

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Internationaler Biographischer Index der Musik. Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten und Sänger World Biographical Index of Music. Composers, Conductors, Instrumentalists and Singers. Mit einem Geleitwort von Kurt DORFMÜLLER. München u.a.: Saur 1995. 792 S.*

Der vorliegende internationale Index zur Musik eröffnet dem Benutzer eine bisher einzigartige Fülle an biographischem Material zu Komponisten, Musikern und Sängern bis etwa 1900. Er bietet in alphabetischer Ordnung eine Auflistung von ca. 60 000 Einträgen – mit Angabe der Lebensdaten und der ‚Berufsbezeichnungen‘ – aus den folgenden fünf nationalbiographischen Mikrofiche-Archiven: *American Biographical Archive (ABA)*, *Archivo Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica (ABEPI)*, *Archivio Biografico Italiano (ABI)*, *Archives Biographiques Françaises (ABF)*, *British Biographical Archive (BBA)* und *Deutsches Biographisches Archiv (DBA)*. Aus dem Fundus dieser Archive verzeichnet der *Internationale Biographische Index der Musik*, der freilich weit davon entfernt ist, den Anspruch eines *World [!] Biographical Index of Music* zu erfüllen, Einträge aus insgesamt 1073, zum größten Teil mehrbändigen biographischen Nachschlagewerken aus dem Erscheinungszeitraum zwischen 1700 und 1910, mit bibliographischen Angaben sowohl zu den in Buchform erschienenen Originalwerken als auch zu den mikroverfilmten Versionen der biographischen Archive (die Quellenvermerke aus dem deutschsprachigen Raum basieren im wesentlichen auf der *Allgemeinen Deutschen Biographie [ADB]* sowie auf den Nachschlagewerken von Gerber und Eitner, unter Ausschluß der Enzyklopädien bzw. Lexika von Schilling, Mendel/Reißmann und Riemann, deren Auswertung jedoch zweifellos noch weiteres relevantes biographisches Material erschlossen hätte). In einem abschließenden Register sind alle aufgenommenen Personen alphabetisch nach den nationalen Archiven aufgelistet, so daß schnell zu überblicken ist, welches Archiv Biographien zu welchen Personen enthält.

Dieser erste internationale musikbiographische Index ist ein wichtiges, praktikables Hilfsmittel für die historische Musikforschung, im besonderen auch zu Personen von nur lokalgeschichtlicher Bedeutung, die bislang oft nur mühevoll und lückenhaft zu recherchieren waren. Nicht zuletzt für die Erstellung eines mit Lebensdaten versehenen Personenregisters zu Monographien, Sammelpublikationen u. ä. dürfte er eine große Hilfe sein, – nur ist zu beachten, daß Stichproben zufolge etliche der angegebenen Geburts- und Sterbedaten nicht mehr dem heutigen Stand der biographischen Forschung zu den jeweiligen Personen entsprechen.

(Februar 1996)

Herbert Lölkes

*Répertoire International des Sources Musicales (RISM) B IV<sup>5</sup>. Manuscrits de Musique Polyphonique XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> Siècles. Italie. Catalogue par Nanie BRIDGMAN. München. G. Henle Verlag (1991). 97\*, 681 S.*

Der um die Erforschung der Musikgeschichte Italiens im 15. und 16. Jahrhundert verdienten Verfasserin ist es nicht vergönnt gewesen, das Erscheinen ihres opus magnum, des vorliegenden Handschriften-Kataloges, zu erleben: Nanie Bridgman ist am 2. Mai 1990 gestorben. Man wird dies auch deshalb bedauern, weil die Autorin über Jahrzehnte hin ihre Schaffenskraft an diesen Katalog gewandt und, wie sich eben noch zeigen wird, ihn zu einer zweifellos sehr persönlichen Leistung gestaltet hat.

Der Haupttitel des sehr umfangreichen, vom Verlag in schöner äußerer Form herausgebrachten Bandes trifft dessen Inhalt nicht genau. Zwar umfaßt jener in der Tat in italienischen Bibliotheken und Archiven liegende Handschriften mit mehrstimmiger Musik; aber die behandelten Manuskripte entstammen nicht der auf dem Titelblatt angekündigten gesamten Zeitspanne des 15. und 16. Jahrhunderts, sondern, wie das Vorwort dann auch einschränkt, allein den Jahren von etwa 1425/30 bis 1530/40. Die Verzeichnung der Manu-

skripte setzt damit erst bei den Quellen mit Musik etwa des frühen Dufay ein; sie macht aber schon vor den geistlichen Werken Palestrinas halt und meidet auch das weltliche Madrigal des 16. Jahrhunderts. Diese entschiedene Verengung der zeitlichen Begrenzung ist an deren Beginn leichter vertretbar als an deren Schluß, denn es wird so der direkte Anschluß an die *RISM*-Bände B IV/2–4 (Reaney und von Fischer/Lütolf) hergestellt; entschieden mehr ließe sich über die jüngere Begrenzung diskutieren, die – dem Bandtitel gegenüber – eine bemerkenswert hohe Zahl von Manuskripten des nach 1530/40 noch folgenden größeren Teils des 16. Jahrhunderts weschneidet.

Hätte sich diese Inkonsequenz schon durch eine genauere Zeitangabe auf dem Titelblatt bereinigen lassen, so wiegt – um einmal bei den Fragen nach dem erfaßten Material zu bleiben – allerdings schwerer, daß der Band eine ganze Zahl von Quellen ignoriert, die er auch bei seinem eingeschränkteren Zeitraum hätte aufnehmen müssen. Der Griff nach dem fünfbandigen *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550* (Neuhausen/Stuttgart 1977–1988) macht eine vergleichende Kontrolle leicht und bestätigt rasch, daß – um nur wichtige und zweifelsfrei in die einschlägige Frist zu datierende Stücke zu nennen – zum Beispiel die Handschrift Brescia, Bibl. Passi fehlt; ebenfalls übergangen sind die Manuskripte Firenze, Bibl. Naz. Centr. Magl. XIX. 111 und 112; Reggio nell' Emilia, S. Prospero; Siena, Arch. di Stato, Framm. Mus. 155; Trento, Arch. di Stato, Sez. Ted. 105; Trento, Bibl. Com. Ms. 283; Treviso, Bibl. Cap., Ms. 24 und 36, und andere mehr. Manche dieser Lücken sind deshalb um so unverständlicher, als es sich bei ihnen um in der Sekundärliteratur behandelte oder doch benannte Manuskripte handelt. Vollends rätselhaft bleibt das bewußte Übergehen der drei Handschriften Bergamo, Bibl. Civ. 1207 D–1209 D und des mehrfachen Handschriftenbestandes Piacenza, Arch. del Duomo: Die im Vorwort gegebene Begründung, der Inhalt dieser Quellen scheine „mit dem Gesamtrepertoire der in diesem Band behandelten Handschriften ... zu wenig übereinzustimmen“, ist nicht akzeptierbar, da doch über eine Erfassung der Manuskripte nicht das Kriterium einer solchen ‚Übereinstimmung‘, son-

dern allein die Tatsache zu entscheiden hat, ob die fraglichen Handschriften in Italien liegen, aus der Zeit zwischen 1425/30 und 1530/40 stammen und Mehrstimmigkeit enthalten.

Die alphabetisch nach Orten und Bibliotheken geordnete Verzeichnung der Stücke ist mit großen Fleiß, übrigens weitgehend nach direkter Einsicht der Originale, angefertigt. Dabei wird jeweils eine äußere Manuskript-Beschreibung geboten, die sich zu Schreibmaterial, Einband, Blattzahl, Folierung, Index u. ä. äußert; ein zweiter Kommentar-Abschnitt geht knapp auf Repertoire und Geschichte der Handschrift ein, ein dritter schließlich nennt die wichtigste Sekundärliteratur. Natürlich ließen sich auch hier Ergänzungen und Korrekturen anführen, gerade auch aus dem Vergleich mit abweichenden Informationen, die der genannte *Census-Catalogue* zum je gleichen Stück beibringt. Doch würde in solchen Verifikationen wenig Sinn liegen, da bekanntlich auch Handschrift-Beschreibungen überraschend weiten Raum für unterschiedliche Auskünfte und persönliche Interpretationen gewähren und der Forscher, wenn er ein Manuskript genau kennenlernen muß, ohnehin nicht ohne Konsultation eines Filmes oder gar Einsicht in das Original auskommt; das wird auch in Zukunft so bleiben. Wichtig ist vielmehr, daß ein *RISM*-Band eine brauchbare allgemeine Vorstellung von der fraglichen Handschrift und ihrem Einzelinhalt zu geben vermag; das ist beim vorliegenden Band in der Regel der Fall. Daß die Sigel der Manuskripte nicht mit denjenigen übereinstimmen, die der *Census-Catalogue* verwendet, sondern sich den Usancen des *RISM* anpassen, wird man verständlich finden, wengleich die Vielfalt der Sigel für dasselbe Material – vielleicht werden sich zukünftige Forscher durch die vorgegebene Uneinheitlichkeit angeregt fühlen, sogar noch weitere, nochmals neue Sigel zu erfinden – doch etwas seltsam wirkt.

Das Hauptverdienst des vorliegenden Bandes dürfte in der verhältnismäßig genauen Verzeichnung des jeweiligen, die Kompositionen durchnummerierenden Handschrifteninhaltes liegen, also eben in jenen Informationen, die der *Census-Catalogue* nicht bzw. nicht im einzelnen anbietet. So werden von Frau Bridgman zum einzelnen Musikstück in einem Manuskript also Folio-Zahlen, Verfasser,

Textincipit, auch die Textincipits von einstimmigen Intonationen und Kompositionsteilen, schließlich ausgewählte Konkordanzen (auch im Fall widersprüchlicher Autorezuweisungen) und Veröffentlichungsorte mitgeteilt: Man darf über den Fleiß staunen, der hinter allen diesen Angaben, auch hinter mannigfachen von der Verfasserin hier präsentierten Kompositions- und Verfasseridentifikationen steckt. Musikalische Incipits werden, in Abweichung von den schon erschienenen und vergleichbaren RISM-Bänden (Reaney und von Fischer/Lütolf), nicht angeboten, offenbar auf Weisung der ‚Commission Mixte‘ des RISM. Da jedoch das musikalische Incipit in allen beteiligten Stimmen für wirklich sichere Identifikationen unerlässlich ist, kann man diese Lücke nur bedauern, auch wenn man sich über die Konsequenzen im klaren ist, die sich bei der Aufnahme von Notenincipits im Blick auf den erforderlichen Umfang eines Bandes und die Finanzierung seines Druckes ergäben. Der hier gebotene Ersatz, nämlich eine den Tonhöhenverlauf nur des Superius-Beginns einer Komposition andeutende, in der Regel vierstellige Zahlenfolge, ist für zweifelsfreie Identifikationen mit Vergleichsstücken unzureichend oder doch höchstens in dem Sinne hilfreich, als erkennbar wird, daß zu einem hier verzeichneten Satz ein in anderer Überlieferung auftretendes Stück vielleicht konkordant sein könnte. Die dem gewissenhaften Forscher notwendige Sicherheit gibt der vorliegende RISM-Band jedoch nicht: Er deutet höchstens an, wo der Benutzer am ehesten weitersuchen müßte, aber er überbindet diesem die Mühsal der weiteren Recherchierarbeit in weitgehendem Umfang. Damit ist dem Forscher gerade jene Mühe nicht abgenommen, die man ihm durch einen solchen Band gerne erspart gesehen hätte.

Von Nutzen ist schließlich der Index der Textincipits, der am Ende des Bandes folgt; noch größer wäre seine Hilfe, wenn er auch die Textanfänge von Folgeteilen einer Komposition aufgenommen hätte: Darin läge eine entscheidende Hilfe auch für jenen Benutzer, der zum Beispiel unvollständig erhaltene Parallelüberlieferungen identifizieren wollte. Komponistenindex sowie ein umfangreiches, wengleich immer noch ergänzungsbedürftiges Literaturverzeichnis sind dem Band ebenfalls beigefügt, einer Publikation, die –

und das wird man nicht nur aus Pietät vor der verstorbenen Verfasserin aussprechen – ein willkommene Erstinformation gewährendes Nachschlagewerk bleiben wird, die aber doch leider auch eine ganze Reihe berechtigter Wünsche des Benutzers unerfüllt läßt. (Oktober 1995) Martin Staehelin

*Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften 4: Kollegiatstift Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle, Dom St. Peter und Kollegiatstift zu den Heiligen Johann Baptist und Johann Evangelist in Regensburg. Beschrieben von Christofer SCHWEISTHAL. München: G. Henle Verlag 1994. XV, 529 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/4.)*

*Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften 5. Stadtpfarrkirche St. Jakobus und Tiburtius in Straubing. Beschrieben von Christofer SCHWEISTHAL. München: G. Henle Verlag 1995. XVIII, 248 S. m. 7 Faks. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/5.)*

Der zweitgrößten Musiksammlung Bayerns in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg ist Band 14 dieser Katalogreihe mit 8 Teilbänden vorbehalten. Teilband 4 verzeichnet 883 Signaturen des Kollegiatstifts zur Alten Kapelle, 1644 Signaturen aus dem Dombestand und 62 aus dem Kollegiatstift St. Johann. Der aus den Jahren von 1780 bis 1839 stammende ältere Bestand der Alten Kapelle enthält Werke von Zeitgenossen vor allem aus dem süddeutschen Raum, wozu zum Teil Drucke als Vorlage gedient haben. Mozart ist hier auffallenderweise nicht (mehr?) vertreten. Hier erscheinen u.a. bisher nicht bekannte Werke der Klosterkomponisten aus dem näheren Bereich: Evermodus Groll (Schäftlarn) aus dem oberpfälzischen Nittenau, Benno Grueber (Weltenburg) aus Kelheim, Theodor Grünberger (u.a. Regensburg) aus Bettbrunn und Bonifaz Stoeckl (Mallersdorf) aus Pilsting. Der überwiegende neuere Teil der Handschriften besteht aus Abschriften von Motetten, Messen etc. von Meistern der Vokalpolyphonie aus dem 16. bis 18. Jahrhundert oder diesen mehr oder weniger nachempfundene Kompositionen der cäcilianischen Stilrichtung. Aus dem Dombestand ist vom äl-

teren Teil aus den Jahren seit ca. 1810 nur ein Teil der instrumentalen begleiteten Kirchenmusik erhalten geblieben. Zahlreich vertreten sind darin u.a. Johann Kaspar Aiblinger, Karl Ludwig Drobisch, der von 1801 bis 1834 tätige Domkapellmeister Wenzeslaus Cavallo und – mit nicht weniger als 122 Handschriften – Johann Michael Haydn. Bemerkenswert ist, daß manche Komposition aus dem 18. Jahrhundert, wie die beiden Vespere von Nonnosus Madlseder (Andechs) (Ms. 317 u. 318), gedruckt 1771, noch in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts angeschafft wurden. Das Offertorium von Foscano (Ms. 443), Abschrift von 1833, kann keine Komposition von Gaetano Foschini (1836–1908) sein. Es ist vielmehr eine Abschrift nach dem Druck *RISM FF 1537,I,1* von 1798. Das nicht identifizierte *Te Deum* von Mozart (Ms.337) ist eine Bearbeitung des ersten Chores „Schon weicht dir, Sonne“ aus *Thamos* KV 345/336a. Den kirchenmusikalischen Reformbestrebungen, die 1856 mit der Auflösung des Orchesters auch im Dom zum Durchbruch kamen, ist wohl manch Früheres zum Opfer gefallen. In den Abschriften von Musik aus dem 16. Jahrhundert stehen in der Alten Kapelle und im Dom Palestrina, Orlando di Lasso, Ludovico Viadana, Tomás Luis de Victoria und Cesare da Zacharia weitaus an erster Stelle. Die Lebensdaten des Regensburger Lokalkomponisten Johann Baptist Bill (Teilnachlaß in der Bayer. Staatsbibliothek) lauten 1863–1936. – Die ältesten Handschriften in dem kleinen Bestand von St. Johann sind zwei Messen des Prämonstratensers Sixtus Bachmann (Obermarchtal) um 1800. Die übrigen wurden zumeist zwischen 1835 und 1871 beschafft. Hier überwiegen Zeitgenossen wie Franz Bühler, Anton Diabelli, Caspar Ett, Robert Führer und Johann Baptist Schiedermayr.

Teilband 5 enthält den Katalog der Handschriften der Stadtpfarrkirche St. Jakobus und Tiburtius in Straubing. Für Benutzer ist der Hinweis im Vorwort wichtig, daß Ms. 1–1885 in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg und Ms. 886–958 im Pfarrarchiv Straubing verwahrt werden. Der Bestand reicht bis etwa 1750 zurück und ist bemerkenswert reichhaltig, besonders häufig auch hier die Namen Aiblinger, Ett, Bühler, Drobisch, Führer, Schiedermayr, dazu aus Altötting Max Keller und Georg Valentin

Roeder, sowie der Michael Haydn-Schüler Lorenz Schlemmer. Von Michael Haydn sind auch hier allein 120 Kompositionen vorhanden. Gut vertreten sind die Klosterkomponisten Lambert Knittelmaier (Niederalteich), Eugen Pausch (Walderbach), Johann Baptist Sternkopf (Metten) und Stoeckl, auch Ignaz Gullingstein (Klosterriechter zu Gotteszell), Unica die Kirchenwerke der bisher als Komponisten nicht bekannten Benno Ostermayr (Exbenediktiner von Weihenstephan) und Ferdinand Wolfgang Stigler (Organist an der Wallfahrtskirche Sossau). Auch Kirchenmusik aus dem österreichischen Raum wurde aufgeführt (u. a. Novotný, Preindl). Der Einfluß der cäcilianischen Reformbewegung ab 1850 blieb hier in Grenzen. Die Aufnahmen der Handschriften sind sorgfältig erstellt, übersichtlich und enthalten alle nötigen Informationen. Die wesentlichen Schreiber wie auch die Wasserzeichen bis etwa 1800 sind erfaßt und in einem Anhang verzeichnet. Das Incipit einer *Missa brevis* in C erscheint zweimal (Ms. 21: Johann Brandl, Ms. 510: Pichel), wobei bei Ms. 21 im Baß, Takt 2, die erste Note *a* statt *g* lauten muß. Unter dem Namen Brandl ist das Werk in verschiedenen anderen Beständen erhalten. Zu Mozart: Die Echtheit der beiden „*Tantum ergo*“ (Ms. 474) dürfte erwiesen sein, vgl. *Neue Mozart-Ausgabe* Serie I,3, Nachtrag 1986. Das in *B*-dur KV 142 (Anh. C 3.04) ist eine Erweiterung eines „*Tantum ergo*“ von Johann Zach durch Mozart. Das Offertorium „*Quis te comprehendat*“ (Ms. 472, auch Ms. 336 im Dom) hat der Geiger Joseph Panny aus KV 370a,3 arrangiert, die Cantilena „*Verbum caro factus est*“ (Ms. 475) ist eine Bearbeitung nach dem Mittelsatz des *Klavierkonzerts* KV 537. Der Komponist der beiden unter Schraffer verzeichneten Graduale Ms. 492 heißt richtig Jakob Johann Anton Schgraffer (1799–1859). Bei den *Litaniae lauretanae* Ms. 652, einem Werk des 18. Jahrhunderts, ist Heinrich Schütz als Komponist auszuschließen. Autor der unter den Anonyma verzeichneten, in der Handschrift fälschlich Lasso zugeschriebenen sieben *O Antiphonen* (Ms. 417) ist Joseph Willibald Michl (vgl. dieselben Kompositionen in *KBM* I, S. 61f.). Gilberto Michaele (Ms. 439) ist Gilbert Michl (1750–1828), Abt von Steingaden (vgl. dass. Requiem in *KBM* 2, S. 92). Lebensdaten bzw. Vornamen seien ergänzt zu Kaspar Titus

Telesphorus Kolb (1797–1850), Hofmusiker in München, Lorenz Wallenreiter und Andreas Michael Wohlmüt (1809–1884), letzterer Lehrer an der Münchner Musikschule. Daß sich zu Katalogen wie den vorliegenden immer wieder Ergänzungen und Berichtigungen ergeben werden, muß nicht eigens betont werden. So vermögen diese Anmerkungen den Wert der beiden verdienstvollen Publikationen in keiner Weise zu schmälern. Register nach Titeln und Textanfängen, Autoren (mit Lebensdaten) und Orten erschließen sie in vorbildlicher Weise.

(Februar 1996)

Robert Münster

*DENIS HERLIN: Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque de Versailles. Paris: Publications de la Société Française de Musicologie/Éditions Klincksieck 1995. XLVIII, 778 S.*

Der größte Teil der heute in der Stadtbibliothek von Versailles aufbewahrten Musikalien stammt aus dem Besitz der königlichen Familie und wurde vor allem unter Ludwig XIV. (1638–1715), seinen Nachfolgern, von den königlichen Prinzessinnen und Angehörigen der Familien Bourbon-Condé und Bourbon-Conti zusammengetragen. 1794 kamen Instrumente und Musikalien aus dem 1686 gegründeten königlichen Mädcheninternat Saint-Louis in Saint-Cyr und 1846 der umfangreiche Musikalienbestand des Versailler Theaters hinzu. Andere, überwiegend autographe Sammlungen erhielt die Bibliothek später als Vermächtnis von Komponisten oder deren Nachkommen, so etwa von Johann Georg Kastner (1810–1867), Alexandre-Pierre-François Boëly (1785–1858), Augusta Holmès (1847–1903). Noch in den letzten Jahren wurden Einzelstücke, z.B. aus den Versteigerungen der Musiksammlungen Alfred Cortot (1992) oder Geneviève Thibault de Chambure (1993) erworben.

Im königlichen Bestand ist als herausragend der große Komplex der Abschriften von Opern, Balletten, Motetten, Tänzen und Airs, vor allem von Jean-Baptiste Lully, André Campra, Louis-Nicolas Clérambault, Michel-Richard de Lalande u. a. zu nennen, die von dem Komponisten und Bibliothekar der königlichen Musikbibliothek, François Fossard, und

seinem Nachfolger, André Danican Philidor (1647–1730), für die Aufführungen bei Hof, als Sammelobjekt für die Hofbibliothek oder für andere Auftraggeber, z. B. den Grafen von Toulouse, eigenhändig oder unter ihrer Aufsicht angefertigt worden waren. (Ein weiterer Teil dieser ‚Collection Philidor‘ befindet sich heute in der Bibliothèque National de France in Paris, der größte Teil, ursprünglich in Tenbury, wurde 1978 versteigert.) Enthält das Material aus Saint-Cyr hauptsächlich die bei der täglichen Liturgie verwendete Musik, so überwiegen im Versailler Theaterbestand gedruckte Opern von der Mitte des 18. (Pierre Alexandre Monsigny) bis zur 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Daniel François Esprit Auber).

Im zweiteilig angelegten Katalog sind im ersten Teil unter Nr. 1 bis 1245 die Drucke, darunter auch einige Theoretika, alphabetisch nach Verfassern verzeichnet, mit ausführlichen Titeln, Kollationen, Widmungen und allen handschriftlichen Zusätzen. Der früheste Druck ist mit 1634 (Nr. 6, *RISM A 900*), der späteste mit 1899 datiert (Nr. 347, Debussy), das Schwergewicht liegt jedoch im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Ein im Original fehlendes Erscheinungsjahr wurde ermittelt, auch wurde der Standort in den *RISM*-Veröffentlichungen angegeben, beides sehr nützliche Zusatzinformationen. Registermäßig, etwa nach Titeln, Textanfängen und Verlegern, ist dieser erste Teil jedoch nicht erschlossen.

Im zweiten Teil des Katalogs werden unter Nr. 1 bis 357 die Manuskripte beschrieben, bei denen es sich aber – vor allem bei den Fossard/Philidor-Abschriften – meist um umfangreiche Sammelhandschriften mit oft mehreren hundert Einzelstücken verschiedener Komponisten handelt. Zeitlich reichen die Manuskripte vom Anfang des 17. (Nr. 1, Processionale) bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts (Nr. 239, Abschrift aus der Couperin-Gesamtausgabe), Werke des 18. Jahrhunderts, besonders die Werke Lullys sind aber am häufigsten vertreten neben zahlreichen Autographen vornehmlich französischer Komponisten des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts.

Die Manuskripte sind hinreichend beschrieben: originaler Titel, Datierung, Maße, Einband, Schreiber und Provenienz, und hier – auch für andere Forschungen sehr hilfreich – stets mit Hinweis auf die Abbildungen der Herkunftsmarken, Exlibris und Beispielseiten

der Schreiber zu Beginn des Katalogs. Die einzelnen Stücke der nach Signaturen numerisch verzeichneten Manuskripte sind in Registern nach Komponisten und Textanfängen aufgeschlüsselt. Die Wiedergabe alter Inventare der verschiedenen Sammlungen und eine ausführliche Einführung in ihre Geschichte und Zusammensetzung vervollständigen diesen vorzüglich aufgemachten, informativen und wichtigen Katalog – allerdings mit einer Einschränkung: Es fehlen leider jegliche Musikincipits, die ein handschriftliches, durch thematische Verzeichnisse oder moderne Ausgaben nicht belegtes Stück eindeutig definieren und die Identifizierung anonymer Stücke ohne Einsicht in das Original ermöglichen würden. (Januar 1996) Gertraut Haberkamp

FRANCESCO PASSADORE/FRANCO ROSI. *San Marco. Vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi. Venezia. Edizioni Fondazione Levi 1994. Tomo secondo: Manoscritti A-F Tomo terzo: Manoscritti G-Z, Antologie. Tomo quarto: Libri liturgici, Fondo antico, Catalogo delle stampe. 1634 S.*

Die Besprechung eines mehrbändigen, aber sozusagen ‚nackten‘ Katalogs, dessen erster Band und mit ihm jeglicher erläuternder, untermauernder und in das musikgeschichtliche Umfeld einführender Begleittext noch nicht erschienen ist und von dem auch ein Waschzettel fehlt, muß unvollständig, wenn nicht gar etwas unfair bleiben. Schon eine Erklärung des doch überraschenden Titels hätte man gern gehabt: Tradition und Musikalienbestand von San Marco erst vom 18. Jahrhundert an? Wo bleiben Drucke und Handschriften der berühmten venezianischen Schule, wo Namen wie Antonio Willaert, Gioseffo Zarlino, Giovanni Gabrieli, Giovanni Croce, Claudio Merulo und viele andere? Handelt es sich um den in der Marciana aufbewahrten Bestand oder um denjenigen in San Marco selbst, wo aber – nach Bibliothekshandbüchern – auch Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts überliefert sein sollen?

Musik dieser frühen Zeit ist in San Marco – studiert man den vorliegenden Katalog – offenbar lediglich in Abschriften, Sparten und Drucken des 19. und 20. Jahrhunderts vor-

handen (z.B. Werke von Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Lodovico Viadana und der oben genannten Komponisten). Als früheste Manuskripte werden drei 1677, 1678 und am Ende des 17. Jahrhunderts geschriebene Chorbücher im vierten Katalogband unter ‚Fondo antico‘ (Nr. 1929–1931) aufgeführt, zusammen mit 13 weiteren Chorbüchern, die vor allem aus dem 18. und 19. Jahrhundert stammen. In dieser Zeit entstanden auch die zum Teil umfangreichen und einstimmigen, meist anonyme Musik in Choralnotation enthaltenden ‚Libri liturgici‘ im selben Band (Nr. 1915–1921).

Der in den drei vorliegenden Bänden beschriebene Musikalienbestand von San Marco umfaßt vor allem handschriftliches Material (Nr. 1–1936) und nur zu einem geringen Teil Drucke (Nr. 1937–2312). Geistliche Musik von italienischen Komponisten überwiegt. Aber auch einige Opernarien, z.B. von Francesco Bianchi, und etliche Sinfonien und Ouvertüren haben sich in die Sammlung verirrt, z.B. von Pietro Bianchini, Gian Francesco De Majo, Wolfgang Amadeus Mozart (Ouvertüren zu *Così fan tutte*, *Idomeneo*), Ferdinand Hérold (*Zampa*), Luigi Perotti und Nicolò Coccon, auch Tänze von Antonio Furlanetto. Doch das sind Ausnahmen. Einige, vor allem an San Marco wirkende Komponisten sind mit besonders zahlreichen, oft autographen Werken vertreten: Bonaventura Furlanetto (Nr. 645–963), Ferdinando Bertoni (Nr. 172–328), Giovanni Agostino Perotti (Nr. 1364–1489), Delfino Thermigon (Nr. 1682–1792), Anselmo Marsand (Nr. 1149–1253), Nicolò Coccon (Nr. 486–561), Giovanni Battista Rova (Nr. 1534–1611), Lorenzo Perosi (Nr. 1327–1363) und Baldassare Galuppi (Nr. 996–1025). Nur vereinzelt sind auch handschriftliche Werke von Nicht-Italienern aufgeführt, z.B. von Joseph Haydn (eine Messe, *Stabat mater*, Sieben letzte Worte), Johann Michael Haydn (ein Graduale) und Joseph Eybler sowie von Vertretern vor allem der Regensburger Kirchenreform, Michael Haller, Ignaz Mitterer, Franz Xaver Witt, Ludwig Ebner u.a. Geistliche Musik anderer Komponisten ist überhaupt nur in Drucken des 19. und 20. Jahrhunderts vorhanden, z.B. von Josef Hanisch, Peter Griesbacher, Franz Xaver Haberl, Josef Rheinberger, Josef Renner jr., Anton Maria Klafsky, Johann Nepomuk Hummel, Joseph Mayseder, Charles Gounod

u. a. Lediglich mit moderneren Ausgaben bei Peters in Leipzig sind Ludwig van Beethoven (Klaviersonaten) und Johann Sebastian Bach (Orgel- und Klaviermusik) vertreten, Mozart hingegen mit keinem einzigen gedruckten Werk. Besonders viele Drucke sind für die an San Marco wirkenden Komponisten Lorenzo Perosi, Oreste Ravanello und Matteo Tosi verzeichnet. Verlagsorte der meist undatierten Drucke sind vor allem Mailand, Bergamo, Turin und Regensburg, wobei die Serien der bei Pustet in Regensburg erschienenen *Musica divina* einzeln aufgelistet sind.

Die Beschreibungen der Handschriften und Drucke enthalten alle wichtigen Informationen – diplomatischer Titel, Format, Datierung, Besetzung, Satzfolge, die bei den Manuskripten nötigen Musikincipits u. a. – und werden übersichtlich dargestellt. Was leider fehlt, sind die Lebensdaten der Komponisten, die die Zuordnung und den Stellenwert der handschriftlichen Überlieferung (zeitgenössisch oder späte Abschrift/Sparte?) anschaulicher gemacht hätten, zumal zahlreiche seltene Komponistennamen darunter sind. Das noch fehlende Gesamtregister der Namen, z. B. der Schreiber, Besitzer und Komponisten der Sammelhandschriften, wird sicher der noch fehlende erste Band der sonst vorbildlichen Publikation enthalten.

(September 1995) Gertraut Haberkamp

*La Collection Sébastien de Brossard 1655–1730. Catalogue (Département de la Musique, Rés. Vm.<sup>8</sup> 20). Edité et présenté par Yolande de BROSSARD. Paris: Bibliothèque Nationale de France 1994. XXV, 539 S.*

Fällt der Name Sébastien de Brossard, denkt man vor allem an eines der ältesten Musiklexika, an seinen in mehreren Auflagen erschienenen *Dictionnaire de musique* (Paris 1703, 1695 unselbständig veröffentlicht) und dann auch an ihn als bedeutenden Musiksammler, während er als Komponist weniger in Erscheinung getreten ist.

Vor allem seit seiner Berufung als Vikar an die Straßburger Kathedrale (1687), wo er zwei Jahre später zum Kapellmeister ernannt wurde, begann der Aufbau seiner später so berühmten Bibliothek, die bei seiner Übersiedlung nach Meaux (1698) – hier war er bis zu

seinem Tod Kanonikus an der Kathedrale – zu einer beachtlichen Größe angewachsen war. Schon 1724 bot er sie Ludwig XIV. zum Kauf an, und zwar gegen eine Rente für sich und seine Nichte. Diese Rente wurde 1726 gewährt, und im gleichen Jahr war die Sammlung vollständig in der Bibliothèque Nationale aufgestellt.

Für sein Angebot an den König hatte Brossard 1724 eigenhändig einen Katalog erstellt, der nun in einer vorlagegetreuen Übertragung erschienen ist. Seine unter 959 Nummern des vorliegenden Katalogs verzeichnete Sammlung, die zu zwei Dritteln gedruckte Ausgaben enthält (Nr. 1–591), beeindruckt nicht nur durch die Vielfalt der Komponisten, der Gattungen und der Länder, in denen die Drucke erschienen sind – vorrangig in Frankreich, Italien, Deutschland, in den Niederlanden und in der Schweiz –, sondern auch durch die große Zeitspanne, die sie umfassen: 1497 erschien der früheste, 1725 der späteste genannte Druck (Theoretika: 1497–1722, Kirchenmusik: 1576–1724, Weltliche Musik: 1574–1725, Instrumentalmusik: 1536–1718). Viele seltene und einmalige Drucke sind darunter und unter den Manuskripten viele von Brossard selbst erstellte Abschriften und Sparten. Fast alle berühmten und auch weniger bekannten Komponisten der Zeit sind mit mindestens einem Werk vertreten, Jean-Baptiste Lullys Werke sammelte Brossard hingegen in großer Zahl. Auffallend ist das gänzliche Fehlen einiger großer Namen wie Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi, Heinrich Schütz, Johann Pachelbel, Alessandro Scarlatti, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel u. a., was aber wohl kaum Indiz für eine Mißachtung, sondern eher für eine schwierigere Möglichkeit der Beschaffung von gedruckten oder handschriftlichen Werken dieser Komponisten ist.

Was aber den von Brossard so methodisch (nach Gattungen, chronologisch etc.) angelegten Katalog zu einer wahren Fundgrube und so wertvoll macht, sind die vielen Informationen, die er jedem Eintrag beigegeben hat. Abgesehen von der ausführlichen Beschreibung des Drucks oder des Manuskripts (Titel, Impressum, Format, Umfang, Zustand der Materialien u. a.) werden vielfach auch Analysen der Stücke, ästhetische und musikgeschichtliche Urteile zum Werk und zum Komponi-

sten, Meinungen zur Druck- und Papiertechnik des Materials, biographische Details und vieles mehr geliefert. Brossard hat dabei auch die Vorworte und Dedikationen der Drucke ausgewertet, wobei ihm allerdings auch etliche Irrtümer unterliefen, verzeihlich bei dem Zeitdruck, unter dem die Katalogerstellung stand. Auch vergaß er einige Stücke, die aber im vorliegenden Katalog mit aufgeführt sind.

Es ist eine bewundernswerte, arbeits- und zeitaufwendige Tat, durch die gewissenhafte Übertragung und vorbildliche typographische Präsentation des Brossardschen Originals diesen Katalog und damit auch die Sammlung selbst einem breiten Forscherkreis bekannt zu machen, auch wenn beide natürlich schon immer in der Pariser Bibliothek zugänglich waren. Die ausführliche und anschauliche Einleitung beantwortet darüber hinaus alle Fragen zur Geschichte dieser einmaligen Sammlung, zu ihrem Übergang in die Bibliothèque Nationale, zur Bewertung der Sammlung und der in Brossards Katalog enthaltenen Informationen.

Eine kleine Anmerkung zu diesem vorzüglichen und wichtigen Katalog sei angefügt: Willkommen wären auch die *RISM*-Nummern bei den einzelnen Drucken gewesen und – etwas gravierender: Es fehlen leider im Komponistenregister viele Standorte von Komponisten und ihren Werken aus den Sammeldrucken und -handschriften, vor allem ab Nr. 723 (737, 758, 777, 786, 802 u. a.). (August 1995) Gertraut Haberkamp

*LIESBETH WEINHOLD, ALEXANDER WEINMANN: Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700–1850. Verzeichnis mit Fundortnachweisen und einem historischen Überblick. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. 138 S. (Catalogus Musicus XV.)*

In ihrer vieljährigen Tätigkeit für *RISM* stellten die inzwischen verstorbenen Autoren gleichsam als Nebenprodukt ihrer Arbeit ein Verzeichnis von Musikverlagskatalogen zusammen. Gertraut Haberkamp und Kurt Dorfmueller ist es zu danken, daß dieses Material nun veröffentlicht werden konnte. Berechtigtermaßen haben die Herausgeber weitgehend darauf verzichtet, das vorgefundene Ma-

nuskript inhaltlich zu überarbeiten und die Ergebnisse neuerer Forschungen einzubringen: Wer sich mit der Materie eingehender befaßt, wird unschwer selbst notwendige Ergänzungen einbringen können und darf sich darüber hinaus freuen, daß ein Nachschlagewerk dieser Art überhaupt existiert. Aufgeführt sind 134 Firmen, wobei die im Titel benannte räumliche und zeitliche Begrenzung bisweilen überschritten ist. Es fanden sowohl ‚unselbständige‘ Verzeichnisse Berücksichtigung, solche also, die einzelnen Musikaliendrucke beigegeben wurden, als auch Verlagskataloge, die von Zeit zu Zeit von den Firmen hergestellt und versandt wurden. Neben genauen bibliographischen Angaben sind die bislang bekannt gewordenen Fundorte aufgeführt: Hierbei zeigt es sich, daß Verlagsverzeichnisse zu den ausgesprochenen Raritäten zählen, erliefte sie doch das Schicksal, das für gedruckte Werbung bis zum heutigen Tag üblich ist: Sie landet über kurz oder lang im Papierkorb. Auf diese Weise ist die Existenz etlicher Listen nur mehr bibliographisch oder aus dem Zusammenhang zu erschließen, wobei man allerdings die Hoffnung nicht aufzugeben braucht, daß irgendwann einmal ein Exemplar auftauchen wird. – Abgerundet wird die Veröffentlichung durch einen Essay von Liesbeth Weinhöld über die Entwicklungslinien des Musikverlagswesens und über eine Reihe spezieller Fragen. Die Tatsache, daß hierbei einige Punkte nicht ganz dem aktuellen Stand der Kenntnis entsprechen, schmälert den Wert der Darstellung kaum, wie auch die gesamte Veröffentlichung trotz der von den Herausgebern bewußt in Kauf genommenen Lücken als wichtiges und höchst willkommenes Hilfsmittel für die musikbibliographische Forschung angesehen werden muß.

(Dezember 1995)

Axel Beer

*ROBERT LEE WEAVER: A Descriptive Bibliographical Catalog of the Music Printed by Hubert Waelrant and Jan de Laet. Michigan: Harmonie Park Press 1994. XXVI, 264 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. No. 73.)*

Kataloge der Werke eines Komponisten, der Produktion eines Musikverlegers oder von Musikalienbeständen einer Bibliothek haben Hochkonjunktur, zumal ihr Zustandekom-

men wesentlich erleichtert wird durch die Fülle der bereits erschienenen Bibliothekskataloge und insbesondere der *RISM*-Veröffentlichungen.

Der vorliegende Katalog umfaßt die mit Exemplaren oder auch nur aus der Literatur bisher belegten Musikdrucke eines kleinen, aber exquisiten Verlags, der von dem Antwerpener Komponisten und Gründer einer Musikschule, Hubert Waelrant (ca. 1517–1595), zusammen mit dem Verleger Jan de Laet (ca. 1524–ca. 1566) betrieben wurde. 19 Musikdrucke brachten die beiden Kompagnons zwischen 1552 und 1569 heraus; elf Drucke erschienen zwischen 1555 und 1566 bei Jan Laet allein, und für fünf weitere Ausgaben zeichnet dessen Witwe noch bis 1569.

Nicht immer ist Waelrants Name als Verleger oder Drucker auf der Titelseite vermerkt. Auch der Komponist Waelrant steht durchaus nicht im Vordergrund: Eigene Werke erschienen nur in zwei von ihm betreuten Ausgaben, Madrigale und Chansons bzw. Motetten (diese Ausgabe fehlt bisher bei *RISM*), sowie vereinzelte Stücke in Sammelwerken. Wie im übrigen in knapp der Hälfte der 36 Drucke beider Verleger und Laets allein Werke verschiedener Komponisten zusammengefaßt sind: Neben Waelrant sind vor allem Clemens non Papa, Thomas Crecquillon, Tubal, Claude De Latre u. a. vertreten.

Unter den Einzeldrucken sind fünf zwischen 1556 und 1566 erschienene Ausgaben mit Werken von Orlando di Lasso, der 1555/56 Antwerpen und möglicherweise die Verleger besucht hatte, herauszuheben, von denen allerdings drei Ausgaben nur aus der Literatur belegt sind und ihr tatsächliches Erscheinen fraglich ist. Laets Name verbindet sich vor allem mit den beiden Psalmensammlungen von 1559 und 1564, den „Souterliedekens“, für die er allein firmierte.

Die 36 Musikdrucke bei Waelrant & Laet (Nr. 1–19 des Katalogs), Laet allein (Nr. 20–31) und bei seiner Witwe (Nr. 32–36) werden mit äußerster Genauigkeit beschrieben: Diplomatischer Titel, Seiten- und Lagenanordnung, Kopf- und Lagentitel, Vorworte und Dedikationen, Inhalt mit Überschriften und Textanfängen, Einbände, verwendete Drucktypen, Format und Wasserzeichen einschließlich ihrer Abbildungen, dazu Literaturangaben, be-

reits erschienene Diskussionen zur Ausgabe oder zum Werk, Editionen der Musik und vieles mehr.

Verwiesen wird häufig auf die den Katalog begleitende, separat erschienene Monographie desselben Verfassers und Verlags (*Hubert Waelrant and Jan de Laet: Music Publishing in Antwerp's Golden Age*, s. dazu die Besprechung in *Mf* 3/1996), wo die Geschichte der beiden Verleger ausführlich ausgebreitet wird und auch die meisten Widmungstexte der Drucke vollständig wiedergegeben sind. Dies ist dem Katalog zu entnehmen, dessen Vorwort daher auch verhältnismäßig knapp gehalten ist. Es umfaßt lediglich die wichtigsten Daten zur Verlagsarbeit von Waelrant und Laet, eine Begründung, warum eine derartige Ausführlichkeit der Beschreibungen sinnvoll ist, sowie Hinweise zur Benutzung des Katalogs.

Dafür werden noch – allerdings mit wesentlich kürzeren Beschreibungen – sämtliche Werke Waelrants aufgelistet, die in Ausgaben, vor allem Sammelwerken anderer Verleger, z. B. bei Phalèse (& Bellère) in Louvain bis 1600 erschienen (Nr. 37–60) oder handschriftlich überliefert sind (Nr. 61–73).

Register nach Titeln, Textanfängen und Komponisten erschließen den Band. Nicht enthalten sind, aber sehr willkommen gewesen wären allerdings auch ein Textincipitregister der „Souterliedekens“, ein Register der Kontrafakturen (z. B. das bei *RISM* W 3 aufgeführte „O'er desert“ findet man im Register nur unter seinem originalen Anfang „Vorra morire“) sowie ein Register nach sonstigen Namen (Widmungsträger u. a.).

Kompensiert wird dies aber durch die vorzügliche Aufmachung und die gute und übersichtliche, auch einem schnellen Nachschlagen entgegenkommende Präsentation des Materials. Der Katalog ist – zusammen mit der der Rezensentin noch nicht zugänglichen Monographie, die vermutlich aus der 1971 von Weaver erarbeiteten Dissertation hervorgegangen ist – ein bedeutender Baustein zur Musikgeschichte Antwerpens und des Druck- und Verlagswesens des 16. Jahrhunderts insgesamt, gerade durch die detaillierten Beschreibungen der Ausgaben.

(August 1995)

Gertraut Haberkamp

KONRAD KÜSTER: *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650. Laaber: Laaber 1995. VII, 367 S., Notenbeisp. (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 4.)*

Konrad Küster stellt sich in seiner Habilitationsschrift die Aufgabe, einen neuen Zugang zur Untersuchung formaler Prozesse in der Vokalmusik zwischen 1590 und 1650 zu erschließen. Was auf den ersten Blick als lokal-historische Darstellung von Komposition und Kompositionsunterricht im Venedig dieser Zeit erscheinen könnte, ist gerade das nicht. Zwar füllt Küster über 100 Seiten mit der Darstellung des insgesamt in Betracht gezogenen Repertoires, d. h. mit mehr oder weniger knappen Erläuterungen zu solchen Komponisten, die ihre ersten gedruckten Werke im genannten Zeitraum in Venedig erscheinen ließen, und der schematisierten, katalogartigen Auflistung dieser Werke. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt jedoch eindeutig im zweiten Teil, der Analyse von etwa 15 Einzelsätzen aus dem zuvor beschriebenen Repertoire. Dabei wird Heinrich Schütz eine in dem angesprochenen Zusammenhang kaum zu rechtfertigende Sonderrolle zugemessen, indem er trotz des in der Einleitung formulierten Anspruchs auf „Gleichbehandlung von nachmalig, bedeutenden' Komponisten und solchen (...), die aus musikhistorischer Sicht über den Rang von ‚Kleinmeistern' nicht hinaus kamen“ (S. 7), weit überrepräsentiert ist.

Bei der Analyse verfährt Küster ebenso unerwartet wie entschieden einseitig: Keine Rede ist etwa von der Auswahl der vertonten Texte, von wortausdeutenden Figuren, von der Tonartenwahl, von zeitgenössischen Termini oder speziellen Notationsformen. Küster zielt allein auf eine Darstellung des Zusammenhangs zwischen äußerer Form und Detailstruktur. Es geht ihm um formale Prozesse, die vom Komponisten mit Blick auf die angestrebte (relative) Länge der Abschnitte rational geplant und vom Hörer bzw. Analytiker ebenso rational nachvollziehbar seien. Der Fortgang einer Komposition resultiere aus Spannungsverhältnissen, die durch die individuelle Texterschließung der Einzelstimmen, durch die Verwendung mehrerer Motive, durch Harmonik und Besetzung aufgebaut werden. Das Abschnittsende werde erreicht durch Lösung dieser Spannungen, durch ge-

meinsamen Übergang zum Schlußtext, zu einer gemeinsamen Motivik, durch Erreichen der Grundtonart und der Vollstimmigkeit. Durch solche Techniken könne in der Anlage eines Werkes dessen Verlauf weitgehend geplant und vorbereitet werden.

Die analytische Darstellung ist stets eng am Notentext orientiert, der zu einem Verständnis unbedingt notwendig ist. Da das angesprochene Repertoire nur zum Teil in Neuausgaben erschlossen ist (Schütz, Johann Grabbe, Gregor Aichinger u. a.), hat Küster einen umfangreichen Notenanhang mit acht bisher nicht neu gedruckten Kompositionen hinzugefügt, auf die in den Analysen ebenfalls Bezug genommen wird.

Titel, Untertitel und die umständliche Darstellung des Repertoires sind leider zunächst geeignet, den Leser über die Zielsetzung des Autors im unklaren zu lassen. Der Leser muß sich zudem damit bescheiden, vieles über einen wichtigen und komplexen, immerhin bisher zu wenig untersuchten Aspekt zu erfahren, nichts jedoch über die anderen Momente der besprochenen Kompositionen und damit der Komposition von Vokalwerken im 17. Jahrhundert überhaupt.

(September 1995) Burkhard Meischein

MICHAEL BELOTTI: *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. XI, 308 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 136.)*

Nach Laurence Archbolds Erörterungen von Stil und Struktur in Buxtehudes Praeludien (Ann Arbor 1985) und Kerala Snyders anregender Buxtehude-Monographie (New York 1987) ist diese umfassende Publikation fraglos der gewichtigste Beitrag zur gegenwärtigen Buxtehudeforschung überhaupt, jedenfalls aber zu seinen freien Orgelwerken.

Der erste Teil mit den Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte macht etwa zwei Drittel des Bandes aus und ist auch inhaltlich mit Abstand der gewichtigere. Weniger eigenständig, aber dennoch gut und informativ ist der zweite Teil, der den gegenwärtigen Stand der Stilkritik referiert.

Über die spezielle Thematik hinaus enthält die Abhandlung instruktive Partien über die

linienlose Tabulaturnotation und über die Stimmungsarten im Orgelbau bis zur Zeit Buxtehudes sowie über die damalige Art der Organistenausbildung. Biographische Hinweise fließen allenthalben ein, sowohl über Buxtehude und seine Vorbilder als auch über seine Zeitgenossen und über seine Schüler. Dabei ist die Hypothesenfreudigkeit des Verfassers beachtlich: Der Leser darf bei der brillant geschriebenen Arbeit nicht Formulierungen wie „könnte“, „vielleicht“, „mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit“, „entstand wohl“, „scheint“, „nahelegt“ (S. 95) überlesen, die sich in einigen Partien häufen.

Über die Funktionalität von Buxtehudes freien Orgelwerken kann auch Belotti keine neuen Erkenntnisse vermitteln: Trotz ihrer Bezeichnung als „Praeludium“ ist der einzig denkbare gottesdienstliche Ort das Postludium. Daß sie zugleich für das Konzert und als Unterrichtsmaterial gedacht waren, schließt ihre liturgische Bestimmung nicht aus. Zur Besetzungsfrage meint Belotti, einige der manualiter-Kompositionen „aufgrund ihrer instrumentalen Idiomatik“ dem Cembalo zuweisen zu können (S. 202), obwohl er die an sich fließenden Grenzen zugesteht. Da mehrere Stellen der als manualiter ausgewiesenen Stücke auch auf Orgeln mit kurzer großer Oktave grifftechnisch nicht zu bewältigen sind, ist die Grenze zu den pedaliter-Kompositionen ebenfalls fließend.

Das Praeludium pedaliter wird geschichtlich eingeordnet. Weniger Heinrich Scheidemann, wohl aber Jan Pieterszoon Sweelinck, Matthias Weckmann und Franz Tunder dürften nachweisbare Vorbilder für Buxtehude gewesen sein. Die Elemente von Buxtehudes pedaliter-Praeludien, deren äußeres Merkmal die Mehrteiligkeit ist, werden detailliert vorgestellt. Als Schema für die Gesamtanlage kann lediglich „die Alternanz freier (toccatischer) und gebundener (imitatorischer) Satztechniken“ (S. 209) festgestellt werden; im übrigen enthält jedes Stück seinen eigenen Bauplan. Trotz der überwiegend polyphonen Kompositionsweise Buxtehudes konzipierte er seine Werke vom Harmonischen her (S. 215). Auffallend sind die meist fließenden Übergänge von den fugierten zu den freien (akkordischen oder rezitativischen) Teilen.

Buxtehudes Pedalbehandlung setzt neue Maßstäbe. Auf ihn geht entscheidend die Aus-

bildung von Fugenthemen zurück, bei denen es gelingt, „die Idiomatik von Manual- und Pedalstimmen einander anzugleichen“ (S. 230), wofür die Treppenschrittfiguration als bekanntestes Beispiel steht. Auch das Doppelpedal wird von Buxtehude als Stilmittel der musikalischen Steigerung wiederholt eingesetzt; doch spielt die Doppelpedaltechnik bei ihm eine mehr periphere Rolle. Bei einigen in der gegenwärtigen Diskussion strittigen Pedalzuweisungen spricht Belotti sich für die pedaliter-Ausführung aus (Allegro-Mittelteil im g-moll-Praeludium BuxWV 149, 12/8-Fuge im e-moll-Praeludium BuxWV 142), weil gerade durch solche Partien Buxtehudes „Herausbildung einer eigenständigen Tonsprache für das Pedal“ (S. 238) deutlich wird.

Bei den Echtheitsproblemen weist Belotti die stilistischen Zweifel an den Werken in C/138, A/151 und d/155 zurück. Beim F-dur-Praeludium (S. 144) sekundiert er dagegen Finn Viderö und spricht auch dem B-dur-Fragment (S. 154) aus stilistischen Gründen die Echtheit ab. Die Ausführungen zu diesen Werken erscheinen vielleicht nachvollziehbar, obwohl man nie vorsichtig genug sein kann, wenn überlieferungsgeschichtlich abgesicherte Komponistenzuweisungen aus Gründen der Stilkritik angefochten werden. Nicht akzeptabel erscheinen mir dagegen Belottis Ausführungen (S. 244ff.) zum „kleinen“ Praeludium in e (BuxWV 143). Die Schwierigkeiten bei der „Herstellung eines befriedigenden Notentextes“ (S. 245) sind jedem Kundigen bekannt; sie werden bei Belotti noch nicht einmal vollständig aufgezählt. Dann aber werden seine Ausführungen sehr emotional: harmonische Armut, plump, gesichtslos, Ungeschicklichkeit, steif, ungekonnt sind einige der Epitheta, mit denen er dieses trotz der Textproblematik fraglos bedeutende Werk bedenkt. Und warum werden die Pausen im Schlußteil als unorganisch kritisiert, wenn doch die Generalpausen im Eingangsteil als sprechende Pausen rhetorisch gewürdigt und verstanden werden (S. 246/47)?

Zur Chronologie der freien Orgelwerke Buxtehudes geht Belotti den gleichen Weg wie andere Forscher vor ihm. Sein Ergebnis: Sowohl die Orgeln, die Buxtehude zur Verfügung standen (soweit deren Klaviaturumfänge überhaupt sicher auszumachen sind), als auch die Stimmungsarten dieser Instrumente (über die

das meiste hypothetisch ist) gestalten das Unternehmen „schwieriger als erwartet“ (S. 254). Er gelangt schließlich zu einer Dreiteilung: Werke, die mit Sicherheit vor 1690 zu datieren sind, solche, die wahrscheinlich dieser Zeit zuzuordnen sind, und solche, die in der Überlieferung vor 1690 nicht nachweisbar sind (S. 292ff.). Dieser Vorschlag ist ein nützlicher Versuch, kann und soll aber kein schlüssiger Nachweis sein. Wenn beispielsweise Kompositionen im Manual nicht über das  $a^2$  hinausgehen, kann man dies zwar als Hinweis auf eine Entstehung in Helsingborg deuten, weil die dortige Manualklavatur  $a^2$  als höchste Taste hatte; aber kein Komponist berücksichtigt in jedem seiner Stücke den vollen Klaviaturnumfang! Andererseits fordert Buxtehude in vielen seiner Baßführungen die chromatisch voll ausgebaute große Oktave im Pedal, über die nicht eines seiner Instrumente verfügte.

Die Ausführungen Belottis über die handschriftliche Überlieferung von Buxtehudes freien Orgelwerken (S. 59–188) sind zugleich eine Art wissenschaftlicher Bericht über seine Vorarbeiten an der Neuedition im Rahmen der amerikanischen Gesamtausgabe, die demnächst zu erwarten ist. Philipp Spitta konnte seiner Erstausgabe (1875) sechs Hauptquellen zugrundelegen. Beckmann (1971/73) basiert auf 20 Quellen bzw. -familien; ich konnte (1994/95) mit 23 Hauptquellen aufwarten; Belotti ist noch auf eine weitere Pittsburger Abschrift mit drei Praeludien gestoßen. Auf ein Orgelautograph Buxtehudes müssen Wissenschaft und Praxis jedoch auch weiterhin warten und hoffen!

Es dürfte den Rahmen des allgemeinen Interesses sprengen, Belottis detaillierte Forschungen zu den einzelnen Handschriften hier zu skizzieren. Er hat viel Scharfsinn aufgewandt und trägt zum Teil beachtliche Neuerkenntnisse vor. Manches wird freilich auch hier mit zu großer Sicherheit vorgetragen: Schmahls 1696 datierte Tabulatur mit dem Praeludium in A/151 veranlaßt Belotti wegen ihrer vielen Verderbnisse zu dem Trugschluß, daß zwischen dem Autograph und dieser alten Handschrift „bereits mehrere Überlieferungsstufen liegen“ müssen (S. 78). In Wirklichkeit genügt eine einzige mangelhafte Abschrift, um eine ganze Überlieferungskette zu verderben. – Für Lindemanns Tabulaturschrift

der Canzona in  $e/169$  wird als sichere Erkenntnis vorgetragen, daß Tenor und Baß in T. 32 sowie der ganze T. 33 von anderer Hand geschrieben wurden (S. 82). Auf Grund eigener Nachprüfung erscheint mir dies als zu gewagt. Schon ein Wechsel der Schreibfeder hätte größere Abweichungen im Schriftbild gebracht, als sie hier m. E. vorliegen. Wie vor allem soll man sich das geringfügige Auftreten einer zweiten Kopistenhand mitten im Stück erklären?

Der aufregendste Teil in Belottis Freiburger Dissertation sind seine Darlegungen zu Agricolas Abschrift (Brüssel) mit zehn großen Buxtehude-Werken, von denen die ersten neun sich in der gleichen Reihenfolge in einer umfangreicheren älteren Berliner Handschrift befinden. Spitta (dem Agricolas Manuskript allerdings nicht original, sondern nur in mehreren Abschriften vorlag), Klaus Beckmann und ich haben die Ansicht vertreten, daß die Abweichungen der beiden Handschriften eine direkte Abhängigkeit nicht zulassen, sondern daß eine schon bestehende Zusammenstellung der neun gemeinsamen Werke aus verschiedenen Überlieferungssträngen hinter den beiden Handschriften anzunehmen sei. Dabei macht die Abschrift Agricolas in vieler Hinsicht den Eindruck größerer Korrektheit und damit Autographnähe.

Belotti kommt nun zu einem ganz anderen Ergebnis: Agricola sei nicht mit Kopistengenauigkeit vorgegangen, sondern habe als Musiker von Format nach seinem Verständnis Korrekturen an seiner Vorlage angebracht – und diese sei das Berliner Manuskript gewesen! Zum Teil lasse sich nachweisen, daß er bereits in der Vorlage geändert und erst danach abgeschrieben habe, zum Teil habe er Korrekturen direkt in seine Abschrift einfließen lassen, ohne die Vorlage zu ändern. Agricolas Abschrift, die bisher einen der höchsten Stellenwerte innehatte (Beckmann erhebt sie zum Codex optimus!), ist nach Belottis Untersuchungen als „Manuskript textkritisch ohne Wert“ (S. 152).

Bei einem kürzlich durchgeführten Vergleich beider Handschriften habe ich meine frühere Auffassung (s. o.) zugunsten der neuen Abhängigkeitsthese Belottis revidiert und werde dies in den Nachauflagen meiner Buxtehude-Ausgabe (Bärenreiter) in den betroffenen Stücken berücksichtigen.

Freilich sind zahlreiche Detailbeobachtungen Belottis mit Fragezeichen zu versehen: Im *F*-dur-Praeludium (BuxWV 145) fehlt in der Berliner Handschrift Mus. ms. 2681 (im folgenden = D1, gemäß Beckmanns und meiner Sigel-Liste) die Altstimme in dem zweistimmigen T. 76. Da es sich um den vierten Takt innerhalb eines Fugenthemas handelt, war die Ergänzung aus Parallelstellen für Agricola eine Kleinigkeit. Belotti weist auf den häßlichen Schriftduktus dieser neun Noten hin und begründet das mit der Hypothese, der Kopist habe die Vorlage – warum dann aber nur hier? – offenbar senkrecht vor sich stehen gehabt (S. 153). Dagegen will Belotti bei den zahlreichen Einzeltonkorrekturen in D1 die „Merkmale ... der Brüsseler Agricola-Handschrift“ wiederfinden (ebda.). Es dürfte generell schwierig sein, nachgetragene Einzelnoten – noch dazu auf anderem Papier – mit einer fortlaufenden Reinschrift zu vergleichen, zumal wenn es sich um eine so ästhetische Musikhandschrift handelt wie die Agricolas. Die nachgetragenen Korrekturen (schwarze Notenköpfe) in D1 sind nicht nur dicker als der sonst eher magere Schriftduktus dieser Handschrift, sondern auch dicker als in E1.

Belotti weist auf die angeblich meist recht kurzen Hälsen der in D1 ergänzten Noten hin und meint, darin ein Schriftmerkmal Agricolas wiederzuerkennen (S. 153). Aber: Es findet sich in D1 eine stattliche Zahl von ergänzten Noten mit langen Hälsen. Außerdem zieht Agricola in E1 die Notenhälsen in der Regel durch zwei volle Zwischenräume, so daß ich Belotti in seiner Argumentation nicht folgen kann. Verbindliche Auskunft über die Identität des Schreibers der Ergänzungen in D1 und der Handschrift E1 könnte wohl nur eine Tintenanalyse geben.

Überzeugt hat mich Belottis These durch den Nachweis, daß zahlreiche Rasurstellen in E1 Schreibfehler in D1 betreffen: Agricola hatte diese erst nach dem Übertragen als solche erkannt und nachgebessert. Die zahlreichen falschen Einzelnoten, die D1 und E1 gemeinsam haben, hatten bisher schon stets die Frage nach einem direkten Abhängigkeitsverhältnis beider aufkommen lassen.

Und schließlich gibt noch eine winzige Beobachtung Belottis die Bestätigung für die Richtigkeit seiner These: Agricola hat die Pedalstimme in E1 mit roter Tinte geschrie-

ben (was ihm zahlreiche „Ped.“- bzw. „Man.“-Vermerke anderer Handschriften ersparte). Im *d*-moll-Praeludium (BuxWV 140) enthält D1 in T. 133,3 im unteren System zusätzlich zu dem *d*<sup>o</sup> des Pedals ein *f*<sup>o</sup>. Es handelt sich dabei mit Sicherheit um ein Versehen des Schreibers von D1: Er setzte das *d*<sup>o</sup> hinzu, hat dann aber nach dem Trocknen der Tinte vergessen, das *f*<sup>o</sup> zu tilen. Dieses *f*<sup>o</sup> ist nun in D1 mit roter Tinte durchgestrichen. Die einzig plausible Erklärung hierfür ist die, daß Agricola gerade die rote Feder in der Hand hatte und hier korrigierte.

Schließlich fiel mir noch ein zusätzliches Argument für Belottis These auf: An nicht wenigen Stellen, an denen in D1 wegen eines Zeilenwechsels mitten im 4/4-Takt Ganzenoten in zwei Halbe mit Haltebogen aufgeteilt werden, finden wir eben diese Notierung in E1, obwohl die betreffenden Takte mitten in der Zeile stehen, wo Ganzenoten zu erwarten wären.

Belottis Arbeit wird sicher in der Quellenfrage noch einige Zeit für Unruhe sorgen. Daß die überlieferten Handschriften von Buxtehudes freien Orgelwerken insgesamt so viele Textverderbnisse enthalten, daß neben dem Handschriftenvergleich immer auch die binnenkritische Analyse eine große Bedeutung behalten wird, darf dabei nicht aus dem Auge verloren werden.

(Januar 1996)

Christoph Albrecht

KEES VAN HOUTEN/MARINUS KASBERGER. *Bach et le nombre. Une recherche sur la symbolique des nombres et les fondements ésotériques de ceux-ci dans l'œuvre de Johann Sebastian Bach.* Liège: Mardaga (1992). 295 S., Abb., Notenbeisp.

Die vorliegende Monographie ist die französische Übersetzung der 1985 in niederländischer Sprache erschienenen ersten Fassung. Die Analyse Bachscher Werke unter dem Gesichtspunkt des Zahlenalphabets und entsprechender Taktzahlrelationen steht im Mittelpunkt der Erörterung.

Im Vergleich zu ähnlichen Veröffentlichungen dieser Art wird hier zusätzlich die These aufgestellt, daß Johann Sebastian Bach den Geheimbund der Rosenkreuzer gekannt hat bzw. diesem nahe stand. Diese These kann

freilich lediglich insoweit gestützt werden, als Zahlen, die sich aus der Übersetzung des Namens Christian Rosencreutz und seiner Varianten ergeben, im Werk Bachs nachgewiesen werden.

Der Boden ernsthafter Wissenschaft wird spätestens dann verlassen, wenn die Hypothese aufgestellt wird, Bach habe den Zeitpunkt seines Todes gekannt. (Seite 183: „Lorsqu'on en est venu à prendre conscience que Bach connaissait la date de sa mort...“; Seite 191: „... que Bach ... longtemps avant sa mort, il avait connaissance du jour précis où il allait mourir.“) Dies ist in der Folge dann Ausgangspunkt dafür, daß Bachs Todestag (28. 7. 1750) und seine Lebenszeit, gerechnet in Tagen (23.869), weitere Zahlen darstellen, die im Werk Bachs gesucht und – natürlich – auch gefunden werden.

(Dezember 1995) Günther Wagner

*Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs – Bach unter den Diktaturen 1933–1945 und 1945–1989. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, 29. und 30. März 1994. Hildesheim u. a. Georg Olms Verlag 1995. 279 S. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung. Band 1.)*

Der vorliegende, vom Bach-Archiv Leipzig und seinen Mitarbeitern Hans-Joachim Schulze, Ulrich Leisinger und Peter Wollny herausgegebene Band eröffnet die Reihe der *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, die in der Nachfolge der *Beiträge zur Bach-Forschung* (1982–1991) steht und „sich a priori nicht als Konkurrenzunternehmen zu dem traditionsreichen *Bach-Jahrbuch* versteht“, sondern vielmehr „eine Ergänzung und Erweiterung der Themenpalette“ anstrebt (so Hans-Joachim Schulze in seinem Vorwort, S. 9). Der mit einem Personen- und Bach-Werke-Register versehene Band vereinigt die 15 Referate und 4 Diskussionsbeiträge der wissenschaftlichen Konferenz des Leipziger Bach-Festes von 1994, die sich in die Themenschwerpunkte „Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs“ (6 Referate) und „Bach unter den Diktaturen 1933–1945 und 1945–1989“ (9 Referate) gliedern.

Der erste Themenkomplex der Konferenz wird mit einem anregenden, angenehm kommunikativ geschriebenen Beitrag von Meinrad Walter (Freiburg i. Br.) eröffnet, in dem der Autor von einer dezidiert theologischen und auf den historischen wie modernen Hörer bezogenen Perspektive aus die Gattungsdivergenzen zwischen oratorischer Passion und Passionsoratorium erörtert, wobei die im Laufe des 18. Jahrhunderts verstärkt aufkommende und von manchen Forschern als eigene ‚Gattung‘ angesprochene Passionskantate nicht eigens thematisiert wird. An manchen Stellen wäre eine intensivere und kritischere Auseinandersetzung mit der zitierten Literatur wünschenswert gewesen: So spricht Walter zum Beispiel Barthold Heinrich Brockes' mehrfach (vollständig oder teilweise) vertonte Passion stets als Passionsoratorium an, ohne näher auf die Fragen und terminologischen Konsequenzen (für andere Werke) einzugehen, die sich aus der Darstellung von Elke Axmacher („*Aus Liebe will mein Heyland sterben*“ [...], 1984, S. 121ff.) ergeben, die das Libretto von theologisch-poetologischen Gesichtspunkten aus als oratorische Passion anspricht (vgl. Walters knappe Notiz dazu auf S. 17). Es ist auch zu fragen, ob die musik- bzw. literaturgeschichtliche Basis für solche Erörterungen nicht doch über die immer wieder herangezogenen Werke, vornehmlich Johann Sebastian Bachs und Reinhard Keisers sowie deren Textdichter, ausgedehnt werden müßte; weiter empfiehlt es sich, auch kompositorische Merkmale in die Diskussion mit einzu beziehen (zu denken ist etwa an den im Vergleich zu den oratorischen Passionen größeren Anteil von Accompagnati und obligat-instrumentalen Begleitsätzen zu Chorälen in Passionsoratorien). – Andreas Glöckner (Leipzig) geht in seinem Referat einer Reihe von Spuren nach, die den vielbesprochenen Hinweis von Carl Ludwig Hilgenfeld (*Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke* [...], 1850, S. 114) auf eine Weimarer Passion Bachs hinreichend bestätigen. Es handelt sich dabei um eine von Bach selbst geleitete Aufführung eines vermutlich als Passionsoratorium anzusehenden Werkes in der Kirche von Schloß Friedenstein. – Zwei weitere historisch-quellenkundlich ausgerichtete Beiträge stammen von Peter Wollny und Ulrich Leisinger. Wollny kann eine apokryphe Bachsche Pas-

sionsmusik (mit dem Eingangschoral „Jesu, deine Passion“), die hauptsächlich in der Handschrift von Johann Christoph Altnickol überliefert ist, dem nachmaligen Weimarer Hofkapellmeister Ernst Wilhelm Wolf zuweisen, der das Werk um 1756 (als etwa 20jähriger) komponierte, und zwar in bemerkenswert enger Anlehnung an die bald geradezu Modellcharakter erhaltende „Cantate“ *Der Tod Jesu* (1755) von Carl Heinrich Graun; Leisinger beschreibt eine von Thomaskantor Johann Friedrich Doles und dem Textbearbeiter Johann Samuel Enderlein für Leipziger (protestantische) Verhältnisse eingerichtete deutschsprachige Fassung des 1742 in der Dresdner Hofkirche uraufgeführten und rasch eine weite Verbreitung findenden Oratoriums *I Pellegrini al Sepolcro di Nostro Salvatore* von Johann Adolf Hasse, wobei rückblickend auch ein Licht auf die oft diskutierte Frage nach der Möglichkeit gottesdienstlicher Aufführungen von Passionsoratorien schon während Bachs Leipziger Amtszeit fällt.

Die Beiträge zu dem wissenschaftlich noch wenig in den Blick genommenen diffizilen und – unter personalen Aspekten – teilweise auch heiklen Thema „Bach in den beiden deutschen Diktaturen“ bedürften noch mehr als die zuvor genannten Referate einer detaillierteren Würdigung, als sie in diesem Rahmen gegeben werden kann. Auch hierzu nur einige Stichworte. Übergreifende Aspekte zur staatlich-ideologischen Bach-Vereinnahmung kommen vor allem in dem einführenden Referat „Bach-Pflege und Bach-Verständnis in zwei deutschen Diktaturen“ von Rudolf Eller (Rostock) zur Sprache. Dieser umfangreiche, gegenüber dem leicht gekürzten Leipziger Vortrag hier in der ursprünglichen Länge abgedruckte Text ist meines Erachtens der profunde und umsichtigste Beitrag im zweiten Teil des Konferenzberichtes. Eller, der über den wünschenswerten historischen Rückblick verfügt, gelingt neben fachspezifischen Analysen auch die notwendige Differenzierung in der Beschreibung der NS- und SED-Herrschaftssysteme als ‚Diktaturen‘. Diesem unbedingt lesenswerten Beitrag folgen Einzelaspekte zu „Neue Bachgesellschaft und DDR“ (Lars Klingberg/Berlin), „Musikwissenschaft im Dritten Reich und die Bach-Forschung“ (Pamela Potter/Urbanda, Illinois), „Karl Straube zwischen Kirchenmusik und Kulturpoli-

tik“ (Maria Hübner/Leipzig), „Das Reichsbach-Fest 1935“ in Leipzig (Ingeborg Allihn/Berlin), „Bach-Anschauungen unter dem Nationalsozialismus“ (Michael Märker/Leipzig) und „Heile Welt der Forschung: Das Bach-Jahrbuch“ von Hans-Joachim Schulze (nebenbei bemerkt: Auch die in den frühen *Bach-Jahrbüchern* abgedruckten Bach-Fest-Predigten wären unter theologischen und ideologischen Gesichtspunkten einmal eines Aufsatzes wert). Zwei weitere Referate, diejenigen von Alfred Mann (Rochester, New York) und Martin Petzoldt (Leipzig), haben einen bewußt gewählten autobiographischen Duktus, was sie als besonders anschauliche und authentische Geschichtsquellen erscheinen läßt.

An zwei Texten aus dem zweiten Teil ist, ohne deutlich Kritik zu üben, nicht vorbeizukommen. In Pamela Potters Beitrag ist nicht nur die an zahlreichen Stellen begegnende naive und argumentativ unzureichende Darstellungsweise problematisch, sondern auch die Quellengrundlage für manche ihrer Thesen bzw. Hypothesen. So findet sich etwa kein Beleg für die Aussage, daß man Bach vor 1933 (!) „lange als einen Übermenschen idealisiert hatte“, während etliche Musikwissenschaftler der NS-Zeit wieder begannen, „Bach als Mensch darzustellen“ (S. 179); ähnlich anstößig wirkt, daß derart problematische Autoren bzw. Bücher wie Hans Joachim Mosers dreibändige *Geschichte der deutschen Musik* (1920–1924, mit Neuauflagen auch während der NS-Zeit) und Friedrich Blumes ‚methodologischer‘ Entwurf über *Das Rasseproblem in der Musik [...]* (1939) lediglich erwähnt werden, ohne daß es die Verfasserin für angebracht gefunden hätte, die politisch-weltanschaulichen Haltungen dieser repräsentativen, im Falle Mosers nationalsozialistisch orientierten Wissenschaftler wenigstens skizzenhaft zu thematisieren (vgl. S. 178; eine eingehendere Lektüre gewisser Texte des S. 171f. erwähnten, auch politisch außerordentlich wachen und weitsichtigen Emigranten Alfred Einstein hätte hier sensibilisierend wirken können). – Der zweite Problemfall ist Michael Märkers Beitrag, der an manchen Stellen bis in die logisch-grammatikalische Struktur der Sätze hinein einen unzulänglichen Eindruck hinterläßt. Ein Thema wie die Bach-Deutung im Nationalsozialismus setzt – sollen ernstzunehmende wissenschaftliche Er-

gebnisse erzielt werden – einen differenzierten Umgang mit den Quellen (auch den uns heute abstrus anmutenden) und ihrer Auswahl bzw. Gewichtung voraus, über den der Autor jedoch teilweise nicht oder noch nicht verfügt. Wo und wann haben Mitglieder der „Bekennenden Kirche“ (und welche) gemeinsam mit den „Deutschen Christen“ in antijudaistischem Sinn Texte zu Kantaten Bachs zu revidieren gesucht (vgl. S. 217)? Von wem und in welcher Weise wurden alttestamentliche Bezüge in den Kantatensätzen „BWV 137/5 bzw. BWV 140/4“ und anderen entfernt (vgl. S. 218, mit Fußnote 17)? Auf die an sich schon (terminologisch) inkorrekt gestellte Frage „Was machte die Orgel für die nationalsozialistische Ideologie interessant?“, erhält der Leser als erste Antwort: „Zum einen ist es ihre gleichsam objektive Art der Tonerzeugung“ (als wenn die Nationalsozialisten ein besonderes Interesse an ‚Objektivität‘ bezeugt hätten), um dann schon elf Zeilen später und wenig verträglich mit der ersten Erklärung das Orgelspiel auf dem Nürnberger Reichsparteitag von 1935 als „emotional wirksam“ interpretiert zu finden (S. 216). Auch zur exponierten Rolle Hans Joachim Mosers im Nationalsozialismus (er war unter anderem Geschäftsführer der „Reichsstelle für Musikbearbeitungen“) wäre, wie schon bezüglich des Beitrags von Pamela Potter angemerkt, noch sehr viel mehr zu sagen gewesen als die wenigen Zeilen, die Märker diesem auch nach 1945 noch sehr einflußreichen und schreiblustigen Autor widmet (vgl. S. 218f.). Wie dünn ist schließlich das Fazit der Untersuchung: „Vergleiche seiner [d.h. Bachs] Person mit mehr als unverdächtigen Zeitgenossen oder vorbildhaft gesehene[n] historischen Figuren waren schnell bei der Hand und suchten nicht zuletzt darüber hinwegzutäuschen, daß die Bach-Anschauungen während der NS-Diktatur ein bräunlich-buntes Gemisch von Sichtweisen darstellten, die unterschiedliche Grade der Anpassung oder Anbiederung an das Regime und seine Ideologie verkörperten“ (S. 219), wobei Märker anschließend zwei kraß nationalsozialistische öffentliche Verlautbarungen zitiert und diese pauschal und verharmlosend als Beispiele „solcher Hilflosigkeiten“ bezeichnet (S. 220).

Verlässlichkeit in der Information und Behutsamkeit in der Sprache sind – nicht nur im

wissenschaftlichen Bereich – eine ernste Sache, zumal bei einem solch ernstem Thema wie im zweiten Teil dieses Konferenzberichtes. Glücklicherweise waren sich die weitaus meisten Autorinnen und Autoren dieser Verantwortung bewußt.  
(Dezember 1995) Herbert Lölkes

DONALD BURROWS/MARTHA J. RONISH:  
*A Catalogue of Handel's Musical Autographs.*  
Oxford: Clarendon Press 1994. XXXVIII, 332 S., Abb.

Durch die Verfilmung und Verfichtung von handschriftlichen und gedruckten Musikalien kann das für die musikwissenschaftliche Forschung notwendige Material heute jedermann, jederzeit und überall zur Verfügung gestellt werden und die eigene Arbeit erleichtern. Auch werden die kostbaren und einmaligen Autographen geschont und nicht wiederholter Benutzung ausgesetzt. Filme und Mikrofiches versagen aber oft bei der Beantwortung manchmal entscheidender Fragen: etwa zum Arbeitsvorgehen des Komponisten (Bleistiftergänzungen, Lagenanordnung u. a.) und zum Wasserzeichen, woraus sich vielleicht Erkenntnisse z. B. zur Entstehungszeit des Werks ableiten lassen könnten. Diese Fragen machen somit die Einsicht in das Original dennoch oft unumgänglich.

Um aber auch dies einem mit dem Werk Händels befaßten Forscher abzunehmen und zu ersparen, wurde der vorliegende Katalog herausgebracht. Beschrieben werden hier bis ins letzte Detail die äußeren Kriterien der in über 8700 Blättern überlieferten Autographen und Teilautographen Händels, die den größten Teil seines Œuvre umfassen – bisher verloren sind vor allem die Autographen der Frühwerke – und überwiegend in London (British Library) und Cambridge (Fitzwilliam Museum) aufbewahrt werden.

Es gibt natürlich schon Verzeichnisse und Beschreibungen der Autographen, zuletzt beispielsweise im *Händel-Handbuch* von Bernd Baselt, nicht aber in dieser nun vorliegenden Ausführlichkeit: Blatt für Blatt und Seite für Seite werden Inhalt – durch Verweis auf den Standort innerhalb der Gesamtausgabe –, Anordnung der Blätter, Notierung, Rastrierung,

Wasserzeichen, Leerseiten, unbeschriebene Notensysteme, Ergänzungen von Händel selbst oder von anderer Hand, Tilgungen, Rasuren u. a. festgehalten, kurz alles, und das mit äußerster Akribie, was beim Studium eines Autographs auffällt oder auch einem selbst vielleicht nicht auffallen würde, aber zu vielschichtigen und wichtigen Aussagen führen kann, jedoch im Mikrofilm oder -fiche nicht immer erkennbar oder deutbar ist.

Ergänzt werden diese Details durch kurze Angaben über Herkunft und Weg eines Autographs. Für die in London und Cambridge liegenden Originale wird dies im Vorwort zusammengefaßt, das im übrigen auch ausführlich und anschaulich in die Geschichte der Autographen Händelscher Werke und in die Herstellung und Zurichtung der von Händel verwendeten Papiere einführt. Register nach Werktiteln, Formaten, Rastrierungen, Wasserzeichen und ihre Abbildungen runden den stattlichen und vorzüglich gestalteten umfangreichen Band im großen Querformat ab.

Zwar wird mit diesem Katalog in erster Linie der Händel-Forscher, also der mit einem autographen Werk Händels am Filmgerät arbeitende Wissenschaftler angesprochen, da das Studium des Katalogs ohne beiliegenden Notentext größtenteils unverständlich bleibt und mit einem aufwendig aufgemachten kritischen Bericht vergleichbar wäre; aber die vielen aufgelisteten Details und die Abbildungen der datierten Wasserzeichen bilden nicht nur eine Basis für neu aufgefundene Werke und Fragmente von Händel selbst, die sich dadurch problemlos ein- und zuordnen lassen, sondern können auch für das Arbeiten mit Musikhandschriften aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts insgesamt und besonders für deren Datierung eine große Hilfe und gewinnbringend sein.

(August 1995)

Gertraut Haberkamp

ANJA WEHREND. *Musikanschauung, Musikpraxis. Kantatenkompositionen in der Herrnhuter Brüdergemeine. Ihre musikalische und theologische Bedeutung für das Gemeinleben von 1727 bis 1760.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 569 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 129.)

Diese Duisburger Dissertation beleuchtet umfassend einen Aspekt der protestantischen Musikgeschichte, den es nach der gängigen Pauschalmeinung vom ‚kunstfeindlichen Pietismus‘ eigentlich kaum geben dürfte: die sich selbst als „praxis pietatis“ (S. 11 u. ö.) verstehende vokal-instrumentale Figuralmusik in der von Ludwig Nikolaus von Zinzendorf (1700–1760) inaugurierten Herrnhuter Brüdergemeine. Daß und warum es hier neben dem in liturgischen ‚Singstunden‘ gepflegten Gemeindegesang auch vokal-instrumentale Kantaten Neumeisterscher Prägung gegeben hat, deren Texte theologisch von der ‚brüderischen Theologie‘ inspiriert sind und musikalisch-stilistisch auf der Grenze von Barock und Vorklassik stehen, zeigt diese Arbeit umfassend.

Gelungen ist hierbei insbesondere die gegenseitige Ergänzung musikwissenschaftlicher und theologischer Kriterien sowie die Integration historischer und analytischer Methoden. So wird die Musikauffassung der Herrnhuter, der komplexe „brüderische Musikbegriff“ (S. 25), auf dem Hintergrund seiner Zeit und im Kontext seiner speziellen und zugleich in allgemein-barockem und näherhin lutherischem Gedankengut verwurzelten Theologie dargestellt und zugleich von seinen mittelalterlichen Wurzeln her interpretiert. Die problematischen Einseitigkeiten der Texte (etwa die übersteigerte Blut- und Wundentheologie) kommen ebenso kompetent (und kritisch) zur Sprache wie die konkreten Bezüge auf Personen und Ereignisse, d. h. der inzwischen eher befremdliche und einer heutigen Verwendung wohl entgegenstehende damalige ‚Sitz im Leben‘.

Zwei auf Texte Zinzendorfs komponierte Kantaten von Philipp Heinrich Molther (1714–1780) aus den Jahren 1739 und 1743 unterzieht die Verfasserin Satz für Satz einer sorgfältigen und detaillierten (bisweilen jedoch, etwa bei der Heranziehung der Figurenlehre, etwas schematischen) Analyse, die diese Kantaten als Werke eines kleineren Meisters an der Schwelle vom Barock zur Frühklassik erscheinen lassen. Hierbei zeigt sich, daß nicht nur Zinzendorfs theologischer Musikbegriff, sondern auch die brüderischen Kompositionen Molthers in einer eigenartigen epochalen Spannung „zwischen den Zeiten“ (S. 423 u. ö.) stehen: noch tief im barock-theologischen Abbild-Denken und musikalisch-

rhetorischen Komponieren verwurzelt, aber zugleich schon deutlich von frühklassischen Zügen geprägt, die zur Bewertung „Simplizität“ (S. 425) Anlaß geben.

Insgesamt gelingt dieser Arbeit nicht nur die überaus facettenreiche theologisch-musikwissenschaftliche Erhellung einer heute durchaus merkwürdig anmutenden ‚Insel‘ protestantisch-pietistischer Theologie und Frömmigkeit, sondern auch ein an einem ‚Kleinmeister‘ orientierter Beitrag zum Verständnis des Übergangs vom Spätbarock zur Frühklassik. Die typographische Gestaltung mit Faksimiles, Notenbeispielen und einer Vielzahl von Tabellen ist ansprechend. Sehr instruktiv als Einblick in die poetisierte Theologie der Brüdergemeinde ist zudem Anhang B mit „Texten der Kantaten- und Odenkompositionen“ (S. 476–540).

(November 1995)

Meinrad Walter

*Deutsche Brüder. Zwölf Doppelporträts. Berlin. Rowohlt (1994). 399 S., Abb.*

Wer Carl Hermann Bitters 1868 veröffentlichte Monographie über die Bach-Söhne liest, wird schnell bemerken, wem die Sympathien des Autors gehören: Favorisiert wird lediglich Philipp Emanuel. Über Wilhelm Friedemann und Johann Christian heißt es, sie hätten mit ihren Kompositionen weder neue Bahnen eröffnet noch neue Kunstwege belegt. Und den ‚Bückerburger Bach‘ ‚bestraft‘ Bitter durch Nichtbeachtung: Ganze zehn Seiten von über siebenhundert sind ihm gewidmet. Nun, solche Verzeichnungen sind in den jüngst von Martin Geck vorgelegten vier Musikerporträts, enthalten in der Anthologie *Deutsche Brüder*, nicht zu befürchten. Einen Essay möchte man diese kleine Abhandlung nennen. Vieles muß stark verkürzt dargestellt werden. Dadurch kommt Wesentliches zur Sprache. Das biographische Faktum wird problematisiert. Friedemann Bachs Kündigung des Hallenser Amtes im Mai 1764 habe möglicherweise ihre Ursache in dem „unglückliche(n) Zusammentreffen einer besonders kleinlichen Behörde mit einem vielleicht überdurchschnittlich dünnhäutigen Künstler“ (S. 33). Was ließe sich allein hier alles zwischen den Zeilen lesen: eine komplizierte Persönlichkeitsstruktur, geprägt durch Verbitterung, Reizbarkeit, Exzentrizität und das Ge-

fühl des Verkanntseins; ein nicht eingelöster Lebensanspruch, weil – so Friedrich Blume – „das Ideal des freien Künstlertums, das ihm vorschwebte und wegen dessen er die Bindungen an das ‚Amt‘ abwarf, noch nicht zu verwirklichen war“ ...

An der Person Philipp Emanuels entfaltet Geck das breit gefächerte Tätigkeitsspektrum eines Musikers, der als Cembalist und Klavierlehrer, Musiktheoretiker, Konzertorganisator (S. 42 falsche Jahreszahl, richtig 1768 statt 1786), Selbstverleger und vor allem Komponist außerordentlich erfolgreich war. Das biographische Porträt des ‚Bückerburger Bach‘ gerät zu einer glänzenden sozialgeschichtlichen Studie, und die Vita des jüngsten Bachsohnes zeigt diesen auf dem Weg zu einer europäischen Karriere, die freilich im finanziellen Ruin enden sollte. So wie die Schilderung der näheren Lebensumstände der vier Bach-Söhne den Blick für die soziale Stellung des Musikers im 18. Jahrhundert, für seine Wirkungsabsichten und Entfaltungsmöglichkeiten schärft, so wird auch das stilistische Detail in größere musikgeschichtliche Zusammenhänge eingeordnet. In Friedemanns Werken spüre man „die Zerrissenheit zwischen dem Anspruch, dem väterlichen Erbe gerecht zu werden, und dem Wunsch, dem Sturm und Drang der Zeit sein musikalisches Siegel aufzudrücken“ (S. 37). Philipp Emanuel findet als Meister der freien Fantasie, als Schöpfer einer eigenwilligen Klavieristik und – sehr schön beschrieben – als Liedkomponist Würdigung. An Christian Bachs kompositorischem Œuvre exemplifiziert Geck u. a. die Stildiskussion um den „vermischten Geschmack“.

Die Zielgruppe, an die sich die Anthologie *Deutsche Brüder* wendet, ist keine speziell musikalische. Porträts Friedrichs II. und seines Bruders Heinrich, der Humboldts, Schlegels, Weizsäckers verlangen den historisch ambitionierten Leser. Musiker durften in dieser Phalanx großer Persönlichkeiten nicht fehlen. Johann Friedrich Reichardt hatte im Jahre 1791 konstatiert: „Wer kennt nicht den hallischen, den berlinischen, den englischen und den bückerburger Bach?“ Mehr als zweihundert Jahre später können wir nach der Lektüre von Gecks kurzweilig zu lesendem Essay behaupten: Wir kennen sie wieder ein wenig besser.

(September 1995)

Hans-Günter Ottenberg

CHARLES H. SHERMAN und T. DONLEY THOMAS: *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*. Stuyvesant/NY: Pendragon Press 1993. XIV, 385 S. (*Thematic Catalogues*. 17.)

Johann Michael Haydn hinterließ bei seinem Tod mehr als 800 Kompositionen, unter denen die geistlichen Werke den größten Raum einnehmen. Michael Haydn hat vermutlich nie selbst ein Verzeichnis seiner Werke zusammengestellt; die frühesten Kataloge seiner Werke entstanden 1808 (Nikolaus Lang) und 1814 (Werigand Rettensteiner). Erst 100 Jahre später gab Lothar Perger 1907 in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* einen Band mit Instrumentalwerken M. Haydns heraus, denen er ein „Thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke von Michael Haydn“ voranstellte (DTÖ Jg. 14/2, XV–XXIX). Fortan wurden M. Haydns Instrumentalwerke nach Perger (P 1–136) zitiert. 1925 folgte, ebenfalls in den DTÖ, ein „Thematischer Katalog der Kirchenmusikwerke von Michael Haydn“, zusammengestellt von Anton Maria Klafsky (DTÖ Jg. 32/1, V–XIII), folglich wurde Kirchenmusik nach Klafsky [K I/1ff–VI/33c(2)] zitiert. Ein großer Teil des Schaffens von M. Haydn wurde jedoch nicht abgedeckt. Die Idee eines kompletten Werkverzeichnisses entstand in den 50er Jahren, als T. Donley Thomas zusammen mit Dénes Bartha nach Österreich ging, um dort einen ‚catalogue raisonné‘ in Angriff zu nehmen. Es dauerte schließlich bis zum Jahr 1993, ehe der vorliegende Katalog erschien. Herausgekommen ist dabei ein Band, der schon allein durch seine äußere Form beeindruckt: 400 Seiten, fest gebunden, im Quartformat. Der Katalog ist zweispaltig angelegt, zur besseren Orientierung gibt auf jeder Seite eine Kopfzeile die Datierung an. Die Werke sind in chronologischer Reihenfolge aufgelistet, was dadurch erleichtert wurde, daß der Komponist die meisten seiner Werke genau datierte. Die einzelnen Einträge enthalten alle notwendigen Informationen: Titel, einzeiliges Musikincipit, Entstehungsort und -zeit, Besetzung, Nachweis in Katalogen, Beschreibung des Autographs (wo vorhanden), wobei zur Unterscheidung die Titel von Haydns eigener Hand kursiv wiedergegeben ist. Konkordanzen und moderne Editionen sind ebenfalls angegeben. Ein alphabetisches Register der Titel und Textanfänge so-

wie zwei Konkordanzen zu den Verzeichnissen von Perger und Klafsky runden den Band ab.

Leider enthält der Katalog auch einige Ungereimtheiten: So sind mehr als 100 Seiten der Abbildung (vermutlich 1:1?) von Wasserzeichen gewidmet, die jedoch nicht kommentiert, sondern nur fortlaufend nummeriert sind. Hier wären Querverweise auf die zugehörigen Katalognummern sehr nützlich gewesen. Zweifelhafte oder M. Haydn fälschlich zugeschriebene Werke sind nicht eigens aufgenommen. Es existiert lediglich ein Appendix mit neun Werken, die in Katalogen erwähnt, aber nicht überliefert sind. Zahlreiche bei Perger oder Klafsky angeführte Werke fehlen, da sie von den Autoren als „invalid“ bezeichnet werden; darunter fallen z. B. nach 1810 entstandene Abschriften von unbekanntem Schreibern oder mit Provenienzen, die keinerlei Zusammenhang mit Salzburg erkennen lassen. Außer bei den Sinfonien sind weder in den Indices noch im Hauptteil Tonarten angegeben; für die Differenzierung der zahlreichen Divertimenti, Märsche oder Menuette würde die Angabe von Tonart und Besetzung im Register mühevoll Blättern und Suchen ersparen. Bei den Vokalwerken sind in den meisten Fällen keine Textdichter angegeben.

In dem Bemühen, ihren Katalog so ausführlich wie möglich zu gestalten, haben die Verfasser bis zuletzt Zugänge eingearbeitet und – bis auf zwei Ausnahmen (173a und 698a) – in die fortlaufende Numerierung einbezogen. Das hat leider den Nachteil, daß die Zählung des 1980 von Sherman zusammengestellten Kataloges, der zwar nur in Manuskriptform vorlag, aber dennoch häufig, z. B. in den Katalogen Bayerischer Musiksammlungen, zitiert wurde, nicht mehr mit der des vorliegenden Kataloges übereinstimmt. Insofern ist eine Konkordanzliste zum Sherman-Manuskriptkatalog neben der Behebung der obengenannten Mängel ein weiterer Wunsch für die zweite Auflage.

Die genannten Monita, die in einer Neuauflage leicht zu beheben sind, schmälern zwar den Wert des Werkverzeichnisses für den praktischen Gebrauch, doch besteht kein Zweifel, daß die Werke Michael Haydns künftig nur noch nach diesem verdienstvollen Werk zitiert werden können. Und ebenso zweifellos wird dieser Katalog dazu beitragen,

die Wiederentdeckung und Erforschung der Musik Michael Haydns zu unterstützen.  
(September 1995) Jutta Lambrecht

*Mozart-Jahrbuch 1984/85 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Rudolph ANGERMÜLLER, Dietrich BERKE und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. 280 S.*

*Mozart-Jahrbuch 1986 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Rudolph ANGERMÜLLER und Dietrich BERKE, Wolfgang REHM (Besprechungen). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1987.*

*Mozart-Jahrbuch 1987/88 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Rudolph ANGERMÜLLER und Dietrich BERKE, Wolfgang REHM (Besprechungen). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 320 S., Abb., Notenbeisp.*

*Mozart-Jahrbuch 1989/90 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Rudolph ANGERMÜLLER und Dietrich BERKE, Wolfgang REHM (Besprechungen). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. 307 S.*

Die angezeigten Bände des *Mozart-Jahrbuchs* dokumentieren einmal die freien Referate (Mjb 1984/85), zum anderen die öffentlichen Vorträge und die Symposien der Salzburger Volltagung des Zentralinstituts für Mozart-Forschung „Werke der Salzburger Zeit in Mozarts Wiener Jahren“, „Mozart auf dem Theater heute“ und „Mozarts Klavierkonzerte“. Während die beiden Vorträge stilgeschichtliche und biographische Überlegungen anstellen (Christoph Wolff) bzw. das Opernwerk aus der Sicht des 19. Jahrhunderts untersuchen (Hans Joachim Kreutzer), liegen die inhaltlichen Schwerpunkte des Symposions I auf dem *Idomeneo* (Clemens Höslinger) und den mährischen Quellen Mozartscher Kirchenmusik (Jiri Sehnal), die des Symposions II u. a. auf grundsätzlichen Fragen zur Rolle von Musik als Notation und klanglicher Realisierung im Regietheater, zu Original-

sprache oder Übersetzung und zum Einfluß der *Neuen Mozart-Ausgabe* auf die zeitgenössische Mozart-Interpretation (Protokoll Sabine Henze-Döhring). Im Zentrum von Symposion III stehen bühnendramatische Phänomene in den Klavierkonzerten (Marius Flothuis, Kurt von Fischer) sowie Überlegungen zu ihrem kompositionsgeschichtlichen Ort und zur Aufführungspraxis (Christoph Wolff).

Die Bände enthalten zudem eine Reihe von „freien Forschungsberichten“ sowie erstmals einen Rezensionsteil von repräsentativ ausgewählten Publikationen zu Person und Werk Mozarts, – ein inzwischen vom Leserkreis und von aktiven Beiträgern gleichermaßen dankbar aufgenommenes Forum des wissenschaftlichen Diskurses.

Wiederum in zwei Bänden berichtet das Jahrbuch über die Tagung des Zentralinstituts für Mozart-Forschung, die 1987 in Salzburg stattfand. Person, Œuvre und Rezeption von Johann Michael Haydn und Leopold Mozart standen diesmal im Mittelpunkt, dazu die 200. Wiederkehr der Prager Uraufführung des *Don Giovanni*. Beim „Salzburger Haydn“ ging es im Symposion I und einem Roundtable neben der Vorstellung einzelner Werkgruppen vorwiegend um Spezialfragen zur autographen Notationsweise und zu Werkdatierungen (Laszlo Somfai, Werner Rainer). Das Symposion III zu Leopold Mozart suchte Eigenwert und Wirkung einzelner Gattungen wie Symphonie (Cliff Eisen) und Klaviersonate (Manfred Hermann Schmid), dazu die ästhetisch-pädagogische Wirkung (Pietro Petrobelli, Sonja Puntcher-Riekmann, Alfred Mann) anzusprechen. (Die vier letztgenannten Beiträge erschienen erst im Mjb 1989/90.) Symposion II „Mozarts Hornkonzerte“ brachte erfreulicherweise praktizierende Musiker und Musikologen u. a. zu Fragen von Satztypologien („Chasse“), der Stopftechnik, zum heutigen Orchestereinsatz von Naturhörnern und zur Einflußnahme Leutgebts auf Mozart an einen Tisch. Symposion IV „*Don Giovanni: Prag 1787 – Wien 1788–1987*“ kreiste insbesondere um Probleme der Fassungen und um die Salzburger Aufführung 1987 (Regisseur Michael Hampe), die in einem interdisziplinär besetzten Roundtable weiter vertieft wurden. Drei öffentliche Vorträge befaßten sich mit der Werk- und Wirkungsgeschichte des *Don Giovanni* (Ludwig Finscher), mit Johann Michael

Haydns Beziehungen zu Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart (Gerhard Croll) und mit „Leopold Mozart als Persönlichkeit“ (Florian Langegger).

Neben den vier bereits genannten Referaten als Nachtrag zur 1987-Tagung druckt das *Mozart-Jahrbuch* 1989/90 acht weitere „freie Forschungsberichte“ ab. Sie behandeln Echtheitsfragen des „Maurergesangs“ KV 623a (Harald Strebel), eine mögliche Fragmentbearbeitung des Liedes „Die Verschweigung“ KV 518 von fremder Hand (Ulrich Konrad), die richtige Satzfolge im *Streichquintett* KV 515 (Isabelle Emerson), das Textbuch zu *Lo sposo deluso* KV 430 (Alessandra Campana), den speziellen Messetypus Mozarts, angesiedelt zwischen „brevis“ und „solemnis“ (Julie Schnepel), die vor etwa zwei Jahrzehnten aufgetauchten autographen Stimmen zum *Klavierkonzert* KV 175 (Klaus Hortschansky), eine mögliche Begegnung von Kleist und Mozart 1791 anlässlich von zwei Operaufführungen in Prag (Hans Joachim Kreutzer) sowie die Briefpartner des Wiener Musikforschers Aloys Fuchs (Richard Schaal).  
(Juli 1995)

Hermann Jung

*Mozart-Jahrbuch 1994 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel u. a. Bärenreiter 1995. VIII, 250 S., Abb., Notenbeisp.*

Johann Heinrich Feuerstein gehört sicher nicht zu den Personen aus dem weiteren Umfeld Mozarts, die für die Forschung von überragender Bedeutung sind. Gleichwohl ist es sehr verdienstvoll, daß Eric Offenbacher in seiner Dokumentation sowohl die Rolle des anfänglich enthusiastischen Mozart-Liebhabers bei der Vollendung von Georg Nikolaus Nissens Mozart-Biographie ergründet als auch die schicksalhaften Lebensumstände untersucht, die schließlich zum Bruch Constanze Nissens mit Feuerstein führten. Dem Leser eröffnet sich zugleich der Blick auf die Entstehungsgeschichte der Nissenschen Biographie.

In einer aufschlußreichen Studie zum „Quittollis“ der *c-moll-Messe* KV 427 deckt Silke Leopold den bislang nicht ausreichend untersuchten Einfluß der Oratorien Händels auf Mozarts Meßkomposition auf. Anhand eines analytischen Vergleichs mit dem Chor „The

people shall hear“ aus dem Oratorium *Israel in Egypt* zeigt sie, „wie Mozart jenseits aller vordergründigen Bearbeitungen den Geist Händelscher Vokalmusik aufnahm, ohne sich um den Buchstaben Händelscher Motivik zu kümmern, wie er kompositorische Ideen aufgriff und sie in einer eigenen, spezifisch Mozartschen Weise umsetzte“ (S. 94). Zugleich widerlegt sie – zumindest was die Komposition der *c-moll-Messe* betrifft – die in der deutschen Musikwissenschaft lange Zeit beharrlich vertretene These, Mozart habe sich dabei insbesondere durch die Bachsche Vokalmusik beeinflussen lassen.

Mit kompositorischer Rezeption befaßt sich ein weiterer Beitrag dieses Jahrbuchs: Joachim Brügge untersucht detailliert, wie sich der sechzehnjährige Franz Schubert bei der Komposition seiner 5. *Symphonie* die bewunderten Vorbilder der Wiener Klassik, insbesondere die *Symphonie* Nr. 40 KV 550 anverwandelte.

Der Oper *La clemenza di Tito* sind gleich drei Beiträge dieses Jahrbuchs gewidmet. Zum einen zeigt Don Neville am Beispiel von Sestos Rondo-Arie „Deh, per questo istante solo“ (Nr. 19), wie der Komponist die Zweiteiligkeit der Rondo-Form dazu nutzte, die psychologische Situation der Protagonisten musikalisch darzustellen. Sergio Durante berichtet in seinem Beitrag „Le scenografie di Pietro Travaglia“ über die Identifizierung von Szenenbildentwürfen, die der im Dienst der Esterházy stehende Bühnenbildner anlässlich der Prager Uraufführung des *Tito* schuf. Außerdem gelingt es ihm, aufgrund von Travaglias Entwurf das regietechnische Problem zu lösen, das der Auftritt des Chores im Quintett Nr. 12 („Deh conservate, oh Dei“) zu Ende des ersten Aktes bislang darstellte. Mit ihrem „Quellenverzeichnis musikalischer Fachzeitschriften (1800-1850) als Ergänzung zum Verzeichnis von Imogen Fellinger“ gibt Beate Hiltner einen Überblick über bislang nicht erfaßte Quellen zu Mozarts letzter Opera seria. Ikonographischen Problemen sind die beiden Aufsätze von Dieter Goerge („Ist Johann Nepomuk Della Croce der Maler des großen Mozartschen Familienbildes?“) und Inger Sörensen gewidmet: Ersterer kommt zum Ergebnis, daß das Gemälde, das den jungen Mozart mit seiner Schwester am Klavier sitzend, den Vater mit Geige in der Hand daneben zeigt, wohl

aufgrund einer Namensverwechslung dem Maler Johann Nepomuk della Croce zugeschrieben wurde. Inger Sörensen („Ein Mozart-Porträt in Dänemark“) erörtert die Frage nach dem Maler eines wieder aufgefundenen Porträts aus dem Besitz Constanze Mozarts, das starke Ähnlichkeiten mit dem bekannten Gemälde von Joseph Lange aufweist. (September 1995) Susanne Schaal

*MARION BRÜCK: Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten. Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz. München: Wilhelm Fink Verlag (1994). 195 S., Notenbeisp. (Studien zur Musik. Band 12.)*

Langsame Konzertsätze erhalten gemeinhin wenig Aufmerksamkeit in der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur. Während für den Kopfsatz schon früh verbindliche Gestaltungsvorgaben gelten, ist der langsame Satz lediglich durch seinen ausdrucksmäßigen und strukturellen Kontrast zum Kopfsatz definiert. Da im langsamen Satz seit jeher also kein festes Formschema eingelöst wird, ist in der Literatur – eine terminologische Hilflosigkeit kaschierend – immer wieder von der ‚Liedform‘ in jenen Sätzen die Rede. Marion Brück gelingt es in ihrer Arbeit (zugleich Dissertation an der Universität München) auf überzeugende Art, dieses forschungsgeschichtliche Defizit bezüglich der Klavierkonzerte von Mozart auszugleichen. – Den Schwerpunkt der schlüssig konzipierten Untersuchung bilden Analysen der zwei- und dreiteiligen Satzanlagen in den Mittelsätzen der Salzburger und Wiener Klavierkonzerte, wobei die wichtige Zäsur des Jahres 1784 – in manch anderer Forschungsarbeit übersehen – hier bereits in der Kapitelgliederung berücksichtigt wird: In den Konzerten KV 175 bis 415 enthalten die Mittelsätze eine Kadenz des Solisten und schließen mit einem Ritornell des Orchesters (Kapitel II); ab KV 449 entfällt dann (mit der Ausnahme des Mittelsatzes in KV 453) die Kadenz, und Solist und Orchester beenden gemeinsam den Satz (Kapitel III). Daß die Autorin eine zusammenhängende Analyse der Sätze zugunsten vergleichender Betrachtung einzelner Passagen (Satzöffnung und -schluß) vernachlässigt, bekommt der Darstel-

lung gut. Diese methodische Entscheidung entspricht im übrigen den musikalischen Gegebenheiten: In den Prämissen des Satzbeginns werden die Weichen für die Formgebung des ganzen Satzes gestellt, die sich dann im Satzschluß erfüllt. (In diesem Zusammenhang spricht Marion Brück in Anlehnung an ihren Lehrer Rudolf Bockholdt von der Qualität einer „reflektierenden Schlußgestaltung“ in Mozarts Mittelsätzen.) – In welchem Maße periodische Satzstruktur für die Mittelsätze in den sieben Klavierkonzerten Mozarts bis 1783 (KV 175–415) bestimmend ist, wird genauso deutlich hervorgehoben wie die Tatsache, daß der Gegenüberstellung von Tutti- und Soloabschnitten, verglichen mit den Kopfsätzen, kaum satzkonstitutive Kraft zukommt. Besonderes Augenmerk legt die Untersuchung schon hier wie dann auch im weiteren auf mögliche Parallelen zu Arienform(en) und Ensemblebehandlung in Mozarts Opern, die sich in Satzarchitektur und -konzeption der Konzertsätze nachweisen lassen.

Die neben der älteren Dakapoform gleichberechtigte, modernere zweiteilige Arie und deren einheitliches tonales Bauprinzip (der erste Teil der Arie führt in die Dominanttonart) erkennt die Autorin als Orientierungspunkt für die Anlage der langsamen Sätze in den Konzerten. Im letzten Kapitel, das sich mit dem Ausdrucksgehalt der langsamen Sätze befaßt, konstatiert die Arbeit – unter Nennung zahlreicher Beispiele – eine Beziehung zwischen dem Szenetypus des kontemplativen Ensembles (nach Richard Strauss) mit seiner Funktion als „Ruhepunkt vor dem Finale“ sowie seinem intimen Charakter und der ausdrucksmäßigen Haltung und satztechnischen Anlage der langsamen Sätze. – Haben die Kapitel IV und V eher recherchierenden Charakter (Variations- und Rondoformen, Romanzencharakter und diesbezügliche gattungsgeschichtliche Aspekte), so ist das Kapitel VI schließlich im Sinne eines Resümées angelegt: Als Merkmal des Klavier- und Orchester-satzes in den langsamen Sätzen von Mozarts Klavierkonzerten wird zunächst die differenzierte Behandlung gleicher thematischer Gedanken durch Klavier, Bläser und Streicher sowie die Art des Zusammenwirkens betont, was als Indiz für eine „Emanzipation der Bläser“ – eine wichtige Entwicklung in Mozarts Orchesterstil – gelten muß. Mit Recht weist

die Autorin darauf hin, daß – im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Klavierkonzerten und als stilistisches Spezifikum der Wiener Konzerte Mozarts – die Klavierstimme keinen musikalisch vollständigen Satz aufweist, sondern erst im Partiturzusammenhang ihren eigentlichen Sinn erhält. Auch der ruhig atmende Gestus in rezitativisch anmutendem Satzzusammenhang hauptsächlich in Rondoformen (einstimmige Melodie in der rechten Klavierhand) wird von Marion Brück als stilistisches Kennzeichen (in Abgrenzung zu den frühen Salzburger Konzerten) benannt. – Den selbst formulierten Anspruch, nämlich den durch die Musik ausgelösten Affekt auf die objektiven Gegebenheiten des musikalischen Satzes zurückzuführen und dort dingfest zu machen, erfüllt die Arbeit durchgängig souverän. Nicht zuletzt trägt auch die sprachliche Gestaltung – sinnvolle und dem musikalischen Gegenstand angemessene Ergänzung rein beschreibend-analytischer Passagen durch bildlich-ausdruckschafte Formulierungen – dazu bei.

(Oktober 1995)

Gunther Diehl

*ELISABETH HÖLLERER: Die Hochzeit der Susanna. Die Frauenfiguren in Mozarts „Le nozze di Figaro“* Hamburg: von Bockel Verlag 1995. 130 S., Abb., Notenbeisp. (Zwischen/Töne. Band 2.)

Elisabeth Höllers Untersuchung des Frauenbildes in Mozarts *Le nozze di Figaro* paßt gut in das Konzept der neuen, von Hanns-Werner Heister herausgegebenen Schriftenreihe *Zwischen/Töne*: Denn diese Reihe will Musik in den Zusammenhang mit anderen Künsten und sozialhistorischen Prozessen stellen. Die Betrachtung der weiblichen Charaktere in Mozarts erster Da-Ponte-Oper bedeutet bei Höllerer, die Situation der Frau in Gesellschaft und Kunst zur Zeit Mozarts einzubeziehen. Die Arbeit zeigt, welche wichtigen Erkenntnisse für das Verständnis eines Werkes gewonnen werden können, wenn in die musikalische Analyse die soziokulturellen Einflüsse auf eine Oper einbezogen werden.

Höllerer betrachtet Libretto und Komposition und zeigt – wo es nötig ist – Abweichungen vom Vorbild Beaumarchais' auf. Sie untersucht sowohl die Einzelnummern als auch die

Ensembles, an denen Susanna und die Contessa beteiligt sind, mit Sorgfalt und bindet ihre Ergebnisse in den kompositions- und gattungsgeschichtlichen Kontext ein. Zudem arbeitet sie die frauenspezifische Behandlung heraus: Ungeachtet der Tatsache, daß die Oper nach dem Bräutigam benannt ist, übernimmt Susanna nicht nur im gesamten Handlungsverlauf eine wichtige Position; auch musikalisch ergreift sie oft die Initiative. Daß die Gräfin mithilft, die Pläne ihres Mannes zu durchkreuzen, und dadurch nicht als eindimensionale Figur der Leidenden erscheint, arbeitet Höllerer ebenfalls heraus.

Die chronologische Vorgehensweise scheint nicht unbedingt glücklich. Auf anderem Weg hätte sich die Vielschichtigkeit der Frauencharaktere vielleicht besser auf den Punkt bringen lassen; dies ist vielleicht auch eine Frage der sprachlichen Präsentation. Problematisch ist an Höllers Ansatz, daß sie an ihre Analyse unter Berufung auf wenig vorhandene musikwissenschaftliche Literatur zu ihrem Thema „ohne ein der Epoche unterstelltes Frauenbild“ herangeht – mit dem Anspruch, daß dieses Frauenbild „der Analyse nicht vorangehen, sondern aus ihr hervorgehen soll“ (S. 10). Dies ist sicherlich allein auf *Le nozze di Figaro* bezogen ein wünschenswertes Ziel; dennoch scheint es bedenklich, die breiten Erkenntnisse zur Geschlechterforschung aus anderen Disziplinen – wie Literatur- oder Geschichtswissenschaft – nicht zur Grundlage der Forschungsarbeit zu machen. Vielleicht begeht Höllerer deshalb den Fehler, die Situation der Frauen in Paris (Beaumarchais) mit der in Wien (Mozart/Da Ponte) gleichzusetzen. Zudem nimmt sie die musikwissenschaftlichen Forschungen aus dem angloamerikanischen Raum nicht zur Kenntnis, die gerade (aber nicht nur) im Bereich der gender studies Wesentliches hervorgebracht haben.

(November 1995)

Christina Zech

*Beethoven Forum 2.* Hrsg. von Christopher REYNOLDS, Lewis LOCKWOOD und James WEBSTER. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1993. IX, 236 S., Notenbeisp.

Das noch junge amerikanische Beethoven-Jahrbuch heißt *Beethoven Forum*. Es versam-

melt in seinem zweiten Band sechs Aufsätze und drei umfangreiche Rezensionen-Beiträge. Letztere, von Hermann Danuser, John Daverio und James Webster, kreisen um das Buch *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* (Laaber 1987) von Carl Dahlhaus anlässlich dessen 1991 erschienener englischer Übersetzung, um Dahlhaus' analytische Methode und seine Einsicht in die ästhetischen Prämissen des frühen 19. Jahrhunderts. Die sechs Aufsätze werden im folgenden kurz vorgestellt.

Michael C. Tusa, „Beethoven's ‚C-Minor Mood‘: Some Thoughts on the Structural Implications of Key Choice“ macht klar formulierte, feine Beobachtungen zu den Ähnlichkeiten, die sich in den Kopfsätzen vieler c-moll-Werke finden lassen: ‚Thematische‘ und ‚rhetorische‘ Topoi am Satzbeginn und im 1. Thema, charakteristische ‚Hammerschläge‘ und Modulationen, die abbrechen und wie ex nihilo in As-dur weiterfahren in der sogenannten ‚bridge‘, oder Des-dur als bevorzugte Tonart von Reprise- oder Coda-Beginn sind solche der Satztonart c-moll zugehörige Merkmale. Darauf aufbauend, könnte man nun besonders an den späten und spätesten c-moll-Werken untersuchen, wie diese Topoi in die individuelle Werkgestalt integriert sind, d. h. wie Beethoven sie individuell im jeweiligen Satzverlauf begründet; dies war jedoch nicht der Skopus dieses Aufsatzes.

Tia DeNora beschäftigt sich mit den soziologischen Aspekten des Ruhms Beethovens in seinem ersten Wiener Jahrzehnt: „Beethoven, the Viennese Canon, and the Sociology of Identity, 1793–1803“. Sie zeigt Beethoven unter dem Aspekt des Künstlers, der ‚gemacht‘ wird und der ohne ‚die Ästhetik‘ seiner Wiener Gönner nicht das hätte erreichen können, was er erreichte. Dabei sieht die Musikanschauung des Wiener Adels eher wie ein kulturpolitisch kalkuliertes Verhalten aus und Beethoven eher wie ein Medienstar unserer Tage. DeNora erkennt zwar eine Distanz zwischen 1803 und 1993, ist aber nicht bereit, diese als eine (musik-)historische wahrzunehmen: „It is necessary to think like ethnographers in order to distinguish between the meanings that cultural objects have for us as analysts and the meaning that they may have had for their contemporaries“ (S. 47). Völkerkundler haben es mit fremden Kulturen zu tun, nicht mit der eigenen: So kann nur je-

mand argumentieren, der sich nicht mehr historisch mit seinem Gegenstand verbunden weiß, sondern nur noch das Fremde unserer Vergangenheit empfindet. Daß gerade das Wort ‚Kultur‘, das in dem Beitrag viel gebraucht wird, den Aspekt der Kontinuität über Jahrhunderte beinhaltet, ist der Autorin anscheinend kaum bewußt. Da der Aufsatz aus dem soziologischen Blickwinkel geschrieben ist, finden Kriterien des Musikalischen keine Anwendung, was z. B. für die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Mozart und Beethoven nicht vorteilhaft ist.

Lawrence Earp, „Tovey's ‚Cloud‘ in the First Movement of the *Eroica*: An Analysis Based on Sketches for the Development and Coda“, bespricht die Skizzen zum Kopfsatz der *III. Sinfonie* in Landsberg 6 (Bds) vor allem in bezug auf den Beginn der Durchführung und die Behandlung des 3. Themas in Durchführung und Coda. Diese Stellen haben mit der Weiterführung des Cello-Cis von T. 7 zu tun: entweder nach D oder nach C. (Donald Francis Tovey nannte das klangliche Ereignis von T. 7f. „cloud“, woher sich der Aufsatztitel schreibt.) Earp betrachtet die Skizzen minutiös auf die Chronologie, d. h. auf die Abfolge der Notate hin. Beethoven sprang im Skizzenbuch hin und her – besonders interessant ist, daß offensichtlich von einem bestimmten Moment an (ab S. 37 in Landsberg 6) die Skizzen zur Durchführung und zur Coda abwechselnd notiert wurden. (Ein gleiches Notierverfahren konnte schon für die *II.* und unter Vorbehalt für die *VI. Sinfonie* festgestellt werden.) Die glasklare Disposition im Kopfsatz: aufsteigende Auflösung des „cloud“ zu Beginn von Exposition und Durchführung, absteigende Auflösung zu Beginn von Reprise und Coda (dort durch die Notation als *Des* und den mächtigen *Des-dur*-Akkord wahrhaft explizit gemacht, was Earp jedoch nicht erwähnt), hat Beethoven sich hart, gleichzeitig unzählige Details überblickend, erarbeitet. Selten hat sich die Unveränderbarkeit einer Beethovenschen Werkstruktur so triumphal dargestellt wie in dieser überaus fesselnden Betrachtung der Schritte, die die Skizzen zu diesem Ziel ‚gehen‘.

Lewis Lockwood, „A Problem of Form: The ‚Scherzo‘ of Beethoven's String Quartet in F Major, Op. 59, No. 1“ löst, wie mir scheint ohne auch nur den kleinsten Rest, die

Schwierigkeiten, die bislang bei der Bestimmung des Aufbaus des genannten Satzes auftraten. Es hieße den Spaß an der Lektüre eines besonders brillanten Textes verderben, wollte man hier das überraschende, nichtsdestoweniger einfache und plausible Ergebnis referieren. Über den Umgang mit Beethovens autographen Notaten und ihren Wert für das Werkverständnis kann man, so meine ich, durch die Lektüre dieser zehneinhalb Seiten Kostbares und Gültiges lernen. Und man staunt, daß Beethoven schon 1806 große musikalische Strukturen anlegen konnte, wie man sie von Bach kennt.

William Drabkin schreibt über „The Sketches and Autographs for the Later Movements of Beethoven's *Missa solennis*“. Die überaus gründliche und weitläufige Studie beschreibt genau und datiert annähernd die autographen Hefte (Bds aut. 1 = Kyrie, Art. 202 = Credo, Sanctus/Benedictus und Agnus Dei; das Autograph des Gloria ist verschollen) sowie die Skizzenbücher (die großen Art. 197 und Art. 201 sowie die kleinen, schwer rekonstruierbaren, von denen sich vermutlich das meiste befindet in Art. 180/200, einigen Blättern von Art. 205 und von BNbh Ms 51). Danach konzentriert er sich auf die größeren Veränderungen, die Beethoven im Autograph Art. 202 vornahm, und setzt sie überzeugend zu parallelen Einträgen in den Skizzenbüchern in Beziehung. Da wir es hier mit einer Fülle von Einzelbeobachtungen zu tun haben, wird die zukünftige Forschung sich dieses Aufsatzes wie eines Steinbruchs dankbar bedienen können.

Schließlich wird ein altes, grundsätzliches und wichtiges Thema aufgegriffen: Kevin Korsyn schreibt über „J. W. N. Sullivan and the *Heiliger Dankgesang*: Questions of Meaning in Late Beethoven“. J. W. N. Sullivan hat 1927 ein hierzulande wenig beachtetes Buch über Beethoven geschrieben (*Beethoven. His Spiritual Development*, Repr. New York 1960), in dem eben die Bedeutung der Beethovenschen Musik die zentrale Rolle spielt. Hiervon nimmt Korsyn seinen Ausgang. Auf der einen Seite zitiert der Aufsatz eine imposante Reihe prominenter Gedanken: von Aristoteles über Hume, Kant, Hegel und einige englische romantische Dichter bis zu Heideggers Hölderlin-Interpretationen, Paul de Mans Ansichten über Rilkes *Duineser Ele-*

*gien*, Gadamer und Ricœur. Auf der anderen Seite steht die Beschäftigung mit dem 3. Satz von op. 132. Die meisten Notenbeispiele verkürzen Beethovens Notenwerte auf ein Viertel (die Halbe wird also zum Achtel). Korsyn nennt dieses Vorgehen „durational reduction“ und beruft sich dabei auf verschiedene Aufsätze von Carl Schachter. Es hängt mit dem in Amerika seit einigen Jahren im Umlauf befindlichen Begriff des „hypermeter“ zusammen und versucht, metrische Einheiten, also Taktgruppen, als ‚Takte‘ zu notieren. Die Aufeinanderfolge unterschiedlich großer Taktgruppen führt in dieser reduzierenden Schreibweise also zu ‚Taktwechseln‘. Abgesehen davon, daß eine solche Notierung nicht ganz gegen unfreiwillige Komik gefeit ist, hat sie zwei schwerwiegende Nachteile: Sie verhindert Anschaulichkeit und verfälscht die Musik. Denn die Adagio-Teile des *Heiligen Dankgesangs* sind Choralbearbeitungen, und zwar nicht so sehr unter gregorianischem (wie Korsyn mit Warren Kirkendale meint) denn unter lutherischem Vorzeichen. Das kann man in der Partitur ‚sehen‘, wenn man die hohlen Noten in ihrer Konnotation von stile antico auf sich wirken läßt, wenn man den vierstimmigen Satz und nicht nur Außenstimmen betrachtet (Assoziation mit dem Kantionalsatz) und wenn man gleichzeitig die freien Einschübe in kleineren Notenwerten – im 17. und 18. Jahrhundert gängige Praxis der Choralbearbeitung – als eine andere (quasi rein instrumentale) Schicht gegen die Zeilen des imaginierten geistlichen Liedes zu stellen imstande ist. Im übrigen wird nach der Schenkerschen Methode, so wie sie in Amerika gelehrt wird, reduziert; auch diese Form der Reduktion bekommt einem so reichen Satz aber nicht gut. Korsyn beschreibt die Konfrontation der Adagio- und der Andante-Teile als einen dialektischen Prozeß und mahnt schließlich zur Zurückhaltung bei der Festlegung von Bedeutung. Darin kann man ihm zustimmen, jedoch wäre dieses Ergebnis vielleicht auch weniger aufwendig zu erreichen gewesen. Ob Korsyn weiß, daß immerhin auch einige europäische (musikwissenschaftliche) Autoren zur Frage der Bedeutung in Beethovens Musik Stellung genommen haben, läßt sich nicht ausmachen.

Ausstattung und Herstellung des Bandes sind von geradezu luxuriöser technischer ‚In-

telligenz': Alles scheint machbar zu sein, und alles hier Nötige wurde ohne den geringsten graphischen Kompromiß gemacht. Dem Verlag ist zu gratulieren.

(September 1995) Petra Weber-Bockholdt

*Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Wirkung, Deutung. Im Auftrag des Bayerischen Rundfunks hrsg. von Renate ULM. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994. 279 S., Abb., Notenbeisp.*

Zum aufgeführten Beethoven-Zyklus des BR-Symphonieorchesters unter Lorin Maazel, im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* als überzeugender Gegenpol zu den Herausforderungen der historischen Aufführungspraxis bejubelt, veröffentlichte dtv/Bärenreiter in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk diesen Konzertführer. Die meisten Artikel, die neben einer kurzgefaßten Analyse und Dokumenten zur Entstehungszeit einen die jeweilige Sinfonie mitunter nur tangierenden Essay beinhalten, sind durchaus lobenswert. Dagegen wäre auf das vielleicht verkaufsfördernde Vorwort von Lorin Maazel mit seinen schier unerträglichen Leerformeln („Wie unendlich viel ärmer wäre die Menschheit, hätte Beethoven nie gelebt, nie Musik geschrieben.“) besser verzichtet worden. Vorurteile werden aufgegriffen und mit Fragezeichen versehen. Das ‚Heitere‘ der 2. *Symphonie* wird von Armin Raab ebenso hinterfragt wie das angeblich ‚Heroische‘ der *Eroica* von Egon Voss. Der Artikel von Voss zeigt aber auch, wie trotz aller Klischeedurchbrechung einzelne Beethovenbilder nach wie vor virulent sind. Der Essay Voss' beschäftigt sich ausschließlich mit der Frage ‚Bonaparte: ja oder nein?‘, verkürzt damit aber, gerade für den Laien, das politische und ideengeschichtliche Umfeld der *Eroica* auf die Person Napoleons. Sinnvoller erscheint es dagegen, wie Martin Geck es in seiner Analyse der 5. *Symphonie* tut, gerade die politische ‚Gesinnung‘ Beethovens unter einer allgemeinen, aus der Ideologie der (Spät-)Aufklärung und ihrer Diskurse heraus zu stellenden Frage zu betrachten.

Da der Raum für weitere Ausführungen hier nicht gegeben ist, sei auf eine detaillierte Auflistung weiterer Artikel verzichtet, nicht ohne

jedoch auf einen ärgerlichen Punkt in Wolfgang Stährs Analyse der 9. *Symphonie* hinzuweisen. Stähr beendet seine Analyse mit dem Hinweis, daß „derart utopisches Denken heute vielen fremd geworden, manchen gar verdächtig (ist)“. Solchen Kritikern, die „am Ausgang eines von Kriegen und Diktaturen gezeichneten Jahrhunderts, entmutigt und desillusioniert, das Ende der Utopien ausrufen“, hält Stähr simpel und pathetisch die Worte „O Freunde, nicht diese Töne“ entgegen. Stähr reißt hier eine ernstzunehmende Frage an, widmet dieser aber nicht einmal eine halbe Buchseite, um sie dann apodiktisch mit einem Beethoven/Schiller-Zitat zu beantworten. Ehe die Komplexität dieses Aspekts der 9. *Symphonie* derart nivellierend heruntergespielt wird, hätte der Autor diesen nach Aktualität heischenden Abschnitt besser unterlassen.

Herausgehoben seien am Schluß noch die guten Kommentierungen der abgebildeten Beethovensportraits durch Michael Ladenburger. Der Leser erfährt die wichtigsten Details über Entstehungsbedingungen und Bildtypus, wobei auch die mitunter extremen Verschönerungen bzw. Verklärungen Beethovens erläutert werden.

(September 1995)

Roland Schmenner

*ALBRECHT GAUB/MELANIE UNSELD: Ein Fürst, zwei Prinzessinnen und vier Spieler. Anmerkungen zum Werk Aleksandr Borodins. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1994. 169 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 6.)*

Die Reinschrift einer Arie in einer Oper von gewiß nationaler Bedeutung wird vom Komponisten einem befreundeten Sänger geschenkt, gerät in dessen Nachlaß in ein Theatermuseum, das sie registriert und gelegentlich vor Tausenden Besuchern ausstellt, sie ist also keineswegs unbekannt, nur: Von der Musikforschung, die den Nachlaß des Komponisten auswertet, wird sie nicht wahrgenommen, bis mehr als hundert Jahre später ein Student dahinterkommt, aus fremdem Lande noch dazu, um die Fachwelt zu erstauen: Der Fund ist echt. Ob dergleichen auch im Westen möglich wäre? Zu befürchten ist: ja.

Nun ist die Quellenlage bei Aleksandr Borodins *Fürst Igor* auch besonders kompliziert.

Der Komponist hat die Oper begonnen und weggelegt, ihr Material weiterverwertet, Jahrzehnte später wieder aufgenommen, doch nie zu Ende komponiert (dies taten nach seinem Tod seine Freunde Nikolaj Rimskij-Korsakov und Alexandr Glazunov). Die Fülle der Skizzen, oft überhäuft mit Eintragungen mehrerer Redaktionsschichten, ist unübersehbar und bot zu manchen Neufassungsversuchen Anlaß – die von Albrecht Gaub im Petersburger Theatermuseum aufgefundene Version der Arie Fürst Igors wird in keiner authentischen Fassung mehr fehlen dürfen.

Im zweiten Aufsatz stellt Gaub an Hand der Harmonik zweier Liedkompositionen – beide haben mit Prinzessinnen zu tun – die Frage, ob man Borodin als frühen Vorläufer des Impressionismus ansehen müsse und ob er mit ihr gar Impressionisten in Frankreich beeinflusst habe, das zeitweise auf russische Musik versessen war. Die Frage bleibt letztlich unbeantwortet: Es läßt sich nicht überprüfen, was Claude Debussy von Borodin gekannt haben kann. Ob nicht die Meßlatte ‚Impressionismus‘ überhaupt ein ungeeignetes Werkzeug ist, bleibt andererseits zu fragen: Harmonische Strukturen wie Ganztonleitern und klingende Sekunden (Franz Liszt bemerkte sie wohl, und Borodin war darauf stolz) sind der russischen Musik von Michail Glinka an immanent und bilden das Ausgangsmaterial späterer Avantgarden (Sergej Protopopov, Nikolaj Roslavec, Arthur Lourié). Das von Gaub gegebene Notenbeispiel aus der *Meeresprinzessin* müßte man nicht unbedingt, wie er versucht, nach Riemann analysieren, sondern könnte auch sehr gut die der russischen Musik eigenen transponierenden Tonkomplexe hier entdecken, die in dichte chromatische Felder führen (und später in Zwölftonfelder führen werden).

Ideologiekritik ist es schließlich, was Melanie Unseld in ihrem Beitrag zu Borodins Streichquartettsschaffen mit dem Versuch seiner Aufwertung gelingt. Das von Milij Balakirev angeführte ‚Mächtige Häuflein‘ war nicht nur Hüter des musikalischen Fortschritts, sondern pflegte auch seine kräftigen Vorurteile gegen Akademisches oder Deutsches und verachtete die Kammermusik, prägte damit viele später gültige Auffassungen, die dann zu hier kaum verständlichen Auseinandersetzungen Anlaß gaben. So blieben auch

Borodins Streichquartette von der Mit- und Nachwelt unterbewertet: zu Unrecht, wie die Autorin glaubhaft macht.

(Juli 1995)

Detlef Gojowy

ULRIKE BRIGITTE KEIL. *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit. Untersuchungen zu ihrem Kammermusikstil zwischen Traditionalismus und „Neudeutscher Schule“* Frankfurt a. M. u. a. Peter Lang 1996. 310 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 150.)

Ulrike Keil widmet sich in ihrer in Heidelberg vorgelegten Dissertation der badischen Komponistin Luise Adolpha Le Beau (1850–1927). Sie untersucht dabei speziell Kammermusik Le Beaus und bemüht sich um eine musikhistorische Einordnung dieser Komponistin zwischen traditionellen und ‚neudeutschen‘ Strömungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Schwerpunkt der Arbeit sind Analysen von Werken unterschiedlicher Satztypen und Besetzungen aus dem von Keil zeitlich in drei Perioden untergliederten Schaffen Le Beaus.

Den Stückbetrachtungen sind nur einige zentrale biographische Details vorausgestellt. Diese sind nützlich, da Le Beau – zur Jahrhundertwende als die „bedeutendste deutsche Komponistin“ (S. 13) gefeiert – heute wenig bekannt ist. Vor allem zwei Aspekte werden dabei beleuchtet: die Schaffensphasen und die Produktionsbedingungen für eine Komponistin im 19. Jahrhundert. Le Beaus Schaffenskraft litt zunehmend darunter, daß sie keine Professur erhalten und nur mit großem persönlichen Einsatz Aufführungen ihrer Werke erreichen konnte – trotz weitreichender Anerkennung ihrer kompositorischen Leistungen. Darüber hinaus wird deutlich, wie sehr die Anregung des Baden Badener Kapellmeisters Paul Hein Le Beau in ihrer Lebensmitte noch einmal beflügelte und die sichere Aussicht auf Aufführung sie zu großen Formen – Sinfonie und Märchenoper – ermutigte. Somit könnte Le Beau ein Beispiel dafür sein, daß sich Komponistinnen ihrer Zeit nicht aus Unvermögen

nicht an große Gattungen heranwagten, sondern eher aufgrund gesellschaftlicher Schwierigkeiten.

Gerade dieser Aspekt schiene bei Le Beau einer genaueren Untersuchung lohnend zu sein. Doch Keil wählte die Kammermusik – bedauerlicherweise, denn die Beschäftigung mit den Großformen hätte die spezielle Situation einer komponierenden Frau im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit einer ausführlichen Werkbetrachtung noch stärker zuspitzen können. Keil merkt dazu an, daß sie sich „aus gattungsgeschichtlichen Gründen“ (S. 14) für die kleinen Formen entschied. Ob Qualitäts- oder Quantitätsfragen hier mit ausschlaggebend waren, erfährt man nicht. Die Kammermusik bietet sicherlich den Vorteil, daß sie sich durch das ganze Schaffen Le Beaus zieht und dadurch stilistische Entwicklungen sichtbar werden.

In gründlichen Analysen arbeitet Keil die Wesensmerkmale etwa der frühen *Violinsonate* op. 10 heraus, die sich noch streng – aber inspiriert – an der traditionellen Form des Sonatensatzes orientiert. Die Erweiterung der Sonatenform mittels zyklischer Verknüpfung ermöglichte dann im *Streichquartett* op. 34 eine programmatische Konzeption, die Le Beau an den ‚Neudeutschen‘ so faszinierend fand. Keil stellt die Ergebnisse ihrer Arbeit beachtenswert konzis dar. Lediglich das mehrfach verwendete Attribut „assoziativ“ für Le Beaus Themenbau verwundert – nicht nur, da es im Hinblick auf die Kompositionsweise von Frauen häufig und eher pejorativ gebraucht wurde. Zudem scheinen Le Beaus Themen nicht ‚irgendwie‘ assoziativ aufeinander bezogen zu sein, sondern – wie ein Blick in die Partitur z. B. des Kopfsatzes von op. 10 (T. 1-22) zeigt – motivisch wörtlich aufeinander bezogen und nur in den Instrumenten vertauscht.

Trotz dieser Einwände ist Keils Arbeit eine sehr tiefgehende, materialreiche Studie, die das Schaffen Le Beaus kenntnisreich und reflektiert in den musikhistorischen Kontext des 19. Jahrhunderts stellt. Sie liefert sowohl einen Beitrag zur Entwicklung der Kammermusik zwischen den ästhetischen Fronten der Zeit als auch zur Wiederentdeckung des weiblichen Anteils an der Musikgeschichte.

(Januar 1996)

Christina Zech

**JÜRGEN SCHAARWÄCHTER:** *Richard Strauss und die Sinfonie. Köln: Verlag Dohr 1994. 169 S., Notenbeisp.*

Ein Titel, der viel verheißt: beispielsweise eine Untersuchung von Strauss' sich wandelnder Haltung zur Sinfonie, dokumentiert an seinem Weg von den beiden frühen *Sinfonien* in *d-* und *f-Moll* über die *Sinfonische Fantasie Aus Italien* bis zu den Tondichtungen; vielleicht auch eine nähere Beschäftigung mit den erhaltenen Quellen späterer sinfonischer Versuche des Opernkomponisten (die bekanntlich sämtlich unausgeführt blieben). Alles lohnende Themen, bei denen man bislang noch immer auf die Arbeiten von Richard Specht, Ernst Krause und Norman Del Mar angewiesen ist (die jüngste, dem Frühwerk Strauss' gewidmete amerikanische Studie von Craig James De Wilde, die Schaarwächter noch nicht vorlag, ist kaum mehr als der berühmte Tropfen auf dem heißen Stein). Doch welche Erwartungen auch immer man an Schaarwächters Buch stellt: Sie werden enttäuscht. Nicht eines seiner (auf S. 9 formulierten) Ziele hat der Autor erreicht.

Dem Nachweis der „frühen Einflüsse auf Strauss“ dienen zunächst Analysen der beiden *Sinfonien*. Sie beschränken sich freilich im wesentlichen auf die Nachzeichnung der offenen zutage liegenden formalen Stationen und die Beschreibung des thematischen Materials und seiner Verarbeitung. Versuche, jeweils abschließend Einflüsse verschiedener Komponisten „festzumachen“ (S. 22), erschöpfen sich in so originellen Formulierungen wie z. B.: „T1a [das Hauptthema des 1. Satzes der *d-Moll-Sinfonie*] . . . erinnert an Mendelssohn, während T2a [das 2. Thema desselben Satzes] in die Richtung von Brahms oder Beethoven weist.“ (S. 23).

Zur Dokumentierung der weiteren Entwicklung der sinfonischen Form (sein zweites Ziel) untersucht der Verfasser nach den frühen *Sinfonien* lediglich die *Symphonia domestica* und die *Alpensinfonie* – weil nämlich in deren Titeln erneut die Bezeichnung ‚Sinfonie‘ vorkomme (S. 10). Hinter dieser Entscheidung verbirgt sich offenbar die Vorstellung, nur hier erwiesen sich Form (der Sinfonie) und programmatischer Inhalt als gleichrangig, während in den dazwischen entstandenen „Tondichtungen“ die Form dem Inhalt „noch nicht

gleichgeordnet" (S. 10) sei: ein arges Mißverständnis Straußscher Überzeugungen (daß der Komponist überdies im Schreibkalendereintrag vom 6. 8. 1902 von der *Symphonia domestica* als einer „sinfonischen Dichtung“ sprach, ist Schaarwächter offenkundig entgangen). Gewiß, äußerlich tritt das ‚Sinfonische‘ in der *Domestica* mit ihrer kaum verschleierte Viersätzigkeit offener zutage als in den Tondichtungen zuvor. Zu fragen wäre aber dann beispielsweise nach ähnlichen Strukturen dort oder umgekehrt nach der Bedeutung ‚einsätziger‘ Formen für die *Domestica*. Schaarwächters Versuch, zwischen den frühen *Sinfonien* und den späten ‚Sinfonien‘ formale Verbindungen aufzuzeigen, ohne die übrigen Tondichtungen zu berücksichtigen, kann man nur als verfehlt bezeichnen. Auch seine Analysen der *Symphonia domestica* und der *Alpensinfonie* helfen wenig weiter. Der Verfasser protokolliert in eigenwilliger Form das musikalische Geschehen, hebt scheinbar wahllos ihm wichtig scheinende Ereignisse hervor und jagt gerne Reminiszenzen aller Art nach (vgl. S. 84–91). Seine formalen Interpretationen muten nicht selten willkürlich an: Dem Rezensenten leuchtet beispielsweise nicht ein, weshalb der hypothetische Kopfsatz der *Alpensinfonie* nach 237 Takten mit einer nur achttaktigen (!) Reprise innerhalb eines geschlossenen *As-Dur*-Abschnittes enden soll, oder was die Gipfelmusik mit dem Trio eines Scherzos zu tun haben könnte (S. 97).

Auf die übrigen Kapitel der Arbeit (zur Funktion der Programme und zu den Stilmitteln Strauß') näher einzugehen erübrigt sich. Statt wirklich Neues zu bringen, wärmt der Verfasser lieber die alte These wieder auf, Strauss sei kein „Problematiker“ (S. 74) gewesen, sondern ein Musiker mit einer „naïvischen Einstellung“ (S. 76), weshalb man ihm die „Darbietung von Äußerem“ in seinen Stücken nicht zum Vorwurf machen könne!

Einige Korrekturen von Informationen des Verfassers über Programme und Entstehungsgeschichten der *Symphonia domestica* und der *Alpensinfonie*:

a) *Domestica*: Die Partitur begann Strauss, wie sein Eintrag zu Beginn verrät, schon am 17. 5. 1903, nicht erst am 7. 10. (S. 51). Es gibt keine „ursprünglich vorhandenen Zwischentitel der Partitur“, die Strauss später wieder getilgt hätte (ebd.). Die offiziellen Auskünfte

über das Programm wurden nach der Uraufführung nicht „zurückgenommen“ (S. 62), sondern umgekehrt ständig ausführlicher. Über eine vierteilige Form des Stückes informierte Strauss nicht erst am 12. 12. 1904 (S. 61, Anm. 9), sondern bereits im Programmheft der deutschen Erstaufführung in Frankfurt/Main am 1. 6. des Jahres.

b) *Alpensinfonie*: Daß „Ideen und Skizzen“ Strauss schon 1879 beschäftigten (S. 80), ist lediglich eine Vermutung des Verfassers. Die Übersicht über die Skizzenbücher auf S. 81 ist unvollständig: Es fehlen die Nummern 6, 17 und 25. Den Titel *Der Antichrist. Eine Alpensinfonie* dürfte das Stück kaum schon 1902, sondern erst nach Mahlers Tod im Mai 1911 erhalten haben; noch um 1910 lautete er, wie Skizzenbuch 23 zeigt: *Die Alpen*. Von dem vom Verfasser auf S. 92 zitierten angeblichen „ersten vollständigen Konzept“ des Stückes (das nicht „eindeutig“ 1902, sondern wohl zwischen 1899 und 1902 entstand) gelten mit Ausnahme der ersten und letzten Stichworte alle übrigen nicht der *Alpensinfonie*, sondern der *Künstlertragödie*. Zu diesem Projekt hat Strauss also keineswegs nur „Überlegungen“ (S. 39) angestellt.

Positiv zu vermerken sind die umfangreiche Bibliographie, das abschließende Personenregister und vor allem der Abdruck von Strauss' eigener „Analyse“ seiner *Sinfonie* in *f*-Moll im Anhang (S. 155–162).

(Mai 1995)

Walter Werbeck

GUILLAUME LEKEU: *Correspondance. Introduction, Chronologie et Catalogue des Œuvres par Luc VERDEBOUT Liège: Mardaga (1993). 496 S., Abb., Notenbeisp.*

Es ist ein reizvolles Gedankenspiel, sich zu überlegen, welche Werke berühmter Komponisten überliefert wären, wenn sie wie der 1870 geborene Belgier Guillaume Lekeu bereits mit 24 Jahren verstorben wären. Zu seinem 100. Todestag erschienen nicht nur zahlreiche CD-Einspielungen, sondern auch eine umfangreiche Publikation von Luc Verdebout im rührigen und buchtechnisch äußerst sorgfältig arbeitenden Lütticher Verlag Pierre Mardaga, die, soviel ist eindeutig, ein Standardwerk der Lekeu-Forschung darstellt. Hier werden nicht nur sämtliche 209 bis zum Ab-

schluß des vorliegenden Buches in Original oder Kopie aufgefundenen bzw. aus früheren Publikationen bekannten verschollenen Briefe Lekeus an verschiedene Empfänger in chronologischer Folge geboten, sondern auch ein thematisches Werkverzeichnis. Dieses zeichnet sich früheren Werkaufstellungen gegenüber einerseits durch eine dem aktuellen Standard der Werkverzeichniserstellung angepaßte, erheblich ausgeweitete Eingabemaske für jedes Werk aus und umfaßt andererseits mehr als 50 zusätzliche, bislang unbekannte Werke, die Verdebout bei seinen Forschungsarbeiten ausfindig machen konnte, insbesondere im Verlagsarchiv der Editions Salabert in Paris. Die Gesamtanzahl der Kompositionseinträge umfaßt nach dem Verdebout-Verzeichnis nun 124 Nummern; es ist zu hoffen, daß die musikalische Praxis sich zumindest einiger der ausgegrabenen Schätze in Zukunft bemächtigt.

Lekeu, der als passionierter Briefschreiber in einem angenehm zu lesenden Stil schreibt, weist eine seltsame Zweigesichtigkeit auf: Eine für sein Alter erstaunliche innere Freiheit und Selbständigkeit in allen kompositorischen und ästhetischen Fragen – er besuchte nie ein Konservatorium, lehnte die Wagner-Nachfolge ab, haßte das gängige französische Opernrepertoire und stand allem Akademismus Pariser Prägung äußerst feindselig gegenüber – kontrastiert mit einer geradezu infantil zu nennenden emotionalen Abhängigkeit von seinen Eltern und insbesondere von seiner Mutter. Leider spart die in allen sachlichen Detailfragen manchmal überausführliche Kommentierung Verdebouts den gesamten persönlichen Bereich nahezu vollständig aus. So erfährt man weder, wovon Lekeu eigentlich lebte (es ist anzunehmen, von seinen Eltern), worum es sich bei den in vielen Briefen angedeuteten Konflikten innerhalb der sehr weit verzweigten Lekeu-Familie handelte, noch wird die Bedeutung der zahlreichen, oft nur kurz andauernden, doch anscheinend intensive Phasen durchlaufenden Freundschaften zu Musikern und anderen Künstlern kritisch evaluiert, ein Manko, das um so fühlbarer ist, als Anzahl und Daten der überlieferten Briefe nicht unbedingt mit der gewichtigsten Phase einer Freundschaft korrelieren. Dies gilt ganz besonders im Falle Eugène Ysayes, an den lediglich zwei Briefe gerichtet sind, der jedoch

für Lekeu von 1891 an bis zu seinem Tod eine ganz entscheidende Rolle spielte, sowie ebenso für Vincent d'Indy. Die für den neunzehnjährigen Lekeu wichtigste Beziehung, nämlich diejenige zu seinem Lehrer César Franck, der bereits ein Jahr nach dem Kennenlernen, Ende 1890, verstarb, fehlt, da keine Briefe vorliegen. Bei einer Gesamtedition des Briefwechsels, wie sie die vorliegende zu sein beansprucht, hätte man gerne erfahren, ob Gegenbriefe zumal der berühmten Persönlichkeiten existieren, wie groß der Umfang noch verschollener Briefe eingeschätzt wird und welchen Prozentsatz der Korrespondenz an die einzelnen Empfänger die vorliegenden Schreiben ausmachen. Die dem Briefwechsel vorangestellte, zwar nützliche, doch allzu trockene und stichwortartige Chronologie des Lebens von Lekeu gibt hierüber keinen Aufschluß.

Sehr gut erhellen aus Lekeus Briefen sein melancholischer Grundcharakter, seine Verehrung für den über alles gestellten, teils als erdrückend, teils als anregend empfundenen Beethoven, sein künstlerisches Credo, demzufolge er – als echtes Kind der Spätromantik – in all seinen Werken seine von stark ausgeprägten Gegensätzen gekennzeichneten seelischen Zustände auszudrücken suchte, ohne jedoch Programmusik im Sinne der Symphonischen Dichtung zu schreiben, all dies kombiniert mit einer oft qualvollen Selbstkritik, die ihn zu immer langsamerem, bis ins kleinste durchgearbeitetem Komponieren führte. Wunderbar ist sein einem Brief an die Mutter entstammender Satz (S. 265): „Die wahre Art, ein Werk zu korrigieren ist, ein besseres zu komponieren. [...] daß man das ganze Leben arbeiten muß, um einen einzigen Traum zu vervollkommen, von dem jedes einzelne Werk ein Versuch ist, ihn zu verwirklichen.“

Der zwar einige inhaltliche Wünsche offenlassende, doch nichtsdestotrotz gelungene Band wird vervollständigt durch zwei Aufsätze Lekeus, eine Bibliographie sowie zahlreiche Register.

(September 1995)

Susanne Shigihara

*Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung.*  
Hrsg. von Susanne SHIGIHARA. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1993). 383 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band X.)

Seit Eröffnung der vorliegenden Reihe im Jahre 1978 wird zum ersten Mal wieder ein Sammelband mit Aufsätzen vorgelegt, die außerhalb von Symposien entstanden sind. Einige Beiträge wurden bereits an entlegener Stelle publiziert. In ausgeglichener Weise gruppieren sich die 14 Aufsätze um drei Themenkreise. Der 1. Teil bringt Untersuchungen zum kompositorischen Standort Regers bzw. zur Rezeption und Interpretation seines Werks. Friedhelm Krummacher beschreibt die Auseinandersetzung Regers mit Bach. Dabei werden vor allem die in heutigen Betrachtungen meist übergangenen, außerhalb der Orgel- und Chormusik liegenden Werke einbezogen. Diese um 1900 als Zukunftsmusik heftig bekämpften Kompositionen zeigen eine andere Seite von Regers Schaffen. Insgesamt kommt Krummacher zu dem Ergebnis, daß historisierende und radikale Momente, die sich bei späteren Komponisten als Neoklassizismus und Avantgarde formierten, in Regers Gesamtwerk noch weitgehend verbunden sind. Der schwedische Komponist und Organist Bengt Hambraeus geht dem Verhältnis Reger-Straube nach. Als ein nicht in der deutschen Schule direkt ausgebildeter Musiker ist er besonders prädestiniert, diesen durch Halbwahrheiten und Legendenbildungen belasteten Themenkomplex objektiv darzustellen.

In einem kenntnisreichen Beitrag setzt sich Susanne Shigihara für Regers einziges *Violinkonzert* ein. Dessen ungewöhnliche Länge war schon um 1908 das Ziel einer heftigen Kritik. Reger sprach selbst vom „Riesenbaby“ bzw. „Monstrum“ Shigihara verfolgt den Weg des Regerschen Autographs und bespricht die wenigen Aufführungen. Neuere Anzeichen zeigen ein wachsendes Interesse an Regers „am gründlichsten vergessenen“ Werk. Daran anknüpfend äußert sich Susanne Popp zur musikalischen Wahlverwandtschaft Max Regers mit Adolf Busch. Der große Geiger hatte sich stets für das Violinkonzert eingesetzt. Die wiederaufgefundene Autobiographie von Frieda Kwast-Hodapp (1880—1949) gab Horst Ferdinand genügend Fakten, um die bedeutende Klaviervirtuosin als Vorkämpferin für Max Reger näher vorzustellen. Die Studie enthält auch interessantes Material über andere Künstler (u. a. Ferruccio Busoni, James Kwast, Clara Schumann).

Die analytischen Beiträge zur Instrumentalmusik bilden den 2. Teil der Publikation. Jost Michaels stellt die kompositorische Entwicklung Regers anhand eines Vergleichs der beiden *Klarinettensonaten op. 49, Nr. 1*, und *op. 107* dar, die in ihrer Entstehung ca. 8 Jahre auseinanderliegen. Stefan Mickisch untersucht Regers *Bachvariationen für Klavier, op. 81*. Er erkennt in dem 1904 entstandenen, vom Komponisten selbst sehr geschätzten Werk ein „exemplarisches Gesamtbild der Regerschen Entwicklung“ auf dem Gebiet der Klaviermusik. Øyvind Dybsand verfolgt das „Zusammenwirken ungleicher Eigenschaften“ in dem *Klaviertrio op. 102*, das Reger selbst als „revolutionär“ bezeichnet hatte. Susanne Popp gelangt zu dem eigenwilligen, aber überzeugenden Ergebnis, daß der langsame Satz von Regers Klavierkonzert (*Largo con gran espressione*) von der Kompositionsidee her als Destabilisierung bestimmt wird. Hier werde Ruhe gegen Unruhe, Sicheres gegen Unsicheres, Stabiles gegen Instabiles gesetzt. Die Irritation des Hörers könne als Kompositionsziel verstanden werden. Auf Grund Regerscher Streichungen im zweiten Satz der *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin, op. 128*, kann Michael Kube deutlich machen, daß eine Rezeption des Werkes unter dem Aspekt des Programmatischen keinesfalls den Intentionen Regers entspricht.

Für den dritten Bereich der Publikation, der Analyse von Vokalwerken, steuert Susanne Popp drei Aufsätze bei. Als ein interessantes Gedankenspiel ist ihr Beitrag über ungeschriebene Oratorien Regers angelegt. Daß es nicht zur Verwirklichung solcher Pläne gekommen ist, wird neben inneren Ursachen vor allem auf das Unverständnis von Regers näherer Umgebung — vor allem Karl Straubes — zurückgeführt. In Regers Hebbelvertonung *Weihe der Nacht, op. 119*, erkennt die Verfasserin, daß trotz Berücksichtigung sämtlicher Dimensionen des kunstvoll auskomponierten Textes die Musik ihr Eigenleben führt. Als stark bekenntnishaft wertet Susanne Popp die Vertonung des Eichendorfftextes *Der Einsiedler*, wobei Regers Selbstzitat „Komm Trost der Welt“ als „Symbol des tröstenden Schaffensvorgangs“ gedeutet werden kann. Susanne Shigihara schließt den wissenschaftlichen Teil der Studien mit dem Versuch ab, die Ursachen

für Regers Abbruch am *Lateinischen Requiem* zu erfassen. Sie empfiehlt eine mehrdimensionale Betrachtungsweise und vermutet als größtes Hindernis das um 1915 weite Auseinanderklaffen von christlicher Tradition und modernem Krieg.

Ein Werkverzeichnis verweist auf die in diesem Band genannten Kompositionen Regers. Das sauber gearbeitete Personenverzeichnis erleichtert den Umgang mit dem faktenreichen Band. Die Verwendung von sehr kleinen Drucklettern gewährleistet zwar ein Maximum an Text, erschwert jedoch den Lesevorgang.

(März 1995)

Eberhard Möller

JOSEPH WILLIMANN: *Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmars Andreae 1907–1923*. Zürich. Kommissionsverlag Hug & Co. 1994. 182 S. (178. *Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1994.*)

Ferruccio Busoni korrespondierte ausgiebig und meist druckreif mit namhaften Zeitgenossen. Während viele seiner eigenen Briefe veröffentlicht worden sind, war bis vor kurzem nur eine einzige komplette Korrespondenz Busonis publiziert worden: die mit Arnold Schönberg, 1977 erstmals herausgegeben von Jutta Theurich. Dichte und Niveau dieses Gedankenaustauschs sind in den übrigen Briefwechseln Busonis wohl nicht erreicht worden.

Die jetzt von dem Schweizer Musikwissenschaftler Joseph Willimann vorgelegte Korrespondenz Busonis mit dem Zürcher Dirigenten und Komponisten Volkmars Andreae (1879–1962) ist umfangreicher und von sehr unterschiedlicher Intensität und Qualität. Er dokumentiert die langsame Entstehung einer Freundschaft und gibt Aufschluß darüber, wie und warum Busoni eine so starke Anziehungskraft auf Menschen ausübte, wie er sein Gegenüber faszinierte und prägte, ihm gab und von ihm nahm. Obwohl Busonis Briefe quantitativ (85 Busoni-Briefen stehen nur 24 Briefe Andreaes gegenüber) und über weite Strecken auch inhaltlich dominieren, war doch Andreae in dieser Partnerschaft der Aktivere. Als Leiter des Tonhallenorchesters Zürich nahm er den weltberühmten Busoni als Solisten und – zu dessen Befriedigung – auch als

Komponisten in seine Konzertprogramme. Als sich Busoni 1915 vor dem Krieg zwischen seinen Heimatländern Italien und Deutschland aus Berlin ins Zürcher Exil zurückzog, trug Andreae entscheidend dazu bei, daß der von ihm verehrte Künstler berufliche Erfüllung und menschlichen Rückhalt fand.

Der Briefwechsel, bis dahin weitgehend geschäftlicher Natur, gewinnt nun an kollegial-freundschaftlicher Wärme und inhaltlicher Vielfalt. Busoni läßt Andreae an seinen Plänen und Entwürfen (u. a. zur Oper *Doktor Faust*) teilnehmen, bedenkt Brennpunkte und Personen der zeitgenössischen Musikszene mit hintersinnigen Aperçus und setzt seine lebenslangen Reflexionen über Bach, Mozart, Beethoven und Wagner fort. Über das ‚Germanische‘ und das ‚Romanische‘ in der Musik kommt es mit Andreae, den diese Frage als Schweizer Komponisten sehr beschäftigt, zu einem Dialog. Andreaes Briefe, die lange Zeit außer der Bewunderung für Busoni kaum etwas Persönliches erkennen ließen, werden in dem Maße, in dem Busoni sich ihm öffnet und er selbst als Mensch und Künstler reift, lockerer, origineller, inhalts- und gedankenreicher. In den letzten Jahren (1920–1923), als Busoni wieder nach Berlin zurückgekehrt ist, beschreiben die beiden Briefpartner gemeinsam eine Tour d’horizon des nachkriegsbewegten europäischen Musiklebens, die ein Lesevergnügen ist.

Dafür muß man im ersten Teil des Briefwechsels einige Durststrecken in Kauf nehmen. Dem Herausgeber war dies bewußt, und er hat keine Mühe gescheut, diesem Problem durch eine Kommentierung zu begegnen, die seine detailgenaue Kenntnis von Leben und Umfeld seiner Protagonisten verrät. Gewiß ist der Leser dankbar für Verständnishilfen und auch für darüber hinausgehende Informationen, die größere Zusammenhänge verdeutlichen. Aber man sollte ihm nicht Fragen beantworten, die er bestimmt nicht stellt. Für den Spezialisten indessen sind die verschiedenen Kommentar-Ebenen (Einleitung, biographische Zwischentexte, der umfangreiche Fußnotenapparat) eine Fundgrube, die sich mit Hilfe eines Registers allerdings noch besser ausbeuten ließe. Wer hingegen vor allem die Briefe lesen möchte, findet zwar einen verläßlich edierten Text, der durch Kopfleisten übersichtlich gegliedert ist, jedoch schieben sich zwischen die einzelnen Briefe oft wahre

Barrieren von Chroniken oder Fußnoten – kein Wunder, wenn der Kommentar so lang ist wie drei Viertel des Textes. Weniger wäre hier mehr gewesen. Dennoch leistet die Edition einen wertvollen Beitrag zur Busoni-Forschung und zur europäischen Musikgeschichte im ersten Viertel dieses Jahrhunderts.

(Juli 1995)

Eva Hanau

*Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts.* Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition 1990. 220 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 22.)

Der von Otto Kolleritsch herausgegebene und von ihm mit einer Vorbemerkung versehene Sammelband enthält dreizehn musik- oder kulturwissenschaftliche Beiträge, die 1988 aus Anlaß des Grazer Symposiums „Die Wiener Schule und das Hakenkreuz“ vorgetragen wurden. Es handelte sich um eine Veranstaltung, die sich an das Generalthema „Schuld und Unschuld der Kunst“ des „steirischen Herbstes“ anlehnte, das an den Anschluß Österreichs vor 50 Jahren erinnerte.

Auf die breite thematische Streuung der Vorträge wies der Herausgeber mehrfach selbst hin, wie denn auch die Titelgebung des publizierten Bandes eine gewisse Ausdehnung des geschichtlichen Horizonts ankündigt. Von dem Hauptthema entfernen sich mehr oder minder jene Aufsätze, die mit der Nietzsche-Wagner-Kontroverse (Allan Janik) anheben, bei der faschistischen Kulturpolitik Italiens (Quirino Principe) verweilen oder zur Grazer Lokalgeschichte der Nachkriegszeit (Renate Božić) übergehen. Einen eigenen Schwerpunkt bilden Emigration und Exil, wobei die Sphären der U- und E-Musik gleichermaßen bedacht werden. Die Vorträge von Jerome Barry und Alfred Goodman gelten Kurt Weill sowie der angewandten und funktionellen Musik im amerikanischen Exil. Dem stehen zwei detailreiche Untersuchungen gegenüber, die sich Hanns Eislers Ideen zu einer neuen Verwendung der Zwölftontechnik (Albrecht Dümmling) zuwenden und dem (in jüngster Zeit vielbeachteten) *Klavierkonzert* op. 42 Arnold Schönbergs (Peter Petersen) widmen, dessen

Deutung als ‚programmatische‘ Exilkomposition zu vielfältigen Überlegungen reizt.

Auf den engeren Themenkreis konzentrieren sich je auf ihre Weise die Beiträge von Karl Acham, Constantin Floros, Michael Mäckelmann, Hanns-Werner Heister und Thomas H. Macho, die sich meist auf übergreifende Betrachtungen einlassen, sei es, daß sie die österreichische Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit skizzieren, das Problem einer ‚deutschen Musik‘ erneut aufgreifen, das Judentum Schönbergs zum Thema machen oder eine weitläufige ästhetische Diskussion entfalten, in der die prekäre politische Dienstverpflichtung der Kunst einen breiten Raum einnimmt.

Bei der unermeßlichen Weite des Themas „Die Wiener Schule und das Hakenkreuz“ kommen allerdings die grundlegenden europäischen musikgeschichtlichen Zusammenhänge der NS-Zeit kaum zum Vorschein. Gewiß fehlen die großen Namen der Wiener Schule nicht. Sie sind mit Schönberg, Alban Berg und Eisler repräsentativ vertreten, gefolgt von dem politischen ‚Störfall‘ Webern. Indes bleibt die enorme Schar der jüngeren Schüler der Wiener Schule, die im Dritten Reich zu den Verfemten, Verfolgten oder Angepaßten gehörte, fast vollends außerhalb des Blickfelds. Von ihrem Dasein in der österreichischen Metropole oder andernorts ist nicht einmal explizit die Rede. Immerhin hat Hartmut Krones in seinem herausragenden, von Betroffenheit und Engagement zeugenden Beitrag „Die Konzertpolitik der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in den Jahren 1938 bis 1945“ einen Ausschnitt aus der „grausamen Realität“ (S. 188) der Musikstadt dargestellt und aus der Nähe zu den überlieferten Archivalien reichen Gewinn geschöpft.

(Mai 1995)

Martin Thrun

VICTOR ULLMANN: *Materialien.* Hrsg. von Hans-Günter KLEIN. Zweite, revidierte und erweiterte Auflage. Hamburg: von Bockel-Verlag 1995. 177 S., *Notenbeisp.* (Verdrängte Musik. Band 2.)

Der 1899 geborene Ullmann war in den zwanziger Jahren immerhin so bekannt, daß ihn sogar Guido Adler in seinem *Handbuch der Musikgeschichte* erwähnte. 1933 mußte er nach Prag zurück und komponierte sehr pro-

duktiv weiter, fand aber keinen Verlag mehr. Selbst im Ghetto Theresienstadt (einer Durchgangsstation auf dem Weg in die Vernichtungslager), wohin er 1942 deportiert wurde, setzte er diese Arbeit noch fort. Am 16. Oktober 1944 wurde er nach Auschwitz verfrachtet und dort sofort umgebracht.

Hans-Günter Klein stellt Grundlagen für eine vertiefte Wiederentdeckung bereit. Das ausführliche, sehr genaue Werk- bzw. Quellenverzeichnis (Autographe, Nicht-autographe Quellen, Erstdrucke aus Ullmanns Selbstverlag) konnte nach der Erstaufgabe des Bandes (November 1991) um drei Nummern erweitert werden – eine unbekannte Quelle in Privatbesitz tauchte auf, ein Zeitzeuge rekonstruierte einen Song aus dem Gedächtnis, ein verschollenes Werk wurde aus einer anderen Musik rekonstruiert. Klein stellte außerdem ergänzend ein erfreulich umfangreiches Verzeichnis von Tonträgern mit Werken Ullmanns zusammen und gibt bei der Auflistung nach Werken sogar (gegebenenfalls vergleichende) Zeitdauern an. Die Verzeichnisse spiegeln selbst schon Lebens-Geschichte. Nicht ohne Grauen lesen wir z. B. im Titel der 7 *Klaversonate*, die u. a. charakteristischerweise einen Satz „Variationen und Fuge über ein hebräisches Volkslied“ enthält: „A mes enfants Max, Jean, Felice [...] Theresienstadt, 22. August 1944. Das Recht auf Aufführung bleibt dem Komponisten bei Lebzeiten vorbehalten“.

Der zweite Teil enthält zum einen Ullmanns „Tagebuch in Versen“ aus den dreißiger Jahren, *Der fremde Passagier*. Eine gewichtige Erweiterung in der 2. Auflage ist das vorwiegend in paargereimten Fünfhebern geschriebene Libretto einer zweiaktigen Jeanne d'Arc-Oper *Der 31. Mai 1431*, das Ullmann nicht mehr komponieren konnte. Ullmann grenzt sich in seinem knappen Vorwort von Schillers wie Shaws Gestaltung des Stoffs ab: Das „Geheimnis der Kunst“ sei es, „den Stoff [...] durch die Form – umzuwandeln.“ Innerhalb des allgemeinen Themas Befreiung von Fremdherrschaft verweist Ullmann auf seine spezifischen Motive einer Parallelisierung in den beiden Zeilen eines Kinderchors: „Esther, Judith, Deborah, –/ hoch-gepriesene Frauenart“. – Vlasta Benetková stellt in ihrer im Prinzip informativen Einleitung zum Tagebuch die immerhin plausible

Hypothese auf, Ullmann habe die Möglichkeit abgelehnt, sich zu retten, eben aufgrund seiner anthroposophischen Identifikation von ‚Selbstaufopferung‘ und ‚Reinigung‘ und aufgrund des „Wissens um die Kraft der Kunst [...], die notwendig ist [!] zur Niederwerfung des Antichrist“. Bloß eine Verdopplung oder eine *reductio in absurdum* resp. Rudolf Steiner sind die sogenannten Erläuterungen von Jan Dostal „für alle diejenigen, die noch keine Bekanntschaft mit der Anthroposophie gemacht haben“. Im Tagebuch selber hindert die – bei allem Respekt vor Person, Werk und Schicksal doch penetrante – anthroposophische Ideologie Ullmann neben viel Kitsch doch nicht an einigen Sprachwitzen und im (prosaischen) Anhang pointierten Gedanken wie dem: „Es gibt Musiker, die Musik, und solche, die Musikgeschichte machen wollen.“

(August 1995) Hanns-Werner Heister

*Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Briefwechsel Ernst Krenek – Friedrich T. Gubler 1928–1939. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Wien-Köln: Böhlau Verlag (1989). 315 S.*

Noch zu Lebzeiten des Komponisten erschien im Jahre 1989 der Briefwechsel zwischen Ernst Krenek (1900–1991) und Friedrich T. Gubler (1900–1965). Er selbst hat die Herausgabe der Briefe befördert und ihr das Geleitwort „Vorwort und Nachruf“ vorangestellt, das an seinen Schweizer Freund Friedrich Traugott Gubler erinnert, der von 1930 bis 1933 die Chefredaktion des Feuilletons sowie des Literatur- und Reiseblatts der *Frankfurter Zeitung* innehatte und in der zweiten Hälfte des Jahres 1933 zur Feuilletonredaktion der nicht minder renommierten Berliner *Vossischen Zeitung* hinübergewechselt war. Eine Danksagung an die Herausgeberin Claudia Maurer Zenck hat er darin unterdrückt, obwohl sie die bekannten Mühen einer umsichtigen Edition auf sich nahm und jegliche Souveränität im Umgang mit den scheinbar zeitnahen und dennoch längst verblichenen Stoffen überzeugend demonstrierte.

Die Herausgeberin überreichte der Öffentlichkeit einen Ausschnitt aus der in verschiedenen Archiven verwahrten Korrespondenz, die sich nach ihren Angaben über vier Dezen-

nien hin erstreckt. Ihre Auswahl berücksichtigt die elfjährige Zeitspanne zwischen 1928 und 1939, umfaßt jedoch für den besagten Zeitraum die vollständige Edition aller erhaltenen Schriftstücke. Im Interesse einer möglichst getreuen Wiedergabe der Texte hielt sie sich von redaktionellen Eingriffen weitestgehend fern und bemühte sich um ein möglichst genaues Abbild der Originale, wobei mitunter aufwendige editionstechnische Besonderheiten in Kauf zu nehmen waren. Höchste Sorgfalt verwandte die Herausgeberin gleichfalls auf die Ausstattung des kritischen Apparats, so daß mit dem Beiwerk der Fußnoten ein umfangreicher kulturhistorischer und zeitungswissenschaftlicher Begleittext heranwuchs, der über das sonst gewohnte Maß erläuternder Zusätze weit hinausgeht und dem Leser allzeit willkommen sein dürfte. Gewiß war es hierbei von Vorteil, daß sie auf die Auskünfte der Zeitzeugen Ernst Krenek und Ella Gubler-Corti zurückgreifen und dadurch verdeckte Sachverhalte erhellen konnte. Im Hinblick auf einige prekäre Briefstellen aus dem Jahre 1931, die teils an antisemitische Äußerungen gemahnen, hat allerdings Krenek selbst den Kommentar übernommen und um Nachsicht gebeten: „Wen ich damit beleidigt habe, bitte ich noch heute, nach sechzig Jahren, um Verzeihung“ (S. 137, Anm. 185).

Das Kernstück des Briefcorpus konzentriert sich auf die vierjährige Zeitspanne zwischen 1930 und 1933 (S. 25–274), also auf die Jahre der späten Weimarer Republik und beginnenden nationalsozialistischen Herrschaft, während der Gubler bei den eingangs erwähnten Großblättern tätig war und Krenek ihm vielfältige Zuarbeiten leistete, sei es, daß er zu verschiedenen Gegenständen des kulturellen, künstlerischen, politischen oder sozialen Lebens eigene Beiträge oder Rezensionen verfaßte oder er dem Freund als beratender Anreger zur Seite stand. Daher lag die Idee nahe, den Briefen sogenannte ‚eingeschobene Artikel‘ beizufügen, die den Hintergrund der Korrespondenz zum Vorschein bringen sollen. Demzufolge vereint der Band zwanzig Artikel, die zwischen 1930 und 1933 in der Reichsausgabe der *Frankfurter Zeitung* oder andernorts erschienen (oder erscheinen sollten); die meisten stammen von Ernst Krenek, die übrigen von Karl Holl, Bernhard Diebold, Paul Bekker und Gubler. Damit erfüllt die Herausgabe des

Briefwechsels zugleich auch die Funktion, auf ein entlegenes Tagesschrifttum aufmerksam und es in Auswahl bequem zugänglich zu machen.

Vermutlich verzichtete die Herausgeberin aus Gründen der Loyalität auf jedwede historisch-kritische Stellungnahme, wenngleich sich der denkwürdige Buchtitel „Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte“ als das Konzentrat eines nicht näher ausgeführten Kommentars darzubieten scheint. Indem der Buchtitel, der einem Briefzitat Kreneks aus dem Jahre 1932 entliehen ist – „Für uns bleibt doch wohl nichts als der hoffnungslose Radikalismus der Mitte“ (S. 190) –, das Gewicht einer Interpretation mit sich bringt, stellt sich um so eindringlicher die Frage, wie das oben bezeichnete Kernstück der Korrespondenz beschaffen ist. Folglich gilt es – auch wenn die Grenzen einer Rezension tangiert werden sollten –, den Blick auf jene Etappe des Briefwechsels zu richten, die mit dem schleichenden Verfall der Weimarer Republik einherging. Damit werden gleichsam die Grenzen einer musikwissenschaftlichen Betrachtung berührt, denn von Musik war in den Briefen nur am Rande die Rede.

Überblickt man das Kernstück des Briefwechsels, so läßt sich das Ungleichgewicht der Briefpartner kaum übersehen. Während Gubler eine nervöse, meist kurzatmige, vom Alltag der Redaktionsführung zermürbte Geschäftskorrespondenz führte, übernahm Krenek den Part eines engagierten Literaten, der den geistigen Horizont des Briefwechsels aufzuspannen suchte. Das hier vorherrschende Gefälle spiegelt sich gleichfalls darin wider, daß Kreneks Briefe den privaten Raum seines Wiener Domizils oder die Plätze seiner rasch wechselnden Reisestationen verlassen, wohingegen Gublers Schreiben fast durchweg aus dem Redaktionsbüro kommen. Nicht zuletzt hatte auch das Printmedium der Tagespresse eine klare Rollenverteilung im vorhinein fixiert, über die sich die Freunde kaum hinwegsetzen konnten. Gemeint ist das Spannungsverhältnis zwischen Auftragserteilung und Auftragserfüllung, Bestellung resp. spontaner Zuarbeit und Verwertung, Chefredaktion und freier Mitarbeit oder Arbeitgeber und Arbeitnehmer. Unter den gegebenen Machtverhältnissen, die das Wachstum einer gleichberechtigten freundschaftlichen Balance kaum för-

dern konnten, behauptete Gubler stets eine überlegene Position, in der er die ihm überreichten Manuskripte akzeptierte, ignorierte, kritisierte, überarbeiten ließ oder verwarf.

Bei der Durchsicht von Gublers Briefen eröffnet sich der Ausblick auf die angestrenzte Geschäftigkeit eines jungen und wachsamem, wengleich noch unerfahrenen Chefredakteurs, dessen Ressort die Regulierung des Zeitgeistes vorsah. In der Getriebenheit von äußerer und innerer Hektik, die sich bis zur Rast- und Atemlosigkeit steigerte und den Ruhepol von Muße untergrub, schien er den Anforderungen seines Metiers kaum gewachsen zu sein. Dem alltäglichen Druck des journalistischen Tempos, den er später einmal „Zeitungsfieber“ nannte (S. 278), stand er fast hilflos gegenüber. Nach und nach rief die fortwährende administrative und redaktionelle Überlastung die typischen Symptome einer psychischen und physischen Auszehrung hervor, die sich anfangs als Übermüdung und Erschöpfungszustände, später als Krankheiten offenbarten. „Die ganze Agententätigkeit“, schrieb er im November 1932, „die ganze Hebammenhurligkeit (...) machen mich krank“ (S. 240). Dem entsprach die innere Befindlichkeit, zu der er wenige Monate vorher äußerte: „Übrigens bin ich auch sonst innerlich und äußerlich ramponiert, traurig und von einer furchtbaren Melancholie geschlagen“ (S. 204).

Unter dem Vorzeichen einer schleichenden Selbstentkräftung mußte Gubler agieren, als er seit 1930 vor der Aufgabe stand, in der *Frankfurter Zeitung* die geistigen Kräfte zu mobilisieren, die den Bestand der Republik stärken und sie gegen die Herausforderungen der extremen rechten und linken politischen Machtansprüche schützen sollten. Trotz energischer Umschau und Suche konnte er die ersehnten geistigen Potentiale weder auffinden, wecken noch sammeln. So nahm er zunächst Zuflucht zu einer defizitären Bestimmung der Gegenwart, von der er meinte, daß sie in bezug auf seine redaktionellen Wünsche und Erwartungen die passende Haltung, das Können, die Begabung und das notwendige sprachliche Vermögen vermissen ließ (S. 89). Und alsbald richtete er sich in einer Welt von Desillusionen ein, in der er die Übermacht einer „fatalen Zeit“ (S. 72) wahrnahm und glaubte, daß die „Einsicht in die Zwangsläufigkeit der heutigen Situation“ (S. 73) gefordert sei. In seinem

Zustand „trister Isolierung“ (S. 176), den Krenek nicht zu mildern vermochte, verblieb ihm im Grunde nur noch die verbitterte Klage über „das Elend, das über Deutschland sich immer tiefer ausbreitet, und dem man auf keine (sic!) Weise beikommen kann“ (S. 111). Schließlich wurden die bedrückenden Zeitsymptome mit einer an Passivität grenzenden Hoffnungslosigkeit hingenommen, die nirgends einen Schimmer von gebündelter Aktivität oder gar Radikalismus erkennen ließ. Die zentrierende Mitte seines Handelns zog sich nach und nach in einen Hohlraum zurück, den man gemeinhin als ein Gewährenlassen bezeichnet. Wenn anscheinend der bis 1933 zur Verfügung stehende Freiraum intellektueller Auseinandersetzung in weiten Teilen ungenutzt bleiben mußte, so wiederholte sich diese Erfahrung auf andere Weise, als Gubler im Frühsommer 1933 zur *Berliner Vossischen Zeitung* kam. Denn die Redaktion der *Vossischen Zeitung* verlangte ein sicheres Fingerspitzengefühl für die Subversivität eines verhaltenen Widerstands, der einen bescheidenen geistigen Freiraum versprach, ein Erfordernis, an dem Gubler nach sechsmonatiger Mitarbeit zum Jahreswechsel 1933/34 scheiterte. Kurz nach seinem von offizieller Seite erzwungenen Fortgang teilte Josef Rufer, der der Redaktion nahestand, am 5. Januar 1934 Krenek mit: „Wenn die Voss überhaupt bestehen bleibt, dann wird sie eines der wenigen geistigen Bollwerke sein, die uns hier bleiben“ (Krenek-Archiv, Wiener Stadtbibliothek/Handschriftenabteilung). Demnach ließe sich – ohne damit Ehrenrühriges bezeichnen zu wollen – eine doppelte Verfehlung Gublers konstatieren, indem er bei der *Frankfurter Zeitung* die dezentralisierte, von einer imaginären Mitte forttreibende Haltung eines Gewährenlassens einnahm, woraufhin er bei der *Vossischen Zeitung* mit dem Mißlingen einer im Grunde wohlmeinenden Anpassung konfrontiert war.

Krenek, der über das gesättigte Maß eines allbekanntesten egozentrischen Künstlertums verfügte, brachte recht ungünstige Voraussetzungen mit, um seinem Freund wahrhaft beistehen zu können, so sehr er es auch gewünscht hatte. Vielmehr ergab sich die Konstellation, daß Gubler den Freund, der von depressiven Stimmungen eingeholt wurde, aufrichten mußte (S. 119f.). Nichtsdestotrotz tra-

fen sich beide in einer verwandten existentiellen Grundverfassung, die zwar den Austausch von Befindlichkeiten und das Bemühen des einen um den anderen freisetzte, jedoch eine konstruktive Begegnung verhinderte, in der sich Gemeinsamkeiten zu gemeinsamen Taten verdichten konnten. Während Krenek auf seine Weise „an geistiger Vereinsamung, an beinahe physisch spürbarer täglich wachsender Lähmung und Stummheit“ (S. 102) litt, klagte Gubler auf die ihm eigene Art über seine „triste Isolierung“ (s. o.). Unverkennbar berührten sie sich also in der formalen Affinität einer desolaten Daseinsorientierung. Indes differenzierten sich die Quellen ihrer Entmutigung auf höchst signifikante Weise. In letzter Instanz kam die Bedrohung, die Gubler herannahen sah, aus der politischen Sphäre, d. h. aus der Entgleisung der politischen Kultur. Hingegen artikulierte Krenek zuallererst ein tiefes Unbehagen an den Massenphänomenen der öffentlichen Lebens- oder populären Kultur, ein Unbehagen, das sich im Privaten zur Schaffenskrise umfärben sollte. „Noch mehr Symphonien, Sonaten, Quartette, Konzerte und wie das Zeug alles heißt? Alles hängt im luftleeren Raum“ (S. 113).

Es waren vor allem die Phänomene der öffentlichen Unterhaltungskultur, die den Verdruß stimulierten. Kreneks Mißmut wandte sich, pointiert formuliert, gegen die Omnipotenz einer Lebenskultur mit „photographierten Operettenvisagen“ (S. 139), gegen eine Kultur, die ihren Nährstoff vom Schlager, vom Tonfilm oder von der Schallplattenmusik des Rundfunks bezog. An diesen und ähnlichen Nervenpunkten der Massenkultur setzte seine schonungslose Kritik der kulturellen Nivellierung, des Niedergangs oder Verfalls an. Der Ausblick auf die hoffnungslose Preisgabe einer vermeintlich „wahren Lebenskultur“ (S. 139) an eben diese Mächte evozierte die radikalsten, mitunter gar zynischen Kulturreportagen (im Jahre 1931 vermischt mit antisemitischem Vokabular). Er ließ indes jeglichen Hoffnungsschimmer auf einen Ausweg aus dem Desaster verblassen oder im ungewissen, was Gubler, der aufbauende Kräfte sammeln wollte, durchweg bemerkte und ihn zum lebhaften Widerspruch reizte. Angesichts einer Gegenwart, die das Gefühl von „Ekel“ (S. 146) auslöste, flüchtete Krenek sehnsuchtsvoll in die Vergangenheit und suchte Trost bei

den Kulturdenkmälern feudaler Herrschaft (S. 139f., 146f., 150f., 224ff.) oder in der Abgeschiedenheit der Alpenlandschaft. Unterdesen dürfte die schroffe Kritik an der Urbanität der Unterhaltungskultur mittelbar dazu beigetragen haben, daß er just in diesen Jahren eine Wendung seines Schaffens herbeiführte, die sich als ein allmählicher Rückzug in hermetische Enklaven kundgab und mit der Adaption der Zwölftontechnik verbunden war. Hierüber sollte allerdings nicht vergessen werden, daß Krenek einst in *Jonny spielt auf* (1927) die Vitalität einer neuen Welt triumphieren ließ, die mit der nunmehr verpönten Unterhaltungskultur und ihren theatralischen Mitteln – ungeachtet der später von ihm behaupteten „Zitatenhaftigkeit“ (S. 250) aktueller Elemente – durchweg verschwistert war. – Im Hinblick auf das Kernstück des Briefwechsels wäre demnach zu resümieren: Die Hilflosigkeit eines entkräfteten Gewährenlassens korrespondierte mit der Ausflucht in ein geistiges Exil.

So läßt sich denn der vorliegende Briefwechsel als ein bedeutendes Dokument zur Mentalitätsgeschichte der späten Zwanziger Jahre begreifen, das exemplarisch sichtbar werden läßt, unter welchen Mechanismen die Weimarer Republik – wie es gewöhnliche Redewendungen besagen – ins Dritte Reich rutschte oder glitt. Der irreführende Buchtitel kann dem Band nicht schaden, auch wenn er besser das hilflose Gewährenlassen und vorzeitig aufgesuchte geistige Exil einer verlorenen Mitte akzentuiert hätte. Der Rezensent vermutet in Krenek den Schöpfer der Überschrift, wie denn so manche seiner Publikationen sich unter dem Titel seines bekannten, 1930 im *Scheinwerfer* erschienenen Aufsatzes veröffentlichten ließen, der da lautete: „Pro Domo“.

(Mai 1995)

Martin Thrun

KONRAD VOGELSSANG: *Filmmusik im Dritten Reich. Die Dokumentation*. Hamburg: Facta Oblita Verlag (1990). 319 S.

Die Dokumentation Konrad Vogelsangs zur Filmmusik im Dritten Reich führt zu den Traumfabriken und Wunschtraum-Milieus der massenmedial geprägten, die Gefühlskultur des 20. Jahrhunderts ungemein beein-

flussenden Filmwelt, deren Sujets und expansive Dimensionen jetzt in vollem Umfang sichtbar werden.

Nach einem einleitenden Essay, der bei überwiegend biographischer Orientierung manche Stationen zur Filmgeschichte grob skizziert, folgt als Hauptteil der aufwendig recherchierten Dokumentation ein chronologisch nach Jahresdaten geordnetes Verzeichnis der zwischen 1933 und 1945 entstandenen (reichs-) deutschen Spielfilme. In der Auflistung der rund 1200 Filme findet man unter dem jeweiligen Titel weitere Angaben zum Typus der Filme, zu den Filmkomponisten und zur Produktion. Alphabetische Namensverzeichnisse zu den Komponisten und Textdichtern schließen sich an, wobei jedoch in der Aufstellung der Textdichter die Verweise auf die entsprechenden Filmtitel fehlen. Hinzu kommen u. a. Kurzbiographien zu rund zwanzig Komponisten, deren Lebenslauf in der Regel bis zur Zäsur des Jahres 1945 referiert wird. Im Anhang erscheint neben dem Literaturverzeichnis eine einschlägige bibliographische Auswertung der Zeitschrift *Filmkurier* (1936–1944).

Zweifelsfrei verfügt nunmehr die Musik- und Filmwissenschaft über ein verdienstvolles Nachschlagewerk, das das Labyrinth der Filmproduktionen des Dritten Reiches entwirrt. Überdies enthält die Dokumentation stillschweigend vielerlei Hinweise auf jene Grenzgänger der Komposition, die in ihrem Schaffen die Gebiete der E- und U-Musik durchwanderten. Daher dürfte die Dokumentation auch für diejenigen Forscher relevant sein, deren Interesse sich primär auf die Kunstmusik richtet. Denn oftmals begegnet man hier den Namen sogenannter seriöser Komponisten, von denen u. a. erwähnt seien: Emil František Burian, Paul Dessau, Werner Egk, Ferenc Farkas, Arthur Honegger, Gustav Kneip, Mark Lothar, Karol Rathaus, Ernst Roters, Herbert Trantow, Riccardo Zandonai und Winfried Zillig. Schwerlich läßt sich die Mutmaßung beiseite drängen, daß – abgesehen von wirtschaftlichen Gründen – der Übergang der E-Komponisten zur Filmmusik meist eine bereits bestehende Affinität zur (angewandten) Bühnenkomposition voraussetzte.

Im Vorwort der Schrift sucht man vergeblich nach einem Arbeitsbericht, der die Schwierigkeiten und Nöte der anspruchsvol-

len Dokumentation darlegt. Unweigerlich gehört es zu den Problemen eines solchen Unternehmens, daß Komponisten der Unterhaltungsmusik in ganz besonderem Maße dazu neigen, ihre Werke fallweise unter Pseudonymen auf den Markt zu bringen. Daher setzt die Zuordnung von Autor und Werk mitunter umfassende biographische Recherchen oder spezielle Branchenkenntnisse voraus. In Zweifelsfällen dürfte gar die Konsultation der Urheberrechtsgesellschaften anzuraten sein. Eher zufällig fiel dem Rezensenten auf, daß drei Filmmusiken Bernd Bergels (*Lady Windermere's Fächer*, *Die letzten Vier von Santa Cruz*, *Savoy-Hotel 217*) seinem Lehrer Walter Gronostay (1906–1937) zugeschrieben wurden (S. 93, 106, 116). Immerhin brachte die jüngere biographische Forschung zum Vorschein, daß Bergel (1909–1967), der im Dritten Reich zu den Verfemten zählte, die besagten Filmmusiken unter dem Pseudonym des Lehrers komponierte (vgl. *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*, hrsg. v. Habakuk Traber und Elmar Weingarten, Berlin 1987, S. 217). Gewiß wird durch diese Beobachtung das Ergebnis der Dokumentation kaum beeinträchtigt. Allerdings verbleiben Fragen, die sich einer eifertigen Beantwortung entziehen. (Mai 1995) Martin Thrun

ERWIN SCHADEL: *Musik als Trinitätsymbol. Einführung in die harmonikale Metaphysik. Frankfurt/a. M. u. a.. Peter Lang 1995. 464 S. (Schriften zur Triadik und Ontodynamik. Band 8.)*

Erwin Schadels Abhandlung will durch eine – laut Verfasser erstmalig in der Musikgeschichte erfolgte – stimmige Erklärung von Musik als Triade von Senarius, Diatonik und Chromatik die konturlose Beliebigkeit des neuzeitlichen Nihilismus, dessen Seins- oder besser Trinitätsvergessenheit in den Einseitigkeiten eines atonalen Form- oder Materialpurismus kulminiert, sinnstiftend überwinden. In einer mit Hilfe der „Analogia Trinitatis“ erarbeiteten Gestaltlehre der Musik – einem Desiderat bisheriger Musikforschung – bilden ‚Symbol‘ und Analogik die wissenschaftlich-mystische Methode, ist die ‚Trinität‘ der „onto-hermeneutische Geheimschlüssel“, das Urphänomen aller Seinsprozesse

alität; die ‚Musik‘ gibt exemplarisch die Struktur des Seins wieder, so daß die Überwindung atonaler Willkür Ausdruck einer allgemeinen Überwindung moderner Subjektzentrik wird.

Schadel bestimmt in einer neuen-alten Beschreibung ‚Ton-Sein‘ als „hylemorphistische Aktualeinheit“. Das dem Ton zugrundeliegende Sein erweist sich als Vollzugeinheit von Form und Materie, deren Ineinander als kreative Differenz eine Entwicklungsperspektive aufzeigt, aus der sich die Urtriade der drei Substanzweisen ergibt: 1. „in-sistente Realität“, „Überhaupt-Sein“, 2. „ek-sistente Idealität“, „Was-Sein“, von innen geformtes Sein, 3. „kon-sistente Bonität“, sich ergebende Vollendungsfülle. Die „Analogia Trinitatis“ konkretisiert sich im „onto-hermeneutischen Schlüssel der In-ek-kon-sistenz.“ Der auf das bestimmte So-Sein gerichtete Ausgangspunkt verwandelt sich sogleich in ein intervallisches Relationengeflecht. Obwohl Schadel sicherlich durch die Analogik über die Einseitigkeit einer kausalen Dialektik hinausweist, wieweil der Vorrang jener über diese teilweise zirkulär durch den Verweis auf eine Vorgängigkeit von Sein begründet wird, wäre es doch auch im Sinne seines Ansatzes sinnvoll, eine ‚Methoden,triade‘ auszubilden, als deren drittes Glied, wie Kausalität sich vom Sein entfernt und Analogik sich zwischen Sein bewegt, eine Methode konkreter Seinserkenntnis erforderlich wäre, um der methodischen Schwäche analogischer Spekulation und der inhaltlichen einer ‚ontodynamischen‘ Statik zu entgehen.

Die unverkürzte Analyse des senarischen Dreiklangs – also unter Einbeziehung aller drei Oktaven, beider Quinten, der Quart und der gedoppelten Terz – bildet das Kernstück der Studie. Der Durdreiklang, dessen überzeitliche Bedeutung Schadel auch empirisch deutlich machen möchte, wobei das späte Auftauchen u. a. durch Hinweis auf die Tetraktys plausibel gemacht werden soll, ist für ihn Repräsentant binnenspezifischer Verbindlichkeitsstruktur von Musik. Die hylemorphistische Aktualeinheit zeigt sich in der insistenten Oktave, deren ursprüngliche Einheit als Zweierheit alle weitere Intervallhaftigkeit in sich birgt. Unmittelbar aus ihr entsteht die eksistente Quinte als erste Verschiedenheit. Aus der oktavgeweiteten Quinte ergibt sich in

mittelbarer ‚spiratio‘ die gedoppelte Terz. In vielschichtiger Trinitätsanalogik werden die Vorgänge musikalisch kompetent erläutert, so daß sich musikalische wie theologische Fragen gegenseitig mannigfaltig erhellen.

Aus dem senarischen Dreiklang wird im nächsten Schritt unter Einbeziehung der Funktionstheorie, deren Dreiklänge eine „Autotriadisierung der Urtriade“ sind, die diatonische Tonleiter gewonnen. Systematischer Schwerpunkt ist der mit neuplatonischen Analogie-Interpretamenten geführte – den Rezensenten nicht überzeugende – Nachweis, die ‚verkehrte‘ Kadenz sei die ursprüngliche, aus dem senarischen Dreiklang entstandene Form der Kadenz. Eine erhellende Charakteristik der Urdreiklänge gibt allerdings die Einbeziehung der (mittelalterlichen) Hierarchienlehre, deren dreifache Dreierheit Schadel differenziert mit den Urdreiklängen und ihren Tönen in Verbindung bringt.

Die Problematik der Berechnung der diatonischen Tonleiter streift Schadel nur, um sich alsbald der „pneumatischen“ Chromatik und dem ‚ewigen‘ Problem der Stimmung zuzuwenden. Er tritt aufgrund analogischer Argumente für gleichmäßige Temperierung ein; sie soll „immerdar“ den Bezugsrahmen der Musik bilden. Wie die Terzen sich im Dreiklang in dem einen Terzton vereinen, so soll es einen chromatischen Halbton als „überwölbendes Drittes“ geben. Daraus folgt dann die Geschlossenheit des Quintenzirkels, da das pythagoreische Komma durch die Temperierung der Quinten ausgeglichen ist. Eine Menge an Fragen drängt sich auf. Die Terzenanalogie leuchtet beispielsweise nicht ein, da der chromatische Halbton, wie Schadel selbst betont, ein reines Rechenergebnis ist. Kann man nicht auch die beiden Terzen und ihr so affektives Zwischenintervall mit dem hoch- und dem tiefalterierten Ton und ihrem Zwischenraum vergleichen? Verdammte sich der Mensch nicht selbst durch seinen Verzicht auf das pythagoreische Komma zur „ewigen Wiederkehr des Gleichen“, wobei die von Schadel erwähnte Parallele des pythagoreischen Kommas zum Vorrücken des Frühlingspunktes als Ausdruck offener Entwicklung von Mensch und Welt ignoriert wird?

Schadel setzt einen unvereinbaren Dualismus zwischen Zwölftonmusik und tonaler Musik. Dessen Statik könnte aber durch die

Einbeziehung zeitlicher Prozesse überwunden werden. Ein Dur-Klang am Anfang einer Sonate ist qualitativ anders als am Ende derselben. Die sogenannte atonale Musik hat nicht nur z. B. in Krzysztof Pendereckis *Lukaspassion* den Schritt vom Ton zum Geräusch vollzogen, sondern eben dadurch auch in der musikalischen Prozessualität als Erlebnis- und Hörvorbereitung ein vollkommen neues Bewußtsein für das Wesenhafte von Tonalität hervorgerufen (z. B. im „Stabat mater“ derselben *Passion*). Methodisch konsequent wäre der Versuch, das So-Sein auch des Einzeltones (und natürlich seiner Tonart, wie z. B. im Barock versucht) in seinem Charakter zu bestimmen.

Wenn auch Schadels Konzept das Phänomen Musik nicht vollkommen stimmig erläutert, so vermitteln doch seine perspektivenreichen Analogien eine Fülle von Anregungen, worin ja bekanntlich nach Goethe auch ihr Wert besteht, so daß es ein Vergnügen ist, sich den ebenso kompetenten wie eloquenten Ausführungen der Studie zuzuwenden.

(Dezember 1995) Harald Schwaetzer

*DANIELLE ROSTER: Allein mit meiner Musik. Komponistinnen in der europäischen Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert. Echternach. Editions phi 1995. 312 S., Abb. (Reihe Musik.)*

Mit der *Historischen Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst* von Wolfgang Caspar Printz (1690) erhielt die Biographik schon zu Beginn der bürgerlichen Moderne einen Platz innerhalb der musikalischen Historiographie; es folgten Sammelbiographien (z. B. Hiller 1784 und Gerber 1790/2). Eine Frau war nie darunter – die ersten Sammelbände über Komponistinnen wurden erst Ende des 19. Jahrhunderts verfaßt (z. B. Morsch 1894). Die bürgerliche Individualisierung versah ausschließlich männliche Leistungen mit der Aura des Besonderen. Dies sollte sich inzwischen verändert haben. Wenn aber die Zeitschrift *Emma* jüngst salopp beklagte, daß „der neue Propyläen-Wälzer... mit Männern zugeknallt ist“ (gemeint ist das Handbuch *Die großen Deutschen unserer Epoche*, das unter 53 ‚Größen‘ im 20. Jahrhundert

keine einzige Frau vermerkt), zeigt dies, daß grundlegende Strukturen nach wie vor Frauen kraft benachteiligen. Nach Eva Weissweilers *Komponistinnen aus 500 Jahren* (1981) ist dies die zweite deutschsprachige Studie zum Thema. Danielle Roster faßt im reich bebilderten Band die vorhandene Literatur zusammen und bietet einen anregenden Rundgang durch die ‚weibliche‘ Musikgeschichte von den mittelalterlichen Spielfrauen bis zur 1983 verstorbenen Germaine Tailleferre. Schade, daß man so wenig über die Musik selber erfährt – dies versuchte Weissweiler immerhin ansatzweise. Der Rahmen von 800 Jahren erzwingt eine zu knappe Behandlung: Eine zwölfseitige Abhandlung über Fanny Hensel kann angesichts der inzwischen erschienenen Literatur nur oberflächlich ausfallen. Die berechtigte Kritik an der populären Verteufelung Alma Mahlers sollte nicht durch Kritiklosigkeit ersetzt werden, und man wird Clara Schumann nicht gerecht, wenn man sie nur als Komponistin betrachtet. Den Abschnitten sind Überlegungen über die Gründe für das Vergessen und Ausgrenzen von Musikerinnen nachgeschaltet.

Der zwiespältige Eindruck, den der Band hinterläßt, weist nicht zuletzt auf die noch immer problematische Situation von Frauen hin und wirft grundsätzliche methodische Fragen auf. Sind Konzeptionen, die die Opferhaltung mit einer Überhöhung der Leistung koppeln, nicht inzwischen überholt? Es wäre sinnvoller, auf die Brüche und Widersprüchlichkeiten im Leben dieser Frauen zu insistieren, anstatt sie zu glätten. Das Ziel der Autorin, „auf die zeitlosen Konflikte komponierender Frauen hinzuweisen“ (Vorwort), ist problematisch. Wer gesellschaftliche Strukturen als statisch begreift, zementiert sie und leistet damit einer Ontologisierung Vorschub. Roster betreibt eine Kanonisierung bereits bekannter Komponistinnen; ein erweiterter Arbeitsbegriff hätte eine andere Auswahl nach sich gezogen. So wird eine komplementäre weibliche Geschichte in die bereits vorhandene männliche eingeschrieben, anstatt die Muster der Geschichtsschreibung selbst zu hinterfragen. Der Band bietet eine erste Orientierungshilfe vor allem für Laien, Studierende, Journalisten, Lehrer und Lehrerinnen, die theoretische Vertiefung geht ihm jedoch ab.

(Januar 1996)

Eva Rieger

*SOPHIE DRINKER: Music and women. The story of women in their relation to music. Preface by Elizabeth WOOD, afterword by Ruth A. SOLIE. New York: The Feminist Press at The City University of New York 1948/1995. IX, 382 S., Abb.*

Die amerikanische ‚Bibel‘ der feministischen Musikwissenschaft wurde – fast 50 Jahre nach ihrem Erscheinen 1948 – neu aufgelegt. Von der zeitgenössischen Kritik wurde die Erstausgabe von Sophie Drinkers Frauen-Musikgeschichte wenig beachtet; erst im Rahmen der Women's Studies ab der 70er Jahre wurde Drinker intensiv rezipiert. Daß dieses Werk bis heute wichtig ist und zu kritischer Auseinandersetzung anregt, zeigt diese Neuausgabe mit dem ausführlichen Nachwort von Ruth A. Solie.

Drinker betrachtet das Verhältnis der Frauen zur Musik von den frühesten Zeugnissen etwa 10.000 v. Chr. bis heute interkulturell. In den vier Querschnittskapiteln zu Beginn zeigt Drinker die zentrale gesellschaftliche Bedeutung der Frauen aufgrund ihrer Gebärfähigkeit. Entscheidend sei, daß Frauen nach frühesten Quellen in ihre Geburts- und Todesriten Musik einbezogen. Frauen in diesen herausgehobenen gesellschaftlichen Positionen produzierten also ihre eigene Musik; sie ‚interpretierten‘ keine von Männern ‚komponierten‘ Stücke.

Ab Kapitel 5 untersucht Drinker historisch voranschreitend einzelne Völker. Dabei vergleicht sie die wechselnden Situationen der Frauen mit Mond-Phasen, koppelt also Musikgeschichte von Frauen mit dem Ur-Symbol für Weiblichkeit. Bezeichnend und sicher typisch für Drinkers eigene historische Situation ist die Vorstellung von geschichtlicher Entwicklung, die hinter diesem Ansatz steckt: Die ursprünglich aktive Rolle der Frau in der Musik versandet ihrer Auffassung nach ab einem bestimmten historischen Zeitpunkt – etwa 500 v. Chr. Mit der Christianisierung wird die Frau in der westlichen Welt zunehmend aus der gesellschaftlich wichtigen Religionsausübung und der damit verbundenen Musiziertätigkeit verdrängt. Erst im 20. Jahrhundert können sich Frauen zunehmend wieder von diesem Schweigen befreien. Drinker erklärt die jahrhundertlange kompositorische Abstinenz von Frauen mit der Wechselwirkung von sozialen und psychologischen Faktoren mit der Ausübung von Musik.

Drinker schreibt Musikgeschichte bewußt jenseits der traditionellen Epochengrenzen: Sie will damit zeigen, daß sich die Situation von Frauen nicht parallel zur Männer-Musikgeschichte setzen läßt. Allerdings ist dieser Zugriff wie überhaupt die globale Perspektive Drinkers heute umstritten – Ruth A. Solie reflektiert in ihrem Nachwort die bisherige Diskussion um Drinkers Text sehr aufschlußreich.

Besonders problematisch aus heutiger Sicht ist an Drinkers Darstellung sicherlich, daß sie von den Urvölkern bis heute die Gebärfähigkeit der Frau als deren zentrale gesellschaftliche Rolle sieht, von der auch ihre Musizierpraxis geprägt sei. Die Mutterrolle bestimmt nach Drinkers Auffassung auch das Selbstverständnis der modernen Frauen. Hier geht die aktuelle Frauenforschung selbstverständlich andere Wege.

Drinkers Frauen-Musikgeschichte ist ein historisches Dokument, das in der Neuausgabe nicht unkommentiert bleiben durfte. Seine Schwächen sind in seiner Zeit zu sehen und zeigen, welche neuen Wege die Musikwissenschaft und speziell die Frauenforschung in den letzten fünf Dekaden beschritten hat. Dennoch scheinen Drinkers schlüssige Grunderkenntnisse auch heute noch nicht überholt. Und es erstaunt, wie aktuell Drinkers Forderung noch immer ist, die gesellschaftliche Situation und die Musikausbildung von Frauen dahingehend zu verbessern, daß sie sich wieder stärker in den Prozeß der Composition – will heißen der musikalischen Artikulation – integrieren können.

(Januar 1996)

Christina Zech

*Historische Volksmusikforschung. Studien-Gruppe zur Erforschung historischer Volksmusikquellen im ICTM. Beiträge der 10. Arbeitstagung in Göttingen 1991. Hrsg. von Doris STOCKMANN und Annette ERLER. Göttingen. Edition Re 1994. 338 S., Notenbeisp.*

Die 1964 gegründete Study Group on Historical Sources of Folk Music des International Council for Traditional Music, derzeit geleitet von Doris Stockmann und Hartmut Braun, legt hiermit ihren 7. Tagungsbericht vor. Einleitend resümiert Hartmut Braun den Verlauf und die Themen aller vorangegan-

gener Tagungen (S. 15–22), während Doris Stockmann die gegenwärtigen Arbeitsperspektiven der Studiengruppe umreißt (S. 9–13). Die Erläuterung des gesamten Aufgabebereichs erlaubt dem Leser, den Ertrag der Göttinger Tagung zu würdigen.

In zwei Abteilungen sind die insgesamt 26 Referate zusammengefaßt. Die größere Zahl findet sich unter der Überschrift „Historische Quellen und lebende Traditionen der musikalischen Narration: Epos, Ballade und verwandte Gattungen“, und hier führt die Reihenfolge von Europa über den Vordernen Orient nach Ost- und Südostasien. Sachlich knüpfen die meisten Aufsätze an die Stichworte „Epos und Ballade“ an, so wie Doris Stockmann sie nach guter europäischer Tradition in ihrem exponierenden Beitrag beschreibt (S. 23–35). Gleichsam in das von ihr entworfene Raster eingepaßt, bringt jeder Referent landeseigene oder repertoiregebundene Spezifika zur Sprache, so Ludwik Bielawski und Zbigniew J. Przerembski für Polen, Margareta Jersild für Skandinavien, Svend Nielsen für Island, Linda M. Barwick für Italien und Anne Caufriez für Nordost-Portugal. Auf den Balkan richtet sich der Blick mit den Beiträgen von Nice Fracile über die Vojvodina nördlich von Belgrad, von Ghizela Suliţeanu über die zeitgenössische rumänische Musikfolklore, von Maria Samokovlieva über epische Lieder in Bulgarien, von Beniamin Kruta und Ferial Daja über Epen- gesang in Albanien. Darauf behandelt Dimitris Themelis die Struktur der griechischen, den Taten der Freiheitskämpfer zugewandten Klephtenlieder, und Ursula Reinhard untersucht Singeweisen des volkstümlichen Köroglu-Epos in der Türkei, während Jürgen Elsner die Melodie eines epischen Gesangs aus Siflāq in Oberägypten analysiert. Zur Epik im weiteren Sinne kann man die „Schöpfungslieder der Lā Hu-Nā in Nordthailand“ zählen, die Gretel Schwörer-Kohl vorstellt. Weiterhin berichtet Rudolf M. Brandl vom Nuo-Ritualkomplex zum Jahreswechsel in Guichi (Anhui, China), und danach führt das Referat „Gesungene Versepeik in Bali“ von Rüdiger Schumacher zum Hauptthema der Abteilung zurück.

Profunde Dokumentationen, Überblicke oder Vergleiche bieten die Referate allesamt. Ähnliches gilt für die acht Beiträge der zweiten Abteilung, die mit dem Titel „Historische

Quellen zur Volksmusik in kritischer Sicht“ überschrieben ist. Zunächst zeigen Hartmut Braun und Christian Kaden an zahlreichen Reiseberichten aus dem 13. bis 18. Jahrhundert, wie die fremde Musik aus der Sicht der europäischen Autoren beurteilt wird. Ganz ins Inland wendet sich die Perspektive, wenn Manfred Bartmann über das soziologische Verhalten im Zusammenhang mit einer bestimmten, von Jugendlichen geübten Art des Glockenschlagens, das „Beyern“ in der Niedergrafschaft Bentheim berichtet. Daneben erschließt Jens Henrik Koudal das Verhalten der städtisch angestellten Musiker in Dänemark zur Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts, und Annette Erler skizziert die Musikpraxis auf Malta anhand historischer Quellen und heutiger Anschauungen. Schließlich werden Notenmaterialien untersucht: Tabulaturen für Saiteninstrumente von Andreas Michel, Sammlungen von Tanzmusik aus Zentral-Norwegen von Björn Aksdal und ungarische Volksliedsammlungen von Lujza Tari.

Einmal mehr spiegelt dieser Tagungsbericht den Facettenreichtum des volkstümlichen Musiklebens wider, soweit es sich aus Text- und Notensammlungen der Ausübenden, aus Berichten von Besuchern und aus Verlautbarungen bei Streitigkeiten rekonstruieren läßt. Dabei haben größere Überblicke immer wieder auf die erheblichen regionalen Unterschiede Rücksicht zu nehmen.

(Juli 1995)

Josef Kuckertz (†)

*IOANNIS ZANNOS: Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik. Bonn: Orpheus-Verlag 1994. 552 S., Notenbeisp. (Orpheus-Schriftenreihe. Band 74.)*

Studien zur byzantinischen Musik haben u. a. zu der bislang unbewiesenen Annahme geführt, daß „the concept of echos strongly resembles the Arabic *maqām*, with its use of formulaic patterns“, wie Milos Velimirovic im *New Grove Dictionary* Bd. 5, 1980, S. 523 bemerkt. Diesem Hinweis folgend, sucht der Autor der vorliegenden, an der Universität Hamburg angenommenen Dissertation, „Gemeinsamkeiten in den musiktheoretischen Prinzipien und in der Struktur der Ton-

systeme aufzudecken, aber auch die Unterschiede zu beschreiben" (S. 41). Dabei konzentriert er sich auf das 19. und 20. Jahrhundert und konsultiert vor allem drei musiktheoretische Traktate zur griechischen Kirchenmusik so wie fünf Werke zur türkischen Kunstmusik aus dieser Zeit (S. 49–54). Seinen Quellen rechnet er auch Belege aus der Instrumentalpraxis zu, so wie sie sich aus dem Spiel der von ihm beherrschten ‚kanun‘-Trapezzither mit ihren zahlreichen Feinstimmklappen und dem Gebrauch der offenen Längsflöte ‚ney‘ mit ihren differenzierenden Fingersätzen (S. 54–62) ergeben. Die Behandlung der beiden Instrumente macht deutlich, welche Rolle die Tonhöhenabstufungen in den Hauptteilen der Arbeit spielen werden.

Zum „Tonsystem in der Musiktheorie“ sind im I. Teil die wichtigsten Begriffe vorgestellt. Da ist zunächst der „Ton“, seit alter Zeit immer wieder definiert (S. 64ff.). Während sich aber in „der arabischen, persischen und türkischen Musiktheorie...statische Systeme (mit einem) Tonvorrat von 17, 24 oder mehr Tönen in der Oktav durchgesetzt“ haben, benutzt man in der griechischen Kirchenmusik „ein dynamisches System, das auf frei transponierbaren Folgen von 2, 3 oder 4 Sekunden von feststehender Größe basiert“ (S. 67). Demnach müssen unter den Intervallen (S. 71ff.) die Halb-, Drittel- und Vierteltöne auch in der griechischen Kirchenmusik fest eingepflanzte Größen sein (S. 78–79), aber Intonation und Hörerfahrung bestehen als zwei nicht immer deckungsgleiche Ebenen in der griechischen wie der türkischen Musik nebeneinander (S. 90–91). Im Tetrachord (S. 97ff.) manifestieren sich die Tongeschlechter, und zwei chromatische Tetrachorde werden in byzantinischen Quellen erwähnt (S. 107ff.). Sie stehen mit dem Zeichen „naná“ und „nenano“ in Verbindung, und diese deutet Zannos als zwei nicht-diatonische „ēchoi“, die man dem „oktōēchos“, den acht diatonischen Skalen zugefügt hat (S. 115). Es liegt nahe, „nenano“ mit „ḥicāzī“, dem chromatischen Tetrachord der arabisch-türkischen Musik zu vergleichen (S. 116). Ein weiterer Begriff ist „Konsonanz“, griechisch „symphonía“, nur eingeführt, um Verwechslungen mit der polyphonen Musik Europas zu vermeiden (S. 139ff.). Unter Tonleiter schließlich ist die altgriechische Lehre ebenso skizziert wie

das System der 10 und der 16 „echoi“ griechischer Kirchenmusik und die Gebrauchstonleiter der türkischen Musik (S. 151–171).

Bis hierher folgt man dem Autor gern und ohne große Mühe. Mit dem Kapitel „Echoi und Makamlar“ (S. 172) treten aber Schwierigkeiten bei der Lektüre auf, die nicht allein die „Probleme der Beschreibung und Klassifizierung der Modi“ betreffen, wie es in der Überschrift zum I. Abschnitt heißt. Vielmehr wird die Diktion zuweilen der deutschen Grammatik nicht gerecht, und mehrfach sind die griechischen Begriffe mit dem falschen deutschen Geschlechtswort versehen (vgl. S. 177–179, 185, 189–190). Ferner sind die Tonbezeichnungen oft ungenau, so wenn der „barýs“ im Text als *h*, im Notenbeispiel als vertieftes *h* notiert wird (z. B. S. 190). Dann folgt eine Tabelle von 51 „echoi“ nach einem Theoriewerk von Karàs aus dem Jahre 1982, dazu die entsprechenden „makamlar“, „soweit sie gefunden werden konnten (S. 192–194). Gefunden – wo und auf welcher Grundlage? Vielleicht wäre es besser gewesen, wenigstens hier einmal die ēchoi-Skalen mitzuteilen. Schließlich führt Zannos zwei Serien „Begriffe für die Definition und Beschreibung der makamlar“ vor, deren erste auf Gültekin Oransay und andere moderne Wissenschaftler zurückgeht (S. 194–196). Einige der Begriffe sind von griechischen Autoren benutzt worden, so daß die Serie wenigstens locker in den Umkreis paßt. Die zweite Reihe (S. 198–200) stammt aus einem Werk von Owen Wright, doch ist sie nicht sehr förderlich, da die Definitionen meist verkürzt und daher mißverständlich wiedergegeben sind. Den Begriffsreihen gegenüber wirkt „Kantemir's Klassifizierung der Modi“ (S. 200f.) wie ein Anhängsel.

Im II. Teil wird „Das Tonsystem aus analytischer Sicht“ betrachtet. Moderne Begriffe werden eingeführt, einige zurückgewiesen, andere umgedeutet (S. 203–222), und dann stellt Zannos seinen eigenen Begriffsapparat vor (S. 223–246). Wie Skalenausschnitte – Terzen, Quartan oder Quinten – behandelt werden können, zeigt er im Abschnitt „Tonräume“ (S. 246ff.): Ihre Flexibilität ist groß, solange sie als ‚verschiebbare‘ Gebilde auftreten; sie reduziert sich um so mehr, je fester sie in größere, grundlegende Skalen einbezogen werden. Als Beispiel diene „makam hüseini“ (S. 271–275), dessen Tonbestand kaum noch

schwankt. Er läßt aber verschiedene Binnengliederungen zu und korrespondiert keineswegs eindeutig mit einem der griechischen „echoi“. Ähnliches gilt für „hicāz“ und „hüzzam“ (S. 277ff.).

Immer wieder ist im II. Teil auf Melodieabschnitte verwiesen, die zu den Musikbeispielen im III. Teil gehören. Dort sind unter dem Titel „Transkriptionen und Analysen“ 13 griechische Kirchengesänge und 19 türkische taksim-Improvisationen für die Tanbur-Laute, die Ney-Flöte und andere Instrumente präsentiert. Allgemein gehen den griechischen Gesängen eher skizzenhafte Analysen voraus, die manchmal Hinweise auf Textgehalt und Funktion der Stücke einschließen. Zu Beispiel 2, das „die klassische Struktur des *prōtos ēchos*“ vorstellt, hat Zannos die tonalen Felder mit Ziffern unter der Transkription markiert. Nur zu gerne wüßte man, nach welchen Kriterien er die Felder abgesteckt hat, ferner ob und ggf. wie sie in die vorher (S. 246ff.) erläuterten Tonräume einzuordnen sind. Anders als den griechischen Gesängen sind den türkischen *taksim*-Improvisationen oft ausführliche Beschreibungen der Melodieverläufe beigegeben. Was letztlich fehlt, ist eine Gegenüberstellung von Melodieabschnitten aus den griechischen und den türkischen Stücken.

Insgesamt hat Ioannis Zannos mit seinen scharfsinnigen Überlegungen gewiß gute Argumente zum „Vergleich der griechischen und türkischen Musiktheorie und ihrer Beziehung zur Praxis“ beigebracht (S. 15). Ob sich der Ansatz mit Gewinn weiter verfolgen läßt oder ob die Kluft zwischen den beiden Musikbereichen nicht doch unüberbrückbar bleibt, sei dahingestellt.

(Juli 1995)

Josef Kuckertz (+)

*WILFRIED HANSMANN: Albrecht Brede und Johann Wiegand. Erfolg und Scheitern zweier Musiklehrerkarrieren. Ein Beitrag zur Musikpflege an den höheren Schulen Kassels im 19. Jahrhundert. Kassel: Verlag Merseburger 1994. V, 211 S. (Studien zur hessischen Musikgeschichte. Band 5.)*

Erfolg oder Mißerfolg eines Musiklehrers hängen zunächst von seiner fachlichen und

pädagogischen Ausbildung ab, zunehmend wichtig wird aber auch seine Bereitschaft zu uneitler Thematik und Methodenvarianz. Neben Akzeptanz bei Schülern, Eltern, Schulleitung und Behörden können nicht zuletzt die sozialen und politischen Verhältnisse als Hemmschuh oder Katalysator für Überzeugung und Einsatzfreudigkeit fungieren. Unschwer ließen sich Lebenswege und Argumentationen des 19. Jahrhunderts, die Wilfried Hansmann in seiner Dissertation nach umfangreichen archivarischen Studien zusammengestellt hat, auf gegenwärtige Verhältnisse übertragen. Diesen Anspruch hegt die Arbeit nicht. Der Schwerpunkt dieser Untersuchung liegt auf der Erhellung eines abgrenzbaren Zeitraumes. Ihre deutlich musiksoziologisch ausgerichteten Fragestellungen bereichern die historische musikpädagogische Forschung um eine regionalgeschichtliche Studie, die in erster Linie über Verhältnisse an den Höheren Kasseler Schulen in kurhessischer (Wiegand) und preußischer (Brede) Zeit Auskunft gibt. Historische Personalakten – hier bislang ungedruckte Schulakten des Hessischen Staatsarchivs Marburg – und Nachlässe – Einblick in den der Öffentlichkeit bislang nicht zugänglichen Nachlaß Brede wurde gewährt – haben ihren eigenen Reiz, deren Schlüssellock-Verführung Hansmann jedoch nicht erlegen ist. Zwar weisen Fußnoten und Anmerkungen auf ein enges Wechselverhältnis von Musikpädagogik und Musikleben innerhalb der Stadt Kassel, lassen aber zugleich deutlich werden, daß künstlerische Verbindungen über Louis Spohr, Moritz Hauptmann, Wilhelm Deichert u. a. zum Umfeld Leipzig in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine große Rolle spielten und daß musikpolitische Verbindungen nach Berlin an der Wende zum 20. Jahrhundert den Aspekt der Einzelpersönlichkeit nahezu überlagern. Eine Arbeit, die eine Fülle von Aspekten anspricht und auffällig vorsichtig mit Wertungen umgeht, kann in weiten Teilen erst im Vergleich zu ähnlich angelegten Studien für andere Städte, Regionen und Bundesländer zu weiterführenden Folgerungen gelangen. Dann wird sich herausstellen, ob übertriebener Akademismus, Arbeit mit monumentalen Chören und bewußte Abkehr von modischer Musik spezielle Züge der Einzelperson, typische Verhaltensweisen des Musiklehrers im 19. Jahrhun-

dert, Reaktionen auf das Musikleben seiner Zeit oder politisch zu begründende Auffälligkeiten darstellen. Es warten noch viele Akten darauf, gehoben zu werden.

(Juli 1995)

Sointu Scharenberg

*ERWIN GRÜTZBACH: Stil- und Spielprobleme bei der Interpretation der 6 Suiten für Violoncello solo senza Basso von Johann Sebastian Bach BWV 1007–1012. 3. erweiterte Auflage. Eisenach-Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1993). 129 S., Notenbeisp.*

Das mittlerweile zahlreich gewordene Schrifttum über spezielle Fragen der historischen Aufführungspraxis hat hier eine durchaus erfreuliche Bereicherung erfahren, da Erwin Grützbach tatsächlich eine „erweiterte Auflage“ vorlegt und neue Literatur eingearbeitet hat. Nach einer grundsätzlichen Beschreibung der Quellenlage und einem Einführungskapitel über „Die klangliche Wirklichung der Suiten“ werden die verschiedenen Teilgebiete dargestellt: Artikulation und Phrasierung, Punktierter Rhythmus, Tempo, Die musikalisch-rhetorischen Figuren, Ornamente, Notes inégales, Vibrato, Tiefe Stimmung sowie auch die Fragen der Instrumentenwahl, des Spielmaterials (alte oder neue Instrumente bzw Bögen) und der zusätzlichen, teilweise aber mißverständlichen Vorzeichen. Immer ist eine möglichst ‚getreue‘, den Intentionen des Autors entsprechende Wiedergabe das Ziel, und Grützbach versteht es auch, spezielle spieltechnische Erfordernisse an grundsätzliche ästhetische Prämissen zu koppeln und dabei z.B. auch das heute so sehr verbreitete Lagenspiel als dem Werkcharakter fremd herauszuarbeiten.

Die zahlreichen Hereinnahmen von Zitaten aus Schulen des 18. Jahrhunderts werden sowohl dem Praktiker als auch dem Wissenschaftler zum Verständnis spezieller Artikulationen dienlich sein, wenngleich die Beschränkung dieser Kategorie auf „die Unterscheidung von gebundenen Tönen und nicht gebundenen“ (S. 22) doch allzu eng gerät – insbesondere angesichts von Artikulationsanweisungen für andere Instrumente (vgl. Johann Joachim Quantz, François Couperin u. a.), die auch Einzeltongestaltungen in ho-

hem Maße einbeziehen. Ähnliches gilt für das Kapitel „Die musikalisch-rhetorischen Figuren“, das sich auf eine etwas willkürliche Auswahl beschränkt und dabei ‚figurae principales‘ und Bedeutungsfiguren recht unvermittelt nebeneinanderstellt; die sich ergebenden artikulatorischen Hinweise sind von dieser einschränkenden Kritik allerdings nicht betroffen – sie überzeugen durch ‚rhetorischsprachliche Logik im Sinne der barocken ‚Klangrede‘.

Einige kleinere kritische Anmerkungen seien noch gestattet: Bei Ludwig van Beethoven gibt es keineswegs nur weitgespannte Legato-Bögen, sondern sehr wohl auch ‚rhetorische‘ Sprachlichkeit und penible Artikulations-Anweisungen (siehe z. B. den Beginn der *As-dur-Sonate*, op. 110), so daß eine „barocke Artikulation“ bei ihm (S. 23) weder einen Stilbruch noch etwas Außergewöhnliches darstellt. – Für die Wahl des Tempos besitzen wir neben den zweifelsohne wichtigen Hinweisen zu Artikulation und Affekt noch sehr ‚handfeste‘ Hilfen auf der Basis von ‚Pulsschlag-Bewegung‘ und deren Proportionen sowie auch durch Pendelschwingungen, Walzenumdrehungen, Tierces (Sechzigstelsekunden) oder Taschenuhr, so daß man für die meisten Sätze der Cello-Suiten doch auch viel ‚Objektives‘ zur Tempogestaltung sagen könnte (S. 40ff.); und der Vergleich zwischen Auto und Postkutsche ist in diesem Zusammenhang erst recht banal und irrelevant – Beethovens ‚schnelle‘ Tempi müßten demnach von einem Autofahrer stammen!

Trotz der Einwände: In den wesentlichen Bereichen der Aussagen zur Aufführungspraxis kann man Erwin Grützbach nur zustimmen, und gerade dort, wo er praktische Anweisungen gibt (vor allem in seiner im Anhang mitgeteilten Einrichtung der Suite Nr. 6), kann man ihm voll und ganz vertrauen – insbesondere die ‚traditionellen‘ Cellisten sollten dies möglichst bald tun.

(Mai 1995)

Hartmut Krones

*REINHART FROSCH: Mitteltönig ist schöner! Studien über Stimmungen von Musikinstrumenten. Bern-Berlin-Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang (1993). 276 S., Abb.*

Wer angesichts des Buchtitels ein Plädoyer für eine historische Aufführungspraxis erwar-

tet hat, wird enttäuscht sein. Vielmehr geht es hier primär darum zu beweisen (bzw. eigentlich nur subjektiv festzustellen), daß „die alte mitteltönige Stimmung an Musiksynthesizern schönere Akkorde ergibt als die heute übliche gleichmäßige Stimmung“. Dazu werden auf mehr als drei Viertel der Seiten des Buches Berechnungen von Proportionen, „Stimmungen“ (bzw. Temperaturen), Intervall-Verhältnissen und Frequenzen geboten; die historische Dimension erscheint hingegen fast völlig ausgespart und damit auch die Fragen von historischer Tonartensymbolik, Intervallästhetik sowie Geschichte des Orgelbaus. Das führt nicht zuletzt zu solch falschen Behauptungen wie „nach der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde ein großer Teil der Musik auf der gleichmäßigen Temperatur aufgebaut. Zum Beispiel gingen die Komponisten davon aus, daß die chromatische Tonleiter aus lauter gleichen Intervallen besteht...“ (S. 206); allein das Studium des Standardwerkes *Zur musikalischen Temperatur. Band II: Wiener Klassik* (Berlin-Kassel 1982) von Herbert Kellertat (das in der völlig unzureichenden Bibliographie auch fehlt) hätte solche Fehlinformationen vermeiden können, die allerdings (bzw. noch dazu) ziemlich isoliert stehen und keinerlei weitere historische Untersuchungen, Rückschlüsse oder gar Hinweise auf die Musik von Meistern aus jener Zeit nach sich ziehen.

Daß Froschs Buch auf mathematischem sowie akustischem Gebiet ausgezeichnet und auch übersichtlich verfaßt wurde, sei nach den angeführten Kritikpunkten gerne attestiert. Ob aber gerade (Unterhaltungs-)Musiker nach seiner Lektüre „beim Improvisieren am mitteltönig gestimmten Synthesizer [...] innehalten und die Stimmungstonika oder die Tonart ändern“ (S. 253) werden, bleibe dahingestellt.

(Mai 1995)

Hartmut Krones

RICHARD WAGNER. *Sämtliche Werke, Band 15. Kompositionen für das Theater WWV 31, 33, 41, 43, 52, 65. Hrsg. von Egon VOSS. Mainz: B. Schott's Söhne 1994. XXV, 197 S.*

Mit dem Band 15 der Gesamtausgabe wird seit 1970 der 14. Band bzw. 30. Teilband der

*Sämtlichen Werke* von Richard Wagner vorgelegt. An dem jetzt vorliegenden Band die Editions-kriterien zu diskutieren scheint nicht sinnvoll. Die hier vorgelegten Kompositionen und ihre Überlieferung (fast ausschließlich in nur einer autographen Reinschrift) sind nicht repräsentativ für Wagners Schaffen und lassen deshalb die Editionsprobleme, die die großen Musikdramen Wagners mit sich bringen und für die ja in erster Linie die Editionsrichtlinien greifen müssen, gar nicht erahnen.

Wagner hat laut *Wagner-Werk-Verzeichnis* (WWV) vornehmlich im Rahmen seiner Kapellmeistertätigkeit 21 Werke oder Bearbeitungen für den aktuellen Theater- bzw. Konzertbetrieb angefertigt, darunter einige Instrumentationsretuschen (WWV 34, 46, 47, 74), aber auch vollständige Kompositionen wie Overtüren (WWV 12, 24, 27), Entre-Actes (WWV 25), sowie eingelegte bzw. als Ersatz angefertigte Arien wie WWV 33, 43, 45, 52 und 65. Letztere werden in Band 15 der SW vorlegt, ergänzt durch das einzig erhaltene Septett aus der unvollendeten Oper *Die Hochzeit* (WWV 31) und die Skizze zur Theatermusik (WWV 41). Die Instrumentalmusik wird im Rahmen der Orchesterwerke in Band 18 der SW veröffentlicht und die *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust* (WWV 15) liegen bereits in Band 17 der SW vor.

Es handelt sich bei allen diesen Kompositionen um Werke aus Wagners erster Schaffenszeit, 1832 bis 1841 und mit Ausnahme des Septetts aus WWV 31 um unselbständige Werke, die häufig in kurzer Zeit geschrieben wurden und mit denen Wagner bestimmte Erwartungen der Sänger bzw. des Publikums erfüllen mußte. Erstaunlich ist jedoch, daß Wagner zweimal bereits vorhandene Kompositionen in Werken Heinrich Marschners und Vincenzo Bellinis ersetzt hat (WWV 33 und 52), womit er sich stärker dem Vergleich mit dem Original aussetzte als bei der eingelegten Arie WWV 43 und dem Chor WWV 65, die als Einlagen durchaus von der musikalischen Umgebung abweichen durften. Daß die hier vorgelegten Kompositionen beste Gelegenheit zu stilistischen Untersuchungen geben, da die Nummern in unterschiedliche Umfeldler (deutsche Oper, italienische Oper, französisch/deutsches Vaudeville) gehören, darauf hat schon Egon Voss in seinem Vorwort hingewiesen.

Neben der kritischen Edition des Notentextes, die allerdings aufgrund der eindeutigen Quellenlage nur wenige bedeutsame Entscheidungen verlangte (es verwundert, warum in der Baßarie WWV 43 die beiden Textvarianten „mir der Kindheit reine Lust“ und „meiner Kindheit reine Lust“, T. 15–20, stehen geblieben sind und in dem Septett WWV 31 mehrfach Bindebögen bei Melismen in den Singstimmen ergänzt wurden, aber z.B. in T. 175 [Admund] nicht), legt Egon Voss wie in den SW üblich auch sämtliche Dokumente zu diesen und den einschlägigen verschollenen Kompositionen (WWV 3, 8, 28) vor. Der Band ist wie gewohnt sehr übersichtlich gedruckt und gut ausgestattet.

(August 1995) Irlind Capelle

*HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 23: Messe solennelle. Edited by Hugh MACDONALD. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XXII, 316 S.*

Wer findet, wonach alle suchen, darf sich der verdienten Anerkennung gewiß sein. Wer findet, wonach keiner sucht, bleibt entweder mit seinem Finderglück alleine, oder er muß der Öffentlichkeit unmißverständlich klarmachen, daß es sich bei dem Fund um etwas handele, wonach eigentlich alle hätten suchen müssen, hätten sie nur gewußt, daß es zu finden gewesen sei. Als im Jahre 1957 ein Ungenannter Hector Berlioz' *Messe solennelle* auf der Orgelmpore der St. Carolus Borromäus-Kirche in Antwerpen aufstöberte und sie zusammen mit anderen Musikalien in ein maschinenschriftliches Verzeichnis aufnahm, da blieb der Vorgang offenkundig völlig unbeachtet – entweder war der Name des Komponisten damals sonderlich gefragt noch die Messenpartitur gesucht. Ein Vierteljahrhundert später sah das ganz anders aus. Frans Moors entdeckte am erwähnten Ort dasselbe Manuskript ein zweites Mal, gab vernehmlich Kunde von seiner Entdeckung, und wie vom Prinzenkuß gerührt, erwachte plötzlich die gesamte Musikwelt aus ihrer Bewußtlosigkeit. Noch ehe man sich die Augen reiben konnte, war die Sensation perfekt. Leute, die sich aufs Rummelmachen verstehen, legten sich mächtig ins Zeug. First 20th-century

performance, Welt-Ersteinspielung, Fernsehübertragung von Live-Aufführungen (letzteres, nur nebenbei, ein Unwort), Dokumentation der Konzerte auf Laser Disc, Video und CD, Presseverlautbarungen, Wortfluten in den Feuilletons – chapeau!

Wer gemeint hatte, solcher Wirbel ginge spurlos an der Musikwissenschaft vorbei, der sah sich angenehm enttäuscht. Denn parallel zum öffentlichen Trubel gelang es dem General-Herausgeber der *New Berlioz Edition*, Hugh Macdonald, den für die Gesamtausgabe nie geplanten Band mit der aufgefundenen Messe in mustergültiger Weise vorzulegen. Eine solche Editions geschwindigkeit dürfte, zumal bei einem derart umfangreichen Werk, in der jüngeren Geschichte der Gesamtausgaben einmalig sein (schade, daß manch andere bedeutende Werke, deren kritische Ausgabe man sehnlich erwartet, heute nicht wie Berlioz' Messe noch einmal gefunden werden können ...). Freilich gab es bei der Edition keine unmäßigen Quellenprobleme zu bewältigen, wenn auch der in den Band integrierte kritische Bericht zeigt, daß der als endgültig gebotene Text keineswegs leicht zu gewinnen war. Wie beinahe immer bei Berlioz läßt sich aufgrund der Mitteilungsfreude des Autors die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte auch dieses Werkes lückenlos nachvollziehen (vgl. dazu die Abhandlung von Macdonald in: *19th Century Music* 16 [1993], S. 267–285); falsch war lediglich, wie wir nun wissen, die mehrfach geäußerte Mitteilung des Komponisten, er habe die Musik seiner Messe mit Ausnahme des Resurrexit vernichtet. Außerdem bediente sich Berlioz der verworfenen Komposition als Steinbruch für thematisches Material späterer Werke. Macdonald weist Selbstzitate unter anderem in der *Symphonie fantastique*, im zweiten Bild der Oper *Benvenuto Cellini* und in der *Grand Messe des morts* nach.

Über die Komposition ließe sich vieles sagen, über ihre Ungeschicklichkeiten und Schwächen ebenso wie über ihre streckenweise frappierende Originalität, über ihre musikalischen Abhängigkeiten in gleicher Weise wie über ihre Einzigartigkeiten. Geschrieben im Jahr der Uraufführung von Beethovens *Missa solemnis*, steht sie in einer spezifisch französischen Gattungstradition, die in der gleichzeitigen deutschen Kirchenmusik kaum

rezipiert worden ist. Bei ihren Eigenarten handelt es sich nicht allein um Erscheinungen der musikalischen Faktur, sondern vor allem um solche der Spiritualität. In Berlioz' Messe herrscht, wenn man das so sagen darf, eine offensive Unmittelbarkeit des Bekenntnisses, klingt das oratorische Pathos eines Ausdrucksbedürfnisses, dem die Kirchenmauern viel zu eng sind. Der paradoxe Geist einer säkularisierten Spiritualität, einer paganen Inbrunst weht durch diese Partitur. Berlioz' *Messe solennelle* erweist sich bei näherem Umgang mit ihr tatsächlich als ein irritierendes Produkt jener Kunstreligion, die das 19. Jahrhundert gestiftet hat und die eines nicht kennt: einen wirklichen Gott. Berlioz fasziniert in der Messe mit dem Versuch, über diesen Mangel hinweg mit den großen Gesten seiner theatralischen Musik wenigstens einen Himmel zu komponieren.  
(Juni 1995) Ulrich Konrad

## Eingegangene Schriften

ADOLPHE ADAM: *Lettres sur la musique française (1836–1850)*. Introduction de Joël-Marie FAUQUET Réimpression de l'édition de Paris, 'Revue de Paris', août-octobre, 1903. Genève: Minkoff 1996. VIII, 215 S.

Alessandro Scarlatti und seine Zeit. Beiträge von Carlo Caruso, Sergio Durante, Mercedes Viale Ferrero, Reinhard Strohm und Luigi F. Tagliavini. Hrsg. v. Max LÜTOLF. Bern u. a.: Verlag Paul Haupt 1995. 136 S., Abb., Notenbeisp.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 28.2: Kantaten zu Marienfesten II. Kritischer Bericht von Matthias WENDT und Uwe WOLF*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. 144 S.

MARIA ANTONELLA BALSANO: *Mignon in Polonia. Rielaborazioni poetiche e musicali polacche della ballata di Goethe*. Palermo: Alfieri & Ranieri Publishing 1995. 69 S. (Dafni – studi e testi musicali 3.)

ULRICH BARTELS: *Studien zu Wagners Tristan und Isolde anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes*. Köln: Studio 1995. Teil 1 Text, 152 S., Teil 2: Skizzenübertragung, 236 S., Teil 3: Faksimiles, II, 16 S. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 2, Teil 1–3.)

HECTOR BERLIOZ: *New Edition of the Complete Works. Volume 14: Choral Works with Keyboard*. Edited by Ian RUMBOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XXVI, 110 S.

WERNER BODENDORFF: *Franz Schuberts Frauenbild*. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1996. 137 S., Abb.

BARTOMEU CÀRCERES (... 1546 ...): *Opera omnia. Edició a càrrec de Maricarmen GÓMEZ MUNTANÈ*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1995. 202 S. (Unitat Bibliogràfica. Secció de Música 43.)

GIULIO CASTAGNOLI: *Klang und Prozeß in den „Quattro pezzi per orchestra“ (1959) von Giacinto Scelsi*. Saarbrücken: Pfau 1995. 18 S. (Fragmen 4. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik.)

DANIEL K. L. CHUA: *The „Galitzin“ Quartets of Beethoven. Opp. 127, 132, 130*. Princeton: Princeton University Press 1995. 286 S., Notenbeisp.

*Dictionnaire de l'opéra-comique français*. Sous la direction de Francis CLAUDON. Bern u. a.: Peter Lang 1995. 531 S.

ERICH DOFLEIN: *Briefe an Béla Bartók 1930–1935. Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks 44 Duos für 2 Violinen*. Hrsg. von Ulrich MAHLERT. Köln: Studio 1995. 92 S.

BEATRICE DONIN-JANZ: *Zwischen Tradition und Neuerung: Das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre (1946–1960)*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1994. Teil 1: 236 S., Teil 2: 256 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe IX Italienische Sprache und Literatur. Band 24.)

ISABEL EICKER: *Kinderstücke. An Kinder adressierte und über das Thema der Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 486 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 191.)

ISSAM EL-MALLAH: *Arabische Musik und Notenschrift*. Tutzing: Hans Schneider 1996. 411 S., Notenbeisp. + Tonbeispiele (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 53.)

WOLFRAM ENSSLIN: *Niccolò Piccinni: Catone in Utica. Quellenüberlieferung, Aufführungsgeschichte und Analyse*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 337 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Band 4.)

VEIT ERLMANN: *Nightsong. Performance, Power, and Practice in South Africa*. Chicago-Lon-