

BESPRECHUNGEN

HENDRIK VAN DER WERF: The Oldest Extant Part Music and the Origin of Western Polyphony. Rochester, N. Y. Hendrik van der Werf 1993. Volume One. Observations, Conclusions and Hypotheses. XI, 227 S.; Volume Two. The Transcriptions. XXII, 216 S.

Ein Buch, von dem sein Autor, sich von der Diskussion mit seinen Fachkollegen gekränkt dispensierend, offensiv bekennt, es enthalte Forschungsergebnisse, deren Veröffentlichung von Fachzeitschriften abgelehnt worden sei, ist Lesern anzuzeigen, die im Umgang mit den Auffassungen anderer unverkrampfter als der Autor sind und guten willens, die von diesem im Vorwort aufgebauten Rezeptionsbarrieren zu überwinden. Das lohnt sich schon des Themas wegen. Betreffen die von Hendrik van der Werf vorgelegten „observations, conclusions, and hypotheses“ (so die mottohafte Ankündigung des Inhalts nach S. XII) doch nichts Geringeres, als was der Titel als „The Origin of Western Polyphony“ und „The Oldest Extant Part Music“ bezeichnet. Gemeint ist das Corpus zweistimmiger Gesänge, das aufgrund seiner Überlieferung mit dem Namen der Abtei Sant-Martial zu Limoges verbunden ist, wobei der Superlativ sich einer Skepsis im Hinblick auf die Rekonstruierbarkeit der klanglichen Verfassung der ein Jahrhundert älteren Organa von Winchester verdankt, die seit den in der Zwischenzeit erschienenen Untersuchungen von Susan Rankin übertrieben erscheint.

An dem diskutablen „oldest“ liegt indessen nichts. Denn einerseits bestätigen und verdeutlichen gerade die Beobachtungen Hendrik van der Werfs, daß auch die Mehrstimmigkeit von Saint-Martial hinsichtlich der Parameter ihrer klanglichen Realität nur sehr bedingt „extant“ ist. Und andererseits beträfe die zentrale und obstinat gestellte Frage seiner Arbeit die Mehrstimmigkeit aus Winchester nicht weniger als die aus Limoges: Es ist die Frage nach der Funktion von Notation im Kontext einer genuin schriftlosen Tradition polyphonen Singens und nach dem komplexen Verhältnis zwischen schriftlicher Aufzeichnung und schriftloser Vortragspraxis. So werden bei

der Analyse der Satztechnik und der Relation des zweistimmigen Satzes zu Bau und Artikulation der vertonten Texte die Konsequenzen erwogen, die das bloße Faktum, die besondere Form und die eventuelle Motivation der Niederschrift für ein angemessenes Verständnis der Satzorganisation und des Vortragsmodus der Gesänge, aber auch für die Lesung und Deutung, die textkritische Bewertung sowie die editorische Behandlung der Aufzeichnungen haben mögen.

In der Konsequenz solcher Überlegungen steht dann auch der von Hendrik van der Werf im zweiten Band unternommene erneute Versuch, die vertrackten Probleme einer Edition der zweistimmigen Versus von Saint-Martial zu lösen, Probleme, die durch die Anwendung eines zur Darstellung einstimmiger Melodien ausgebildeten Notationstypus zur Darstellung mehrstimmiger Verläufe sowie durch unsere unzulängliche Kenntnis der Lesekonventionen wie der Klangintentionen bedingt sind. Er ersetzt die aquitanische Neumenschrift der Quellen durch eine Notation, die optisch einen Schein von Ferne zur modernen Notenschrift erzeugt, ohne konzeptionell die Nähe zur originalen Aufzeichnungsform zu wahren. Fünfliniensysteme mit G-Schlüssel, tondauerneutrale rautenförmige Einzelnoten ohne Ligaturen, linksbündige Zuordnung von Tongruppen mit verschiedener Tonanzahl, Verzicht auf vertikale Koordination der Stimmen und damit auf Klärung der Zusammenklänge. Bei Konkordanzen sind die Fassungen der Quellen D, C, B, A und Cal praktischerweise synoptisch mitgeteilt. Ebenso wenig wie die älteren Transkriptionen Sarah Fullers oder die umstrittenen, am vorausgesetzten Klangergebnis ausgerichteten Theodor Karps sind die von Hendrik van der Werf vorgelegten definitiv. Als Entzifferungshilfe bei der Arbeit mit Mikrofilmen oder mit der Faksimileausgabe Gillinghams (deren Erscheinen van der Werf ob ihrer deplorablen Qualität zu Recht bedauert) ist seine Edition allemal wertvoll. Und interessanter als der Transkriptionsmodus ist für das Verständnis der Musik letztlich dessen Begründung, die sich in mancher Hinsicht mit

den Überlegungen Marianne Danckwardts im *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* 68 (1984) be-
rührt.

So trivial die Einsicht erscheinen mag, daß mittelalterliche Musikaufzeichnungen nicht für uns geschrieben sind, so schwierig sind die Konsequenzen zu erkennen und zu ziehen, die diese Einsicht für unsere Behandlung der Handschriften als Quellen von Erkenntnis und von Editionen hat. Mit seinem verdienstvollen Beharren darauf, daß die Frage nach der „Raison d'être of Medieval Music Manuscripts“ eine Frage ist, die Priorität hat, weil von ihrer Beantwortung die Antwort auf so viele andere Fragen abhängt, steht Hendrik van der Werf in der gegenwärtigen Forschungsszene zwar nicht so alleine, wie er selbst den Eindruck hat; gleichwohl leisten so engagierte Arbeiten wie die seine, indem sie die Reflexion dieser Frage befördern und mit neuer Substanz versehen, einen notwendigen Beitrag zur Erforschung der mittelalterlichen Musikgeschichte.

Der erste der ansonsten schön gedruckten und gebundenen Bände weist, hoffentlich nur im Rezensionsexemplar, Lakunen aufgrund sechs unbedruckt gebliebener Seiten auf.

(Oktober 1995)

Andreas Haug

BERNHARD HANGARTNER. *Missalia Einsidlensia. Studien zu drei neumierten Handschriften des 11./12. Jahrhunderts. St. Ottilien. EOS Verlag Erzabtei St. Ottilien 1995. 277 S., Abb. (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens. 36. Ergänzungsband.)*

Gegenstand der Studie sind die Codices 113 und 114 der Stiftsbibliothek Einsiedeln sowie Codex 14/I des Stiftsarchivs St. Paul in Kärnten, zu denen ausführliche codicologische, paläographische und Repertoire-Untersuchungen sowie eine zusammenfassende historische Einordnung geboten werden. Die drei Handschriften sind Ende des 11./Anfang des 12. Jahrhunderts in Einsiedeln entstanden; dabei gehören die Codices 113 und 114 in vieler Hinsicht eng zusammen. Codex 14/I kam zu einem nicht genau bestimmbareren Zeitpunkt nach St. Blasien und von dort nach St. Paul. Die Darstellungen sind sorgfältig und werden

durch viele umfangreiche Tabellen untermauert. Besonders gehaltreich sind die Ausführungen zur Neumenschrift. Auf breiter Vergleichsbasis werden vier Neumenformen untersucht – der Torculus I, der Torculus II, die Oriscus-Epiphonus-Ligatur und der diminutiv liqueszierende Porrectus –, an denen Einzelheiten aufgewiesen werden, die die Einsiedler Schreibtradition von der St. Galler abgrenzen. Die Konzentration aufs Detail verstellt aber nicht die umfassendere Sicht, und es gelingt dem Verfasser zu verdeutlichen, was er im Schlußsatz formuliert: „Diese Missalien ... lassen uns den Stand mittelalterlicher klösterlicher Kultur ermessen.“

(August 1995)

Andreas Traub

FUMIKO NIYAMA. *Zum mittelalterlichen Musikleben im Benediktinerinnenstift Nonnberg zu Salzburg. Dargestellt am Nonnberger Antiphonar Cod. 26 E 1b und am Tagebuch der Praxedis Halleckerin unter besonderer Berücksichtigung der Zeit von Advent bis zur Octav von Epiphanie sowie des Officiums von der Heiligen Erentrudis. Frankfurt a. M.-Berlin-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 296 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 122.)*

Das Buch gliedert sich in drei Abschnitte. In seinem ersten Teil werden das Antiphonar Salzburg, Nonnberger Stiftsbibliothek, 26 E 1b (NA) (um 1320 entstanden) und das Tagebuch der Praxedis Halleckerin Nonnberg, Stiftsarchiv, V 87 Ab (NT) (15.–16. Jh.) beschrieben; in einem zweiten Teil werden das Offizium von Advent bis einschließlich der Oktav von Epiphanie sowie das Offizium der Hl. Erentrudis inventarisiert und untersucht; im abschließenden dritten Teil werden die Besonderheiten des musikalischen Lebens auf dem Nonnberg im späten Mittelalter beleuchtet.

Das NA ist mit Metzger gotischen Neumen auf Linien ausgestattet, die fünf verschiedenen Händen zuzuweisen sind. Möglicherweise haben die ersten drei Notatoren aus dem Antiphonar von St. Peter (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Series Nova 2700; um 1160 entstanden, mit linienlosen deutschen Neumen) abgeschrieben (S. 35). Inhalt-

lich sind die beiden Quellen eng verwandt (S. 55ff.), obwohl fast zwei Jahrhunderte sie trennen; das betrifft insbesondere das Sancturale der beiden Handschriften (S. 47ff.). Da aber im NA einige liturgische Neuheiten auftauchen, die im Antiphonar von St. Peter noch nicht zu finden sind, vermutet die Autorin, daß „sich für die Praxis der Umschrift der Neumen auf ein Liniensystem eine andere Handschrift bot, die momentan nicht greifbar ist“ (S. 55). Nicht überzeugend ist der Schluß der Autorin, diese Handschrift, die aus dem 13. Jahrhundert stammen müsse, sei entweder „eine Regensburger Handschrift [...], die von Aquileia beeinflusst ist“, oder könne „aus Aquileia direkt in das Nonnberger Kloster gelangt sein und dort als Vorlage für das Antiphonar gedient haben“ (S. 56). Auch in der Einleitung (S. 10) wird eine Verbindung mit Aquileia angesprochen („In Nonnberg wurde nach Aquileias Liturgien gefeiert“). Wenn dabei an die Liturgie des frühen Mittelalters gedacht wird, so muß gesagt werden, daß die Quellen aus Aquileia so spärlich sind, daß ein Vergleich – zumindest was das Offizium betrifft – gar nicht möglich ist; wenn indes an die Liturgie des späten Mittelalters gedacht wird, so vermag ein Vergleich zwischen dem römischen Offizium von Aquileia und dem monastischen Offizium von Nonnberg keine Indizien zu erbringen, die die Annahme der Autorin stützen würden.

Da hätte eine Untersuchung der Responsorien-Reihe der Adventssonntage (S. 56) vielleicht eine bessere Möglichkeit geboten, um das Umfeld des NA zu erkennen: eine Möglichkeit, die freilich von der Autorin weder erkannt noch ausgeschöpft wurde. Das NA gehört, wie die Autorin feststellt (S. 56), zur Nr. IV der „groupes monastiques“ des CAO (*Corpus Antiphonalium Officii*, hrsg. von R.-J. Hesbert, Rom 1975, Bd. V, S. 412; NA ist im CAO durch die Nr. 750 gekennzeichnet). Felix Heinzer (*Der Hirsauer ‚Liber Ordinarius‘*, in: *Revue Bénédictine* CII [1992], S. 309–347, bes. S. 342f.) hat gezeigt, daß „Hesberts monastische Gruppe IV die Hirsauer Liturgie vertritt“ (dort S. 343). Durch den Hirsaischen Einfluß läßt sich auch besser erklären, warum das NA vom Text her dem Rheinauer Antiphonar („R“ in CAO) so nahe steht (S. 63): Dieses Antiphonar vertritt – „gewissermaßen ‚getarnt‘, weil von Hesbert nicht erkannt – die

Hirsauer Tradition unmittelbar“ (Heinzer, S. 342, Anm. 118). Den einzigen – recht vagen – Hinweis auf die Hirsauer Reform gibt die Autorin in der Einleitung (S. 12): „Nonnberg [...] wurde ebenfalls von den Reformern von Cluny (Hirsauer-Reform) beeinflusst“; dabei erweckt sie den Eindruck, Cluny und Hirsau seien miteinander gleichzusetzen, was nicht haltbar ist, da „Hirsau und Cluny mit ihren Einflußbereichen zwei ganz verschiedenen Gruppen zuzuordnen sind“ (Heinzer, S. 345).

Teil II der Arbeit beginnt mit einer Beschreibung des monastischen Offiziums im Vergleich mit dem Offizium des „cursus romanus“ (S. 106–113), gefolgt von einer Untersuchung des Nonnberger Offiziums (S. 113ff.). Interessant ist der Exkurs über die Entwicklung der Advents-, Weihnachts- und Epiphaniasliturgie (S. 117–121): Während der Schluß, daß Nonnberg die gregorianische Tradition übernommen habe, nicht überrascht, ist die Feststellung, in Nonnberg seien auf musikalischem Gebiet Reste der alten ambrosianischen Tradition bewahrt (S. 121 und 269ff.), weniger naheliegend: Die Autorin beobachtet den Gebrauch einer mailändischen Kadenzform, die bei den Augustinerchorherren in Bayern und im Salzburger Raum (u. a. Salzburger Dom, Klosterneuburg und St. Zenon in Reichenhall) bis ins 14. Jahrhundert nachzuweisen ist (S. 273; da die S. 257–272 meines Exemplars fehlen, kann leider nicht weiter auf dieses Thema eingegangen werden). Dem Inventar von Advent bis Epiphanie (S. 124–162) – begleitet von den aufschlußreichen liturgischen Vorschriften des NT (S. 163–172) – folgt die Untersuchung des Offiziums der Hl. Erentrudis (S. 173ff.), das sich nur in Nonnberg findet. Melodie-Übertragungen werden hier ohne Kommentar geboten (S. 182–184).

Nicht immer überzeugend sind die Interpretationen von musikalisch-liturgischen Besonderheiten des Stiftes Nonnberg im späten Mittelalter. So veranlassen „sehr große Intervalle“ in der Melodie des Responsoriums „Gaude Maria virgo“ (was unter „sehr große[n] Intervalle[n]“ verstanden werden soll, ist nicht klar – eine Übertragung der Melodie wird nicht gegeben) die Autorin zu der ein wenig an den Haaren herbeigezogenen Annahme, diese sei „nicht echt gregorianischen Ursprungs“ (was immer das sein mag) und stamme vielleicht „aus dem gallikanischen Raum“

(S. 199). Auch ob die von der Autorin beobachteten „Unregelmäßigkeiten“ und „Neuschöpfungen“ dazu ausreichen, der Benediktinerinnenabtei Nonnberg eine „eigene Liturgie“ (S. 191) zuzuschreiben, ist zweifelhaft. Die Versuchung, aus jeder Abweichung vom ‚Standard-Repertoire‘ gleich eine ‚eigene Liturgie‘ zu machen, ist in der liturgisch-musikalischen Forschung immer noch groß. Selbstverständlich müssen solche Besonderheiten beleuchtet werden, aber es wäre auch zu klären, was man unter ‚Standard-Repertoire‘ verstehen möchte. Der Gregorianische Choral hat individuelle Entwicklungen erfahren, die von Kirche zu Kirche anders sind und die nicht auf die Auswahl besonderer Alleluia-Gesänge, Sequenzen, Tropen oder Responsorien begrenzt sind, sondern bis zur Schöpfung neuer Gesänge für lokale Heilige reichen. So könnte wie Stift Nonnberg beinahe jede Kirche und jedes Kloster eine eigene Tradition aufweisen.

In Teil III wird das Problem von Tradition und Innovation in der Nonnberger Liturgie anhand dreier Beispiele vertieft: am Hymnus „Te decet laus“, am Rudbert-Offizium und an der „Visitatio sepulchri“. Den Hymnus „Te decet laus“ hat Nonnberg aus der benediktinischen Liturgie übernommen: Er findet sich aber in Nonnberg in verschiedenen Handschriften mit singulären Melodien. Das Rudbert-Offizium wurde im NA – mit Ausnahme von einigen neuen Gesängen – aus St. Peter übernommen. Eingehend untersucht werden Besonderheiten der Nonnberger Version der „Visitatio sepulchri“. Eine Übertreibung ist es, aufgrund von „minimalen und doch so bedeutsamen Unterschieden in der Wortwahl, der Wahl der Darsteller, der Zusätze zum Grundgerüst der ‚Visitatio‘ und auch teilweise der Melodie“ von einem großen „Freiheitsdrang“ der Nonnen auf dem Nonnberg gegenüber dem Dom zu sprechen, gar von einer „kleinen Rebellion“ der Frauen (S. 244): würde doch wohl jedes benediktinische Kloster – egal ob Männer- oder Frauenkloster – gegenüber der Diözesanliturgie eines von Augustinerchorherren regierten Domes mehr oder weniger bedeutende Unterschiede aufweisen. Und wie bewußt diese Unterschiede empfunden wurden, läßt sich anhand der Nonnberger Quellen auch nicht klären.

Die kulturelle, politische und liturgische Bedeutung von Nonnberg für das kirchliche

Leben Salzburgs im Mittelalter sollte anerkannt werden, daß die Nonnen ihrer eigenen Tradition die Treue hielten, sollte aber nicht dramatisiert werden: Dergleichen ist in den meisten Klöstern und Kirchen zu beobachten. Es tritt hier die bekannte Gesetzmäßigkeit ein, nach der jede Kirche sich der Verdrängung des eigenen Repertoires widersetzt. Ob sie in den neuen eigenen melodischen Kompositionen oder Bearbeitungen innerhalb des Nonnberger Offiziums Spuren eines „freien Geistes“ (S. 278) und „eine charakteristische Frauenarbeit: ohne Revolutionen, aber mit feiner Sensibilität“ (S. 275) erkennen wollen: das bleibe den Leserinnen und Lesern der an interessanten Beobachtungen reichen, aber in ihren Interpretationen vielfach nicht überzeugenden Arbeit überlassen.

(Juni 1995) Raffaella Camilot-Oswald

SUSANNE CRAMER: Johannes Heugel (ca. 1510–1584/85). Studien zu seinen lateinischen Motetten. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. 435 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 183.)

Cramers Dissertation ist eine sehr gründliche Arbeit, die sich mit einem so gut wie unbekanntem Komponisten bzw mit einer Auswahl aus seinen Werken beschäftigt. Johannes Heugel (ca. 1510–1584/85) war zeit seines Lebens als Trompeter (!) und später als Kapellmeister der Kantorei am landgräflichen Hof in Kassel tätig. Vieles über und von ihm ist noch ungeklärt, etwa wichtige Daten im Lebenslauf und die gesicherte Zuweisung einzelner Werke. Die Autorin bemüht sich, entsprechende Lücken zu schließen. Neben Heugels Vita bilden eingehende Analysen einer „repräsentativen“ Auswahl lateinischer Motetten den Mittelpunkt der Schrift, darunter Vertonungen einzelner Psalmen, des Magnifikats sowie weltlicher Texte („Staatsmotetten“ u. a.). Die Analysen werden nach Gattungen aufgeteilt, „um anschließend generelle und werkübergreifende Formmodelle und Konzepte der jeweiligen Werkgruppe zu diskutieren ... In vergleichenden Analysen soll die Tradition bestimmt werden, in der Heugel anzusiedeln ist, aber ebenso konkrete

Vorbilder von ihm" (Der Einfluß ist je nach Gattung verschieden. Genannt werden u. a. die Deutschen Heinrich Finck und Ludwig Senfl, ferner Josquin Desprez, Nicolas Gombert und Orlando di Lasso.)

Es bleibt die Frage, warum Heugel — als Komponist schon zu Lebzeiten „kaum beachtet“ — bis heute so gut wie unbekannt geblieben ist. Die Autorin bezeichnet zwar Heugel als „überdurchschnittlich begabten Komponisten“ Die Musikgeschichte aber hat ihn, wenn überhaupt, „beharrlich der Kategorie ‚Kleinmeister‘ zugeordnet“ Nach Cramer bietet sich aufgrund der „außergewöhnlich günstigen Überlieferungssituation“ eine Gesamtausgabe oder wenigstens eine Werkauswahl „geradezu an“ Letzteres wäre eher zu empfehlen, während das sehr unterschiedliche Niveau im Werk Heugels eine Gesamtausgabe kaum rechtfertigen dürfte. So handelt es sich bei den 144 Stücken der Vertonung des deutschen Reimpsalters von Burkard Waldis „durchweg um anspruchslose Tenorsätze, die nach demselben Schema ausgearbeitet sind“ Auch in den Magnifikatvertonungen finden sich „viele konforme, ja schematische Züge“ Daneben fordern Einzelheiten in der musikalischen Faktur bzw. Deklamation zur Kritik heraus: Einerseits zeigt sich in den Psalmotetten „eine auffallende Neigung zur Textinterpretation und Wortausdeutung; andererseits aber eine große Gleichgültigkeit gegenüber der Textdeklamation“, d. h. Heugel „verstößt häufig gegen die Regeln einer akzentgerechten und verständlichen Textunterlegung“ Bei oberflächlicher Betrachtung des Heugelschen Notenbildes — Cramer überträgt im Notenteil 15 Chorsätze — ist eine gewisse Einförmigkeit der Satzstruktur nicht zu übersehen: häufige Tonwiederholungen (neben typischen Noema-Einschüben), Punktierungen (punktirtes Viertel + Achtel bzw. + drei Achtel auf- oder absteigend) u. a. m. Ob Cramers Buch den Bann bricht, bleibt abzuwarten (im *Erbe deutscher Musik* sind „die zwei einzigen deutschen Psalmotetten von Heugel“ veröffentlicht.)

(April 1994)

Adolf Fecker

ANNEKATHRIN MOESERITZ. *Die Weisen der Böhmischen Brüder von 1531 Eine stil- und quellenkritische Untersuchung der nicht-*

liturgischen Melodien des Gesangbuches von Michael Weiße. Inaugural-Dissertation Bonn. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität 1990. 408 S., Notenbeisp., Abb.

Es besteht kein Zweifel, daß die tschechische wie die deutsche Musikwissenschaft noch vor einer Menge gemeinsamer Arbeit bei der Ausfüllung weißer Stellen in der heute mehr als tausendjährigen Geschichte der kulturellen Beziehungen zwischen den beiden Völkern steht. Hierzu zählt paradoxerweise auch die Beziehung zwischen den tschechischen und deutschen Reformationsliedern, und zwar ungeachtet der Tatsache, daß der Zeitabschnitt der Reformation sicherlich zu den hellsten Kapiteln in den wechselseitigen Kontakten gehört. Es ist folglich jeder Beitrag begrüßenswert, der zu diesem bisher wenig erforschten und auf die Gesangbücher der Brüder-Unität beschränkten Gebiet neue Erkenntnisse wie auch methodologische Ansätze herbeiführt.

Das bereits Gesagte gilt in vollem Maße auch für die oben genannte Arbeit von Annekathrin Moeseritz mit den bislang umfangreichsten Analysen von melodischen, rhythmischen wie auch formalen Komponenten der ‚Mensuralschicht‘ im Gesangbuch von Weiße aus dem Jahre 1531 Sie sucht nach Verbindungen zum Repertoire der böhmischen Quellen aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Es handelt sich um eine sehr gründliche, wenn auch nicht unproblematische Arbeit. Moeseritz erschließt bislang nicht verwertete tschechische und deutsche Quellen und analysiert sie im Blick auf Weißes Gesangbuch. Zum Nachteil der Untersuchung gerät jedoch die Einengung auf diese Quelle sowie die Nichtberücksichtigung anderer Redaktionen (die von Johannes Horn und vor allem die in Ivančice [Einbenschtitz] vorgenommenen). Und was noch wichtiger ist: Die bereits von Wolkan, Bruno Stäblein sowie Camillo Schoenbaum durchgesetzte Methode der ‚Stammbaum-Suche‘ von einzelnen Liedern ist bei gegenwärtigem Quellenstand sehr schwierig und nicht verläßlich. Sie bringt nur partielle Ergebnisse und führt folglich zu methodologisch irreführenden Schlüssen. Die Problematik der Repertoirekontinuität und -migration kann verläßlich auf dem Wege der kodikologischen und inhaltlichen Analyse gelöst werden, was allerdings ein interdisziplinäres Herangehen

erfordert – vor allem die Zusammenarbeit mit Theologen. Doch an einer gründlichen theologischen und liturgischen Analyse des Repertoires der Böhmisches Brüder-Unität (einschließlich dessen deutscher Variante) sowie an einer Untersuchung der „theologischen und liturgischen Migration“ des böhmischen Liedgutes in das deutsche Repertoire fehlt es bis jetzt.

Fraglich sind jedoch auch Ergebnisse der inkonsequent durchgeführten Analyse, bei der die näher nicht definierten Kriterien der ‚technischen‘, funktionalen und historischen Analyse vermischt werden. Unter dem Blickwinkel dieser Analyseverfahren zerfällt das Material von 80 Liedern in 10 heterogene Kategorien, von denen keine einzige das untersuchte Repertoire in seiner Gesamtheit erfaßt. Ohne eine nähere theoretische Begründung sind Kategorien wie „Volkstümliche Lieder der d-Tonalität, Volkstümliche Lieder in anderen Tonarten, Lieder in volkstümlicher Art“ schwer annehmbar. Aus den Darlegungen der Verfasserin wird nämlich nicht deutlich, was unter „volkstümlich“ zu verstehen ist – es geht um einen im betreffenden Zeitabschnitt sehr unklaren Begriff. Sollen damit die Funktionalität (also die soziologische Ebene des Begriffs) oder die „künstlerischen Züge“ (also die ästhetische Ebene) verstanden werden?

Schwer annehmbar ist auch die bereits im Untertitel vorgenommene Bezeichnung des analysierten Repertoires als „nichtliturgische Melodien“. Bis heute wissen wir nämlich nicht, was in der Praxis der böhmischen reformierten Kirchen des 15. und 16. Jahrhunderts „liturgisch und nichtliturgisch“ war. Die Ablehnung der latreutischen Auffassung der Liturgie zum Nutzen der soterischen Auffassung gehört zu den dominierenden Merkmalen der böhmischen Reformation. Wenn die Autorin an den ‚nicht-gregorianischen‘ Teil des melodischen Repertoires in Weißes Gesangbuch gedacht haben soll (der gregorianische Teil umfaßt nahezu ein Drittel), dann wäre die Bezeichnung ‚Mensuralschicht‘ gewiß die angemessenere.

(Mai 1995)

Stanislav Tesář

ROBERT LEE WEAVER: *Waelrant and Laet. Music Publishers in Antwerp's Golden Age. Michigan: Harmonie Park Press (1995). XXIII,*

421 S., Abb., Notenbeisp. (*Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music 15.*)

Zu den prominenten Gegenständen musikhistorischer Betrachtung zählt das Verlagswesen nicht. Mithin ist jeder von Kompetenz getragene Beitrag willkommen, der sich mit der Materie auseinandersetzt und ihre Einbettung in das kulturelle und speziell musikalische Geschehen einer Zeit nachzeichnet. Jenen Anspruch erfüllt der Autor mit bemerkenswertem Kenntnisreichtum und Feingefühl, wobei der bescheiden gewählte Titel des Buchs womöglich in die Irre führen mag: Nicht allein um die Geschichte und Produktion eines zudem recht kurzlebigen Unternehmens geht es, sondern um die umfassende Darstellung des facettenreichen kulturellen Lebens in Antwerpen um die Mitte des 16. Jahrhunderts mit besonderem Augenmerk auf das Verlagswesen und die Zusammenarbeit von Hubert Waelrant und Jan de Laet. Weaver, der sich bereits in seiner Dissertation mit den Motetten Waelrants auseinandergesetzt hat, gelingt es, die allgemeinen, an sich zum Teil durchaus bekannten Rahmenbedingungen in ihrer Relevanz für den Verlag darzulegen und andererseits mit außergewöhnlichem Spürsinn den philologischen Details der veröffentlichten Werke (etwa Wasserzeichen und Drucktypen anhand der erhaltenen Exemplare und im Vergleich zu den Gewohnheiten der konkurrierenden Unternehmen) nachzugehen. In der Tatsache, daß beides nicht zum Selbstzweck erstarrt, sondern miteinander in Beziehung gesetzt wird, liegt die besondere Qualität des Buches, welches auf diese Weise die in der Einleitung (S. XX) niedergelegte Beobachtung untermauert, nach der die Verlage als „microcosm of the business and intellectual life“ zu bewerten wären. Besonders nützlich sind überdies die Mitteilungen der Widmungen und Vorreden, weiterer Dokumente und eine sehr umfassende Bibliographie. Alles in allem eine überaus gewinnbringende, anregende und in ihrer Art zweifellos wegweisende Lektüre für diejenigen, die sich der Bedeutung des Verlagswesens für das Musikschaffen bewußt sind.

(September 1995)

Axel Beer

CLAUS GANTER: *Kontrapunkt für Musiker. Gestaltungsprinzipien der Vokal- und Instru-*

mentalpolyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts in der Kompositionspraxis von Josquin Desprez, Palestrina, Lasso, Froberger, Pachelbel u. a. München, Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1994. 314 S., Notenbeisp.

Das Buch sei, so der Autor, „der Versuch, anhand vieler Notenbeispiele aus dieser Zeit [des 15., 16., 17. und 18. Jahrhunderts] die Gesetzmäßigkeiten der historischen Kompositionspraxis zu erläutern“ (S. 11). Es bleibt jedoch, und zwar dem Titel „für Musiker“ zum Trotz, unklar, für wen eigentlich diese wie auch immer verstandenen ‚Gesetzmäßigkeiten‘ erläutert werden sollen und vor allem vor welchem Hintergrund. Denn Ganter's Buch ist eine axiomatische Zusammenstellung von Lehrsätzen für den Unterrichtsgebrauch, ausgehend von den Intervallen und hinreichend bis zur vierstimmigen Instrumentalfuge. Ein solches Lehrwerk mag so oder so sein Recht haben. Legt man aber den explizit formulierten historischen Anspruch zugrunde, so fragt man sich, ob selbst ein pragmatisch akzentuiertes Gebrauchsbuch tatsächlich unter Verzicht auf die einschlägige Forschungsliteratur (Carl Dahlhaus, Bernhard Meier, Frieder Remp, Klaus-Jürgen Sachs) verfaßt werden kann. Zeitgenössische Autoren werden, mit Ausnahme der ohnehin apokryphen und überdies verlorenen *Kompositionsregeln* Sweelincks, nicht zitiert, es sei denn Johann Mattheson oder Johann Georg Albrechtsberger. Wie aber ist eine ‚historische‘ Darstellung der Modi ohne Glearean oder eine der Chromatik ohne Vicentino möglich? Namen wie die von Tinctoris, Gaffurius oder Zarlino fehlen ganz.

Diese Sorglosigkeit führt zu einer Unschärfe eigener Art: Es wird die ‚gesetzmäßige‘ Einheitlichkeit von vier Jahrhunderten suggeriert, die ebenso willkürlich wie fiktiv ist. Philologische Unklarheiten treten hinzu. So außerordentlich schwierige Dinge wie Textierungsfragen an Hand von Extrakten aus Werkausgaben zu illustrieren ist ebenso fragwürdig wie das Springen durch die Literatur, was mühelos Josquin, den unechten Sweelinck und Albrechtsberger zum Beweis eines Sachverhaltes verbinden kann (z. B. S. 134ff.). Heikle terminologische Undeutlichkeiten machen den Gebrauch des Buches nicht leichter: Das Hexachordsystem wird als „ein Ausschnitt aus dem mittelalterlichen Tonbereich“ (S. 20)

definiert, als „isorhythmisch“ gilt dem Autor offenbar ein in allen Stimmen gleichrhythmisch verlaufender Satz (S. 231ff.). Nachweise der zitierten Beispiele fehlen ebenso wie Literaturhinweise. Drucktechnische Nachlässigkeiten werden gekrönt von einem „Personenregister“ (S. 314), in dem nur 27 Namen aufgelistet sind (was allerdings nicht allen im Text auch genannten entspricht), von denen 13 mit teilweise oder vollständig falschen biographischen Daten versehen sind. Der Sinn dieses Registers erschließt sich aber ohnehin nicht, da es keine Seitenverweise enthält. (Oktober 1995) Laurenz Lütteken

JANA KALINAYOVÁ u. a. Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert. Aus dem Slowakischen von Karol Tauber Bratislava, Slowakisches Nationalmuseum, Musikmuseum, 1995. 255 S. (Musaeum Musicum.)

Quellenforschungen besonders für die Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts werden erschwert durch den Umstand, daß nur wenige der zahlreich erhaltenen Inventare gedruckt vorliegen, die seltenen philologisch-kritischen Übertragungen zudem in der Fachliteratur weit verstreut sind. Jana Kalinayová hat in Zusammenarbeit mit weiteren Autoren dieses so wichtige Anliegen der historischen Musikforschung für die Slowakei umsetzen können und eine insgesamt 18 Aufstellungen umfassende Publikation über Musikinventare aus der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert vorgelegt. Daß sich dennoch kein umfassendes Bild ergibt, sondern ein durch das Sieb der Überlieferung gefilterter, relativer Einblick in die Musikpflege im Gebiet der heutigen Slowakei, versteht sich von selbst. Die Edition, umsichtig systematisch gestaltet, quellenkritisch sorgfältig aufbereitet und mit entsprechenden Registern ausgestattet, umfaßt Inventare aus Bratislava (Preßburg, 6), Banská Bystrica (Neusohl, 3), Podolíneč (2), Kremnica (Kremnitz), Priedvidza, Prešov, Pruské, Svätý Jur und Trnava (Tyrnau, je 1), worunter sich – für den untersuchten Bereich symptomatisch – kein einziges thematisch angelegtes befindet.

In einem ergänzenden wissenschaftlichen Beitrag beschreibt die Herausgeberin, in welcher vorsichtiger Weise Musikinventare als musikgeschichtliche Quellen ausgewertet werden müssen. Grundsätzlich überwiegen Inventare von geistlichen Beständen. Sie wurden im Rahmen von Visitationen, Amtsübergaben von Chorregenten etc. angefertigt und enthalten, wenn überhaupt, kaum Eintragungen über weltliche Musik, deren Bedeutung somit, verließ man sich allein auf Inventare, gewiß unbotmäßig zurückstände. Und bereits jedes Inventar, für sich genommen, besitzt nur relative Aussagekraft, spielen doch lokale Besonderheiten der Musizierpraxis ebenso wie eine mögliche zuvor getroffene Auswahl der ins Inventar aufgenommenen Musikbestände mit herein. Inventare verstellen auch den Blick für einen in der Tat sich viel rascher und kontinuierlich vollziehenden Wechsel im Repertoire, da sie gewöhnlich auch verzeichnen, was über längere Zeit bereits nicht mehr aufgeführt wurde.

Es erfordert also große Umsicht, zutreffende Rückschlüsse aus Inventaren zu gewinnen. Dennoch läßt sich für die Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts in der Slowakei einiges aussagen, etwa, daß sich durch eine gezielte Gegenreformation Aufführungsorte und das Repertoire grundlegend veränderten, eine langjährige Koexistenz von evangelischem und katholischem geistlichem Musiziergut verschwand. Hierin wird dem imperialen „Reichsstil“, wie er sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts im habsburgischen Gebiet entfaltet, der Boden bereitet. Im übrigen brachte eine Nähe zu Wien, z. B. in Bratislava, zuvor schon eine nicht unbeachtliche Rezeption süddeutscher und italienischer Kompositionen mit sich, während man in der Mittel- und Ostslowakei wesentlich auf eine mittel- und norddeutsche Überlieferung zurückgriff. Der Anteil einheimischer Komponisten bleibt gering, obgleich mit Samuel Capricornus und Johann Kusser zwei auch außerhalb ihrer Heimat bekannte Persönlichkeiten in der Slowakei wirkten. Ob das in einem Inventar als „cymbelen“ beschriebene Instrument in der Tat ein Idiophon bezeichnet (Kommentar S. 232), ist fraglich. Durchaus könnte ein Cymbal gemeint sein, wie es etwa der Virtuose Maximilian Hellmann, Mitglied der

Kaiserlichen Hofmusikkapelle in Wien, gelegentlich offenbar sogar im Continuo spielte. (Dezember 1995) Thomas Hochradner

Music & Painting in the Golden Age. Hrsg. von Edwin BUIJSEN und Louis Peter GRIJP. *The Hague: Hoogsteder & Hoogsteder / Zwolle: Waanders Publishers 1994. 388 S., Abb.*

Bekanntermaßen sind die aufwendigen Ausstellungsbegleiter, die Katalogwerke, längst zu einer begehrten Spezies geworden, die eine Eigendynamik entwickelt hat. In ihnen gelingt nicht selten der sonst so schwierige interdisziplinäre Brückenschlag, ohne daß sich im gleichen Atemzug die eine über die andere Wissenschaft erheben muß, um ihr die methodische Fragwürdigkeit oder Unzulänglichkeit nachzuweisen. Im Gegenteil: Sie leben vom produktiven Ineinandergreifen von Information und Illustration im Sinne von größtmöglicher Veranschaulichung, so daß sie, namentlich wenn sie wie in diesem Falle einen Bestand von Objekten dokumentieren, die binnen absehbarer Zeit verkauft und somit dem wissenschaftlichen Zugriff entzogen sind, sogar Quellenwert bekommen können. Vorliegende imposante multimediale Ausstellungsaufbereitung verdient in mehrfacher Hinsicht besondere Beachtung, auch angesichts der Tatsache, daß die Musikikonographie innerhalb der Musikwissenschaft immer noch mit Skepsis betrachtet wird. „With the help of the modern media available to us“ war es den in das Ausstellungsprojekt der renommierten Kunsthändler aus Den Haag (Hoogsteder & Hoogsteder) Involvierten ein Anliegen, „to bring ... the seventeenth century painting and music ... to life“. Nach Art einer perfekten Performance wird der Leser bereits in den ersten Grußworten des prachtvoll ausgestatteten Bandes darüber informiert, daß er nicht nur „just a souvenir of a delightful day's viewing“, sondern das Ergebnis eines ehrgeizigen Gemeinschaftsprojekts von Kunsthandel, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, ausführenden Musikern und der Elektronikindustrie (Philips Electronics NV Eindhoven) in Händen hält. Er erfährt auf 20 Einleitungsseiten Wissenswertes über die beteiligten Institutionen: das Gemeentemuseum Den Haag, das Hessenhuis

und Vleeshuis Museum in Antwerpen, die Ruckers Society, das Ensemble Camerata Trajectina und das Early Music Festival in Utrecht, die das Forum nutzen, einen Einblick in ihre Geschichte zu gewähren. Sie präsentieren sich auch als Leihgeber oder Sponsoren, von deren Kooperationsbereitschaft das Zustandekommen einer Ausstellung von 47 Gemälden und acht Instrumenten mitgeprägt war, die einem Ausschnitt aus der mit berechtigtem Stolz als ‚Golden Age‘ bezeichneten Hochzeit der Genremalerei der vereinigten Niederlande des 17. Jahrhunderts gewidmet war.

Es bot sich an, angesichts der schier unüberschaubar gewordenen Informationsdichte über diese Zeit nach und um die Unterzeichnung des Westfälischen Friedens, die Historiker, Kunsthistoriker und Musikologen gleichfalls anzieht, dem deskriptiven Katalogteil umfassende Essays voranzustellen, in denen nicht nur ein konzeptueller Leitfaden, sondern auch ein Querschnitt durch die derzeitige Forschungslage vermittelt werden sollte. Man entschloß sich, in einem Dreischritt zunächst die Musikmotivik in der Niederländischen Malerei und Graphik des 17. Jahrhunderts auf dem spezifischen sozioökonomischen Hintergrund der Niederlande darzustellen. Das von der Autorin Magda Kyrova so knapp wie plausibel angelegte Sozialprofil, das von den angesehenen Stadtorganisten ausgeht und bei den usuellen Musikpraktiken der unteren Schichten endet, unterrichtet über die Orte und Funktionen von Musik. In einem zweiten Schritt stellt sie die ikonologischen Probleme der Sinn- und Abbildlichkeit der Musikszenen dar, in denen sowohl auf Spruchweisheit wie konfessionelle Eingebundenheiten rekurriert wird und deren Deutung ein oft schwieriges Unterfangen ist. Daran schließt sich ein Beitrag an, in dem der Autor Louis Peter Grijp an neun Musikerviten die von ihm als „paradox“ bezeichnete Situation vermittelt, in der sich die damaligen Komponisten und damit die Kunstmusik der Niederlande befanden. Während „Dutch painting and literature blossomed into a Golden Age“, so lautet Grijps Urteil über die damaligen Musiknotate Nicolaes Vallets, Jacob van Eycks oder Joan Albert Bans, habe die „Dutch music ... dark days“ durchlaufen. Diese These muß in der Tat auch zum nachfolgenden Text von Eva Legêne paradox anmuten, der sich um die der-

zeit stark favorisierte, in den Niederlanden wohl noch in den Anfängen stehende, archivarische Frage nach Musikinstrumentenreferenzen in den Inventaren privater Collectoren dreht. Nicht selten stellten sie ihr Interesse für kostbare Instrumente und kunstvolle Interieurs in repräsentativen Porträts zur Schau, so daß uns in den Bildern ein stolzer Einblick in reale private Kunstkabinette vermittelt wird, über die man bisweilen, etwa durch Nachlaßinventarien, detailliert unterrichtet ist.

Der von Grijp skizzierte musikwissenschaftliche Zugriff, so informativ und richtig er ist, steht in seltsam unvereinbar anmutendem Kontrast auch zu den angeschlossenen brillanten, oft mehrseitigen und sich auf eine Fülle von Vergleichsmaterial stützenden Bildmonographien (Edwin Buijsen, Fred G. Meijer, Paul Verbracken). Das um so mehr, als er in einem weiteren Kapitel: „Conclusions and Perspectives“ noch einmal eine Zusammenfassung der derzeitigen methodischen Zugriffe in der Ikonographie und damit der diversen Interpretationsmöglichkeiten bietet. In ihr wird einmal mehr offenbar, wie weit wir trotz des so ambitionierten Ansatzes gerade in diesem Band von einem das Gesamt einer Kulturlandschaft begreifen wollenden Blickrichtung entfernt sind. Sich von dem Maßstab des „opus perfectum et absolutum“ als alleingültigem für den Wert oder Unwert einer Kunstübung zu trennen, gehört angesichts des hier zu betrachtenden Gegenstandes, wie es scheint, zu den größten Problemen. Unweigerlich wird ein Bildzeugnis unter dieser Voraussetzung – ungeachtet der auch hier ausgesprochenen Warnungen – allzu gern auf die mehr oder weniger brauchbare organologische Dokumentation für möglichst perfekte Instrumentennachbauten abgeklopft, so daß es offenbar keinen Grund mehr gibt, sich etwa in museumsinterne Fragen der Titulatur eines Bildes einzuschalten. Auch in diesem Band kann man etwa die Bezeichnung „Konzert“ in Zusammenhängen finden, die mit einem „Konzert“ im terminologisch korrekten Sinne nichts zu tun haben (Vgl. Katalogteil S. 256: Adriaen van Ostade, *The Rustic Concert*, 1661), und fehlt bei der Ortung von Tanzszenen vollends das nötige verbale Instrumentarium. Damit ist der Weg zu einer umfassenden Bildinterpretation nachhaltig verstellt,

und dem Reichtum ins Bild gesetzter usuell tradierter Musik- wie Tanzübung als unverzichtbares Ingrediens des Lebens mit ihren eigenen Kunstfertigkeiten begegnet man mit dem Unterton der Hilflosigkeit.

Die im vorliegenden Falle geradezu musterhaft ausgebreiteten kunsthistorischen Hintergrundinformationen zu den 47 nahezu alle Bildtopoi der Niederländischen Bildkunst widerspiegelnden Gemälden, die auf ihre Maler, ihr Herkommen, ihre Motive, die Schulkonstanten und Bildtraditionen abgetastet werden, decken diesen auf den grundsätzlichen methodischen Zugriff abzielenden Einwand deshalb so klar auf, weil sie die innerfachlichen Befangenheiten transparent machen.

Mit dem Gesamt dieses Kataloges, zu dem auch noch die sehr lesenswerten Deskriptionen der Klavierinstrumente der Ruckers-Familie, der Viola da Gamba des Pietere Rombouts, eines anonymen Clavichordes und einer Matteo Sellas Laute, Leihgaben des Gemeinde- und Vleeshuis Museums und 2 CDs gehören (eine sehr hörenswerte Auswahl der Lieder und Blockflötenvariationen von Jacob van Eyck sowie eine Photo CD, eine kommentierte Präsentation der ausgestellten Gemälde), liegt gewiß ein im musealen Bereich wegweisender neuer Ansatz vor. Man findet in dem photographisch bestechenden Band durchaus das, was Reisende wie Anton Zeiler im 17. Jahrhundert gesucht haben: „gute Kauffleuth und künstliche Handwerker ... herrliche Musicanten Tuchmacher“, kurz „Inwohner .. die das Glück nehmen wie es kompt“

(November 1995) Gabriele Busch-Salmen

KARL WILHELM GECK: *Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin*. Saarbrücken. Saarbrücker Druckerei und Verlag 1992. 536 S., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge Band 6.)

Der Verfasser legt mit dieser Studie seine von der Universität des Saarlandes angenommene und geringfügig überarbeitete Dissertation vor. Das umfangreiche Quellenmaterial entstammt vorwiegend der Herzog August Bi-

bliothek Wolfenbüttel. Die Untersuchung widmet sich dem kompositorischen Schaffen der künstlerisch vielseitigen Sophie Elisabeth, Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676). Trotz verschiedener Einzeluntersuchungen stand eine musikgeschichtliche Monographie dieser bemerkenswerten Fürstin bisher noch aus. Die Ursachen dürften wohl vor allem in der großen Streubreite ihres Schaffens liegen, das vom barocken geistlichen Lied bis zur konzertanten Vokalmusik reicht.

Die mit großer Akribie erstellte Untersuchung gliedert sich in drei Teile. Während zunächst Biographisches und Umfang der musikalischen Betätigungen im Mittelpunkt stehen, beschäftigt sich ein zweiter Teil mit den Musikhandschriften und Gesangbüchern. Er gibt Aufschluß über das eigenschöpferische Wirken von Sophie Elisabeth. Ein letzter Abschnitt untersucht den Anteil der Fürstin an den Wolfenbütteler Festspielen.

Geck identifiziert glaubhaft die Personen auf dem bekannten anonymen Ölgemälde mit dem Streicherensemble der fürstlichen Familie. Leider enthält die Dissertation kein Bildmaterial. Vor allem aber gelangt der Autor zu einer Neubewertung der in der Sekundärliteratur mehrfach behaupteten Schülerschaft von Sophie Elisabeth bei Heinrich Schütz. Der Verfasser überprüft die zur Verfügung stehenden Quellen und kann feststellen, daß für eine kompositorische Zusammenarbeit von Schütz mit der Fürstin keinerlei Anhaltspunkte vorliegen. Er möchte deshalb Sophie Elisabeth nur im „ideellen Sinne“ als Schützschülerin auffassen. Gecks Erkenntnisse über das Schauspiel *Maria Magdalena* konnten inzwischen durch Forschungen von Judith P. Aikin (*Schütz-Jahrbuch* 1992, S. 9–24) korrigiert bzw. präzisiert werden. Außerdem ist kritisch zu bemerken, daß die Schützsche Vertonung des Becker-Psaltes von 1628 nicht als „Neufassung“ angesehen werden kann.

Durch die Auswertung neuer Quellen wird erneut deutlich, daß Sophie Elisabeth an der Organisierung der Wolfenbütteler Hofkapelle entscheidenden Anteil hat. Die Untersuchung belegt aber auch, daß ihr Hauptschaffen neben dichterischen Bemühungen – stärker als bisher angenommen – auf den Gebieten des Arrangements und der Parodie zu suchen ist. Hinzu kommt die Tätigkeit als Kopistin. Die

Kompositionen von Sophie Elisabeth finden nähere analytische Betrachtungen. Bei zahlreichen Anonyma gelangen weitere Identifizierungen. Damit werden Irrtümer von Heinrich Sievers (1941) korrigiert. Für mehrere zwischen 1639 und 1656 aufgeführte Festspiele konnten Liederlagen der Fürstin ermittelt werden. Bei der Maskerade *Götter Banquet* (1653) war sie „verantwortlich für die Konzeption, verfaßte das Cartell und übernahm bei der Aufführung eine der führenden Rollen“ (S. 354). Die musikalischen Gemeinsamkeiten des Braunschweiger Freudenspiels *Friedens Sieg* mit Sigmund Theophil Stadens *Seelewig* werden herausgestellt. Die kontrapunktischen Mängel in Sophie Elisabeths Kompositionen erfahren deutliche Kritik, während der Verfasser bei den kleineren Formen zu positiven Einschätzungen gelangt. In Einzelfällen wird hier zu einer Neubelebung ermuntert.

Notenanhang und Incipitverzeichnis geben Voraussetzungen zu weiterer Forschungen. Das Personenregister und die ausführlichen bibliographischen Angaben verdienen hervorgehoben zu werden. Ein Ortsverzeichnis hätte den wissenschaftlichen Wert der Arbeit noch erhöht.

Die vorzügliche musikgeschichtliche Monographie gibt nicht nur die umfassende Darstellung einer fürstlichen Komponistin, sondern bietet darüber hinaus neue Fakten und Erkenntnisse zur Geschichte von Theater und Kapelle am herzoglichen Welfenhof in Wolfenbüttel.

(September 1995)

Eberhard Möller

PIER FRANCESCO TOSI/JOHANN FRIEDRICH AGRICOLA. *Anleitung zur Singkunst. Faksimile-Neudruck mit Nachwort und Kommentar von Kurt WICHMANN. Wiesbaden-Leipzig-Paris. Breitkopf & Härtel (1994). 239, 62 S.*

Zu den zentralen aufführungspraktischen Zeitzeugnissen des 18. Jahrhunderts gehört für die vokale Praxis Pier Francesco Tosis Gesangslehre *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. Diese Abhandlung war in Agricolas bekannter Übersetzung und Erweiterung als *Anleitung zur Singkunst* (Erstdruck 1757) jahrelang vergriffen und liegt nunmehr in einer sehr ansprechenden Faksimile-Neuaufgabe vor.

Der Verlag Breitkopf & Härtel entschloß sich, für den '94er Druck der *Anleitung zur Singkunst* Kurt Wichmanns Kommentierung aus der 1966 erschienenen Ausgabe (Verlag für Musik Leipzig) nahezu unverändert zu übernehmen, weil Wichmanns Anmerkungen auch heute noch Gültigkeit besäßen. Diese Übernahme erscheint jedoch nicht unproblematisch: Wichmanns zweifellos lesenswerter Kommentar basiert auf der Forschung bis zu den 60er Jahren, deren Standpunkte bekanntermaßen in den letzten Jahren – zumal für die mit Vorurteilen belastete Vokalmusik des 18. Jahrhunderts – relativiert bzw. korrigiert wurden. So kritisiert Wichmann z. B. das Verzierungs Wesen des 18. Jahrhunderts, da damit der Sänger und nicht die Komposition im Mittelpunkt stehe, und lehnt unter anderem eine Aufführung des Händelschen *Messias* nach den Maßstäben Tosis ab, „weil die Größe des Ausdrucks, die in der messianischen Weissagung liegt, dabei verlorengehe“ Inzwischen ist es aber gleichsam ein „Gemeinplatz“ in der Musikwissenschaft – im übrigen auch durch Tosis Abhandlung selbst zu belegen – daß gerade die Auszierungen ein zentrales und die Werke des 18. Jahrhunderts konstituierendes Element darstellen.

Durch Wichmanns stellenweise überholte Erläuterungen werden somit viele der Klischees von der Musik des 18. Jahrhunderts erneut aufgegriffen, um deren Richtigstellung sich Aufführung und Wissenschaft seit Jahren bemühen. Ein revidierter Kommentar hätte – gerade bei einem so grundlegenden Werk in größerer Auflage und Breitenwirkung – sicher erheblich zur weiteren Korrektur der Vorurteile beitragen und ein differenziertes Verständnis für die Musik des 18. Jahrhunderts entwickeln helfen können.

(August 1995)

Panja Mücke

UTE SCHACHT-PAPE: *Das Messenschaftern von Alessandro Scarlatti. Frankfurt-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien. Verlag Peter Lang (1993). XI, 290 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 102.)*

Das Corpus von Messen nimmt sich im Gesamtschaftern Alessandro Scarlattis verhält-

nismäßig gering aus. Von den zehn Messen sind sieben a cappella-Messen im alten Stil, drei hingegen konzertierend, wobei zwei von diesen Streicherbegleitung fordern. Darüber hinaus verzeichnet die Autorin eine instrumentalbegleitete Messe sowie vier unabhängig voneinander überlieferte Meßteile, bei denen die Autorschaft Scarlattis jedoch in Zweifel gezogen werden muß. Der Untersuchungsgegenstand ist also einerseits relativ begrenzt, fordert andererseits jedoch hinsichtlich der Echtheitskritik die Berücksichtigung des kompositorischen Umfelds und könnte daher nach Bedarf ausgeweitet werden.

Verständlicherweise wird dem biographischen Abriß nur wenig Raum gewährt. Die sich anschließenden quellenkritischen Untersuchungen jedoch bleiben zahlreiche Informationen schuldig. Dadurch – und ebenso aufgrund sprachlicher Ungenauigkeiten – gestaltet sich ein Nachvollzug des Textes oftmals schwierig. Woraus die in diesem Zusammenhang angegebenen Entstehungstermine abzuleiten sind (die zudem in unterschiedlichen Kapiteln auch noch uneinheitlich und ausgesprochen widersprüchlich sind wie bei der *Messa tutta in canone*, MV 9 auf den Seiten 42f. und S. 212), wird ebensowenig deutlich, wie die schriftkundlichen Aussagen nachvollziehbar sind. Ohne Belege nämlich werden schlichtweg Behauptungen aufgestellt, die manchen Zweifel an der Richtigkeit der Schreiberidentitäten aufkommen lassen. Die pauschale Angabe: „nach eingehenden Schrift- und Papieruntersuchungen konnte jedoch zweifelsfrei festgestellt werden, daß ...“ (S. 33) reicht sicherlich nicht als Beweis für die Richtigkeit der Behauptungen aus. Dies um so mehr, als die abgebildeten angeblichen Autographe (S. 274–281) keineswegs eine durchgängig gleiche Hand aufzuweisen scheinen: Die stark abweichende Schreibweise der Schlüsselung sowie der stark differierende Ansatz des Notenhalses bei Abwärtskaudierung und die insgesamt andersgeartete Schriftneigung in der in Rom verwahrten Handschrift der *Missa Clementina I* gegenüber der in Wien befindlichen *Messa breve a Palestrina* lassen, vergleicht man auch die anderen Schriftproben, eher vermuten, daß es sich bei dem römischen Manuskript nicht um ein Autograph handelt. Mangelnde Einzelnachweise liefern den Leser auch bei der – im-

merhin rudimentär vorhandenen – Abhängigkeitsdiskussion auf Treu und Glauben der Autorin aus. Das Ordnungsprinzip der Stemmata bleibt ebenfalls undurchschaubar.

Das Kapitel „Stilkritische Untersuchung der Messen A. Scarlattis“ nimmt zwar den größten Raum der Dissertation ein, die Analysen bleiben jedoch zumeist an der Oberfläche, wobei die offenbar gar nicht so feststehenden Behauptungen aus den vorhergegangenen Kapiteln noch einmal – jetzt aber zum Teil dazu differierend – ausgebreitet werden. Die Oberflächlichkeit der Analyse zeigt sich besonders deutlich bei der Besprechung der *Incerta*. Die Zuschreibung an Scarlatti erfolgt bei der *Messa a 5 voci con stromenti* (MV 11u) aufgrund struktureller Ähnlichkeiten, die aber ganz sicher nicht nur für Scarlattis Stil charakteristisch sind; genannt werden: „Unterteilung der Sätze in kontrastierende solistische und chorische Partien; instrumentale Ritornelle zu Beginn und am Ende des Satzes; Wechsel von homophonen und polyphonen Abschnitten u. a. m. (!)“ (S. 142 und ähnlich S. 147). Wenn im folgenden einige Kompositionen wegen abweichender Instrumentierung Scarlattis aberkannt werden, fragt man sich, warum die oben genannte Messe MV 11u mit der singulären Besetzung von zwei Trompeten und Pauken nicht aus demselben Grund zumindest problematisiert wird. Um die fraglichen Messen wenigstens ungefähr zeitlich oder topographisch zuordnen zu können, hätte man sich zudem gewünscht, daß die Meßkompositionen im Umfeld Scarlattis in die Untersuchung einbezogen worden wären, nicht einmal die Messen Domenico Scarlattis werden in diesem Zusammenhang zur Kenntnis genommen. Der brauchbarste Teil der Arbeit ist sicherlich das thematische Verzeichnis, welches zahlreiche Aufschlüsse auch über stilistische Vorlieben Alessandro Scarlattis gibt, die der Autorin jedoch verborgen geblieben sind.

(Mai 1995)

Reinmar Emans

Zelenka-Studien 1. Unter Mitarbeit von Hubert UNVERRICHT hrsg. von Thomas KOHLHASE. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1993. 431 S., Notenbeisp. (Musik des Ostens. Band 14.)

Die umfängliche Monographie faßt die Referate der internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (1679–1745) im Johann-Gottfried-Herder-Institut in Marburg (16.–20. November 1991) zusammen. Der Zeitpunkt der Konferenz macht ein verstärktes Interesse und einen engeren Kontakt zwischen ehemals getrennten bzw. politisch geteilten Ländern und Kulturräumen verständlich. Eine gewisse Aufbruchsstimmung ist durch die politischen Ereignisse seit 1989 bedingt: „Die Erforschung von Zelenkas Wirken (sofern sie ohne Ressentiments und unangebrachte Polemik betrieben wird), kann dazu beitragen, das Bewußtsein für ein ‚kulturelles Europa‘ zu stärken, in dem nationale Unterschiede nicht zu unversöhnlichen Spannungen, sondern zu fruchtbarem Austausch führen“ (Wolfgang Horn, S. 141).

Indes sind das Ausmaß und der Erfolg des „fruchtbaren Austausches“ durchaus unterschiedlich. Ausgehend von der Zuordnung des handschriftlichen Materials von anonymen Kopisten zu konkreten historischen Gestalten (wie etwa dem Bach-Nachfolger im Leipziger Thomaskantorat Gottlob Harrer), gelangen Wolfgang Reich (Dresden) und Wolfgang Horn (Hannover) zu gegensätzlichen Resultaten. Der Disput verläuft aber auf bemerkenswertem Niveau, und es kommt hier nicht zu unfruchtbarer Verengung und Verkrampfung, sondern die gegensätzlichen Positionen führen weiter, eröffnen neue Perspektiven, zeigen „fruchtbaren Austausch“.

Dies kann leider nicht von allen Beiträgen gesagt werden. Eine ergiebige Wechselwirkung zwischen den tschechischen und (ehemals west-)deutschen Wissenschaftlern ist nicht erkennbar. Die Betonung der eigenen Landesgeschichte, das eifersüchtige Wachen darüber, daß die Bedeutung Prags für die Vita Zelenkas nicht zu knapp veranschlagt wird, signalisieren eine Haltung, die sich noch aus dem Geiste der Vergangenheit speist. Daß solche Verhärtungen nicht so ohne weiteres aus der Welt zu schaffen sind, machen die Anmerkungen des Herausgebers zum Beitrag von Tomislav Volek (S. 26/27) deutlich. Und auch der Schlußsatz von Wolfgang Reichs Beitrag „Jan Dismas Zelenka und seine Dresdner Kopisten“: „Hier ist archivalische Detektivarbeit zu leisten, zu der auch die tschechischen Fachkollegen aufgerufen sind“ (S. 122),

läßt Enttäuschung über den Wissens- bzw. Diskussionsstand anklingen.
(November 1995) Günther Wagner

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

Mit seiner Heidelberger Dissertation von 1992 hat Christoph Großpietsch – um das Fazit der Lektüre vorweg zu nehmen – ein Standardwerk zum Schaffen Christoph Graupners vorgelegt, der von 1709 bis 1760 als hochbezahlter Hofkapellmeister in Darmstadt wirkte. Auch wenn im Zentrum der Arbeit die 85 in der Darmstädter Landes- und Hochschulbibliothek autograph überlieferten Ouverturen bzw. Ouverturensuiten Graupners stehen, bringt die Monographie doch so viele diesen Bereich übergreifende Aspekte sowie ein Kapitel zu „Biographie und Umfeld“ (S. 13–38), daß dieses Urteil auch anderen Graupner-Studien gegenüber gerechtfertigt erscheint. Mit weitem musikgeschichtlichem Horizont werden im Hauptkorpus der Arbeit die achtzig *Ouverturen* (mit französisch beeinflusstem Kopfsatz) und die fünf *Entrate per la Musica di tavola* (mit stärker italienisch geprägtem Eröffnungssatz) unter den jeweils noch untergliederten Gesichtspunkten Aufführungspraxis (S. 55–84), Instrumentierung (S. 85–118), (Tanz-)Satztypen und Satzcharaktere (S. 119–150) sowie vor allem unter dem Gesichtspunkt der kompositorischen Analyse im engeren Sinn (S. 151–256) betrachtet. Dieser Teil schließt mit einer zusammenfassenden Darstellung der stilistischen Eigenschaften der Ouverturensuiten Graupners, die Großpietsch unter die aus Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* [...] (2. Teil, 1754) entlehnten Oberbegriffe „galanter und canonischer Stil“ stellt (S. 257–278). Das letzte Drittel des Buches besteht aus einem Thematischen Katalog der – bis auf eine Ausnahme – undatierten Ouverturen und Entraten (S. 279–386, jeweils aufsteigend nach Tonart und Besetzungsstärke geordnet), dem noch ein übersichtlich in vier Sektionen spezifiziertes

Literaturverzeichnis (S. 387–417), eine Konkordanz der Darmstädter Signaturen mit den Siglen des vorgelegten Kataloges (S. 418–421) sowie ein Register der Personen und Orte (S. 422–427) folgen.

Die gut lesbare Arbeit zeichnet sich durch eine methodisch wohlüberlegte Aufbereitung und eine ebenso präzise wie umsichtige Analyse des umfangreichen Materials aus. Einige Abschnitte können geradezu als Teile eines Kompendiums zur deutschen Ensemblesuite in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnet werden, die vornehmlich unter französischem Einfluß stand und deren Hauptvertreter außer Graupner Johann Friedrich Fasch und – mit der umfangreichsten Produktion – Georg Philipp Telemann waren. Von besonderem Interesse ist neben der Typen-Vielfalt und dem musikalischen Erfindungsreichtum der Tanz-, Air-, Rondeau-, Pastoral- und deskriptiv-tonmalerischen Sätze auch die instrumentenkundliche und instrumentatorische Seite von Graupners Tafel- und Hoffestmusiken, von denen einige aparte Besetzungen mit Chalumeau, Flauto d'amore, Oboe d'amore, Oboe di selva und Viola d'amore (teilweise in Kombination) aufweisen.

Der gediegenen Forschung des Autors korrespondiert, soweit ich sehe, ein minimales Maß an ‚Leerstellen‘, Unstimmigkeiten oder Irrtümern. Einige Hinweise dazu seien jedoch angeführt: Zur historischen Profilierung des Begriffs ‚Musikerautobiographie‘ (ein reizvolles, leider seit langem nicht mehr umfassender bearbeitetes Gebiet) hätte der von Großpietsch bibliographierte Aufsatz von Carl Dahlhaus (*Festschrift Alfred Dürr*, 1983) zu Graupners Autobiographie (in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* [...] von 1740) und ihrer zeittypischen Verbindung zum Formprinzip des barocken Romans nahe-liegenderweise eingearbeitet werden können (vgl. besonders S. 14); der Librettist von Reinhard Keisers 1714 in Hamburg uraufgeführter Oper *L'inganno fedele* [...] ist nicht Balthasar König, sondern Johann Ulrich (von) König (vgl. S. 141); das Fugenthema der Ouverture Katalog B 5, 1 entbehrt nach Großpietsch „einer ‚logisch zwingenden‘ melodischen Gliederung“ und hätte daher „auch beliebig anders zusammengesetzt sein können“ (S. 265), während sein Bauprinzip doch offenbar auf einer systematischen Intervallverengung (diato-

nisch von der Oktave bis zur Sekunde) und der rhythmischen Diminution von Achteln zu Sechzehnteln beruht, wie dies für zahlreiche Fugenthemen des 17. und 18. Jahrhunderts charakteristisch ist. Der zuletzt berührte Aspekt kommt in den abschließenden Bemerkungen des Analyseteils noch deutlicher zum Ausdruck. Der Autor bemerkt zu Graupners Kompositionen leicht resignierend: „So sehr ihnen die Kleinteiligkeit eine außergewöhnliche Kunstfertigkeit auf dem Gebiet der klanglichen Differenzierung schenkt, so sehr tritt die Aussage der Melodik im Grunde zurück: Graupners Themen sind recht uneinprägsam und wirken mitunter auch spröde. Welche der kleinen Segmente aufeinanderfolgen, scheint einer willkürlichen Wahl zu unterliegen“ (S. 277). Die diesem (modernen) Werturteil zugrunde liegende Konzentration auf die ‚melodischen‘ Qualitäten eines Satzes müßte auf das umfassendere Kontinuum von Melos, Rhythmus, Metrum und Harmonie ausgeweitet werden, da melodische Originalität oder Einprägsamkeit eine in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – sieht man von intimen Formen wie etwa dem strophischen Kunstlied ab – nicht unbedingt favorisierte ästhetische Kategorie darstellt; und daß die Kombination kleiner motivisch-thematischer „inventiones“ scheinbar einer „willkürlichen Wahl“ unterliege, ist schon aus schaffenspsychologischen Gründen unwahrscheinlich, wenn nicht unmöglich.

(November 1994)

Herbert Lölkes

RAYMOND DITTRICH: *Die Messen von Johann Friedrich Fasch (1688–1758)*. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). Teil 1: IV, 480 S., Notenbeisp., Teil 2: 232 S. (*Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 84.*)

In seinem Verzeichnis der Werke von Johann Friedrich Fasch hatte Rüdiger Pfeiffer 13 Messen nachweisen können, die zum Teil in unterschiedlichen Fassungen überliefert sind. Dem hinzuzufügen sind nun zwei weitere, in Tenbury verwahrte Messen bzw. Meßteile; von der doppelchörigen *Missa tota D-dur* legt Raymond Dittrich im zweiten Band seiner

Dissertation eine Edition vor. Der Computer-ausdruck bewegt sich druckgraphisch zwar des öfteren am Rande der Lesbarkeit, die inhaltlichen Erwartungen an die Edition werden jedoch voll erfüllt. Die Tatsache, daß bislang nur die einhörige Werkfassung bekannt war, veranlaßte Dittrich, dieser neu aufgefundenen und offenbar ursprünglichen Fassung ein separates und relativ umfangreiches Kapitel zu widmen.

Hauptzielsetzung der Arbeit – neben der Präsentation der Tenbury-Messe – ist die stilkritische Untersuchung der Messen. Forschungsstand und Fakten zur Biographie werden entsprechend nur knapp referiert. Die Quellenkritik basiert im wesentlichen auf den Forschungsergebnissen Pfeiffers, weist aber durchaus ein eigenständiges Profil auf. Innerhalb dieser ersten Kapitel stören einige zumeist durchaus vermeidbare Redundanzen, die in Spannung zu der insgesamt sprachlich konzisen Darstellung der Sachverhalte stehen.

Weitestgehend frei von Redundanzen ist hingegen der Hauptteil, die stilkritische Untersuchung. Dittrich gruppiert hier die jeweils vergleichbaren Meßsätze nach übergeordneten Kategorien, wodurch er nicht nur Ähnlichkeiten der Meßsätze untereinander darstellen, sondern auch eine relative Chronologie entwickeln kann, von der dann wiederum die Diskussion der Messen mit unsicherer Autorschaft profitiert. Neben dieser Gruppierung in Chorsätze (der homophone Chorsatz – der polyphone Chorsatz im modernen Stil – Sätze in Anlehnung an den stile antico), chorisch-solistische Sätze und Solosätze, die es erlaubt, die Satztypen unter verschiedenen Aspekten zu analysieren und aufgrund ihrer internen Vergleichbarkeit untereinander in Beziehung zu setzen, werden auch einige für Fasch als typisch angesehene Techniken gesondert betrachtet wie z. B. „Das komplementär-rhythmische Modell im ‚contrapunto perfidiato‘“. Auch den affektbetonten Satzmodellen wird in angemessenem Rahmen Aufmerksamkeit zuteil. Darüber hinaus erhellt der Vergleich der Messen Faschs mit denjenigen seiner Zeitgenossen, deren Messen im Repertoire der Zerbster ‚Concert-Stube‘ nachgewiesen werden können und die damit mit großer Wahrscheinlichkeit Fasch auch bekannt waren, Abhängigkeiten und Differenzen. Gewiß wird

niemand von den Ergebnissen der sorgfältigen und durch zahlreiche Notenbeispiele und Übersichten (zum Teil mit aufwendigen Faltseiten) angefüllten Analyse überrascht sein, wurde doch immer schon auf das Fasch eigene Spannungsverhältnis zwischen barocken und ‚vorklassischen‘ Stilelementen hingewiesen. Gleichwohl verdient gerade der sorgfältige Nachweis der stilistischen Schalt- und Knotenpunkte gebührende Anerkennung. Dittrichs gut nachvollziehbare und ausgesprochen solide gearbeiteten Analysen kommen zu Recht immer wieder genau auf jene Stilkritik zurück, die für Faschs Stildualismus maßgeblich sind. Dadurch werden insbesondere die modernen, nicht mehr barocken harmonischen Wendungen und die melodischen, dem galanten Geschmack entsprechenden Neuerungen gut herausgearbeitet. So ist die vorliegende Dissertation sicherlich nicht nur für die Fasch-Forschung ein Gewinn.

(Mai 1995)

Reinmar Emans

GÜNTHER WAGNER: *Die Sinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs. Werdende Gattung und Originalgenie. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler (1994). 369 S., Notenbeisp.*

Sechszwanzig Jahre nach Ernst Suchlas analytischer Studie über die Sinfonien des „Berliner Bach“ liegt nunmehr eine neue monographische Arbeit über diesen Werkbereich vor. Die Publikation von Günther Wagner wird, so vermute ich, nun ihrerseits auf Jahre hin unser Verständnis in Hinblick auf C. Ph. E. Bachs Sinfonien prägen. Zu einem wichtigen Werk der Bachforschung macht sie ein tragfähiges methodologisches und analytisches Konzept. Wagner befragt das Musikschrifttum des 18. Jahrhunderts, insofern es sich mit der noch jungen Gattung der Sinfonie auseinandersetzt: Johann Mattheson, Johann Adolph Scheibe, Joseph Riepel, Heinrich Christoph Koch; leider nicht Schulz' Sinfonie-Artikel in Sulzers *Theorie*. Die Formenlehre des 19. Jahrhunderts sei – weil aus einer gänzlich anderen kompositorischen Praxis als der Bachschen abgeleitet – zur Erklärung der Spezifik dieses Werkbereichs nur partiell geeignet. Hilft aber das analytische Instrumentarium der genannten Theoretiker weiter?

Nur bedingt, eher als flankierende Belegstellen, nicht jedoch als Schlüssel zu ihrem Verständnis, wie Stefan Kunze in seiner Gesamtdarstellung der Sinfonie des 18. Jahrhunderts (1993) dieses Problem reflektiert. Wagner weiß nur zu gut, auf welch „sperrigen Darstellungsgegenstand“ (S. 1) er sich eingelassen hat. Indem er Bachs Beitrag zur Gattungsentwicklung als künstlerische Äußerungen eines – wie im Untertitel formuliert – Originalgenies versteht (Stefan Kunze überschreibt das diesbezügliche Kapitel seines Sinfonien-Buches nicht weniger treffend mit „Carl Philipp Emanuel Bach, der Unzeitgemäße“), versucht Wagner den Individualitätsanspruch folgerichtig in jeder einzelnen Bachschen Sinfonie zu bestimmen. Daß in dieser Hinsicht den sinfonischen Frühwerken ein anderer Stellenwert zukommt als den Streichersinfonien (1773) und Orchestersinfonien (1775–1776), verdeutlichen die Analysen des Autors, wiewohl auch in den ersteren, etwa von der *Sinfonie* Wq 176 an, „die individualisierenden Kräfte gegenüber den typisierenden ganz deutlich die Oberhand behalten“ (S. 229). Wagner untersucht u. a. die großformale Anlage, Struktur, Verknüpfung und Abfolge der Motivgruppen sowie Aspekte der motivischen Arbeit. Hier gelingen dem Autor treffsichere Beobachtungen, die er durch zahlreiche, allerdings hinsichtlich Artikulation, Phrasierung, Stimmführung bisweilen fehlerhafte Notenbeispiele stützt. (Warum wird nicht, wie im Anhang erwähnt, der autographe Notentext zitiert?)

Obwohl schon Jan LaRue in seinem *MGG*-Artikel „Symphonie“ (1965) den einstigen Gattungsfundus im 18. Jahrhundert auf mehr als 20. 000 Werke beziffert hat, schenkte die Musikforschung den sich in diesem Faktum andeutenden Detailentwicklungen der Sinfonie wenig Aufmerksamkeit. Anders Wagner: Er ist bemüht, die feinen Verästelungen der Gattungsentwicklung gleichsam als Background der Bachschen Sinfonieproduktion im Blick zu behalten: Diesen historischen, auch das Schaffen des „Berliner Bach“ bestimmenden Kontext zu erhellen, dienen der Abschnitt „Nationale und lokale Komponenten“ (S. 179ff.) sowie zwei Johann Gottlieb Graun (S. 244ff.) und Johann Stamitz (S. 284ff.) gewidmete Exkurse. Hat der Sinfoniker Bach auf die Wiener Klassiker gewirkt? Stefan Kunze ver-

neint diese Frage. Sollte man nach der Lektüre einer solchen Textstelle nicht doch von einer Einflußnahme Bachs sprechen? „Die Übereinanderschichtung verschiedenartiger Motive im Zusammenhang mit Abspaltungstechniken [in den Orchestersinfonien; H.–G. O.] läßt der Durchführung jene Eigenschaft des Dramatischen zuwachsen, die dann für diesen Teil der Sinfonie innerhalb der Wiener Klassik (und hier besonders im sinfonischen Werk Beethovens) so typisch ist.“ (S. 336f.) (November 1995) Hans-Günter Ottenberg

Leopold Mozart. Auf dem Weg zu einem Verständnis. Hrsg. von Josef MANČAL und Wolfgang PLATH. Augsburg: Dr. Bernd Wißner (1994). 198 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung. Band 1.)

Leopold Mozarts, des „Hochfürstl. Salzburgerischen Vice = Capellmeisters“ 1756 edierte *Gründliche Violinschule* gehört neben Johann Joachim Quantzens oder Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuchen ...* zu den überaus lebhaft für die Praxiserschließung herangezogenen Quellenwerken des 18. Jahrhunderts. Des ‚gelehrten Vaters‘ Korrespondenz mit seinem ‚genialen Sohn‘ ist nachgerade unverzichtbare Pflichtlektüre in unserem Fach. Trotz dieses Vertrautheitsgrades „erhebliche Mißverständnisse“ in der Beurteilung des „Vaters“ aufzudecken und zu revidieren, ja „ihn überhaupt erst einmal verstehen zu lernen“, das hat sich die am 14. November 1992 konstituierte Internationale Leopold Mozart Gesellschaft (ILMG) zum Ziel gesetzt. Die damit ins Leben gerufene Publikationsreihe *Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung* dient ihr als Plattform, deren erster Band jetzt vorliegt. Er ist die letzte Publikation, die Wolfgang Plath herausgeberisch mitbetreut hat. (Seine Verdienste um die Mozartforschung sind in einem Nachruf von Wolfgang Rehm in der *Mf* 48 [1995] H. 3 gewürdigt worden.) Notwendig nimmt sich dieser Band eine Bestandsaufnahme sowie die Skizzierung der Forschungslücken vor, die es in den kommenden Jahren zu füllen gilt. Man entschloß sich jedoch, diesen Forschungsrückblick nicht durch den Versuch eines Querschnittes der besonders in den letzten Jahren diskutierten vielfältigen Aspekte der

Leopold Mozart-Rezeption zu dokumentieren, sondern durch den Wiederabdruck von sechs ausgewählten Beiträgen, die um ein philologisch-stilanalytisches Thema kreisen, das die Mozartforschung nicht weniger als 60 Jahre beschäftigt hat. Diesen Beiträgen wird die re-graphische Wiedergabe des Vorworts vorausgeschickt, das Max Seiffert 1908 für den Leopold Mozart gewidmeten Auswahlband der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (IX/2, Leipzig) verfaßt hat. In der Tat dürfte diese Monographie die Leopold Mozart-Forschung der folgenden Jahrzehnte im wesentlichen mitbestimmt haben. Abgeschlossen wird der Band mit Josef Mančals Überlegungen „zur ‚Verfremdung‘ historischer Entfremdungsprozesse am Beispiel Leopold Mozarts“, die unter Aufgebot eines strukturanalytischen Instrumentariums als Programm künftiger Darlegungen und Klarstellungen gelesen werden soll. Zwischen diesen beiden Beiträgen wird also in epischer Breite und mit der knappen Begründung, gerade in diesem Zusammenhang eines „überaus fruchtbaren Irrtums“ gedenken zu sollen, erneut ein schwieriges und ohne kritischen Kommentar wohl auch mehr die Irr- denn die konstruktiven Wege der Stilanalyse dokumentierendes Kapitel der Mozart-Exegese rekapituliert. Erneut mitgeteilt werden die Arbeiten von Wilhelm Fischer (1923), Anna Amalie Abert (1964), Wolfgang Plath (1973), Gerhard Allrogen (1978), Robert Münster (1982) und Neal Zaslaw (1982), die sich mit der Urheberschaft der sich im Besitz des oberösterreichischen Benediktinerstiftes Lambach befindenden Sinfonie Nr. 221 (KV Anh. 221 = 45 a) als nicht enden wollende Querelle beschäftigt haben. Vor dem Leser entsteht unter nahezu völliger Ausblendung anderer Fragestellungen und Forschungsprojekte etwa zur Wunderkindforschung, zu schweigen von der breiten kritischen Rezeption, die Leopold Mozarts Violinschule genießt, unweigerlich das Bild einer wenig einladenden philologisch verengten und heterogenen Forschungslage. Es bleibt zu hoffen, daß es der Gesellschaft gelingt, Fragen zu formulieren, die mit gelassenerer Diktion die Rolle des Vaters, Autors und Kapellmeisters Leopold mit der dringend nötigen Öffnung zum sozialgeschichtlichen Kontext diskutieren. (November 1995) Gabriele Busch-Salmen

JÖRG RIEDLBAUER. *Die Opern von Tommaso Trajetta. Hildesheim u.a. Georg Olms Verlag 1994. IX, 585 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 7.)*

Tommaso Trajetta ist – wie etwa auch Niccolò Jommelli – bisher in der musikwissenschaftlichen Forschung immer ein wenig im Schatten geblieben, und es ist sicherlich mehr als ‚an der Zeit‘, daß sich das ändert. Im Zuge des seit längerem ganz deutlich zu verspürenden Interesses an einer Neuordnung des musikhistorischen Bildes von den ‚Opern-Reformen‘, kann sich Jörg Riedlbauers Regensburger Dissertation eines gespannten Publikums sicher sein. Er hat auch einiges vor, will er doch nicht nur die Quellen zu den Opern in einem thematischen Katalog zugänglich machen, die Biographie rekonstruieren, sondern vor allem auch eine historische Einordnung versuchen, die ausdrücklich zu einer solchen Neuordnung beitragen will: „Eine Untersuchung der Opern selbst stellt Trajetta in das Umfeld seiner Zeitgenossen, wobei insbesondere der Aspekt der ‚Reformoper‘ – ein in der Regel auf Gluck fixierter Begriff – eine wichtige Rolle spielt.“ (S. 5)

Leider nimmt Riedlbauer an der aktuellen wissenschaftlichen Diskussion über die damit zusammenhängenden Fragen nicht wirklich teil. Ein Beispiel – jedoch ein in diesem Zusammenhang zentrales – mag diese Einschätzung verdeutlichen: Trajetta geht, um Elemente des italienischen *Dramma per musica* und der französischen *Tragédie lyrique* zu verbinden, einen völlig anderen Weg als Gluck. Er komponiert ins Italienische übersetzte französische Libretti. Zu Recht vergleicht Riedlbauer also die erste Arbeit dieser Art, *Ippolito ed Aricia* (1759, Libretto von Frugoni), mit der Vorlage Rameaus. Was hätte näher gelegen, als diese Fährte auch für die zwei Jahre später zum Geburtstag der Erzherzogin Isabella von Parma in Wien entstandene *Armida* weiterzuverfolgen. Dies tut Riedlbauer nicht, was vermutlich zwei Gründe hat: Zum einen ist er so sehr um eine Demontage des Gluckschen Reformprojektes bemüht (was vor dem Hintergrund der aktuellen Gluck-Diskussion als Kampf mit einem bereits überholten Feindbild erscheint), daß er in einem Vergleich mit dessen *Armide* vor allem zu zeigen versucht, was bei Trajetta alles schon entwickelt war. Die Vorlage Lully/Quinaults

wird aus dieser Perspektive überhaupt nicht mit in Betracht gezogen. (Der Stoffgeschichte widmet der Autor noch nicht einmal einen vollständigen Satz; vgl. S. 165.) Das führt beispielsweise dazu, daß Riedlbauer Oronte in der Fassung von 1767 als „neue Figur“ bezeichnet (S. 163, Anm. 119), obwohl hier lediglich die von Quinault ursprünglich vorgesehene Besetzung der Szene wiederhergestellt wird; oder aber er bemerkt zum ersten Duett von Idraote und Armida: „Dieser Handlungsabschnitt entspricht dramaturgisch Glucks erstem *Armide*-Akt“ (S. 163, Anm. 120) – der die Anlage seinerseits ja ausdrücklich von Lully/Quinault übernimmt. Daß in Trajettas *Armida* aus der fünftaktigen Tragédie lyrique von Lully/Quinault eine Azione teatrale in metastasianischen Versen wird, diskutiert Riedlbauer auch nicht weiter. Der zweite Grund für diese verschenkte Argumentationslinie – die für Trajetta in Wien sicherlich eine der zentralen ist – muß man wohl in der mangelnden Berücksichtigung der neueren Sekundärliteratur suchen: So kennt Riedlbauer den für eine weitere Diskussion unverzichtbaren Aufsatz von Daniel Hertz *Traetta in Vienna: Armida (1761) and Ifigenia in Tauride (1763) (Studies in Music from the University of Western Ontario 7 [1982], S. 65–88)* nicht. Dieser Aufsatz setzt auch für die Beschreibung und Einschätzung der musikalischen Sachverhalte einen Maßstab, von dem Riedlbauer nicht einmal einen Begriff hat. Für die konstruktive Rolle Durazzos – die, wie sowohl Hertz als auch Bruce Alan Brown (*Christoph Willibald Gluck and the Opera Comique in Vienna 1754–1764*, Ph. D. University of California, Berkeley 1986 und *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991) ausführlich diskutiert haben, den eigentlichen Schlüssel für den Zusammenhang zwischen Glucks und Trajettas Projekten in Wien liefern kann – hat sich Riedlbauer im Grunde nicht interessiert. Den Umstand, daß Durazzo auf dem Titelblatt des Librettos nicht genannt ist, nimmt er gar zum Anlaß, dessen Beteiligung am Libretto zu einer Vermutung von Robert Haas zu erklären (S. 35). Auch hier hätte Lektüre der Sekundärliteratur weiter gebracht: Hertz und Brown haben diese Frage ausführlicher erörtert und auf die einschlägigen Quellen hingewiesen. Brown meldet außerdem berechtigte Zweifel an Durazzos Autorschaft am *Lettre sur le*

mécanisme de l'opéra italien an; Riedlbauer verzeichnet die anonyme Schrift im Literaturverzeichnis unter Hinweis auf einen Aufsatz aus dem Jahr 1969 unter Durazzo.

Als Verdienst dieser Arbeit bliebe schließlich der 250 Seiten umfassende thematische Katalog, der hoffentlich als Anstoß für weitere Forschungen wirken wird. Hier findet man Quellenaufstellungen, Incipitverzeichnisse, in einigen Fällen sogar Hinweise auf Schallplatteneinspielungen (z. B. zu *Antigona*) etc. Allerdings ist auch hier der Eindruck nicht ungetrübt. Grundsätzlich die Frage der Anlage solcher Kataloge zu diskutieren ist ein eigenes Thema und kann nicht im Rahmen einer Rezension geleistet werden – wenn auch dieses Verzeichnis erneut die Notwendigkeit einer solchen Diskussion zeigt. Wieder führte die Stichprobe bei *Armida* allerdings auch auf Mängel im Detail: So erweist sich eine Unstimmigkeit des Incipits zu *Armidés Arie „Mori ... sì ... mori ... oh Dio“* (Szene IX) mit der von Hertz publizierte Abschrift dieser Arie (a. a. O., S. 75) nach Konsultation der Wiener Quellen als Lesefehler von Riedlbauer (1. Takt, 2. Ton: *b* statt *g*; 2. Takt, 1. Ton: *g* statt *e*). Auch im Incipit des vorhergehenden *Recitativo accompagnato* muß der erste Ton des Rezitatifs nicht *a*, sondern *g* sein. Außerdem weist Riedlbauer leider nicht aus, auf welche Quelle er sich bei den Incipits der Fassung von 1761 stützt (wahrscheinlich A-Wn Mus. Hs. 1052). Daß zwei der drei in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrten Partituren (Mus. Hs. 17861 und Mus. Hs. 10007; beide sind undatiert, enthalten aber die Besetzung der Wiener Aufführung) die Oper in drei Akte aufteilen, wird weder im Textteil noch im Quellenteil erwähnt. Riedlbauers Berichtigung der von Claudio Sartori angegebenen Fundorte für das Wiener Libretto ist eine Falschmeldung: Er behauptet, in der Prager Nationalbibliothek befände sich statt des Wiener das venezianische Libretto (S. 338, Anm. 41). Tatsächlich findet man dort aber sogar zwei Exemplare des Wiener Textbuches (CZ Pn: 9 F 40 26 und 9 E 36 89), die allerdings im Katalog etwas irreführend unter dem Autor Quinault verzeichnet sind. Die von Marita P. McClymonds im Artikel „*Armida*“ (Trajetta) im *New Grove Dictionary of Opera* angeführte dreiaktige Fassung (Neapel 1763) erscheint ebenfalls nicht. Man wird bei der weiteren

Arbeit alle Angaben wohl vorsichtshalber überprüfen müssen. Außerdem finden sich nicht alle Informationen, die im Text vorkommen, auch im Werkkatalog: So erfährt man zwar auf S. 35f. das Datum der ersten Aufführung von *Armida* in Wien (3.1.1761), der thematische Katalog teilt aber nur „Karneval 1761“ mit (S. 338), weil die dort aufgeführten Daten in der Regel aus den Librettodrucken entnommen wurden.

Im Grunde hat Riedlbauer die Chance, die eine erste Monographie über Trajetta bietet, verschenkt – und es ist zu hoffen, daß sich wenigstens deutlich zeigt, wieviel noch zu tun bleibt.

(Dezember 1995)

Dörte Schmidt

Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava, 23. bis 25. März 1992. Hrsg. von Pavol POLÁK. Bratislava, ASCO Art & Science 1993. 221 S. (Historia Musicae Europae Centralis. Congressus Internationales Musicologici Bratislavenenses. 1.)

Das herkömmliche Bild von ‚Mitteleuropa‘ hat sich mit dem Ende des ‚Eisernen Vorhangs‘ verändert. Länder, eben noch nach Ost und West geteilt, haben die Möglichkeit, miteinander zu kooperieren, sich enger zusammenzuschließen und besonders sich über ihre historischen Gemeinsamkeiten auszutauschen. Es scheint, als ob man einer altvertrauten, nostalgischen Begrifflichkeit folgen könnte. Doch weder der Rückgriff zu vergangenen Vorstellungswelten noch eine Hinwendung zur nationalen Eigenheit werden einen ziel führenden Beitrag dazu leisten, den Begriff ‚Mitteleuropa‘ den heutigen Gegebenheiten entsprechend abzustecken und in Hinsicht auf seine kulturgeschichtliche Relevanz zu untersuchen.

Von geschärftem Problembewußtsein und kritischer Grundhaltung begleitet, widmet sich der von Pavol Polák herausgegebene Bericht einer 1992 in Bratislava (Preßburg) veranstalteten Konferenz der Aufgabe, von verschiedenen Seiten auf das aktuelle, doch komplizierte Thema zuzugehen. So begegnen bei der Lektüre des Bandes methodologische Fragen zur Musikgeschichtsschreibung, Beobach-

tungen zur Musikgeschichte Mitteleuropas oder allein des slowakischen Raumes und fügen sich zu einem aussagekräftigen Ganzen gerade in der Summe aller Teile. Es ist die gewichtige integrative Zusammenschau, die auch und vor allem an diesem Bericht beeindruckt.

Einleitend beleuchtet Eva Kowalská unter besonderer Berücksichtigung des Bildungswesens den geistigen und kulturellen Hintergrund des gesellschaftlichen Lebens in der Slowakei während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wie überall in ‚Mitteleuropa‘ zeigt sich auch hier im Zeichen der Aufklärung eine Koexistenz von europäischem Ideengut und dessen spezifischer regionaler Einlösung. Ihren heutigen Spiegel findet diese Situation in konzeptionellen Schwierigkeiten der Musikgeschichtsschreibung, wie Gernot Gruber aus Sicht der geplanten Neuauflage der *Musikgeschichte Österreichs* und Zdeňka Pilková aufgrund ihrer Erfahrungen anhand ihres Beitrags zu „Musik in der böhmischen Geschichte“ darlegen. Stationen und Werke von Anton Zimmermann und Georg Druschetzky wählt Pavol Polák, um den Weg zum klassischen Stil als eine nicht festgeschriebene europäische Konvention nachzuzeichnen; das Etikett eines slowakischen Komponisten trifft für beide nicht wirklich zu.

Piera Federicis Beitrag über das Repertoire für Bassetthörner verdeutlicht, auf welche Weise eine zu Beginn regional begrenzte Erweiterungsmöglichkeit der Harmoniemusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts rasch eine mitteleuropäische Dimension gewinnen konnte. Weitere einzelne Gesichtspunkte sprechen Graham Melville-Mason (ebenfalls über Musik für Bassetthorn), Rudolf Pecman (musiktheoretische Anleihen Franz Xaver Richters bei Johann Joseph Fux), Jiří Sehnal (musikalische Beziehungen zwischen Kroměříž und Wien) und Robert Münster an, der mit Franz Christoph Neubauer den Typ eines ‚wandernden Klosterkomponisten‘ vorstellt. Neubauer war nicht Konventuale, sondern begab sich innerhalb Süddeutschlands von Kloster zu Kloster, wobei er – wie sich aus seinen dort verstreuten Kompositionen schließen läßt – seinem jeweiligen Gastgeber mit musikalischen Werken dankte.

Darina Múdra und Ladislav Kačič charakterisieren das Musikschaffen im Gebiet der

heutigen Slowakei während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, einer Einflüssen besonders Wiens geöffneten Kultursphäre, deren Musikleben eine erstaunliche Breite erreichte und durchaus eigene Züge trägt. Über die Bedeutung nationaler Stilprägungen listet Roderich Fuhrmann eine lange Reihe von Zitaten auf, doch ohne dabei den Wandel des Nationalbegriffs durch die Aufklärung zu erwägen. Von der ‚Schreibart‘ blieb ‚Manier‘; Hartmut Krones untersucht die Relevanz der nationalen Spezifik für die Aufführungspraxis und weist nach, daß sich erhebliche Differenzierungen treffen lassen, wie auch dem improvisatorischen Moment eine bedeutsame Rolle zuwächst; Gerhard Walterskirchen berichtet über dieses oft unterschätzte Feld der Musikpraxis.

Gerhard Croll zeigt, daß Johann Michael Haydn 1762/63 an einem Wendepunkt seiner Laufbahn stand. Gezielt suchte sich der Komponist, auf dem Gebiet der Kirchenmusik bereits ‚eingearbeitet‘, mit Instrumentalmusik zu profilieren, um eine neue Anstellung zu finden; gewiß auch ein Hinweis für veränderte Kriterien in der Auswahl von Hofkomponisten. Manfred Wagners Beitrag über Mozarts Sozialisationsprozeß bringt eine erfrischende, interessante Sicht ins Spiel, wenn auch manche Aussagen – etwa über das Salzburger kirchenmusikalische Repertoire seiner Jugend – ohne eingehende Prüfung getroffen sind.

Viel Geschick beweist der Veranstalter, indem er abschließend ein einzelnes Werk ins Zentrum der Betrachtung rücken läßt: Mozarts *Requiem* bietet ein Reservoir offener Fragen. Christoph Wolff führt noch einmal vor Augen, was auch nach seiner konzentrierten *Requiem*-Studie unbeantwortet blieb. Robert Levin befaßt sich mit Ergänzungsversuchen, einschließlich seiner eigenen Arbeit. Auftraggeber Franz Graf Wallsegg schließlich steht im Mittelpunkt des Beitrags von Walther Brauneis; das wesentliche Ergebnis der Konferenz, die Bedeutung des Zusammenspiels von unmittelbar gebundenen und darüber hinausgreifenden Komponenten des Musiklebens im mitteleuropäischen Rahmen, wird nochmals zur Sprache gebracht.

(Dezember 1995)

Thomas Hochradner

Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke von Gustav Albert Lortzing (LoWV). Bearbeitet von Irmilind CAPELLE. Köln: Studio (1994). VI, 459 S.

Verzeichnisse der musikalischen Werke und ihrer Quellen sind natürlich für die analytische Beschäftigung mit jedem Komponisten unabhängig von seiner musikgeschichtlichen Stellung und Bedeutung unverzichtbare Hilfsmittel. Dies gilt aber in besonderer Weise für ‚kleinere‘ Komponisten, deren Werke bisher nicht in kritischen Einzelditionen oder gar in einer Gesamtausgabe vorliegen bzw. entsprechend vorbereitet werden und zu denen Albert Lortzing trotz seiner festen Verankerung im Theaterspielplan mit einigen wenigen, aber vielgespielten Opern (*Zar und Zimmermann*, *Der Wildschütz*, *Undine*, *Der Waffenschmied*) zweifellos gehört. Solche Werkverzeichnisse verdanken sich meist den jahrelangen Bemühungen von Einzelpersonen – erinnert sei etwa an Günter Wagners Maßstäbe setzendes Verzeichnis der musikalischen und literarischen Werke von Peter Cornelius (Tutzing 1986); daß sie wie im vorliegenden Fall als Dissertation unternommen werden, darf indes sicherlich als Ausnahme angesehen werden. Für die umfassende Dokumentation der Werke Lortzings, mit denen sich die Musikwissenschaft bislang kaum auseinandergesetzt hat, lagen freilich auch ungewöhnlich günstige Voraussetzungen vor, die sich vor allem den Vorarbeiten des Lortzing-Biographen und -Forschers Georg Richard Kruse verdanken. Dessen Nachlaß bildet den Grundstock des 1938/41 eingerichteten Lortzing-Archivs der Lippischen Landesbibliothek in Detmold, das auch die Materialien aus dem Hoftheaterbestand aufbewahrt. Hinzu kommt, daß die Bearbeiterin des Verzeichnisses durch ihre langjährige Beschäftigung mit dem Schaffen des Komponisten, die sich in einzelnen Neuausgaben, in zahlreichen Aufsätzen und vor allem in der Herausgabe einer historisch-kritischen Edition der Briefe Lortzings (Kassel 1995) niederschlug, bestens für ein solches Unternehmen gerüstet war.

Das Verzeichnis umfaßt 110, von nun an wohl definitiv mit dem Kürzel LoWV versehene Nummern, darüber hinaus listet der Anhang nicht datierbare Werke, Entwürfe und

Fragmente (A1–11), nicht identifizierbare Werke und Entwürfe (B1–8) sowie fälschlich zugewiesene Werke (C1–3) auf. Die chronologisch geordneten und mit einer entsprechenden fortlaufenden Nummer versehenen Einträge geben zunächst über Titel, Gattung, gegebenenfalls auch Textanfang und Textautor bzw. -quelle sowie die Besetzung, bei Opern zusätzlich über die Rollenbesetzung der Uraufführung Auskunft, worauf sich – wie in thematischen Verzeichnissen üblich – Incipits jeder geschlossenen Nummer anschließen. Die Quellen sind nach den Hauptrubriken „Autograph(e)“, „Abschrift(en)“ und „Druck(e)“ gegliedert. Sofern der Standort des Autographs nicht bekannt ist, wird als zuletzt bekannter Nachweis eine Rubrik „Auktionskataloge“ eingeschoben – ein unübliches und zumindest gewöhnungsbedürftiges Verfahren, zumal in diesen Fällen verwirrenderweise das Autograph als „bislang nicht nachgewiesen“ bezeichnet wird. Vorangesehen sind diesen Angaben die Rubriken „Uraufführung“ und „Uraufführungsrezensionen“, die bei Lortzing große Bedeutung für die Datierung der Kompositionen haben. Daher wurde zu Recht auch nicht der vielfach unbekannte oder nur ungefähr bekannte Beginn, sondern der Abschluß eines Werks, für den das zumeist gesicherte und in der Regel zeitlich naheliegende Uraufführungsdatum ja einen Terminus ante quem darstellt, als entscheidendes Kriterium der chronologischen Einordnung genommen. Auch daß der Text keine eigene Rubrik für die Angaben von Autor und Quelle erhielt, erklärt sich aus der Eigenart des Lortzingschen Schaffens, in dem oft die (Mit-)Autorschaft des Komponisten am Text zwar vermutet, aber nicht ganz geklärt werden kann. Als eigene Rubriken sind „Einlagen“ und „Bearbeitungen“, sofern vorhanden, geführt. Darauf folgen spezifische Literaturangaben (allgemeinere sind in der Bibliographie am Buchende zusammengefaßt) und schließlich die „Anmerkungen“. Wie schon bei der umsichtigen Beschreibung der Quellen gelingt es Irmlind Capelle hier, durch die Konzentration auf die wesentlichen Fakten und Zusammenhänge dem Benutzer ein Höchstmaß an Information zu bieten, ohne der Gefahr einer Wertung oder Interpretation der Werke selbst zu erliegen. Als kleiner Nachtrag sei hier angemerkt, daß das Autograph zu LoWV 65, dem Klavierlied *Die*

Post, im Stargardt-Katalog Nr. 653 (Auktion vom 11./12. 3. 1993) mit einem Faksimile der ersten Seite erneut angeboten wurde (S. 326, Faks. S. 327) und sich seither in Privatbesitz befindet.

Zu der Kurzübersicht der Werknummern und den Verzeichnissen der Werke nach Gattungen, der Dichter sowie der Texte und Textanfänge, die die Brauchbarkeit als Nachschlagewerk wesentlich erhöhen, hätte man sich zusätzlich eine Zeittafel bzw. eine Übersicht über die Daten der Aufenthaltsorte Lortzings gewünscht. Durch die Fülle der Notenbeispiele sind beim Korrekturlesen der Incipits kleine Fehler stehengeblieben (vgl. etwa die fehlende Oktavierungs-8 beim Violinschlüssel S. 29 u. ö., den fehlenden Haltebogen S. 187, T 1/2 oder S. 349, Ballett, T 88 statt *as*, ferner fehlende Akzidentien S. 148, T 304; S. 176, Nr. 8, T. 7; S. 192, Teil 2, T. 2, 4, 6, 8; S. 213, Nr. 1, T 2; S. 220, T 4, 8; S. 250, Finale, T 237, vermutlich auch T 236; S. 293, T. 231; S. 370, Nr. 5, T 80, vermutlich ferner auch S. 307, T 1 und S. 336, T 294).
(Dezember 1995) Peter Jost

HERBERT HEYDE: Musikinstrumentenbau in Preußen. Tutzing: Hans Schneider 1994. 610 S., Abb.

Heydes Werk fällt auf durch seine Konzentration auf ökonomische Schwerpunkte, womit er Entwicklungen im Instrumentenbau offenkundig macht, die bisher weitgehend unberücksichtigt geblieben sind, z. B. die Entwicklung vom Handwerksbetrieb über die Manufaktur zur Fabrik samt aller Aspekte handwerklicher, finanzieller und gesellschaftlicher Art. Verschiedene Kapitel sind so der Eingliederung fremder Instrumentenbauer und ihrer Besteuerung, ihrer gesellschaftlichen Bedeutung im Wandel der Generationen, der Materialbeschaffung, der Gewerbeförderung durch Ausstellungen oder Wettbewerbe, den Problemen des Absatzes und nicht zuletzt dem oft tödlichen Konkurrenzkampf gewidmet. Brandenburg-Preußen war durch die Kargheit seiner Ressourcen stets auf Fremderzeugnisse angewiesen, denen es durch Einfuhrsperren und hohe oder niedrige Zölle zu steuern und nicht zuletzt durch Abwer-

bung von Spezialisten und nicht immer ganz sauberen Methoden der Kopie ausländischer Erfindungen zu begegnen suchte. Einen Aufschwung im Instrumentenbau kann man erst bei Musikinstrumenten verzeichnen, die vorwiegend auf handwerklicher Fertigkeit statt auf bestimmten Materialien beruhten (z. B. im Klavierbau). Außerdem spielten die Bedürfnisse des Militärs gerade hier eine besonders große Rolle und sorgten für eine international bedeutsame Blüte im Blasinstrumentenbau.

Heyde verwertete hier seine gründlichen Studien im nach Merseburg ausgelagerten Geheimen Preußischen Staatsarchiv, aus denen er ausführlich zitiert, wobei zahlreiche bisher nicht bekannte Details zu biographischen Einzelheiten oder Patentschriften zum erstenmal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Diese breit angelegte Quellensammlung wird ergänzt durch Tabellen, Abbildungen, eine gute Übersichtskarte über die territoriale Entwicklung Brandenburg-Preußens bis 1918 sowie Erklärungen von Währungen und Gewichten. Preußen wird von Heyde politisch verstanden und umfaßt sämtliche Gebiete, die seit 1705 dem preußischen Königreich einverleibt wurden. Dazu gehören auch z. B. Landstriche in Friesland oder Westfalen, deren Instrumentenbau dementsprechend unter ‚preußisch‘ rangiert, obwohl eine geographische Verwandtschaft nicht gegeben ist.

Bedauerlicherweise ist Heyde in bezug auf das 16. und 17. Jahrhundert nicht weiter fündig geworden als seinerzeit Curt Sachs. Die Quellen scheinen endgültig verloren zu sein, womit eine Klärung über die Identität z. B. von Gregorius Karpf oder Jacques Sainprae wohl unmöglich wird.

Das Buch bildet – vom Autor möglicherweise gar nicht beabsichtigt – eine Fundgrube auch für Leser, die sich mit der Bedeutung der historischen Aufführungspraxis beschäftigen. Die Zusammenhänge von Instrumentenbau und Industrieller Revolution (z. B. in der zunehmenden Mechanisierung im Instrumentenbau, ablesbar an den eingereichten Patentschriften, die von Heyde im 10. Kapitel zitiert werden) können wahrscheinlich nirgends so schlagend belegt werden wie am Beispiel Preußens, das überhaupt erst im 19. Jahrhundert zu einer gewissen Bedeutung im Instrumentenbau aufstieg. Gleichzeitig findet man Belege für die zunehmende Entfremdung

künstlerischen und (natur)wissenschaftlichen Denkens in der zuweilen geradezu naiv wirkenden Unkundigkeit von Instrumentenmachern im Bereich akustischer Phänomene, die zu dilettantischen Überlegungen führten, womit dann meist das erstrebte Patent verweigert wurde.

Alles in allem liegt hier ein neues Standardwerk vor, das in jede einschlägige Bibliothek gehört.

(April 1995)

Annette Otterstedt

FRANK P. BÄR: Die Sammlung der Musikinstrumente im Fürstlich-Hohenzollernschen Schloß zu Sigmaringen an der Donau. Katalog. Tutzing: Hans Schneider 1994. 248 S., Abb. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 15.)

Die Sigmaringer Sammlung ist eine private Instrumentensammlung, die kein erhaltenes Kapellinstrumentarium darstellt, sondern im Rahmen der Kunstsammlung während des 19. Jh. angeschafft wurde. Der vorliegende Katalog ist ein weiterer Beleg dafür, wie wenig Beachtung Musikinstrumenten verglichen mit anderen Kunstobjekten zugewandt worden ist (z. B. im Vergleich mit der Aufmerksamkeit, die der daneben aufbewahrten Waffensammlung zuteil wurde).

Der Schwerpunkt liegt auf Blasinstrumenten, die großenteils von hoher Qualität sind (u. a. Instrumente von Johann Christoph Denner, Haka, Gahn, Grenser, Ehe; einige Zinken aus dem 16./17. Jh.).

Der Katalog ist knapp und logisch aufgebaut. Einem historischen Teil folgt ein ausbreiteter Katalogteil, dem eine Übersicht vorausgeht, anhand derer man sich schnell orientieren kann. Die Beschreibung der Instrumente ist ausführlich, allerdings fehlen Bohrungsverläufe, und anscheinend wurden keinerlei weitergehende Untersuchungen (UV, Mikroskopische Analysen) angestellt. Einem Verzeichnis der Mundstücke sowie einer Liste der Instrumentenbauer folgt der Abdruck der die Musikinstrumente betreffenden Passagen der Sammlung Munk, aus der viele Instrumente in die Sammlung gelangten.

Der Abbildungsteil (schwarz-weiß) ist ausführlich; jedes Instrument ist bis in Details

hinein dokumentiert, Brandstempel sind vergrößert fotografiert oder gezeichnet. Bei Blechblasinstrumenten ist die Art der Zahnung gezeichnet. Anhand der Inventarnummer ist die Zuordnung von Bild und Beschreibung erkennbar, wobei es für das schnelle Nachschlagen wünschenswert gewesen wäre, nicht nur in der Beschreibung, sondern auch in den Abbildungen Querverweise mit Seitenzahlen zu setzen. Einige Zeichnungen mit instrumentenkundlichen Grundbegriffen runden den Bildteil ab.

Im ganzen ist der Katalog erfreulich, da er sich mit der Geschichte und den Bedingungen der Sigmaringer Sammlung befaßt, ohne halb belletristischen Firlefanz oder ästhetisierende Effekte, wie man sie neuerdings in einigen Sammlungskatalogen antrifft, mit denen hilflose Kuratoren hoffen, den Verkauf zu steigern. Man bemerkt die langandauernde gründliche Beschäftigung mit der Materie und kann diesen Katalog als vorbildlich betrachten.
(April 1995) Annette Otterstedt

ANNETTE OTTERSTEDT: *Die Gambe. Kulturgeschichte und praktischer Ratgeber. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. 245 S., Notenbeisp., Abb.*

Wohl in den dreißiger Jahren gab Joseph Bacher im gleichen Verlag ein kleines verdienstvolles, an Liebhaber gerichtetes Handbüchlein zur Viola da Gamba heraus. Der Kreis der Gambisten ist seither nicht nur gewachsen, sondern hat sich längst von der einst belächelten Liebhaberei zu einem hoch spezialisierten Bereich der historischen Musikpraxis emanzipiert. Namhafte Ensembles und Solisten haben die umfangreiche und delikatsubtile Musik für Solo-Gambe, Kammermusik-Ensemble und Consort aus ihrem Nischendasein befreit und im Konzertsaal bzw. auf CD etabliert. Historische Kenntnisse über Spielpraxis, Literatur und sozialgeschichtliche Implikationen der Gampen-Kunst haben sich parallel hierzu vor allem durch angelsächsische, niederländische und schweizerische Forschungen erheblich erweitert. Ein aktueller Überblick, der vordringlich ernsthaft interessierten Liebhabern und Studierenden dienete, fehlte bislang. Diese Lücke füllt das vorliegende Buch.

Der Einstieg in das Thema ist allerdings enttäuschend. Die „Kleine philosophische Einleitung“ sowie die hybriden Kapitelchen „Humanismus und Rhetorik“, „Moderne Mißachtung alter Aufführungspraxis und Instrumente“ und „Das musikalische Werk und das Problem der Werktreue“ – dies alles abgehandelt auf fünf (!) Seiten – kann man getrost überspringen, denn sie vermögen die angesprochenen Problemkreise nicht einmal oberflächlich anzukratzen.

Zur Darstellung der geschichtlichen Entwicklung des Instruments und seiner reichen Spielliteratur (S. 16–103) trifft die Autorin eine weitgehend überzeugende Auswahl historischer Stationen, wobei Leben und Schaffen einzelner Komponisten-Interpreten (Otterstedt exponiert sie aus irgendwelchen Gründen in „drei Heiligenlegenden“) im Mittelpunkt stehen. In ihren Ausführungen zu Sainte Colombe verbeißt sich die Autorin allerdings in die Kritik eines ephemeren Films (dessen Titel im übrigen korrekt lautet: *Tous les matins du monde*, vgl. dagegen S. 68), statt sich gleich um eine ernsthafte Würdigung dieser weitgehend unbekanntes musikhistorischen Gestalt zu bemühen.

Mit den unterschiedlichen Instrumententypen der Gampenfamilie und den Besonderheiten ihrer Spieltechnik und Literatur befaßt sich das zweite Hauptkapitel (S. 106–193). Dabei ist das polemisch gemeinte, aber schief auf einer halben Seite abgehandelte Teilkapitel „Humanistische Parodie: Der Arpeggione“ (S. 140) überflüssig, denn dieses Instrument, für das eigentlich nur Franz Schubert eine einzige, allerdings bedeutende Komposition geschrieben hat (D 821, worauf hinzuweisen Otterstedt im übrigen unterläßt), gehört instrumentenkundlich nicht in den Kontext der Gambe. Anstelle dieses deplazierten Kapitels hätte ich mir die allzu knappe Behandlung des Barytons (S. 128–129), zu dem Joseph Haydn (auch dieser Name fehlt!) die prominenteste Literatur geliefert hat, fundiert dargelegt gewünscht, zumal gerade hier die Haydn-Gesamtausgabe und weitere Forschungen wichtige Neuerkenntnisse vorgelegt haben.

Handfeste Ratschläge zur Instrumentenwahl und -pflege, Hinweise auf bauliche Besonderheiten, Messuren, Besaitung etc. bietet der dritte, instruktiv bebilderte Hauptteil (S.

196–230), für den jeder Einsteiger und fortgeschrittene Gambist dankbar sein wird. Es ist dies der stärkste und beste Teil des Buchs. In diesem „Ratgeber“ stellt die Autorin ihre spielpraktischen Kenntnisse und Erfahrungen überzeugend unter Beweis.

Befremdend wirkt die sprachlich-stilistische Diktion und der teilweise geschwätzige Plauderton der Abhandlung. Sie bietet einen reichen Fundus an entgleisten Formulierungen und unfreiwilligen Stilblüten: „Kultur ist ein Spiegel unserer geistigen Verfassung und der Wahl zwischen einem Freilandeier und einem Batterieier, zwischen erneuerbaren Ressourcen und Erdöl oder Atomkraft, zwischen Qualität und Quantität entspricht die Wahl zwischen Kultur und Kulturbetrieb“ (S. 108). „Der Arpeggione [...] kommt mir neben der Gambe immer vor wie ein Batteriehuhn neben einem freilaufenden Huhn“ (S. 140). Im 17. Jahrhundert turnte „die Avantgarde in England am Ende des Griffbrettes herum“ (S. 181).

Angesichts dieses sich zwanghaft witzig gebärdenden Sprachstils, dessen sich die Autorin selbstgefällig befleißigt, muß man ihr und dem betreuenden Lektorat dankbar sein für „jeden komischen und farbenreichen Satz“, den die Verfasserin „am Ende wieder streichen mußte“ (S. 230). Irritierende Druckfehler sind kaum zu beklagen (S. 122: Jarzebski versus Harzebski).

Die teilweise farbigen Abbildungen sowie die analytische Beobachtungen erhellenden Notenbeispiele wird der Leser dankbar begrüßen. Der Anhang bietet ein hilfreiches Quellen- und Literaturverzeichnis, in dem allerdings Joseph Bachers eingangs erwähntes Büchlein zu Unrecht fehlt. Auf das kleine Glossar (S. 237–238) hätte man verzichten können zugunsten eines Sachregisters, welches zweckdienlicher dem umfangreichen Personenregister hätte zur Seite gestellt werden können.

(Oktober 1995)

Bernhard R. Appel

Das Jahrbuch enthält fünf Artikel: Leslie F. Johnson: „Analyse der Viola-Sonate op. 147 von Shostakowitsch“; Monika Fink: „Die Bratsche in der Programmmusik in der Darstellung von Gemälden“; Ulrich Drüner: „Die Entwicklung der Bratsche im Lauf der Romantik“; Markus Spielmann: „Die Viola di Fagotto“; Frédéric Lainé: „Ein biographischer Abriß über Chrétien Urhan“.

Von Interesse ist der Beitrag Spielmanns über die Viola di Fagotto, die offenbar kurz nach Erfindung der umspinnenen Saiten gegen Ende des 17. Jh. beliebt wurde, aber aus der Mode kam, als umspinnene Saiten zum Normalfall wurden. Die von Stephen Bonta entwickelte Theorie, daß die Verwendung kurzmensurierter Instrumente ursächlich mit der Erfindung der Saitenumspinnung zu tun habe, gewinnt hier Nahrung und sollte weiter verfolgt werden.

Drüner dokumentiert eine Art historischer Rückentwicklung, deren er sich anscheinend nicht bewußt ist. Während er anhand von Tafeln die Entwicklung von großen Violoncellos des 17. Jh. zu kleinen Instrumenten der Klassik und größeren in der Romantik nachweist (wobei seine Ausführungen sich allenfalls ein wenig verschieben angesichts der Tatsache, daß für die kleine Viola wohl eine noch kürzere Blütezeit anzunehmen ist, da die Beschneidungspraxis längs nicht ausgelotet ist), scheint ihm nicht aufzufallen, daß der fünfstimmige Streichersatz des 17. Jh. (Jean-Baptiste Lully, Andreas Hammerschmidt, englische Consortmusik) auf der Vielfalt großer und oft virtuoso agierender Mittelstimmeninstrumente basierte, gelegentlich zu Lasten der Außenstimmen. Eine derartige Erscheinung auf die Romantik und deren harmonische Entwicklung beschränken zu wollen erscheint mir etwas einseitig. Drüner lenkt die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, daß der solistische Stil der Bratsche zu dieser Zeit aus den Figurationen der Ensemblemusik gespeist wird – ein gewiß nicht alltäglicher Vorgang. Es wäre gewiß interessant, dies etwas globaler zu betrachten.

(April 1995)

Annette Otterstedt

Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Gesellschaft. Band 7. Hrsg. von Wolfgang SAWODNY. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1994). 100 S., Notenbeisp.

ALFRED PLANYAVSKY: Der Barockkontrabaß Violone. Wien: Wiener Kontrabaß-Archiv (1989). 112 S., Abb.

Gleich Planyavskys mehrfach aufgelegtem Buch über den Kontrabaß ist auch diese Veröffentlichung reich bestückt mit Fakten und schon aus diesen Gründen wichtig und lesenswert. Dabei erlaubt der Autor sich jedoch Ungenauigkeiten, so daß man zunächst folgende Punkte geklärt haben müßte:

1. Um was für Instrumente geht es? Etwas mehr zur Typologie wäre angebracht: Im Blick auf das 16. Jh. über Violinen- oder Gambenfamilie zu reden ist ein gewisses Hasardspiel, und die Schlußfolgerung, der Kontrabaß sei von jeher ein Gambeninstrument gewesen, erscheint ein wenig kühn.

2. Wie weit ist ein in Grenzen fester Stimmton anzunehmen? Ist ein Instrument in G_1 um 1580 wirklich dasselbe wie um 1680? Daß z. B. Gamben als transponierende Instrumente beschrieben werden, deren bedeutende Größe überdies bis ins späte 17. Jh. belegt ist, legt nahe, daß dieses instrumentale Corpus nicht von vornherein mit kleineren Instrumenten kompatibel war. Hier kommt dem frühen 17. Jh. besondere Bedeutung zu, in dem sich vieles gewandelt hatte, so daß z. B. das Instrumentarium von Michael Praetorius keineswegs mit dem von Heinrich Schütz gleichgesetzt werden darf.

3. Was ist die musikalische Funktion? Ich habe an anderer Stelle dargelegt (*Die Gambe*, 1994, S. 138ff.), daß es nicht unerheblich ist, ob ein Baßinstrument als Teil eines gleichgerichteten Ensembles fungiert und damit als Baßgambe oder ob es innerhalb eines gemischten Ensembles die Baßrolle im Sinne eines Generalbasses übernimmt und damit als ‚Kontrabaß‘ angesprochen werden kann. Nicht jedes Streichinstrument von Mannshöhe ist damit automatisch ein ‚Kontrabaß‘. Dasselbe gilt für französische Gambenensembles des 16. Jh., in denen Planyavsky unbekümmert von ‚Kontrabässen‘ spricht. Derlei Argumentationen sind jedoch nicht zulässig, vor allem nicht angesichts der Tatsache, daß die Geschichte der Musikinstrumente des 16. Jh. vor allem eine Geschichte der Familien ist.

Dergleichen Sachverhalte werden von Planyavsky verschwiegen. So spricht er nicht nur stets von den beiden Kontrabaßtypen Adriano Banchieris, ohne die weiteren Familienmitglieder zu erwähnen, die die Relation klarstellen, sondern unterschlägt auch in einer Liste von Veröffentlichungen mit „Violone“ (S. 13)

alle Titelfragmente, die die Zuordnung in Frage stellen könnten. Damit kommt er bei dem Druck von Daniel Selich (Hamburg 1625) zu dem Schluß (S. 76): „In diesem Werk wird der Violone neben seiner Basso-continuo-Funktion zum Baß in einem Gambenchor“. Dabei liegt der umgekehrte Fall vor: Der Gambenbaß ist hier noch in seiner alten Form angewandt. Es ist möglich, daß die frühen Violonbässe im Lauf des 17. Jh. zu den ‚Kontrabässen‘ in G_1 wurden, nachdem das Renaissanceconsort aus der Mode gekommen war. Es ist nicht auszuschließen, daß diese Instrumente dann eine instrumentenbauliche Entwicklung durchmachten in Richtung auf größere Baßlastigkeit. Eine chronologische Tabelle der Quellen hätte hier gute Dienste geleistet.

Planyavsky leistet sich mehrfach in seinem Buch historische Schnitzer, indem er z. B. behauptet, Kontrabässe in G_1 und D_1 seien gleichermaßen „seit dem 16. Jahrhundert zu verfolgen“, dann aber als früheste Quelle für das tiefere Instrument Banchieri (1609) angibt (S. 23); oder die Verkleinerung eines Basses in Stockholm (1667) im gleichen Sinne erwähnt wie die Vergrößerung eines Instrumentes in London im Jahr 1789 (S. 36) oder Äußerungen von Sébastien de Brossard im gleichen Argumentationszug bringt wie solche von Philibert Jambe de Fer (S. 46). Daß hier der jeweiligen Epoche adäquate Maßstäbe anzulegen gewesen wären, braucht wohl nicht weiter begründet zu werden. Mit derlei Ungenauigkeiten wird dem Violone kein guter Dienst erwiesen.

Dabei ist Planyavskys Anliegen wichtig, denn er wendet sich gegen Meinungen, die das frühe Violoncello mit dem Violone gleichsetzen, was in der heutigen Praxis zu einer unhistorischen Bevorzugung des Violoncellos in den Baßpartien geführt hat, und widerlegt dies anhand von zahlreichen Beispielen in überzeugender Weise.

Das letzte Kapitel befaßt sich mit einer Kritik der Auffassung von Karel Moens (*Entwicklung von Baumerkmale im frühen Baßstreichinstrumentenbau*, in: *Kontrabaß und Baßfunktion*, Innsbruck 1986, S. 33–50), die er, wie mir scheint, nicht ganz verstanden hat. Moens hat in zahlreichen Publikationen die Umbauten alter Instrumente dargelegt, aufgrund derer wir heute nicht mehr wissen, welche Klangvorstellungen wirklich herrschten.

Die Freude des Spielers – auf dessen Seite Panyavsky steht – wird nicht unwesentlich dadurch getrübt, daß wir in der Hoffnung, dem Violone wieder zu seinem Recht verhelfen zu können, uns in der Gefahr befinden, einem Phantom nachzujagen, wenn wir uns nicht schleunigst auf eine gründliche Erforschung der Relikte besinnen, anstatt Dokumente zu zerstören.

Das Kapitel „Violone – Kontrabaß in der späteren Rezeption“ (S. 83ff.) ist ein schönes und temperamentvolles Manifest für modernes Violonespiel. Es wäre zu wünschen, daß Panyavsky in späteren Auflagen seine Unge nauigkeiten berichtigen möge.

(April 1995) Annette Otterstedt

Beneventanum Troporum Corpus I. Tropes of the Proper of the Mass from Southern Italy, A. D. 10000–1250. Edited by Alejandro Enrique PLANCHART Madison. A-R Editions, Inc. 1994. LIV, 95 S./250 S. (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance. Vol. XVI/XVII–XVIII.)

Das Studium der Tropen gehört zu den interessantesten Aufgaben der Choralwissenschaft, zeigt sich doch hier nicht nur die liturgische und geschichtliche Realität des Choral, sondern vor allem die vielfältige Möglichkeit zur Komposition, ausgerichtet auf eine gegebene Melodie. Der erste Teil der mehrbändig angelegten Edition bietet auf der Basis von 18 handschriftlichen Quellen (darunter Benevent, Bibl. Cap. 34, 35, 38, 39 und 40) insgesamt 83 Tropen (und ein addendum), zu 40 Introitus und zum Offertorium „Terra tremuit“. Davon gehören 40 Tropen allein zur süditalienischen Überlieferung mit den Zentren Benevent und Monte Cassino. Dabei zeigen die aus Monte Cassino stammenden Stücke ein höheres dichterisches Können und beziehen sich enger auf den zugehörigen Choral. Von 20 weiteren Tropen und Versus werden die Texte und zwei andeutende Melodieaufzeichnungen geboten. Das ganze Material wird durch umfangreiche Repertoireuntersuchungen erschlossen. In der Edition werden die Melodien im modern geschlüsselten Fünf liniensystem geboten; beigegeben ist eine schematische Umzeichnung der Neumen in der jeweiligen Quelle, deren Aussagekraft sich

allerdings erst im Vergleich mit einer Abbildung der Quelle einschätzen läßt. Da jeweils die gesamte süditalienische Überlieferung der einzelnen Tropen dokumentiert wird und die Melodien dabei im Druckbild untereinander angeordnet sind, lassen sich die Unterschiede zwischen den Quellen mühelos überblicken. Die Edition soll mit den Tropen zum Ordinarium Missae aus denselben Quellen fortgesetzt und mit einer analytischen Studie abgeschlossen werden; erst dann wird man die Arbeit im ganzen Umfang würdigen können. (August 1995) Andreas Traub

Enchiridion Geistlicher Leder vnde Psalmen, Magdeburg 1536. Introductory Study and Facsimile Edition by Stephen A. CHRIST. Emory University: Scholars Press 1994. IX, 120 S., Abb. (Emory Texts and Studies in Ecclesial Life 2.)

Unter den Überlieferungen der frühen protestantischen Lieder kommt den niederdeutschen Gesangbüchern eine besondere Bedeutung zu, entstammen sie doch einer Region, in der die Reformation relativ schnell und unter besonderen sozialen Bedingungen Resonanz gefunden hat. Zu Lebzeiten Luthers sind, in kleinem, also offensichtlich für den unmittelbaren Gebrauch bestimmtem Format zwölf Drucke erschienen, von denen die ersten in der Regel nur die Texte, also keine Melodien enthalten. Unter diesen nimmt das *Enchiridion Geistlicher Leder vnde Psalmen* des Magdeburger Druckers Michael Lotter einen besonderen Rang ein: nicht nur, weil es, abgesehen vom 1526 durch Quentel in Köln herausgebrachten und heute nicht mehr nachweisbaren *ghesangk boek*, das erste mit Melodien, sondern weil es bisher nur in einem einzigen, zudem in Münchner Privatbesitz befindlichen und damit schwer zugänglichen Exemplar bekannt geworden ist. Dieser Druck (RISM 1536⁰²) ist nun durch Umstände, die fast an *Ecos Nome della Rosa* erinnern, in den Besitz der Pitts Theology Library der Emory University in Atlanta gekommen.

Es handelt sich also um ein bisher nur unzureichend bekanntes Unikat von großer historischer Bedeutung, und das allein dürfte eine Faksimile-Edition rechtfertigen. Diese ist von Stephen A. Christ mit einer kurzen, aller-

dings höchst prägnanten und kenntnisreichen Einführung versehen und bibliographisch erst-rangig aufbereitet worden. Verschiedene Register und Konkordanzen dienen zur leichten Erschließung. Von besonderem musikhistorischen Interesse ist die Tatsache, daß von den 71 Texten knapp die Hälfte (31) mit teilweise von bekannten Überlieferungen abweichenden Melodien versehen ist; hinzu kommt ein textiertes deutsches *Te Deum*. Das durchaus bibliophile Faksimile ist von vorzüglicher technischer Qualität, wobei das winzige Original im Sextodez-Format etwas vergrößert worden ist, was zwar nicht unproblematisch ist, aber die Lesbarkeit erleichtert. Die freigestellten, nach unten abgeschatteten Blätter erhöhen dabei die Präzision.

Ist die Wichtigkeit der Veröffentlichung durch den Status des Originals bereits offenkundig, so wird sie nochmals erhöht durch die Tatsache, daß am Anfang und Ende des Buches vier zum Teil fragmentarische handschriftliche Texte enthalten sind, die niederdeutsche Versionen von andernorts veröffentlichten Liedern bieten. Dieser Anhang, von Christ sorgfältig und synoptisch mit den Vorlagen transkribiert, verrät etwas über die Herkunft des Bändchens, das offenbar aus dem westfälischen Raum stammt und dort benutzt worden ist. Im nach-wiedertäuferischen Münster, das Christ als mögliche Provenienz angibt, erhielt diese Überlieferung ihren besonderen historischen Sinn: als Zeugnis einer gewissermaßen in den Untergrund gedrängten reformatorischen Frömmigkeit.

(November 1995)

Laurenz Lütteken

Eingegangene Schriften

JOHANN SEBASTIAN BACH: Chaconne (BWV 1004). Für Klavier neu bearbeitet von Paul SCHIBLER. Chur: Paul Schibler 1995. 15. S.

Bach Perspectives. Volume One. Edited by Russell STINSON. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1995. XII, 226 S., Abb., Notenbeisp.

ANTHONY BAINES: Lexikon der Musikinstrumente. Aus dem Englischen übersetzt und bearbeitet von Martin ELSTE. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart: J. B. Metzler 1996. XII, 408 S., Abb., Notenbeisp.

HECTOR BERLIOZ: Les Troyens à Carthage. Dossier de presse parisienne (1863). Hrsg. von Frank HEIDLBERGER. Musik-Edition Lucie Galland 1995. XXV, 175 S. (Critiques de l'opéra français du XIVème siècle. Volume IV.)

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke, Band 8: Tongemälde I. Hrsg. von Lennart HEDWALL: Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XXVI, 262 S. (Monumenta Musicae Svecicae.)

DONALD H. BOALCH: Makers of the harpsichord and clavichord 1440-1840. Edited by Charles MOULD. With an index of technical terms in seven languages by Andreas H. ROTH. Third Edition. Oxford: Clarendon Press 1995. XXXII, 788 S.

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

THOMAS BREZINKA: Max Brand (1896-1980). Leben und Werk. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1995. 116 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 26.)

SCOTT BURNHAM: Beethoven Hero. Princeton N. J.: Princeton University Press 1995. XIX, 209 S., Notenbeisp.

LORI BURNS: Bach's Modal Chorales. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1995. X, 249 S., Notenbeisp. (Harmonologia Series No. 9.)

JOHN CALDWELL: Editing Early Music. Second Edition. Oxford: Clarendon Press 1995. XII, 135 S., Notenbeisp. (Early Music Series 5.)

FRANCESCO CAVALLI: Vesperi a otto voci con basso continuo. Vespero della B. V. Maria, Vespero delle Domeniche, Vespero delli Cinque Laudate, 1675. Edizione critica a cura di Francesco BUSSI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1995. III, 305 S.

GIOVANNI CONTINO: Madrigali a quattro e cinque voci in antologie e intavolature. A cura di Romano VETTORI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1994. XL, Tav. VIII, 187 S. (Monumenti Musicali Italiani. Volume XVI.)

Second Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana DALMONTE e Mario BARONI. Trento: Università degli Studi di Trento, 1992. 733 S. (Studie e Testi 1.)

MARTIN CZERNIN: A Monastic Breviary of Austrian Provenance. Linz, Bundesstaatliche Studienbibliothek 290 (183). Printouts from an Index in Machine-Readable Form. A Cantus Index. Ottawa, Canada: The Institute of Mediaeval Music