größten Flop des ‚Operettenkönigs‘ Strauß wurde, kommentiert Mailer eher auf leisen Sohlen. Der Abstieg von den

Höhen des *Zigeunerbarons*, nach dessen Uraufführung 1885 Strauß aus dem Österreichischen Staatsverband ausgetreten war, wirkte allzu schmerzlich nach. Gründe? Die Erstfassung des *Simplicius* sei „bis heute in der Strauß-Literatur nicht erwähnt worden“ (S. 141): eine entlarvende Bemerkung im doppelten Sinne. Mailer geht nämlich auf Strauß-Literatur höchst selten ein; und wenn, dann im vagen, vornehmlich abqualifizierenden Sinne (S. 306: „... von der Forschung lange Zeit hindurch nicht beachtet“). Mailer erscheint unersetzlich! Wo man ihn aber als Kommentator von Primärquellen und Ersthinweisen gern benutzen und ehren würde, weicht er aus:

- Da gäbe es in Coburg die Abschrift eines Librettos; was es damit auf sich habe, wird „durch die wissenschaftliche Auswertung im Rahmen der Johann-Strauß-Gesamtausgabe noch zu klären sein“ (S. 114).
- Léon soll „einen Mitarbeiter akzeptiert“ haben: „wer es war, wird anlässlich der Gesamtausgabe zu klären sein“ (S. 144).
- Auch über den „Zustand der Dirigierpartitur, die Strauß am Premierenabend verwendet hat“, würde erst „anlässlich der Gesamtausgabe der Strauß-Kompositionen eingehend zu berichten sein“ (S. 152). Und so weiter ...

Die derart avisierten Berichte und Klärungen aber dürften auf sich warten lassen; vor gut einem Jahr hat die Universal Edition Wien (*Die Fledermaus, Eine Nacht in Venedig*) die Arbeit an der Gesamtausgabe von Strauß-Operetten eingestellt; ein Nachfolgeverlag ist nicht in Sicht.

Mailer kommentiert die Dokumenten- und Briefangaben nach Lust und Laune, mal ausführlicher, mal überhaupt nicht. Kommentar nach einem Hanslick-Brief an Strauß, zum Titelhinweis *Don Cesar*: „mit der Musik von Rudolf Dellinger. Das Werk wurde im Jahr 1885 im Carltheater gespielt“ (S. 150). Kein Hinweis darauf, daß *Don Cesar* am 28. 3. 1885 in Hamburg unter Leitung Dellingers — eines böhmischen Komponisten und Bühnenpraktikers, der am Hamburger Carl-Schultze-Theater auch zahlreiche Strauß-Operetten dirigierte — uraufgeführt worden ist. Über Hamburger Straußiana aber liest man bei Mailer so gut wie gar nichts. Ebenso bleibt er uns mehrere Aufklärungen zu Strauß-Briefen schuldig.

Strauß schrieb an Kapellmeister Adolf Müller jun. über einen Sänger „Sigmund“, den er „heute zum 1^{ten} Male gehört und gesehen“ habe, daß er der Partie eines ersten Tenors im *Simplicius* „nicht gewachsen zu sein“ schein. Dazu Mailers Fußnote (S. 152): „Ein Tenor mit Namen Sigmund hat bei der Uraufführung von ‚Simplicius‘ nicht mitgewirkt. Den Part des Arnim sang der Tenor Karl Streitmann.“ Über den Tenor Adolf Sigmundt (geb. 1845 in Ulm) informiert uns indessen der erste Strauß-Biograph Ludwig Eisenberg im *Großen Biographischen Lexikon der Deutschen Bühne im 19. Jahrhundert* (Leipzig 1903, S. 968), daß er als beliebter Heldentenor ja gerade am Coburger Theater wirkte, wo er 1884 zum „herzoglichen Kammersänger“ ernannt worden war: ein für Coburgs Dokumentenband nicht eben belangloser Hinweis.

Was uns Mailer zur Gesamtausgabe der Werke des Vaters Strauß mitteilt (S. 153ff.), ist zumindest mißverständlich. So ist nicht erwiesen, daß Eduard Hanslick Passagen von Strauß „wörtlich übernommen“ (S. 153) hat; wahrscheinlicher ist, daß Hanslick mit der Offenlegung entsprechender Passagen im Buch *Aus meinem Leben* (1894) noch zu Lebzeiten des Komponisten Strauß (dieser hätte widersprechen können!) darauf hinweisen wollte, als dessen ‚ghostwriter‘ gedient zu haben. Im übrigen fehlt jeglicher Hinweis, wie Johann Strauß, der Sohn, seine Herausgeberschaft verstand. Die Klavierausgaben wurden an keiner Stelle mit den Orchesterfassungen verglichen; der Junior griff vielmehr auf die teils fehlerhaften Ersteditionen von Klavierfassungen zurück, verzichtete auf die Erwähnung und Klärung von Tonartfragen, versuchte an einigen Stellen, den Vater zu verbessern (vgl. op. 12, Nr. 3b), ließ dann aber alles stehen und enthielt sich sogar längst überfälliger Korrekturen.

Schade! Eine vertane Chance nicht nur durch Johann Strauß/jun., sondern auch durch Mailer für dessen Verleger Hans Schneider (Tutzing), der die Werke des Vaters seit 1987 erneut von Ernst Hilmar hatte herausgeben lassen: *Johann Strauß (Vater). Sämtliche Werke in Wiedergabe der Originaldrucke*. Schneider jedenfalls hat den Dokumentenband Mailers in ansprechender Gestaltung und Drucklegung herausgebracht, mit Abbildungen Coburger Motive und Persönlichkeiten, von Faksimiles, Theaterzetteln usw.

Wer Unterhaltung sucht, nach einem „Juxbrief“ (S. 141) verlangt oder Strauß „blödeln“ (S. 163) sehen und beim „Jüdeln“ (S. 164) studieren möchte, der wird bei Mailer stets reiche Nahrung finden.

Wer jedoch mit Mailers Dokumentenband wissenschaftlich arbeiten will, bekommt Schwierigkeiten. Die Strauß-Briefe/Postkarten sind nämlich nicht nummeriert; die Einarbeitung in die Reihe übriger Dokumente und Briefe von Adele Strauß, Léon, Jauner, Lewy, Hanslick, Simon usw. erfolgte nicht streng chronologisch, sondern zuweilen nach Inhalten und Problembereichen verschoben. Wenn bis zu drei Briefe oder Dokumente ohne Nummerierung eine Seite beanspruchen, wird das Zitieren umständlich. Wie zitiert man die als „etwas gekürzt“ angezeigten Briefe (S. 9, 10, 14, 21 usw.), wenn entsprechende Kürzungsstellen (Absätze? Passagen/Sätze?) nicht gekennzeichnet sind? Bedeutet der Hinweis „Privatbesitz“ (S. 122, 128 usw.), daß die Quelle — oder zumindest eine Kopie des Briefes — nur über Mailers Adresse und Befürwortung einsehbar ist? Wie erfährt man die Quelle zu einem Straußschen Leinentuch-Buchstabemotiv, über das „immer wieder berichtet“ (S. 172) worden sei: von wem — wo?

So informativ es sein kann, über alle Bemühungen zur Umarbeitung und Rettung des *Simplicius* informiert zu sein, über eine ‚Schaffenskrise‘ (S. 296) im Zusammenhang mit der Entstehung des *Ritter Pasman* spekulieren zu dürfen: Es verliert sich fast alles im vagen, wenn man konkret nachfassen will. Da soll der „Wahrheitsgehalt“ eines Zeitungsberichts Max Kalbecks „allerdings hier keiner kritischen Untersuchung unterzogen werden“ (S. 225) Warum nicht? Andererseits soll Richard Genée in einem Schreiben an eine Wiener Zeitungsdirektion „nicht ganz aufrichtig gewesen“ sein, wie „die Forschung ... indessen ergeben“ habe (S. 218). Welche „Forschung“ ist da gemeint? Namen und Ergebnisse werden nicht genannt.

Wenn von „Kenntnis der Originalpartitur“ der *Fledermaus* (daselbst) die Rede ist, sollte der *Fledermaus*-Herausgeber Fritz Racek zu Rate gezogen werden. Doch Mailer zieht es vor, eine ‚Ansicht‘ zu vertreten — präziser: sie einem anderen in den Mund zu legen: „Aber Genée war offenbar der Ansicht, auch diese Mitarbeit sei nicht ‚schöpferisch‘ gewesen“

(S. 218). Mailers Unterstellung widerspricht konkreten Äußerungen Genées, zum Beispiel dem Interview-Partner Curt von Zelau gegenüber, veröffentlicht in *Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart* (im Anschluß an ein Strauß-Interview; Breslau 1885, S. 164ff.): „Damals fiel mir unter Direktor Steiner die Aufgabe zu, Johann Strauß für die Bühnen zu gewinnen, welchem ich bei der Komposition (!) seiner ersten Operetten *Indigo* und *Fledermaus* mit meinen Theater-Erfahrungen unterstützend zur Seite stand“. Den Jubilar Strauß erinnerte Genée 1894 an jene „schönen Tage ... wo wir uns musicalische Einfälle theilten (!), das rechte Wort dazu suchten, sie systemisirten, eintheilten, charakterisirten, zuspitzten“ (vgl. Norbert Linke: *Musik erobert die Welt*, Wien 1987, S. 256). Tatsächlich hat Racek im wissenschaftlichen Kommentar zur Gesamtausgabe der *Fledermaus* (Universal Edition) belegt, daß sich in fast allen Nummern der *Fledermaus* „mehr oder minder deutliche Spuren seiner Mitarbeit aufweisen“ lassen, „deren Skala von mechanischen Hilfen bis zu mitschöpferischer Leistung reicht“.

Derartige Erkenntnisse hat Mailer uns allerdings vorenthalten. Statt den Gesamtausgaben-Kommentar heranzuziehen, zog Mailer es vor, zur *Fledermaus* uns ein weniger schmerzliches Zitat Raceks aus einem Ausstellungskatalog mitzuteilen (*Dokumente* Bd. II, Tutzing 1986, S. 234 — nicht 236). So drängt sich der Eindruck auf, daß Mailer, Präsident der Wiener Strauß-Gesellschaft, weder von Raceks Forschungsergebnissen noch von Genées „mitschöpferischer Leistung“ etwas wissen, statt dessen der Welt ein geschöntes Bild des Komponisten Strauß vermitteln will. Entsprechend dieser Absicht hat Mailer auf die Vorlage einer Dokumenten-Edition (vgl. Jäger-Sunstenau) verzichtet und der Variante einer breit dokumentierten, ansonsten verkürzten Biographie das Wort geredet.

Die Kommentare Mailers überrunden zuweilen die Dokumente und Briefe, deuten sie à la Mailer, mit mehr oder weniger versteckten Seitenhieben auf die ach so gräßliche übrige Straußforschung, auch und gerade im schönen Wien. Immerhin ist in einer Fußnote (S. 159) auf das Wiener Institut für Strauß-Forschung verwiesen: Aber dessen Forschungsergebnisse sind nicht eingearbeitet. Soll der

Leser dort selber vorstellig werden? Für den Forscher verbleibt ein ungeheurer Aufwand, wenn er sich den vollen Wortlaut eines Briefes (und den ‚Sitz‘ der Kürzungen oder des Auszugs) erst durch Einblicknahme in die Originale, etwa in der Briefsammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, verschaffen, wenn er so gut wie alles hinterfragen muß, weil Angaben wie Seitenzahlen nicht stimmen (in der Fußnote S. 26 muß es S. 217ff. statt S. 212ff. heißen) Texte verstümmelt wiedergegeben (S. 24), Zitate in alternativen Fassungen angeboten sind (vgl. S. 241: „Mit der Oper rasch fertig zu werden —“, S. 242 anders!), die Zitatherkunft unklar ist (u. a. fehlende Editions- und/oder Seitenzahlangaben: S. 135, 136, 145, 199, 203, 244, 294, 297, 318), die Quellenlage unklar ist (vgl. S. 172; oder: „Privatbesitz“) und Querverweise fehlen oder minimiert sind. Was soll man dazu sagen, wenn der umsichtige Wiener Strauß-Forscher Eberhard Würzl, dem Mailer eine Fülle von Quellenhinweisen und Hintergrundwissen verdankt, nur einmal erwähnt ist (S. 219) — eine ‚Ehre‘, die sogar dem Lieferanten der Kopie einer Abschrift zuteil geworden ist (S. 315). Würzl habe in seiner informationsreichen Dissertation „Anmerkungen“ gemacht: das ist es!

Wie leitet man Wunschträume ab?

- Belegstufe 1: *Simplicius* habe „sich nicht im Repertoire des Deutschen Theaters“ zu Prag gehalten (S. 261).
- Belegstufe 2: Brief der dennoch beglückten Adele aus Prag an Johann Batka (S. 262).
- Belegstufe 3: Ein Strauß-Konzert im Prager „Grand Hotel“ sei „erfolgreich“ verlaufen und habe „dem ‚Meister‘ weitere Ovationen gebracht“ (S. 262).

Kein Wort darüber, daß vor Prag und vor Berlin Hamburg die zweite Strauß-Metropole in Europa war. Seit der Premiere der *Fledermaus*, am 6. 10. 1874 im Carl-Schultze-Theater auf der Reeperbahn, hatte sich „Hamburg innerhalb der schwarz-weiß-roten Grenzpfähle zur Stadt der Operette, zum ‚norddeutschen Wien‘“ erhoben: „Berlin blieb noch auf Jahre hinaus im Hintergrund und rückte erst nach der Jahrhundertwende auf den ersten Platz“ (Paul Möhring: *Das andere St. Pauli*, Hamburg o. J., S. 53; vgl. auch ders.: *Im Hamburger Rampenlicht*, Hamburg 1972, S. 36; *Von Ackermann bis Ziegel*, Hamburg 1970). In Hamburg war der erste Versuch gestartet worden, einen

Strauß auf die Opernbühne zu stellen (im Mai 1880 im Stadttheater). Wenige Monate danach dirigierte Strauß erstmals in Hamburg; 1886 kam er wieder. Operetten-Statistiker wie Möhring und Otto Schneiderei haben uns vorgerechnet, daß Bühnen in Hamburg und Berlin einzelne Strauß-Operetten häufiger aufgeführt haben als Wiener Bühnen.

Was ist Musikforschung? Sie sollte „Weltforschung“ sein. Eine Verklärung besonnerter (?) Wiener, Prager und Coburger Vergangenheit reicht nicht ganz aus ...

(Mai 1995)

Norbert Linke

JON C. MITCHELL: *From Kneller Hall to Hammersmith: The Band Works of Gustav Holst. Tutzing: Hans Schneider 1990. XII, 193 S. (Alta Musica. Eine Publikation der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik. Band 11.)*

Gustav Holst gehört zu jenen Komponisten, deren kompositorische Gesamtleistung durch den übergroßen Erfolg eines Einzelwerkes, in seinem Fall die Orchestersuite *The Planets*, eher verdunkelt denn erhellt wird. Selbst ein ausgebildeter Posaunist hat er die Gattung der Blasmusik mehrfach und keineswegs nur mit Nebenwerken bedacht: Seine beiden frühen Suiten op. 28 sind zu Klassikern der Military Bands geworden; sein *Prelude and Scherzo: Hammersmith* op. 52 muß gar zu den Hauptwerken seiner letzten Schaffensphase gerechnet werden. Bedenkt man überdies den generell hohen Stellenwert, der der ‚Music for Band‘ im angelsächsischen Bereich zukommt, so darf eine Studie zu Holsts Blasmusikbeiträgen von vornherein mit erheblichem Interesse rechnen.

Der Autor Jon C. Mitchell, von Beruf selbst Dirigent mehrerer amerikanischer College-Bands, hat es unternommen, mit größter Akribie wohl sämtliche verfügbaren Informationen (Briefe, Skizzen, Ausgaben, Programmzettel, Rezensionen, etc.) zu Holsts Bandkompositionen zusammenzutragen. In acht chronologisch angeordneten Kapiteln (ergänzt durch eine Diskographie und eine Liste von Blasmusiktranskriptionen von Holst'schen Originalkompositionen durch fremde Arrangeure) skizziert er die Entstehungs-, Uraufführungs- und Rezeptionsgeschichte aller dreizehn Beiträge, mit denen Holst das Genre der Blas-

musik bedacht hat. Mit lockerer Feder geschrieben und durch eine kluge Auswahl an Originalzitaten angereichert, wird so vor allem das Bild eines Komponisten sichtbar, dem die Förderung und Pflege der Blasmusik ein echtes Herzensanliegen gewesen zu sein scheint.

Ihre Grenze findet diese Darstellung dort, wo sich Fragestellungen auftun, die über den streng biographischen Ansatz hinweisen: Analytische Bemerkungen zu den angesprochenen Werken wird der Leser ebensowenig finden, wie eine durch das aufgefundene Skizzenmaterial möglich erscheinende Detailstudie zu Holsts Kompositionsverfahren oder Erwägungen zur möglichen Wechselwirkung der Instrumentation in Blasmusik- und Orchesterwerken — von der Verknüpfung dieser Kompositionen mit Holsts volks(musik)pädagogischen Absichten ganz zu schweigen.

Indessen wäre es ungerecht, einer Arbeit die fehlende Aufarbeitung von Aspekten vorzuwerfen, die den vom Autor explizit formulierten engen biographischen Ansatz a limine überschreiten: So gilt denn diese Anzeige einer vorzüglichen historiographischen Dokumentation zum Blasmusikschaffen Gustav Holsts, der überdies das Verdienst zukommt, eine musikwissenschaftliche Abhandlung dieses Themas in gleicher Weise anzuregen wie zu unterstützen.

(Mai 1995)

Michael Wittmann

HELGA DE LA MOTTE-HABER: *Die Musik von Edgard Varèse. Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken.* Hofheim: Wolke Verlag (1993). 317 S., Notenbeisp.

Sieht man einmal von Banalitäten ab, die anti-rationale Vorurteile populistisch aktivieren wie der, daß Musik „niemals im Raster analytischer Betrachtung“ aufgehe, oder der freischwebend polemischen (das wahrscheinliche Objekt Adorno nicht nennenden) Bemerkung, „daß die Neue Musik im 20. Jahrhundert mehr Wege eingeschlagen hat als jene beiden, denen die Musikhistoriker inzwischen gefolgt sind“ — eine Kritik, die inzwischen nicht mehr so recht auf der Höhe der Zeit ist und offene Türen einrennt —, so enthält das Buch immer wieder interessante Fakten (ein Empfehlungsschreiben von Gustav Mahler, eine Behandlung bei Wilhelm Fließ, ein synäs-

thetischer Traum als Motiv für *Arcana* usw.). Die bedenkenswerten stofflichen Mitteilungen und psychologisch-ästhetischen Ansätze vor allem im Hinblick auf strukturelle Parallelen zwischen Tendenzen in Musik und Bildender Kunst werden freilich ziemlich entwertet durch eine inkonsistente, dafür nicht selten repetitiv-redundante Analytik und Argumentation, oft in der Tiefenstruktur gestützt auf den leeren, wie ein Schibboleth vorangetragenen Begriff der „absoluten“ Musik, der dann zu etwas absurden dogmatischen Behauptungen führt wie der, Varèse verende Bilder bzw. Metaphern aus der Welt des Sichtbaren, „weil das Auge schneller ist als das Ohr“; das erinnert an den Slogan vom „Schnellen Wohnen“ und gilt sicher nicht z. B. fürs Erfassen von Tonhöhenunterschieden. Überdies stützt sich die Verfasserin bei solchen Parallelisierungen auf eine philosophisch krude Analogie: Die „Grundlage“ für die „Trennung“ von räumlich und zeitlich organisierten Künsten „war durch die aus der Relativitätstheorie übernommene Kategorie der Raum-Zeit nicht mehr gegeben.“

In solchen Zusammenhängen wird auch die Rede von der „Befreiung des Klangs“ öde-gebetmühlenhaft. Demgegenüber entwirft Varèse tatsächlich, von vielen Konventionen sich befreiend, großartige, neuartige Klangwelten — aber eben doch mit Bezügen zu Ding- und Vorstellungswelten, mit programmatischen Bezügen, von denen die Realisierung etwa in *Amériques* sinnlich faßbar wird: Das Stück heißt nicht umsonst so und eben nicht etwa „Revue des Deux Mondes sonores“. Vor allem apropos *Arcana* behandelt die Verfasserin selber ausgiebig, wenn auch nicht ausreichend solche Gesichtspunkte. Für Varèse war anscheinend — im Zusammenhang mit universitären Vorstellungen von der Sphärenharmonie — der erhabene „gestirnte Himmel über uns“ bedeutsamer als selbst „the most sublime gossip of human passions“. Daher meint er zwar in der soeben zitierten Einführung zu *Intégrales*, Musik „can ... express nothing but itself“, verwendet hier aber doch als Motto eine apokalyptische Passage von Paracelsus über einen „neuen Himmel“. So erfolgt ineins mit einer schwer entwirrbaren Mischung von eigenen Ansichten und solchen von Varèse („The music is not a story ...“) ein jäher Sprung von den Sternen zu klanglichen

Strukturen, von Kosmologie zu Musikwahrnehmung als salto instrumentale aus der musica mundana.

(April 1995)

Hanns-Werner Heister

Erwin Schulhoff. Die Referate des Kolloquiums in Köln am 7. Oktober 1992 veranstaltet von der Kölner Gesellschaft für Neue Musik und musica reanimata. Hrsg. von Gottfried EBERLE. Hamburg: von Bockel Verlag 1993. 125 S. (Verdrängte Musik. Band 5.)

Innerhalb von nur wenigen Jahren ist der schon fast vergessene, 1942 im Internierungslager auf der Wülzburg gestorbene Komponist Erwin Schulhoff sowohl von Interpreten als auch von der Musikwissenschaft wiederentdeckt worden. Im Mittelpunkt des Interesses steht dabei bisher Schulhoffs Schaffen der zwanziger Jahre, in dem er Elemente des (Tanz-)Jazz in seine Kompositionen integrierte und das sicherlich auch seinen künstlerischen Gipfelpunkt markiert.

Die im vorliegenden Band zusammengefaßten Vorträge sind vornehmlich jenen Kompositionen gewidmet, die 1919 bis 1922 entstanden. Zunächst gibt Gottfried Eberle einen Überblick über Schulhoffs frühe Klavierwerke („Einflüsse und Eindrücke“). Neben einzelnen Satz- und Tanzfolgen, die auf eine intensive Jazzrezeption deuten, weisen diese Werke gelegentlich auch radikale Momente auf (etwa das Pausenstück *In futurum*), die immer wieder zur Begründung eines musikalischen Dadaismus bei Schulhoff dienen. Grundlegend für jede weitere Diskussion über diesen etwas in Mode gekommenen Begriff dürfte Jeanpaul Georgens Untersuchung über „Dadaisierte Musik in Zürich, Berlin und Dresden“ sein. Georgens geht der Frage nach, was man überhaupt unter „Dada-Musik“ zu verstehen hat. Er erläutert dabei die ganz verschiedenen (Anti-)Kunstkonzepte der einzelnen Dadagruppen und spricht zu Recht von „dadaisierter“, für die Dada-Veranstaltungen funktionalisierter Musik. Für Schulhoffs in Dresden komponierte Klavierwerke konstatiert er, daß ihnen „das für Dada-Werke so wichtige Moment der öffentlichen Provokation fehlt“ (S. 66). Demgegenüber spricht Tobias Widmaier („In meinen Eingeweiden kräuseln süsse Kakophonien. Erwin Schulhoffs Dadatöne“) — ausgehend von zahlreichen Äußerungen und No-

tizen Schulhoffs — von einer „Reihe ‚dadaistischer‘ Kompositionen“ (S. 70). Ob allerdings Prologe oder Besetzungen ausreichen, um von dadaistischer Musik sprechen zu können, erweist sich etwa an der kompositorischen Faktur der *Bassnachtigall* für Kontrafagott-Solo als problematisch. Daß zumindest Schulhoffs Jazzrezeption unter ganz anderen Aspekten zu betrachten ist, macht Markus Lüdke („Im ‚Trott‘ der Zeit“) deutlich. „Mag der Dadaismus der konkrete Auslöser für Schulhoffs kompositorische Auseinandersetzung mit dem ‚Jazz‘ gewesen sein, der Kern seiner Jazzfaszination gründet in der zentralen Rolle, die der Rhythmus in der Ästhetik Schulhoffs einnimmt“ (S. 103).

Diese auf wenige, doch grundlegende Probleme zentrierten Referate werden durch eine tabellarische Chronik und einen Forschungsbericht von Josef Bek ergänzt. Ferner enthält der Band in einem Anhang das Programmheft eines am Tag des Kolloquiums veranstalteten Konzerts mit Informationen zu Hans Jürgen von der Wense und Stefan Wolpe.

(April 1995)

Michael Kube

Hindemith-Jahrbuch 1991/XX. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz-London - New York - Paris - Tokyo - Toronto: Schott (1993). 233 S.

Die Vielfalt der Hindemith-Forschung spiegelt sich auch in den Beiträgen dieses Jahrbuchs wider. Zunächst zeigen die Überlegungen Peter Cahns „Zum Fortwirken von Neoromantik und Neoklassizismus nach 1945“, daß die Vorbehalte gegenüber jener Musik allmählich überwunden werden, die nicht die Entwicklung des Materials zum Ziel hat. Infolge der schrittweisen Befreiung von Jahrzehnte währenden Verdikten nimmt die Hindemith-Forschung (hoffentlich nicht nur zum Gedenkjahr 1995) einen breiten Aufschwung mit neuen Sichtweisen und Ansätzen. So stehen Hindemiths zahlreiche Aktivitäten nicht nur als Komponist und Theoretiker, sondern auch als Pädagoge und Interpret im Mittelpunkt der weiteren Beiträge dieses Jahrbuchs. Neben Miscellen von Rudolf Stephan („Aufzeichnungen zu Hindemith“) informiert Eckhart Richter über Hindemiths Unterrichtsmethode an der Berliner Musikhochschule, ausgehend von einem für die von Joseph

Müller-Blattau 1935 herausgegebene *Hohe Schule der Musik* vorgesehenen Beitrag „Komposition und Kompositionsunterricht“. Donald Johns unterrichtet über den Briefwechsel zwischen Hindemith und Heinrich Schenker. Obwohl dieser aus jeweils nur einem (umfangreichen) Schreiben besteht, gibt er über das Selbstverständnis und bemerkenswerte Reflexionsniveau Hindemiths Mitte der zwanziger Jahre Aufschluß. Giselher Schubert ergänzt zwei Dokumente über Schenker von Ludwig Rottenberg. Wesentliche Einsichten in das theoretische Denken Hindemiths gibt Jürgen Blume mit einem Vergleich der ersten (handschriftlichen) und der letzten (gedruckten) Fassung der Unterweisung im Tonsatz. „Der physikalische und handwerkliche Aspekt ist in der 1. Fassung noch nicht so pointiert ausgesprochen, in ihr erscheint Hindemiths neue Theorie eher als kompositionsgeschichtliche Konsequenz“ (S. 76). Die immer wieder kommentierte und kritisierte Akkordbestimmung entwickelt Dirk Wingefeld zu einer differenzierten Klassifikation weiter. Daß Hindemiths Kompositionen oft im kategorialen Kontext einer spielerisch-musikantischen Konzeption statt problematisierend in Werkanalysen erläutert werden, gehört zu den grundlegenden Problemen der Hindemithrezeption. Tomi Mäkeläs Untersuchung zur „Ambivalenz und gezielten Mißverständlichkeit“ in den *Kammermusiken* op. 36 kann wegen ihrer Einsicht, daß herkömmliche Konzepte nicht adäquat zu einer positiven Charakterisierung ausreichen (S. 166), beispielhaft wirken, auch wenn hier die Konkretisierung an den Werken selbst diskussionswürdig ist. Schließlich weist Michael Kube in einer dreiteilig angelegten, im vorliegenden Jahrbuch begonnenen Dokumentation auf Hindemiths Wirken als Geiger und Bratscher am Quartettstisch während der Jahre 1915 bis 1929 hin.
(April 1995)

Michael Kube

INGO SCHULTZ: *Verlorene Werke Viktor Ullmanns im Spiegel zeitgenössischer Presseberichte. Bibliographische Studien zum Prager Musikleben in den zwanziger Jahren. Hamburg: von Bockel Verlag 1994. 103 S. (Verdrängte Musik. Band 4.)*

Als Viktor Ullmann 1942 in das Konzentrationslager Theresienstadt deportiert wurde, ließ er vermutlich in seiner Prager Wohnung alle Manuskripte seiner fast ausschließlich ungedruckten Kompositionen zurück. Ihr Verbleib ist bis heute ungeklärt, und sie müssen als verloren gelten.

Ingo Schultz unternimmt nun den ebenso schwierigen wie mühsamen Versuch, aus den wenigen Aufführungsberichten der zeitgenössischen Tagespresse, weithin bekannter Musikzeitschriften und anderen Quellen die zwischen 1919 und 1931 entstandenen und nachweisbaren Kompositionen näher zu charakterisieren. Ferner erläutert Schultz die Stellung der einzelnen Werke in der künstlerischen Biographie Ullmanns sowie — als Kontext — Aspekte des vielgestaltigen Prager Musiklebens während der Jahre zwischen den Weltkriegen. Daß die Benennung stilistischer Eigenarten insofern Probleme aufwirft, als die — auf hohem Niveau stehenden — Einsichten der Rezensenten (Erich Steinhard u. a.) nicht an den Kompositionen selbst überprüft werden können, ist sich Schultz bewußt. Seine Zusammenstellung und Auswertung der Aufführungsberichte bieten allerdings die Möglichkeit, die Position der erhaltenen Kompositionen im Œuvre Ullmanns näher zu bestimmen. Die abschnittsweise Erläuterung der Werke erweist sich dabei als hilfreich; die Aufführungsberichte sind in einem umfangreichen Anhang wiedergegeben. Verzeichnisse der Quellen und Kompositionen sowie ein Personenregister ergänzen den in der Herstellung tadellosen Band.

Daß manches verloren geglaubte dennoch auf glückliche Weise überleben konnte, machen einige Funde aus jüngster Zeit — insbesondere ein ausführliches autographes Werkverzeichnis von 1942 — deutlich (vgl. *mr-Mitteilungen* Nr. 14, Februar 1995).
(April 1995)

Michael Kube

MARTINA HELMIG: *Ruth Schönthal. Ein kompositorischer Werdegang im Exil. Hildesheim u. a.: Olms 1994. 384 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. 10.)*

Die in Hamburg geborene Ruth Schönthal — in den USA auch als Schonthal bekannt —

gehört in die sogenannte jüngere Generation von Musikern, die in den 1930er–40er Jahren aus Deutschland und Europa fliehen mußten. Nach einer biographischen Einführung stellt Martina Helmig Schönthals Œuvre dar, thematisiert kurz das Phänomen der jüngeren Emigrantengeneration und versucht schließlich, die Auswirkungen des Exils auf Schönthals Kompositionen festzumachen. Dem Buch sind ein Werkverzeichnis und eine Diskographie angehängt, ein Personenverzeichnis fehlt jedoch leider. Die Dokumentation stützt sich vor allem auf die Zusammenarbeit mit der Komponistin, deren 70. Geburtstag mit dem Erscheinen des Buches gefeiert wird.

Mehrfach wiederholt die Autorin ihre Ausgangsposition, nach der es sich hier um ein „vernachlässigtes Thema“ handelt. Gemeint ist nicht nur die tatsächlich unbekannte Komponistin, sondern überhaupt die Gruppe der jüngeren Emigranten, die ihr Studium erst im Exil absolvierten und die sich erst nach den eigentlichen Exiljahren als Künstler durchgesetzt haben. Fairerweise sollte man allerdings daran erinnern, daß auch die meisten älteren Exilkomponisten (unter ihnen auch etliche sehr bedeutende) bis heute vergebens auf eine seriöse monographische Untersuchung warten.

Manche Probleme des Buches hängen mit der Methodologie der Exilforschung zusammen. Die fundamentale Idee, wonach es eine „jüngere“ und „ältere“ Emigrantengeneration gibt, hätte beispielsweise noch plausibler präsentiert werden können, wenn sie in eine Diskussion über die Legitimation gruppenbezogener Betrachtung (d. h. über den Einzelnen primär als Repräsentanten einer Gruppe, die dann der Hauptgegenstand der Darstellung wird) in der Biographik eingebettet worden wäre. Die zwei ‚Generationen‘ betreffend, fragt man sich nun, ob der Studienabschluß (entweder noch in Deutschland oder erst im Exil) etwa als ‚Grenzkriterium‘ funktioniert. Oder wenn die Autorin anhand von Speziallexika deutschsprachige Komponisten auflistet, die in die USA emigrierten und „deren Arbeitsschwerpunkt die Komposition im Bereich der Bildungsmusik ist bzw. war“ (S. 214ff.), ist weniger die von ihr angesprochene Unvollständigkeit als viel mehr die Einschränkung problematisch: Kriterien wie

‚deutschsprachig‘ (ganz oder auch teils?) und ‚Arbeitsschwerpunkt Bildungsmusik‘ (wie definiert man „Arbeitsschwerpunkt“ und was ist „Bildungsmusik“?) sind in der Praxis der Exilforschung alles andere als eindeutig.

Die Exilsituationen der Künstler und der wirtschaftlich Privilegierten (Schönthals Eltern gehörten zu den letzteren) waren sehr unterschiedlich, so daß es kein Wunder ist, wenn man im Schaffen der Betroffenen kaum gemeinsame ‚Exilcharakteristika‘ findet. Nach Helmig ist das Festhalten an der europäischen Musiktradition bei Schönthal ein Kennzeichen des Exils (z. B. S. 287f. und S. 343ff.) — quasi als Versuch, durch stilistische Kontinuität die Instabilität des Lebens zu kompensieren. Auch das Desinteresse an den avantgardistischen Richtungen erklärt Helmig mit einer exil- und pogrombedingten Neigung zur Isolation (z. B. S. 274, S. 291 und S. 319). Der nostalgische Ton vieler Werke soll gleichwohl auf Schönthals Exilsituation deuten (S. 275). Diese Charakteristika findet man allerdings im Schaffen vieler in Deutschland Gebliebener wieder.

(März 1995)

Tomi Mäkelä

HANS PIMMER: Redemokratisierung des Konzertlebens nach dem II. Weltkrieg. Wiederaufbau in drei Stadtkreisen. Egelsbach-Köln-Washington: Verlag Hänssel-Hohenhausen (1993). 472 S. (Deutsche Hochschulschriften 493.)

In seiner Regensburger Magisterarbeit von 1987, hier in „leicht geänderter“ Fassung vorgelegt, behandelt Pimmer den Wiederaufbau 1945/46 in drei verschiedene Tendenzen repräsentierenden ostbayerischen Städten: Passau (Niederbayern), Regensburg (Oberpfalz) und Hof (Oberfranken). Erscheint dies wie die zeitliche Begrenzung schon aus Umfangsgründen gerechtfertigt, so vernachlässigt die weitergehende stoffliche Beschränkung auf das „instrumentale Konzertleben“ (da hier das Niveau höher und einheitlicher sei) einige wichtige Aspekte, etwa die Verzahnung von Liebhabermusizieren und professioneller Musikausübung, von verschiedenen Schichten der Musikkultur, zu denen eben auch das konzertartige Auftreten des MGV zählt. (Im übrigen waren der *Messias* in Hof oder die

Schöpfung in Marktredwitz auch 1946 keine Instrumentalwerke).

Die Stärke der Arbeit liegt denn auch weder in der analytischen Durchdringung des Stoffs noch in deren Formulierung, sondern in der Erschließung und Ausbreitung schwer zugänglichen Quellenmaterials. Dabei schlagen freilich immer wieder lokalpatriotisch-naive Verengungen des Blickwinkels durch, wenn Pimmer etwa meint, der „Aufenthalt im Exil“ oder die „Verstrickung in Entnazifizierungsverfahren“ [sic!] erkläre das Fehlen „sehr prominenter“ MusikerInnen. Abgesehen von allerlei anderen Verstrickungen, den Verkehrsverhältnissen u. ä. gab es ja für solche MusikerInnen vielleicht noch weitere Gründe, 1945/46 nicht ausgerechnet nach Ostbayern zu kommen. Zu diesem Umkreis gehört die rührende Heimat-Geschichte als allerletzter Abschluß, wie der Kiem Pauli, des Amerikanischen nicht mächtig, im Mai 1945 mit seinem Zitherspiel als ein David redivivus die wilden Ami-„Krieger“ (so heißen die hier wirklich) zähmt. Methodisch gravierender schlägt — wie häufig bei musikalischer Lokalgeschichtsforschung — die Verengung der Perspektive dahingehend durch, daß das Lokal-Einzelne kaum im Hinblick auf allgemeinere Strukturen durchlässig wird, so daß gerade das wirklich Spezifische nicht sinnfällig wird — und umgekehrt: Längliche, aber selektive Informationen über Musik im Exil, über Glenn Miller, Aaron Copland usw. sind hier eigentlich entbehrlich. Analoges zeichnet sich in der historischen Perspektive ab: Einige prospekt-hafte Daten von 1946 im Anhang unter „Vergleichsjahr“ zu rubrizieren, ist eine gewisse Übertreibung, da Pimmer eben keinen systematischen Vergleich anstellt und allenfalls zeigt, wie weit wir's inzwischen gebracht haben (bzw. hatten). Der Haltung nach ist Pimmer im übrigen, wohl Tendenzen der damaligen Sachlage noch verstärkend, durchaus weltoffen, wenn er im Gegensatz zu Stamm-tischmeinungen von der diktierten Demokratie den Aspekt einer tatsächlichen (wenn-gleich relativen) demokratischen Erneuerung hervorhebt und überdies betont, ein „prägen-der Faktor“ des Konzertlebens seien die Fremden, vor allem Künstler aus Osteuropa, gewesen. — Als sollte eine Beziehung zwischen Nachkriegszeit und sparwütiger Vorkriegszeit hergestellt werden, ist die Qualität

des Ausdrucks wie die der Dokumenten-Reproduktionen eine Zumutung.

(April 1995)

Hanns-Werner Heister

The Boulez-Cage Correspondence. Documents collected, edited and introduced by Jean-Jacques NATTIEZ. Cambridge: Cambridge University Press (1993). XVII, 168 S.

Die vorliegende Sammlung der 43 Briefe zwischen Mai 1949 und 5. 9. 1962 ist aufwendig und ungewöhnlich sorgfältig aufgemacht sowie geradezu ausufernd kommentiert. Das Faszikel der Briefe wird aufgefettet durch schriftliche Äußerungen von Pierre Boulez über John Cage, etwa seine Einführung in die *Sonatas and Interludes* für Suzanne Tézenas Salon (wohl 17. Juni 1949) oder sein Cage-Artikel für die *Encyclopédie Fasquelle*, so daß sich im Innern die *Correspondence* des Titels in *Letters and Documents* verwandelt. Dabei geraten Briefe wie der von Boulez vom 30. 12. 1950 und ein weiterer vom August 1951 zu veritablen Abhandlungen über Fragen des Serialismus, während Cage sich, obwohl etwa im Sommer 1952 über die *Music of Changes* auch ausführlicher werdend, eher bedeckt hält. Auf der anderen Seite blödeln Boulez im letzten Brief aus Baden-Baden, in dem er seine „influences“ in Paris (nach denen Cage fragte) in Gänsefüßchen setzt und zugleich bestreitet, solche zu haben, erfrischend mit Wortschöpfungen zwischen Caroll und Joyce über die Jetztzeit als „temps figeaboli, fixe plosé, miroir-refleté, ensorcelirradiant, narcosélu, trouvé-reperdu, perdu! perdu? quoui? oui!“

Die kurze Annäherung, bei der es selbstverständlich nicht nur um technisch-ästhetische, sondern auch schlichte geschäftliche Fragen ging, bewegt sich im Rahmen des Gemeinsamen einer „Zukunfts“-Orientierung, korrespondierend dem nicht übermäßig intelligenten, von Boulez allerdings auch nicht ohne Ironie behandelten Dualismus: „USSR stood for ideology, US for modernity. Seen in retrospect, what a curious pair of alternatives!“ (so Boulez leicht nostalgisch zurückblickend in einem Brief an den Herausgeber vom März 1990). Die Korrespondenz beruht daher letztlich, wie es Nattiez nahelegt, auf einem „mis-understanding“; allerdings trafen sich die beiden als Vertreter einer Haupttendenz des Serialismus und einer Postmoderne avant la

lette durchaus in der gemeinsamen Abneigung gegen diskursive, welthaltige musikalische Sprache. Abweichend von der *Introduction*-Meinung des Herausgebers, es handle sich hier um „a chapter of music history“, dürfte es insgesamt freilich doch wohl nur eine — interessante — Fußnote derselben sein. (April 1995) Hanns-Werner Heister

WOLFGANG BURDE: *György Ligeti. Eine Monographie*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag (1993). 280 S., Abb., Notenbeisp.

Burdes Buch, die erste neue zusammenfassende Darstellung von Werk und Leben des für einen Komponisten moderner bzw. postmoderner „E“-Musik doch ziemlich populären Ligeti nach O. Nordwalls Monographie von 1971, vereint die Vorzüge von Kontakt mit dem Untersuchungsobjekt (was entlarvend-arrongante Geständnisse Ligetis, er sei „ein Common-sense-Mensch“ und verstehe weder Bernd Alois Zimmermanns noch Adornos Philosophie, einschließt), eingehender Kenntnis der musikhistorischen Situationen und Stationen nach 1945 und einläßlicher analytischer Durchdringung paradigmatischer Werke von den noch in Ungarn entstandenen *Capricci* bis zur tumultuös-collagierten „Anti-Anti-Oper“ *Le Grand macabre* (1974/77) mit einer überaus differenzierten, dabei sprachlich ebenso nüancierten wie unaufdringlich-entspannten Darstellungsweise, bei der Burde beim Blick aufs Detail immer wieder weitgespannte und übers „Rein“-Musikalische hinausreichende ästhetisch-historische Perspektiven mit ins Spiel bringt: etwa wenn er apropos *Atmosphères* samt Fortsetzungen, gestützt auch auf Selbstzeugnisse Ligetis, nicht nur auf Analoga „informeller“ bzw. „statischer Musik“ vom Vorspiel zu Béla Bartóks *Holzeschnitztem Prinzen* bis zu einer Stelle in Beethovens *Pastorale* hinweist, überdies auf Gamelan- und Gagaku-Musik, konfuzianische Tempelmusik und Perotin-Organa, sondern auch auf solche bei Claude Monet, Eugène Delacroix und William Turner.

Auch das Problem, „biographische Narration“ und „Diskussion kompositorischer Strukturen“ miteinander zu vereinen, löst Burde elegant durch eine Mischung von Alternation und Verzahnung entsprechender Kapitel. Dabei benennt er nicht zuletzt immer

wieder stofflich-programmatische Unterfütterungen der Werke, die bei Ligeti wahrscheinlich regelmäßig anzunehmen sind, von diesem in Anpassung an die Doktrin der „absoluten“ Musik jedoch eher heruntergespielt werden, und formuliert dergleichen auch in einigen Werk- bzw. Verlaufsbeschreibungen, indem er Strukturelles mit Ikonisch-Metaphorischem verzahnt. Die Ausstattung des Buches mit — sprechenden — Notenbeispielen ist geradezu üppig; wenn dann einigemal bei umfangreicheren, vielsystemigen Partituren die notatorische Struktur in eine graphische Textur umzuschlagen beginnt, ist das sicherlich zunächst ein gewisser Mangel, verweist aber (wenngleich hier nicht-intentional) auf kompositorische Intentionen und Tendenzen bei Ligeti selber.

(April 1995)

Hanns-Werner Heister

EKKEHARD KREFT: *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen (1. Teil)*. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1995). III, 326 S., Notenbeisp. (Beiträge zur europäischen Musikgeschichte. Band 1.)

Der vorliegende Band führt von Bach zum späten Beethoven, die geplanten zwei Folgebände werden dem 19. und dem 20. Jahrhundert gewidmet sein. Sympathisch, daß nicht Regelsysteme zementiert werden, sondern daß Kreft es unternimmt, „Einblicke in die Faszination harmonischer Prozesse zu geben, ihre Geheimnisse und Wirkungsweisen sichtbar zu machen ...“ Im 3. Band soll es auch um „Wechselwirkungen zwischen der Kunst- und der Populärmusik gehen, wobei es von letzterer im Vorwort dieses Bandes heißt, daß sie „eigenständige Normen entwickelt“ habe, „die gleichberechtigt neben den Dimensionen der Kunstmusik stehen“. Anmeldung eines kleinen Fragezeichens zu „gleichberechtigt“.

Kreft setzt Kenntnis der funktionellen Harmonielehre voraus, Zeichensystem etwa wie bei Wilhelm Maler, also T t Tp tP (D) sⁿ D₇⁹ D₇⁹. Für letzteren Klang taucht gelegentlich auch D^v auf. Erfreulich, daß auch beim komplizierten Sachverhalt die einfachste mögliche Benennung gefunden wird, keine Theoretiker-Geheimschrift also: B₇ Es₃ C₇ F₃ sagt doch alles. Gut bei den analysierten Werken „Tabellen der Großraumharmonik“ und immer wieder „... ist Ausgangspunkt eines Pro-

zesses, der am Satzende zu einer abschließenden Formulierung gelangt". Und auch Musikgeschichte als Prozeß. Also auch bei Bach schon „Elemente der romantischen Harmonik". Und große Unterschiede im Zeitgleichen, so etwa im Bach-Händel-Vergleich. Keine Zeichensystem-Verliebtheit am Systemende, chromatische „Gleitprozesse" als zutreffende Benennung ebenso wie „Enttonikalisierung". Wenige Notenbeispiele, aber anders geht es ja nicht bei Analyse umfangreicher Werke. Welche Scarlatti e-moll-Sonate aber nun? Meine Peters-Bände enthalten ihrer vier!

Nur wenige minimale Korrekturwünsche für die 2. Auflage: Warum darf es S. 78 S_5^6 nicht geben? Den 2. Klang des „Wohltemperierten" C-dur-Präludiums darf man doch nicht der D zuschlagen — und S. 83 wird S_5^6 doch einmal akzeptiert! „D^v, verkürzt und nicht verkürzt" als Fehlerchen S. 86. S. 170: Der Klang im 6. Takt von Mozarts *Klarinettenquintett* (A-dur) ist h-moll, nicht H-dur, mit Quartvorhalt, also Sp⁷, nicht DD⁷. Das tut aber freudiger Zustimmung zu diesem lebendigen Lehrgang keinen Abbruch!
(April 1995) Diether de la Motte

FELIX FRIEDRICH: Orgelbau in Thüringen. Bibliographie. Kleinblittersdorf: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft 1994. 56 S.

Gewissenhaft, kompetent, selbstlos und überaus verdienstvoll: Damit ließe sich die vorliegende Arbeit charakterisieren. Felix Friedrich (Organist an der Trost-Orgel der Schloßkirche Altenburg, u. a. Autor einer 1989 erschienenen Dissertation über den Orgelbauer Trost) hat mit Gewissenhaftigkeit und Kompetenz alles an Schrifttum zusammengetragen, was mit der ebenso reichen wie weithin noch unentdeckten Orgellandschaft Thüringen zusammenhängt. Wie kompliziert alleine schon die Frage nach der geographischen Begrenzung war (politisch 17./18. Jahrhundert? „Neues Bundesland"? Landeskirche?) läßt das Vorwort zurückhaltenderweise nur ahnen. Und was es für einen Autor bedeutet, entgegen seiner ursprünglichen Intention die Komplexe Orgelbau — Orgelmusik — Orgelspiel auseinanderzuidividieren (nicht zuletzt mit Blick auf die Bach-Bibliographie) kann jeder nachvollziehen, der sich mit dergleichen Materialien befaßt hat.

Das Verdienst des dünnen, aber wichtigen Heftchens besteht darin, für die anstehende Erforschung einer musikgeschichtlich überaus fruchtbaren Region sämtliche allgemeine Literatur (Lexika, Musikbibliographie und Orgelkundliches) sowie eine Bibliographie des Orgelbaus in Thüringen nebst Diskographie (deadline: 1. 3. 1994) vorgelegt zu haben.

(Mai 1995)

Martin Weyer

Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XV (1991). Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER, Redaktion: Dagmar HOFFMANN-AXTHELM. Winterthur: Amadeus-Verlag (1992). 314 S., Notenbeisp., Abb.

Dieser Band des Jahrbuchs entstand nach einem Symposium an der Schola Cantorum Basiliensis mit Themenschwerpunkt: Trompete (Naturtrompete) und Horn (Naturhorn). Drei ausgesuchte Beiträge liegen mit Band XV vor, ergänzt um zwei erstmals vom Themenschwerpunkt abweichende Aufsätze zu Fragen der historischen Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts. Renato Meucci zeichnet mit „On the early history of the trumpet in Italy" kenntnisreich und philologisch präzise die Frühgeschichte der Trompete in Italien nach. Er setzt ein Zitat des Vegetius und zwei spätere Lesarten zur mittelalterlichen Busine in Beziehung, gibt sehr gute ikonographische Hinweise mit Bezug auf die zeitgenössische Musizierpraxis und stellt drei in Siena aufbewahrte, bisher nicht bekannte Trompeten von Hanns und Sebastian Hainlein (17. Jahrhundert) vor. Durch archivalische Studien lassen sich Lebensdaten und Aktivitäten von Ubaldo Montini, einem Blasinstrumentenmacher aus Siena, vervollständigen, was zu einer Korrektur einer im Berliner Musikinstrumenten-Museum befindlichen Trompete dieses Meisters führen wird.

Reine Dahlquist widmet sich „Corno and corno da caccia: horn terminology, horn pitches, and high horn parts". Im Mittelpunkt stehen Johann Sebastian Bachs Kompositionen mit den Angaben „corno" oder „corno da caccia", was zur Annahme verleitet hat, Bach habe für unterschiedliche Hörner komponiert: Waldhorn und Jagdhorn, was sich als nicht

zutreffend erweist. Ausführlich werden die Stimmlagen des Horns an praktischen Beispielen erörtert und bedeutende Hornisten mit ihren spieltechnischen Möglichkeiten — vor allem in der hohen Lage — vorgestellt. Dahlquist belegt seine Ausführungen durch zahlreiche Quellenangaben und zeitgenössisches Schrifttum.

Daniel Lienhard berichtet über „Das Naturhorn in Paris“ in einer sehr geglückten Verbindung von wissenschaftlicher und an der Spielpraxis orientierter Darstellung. Er behandelt eingehend die bekannten Hornsolisten des 18. Jahrhunderts zugleich auch als Lehrer, die Theoretiker, ebenso Kompositionen für Horn in allen Spieltechniken. Erfreulicherweise findet auch der Instrumentenbau Beachtung. Hervorgehoben ist das Wirken Louis-François Dauprats — vor allem seine dreibändige Hornschule. Um seine Ausführungen nicht zu überfrachten, hat Lienhard als Anhang eine ausführliche Rezension dieser Schule, Dauprats Werkverzeichnis, klassische Musik für Horn und die Erläuterungen der Kompositionsweise für Horn in verschiedenen Stimmungen wiedergegeben. Ein eingehendes Studium des Beitrags vermittelt einen hervorragenden Einblick in die Wirkungsweise des Horns.

„Das Tempo bei Henry Purcell“ versucht Klaus Miehl an Purcells eigenen Ausführungen und denen seiner englischen Zeitgenossen mit genauen Tempoangaben bzw. -vorschlägen überzeugend nachzuweisen. Ein Exkurs auf französische Tempoangaben, besonders auf die präzisen von L’Affilard, unterstützt seine Thesen. Tempobezeichnungen und ihre Kombinationen werden übersichtlich dargestellt und eingehend erklärt. Für die Festlegung der Tempi von Purcells Tanzsätzen sind L’Affilards Tempoangaben gleichfalls hilfreich. Daß auf Seite 128 die Anmerkungen 26—29 fehlen und auf Seite 129 im Text zweimal der Hinweis auf Anmerkung 30 erscheint, ist ein Mißgeschick, das dem informativen Beitrag jedoch keinen Abbruch tut.

Jörg Fiedler führt sein Thema „Dichtung und Wahrheit im Tonsystem des 18. Jahrhunderts. Eine Demontage“ klug und essayistisch aus. Dadurch bekommen seine mathematischen Ansätze, sein umfängliches Tabellenwerk und die minutiösen Darlegungen von Intonationsproblemen in Theorie und Praxis

eine angenehme Leichtigkeit für den Leser einer oft spröden Materie. Fiedler will seine praktischen Empfehlungen für das Musizieren im Ensemble als Hinweis für die historische Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts verstanden wissen. Eine Bibliographie zum Thema schließt den gelungenen Beitrag ab.

Im Anschluß an die Texte folgt das von Dagmar Hoffmann-Axthelm hervorragend zusammengestellte und gegliederte „Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis 1990/1991“ mit insgesamt 822 Titelaufnahmen (Querverweise nicht mitgerechnet). Ein Verzeichnis der ausgewerteten Zeitschriften und Sammelbände sowie das Autorenregister zum Schriftenverzeichnis runden diesen vorzüglichen Band des Jahrbuchs ab — eine sehr lesenswerte und informative Lektüre.

(April 1995)

Dagmar Droysen-Reber

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe.

(1) *Band 16: Magnificat 71—92. Magnificat der Jahre 1583—1585 aus Münchner Handschriften.* Hrsg. von James ERB. Kassel u. a.: Bärenreiter 1988. XXXIV, 283 S.

(2) *Band 17: Magnificat 93—110. Postum überlieferte Magnificat, zweifelhafte Werke, Modelle, Register.* Hrsg. von James ERB. Kassel u. a.: Bärenreiter 1988. XXXI, 499 S.

(3) *Band 19: Lectiones.* Hrsg. von Wolfgang BOETTICHER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1989. XXIV, 165 S.

(4) *Band 20: Lagrime di San Pietro.* Hrsg. von Fritz JENSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1989. XXX, 109 S.

Alle vier Bände sind gewichtige Beiträge zur neuen Lasso-Ausgabe. (1) und (2) bilden den Abschluß einer Reihe von insgesamt fünf Bänden, in denen James Erb nicht weniger als 110 Magnificats Lassos herausgebracht hat. In den letzten Band wurden auch postum überlieferte und zweifelhafte Werke aufgenommen. Ganz besonders erfreut den Benutzer dort die großzügige Beigabe sämtlicher fremder Vorlagen (darunter so bekannte Stücke wie Rores *Madrigal Ancor che col partire* oder Josquins *Motette Praeter rerum seriem*) für Lassos *Parodiemagnificats*, und zwar möglichst nach Münchner Quellen, die Lasso wahrscheinlich

vorlagen. Mehrere Register erschließen sämtliche fünf Bände in vorbildlicher Weise. Auch die ausführlichen Vorworte des Herausgebers lassen keine Wünsche offen.

Bei (4) handelt es sich um die erste kritische Ausgabe dieses berühmten letzten Werkzyklus Lassos (die Widmung an Papst Clemens VIII. unterzeichnete er am 24. 5. 1594, drei Wochen vor seinem Tod); bisher war nur die ältere Edition von Hans Joachim Therstappen im *Chorwerk* verfügbar.

Auch diese Ausgabe macht insgesamt einen sehr guten Eindruck. Das Vorwort des Herausgebers ist vielleicht ein wenig zu knapp ausgefallen. Jensch geht auf die musikalischen Seiten der Kompositionen kaum ein, und wo das doch der Fall ist — beispielsweise bei der Beschreibung der modalen Reihenfolge der Stücke —, sind seine Angaben ungenau: Die Anordnung wäre präziser zu beschreiben als: 1. Ton (Nr. 1—4), 2. Ton (Nr. 5—8), 3./4. Ton (Nr. 9—12), 5. Ton (Nr. 13—15), 6. Ton (Nr. 16—18), 7. Ton (Nr. 19 u. 20).

Mit den in (3) vorgelegten Lektionszyklen — den neun Hiob-Lektionen, die Lasso gleich zweimal vertonte, und den drei *Lectiones matutinae de nativitate Christi* — schließt sich den Worten des Herausgebers zufolge „die letzte Lücke“ in Lassos „imposanten Motettenwerk“. Mit den drei Sammlungen seien zugleich „alle drei Altersstufen des Künstlers vertreten“. Die Hiob-Texte habe Lasso als junger und alter Komponist vertont (nach Boetticher 1558—60 und 1580/82), die Weihnachtslektionen datierte der Herausgeber mit 1573/75.

Daß diese Ausgabe insgesamt einen eher zwiespältigen Eindruck hinterläßt, liegt vor allem in der Neigung des Editors begründet, den Benutzer eher pauschal als detailliert zu informieren. Schon das Vorwort ist außerordentlich knapp gehalten, der Leser wird gezwungen, sich anhand der umfangreichen Lasso-Arbeit Boettichers näher über die Musik der Stücke kundig zu machen. Der Trend zu großzügiger Zusammenfassung setzt sich im Kritischen Bericht fort. Die Quellen werden — nach einem ersten Überblick — lediglich durch den Titel beschrieben, dem am Ende stets lapidar die Angabe „Stimmbuchdruck“ folgt. Eine Bewertung der Quellen findet nicht statt. Dementsprechend unzureichend ist das Lesartenverzeichnis, da die Entscheidungen

Boettichers nicht nachvollziehbar sind. Und auch hier fehlen erneut wichtige Einzelheiten. Gern erfähre man beispielsweise näher, warum der Herausgeber mal die Lesart des jüngsten Nachdrucks Paris 1587 akzeptierte, mal der ältesten Fassung den Vorzug gab, und was genauer sich hinter einer Formulierung wie „Jedoch bleiben diese Versionen [Alternativfassungen] bei leichten Schwankungen im Prinzip zweifelsfrei“ (XIII) verbirgt.

Allerdings sind auch die Kritischen Berichte der übrigen Bände nicht über jeden Einwand erhaben. Einige Bemerkungen — die allerdings den hohen Rang der Editionen insgesamt keinesfalls schmälern können — seien hier angefügt.

1. So lobenswert die Nähe der Ausgaben zu den Quellen ist, so unverständlich bleibt gleichwohl die Aufblähung der Einzelnachweise durch überflüssige Belanglosigkeiten. Warum muß dem Leser z. B. mitgeteilt werden, daß bei repetiertem *fis* in einer der Quellen die Vorzeichnung vor jeder Note wiederholt wird?

2. Gemäß den für alle Bände geltenden Richtlinien erscheinen Akzidentien, die nicht original sind, als Zutaten des Herausgebers in Kleinstich über der betreffenden Note. Boetticher und Erb haben sich strikt daran gehalten. „Nicht original“ heißt aber — jedenfalls in (1) und (2) — nur, daß das jeweilige Akzidents in der vom Herausgeber jeweils gewählten Vorlage nicht steht. (Selbst das ist nicht immer der Fall: Erb deklariert z. B. ein repetiertes *b'*, nur weil es in der Edition am Taktanfang steht, durch ein darübersetztes Akzidents als seinen Vorschlag [(1) S. 79], obwohl es durch die Vorlage gefordert wird.) In anderen Quellen desselben Stückes können solche Vorzeichen hingegen durchaus erscheinen. Tatsächlich also handelt es sich bei den scheinbaren Zusätzen des Herausgebers a) um Akzidentien, die schon aus der Vorlage hervorgehen, b) um solche, die in weiteren Quellen begegnen, und c) um solche, die sonst fehlen. Sie können sinnvoll — meist handelt es sich um Selbstverständlichkeiten —, aber auch fragwürdig sein. Wann der Herausgeber Akzidentien aus anderen Quellen als scheinbar eigene Vorschläge (der wahre Sachverhalt wird bei Erb erst beim Studium des Kritischen Berichts klar) in den Text aufnimmt und wann nicht, diskutiert er nicht weiter. Der Benutzer muß sich auf das Stilgefühl des Editors verlassen.

Einen etwas anderen und, wie mir scheint, vernünftigeren Weg schlägt Jensch in (4) ein. Hier werden in den Quellen fehlende, aber nahezu immer selbstverständliche Akzidentien nicht über, sondern vor die betreffende Note gesetzt (leider nicht konsequent). Der Eindruck, den ein heutiger Benutzer von einem solchen Notenbild empfängt, dürfte dem eines Sängers zu Lassos Zeiten näher kommen als bei den Ausgaben mit hinübersetzten Vorzeichen.

(April 1995)

Walter Werbeck

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 7: Zwölf Geistliche Gesänge SWV 420—431. Hrsg. von Konrad AMELN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XVI, 111 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 18: Symphoniae Sacrae III (1650). Die Konzerte zu fünf Stimmen Nr. 1—5 und ihre handschriftlichen Frühfassungen. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XX, 150 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 40: Der Beckersche Psalter — Erstfassung 1628. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XXII, 167 S.

Die *Zwölf Geistlichen Gesänge*, deren Edition der inzwischen verstorbene Konrad Ameln noch in hohem Alter besorgt hat, erhalten im wesentlichen liturgische Gebrauchsmusik für vierstimmigen Chor ohne Verwendung von Solostimmen oder Instrumenten (der ihnen im Druck von 1654 beigefügte Continuo ist lediglich fakultativ). Äußerlich ein eher bescheidenes Werk, von dem denn auch sein erster Herausgeber, der Dresdner Organist Christoph Kittel, bemerkt hat, Schütz habe es „in seinen Neben-Studien aufgesetzt“, enthält es dennoch, namentlich in den sechs Sätzen, die für den protestantischen Meßgottesdienst bestimmt sind, Stücke von zeitlosem künstlerischen Rang. Die weitgehend liturgische Bestimmung der Sammlung erweist auch das schlichte, gleichwohl aber seinen Text bildhaft verdeutlichende *Magnificat*, das sich an die für den Meßgottesdienst bestimmten Stücke anschließt. Es ist

unter den drei von Schütz überlieferten deutschen *Magnificat*-Kompositionen denn auch das einzige, dem der vollständige liturgische Text zugrunde liegt. Weniger aus musikalischen als aus liturgisch-praktischen Gründen erwähnenswert ist Schütz' vierstimmige Fassung der deutschen *Litanei*, die deshalb Beachtung verdient, weil er sie, um dem unregelmäßigen, nur dem Sprachduktus folgenden Absingen der einzelnen Bitten entgegenzuwirken und einen zügigeren Vortrag zu erzielen, nach seinen eigenen Worten „in eine gewisse Mensur“, also in eine strikt geregelte rhythmische Abfolge gebracht hat. Wie die *Litanei*, so zeichnen sich auch die restlichen Stücke der Sammlung durch ihre überwiegend homophon deklamierende Schreibweise aus. Anders als die Meßgesänge dürften sie in den meisten Fällen wohl schon lange vor ihrer Veröffentlichung entstanden sein. Für die Tischgesänge (Nr. 10 und 11) lassen sich dreistimmige Frühformen sogar um mehr als dreißig Jahre zurückverfolgen.

Ameln hat die *Zwölf Gesänge* als Werke im alten Stil behandelt und auf ihre Übertragung die für die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts üblichen Editionsprinzipien angewendet. So ersetzt er durchweg den Taktstrich durch Mensurstriche im Brevis-Abstand, wodurch freilich bei Sätzen, in denen in der Regel auf Semiminimen, teilweise aber auch auf Fusen deklamiert wird, das Notenbild wenig übersichtlich wird. Darüber hinaus sind die Notenwerte im ersten Stück der Sammlung, dem *Kyrie Gott Vater in Ewigkeit*, im geraden Takt auf die Hälfte verkürzt, in allen folgenden Stücken aber im originalen Wert übertragen, was jedoch in der Ausgabe nicht kenntlich gemacht ist. Auch die früher häufige Übertragung der *Proportio tripla* unter Verkürzung der Notenwerke um ein Viertel ist in der *Neuen Schützausgabe* schon seit längerer Zeit nicht mehr üblich. Schwer einzusehen ist auch, warum der Herausgeber gerade bei der *Litanei*, für deren metrische Regulierung Schütz ausdrücklich auf den Continuo verweist, „welcher in seine *Tempora* abgetheilt zu finden ist“, die Mensurstriche im Brevis-Abstand aufgegeben und statt dessen die verschieden langen einzelnen Bitten durch Abteilungsstriche getrennt hat, womit der Effekt der Eingliederung des Vortrags in ein durchgehend zweizeitiges Metrum weitgehend auf-

gehoben wird. Die Übertragung des Notentextes ist zuverlässig, lediglich im sparsam ausgesetzten Generalbaß gibt es einige kleine Versehen (z. B., Nr. 8, T. 42; Nr. 9, T. 30, 32, 34).

Daß die *Neue Schützausgabe*, die in ihren Anfängen zunächst eine Ausgabe für die Praxis war, in ihren seit 1970 erschienenen Bänden auch wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird, ist im wesentlichen Werner Breig zu danken. Er hat die editorischen Probleme auch der beiden hier zu besprechenden Bände in vorbildlicher Weise gelöst. Gerade bei den großbesetzten Stücken der *Symphoniae Sacrae III* ließ Philipp Spittas Gesamtausgabe, so bewundernswert sie als wissenschaftliche Leistung nach wie vor bleibt, doch einige Wünsche offen. Einerseits machten ihre gegenüber den Originaldrucken vereinfachten Besetzungsangaben zusammen mit den sehr knappen Kommentaren zu den einzelnen Stücken die genaue Rekonstruktion der Originalbezeichnungen in den Stimmen zu einem zeitraubenden Puzzlespiel mit zum Teil ungewissem Ausgang, andererseits war das Notenbild in der alten Ausgabe mit ihren Großtakten und den auch in der *Proportio tripla* unverkürzten Notenwerten, zumal in den Tuttiabschnitten wenig übersichtlich, und schließlich hatte sich die Quellenbasis, von der Spitta noch ausgehen mußte, schon seit längerer Zeit erweitert. Breigs Ausgabe, die die Stücke entsprechend der in den *Erbe-Richtlinien* festgelegten Editionsprinzipien überträgt, berücksichtigt nicht nur den jüngsten Stand der Forschung, sondern stellt auch für die Praxis einen Notentext zur Verfügung, dessen Übersichtlichkeit und Zuverlässigkeit die älterer Ausgaben deutlich übertrifft. Frühfassungen von SWV 398a *Der Herr ist mein Hirt* und SWV 401a, dem Dialog *Mein Sohn, warum hast du uns das getan?*, sind im Anhang vollständig mitgeteilt. Dieser erste Teil der insgesamt vier Bände umfassenden Neuausgabe eines, vielleicht sogar des Schützenschen Hauptwerkes ist der Auftakt zu einer der wichtigsten Neuerscheinungen der letzten Jahre.

Schon 1936, zu einer Zeit, als man sich verstärkt darum bemühte, Schützens Werken Eingang in den evangelischen Gottesdienst zu verschaffen, hatte Walter Blankenburg einen

Neudruck der Kompositionen des *Beckerschen Psalters* erscheinen lassen, dem die Auflage von 1661 zugrunde lag, die vollständigste und gleichzeitig die letzte, die zu Lebzeiten des Komponisten erschienen war. Blankenburgs Edition wurde 1955 unverändert in die *Neue Schützausgabe* übernommen. Bereits 1984 hatte Breig in einem Vortrag beim Schützfest in Bremen (abgedruckt im *Schütz-Jahrbuch* 1985/86) auf die Unterschiede zwischen dieser und der ersten Auflage des *Beckerschen Psalters* von 1628 aufmerksam gemacht, die er nun in der *Neuen Schützausgabe* vorgelegt hat. Vielleicht das Hauptproblem, mit dem sich der Herausgeber auseinandersetzen hatte, betraf die Frage, wie die Abteilung in Liedzeilen, die Schütz durch Trennungsstriche im Druck kenntlich gemacht hatte, bewahrt werden könne, wenn zugleich auch die metrische Ordnung durch die Zusammenfassung von Einheiten jeweils im Semibrevis-Abstand deutlich gemacht werden sollte. Breigs Lösung, die darin besteht, daß er die Zeilengliederung der Druckvorlage durch Teilungsstriche nur durch die beiden mittleren Zwischenräume jedes Fünfliniensystems, seine hinzugefügte Tactus-Einteilung aber, ähnlich den Mensurstrichen, zwischen die Systeme gesetzt hat, verdient in allen jenen Fällen Nachahmung, in denen sich Zeilen- und Tactus-Gliederung überschneiden (sie wäre z. B. vorzüglich auch für die Übertragung der *Litanei* in Amelns Ausgabe der *Zwölf Geistlichen Gesänge* geeignet gewesen). Breigs Band gibt denn auch nicht nur Gelegenheit, die Abweichungen zwischen beiden Auflagen des *Beckerschen Psalters* nachzuvollziehen, in denen sich, hier freilich im Rahmen der Gattungsgebundenheit des Kantionalsatztyps, der Wandel vom Komponisten der *Cantiones Sacrae* zu dem der *Geistlichen Chormusik* spiegelt, sondern er gibt darüber hinaus auch zu erkennen, wie sehr sich der Charakter der *Neuen Schützausgabe* im Lauf der vergangenen vierzig Jahre verändert hat. Sollte sie damals in erster Linie der gottesdienstlichen Praxis dienen, so entspricht sie nun nicht nur den Erwartungen, die die Musikwissenschaft an sie stellt, sondern erfüllt auch die Bedürfnisse einer Aufführungspraxis alter Musik, die gewohnt ist, sich an den Quellen zu orientieren.

(April 1995)

Arno Forchert

CLAUDIO MERULO: *Canzoni d'intavolatura d'organo*. Edited by Walker CUNNINGHAM and Charles McDERMOTT. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). XIX, 184 S. (*Recent Researches in the Music of the Renaissance*. Vol. 90—91.)

Der vorliegende Band enthält den *Libro primo* aus dem Jahre 1592, den *Libro secondo di canzoni d'intavolatura d'organo*, 1606, und den *Terzo libro di canzoni d'intavolatura d'organo*, 1611, sowie dreizehn nicht in einer geschlossenen Sammlung zusammengefaßte Kanzonen (hier im Appendix 2 ausgewiesen), mithin sämtliche Kanzonen Merulos. Zudem wurden jene Vokalkanzonen (Appendix 1) aufgenommen, die dem Komponisten als Vorlage für die Intavolierung dienten.

Die Neuausgabe von Cunningham/McDermott bringt ausführliche Hinweise zur Aufführungspraxis unter Bezugnahme auf die Spezifik der italienischen Orgel jener Zeit, insbesondere unter Berufung auf Costanzo Antegnatis *L'arte organica* (Brescia 1608) und die in dessen Compendium gegebenen Registervorschläge.

Im Zusammenhang mit der wahlweisen Ausführbarkeit der Kanzonen auf der Orgel oder auf dem Cembalo beziehen sich die Herausgeber auf die Auffassungen Girolamo Dirutas (*Il Transilvano dialogo*, Venedig 1593) und Girolamo Frescobaldis (Vorwort zu den beiden Toccaten-Bänden), daß sich die Stücke ebenso effektiv auf dem Cembalo darstellen lassen, wenn die Spezifik des jeweiligen Instruments gewahrt bleibt.

Eine ausführliche Erläuterung erfährt die Editionsmethodik. Der Notentext orientiert sich in der Gestaltung sehr eng an dem der Original-Drucke. Der Text der Orgelkanzonen ist, verteilt auf zwei Systeme, im Violin- und Baßschlüssel notiert. Eine Reduktion der Notenwerte wurde vermieden. Dort, wo Ergänzungen oder Veränderungen erforderlich waren, sind diese kenntlich gemacht und ermöglichen den unmittelbaren Vergleich zum Original. So erfolgt beispielsweise beim Druck der Vokalmodelle der Kanzonen vor den jeweiligen Liniensystemen die Angabe der originalen Schlüssel und Taktmetren. Alle im Sinne der Textausgewogenheit vorgenommenen Korrekturen, die Vervollständigung von Akkorden oder eingefügte Pausenzeichen, werden durch eckige Klammern gekennzeichnet.

Die Ergänzung von Akzidenzien erfolgt im Kleindruck über dem Liniensystem.

Auf vermutliche Druckfehler und Abweichungen verweist der umfangreiche und auf gründlichen Recherchen beruhende Kritische Bericht, der eine gewissenhafte Auswertung aller vorhandenen Quellen erkennen läßt.

Außerordentlich informativ im Hinblick auf die Kompositionsweise Merulos und darüber hinaus auf die kompositorische Praxis der italienischen Orgelmusik jener Zeit ist der durch diese Ausgabe mögliche Vergleich der vokalen Modelle mit den Intavolaturen. Dies ist nicht zuletzt auch ein Verdienst der Editions-konzeption. Insofern darf die vorliegende Veröffentlichung der Kanzonen Merulos aufgrund der Quellenkritik und der eingehenden Auseinandersetzung mit dem historischen Umfeld als fundierte Grundlage für Interpretieren und gleichermaßen als gewichtiger Beitrag zur Geschichte der italienischen Orgelmusik betrachtet werden.

(Mai 1995)

Johannes Roßner

Pavliniski Zbornik 1644. I: Faksimilni pretisak, II: Transkripcija i komentari. Pripremili za tisak i popratne studije napisali Koraljka KOS. Antun Šojat. Vladimir Zagorac Zagreb 1991. (Djela hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Razred za filološke znanosti. Razred za glazbenu umjetnost i muzikologiju, Knjiga 71-I/II.)

Die Hs. R 3629 der UB Zagreb wird in dieser überaus gediegenen Publikation als ganzes im Faksimile und in gründlich kommentierter Transkription vorgelegt. Sie enthält — neben lateinischen kirchlichen Texten, worunter ein liturgischer Kalender für die Zuschreibung an den ungarisch/kroatischen Pauliner-Orden entscheidend ist, und einem kajkavischen Evangeliar — auf Bl. 90 bis 170 ein für die Musikwissenschaft nicht uninteressantes Cationale mit 52 Melodien zu lateinischen und kroatischen Texten in der aus Metzger Neumen entwickelten, im ungarisch dominierten Südosteuropa noch bis zum 17. Jahrhundert üblichen schwarzen Mensuralnotation. Ein Großteil der Melodien findet sich auch in den ungarisch-kroatischen Cantus Catholici ab 1651 (RMDT I 56). Vieles davon geht auf das böhmisch-deutsche Repertoire der Hussiten- und Reformationszeit zurück, das die Gegen-

reformation resorbierte. Von besonderem volksmusikalischen Interesse dürften einige singuläre Melodien zu kroatischen Texten sein. Auch unter den nicht identifizierten liturgischen Stücken in Choralnotation kann lokales Sondergut vermutet werden. Doch blieb nur wenig übrig, was die musikwissenschaftliche Bearbeiterin Koraljka Kos nicht auch anderweitig nachweisen konnte. Um ein Nachschlagen in der im Erscheinen begriffenen *Das deutsche Kirchenlied* (Bärenreiter-Verlag 1992ff.) zu erleichtern, seien hier die Konkordanzen mit deren Melodiesigeln angefügt (Nummern des Pauliner Cationale in Klammern): Eg4 (1), Eg66 (2), Eg65 (4), Eg237 (5), Ea14 (7), Eg57 (8), Eb43 (9), Ee22 (12), Eg17 (14), Ee12 (15), B23/Ee18 (17), Ea1 (20), Ef7 (22), B7 (23), Ef8 (26), C11 (27), C18 (28), Eg56 (30), Eg27 (32), A242 (33), Ec18 (41), Ea10 (48).
(März 1994 /
Mai 1995)

Karl-Günther Hartmann

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XVI: Frankfurter Festmusiken zur Geburt eines kaiserlichen Prinzen 1716 I. Kirchenmusik „Auf Christenheit! Begeh ein Freudenfest“*. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XX, 144 S.

Am 21. und 23. April 1716 beschloß der Magistrat der Freien Reichsstadt Frankfurt, anlässlich der Geburt eines Sohnes von Kaiser Karl VI., des Erzherzogs Leopold von Österreich, ein „solennes Danck- und Freudenfest“ zu veranstalten. Hierfür erhielt der städtische Musikdirektor Georg Philipp Telemann den Auftrag, zwei Festmusiken zu schaffen: die vorliegende zweiteilige Kirchenmusik „Auf Christenheit! Begeh ein Freudenfest“ (TVWV 12: 1 a, b), die am 17. Mai 1716 im vormittäglichen Festgottesdienst in der Barfüßerkirche zur Aufführung gelangte, und die Serenata „Deutschland grünt und blüht im Friede“ (TVWV 12:1 c), die als abendliche Freiluftmusik am gleichen Tag „auf dem Römerberge“ erklang — und 1992 von Hirschmann ebenfalls erstmalig in der Auswahl-Ausgabe der Werke Telemanns (Band XVII) ediert wurde (vgl. *Mf* 47 [1994], S. 453f.).

Während der Herausgeber im dortigen Vorwort ausführlich auf den Anlaß, die Entstehungsgeschichte und die besonderen Auf-

führungsumstände der Festmusiken einging, behandelt er hier zunächst einige Aspekte der historischen Einordnung und Deutung der außerordentlichen Kirchenmusik (S. VIII f.). Deren Text verfaßte der von Telemann in Frankfurt als Textdichter für besondere Festgottesdienstmusiken bevorzugte Senior Johann Georg Pritius (1662—1732), der auch die Predigt am 17. Mai 1716 hielt, von der kürzlich ein gedrucktes Exemplar aufgefunden wurde. So konnte Hirschmann mit vorbildlicher Akribie eine Fülle inhaltlicher Beziehungen und verbaler Gemeinsamkeiten zwischen der Predigt und den sie umrahmenden Texten der Festmusik aufdecken. Durch subtile Analysen eruierte er sodann zahlreiche Merkmale der planvollen Vertonung Telemanns, von denen hier nur dessen differenzierte und rhetorisch vertiefte Gestaltung mehrerer Accompagnato-Rezitative und einiger fugierender Chorsätze sowie die sorgfältige Berücksichtigung der unterschiedlichen Aussagegehalte der Texte vor und nach der Festpredigt erwähnt seien (vgl. dazu Martin Ruhnke, *Kirchenmusik beim Freudenfest wegen der Geburt eines kaiserlichen Prinzen 1716*, Referat der wissenschaftlichen Konferenz der 10. Telemann-Festtage Magdeburg 1990 [Veröffentlichung in Vorbereitung]). Als Grundlage der Edition diente Hirschmann eine von zwei unbekanntenen Schreibern stammende Partiturabschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ihrer Beschreibung folgen im Kritischen Bericht detaillierte Anmerkungen zu Besetzungsangaben, zur Partituranordnung, Textierung u. a., ferner einige Empfehlungen zur Ausführung von Rezitativkadenzen.

Insgesamt gehören Telemanns *Frankfurter Festmusiken zur Geburt des kaiserlichen Prinzen Leopold* (1716) zu jenen Auftrags- und Gelegenheitsvermerken, die über ihre musik- und kulturhistorische Bedeutung hinaus artifizielle Qualitäten besitzen, wie Hirschmanns Vergleich der in vielfacher Weise kontrastierenden Werke unterstreicht (S. XI f.). Wesentlich bereichern sie nicht nur unser Bild vom Leben und Schaffen des Komponisten in Frankfurt (1712—21), sondern sind auch als herausragende Beispiele für außerordentliche geistliche und weltliche Festmusiken in Deutschland am Beginn des 18. Jahrhunderts zu bewerten.

(März 1995)

Günter Fleischhauer

FANNY HENSEL (*née Mendelssohn*): *Songs for Pianoforte, 1836—1837*. Edited by Camilla CAI. Madison: A—R Editions, Inc. (1994). XXI, 101 S. (*Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Vol. 22.)

Im Gesamtschaffen Fanny Hensels nimmt die Klaviermusik einen entscheidenden Rang ein. Als Pianistin war sie zugleich — beschränkt auf den elterlichen „Salon“ — die kompetente Interpretin ihrer eigenen Kompositionen.

Wie alle Frauen ihrer Zeit, mußte Fanny Hensel (1805—1847) um öffentliche Anerkennung kämpfen; sie war ehrgeizig genug, ihre Klavierwerke in Druck geben zu wollen, wofür ihr auch bald attraktive Angebote vorlagen.

Einfühlsam zeichnet die Herausgeberin Camilla Cai im informativen Vorwort den Werdgang der Werkauswahl von 1836/37 für die geplante Veröffentlichung nach; der Editon liegen die Autographe aus dem Besitz der Berliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zugrunde. Cai schlüsselt detailliert und anschaulich Titel, Daten und erste Drucknumerierung auf. Die zusammengestellten Kompositionen markieren nach Ansicht der Herausgeberin im Schaffen Fanny Hensels eine qualitative Entwicklung, die sie durch Gegenüberstellung zweier Fassungen des ersten Stückes darlegt.

Sehr sorgfältig gearbeitet ist der Kritische Bericht. Der Titel „Songs for piano“ ist wohl Herausgeber-Entscheidung; die Klavierstücke tragen zwar Satzbezeichnungen, aber bis auf eines (*Capriccio*, Nr. 10) keine Titel. Cai lehnt sich hier an den vermutlich von Fanny Hensel selbst geprägten Terminus „Lieder ohne Worte“ an, der zum ‚Markenzeichen‘ ihres jüngeren Bruders Felix Mendelssohn Bartholdy geworden ist. Cai hebt hervor, daß die meisten der Kompositionen bewußt auf (Lied-)melodiosen Schwerpunkt gearbeitet sind.

(März 1995) Annemarie Clostermann

Dieser Nachdruck mit den auf jeder Seite erscheinenden blauen Randbordüren hält ein Kleinod fest, mit dessen jüngerer Rezeption bis in den belletristischen Bereich sich der Herausgeber in einem „Nachwort“ kritisch auseinandersetzt, wobei er namentlich die Versuche, die Sätze als Zyklus zu deuten, mit den überlieferten Äußerungen des Komponisten konfrontiert. So sind die einschlägigen Zitate aus den Tagebüchern zusammengestellt, die allerdings sämtlich bereits in jenem Schrifttum vorliegen, das durch den Rezensenten und sodann durch Eismann, Nauhaus Licht in das Entstehen der „leichten Stücke“ gebracht hat. Ähnliches gilt für die bekannten Briefzitate (Clara, Verleger und andere), die bis 1853 verfolgt werden. Doch bleibt dieser Überblick mit einigen Verweisen auf Spezialstudien informativ, zumal die Vermutung angeschlossen wird, daß das Erscheinungsjahr vorverlegt werden müsse. Auf richtiger Fährte befindet sich der Herausgeber ferner mit der Forderung, einen späteren Nachdruck zu eliminieren, der mehrfach als authentisch eingeschätzt wurde. Ein abschließender ‚Revisionsbericht‘ mit ‚Einzelanmerkungen‘ wendet sich mehreren ‚offenkundigen Fehlern‘ zu, von denen einige, wie richtig fixiert, durch den internen Briefwechsel als solche qualifiziert sind. Allerdings ist damit nicht jener Kritische Bericht gegeben, der bis heute für dieses berühmte Frühwerk Schumanns noch aussteht. Auf diesem Stand hätte der Hinweis des Herausgebers auf eine „Tendenz zu Uniformität“, die er beiläufig „in fast allen modernen Ausgaben“ bemängelt, einer differenzierteren Aussage bedurft, angesichts einer sorgsam Abwägung unterschiedlicher, meist von Werk zu Werk sich verschiebender Neigungen des Komponisten, Parallelstellen zu behandeln, was als Erfahrung bei der Fixierung von Originaltexten mit einzubringen ist, nicht dem „mitdenkenden Interpretieren“ (20) überlassen bleibt und übrigens seit Gertler und Schwarz in vielen Autographenvergleichen für den Klaviersatz Schumanns eingebracht worden ist. Doch bringt diese Edition eine Wegstrecke weiter und wird als Anregung dienen, diesem Desiderat op. 15 sich erneut zuzuwenden.

(April 1995) Wolfgang Boetticher

ROBERT SCHUMANN: *Kinderszenen für Klavier op. 15*. Reprint der Erstaussage Leipzig 1839. Hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). X, 20 S. (Breitkopf Archiv. Edition Breitkopf 8306).

ROBERT SCHUMANN: *Konzertsatz für Klavier und Orchester d-moll. Rekonstruiert und ergänzt von Jozef DE BEENHOUWER. — Hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). XII, 48 S. (Breitkopf Studienpartitur PB 5181.)*

Die Ansätze zu einem „Concert“ für Klavier und Orchester, für seine Braut bestimmt und in dem wechselvollen Halbjahr in Wien (Oktober 1838 bis April 1839) entstanden, sind seit längerem bekannt, zumal neben dem autographen Fragment sich detaillierte Äußerungen aus dem Briefwechsel des Komponisten mit der bereits gefeierten Pianistin überliefert haben; endlich schaffen das ebenfalls veröffentlichte Tagebuch und das sogenannte *Projektbuch* Schumanns chronologische Anhaltspunkte. Das Autograph wurde vom Rezensenten (München 1973) im Auftrage der Erbgemeinschaft Wiede aus Anlaß der Teilung dieser kostbaren privaten Schumann-Sammlung in Expertisen identifiziert, nachdem es ihm schon 1937—1938 zu Forschungszwecken in Zwickau-Weißenborn im damaligen Blattbestand vorlag, was, den Quellenbericht Draheims ergänzend, hier vermerkt sei. Insofern ist die vom Herausgeber gebotene Bemerkung, es sei „lange Zeit nicht zugänglich“ gewesen, nicht ganz exakt, wenngleich erst einige Nachkriegsjahre vergingen, ehe der z. T. dezimierte Autographenvorrat an einem Evakuationsort zu sichern war. 1974 von der UB Bonn erworben, ist in der Tat hier das wohl wichtigste Gattungsfragment vor jener erst 1841 konzipierten „Phantasie a-moll“ geboten (die bekanntlich mehrere Jahre später als erster Satz zu op. 54 umgearbeitet wurde und deren Originalfassung der Rezensent gegenwärtig [bei Schott] vorlegt). Daher ist die Veröffentlichung dieses wohl wichtigsten Entwurfes zu einem kurzen (anderen) Konzertsatz zu begrüßen, zumal die kleine Skizze „Scherzo“ eine mehrsätzige Disposition nicht ausschließt, was allerdings — wie die seit langem erörterten Kurzstrecken eines F-dur-Konzerts in den Skizzenbüchern — nur sehr kleine Einblicke freigibt. Der Herausgeber hat die „Rekonstruktion“ Jozef De Beenhouwer (Antwerpen) übertragen, der seinerseits im Anhang einen Revisionsbericht vorlegt, in dem „Partitur“ und „Klavierparticell“, dem Autograph sinngemäß folgend, getrennt mit Taktzahlen und „Einzelanmerkungen“ dargestellt werden,

obschon bei dem beträchtlichen Anteil freier bzw. bedingt freier Ergänzungen nicht einem gewohnten Kritischen Bericht einer Erstedition Rechnung getragen werden kann. Mithin ist die Einschätzung Draheims, daß es sich um ein Bemühen handele, den „Intentionen ... mit stilistischer Einführung“ zu folgen, und daß nicht „eine definitive Lösung“ (VI) beansprucht werde, eher abschwächend und das Objekt präziser kennzeichnend, zumal der Umschlagtitel der Publikation nicht „Rekonstruktion, Ergänzung“ vermerkt. Dennoch ist auch für die Forschung diese Studienpartitur willkommen, der dankenswerterweise Faksimiles vom Beginn der Partitur und dem Particell beigegeben sind und die zur Diskussion anregt, namentlich zur Aufhellung jener kritischen Phase in Schumanns Schaffen, die nach dem geschlossenen Frühwerk für Klavier neue Horizonte erschauen ließ: Diese Bruchstelle bedarf noch einer intensiven Musterung des verstreuten Skizzenbestands mit Reflexion auf diesen Konzertentwurf, der allerdings eine ziemlich isolierte Stellung in jenen Wochen beansprucht, da auch die Liedgattung auf Schumann eindrang. — Im Anhang ist verlässlich auf Umfang und Inhalt des autographen Fragments hingewiesen. Die ab T. 216 angefügte Kadenz „orientiert sich“ (VI) an op. 54, ein Brückenschlag, der im Rahmen dieser freien Ergänzung durchaus sinnvoll erscheinen mag und der Praxis ein neues Werk erschließt, dem Geiste des Romantikers folgend.

(April 1995)

Wolfgang Boetticher

GEORG VON ALBRECHT: *Gesamtausgabe. Band 3: Chorwerke und größere Vokalwerke mit einem Facsimile des „Liedes der Lieder“ Nach den Handschriften hrsg. von Werner SCHUBERT. Frankfurt/Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1988). 330 S. u. Stimmen. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 10.)*

Im Rahmen der neunbändigen Gesamtausgabe der Kompositionen von Georg von Albrecht (1891—1976) ist 1988 der dritte Band erschienen, der die Chormusik des deutsch-russischen Komponisten in drei Gruppen präsentiert:

1. Geistliche Vokalwerke, unterteilt in liturgisch-lateinische bzw. griechische Kom-

positionen, darunter so gewichtige Beiträge wie die *Liturgie des Johannes Chrysostomus* op. 29; die *Messe* op. 77, das *Requiem* op. 84 und das *Te Deum* op. 85 und die deutschsprachigen geistlichen Werke, darunter das bedeutende *Lied der Lieder* op. 70 und der *Sonnengesang des heiligen Franziskus* op. 86, das der Freund und Kollege Gerhard Frommel ergänzt, instrumentiert und eingerichtet hat.

2. Deutsche Gedichte, Chorwerke für gemischten-, Männer- und Frauenchor nach Texten u. a. von Friedrich Hebbel, Albrecht Goes und Georg von der Vring.

3. Volkslieder verschiedener Provenienz (deutsch, litauisch, ukrainisch, russisch) für sämtliche Chorgattungen.

Da die neunbändige Gesamtausgabe inzwischen geschlossen vorliegt, läßt sich unter Einbeziehung der bereits erschienenen Lebenserinnerungen und Schriften (*Vom Volkslied zur Zwölftontechnik*, hrsg. von Michael von Albrecht, dem Sohn, Frankfurt/Main 1984) ein abgesichertes und umfassendes Bild dieses Komponisten zeichnen, der als musikalischer Bürger zweier Kulturen und Welten ein facettenreiches Bild abgibt, das gerade durch die Chorwerke von seltener Vielfalt ist: Lateinische und byzantinische steht neben deutscher Chormusik und dem Farbenreichtum der Volksliedbearbeitungen mit ihren verschiedenen nationalen Stil-Idiomen. Gerade letztere Gruppe überzeugt durch die kompositorische Behutsamkeit, mit der von Albrecht dieser Folklore ihre spezifische Charakteristik beläßt und damit eine Synthese von fremdländischer Tradition und westlichen Kompositionsprinzipien schafft: Der spezifische „Landchaftsklang“ geht dabei nie verloren!

Daß gerade die hier versammelten Werke, die den Zeitraum eines halben Jahrhunderts (1925—1976) umspannen, getreulich die Spezifika des Albrechtschen Personalstils in seiner Vielfalt der Strukturen und Techniken widerspiegelt, ja als eine „summa“ gelten können, versteht sich von selbst: Seine nie verlassene kontrapunktisch-lineare Grundhaltung bei immer vorhandener klanglicher Durchsichtigkeit ist allgegenwärtig spürbar.

Für von Albrecht heißt Komponieren „Faßbares“ schreiben, aufspüren der in der Natur des Tones und des Klanges gegebenen Möglichkeiten: Gerade dies wird in den Chorwerken deutlich.

Der Band enthält als Nachwort in deutscher, englischer, russischer und japanischer Sprache einen Abriss über Leben und Werk, jeweils kurze Anmerkungen zu den einzelnen Werken, letztere jedoch allerdings gar zu knapp in ihrer Beschränkung auf wenige Informationen zum biographischen Kontext, dem Anlaß der Komposition und auf eine Kurzbemerkung zur satztechnischen Anlage. Im Sinne einer kritischen Gesamtausgabe hätte man hier gerne etwas mehr über die Editionsgrundsätze und Arbeitsprinzipien des Herausgebers erfahren.

Das Druckbild des Bandes ist nicht einheitlich, da zum einen einzelne Werke als Faksimiles der Autographen, zum anderen als solche bereits erschienener Druckausgaben präsentiert werden. In diesem Zusammenhang wäre im Hinblick auf die für diesen Band erstellten Notentexte eine Information über die Stich- bzw. Druckvorlagen (Autographen, Abschriften des Komponisten oder anderer Personen) und den Rang und die Bedeutung der jeweiligen Quelle für die Herstellung des Notentextes hilfreich gewesen. Einige Flüchtigkeitsfehler sollten in einer Neuauflage getilgt werden: auf S. 32 (*Vaterunser*, op. 50) fehlt die Angabe „2. Fassung“; daß auf S. 286 der neue Chorzyklus, op. 30, beginnt, sollte durch ein Titelblatt o. ä. markiert werden; neben dem im Titel angegebenen Faksimileabdruck des *Liedes der Lieder* ist auch das *Vaterunser* op. 50 (2. Fassung) in faksimilierter Form abgedruckt.

Beigegeben ist das Stimmenmaterial zum *Buch der Lieder* op. 70, dem *Vaterunser* (2. Fassung) op. 50, der *Messe* op. 77, dem *Requiem* op. 84 und dem *Sonnengesang des hl. Franziskus* op. 86.

(April 1995)

Hans Rectanus

GEORG VON ALBRECHT: Gesamtausgabe, Band 7: Orchesterwerke. Hrsg. von Michael von ALBRECHT. Frankfurt/Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1991). Partitur 286 S. und Stimmen. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 14.)

Der siebte Band der Gesamtausgabe bringt erstmals Partitur und Stimmen aller Orchesterwerke des bedeutenden rußlanddeutschen Komponisten (1891—1976), der neuerdings auch in Osteuropa und USA neu gewürdigt

wird. Schon das Inhaltsverzeichnis läßt Albrechts Vorliebe für das Kammermusikalische erkennen. Selbst in größeren Werken wie op. 15 oder dem mehrfach preisgekrönten zwölftonigen *Violinkonzert* op. 60 herrscht das polyphone Prinzip, und die Form ist zu äußerster Knappheit verdichtet. Der Grundsatz einer ‚Ökonomie der künstlerischen Mittel‘ kommt schon in dem durchsichtigen Partiturbild, der Vermeidung äußerlicher Klangeffekte und der sparsamen Besetzung zum Ausdruck.

Stilistisch leistet von Albrecht einen schöpferischen Beitrag zur Moderne, muß aber auch als ein früher Vorläufer der Postmoderne gewürdigt werden. Trotz der konsequent angewandten Zwölftontechnik bzw. Polytonalität hält er am Dissonanz-Konsonanz-Prinzip fest, was seiner Musik einen hohen Grad an Individualität und Einprägsamkeit verleiht. Ein interessantes Beispiel bietet op. 55 (*Präludium und Fuge für Streichorchester*, 1945): Hier sind in einer Quadrupelfuge vier Themen unterschiedlichen ethnischen Charakters in vier verschiedenen Tonarten durchgeführt. In seinen Erinnerungen vergleicht Albrecht die Polytonalität dieses Werkes mit dem Zusammenleben von Menschen verschiedener Kulturen. Die virtuose Schichtung unterschiedlicher Elemente und die organische Verschmelzung zu einer neuen musikalischen Meta-Sprache ist ein Zug, der vielleicht unsere Zeit besonders anspricht.

Der musikalische Brückenschlag zwischen russischem Melos und westeuropäischen Kompositionstechniken, das Festhalten an traditionellen Musikinstrumenten wie auch die Vermeidung übermäßig schwieriger Spieltechnik, vor allem aber der Reichtum und die Originalität der Musiksprache Georg von Albrechts — lassen erwarten, daß auch seine Orchesterwerke bald zu Repertoirestücken werden.

Der achte Band der Gesamtausgabe enthält die Oper *Vater unser* op. 50, die Miniaturoper *Ritter Olaf* op. 41 und das Tanzmärchen *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* op. 48b in Faksimile-Ausgabe. Der Satz zeugt von kompositionstechnischer Virtuosität. Die Handlung der Oper op. 50 spielt in der Zeit der russischen Revolution. Albrecht dramatisiert (unter Verwendung bedeutender deutscher Lyrik) die Spannungen jener

schicksalhaften Epoche, indem er unterschiedliche musikalische Schichten (osteuropäische Folklore, westliche Chromatik, griechischen Kirchengesang) kontrastiert und schließlich zu einer Synthese führt, die in dem polytonalen Kanon des Vaterunser gipfelt. Die grundlegenden politischen Veränderungen im Osten Europas lassen hoffen, daß dieses Werk heute in Osteuropa wie auch in Deutschland die ihm gebührende Würdigung finden kann.

(Mai 1995)

Alexander Schwab

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke, Band VI, 4: Sologesänge mit Instrumenten. Hrsg. von Reinhard GERLACH. Mainz: B. Schott's Söhne 1994. XX, 146 S.

Die in diesem Band vereinten Vokalkompositionen entstanden mit Ausnahme der hier erstmals veröffentlichten *Melancholie* op. 13 für Frauenstimme und Streichquartett (1917—1919) in den Jahren 1922 bis 1924 zeitlich parallel zu jenen Werken Hindemiths (etwa der *Kammermusik No. 1* op. 24a und der *Suite 1922* op. 26), die nachhaltig das Verdikt des Bürgerschrecks begründeten. Daß Hindemith aber in jenen Jahren auch ein feines Gespür für die ‚zarten Töne‘ besaß, wurde nur allzu leicht übersehen. Dies verdeutlichen insbesondere die beiden unter op. 23 zusammengefaßten Zyklen *Des Todes Tod* und *Die junge Magd*. Gegenüber diesen knappen und sensiblen Vertonungen nach Gedichten von Eduard Reinacher und Georg Trakl drückte selbst Theodor W. Adorno 1986 in der mehr als nur dokumentierenden Textsammlung *Ad vocem Hindemith* seine Wertschätzung aus. Die kleine Kantate *Die Serenaden* op. 35, die kompositionstechnisch ganz vom Ideal der Polyphonie getragen wird, darf zu den persönlichsten Werken Hindemiths gezählt werden, zumal er sie seiner Frau als Hochzeitsgeschenk vermachte. — Im Anhang sind das 1918 an der Front in Frankreich entstandene Stück *Wie es wär', wenn's anders wär'* sowie ein Fragment von 1915/16 publiziert.

Gemessen an der Bedeutung der hier edierten Kompositionen kann allerdings die umfangreiche Einleitung von Reinhard Gerlach nicht ganz befriedigen. So fehlt beispielsweise die umfassende Darstellung zeitgenössischer Rezensionen und Aufführungsberichte, die im Rahmen der Gesamtausgabe schon zum Stan-

ard geworden ist. Gerlachs weiterreichende analytische Bemerkungen zu Text und formaler Konzeption der einzelnen Kompositionen wirken innerhalb eines Vortrages zumindest überraschend. Sicherlich wäre es zudem sinnvoller gewesen, statt der Programmzettel der Uraufführungen ausgewählte Seiten aus den Autographen oder Proben aus den Skizzen zu faksimilieren. — Der Notentext selbst sowie der umfangreiche und detaillierte Kritische Bericht, die beide den höchsten Ansprüchen genügen, lassen hingegen (wie bei der Hinde-mith-Gesamtausgabe gewohnt) keine Wünsche offen.

(April 1995)

Michael Kube

Eingegangene Schriften

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 26: Kantaten zum 22. und 23. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.. Bärenreiter 1995. 147 S.

Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e Colloque International d'Études Humanistes, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 1—11 juillet 1991. Études réunies et présentées sous la direction de Jean-Michel VACCARO. Paris: CNRS-Editions 1995. 272 S., Abb., Notenbeisp.

Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire. Sous la direction d'Emmanuel HONDRÉ. Paris: Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris 1995. 304 S., Abb.

DOMENICO CORRI's Treatises on Singing. A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets & C. and The Singer's Preceptor. Ed. with Introduction by Richard MAUNDER. New York & London: Garland Publishing, Inc. 1. A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets & C., Vol. 1—3, 1993. 364 S./2. The Musical Sources for Domenico Corri's A Select ... Vol. 1—3, 1993, 608 S./3. Domenico Corri's A Select Collection ... Vol. 4 and the Singer's Preceptor. 1995. 328 S./4. The Musical Sources for Domenico Corri's A Select Collection ... Vol. 4. 1995. 272 S.

LOUISE CUYLER. The Symphony. Second Edition. Michigan: Harmonie Park Press 1995. X, 248 S., Notenbeisp.

SÉBASTIEN ERARD: Ein europäischer Pionier des Instrumentenbaus. Internationales Erard-Symposium, Michaelstein 13.—14. November 1994. Redakteur: Rudolf FRICK. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis/Dornach: Internationale Erard-Gesellschaft, Internationales Harfen-Zentrum 1995. 82 S., Abb.

NIELS W. GADE: Oktett, Sextett und Quintette für Streicher. Hrsg. von Finn Egeland HANSEN. Copenhagen: Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades. Engstrøm & Sødning A/S Musikforlag/Bärenreiter-Verlag 1995. XVII, 283 S.

MACIEJ GOLAB: Chopins Harmonik: Chromatik in ihrer Beziehung zur Tonalität. Köln: Bela Verlag 1995. 204 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft und Musiktheorie 1.)

CHRISTOPH GROSSPIETSCH: Graupners Ouverturen und Tafelmusiken. Studien zur Darmstädter Hofmusik und thematischer Katalog. Mainz u. a.. Schott 1994. 427 S., Notenbeisp. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte Nr. 32.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Kantaten mit Instrumenten II, HWV 99, 105, 110, 113, 119, 122, 123, 132^c, 134, 140, 142, 143. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Kassel u. a.. Bärenreiter 1995. LIII, 283 S.

BEATE HILTNER: Salomon Jadassohn. Komponist-Musiktheoretiker-Pianist-Pädagoge. Eine Dokumentation über einen vergessenen Leipziger Musiker des 19. Jahrhunderts. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1995. 231 S., Abb.

Ludwig FINSCHER / Albrecht RIETHMÜLLER (Hrsg.): Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. VI, 179 S.

Die Kompositionen Fanny Hensels in Autographen und Abschriften aus dem Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz. Katalog bearbeitet von Hans-Günter KLEIN. Tutzing: Hans Schneider 1995. XIX, 146 S. (Musikbibliographische Arbeiten. Band 13.)

KONRAD KÜSTER: Mozart. Eine musikalische Biographie. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag 1995. 446 S., Abb., Notenbeisp.

ALBERT LORTZING: Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Irmlind CAPELE. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XIII, 544 S. (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 4.)

MERVYN McLEAN: An annotated bibliography of Oceanic music and dance. Revised and enlarged second edition. Michigan: Harmonie Park Press