
BESPRECHUNGEN

MARIA GIOVANNA MIGGIANI: *Il fondo Giustiniani del Conservatorio „Benedetto Marcello“: Catalogo dei manoscritti e delle stampe. Firenze: Olschki 1990. LVI, 613 S. („Historiae musicae cultores“ Biblioteca.)*

Der Fondo Giustiniani, heute eine der bedeutendsten Teilsammlungen der Bibliothek des Conservatorio „Marcello“ in Venedig, gehörte ursprünglich der venezianischen Patrizierfamilie Giustiniani in ihrem Zweig „delle Zattere“. Die Sammlung umfaßt in erster Linie instrumentale Kammermusik aus den Jahrzehnten um 1800; reich vertreten sind aber auch Bühnenwerke (zwischen 1792 und 1818 verwaltete die Familie das Teatro San Moisè), geistliche Musik und weltliche Kantaten aus der Blütezeit der Gattung (Giovanni Carlo Clari, Francesco Durante, Nicola Porpora, Giambattista Mancini, Benedetto Marcello).

Der neue, und um es gleich zu sagen, vorzügliche Katalog dieser Sammlung, den Maria Giovanna Miggiani nun vorgelegt hat, geht weit über das drei Jahrzehnte zuvor von Mario Mesinis (*Biblioteca del Conservatorio di Musica „B. Marcello“: Catalogo del fondo musicale Giustiniani, Venezia 1960*) in seinem Pionierwerk Geleistete hinaus: 834 bibliographische Einheiten (davon 162 Drucke und 627 Handschriften) werden auf 613 Seiten beschrieben und in Verzeichnissen aufgeschlüsselt; davon nehmen die Notenincipits allein 79 Seiten ein. In ihrer Einführung, die noch einmal gut vierzig separat nummerierte Seiten umfaßt, skizziert die Verfasserin die Geschichte des Fondo Giustiniani und seines Kontextes und zeichnet dabei ein ungewöhnlich reiches und präzises Bild der politischen, sozialen und Kulturgeschichte der Stadt im Verlauf von fast zwei Jahrhunderten.

Der Katalog bietet u. a. Angaben zu Komponist (auch die Lebensdaten), Gattung, Werktitel/Incipit, bei den Drucken Druckort und Drucker (soweit ermittelbar, auch Datum), Besetzung, Opuszahl, Tonart, Takt und Satzbezeichnung(en), evtl. auch Arrangeur, Textdichter und Widmungsträger; bei Manuskripten schließt die Beschreibung Angaben zum Wasserzeichen ein. Die Notenincipits sind in

einem eigenen Anhang zusammengefaßt, was die Benutzerfreundlichkeit des Bandes wohl nur unwesentlich einschränkt. Fragwürdiger wirkt da schon die Entscheidung, die musikalischen Gattungen oder Formen, wie sie auf den Titelblättern der Quellen angegeben sind, in diplomatischer Gestalt in den Index der „forme musicali“ aufzunehmen: daß hier Formen wie „Sonatta“, „Sonata“, „Suonata“ e „Suonatta“ nebeneinanderstehen, mag sprachwissenschaftlichen Interessen entgegenkommen, vermehrt aber die Zahl der Einträge „praeter necessitatem“, während andererseits das Widerstreben, naheliegende Oberbegriffe zu verwenden, zum Beispiel den Psalm zugunsten einer Vielzahl von Einzeltiteln (Dixit Dominus, Miserere, usw.) verschwinden läßt. So bleibt auch gelegentlich die Besetzung einzelner Kompositionen unklar (etwa im Fall einer Motettensammlung, die unterschiedlich besetzte Werke zusammenfaßt), weil kumulativ — und stark verschlüsselt — nur die Gesamtzahl der für die Sammlung erforderlichen Stimmen angegeben ist.

Daß sich trotz der Fülle und Vielfalt der gebotenen Informationen einzelnes ergänzen oder korrigieren ließe, versteht sich fast von selbst. So scheint es sich bei Nr. 283 — der Motette *De fronde in fronde[m]*, hier vermutlich Benedetto Marcello zugeschrieben — eher um ein Werk von Porpora zu handeln, wie ein Vergleich mit einer anderen, unvollständig überlieferten Quelle in I-BGc und mit dem Libretto in I-Vmc nahelegt. Die Arien Nr. 528 und 532 stammen (ebenso wie Nr. 530) aus dem *Siface* von Metastasio-Porpora. Und schließlich mag es sein, daß die beiden „1742“ datierten Arien von Porpora (Nr. 520 und 521) mit *La Statira* oder mit *La Partenope* zu tun haben, die eben in jenem Jahr in Venedig aufgeführt wurden, als der Komponist aus Neapel in die Lagunenstadt zurückkehrte, um die Stelle des Musikdirektors am Ospedaletto zu übernehmen.

Doch auch zahlreiche Einwendungen dieser Art (einmal angenommen, sie ließen sich formulieren) würden nicht ausreichen, das Verdienst, das sich Miggiani mit ihrer akkuraten und kompetenten Arbeit erworben hat, auch

nur um einen Bruchteil zu verringern. Nun ist es an den Spezialisten, von dieser soliden Basis aus zu vertiefen, was ihnen tunlich und möglich scheint, im Bewußtsein, daß ihnen als Werkzeug etwas vom Besten zur Verfügung steht, was die Zunft heute zu bieten hat.
(August 1994) Carlo Vitali

INGRID SCHUBERT: Musikalienbestände im Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz. 1. Teil. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1992. 157 S. (Tabulae Musicae Austriacae. Band XII.)

In den Besitz des Grazer Instituts gelangten durch Kauf oder Schenkung zahlreiche Musikaliensammlungen, von denen acht kleinere Bestände im vorliegenden Band beschrieben werden. Es handelt sich um insgesamt 258 Musikhandschriften und 102 Drucke der Pfarreien Frohnleiten, Krieglach, Rottenmann und Weißkirchen, des ehemaligen Piaristenklosters Gleisdorf, des Konvents der Barmherzigen Brüder in Graz, des ehemaligen Theatervereins Radkersburg sowie um einen Teil aus dem Besitz von Friedrich Wastian (1882–1961), ehemals Posaunist im Grazer Opernorchester.

Die umfangreichste Sammlung mit 117 Handschriften und 12 Drucken ist die des Konvents der Barmherzigen Brüder; überwiegend Drucke (54) kamen aus der Pfarrei Krieglach. Die Musikalien sind vorwiegend dem 18. und 19. Jahrhundert, die der Bestände der Barmherzigen Brüder und der Pfarrei Krieglach auch dem 20. Jahrhundert zuzuordnen, in Rottenmann ist der früheste Druck (1680) enthalten. Nur noch in Resten vorhanden zu sein scheinen die beiden Sammlungen Gleisdorf (3 Handschriften) und Radkersburg (21 Handschriften, 3 Drucke), wie die Verfasserin des Katalogs aus der alten Signaturenvergabe schließt.

Die Palette der beschriebenen Musikalien reicht von einstimmiger, gedruckter geistlicher Musik über mehrstimmige Kirchenmusik in großer und kleinerer Besetzung bis zur Bühnen- und Instrumentalmusik, z. B. von Wolfgang Amadeus Mozart, in den Beständen Radkersburg und Wastian. Neben zahlreichen, auch in anderen Sammlungen mit Werken gut vertretenen Komponisten, z. B. Johann Kaspar Aiblinger, Franz Bühler, Johann Melchior Dreyer, Robert Führer, Joseph und Michael Haydn,

Wolfgang Amadeus Mozart und Johann Baptist Schiedermayer, sind auch einige weniger bekannte und mit Werken bisher nur spärlich belegte Komponisten zu entdecken, etwa Martin Genser, Johann Nepomuk Lauda, Ignaz Kajetan Nusser u. a. Sie werden, zusammen mit vielen namentlich genannten Kopisten, ausführlich in den jeden Bestand einführenden historischen Abrissen akribisch und umfassend dargestellt, wobei viele Lebensdaten und -umstände erstmalig eruiert werden konnten. Besonders hervorzuheben sind auch einige frühe Abschriften Haydnscher Werke (Joseph und Johann Michael) im Bestand der Barmherzigen Brüder und die Autographen von Matthias Georg Monn im Bestand Wastian.

Der Katalog ist alphabetisch nach Beständen angelegt; innerhalb eines Bestands werden zunächst die Handschriften alphabetisch nach Komponisten aufgeführt, es folgen die Anonyma, die Sammelbände, die Drucke und schließlich die handschriftlichen oder gedruckten Fragmente. Die Beschreibungen zu den einzelnen Einträgen enthalten alle notwendigen Informationen: Originaltitel, Besetzung, vorhandenes Material, Umfang, Datierung, Schreiber, Besitzvermerke, alte Signaturen, Standort sowie das einzeilige Musikincipit nur der Vokalstimme. Auf die Angabe der einzelnen Teile einer Komposition, z. B. einer Messe, einer Vesper oder eines Requiems, mit Satzbezeichnung, Taktart und Tonart wurde verzichtet, ebenso fehlt leider häufig die Tonart, die aus dem Musikincipit nicht immer eindeutig ablesbar ist.

Der Katalog ist typographisch übersichtlich angelegt. Die Komponistennamen hätte man sich etwas deutlicher herausgestellt gewünscht (Fettdruck!). Die acht Bestände sind jeweils mit Sigeln versehen, die auch in die Signatur einbezogen wurden, aber nicht mit den RISM-Sigeln zu verwechseln sind, da es sich ja um Besitz des Grazer Instituts handelt (A Gmi) und F für Frohnleiten beispielsweise mit dem österreichischen RISM-Sigel für Fiecht (F) kollidieren würde. — Stichprobenartig konnten einige der zahlreichen Anonyma aufgrund der in der gedruckten und jedermann zugänglichen Reihe *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* (KBM) vorgelegten reichhaltigen Materialfülle identifiziert werden. Nur drei Beispiele: S. 56, *Requiem*: Johann Georg Zechner (KBM 12),

S. 92, *Messe in C*: Joseph Preindl (KBM 8),
S. 146, *Messe in A*: Strasser (KBM 2).
(Juni 1994) Gertraut Haberkamp

PHILIP D. CRABTREE/DONALD H. FOSTER:
Sourcebook for Research in Music. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press 1993.
XIII, 236 S.

Kursbücher in Sachen Musikwissenschaft haben Konjunktur. Doch ist das Anwachsen von Metabibliographien und Orientierungsliteratur sicher keine zufällige Mode, sondern eher eine natürliche Reaktion auf die gewaltige Expansion unseres Faches, die zwangsläufig wegweisende Handbücher produziert. Das *Sourcebook* ist aus der Arbeit mit Musik(wissenschafts)studenten entstanden und wendet sich auch an sie, obwohl es sicher auch in den Jahren danach als Leitfaden dienen kann. Die Absicht der Autoren ist es, in großem Umfang Sekundärmaterial zu allen nur erdenklichen Gebieten zusammenzustellen: die üblichen lexikalischen und bibliographischen Hilfsmittel, die wichtigsten einschlägigen Periodika und Editionsreihen, aber auch Grundlagenliteratur zu Musikgeschichte und -theorie, Ethnomusikologie und Instrumentenkunde bis hin zum Musikmanagement. Sie tun dies in schlichten nicht-annotierten Listen fast ausschließlich selbständiger Publikationen, die in einer detaillierten Kapitelklassifikation erschlossen werden (deshalb hat man wohl auch auf ein Sachregister neben dem Personen- und TitelindeX verzichtet). Man sollte bei der ausdrücklichen Zielsetzung der Verfasser — abgesehen von Aktualisierungen auch in „non-book-materials“, für die man immer dankbar ist — keine Neuigkeiten erwarten (beispielsweise über „Duckles/Keller“ und „Lanzke“ hinausgehend), und es wäre bei der Breite der erfaßten Bereiche wohlfeil, die Auswahl im einzelnen zu monieren. Ein bitterer Beigeschmack bleibt aber zurück: Die Autoren verweisen ausdrücklich darauf, nicht-englische Literatur nur ausnahmsweise aufgenommen zu haben. Damit entsteht aber ein durchaus schiefes Bild (gerade bei Studenten), und zwar weniger noch bei Verzeichnissen und Katalogen als vor allem bei so universalen Kapiteln wie denen zu Musikgeschichte, -theorie, einzelnen Gattungen, Komponistenbiographien, Aufführungspraxis und dergleichen. Darf es legitim sein, mangelnde

Sprachkenntnisse bei studentischen Lesern zum Vorwand zu nehmen, um die nahezu komplette nicht-angelsächsische Musikwissenschaft auszugrenzen? Man stelle sich einmal den umgekehrten Fall vor! Früh krümmt sich . . .
(Juli 1994) Nicole Schwindt-Gross

Foundations in Music Bibliography. Richard D. GREEN, Editor. New York-London-Norwood (Australia): The Haworth Press Inc. (1993).
XXI, 398 S.

Mit enormer Verspätung wurden die Referate der 1986 von der Northwestern University (Illinois) ausgerichteten „Conference on Music Bibliography“ veröffentlicht. Wenngleich es nicht ausbleiben kann, daß in einem so schnelllebigen und von innovativen Technologien abhängigen Gebiet nach sieben Jahren manche Information an Aktualität eingebüßt hat, ist es erstaunlich, wie präsent viele der angesprochenen Probleme geblieben sind. Das ist besonders an den ausführlichen Diskussionen von Lacunae zu erkennen, von denen die wenigsten unterdessen in Angriff genommen worden sind.

Angesichts der momentanen Umbruchsituation der Musikbibliographie, die immer weniger das nachträgliche Ergebnis musikwissenschaftlicher Tätigkeit ist und statt dessen immer mehr eine selbständige Disziplin, die musikwissenschaftlicher Forschung vorausgeht und sie ermöglicht, wollte die Konferenz Wissenschaftler und Musikbibliothekare (die bei weitem in der Überzahl waren) zusammenführen und zum Gedankenaustausch anregen. Das Ergebnis ist ein Panorama unterschiedlichster Interessengebiete (von der bibliographischen Theoriebildung über die Darstellung von thematischen Spezialgebieten und speziellen Verfahren bis zur Bibliographiedidaktik) und unterschiedlichster Herangehensweisen (vom systematischen Text über extensive bibliographische Fallstudien bis zum informellen Erfahrungsbericht). Von allgemeinem Interesse für Musikhistoriker sind dabei vor allem Donald Krummels Beitrag zu einer Morphologie der Musikbibliographie, Barry Brooks und Richard Vianos Reflexionen über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Thematischer Kataloge und Keith Mixters Systematik wissenschaftlicher Editionstypen.

(Juli 1994) Nicole Schwindt-Gross

Musik am Oberrhein. Hrsg. von Hans MUSCH. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1993. 277 S., Abb., Notenbeisp. (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Musikhochschule Freiburg. Band 3.)

Vier der 13 Referate des 1991 in Freiburg durchgeführten Symposiums betreffen die Orgelgeschichte der Region vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis zu den Freiburger Orgeltagen. Dabei ist der Bericht über die Silbermann-Orgel in Riegel dadurch aufschlußreich, daß französische und deutsche Orgeldispositionen und Musikstile detailliert verglichen werden. Biographische Darstellungen sind Franz Xaver Richter, Wolfgang Amadeus Mozart, den Baslern Peter Ochs und Benedict Jucker sowie Felix Mendelssohn Bartholdy gewidmet. Daß Jucker Organist war und die Basler Münsterorgel erbauen ließ, schlägt den Bogen zur ersten Themengruppe. Instruktiv sind die umfangreichen Notenbeispiele zu Richter; die Auszüge aus dem Tagebuch von Mendelssohns Hochzeitsreise (mit Reproduktionen der eigenhändigen Zeichnungen) sind dagegen unterhaltsam. Zwei Beiträge beleuchten die kirchenmusikalische Praxis im 19. Jahrhundert zwischen Aufklärung und Caecilianismus. Hinzu kommen Ausführungen über Tanz- und Musikdarstellungen in mittelalterlicher Sakralkunst der Region, dies unter dem Motto: „Chorea enim circulus est, cuius centrum est diabolus“, über die Geschichte der Stadttürme in Freiburg und — in souveräner Breite — über das Tanzen am Oberrhein vor 1600. Viele Bild- und Notenbeigaben bereichern den Band, der zeigt, wie ergiebig Regionalforschung sein kann.

(Juni 1994)

Andreas Traub

Rassegna Veneta di Studi Musicali. V—VI, 1989/90. Padova: Cleup Editore (1992). 421 S.

Die Beiträge der vorliegenden Nummer der *Rassegna Veneta di Studi Musicali* sind keinem bestimmten Thema gewidmet. Der gemeinsame Nenner ist lediglich, daß es entweder um Zusammenhänge geht, die die Musikgeschichte Venedigs und Venetiens betreffen, oder daß der Autor/die Autorin an einer der Universitäten Venetiens beheimatet ist. So umspannen die Themen denn auch einen Zeitraum, der vom 12. Jahrhundert bis zu Luigi Dallapiccola

reicht. Der Band beginnt mit einem Artikel von Luigi Lera mit dem Thema „Grammatica dei modi ritmici“. Er befaßt sich recht detailliert mit der Entwicklung der „Vorstellung von Rhythmus“ („conpetto di ritmo“) in der Notre-Dame-Schule und analysiert die „rhythmischen modi“, die in jener Zeit entwickelt wurden. Es folgt ein sehr interessanter Beitrag von Laurenz Lütteken („Musicus et cantor diu in ecclesia Sancti Marci de Veneciis“, Note biografiche su Johannes de Quadris“), der neue Erkenntnisse zur Biographie des Johannes de Quadris vorstellt und sich dabei u. a. auf bisher nicht ausgewertetes Archivmaterial des Deutschen Historischen Instituts in Rom und des Vatikanischen Archivs stützt. Ein Anhang mit dem vollständigen Abdruck der aufgefundenen Dokumente ergänzt die Ausführungen. Ein tanzhistorischer Beitrag zu dem Komponisten und Dichter Lodovico Novello („Di ballar siamo maestri“) von Beatrice Pescherelli führt dann ins 16. Jahrhundert. Vokalkompositionen des 17. Jahrhunderts stehen im Mittelpunkt der Ausführungen von Marco Mangani („Le canzoni della 'Lira' del Marino nelle stampe musicali del '600“), Licia Sirchi („'Era l'anima mia': Monteverdi, Fontanelli, Pecci e Pallavicino“), die sich Vertonungen eines Madrigals von Giovanni Battista Guarini widmet, und Paolo Cecchi („Le 'cantade a voce sola' [1633] di Giovanni Felice Sances“). Das Musikleben im Bischofspalast zu Padua während der Amtszeit von Giorgio Cornaro (1642—1663) und die Rolle, die Tarquinio Merula in diesem Zusammenhang gespielt hat, werden in einem Beitrag von Antonio Lovato behandelt. Renato Calza befaßt sich mit den angeblichen Spuren der Sonatenform (?) in den Arien, Duetten und Ensembles von Mozarts *Le nozze di Figaro*. Die letzten vier Aufsätze wenden sich dem 20. Jahrhundert zu und widmen sich Igor Strawinsky (Angela Deluca: „I legami fra il 'Sacre du printemps' e il movimento primitivista“), sizilianischen Tanztragödien (Iaria Danieli: „Coreotragédie primonovecentesche a Siracusa“) und dem Briefwechsel zwischen Luigi Pirandello und Gian Francesco Malipiero anläßlich ihrer Zusammenarbeit bei dem Opernprojekt *La favola del figlio cambiato* (Enrica Boiani). Ausführungen zu „L'itinerario dodecafonico di Luigi Dallapiccola“ von Giordano Montecchi beschließen den Band.

(Mai 1994)

Daniel Brandenburg

ALEXANDER L. RINGER: *Musik als Geschichte. Gesammelte Aufsätze*. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER und Steven M. WHITTING. Laaber: Laaber-Verlag (1993). 268 S., Notenbeisp. (Spektrum der Musik. Band 1.)

Zum 70. Geburtstag Alexander Ringers versammelt der Band zwanzig seiner Aufsätze aus über dreißig Jahren und damit etwa ein Fünftel des Gesamtbestandes (über den das sorgfältig erstellte Schriftenverzeichnis im Anhang informiert). Das vermittelt schon eine Vorstellung von der Schwierigkeit, vor der die Herausgeber bei der Auswahl gestanden haben dürften. Angesichts der möglichen Einwände, die sich grundsätzlich gegen jede Auswahl erheben lassen, sei vorweg betont, daß der vorliegenden ein ausgesprochen überzeugendes Konzept zugrunde liegt. Statt dem (quantitativen) Prinzip einer maximalen thematischen Breite durch die Zusammenstellung möglichst verschiedener Stichproben nachzustreben, werden (qualitativ) thematische Schwerpunkte gebildet, die wesentliche Arbeitsgebiete Ringers hervortreten lassen. Gerade, daß sie durch teilweise eng verwandte Aufsätze repräsentiert werden, erweist sich als Vorteil: Nicht der Eindruck der Wiederholung überwiegt — etwa im Vergleich der jeweils zwei Beiträge über Ludwig van Beethoven oder über Zoltán Kodály —, sondern der des Untersuchens aus immer wieder neuer Perspektive. Während die Aufsätze zwanglos nach einem musikhistorisch-chronologischen Anordnungsprinzip gereiht sind (der Bogen reicht von der frühen europäischen Mehrstimmigkeit bis zur „Komposition im modernen Israel“), werden als solche Interessenschwerpunkte erkennbar: die Berührungsstellen zwischen abend- und morgenländischer Musikkultur, die Rolle der Juden in der Musikgeschichte, die Musikkultur der französischen Revolutionszeit als exemplarisches musiksoziologisches Studienobjekt, das grundsätzliche Interesse an dem Erkenntnisgewinn, den die Untersuchung „geschichtliche[r] Gleichzeitigkeiten“ (S. 155) bietet (im vorliegenden Band am eindrucksvollsten in den Beiträgen „Beethoven und die London Pianoforte School“ und „Der musikalische Geschmack im industriellen Zeitalter“) sowie das durchgängige Konzept einer Musikforschung, die der Musik als eines Ausdrucks der „Gesamterfahrung des ganzen Menschen“ gerecht werden kann (S. 113). Eine Lücke wird man vielleicht trotz des einleuchtenden Aus-

wahlprinzips schmerzlich empfinden, nämlich das gänzliche Absehen von Ringers vielfältiger Beschäftigung mit Arnold Schönberg (es wird mit dem Verweis auf Ringers kürzlich in den USA erschienenen Schönberg-Buch und seinen demnächst bei Laaber zu erwartenden Band aus der Reihe *Komponisten und ihre Zeit* immerhin einigermaßen akzeptabel begründet).

Charakteristisch für Ringers Denken ist die engagierte Auseinandersetzung. Partner oder Gegner in dieser Auseinandersetzung ist bemerkenswert häufig die traditionelle historische, die „vom organischen Evolutionsgedanken faszinierte Musikwissenschaft“ (S. 102), „jenes ausnehmend romantische Kind eines romantischen Zeitalters“ (S. 149), der Ringer ein musiksoziologisch orientiertes Interesse „für gleichzeitige Entwicklungen und für das Gewicht, das der Inter-Aktion im Gegensatz zur Kausalität zukommt“ (ebda.), entgegensetzt. Dem Eurozentrismus der Mittelalterforschung wird der islamische Einfluß auf das melismatische Organum entgegengehalten (S. 20), oder gegen die eingebürgerte Sichtweise, die Beethoven stets nur in die Entwicklungslinie der „Wiener Klassik“ stellt, werden andere Einflüsse, etwa die durch Muzio Clementi und Johann Ladislaus Dussek geltend gemacht (S. 124). Oder es werden die Erscheinungsformen des Evolutionsdenkens auf analytischer Ebene, etwa die zahllosen Bemühungen, der *Eroica* einen aus den ersten Takten sich speisenden, bis ins Finale reichenden stringenten motivischen Prozeß abzulesen, um das Modell eines nicht-prozessualen „Bezugsthema-Verfahrens“ („reference procedure“, S. 111) ergänzt. Im Schlußbeitrag werden Beobachtungen zur Befruchtung moderner israelischer Komposition durch Notenbeispiele arabischer taqsim-Improvisation dokumentiert (S. 250), die in den Notenbeispielen des ersten Aufsatzes in ähnlicher Weise die provokante These des arabisch-europäischen Kulturaustausches in der Kreuzungszeit belegen — eine feine Pointe der Herausgeber, die dem Band zu beträchtlicher Abrundung verhilft.

Solche Einsichten sind die begrüßenswerte Folge des Umstandes, daß der Band, dessen Perspektivenreichtum mehr als höchstens anzudeuten hier nicht möglich ist, wichtige der verstreuten Aufsätze Ringers zugänglich und vor allem — wozu die Auswahl entschieden einlädt — im Zusammenhang lesbar macht.

Die Übersetzer — unter ihnen mit je einem Beitrag auch die Herausgeber selbst — haben Beachtliches geleistet, galt es doch, alle Aufsätze aus dem Amerikanischen in Ringers Muttersprache zurückzuübersetzen und sie ihm dann zur Revision zu unterbreiten. Ringers anziehender Schreib- und Denkstil teilt sich mühelos mit; minimale Fraglichkeiten sind derart geringfügig und gelegentlich, daß hier ausdrücklich von einer erstaunlichen — und für den Leser erfreulichen — Leistung gesprochen werden muß.

(Juli 1994) Hans-Joachim Hinrichsen

LAURENZ LÜTTEKEN: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit. Eisenach-Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1993. 568 S. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 4.)*

Die inhaltsreiche (stellenweise vielleicht etwas umständliche) Studie klärt die vielschichtigen Voraussetzungen zum Verständnis der isorhythmischen Motetten Dufays. Zuerst werden die Gattungstradition der Motette von der Notre-Dame-Musik her und das Gattungsende im 15. Jahrhundert beleuchtet. Die Möglichkeit der Isorhythmie, die Abhebung von Tonhöhen- und Zeitorganisation, findet sich bereits im „discantus“ von Notre Dame und wird dann im sich wandelnden Zeitbewußtsein des 13. und 14. Jahrhunderts neu aktualisiert. Wesentliches Moment der Motettenkomposition ist „Zeitgestaltung“, und hier wird auf das päpstliche Dekret *Docta sanctorum*, konzentriert auf den Vorwurf „... temporibus mensurandis invigilant“, und seine Auswirkungen auf die Gattungsgeschichte verwiesen. Dann wird die Überlieferung der Gattung geschildert und dabei erwogen, ob die Handschrift Modena B auf Grund ihrer sorgfältigen und sachkundigen Anlage möglicherweise unter den Augen Dufays entstanden ist. Ausführlich, mit methodischen Seitenblicken auf die Kunstgeschichte und einer erstaunlichen Fülle historischer Details wird der „soziale Bezug“ der Gattung erörtert, zunächst allgemein, dann auf Dufay zugespielt; dabei konzentriert sich das Interesse auf den Hof Papst Eugens IV. Grundsätzlich wird zwischen anlaßbezogenen und

anlaßbezogenen Motetten unterschieden; erstere sind einer wiederkehrenden liturgischen Situation, letztere einem einmaligen Ereignis zugeordnet; erstere können eine besondere geschichtliche Bedeutung gewinnen, letztere haben sie stets. Die Konsequenzen dieser Unterscheidung lassen sich bis in die musikalische Struktur hinein verfolgen. Abschließend werden die drei entscheidenden Schritte zum Verstehen der Motetten umrissen: „Worte als Zeichen“ (S. 335–368), „Tenor und Symbol“ (S. 369–379) und „Zeit und Struktur“ (S. 380–394). Hier wird der Bogen von der humanistischen Diskussion des Verhältnisses von „res“ und „verbum“ und ihren Konsequenzen für die Motettentexte über die Funktion eines Tenors als semantischer Kern des Werkes bis hin zu satztechnischen Einzelheiten wie Fauxbourdon und Imitation gespannt. Durchweg ist die Gründlichkeit der Diskussion und die Vorsicht bei Schlußfolgerungen bemerkenswert. Eine Edition und Übersetzung der Motettentexte Dufays, eine Zusammenstellung der Tenores in Originalnotation und Tabellen zur Überlieferung schließen das mit Gewinn zu lesende Buch ab.

(August 1994)

Andreas Traub

JÜRGEN HEIDRICH: *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1993. XIX, 467 S., Abb. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 84.)*

Bei der Studie handelt es sich um die überarbeitete Göttinger Dissertation des Verfassers. Gegenstand der Untersuchung bildet eine Gruppe von 7 Chorbüchern, die in der Universitätsbibliothek Jena aufbewahrt werden (Chb 30–36) sowie ein Weimarer Codex (Chb Weimar A). Erstmalig werden die Chorbücher einer eingehenden Papier- und Wasserzeichenuntersuchung unterzogen, hinzu kommen Forschungen über Einbände und Handschriften der Schreiber. Auf diese Weise werden wesentliche Ergebnisse zur Provenienz und zum Entstehungsvorgang erzielt. Die Jenaer Papierhandschriften, die allgemein als Gebrauchshandschriften der Hofkapelle des sächsischen Kurfürsten Friedrich III. des Weisen (1563–1625)

gelten, wurden von Karl Erich Roediger (1935) hinsichtlich ihrer Entstehung in das Umfeld der kursächsischen Hofkapelle verwiesen. Heidrich kommt in seiner differenzierten Untersuchung zu dem Ergebnis, daß mehrere Chorbücher süddeutscher Herkunft sind und bereits in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein müssen. Aussagen zu Ingressierungsvorgängen, Zusammensetzung des Repertoires und Konkordanzten nehmen einen breiten Raum ein.

In einem ausführlichen Kapitel wird „der Bezug der Handschriften zu den maßgeblichen kultur- und musiktragenden Institutionen der Zeit“ deutlich. Zusammenhänge des Repertoires mit dem der maximilianischen Hofkapelle werden aufgedeckt. Dabei erweisen sich die engen Beziehungen von Kurfürst Friedrich dem Weisen zu Kaiser Maximilian als Ausgangspunkt. Teile des Repertoires sind im unmittelbaren Umfeld von Heinrich Isaac entstanden. Eine gründliche Auswertung der Quellen ergibt jedoch, daß dieser niemals nach Sachsen gekommen ist. Wertvolle Einzelbeobachtungen zum Wirken von Paul Hofhaimer, Adam Renner, Adam von Fulda und Benedictus Zuckenranffter vervollständigen unser Wissen um die Auswirkungen der maximilianischen auf die kursächsische Hofkapelle.

Das ausführliche Verzeichnis der verwendeten Literatur macht nachdrücklich auf umfangreiche Recherchen aufmerksam. Durch ein Personenregister hätte die sachkundige Publikation noch an Wert gewinnen können. Die Edition einiger Spartierungen aus dem umfangreichen Repertoire der Chorbücher durch den Verfasser ist in Vorbereitung.

(Juni 1994) Eberhard Möller

JOHANNES HOYER: *Die mehrstimmigen Nunc dimittis-Vertonungen vom 15. bis zum frühen 17. Jahrhundert — Überlieferung, Stil und Funktion.* Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1992. 271 S. (*Collectanea Musicologica. Band 2.*)

„Anders als beim 'Magnificat'“ war bisher „nur wenig über mehrstimmige Vertonungen der anderen beiden neutestamentlichen Cantica — Benedictus Dominus Deus Israel und Nunc dimittis —“ zu erfahren. Hoyers Buch ist ein Versuch, diesem Mangel bezüglich des

Nunc dimittis (Canticum Simeonis) abzuhefen. Es gliedert sich in einen „bibliographischen Katalogteil“, wo anonyme und Werke mit Autorschaft nach Handschriften und Drucken aufgeschlüsselt sind. Im „darstellenden Textteil“, der vorausgeht, „wurde das bibliographische Ergebnis ausgewertet“. Hoyer ist bemüht, „anhand einer bibliographischen Untersuchung der mehrstimmigen Nunc dimittis-Kompositionen im 15. und 16. Jh. Hinweise in der Literatur auf die Seltenheit solcher Kompositionen zu überprüfen und eventuell neu und differenzierter zu formulieren“. Und dies sowohl in der katholischen wie in der evangelischen Kirchenmusik. Dabei war es „vorrangiges Ziel, die Stellung und verschiedenen Funktionen des mehrstimmigen Nunc dimittis herauszuschälen vor dem Hintergrund unterschiedlicher liturgisch und konfessionell abhängiger Traditionen im 16. Jh.“. Im überprüften Zeitraum „lassen sich 284 mehrstimmige Vertonungen des Canticum nachweisen, wobei auch die 16 Vertonungen der Antiphon 'Lumen ad revelationem' berücksichtigt sind“. (Im obigen Zitat handelt es sich also nicht um die Seltenheit mehrstimmiger Canticum-Vertonungen, sondern um die seltenen Hinweise in der Literatur!)

In Kapitel IV („Das Nunc dimittis als Canticum der Komplet“) geht Hoyer auf die Komplet, d. h. auf das in der katholischen Liturgie festgeschriebene Stundengebet zum Abschluß des Tages ein, zählt ihre einzelnen Teile auf und erörtert deren Bedeutung. U. E. gehören diese Definitionen in die Einleitung des Buches, da nicht jeder Leser über die erforderlichen Kenntnisse verfügt und bis auf Seite 47 vordringen muß, um sich mit den grundlegenden Begriffen bekannt zu machen. Zumindest ein Hinweis oder besser: ein Abdruck des gregorianischen Canticum, das im *Antiphonale* innerhalb der Antiphon „Salva nos“ den Psalm vertritt, hätte wesentlich zur Klärung anstehender Fragen beigetragen.

Ähnlich ist es mit der Antiphon „Lumen ad revelationem“ bestellt: Erst in Kapitel V („Ad benedictionem candelarum“ — das Canticum Simeonis und die Lichtfeier am Fest B. M. V. Purificationis“) wird der Leser über Form und praktische Ausführung dieser Antiphon unterrichtet, die an Mariae Lichtmeß (vor der Tagesmesse) „während der Verteilung der Kerzen

gesungen wird". Man erfährt endlich, daß es sich um den Vers 4 des *Nunc dimittis* handelt, „der in der Form eines Kehrverses" vor, zwischen und nach den übrigen Versen zur Ausführung gelangt. (Auch hier hätte der Abdruck der gregorianischen Fassung zur Klärung verholfen!)

Schwierig bleibt die Frage nach der Verwendung mehrstimmiger Musik in der Liturgie beider Konfessionen. Nach Hoyer sind „ca. 70 bis 75 *Nunc dimittis*-Vertonungen aufgrund der Quellenbezeichnung bzw. der formalen Anlage (Alternativform) eindeutig als Canticum der Komplet benutzt worden". (Verbindlich für die Liturgie der Komplet ist allerdings bis heute die chorale [gregorianische] Fassung.) Dagegen kann man über die Ausführung der mehrstimmigen *Nunc dimittis*-Vertonung „in den evangelischen Gottesdiensten des 16. Jh. nur Vermutungen anstellen". Allgemein läßt sich „der Aufschwung der liturgischen Musik" (gemeint ist der zunehmende Einsatz mehrstimmiger Kompositionen) in der lutherischen und der anglikanischen Kirche „als Kombination von traditionellen und neuen Elementen beschreiben"

Weitere Kapitel im Buch behandeln die Quellen, „Die frühen *Nunc dimittis*-Vertonungen" und „Das *Nunc dimittis* in der evangelischen Kirchenmusik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts", wo seit 1549 auch deutsche Vertonungen auftreten. Unter „Service und Evensong" wird über entsprechende Kompositionen in England referiert; „Allgemeine Tendenzen in den mehrstimmigen *Nunc dimittis*-Vertonungen" gehen auf formale und deklamatorische Probleme ein, wobei der Unterschied von Alternativ- und motettischer Fassung eine wichtige Rolle spielt. Der „Katalog" mit genauen Angaben über die Quellen und über die Komponisten (darunter William Byrd, Guillaume Dufay, Giovanni Gabrieli, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Michael Praetorius) geht dem Incipit-Verzeichnis (ohne lateinische Textierung) voraus, Verzeichnisse zur Literatur usw. schließen den Band ab.

(Juli 1994)

Adolf Fecker

CAROLYN GIANTURCO: *Alessandro Stradella [1639–1682]. His Life and Music.* Oxford:

Clarendon Press 1994. XIV, 333 S., *Notenbeisp.* (*Oxford Monographs on Music.*)

Carolyn Gianturco hat neben dem Artikel „Stradella" im *New Grove* schon viele Beiträge zu Leben und Werk des Komponisten verfaßt. Dieses Buch kann wohl als die Summe dieser Arbeit angesehen werden. Zu den neueren Erkenntnissen der Autorin gehört die Vorverlegung des bisher angenommenen Geburtsdatums um fünfeinhalb Jahre auf den 3. April 1639: Der Geburtsort ist nicht Rom, sondern das weiter nördlich gelegene Nepi.

Stradellas Werk umfaßt Kantaten, Opern und andere Bühnenmusik, Oratorien, einzelne Arien und Duette (sowie ein Terzett), Madrigale, Kirchenmusik und Instrumentalmusik: Darüber hinaus gibt es eine postum handschriftlich überlieferte Kompositionslehre, die allerdings nicht vollständig erhalten zu sein scheint, da sie nur die Konsonanzen und ihre Fortschreitungen, nicht aber die Dissonanzen behandelt. Gianturco betrachtet Stradellas Kompositionen nach Gattungen geordnet, wobei sie natürlich nicht auf jede im einzelnen eingehen konnte — etwas mehr als die 47, manchmal nur knappen Notenbeispiele wären angesichts des 335 Werke umfassenden erhaltenen Œuvres aber doch wünschenswert gewesen.

Im Anhang sind 24 Briefe Stradellas und zwei Widmungstexte zu Opern mitgeteilt, zudem vier von ihm gedichtete lateinische Motettentexte. Eine umfangreiche Bibliographie läßt demjenigen keine Wünsche offen, der sich über Gianturcos grundlegendes Buch hinaus in weitere Details vertiefen möchte.

(Juli 1994)

Klaus Miehling

ANDREA HERMES-NEUMANN: *Die Flötenkonzerte von Antonio Vivaldi. Egelsbach-Köln-Washington.* Verlag Hänssel-Hohenhausen (1993). 104 S., *Notenbeisp.* (*Deutsche Hochschulschriften* 469.)

In seinen 22 Soloflötenkonzerten hat Vivaldi die Traversflöte mit 17 Werken (davon sechs als op. 10 gedruckte) bei weitem bevorzugt. Zwei sind für Altblockflöte geschrieben, drei für Flautino, womit nach Vermutung der Autorin ein (offensichtlich hoher) Blockflötentypus gemeint ist. Andrea Hermes-Neumann stellt sich in ihrer Magisterarbeit die Aufgabe, „einen

Leitfaden durch die Solokonzerte für die verschiedenen Flöten zu schaffen", und sieht die Frage nach einer idiomatischen Schreibweise Vivaldis für diese Instrumente als zentral an. Ihre Antwort auf diese Frage jedoch muß man in der abschließenden Zusammenfassung etwas zwischen den Zeilen suchen, und sie scheint eher verneint zu werden. Manches in der Arbeit vermag nicht zu überzeugen, auch wenn es sich um Details handelt: Ein abgehackter Stil, der in der Vermeidung von Nebensätzen zuviel des Guten tut, Fehler in den handschriftlichen Notenbeispielen; da steht auf derselben Seite (81): „in c-moll sind nur *b* und es vorgezeichnet" und „sind alle drei Vorzeichen für f-moll angegeben", und so gibt es weitere Stellen, wo man sich fragt, ob sie auf das Konto der Autorin oder von Schreibfehlern gehen. Auf S. 82 heißt es: „Motivik und formale Anlage dieses virtuosen Konzerts sind am barocken Geschmack orientiert." — Nichts Ungewöhnliches für einen 1678 geborenen Komponisten! Ausführungspraktische Fragen werden nur am Rand erwähnt, wobei die gewagte Behauptung, Vivaldi würde die Freiheit des Interpreten auf ein Minimum beschränken und seine Kompositionen selbst verzieren, einer fundierten Begründung entbehrt.

Mit solchen Mängeln ist in Magisterarbeiten wohl zu rechnen. Es wäre gleichwohl schade, wenn sie der Öffentlichkeit vorenthalten bleiben, und so mögen sich die *Deutschen Hochschulschriften* aus dieser kleineren Arbeiten weiterhin annehmen!

(Juli 1994)

Klaus Miehl

Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Gudrun BUSCH und Anthony J. HARPER. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi 1992. 333 S., Notenbeisp. (Cloe. Beihefte zum *Daphnis*. Band 12.)

Daß dem Lied des 17. und 18. Jahrhunderts in der Forschung insgesamt weitaus weniger Aufmerksamkeit zuteil wurde als dem des 19. Jahrhunderts, beruht auf einer Vielzahl von Gründen, von denen die kompositorische Qualität noch nicht einmal der wichtigste zu sein scheint. Einige Probleme der älteren Liedgeschichte zu beleuchten, unternimmt der hier

zu besprechende Sammelband mit den Vorträgen eines Arbeitskreises, der 1990 in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel tagte. Es liegt wohl in der Sache selbst begründet, daß ein Großteil der dem Lied des 17. Jahrhunderts gewidmeten Beiträge philologischer Natur ist. Anthony J. Harper veranschaulicht die Verbreitung und Rezeption des weltlichen Liedes um 1640 in Mittel- und Norddeutschland, Steffen Arndal widmet sich der „Rezeption des deutschen Barock-Liedes in Dänemark", Louis Peter Grijp schließlich stellt die „Fußbank" vor, einen in Amsterdam entwickelten „Elektronischen Datenverteilungskatalog mit Strophenformen von etwa 6000 holländischen Liedern aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, erstellt mit der Absicht, Melodien von Liedern ohne Tonangabe oder ohne lösbare Tonangabe aufzufinden" (S. 107). Er berührt damit auch das von Gudrun Busch („Herzogin Sophie Elisabeth und die Musiker der Lieder in den Singspielen Anton Ulrichs von Braunschweig und Lüneburg") behandelte Problem der Rekonstruktion verlorengegangener Musik mit Hilfe von Kontrafakturen. Wie Busch untersucht auch Sara Smart (am Beispiel der Oper in Braunschweig und Hamburg um 1700) das oftmals changierende Verhältnis zwischen Arie und Lied. Sonderformen des Liedes behandeln Mara R. Wade („Das Lied als Kartell" — gemeint ist damit die Vertonung allegorischer Inhaltsdeutungen festlicher Aufzüge im Rahmen sogenannter „Ringrennen") und Heinrich W. Schwab, dessen Ausführungen zu „Menuettlied" und 'Sing-Menuett'" zu den interessantesten Beiträgen des Bandes zählen. Von literaturgeschichtlichen Fragestellungen geleitet sind die Beiträge von Ferdinand van Ingen („Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder") und Horst Gronemeyer („Die Funktion des Kehrreims in Hagedorns Liedern"). Marianne Danckwardt wendet sich den „Klopstock-Liedern Ignaz von Beeckes" zu. Mit Klopstocks deutschem Text zu Pergolesis *Stabat mater* befaßt sich Magda Marx-Weber, ohne daß klar würde, warum dieser — im übrigen sehr aufschlußreiche Beitrag — ausgerechnet in einen Band über das Lied geraten ist. Hans-Günter Ottenberg erweist sich bei seiner materialreichen Darstellung der „1. Berliner Liederschule im Urteil der zeitgenössischen Presse" einmal mehr als herausragender Kenner der Berliner Musikkultur im Zeitalter der

Aufklärung. Gleichsam den Übergang zur neueren Liedgeschichte bilden schließlich Walther Dürrs auch an anderer Stelle erschienenen Bemerkungen zu „Hagars Klage“ in den Vertonungen von Johann Rudolf Zumsteeg und Franz Schubert.

(August 1994)

Thomas Seedorf

THOMAS CHRISTENSEN: Rameau and Musical Thought in the Enlightenment. Cambridge: Cambridge University Press (1993). XVIII, 327 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis. Band 4.)

Über kaum einen Musiktheoretiker, Heinrich Schenker ausgenommen, dürfte wohl so viel geschrieben worden sein wie über Jean-Philippe Rameau. Ein weiteres Buch über ihn ist also alles andere als eine Selbstverständlichkeit, doch da wird der Leser von Christensens Studie schnell eines Besseren belehrt. Gestützt auf die Vorarbeiten anderer Forscher, gelingt Christensen ein detailgenauer Überblick über die diffizilen Wandlungen von Rameaus musiktheoretischem Denken von den noch immer weitgehend in Dunkel gehüllten Jahren in Clermont-Ferrand über den berühmten *Traité de l'harmonie* von 1722 bis hin zu den letzten Schriften des verbitterten Greises, eine Gesamtschau, wie sie anschaulicher kaum vorstellbar ist.

Zwar haben auch andere Autoren zuvor schon verschiedentlich auf die enge Beziehung zwischen Rameau und den aufklärerischen Tendenzen seiner Zeit aufmerksam gemacht, niemand hat diese Zusammenhänge jedoch so grundlegend und umfassend behandelt wie Christensen, und gerade das macht die Lektüre seines Buchs zu einem wahren Vergnügen. Anteil daran hat das große Geschick des Autors, auch komplizierte Sachverhalte (etwa aus den Bereichen der Akustik oder der Optik) verständlich zu vermitteln und bruchlos in seine auch rhetorisch glänzende Darstellung zu integrieren.

In seinen „Acknowledgments“ bemerkt Christensen, daß das Buch aus einem anderen Projekt, einer Untersuchung der Rezeption Rameaus in Deutschland, hervorgegangen sei. Es ist zu hoffen, daß er recht bald zu diesem Plan zurückkehrt.

(August 1994)

Thomas Seedorf

MARTIN GECK: Johann Sebastian Bach mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993. 158 S., Abb. (Rowohlts Monographien.)

Ein Dilemma der Bachforschung ist, daß sie mit ihrem hochentwickelten philologischen Instrumentarium einerseits eine Fülle von Neuerkenntnissen geschaffen und andererseits gerade damit die Wissenslücken über Bachs Leben und Werk fast schmerzhaft deutlich gemacht hat. Eines der dringlichsten Desiderata der Forschung ist daher seit langem ein Ersatz für Philipp Spittas große Bachbiographie. Dieses Defizit verschafft freilich auch Spielräume, die in jüngerer Zeit einige Autoren durch einschlägige Publikationen mehr oder weniger glücklich genutzt haben.

Das vorliegende Buch wendet sich wie alle Rowohlt-Monographien an einen größeren Leserkreis. Das Hauptaugenmerk ist folglich mehr auf eine übersichtliche und verständliche Darstellung gelegt als auf eine dezidierte Behandlung von Forschungsmeinungen und -problemen. Gegliedert ist das Werk in sechs Kapitel, die sich sinnfällig an den Lebens- und Schaffensperioden Bachs — Frühzeit, Weimar, Köthen, frühe, mittlere und späte Leipziger Zeit — orientieren; ein an das Weimar-Kapitel anschließender, in seiner knappen und verständlichen Sprache vorbildlicher Exkurs über Bachs musikalische „Schreibart“ und ein Epilog über „Bachs Ort in der Musikgeschichte“ ergänzen die Darstellung. Eine Zeittafel mit den wichtigsten Lebensdaten Bachs, eine kommentierte Auswahlbibliographie und ein Namenregister vervollständigen das mit vielen und für das Format erstaunlich guten Abbildungen versehene Buch.

Der Autor zeigt sich weitgehend auf dem Stand der Forschung, Ausnahmen wie etwa die verallgemeinernde Datierung sämtlicher Englischen und Französischen Suiten in die Köthener Zeit (S. 65f.) sind höchst selten. Über einzelne Deutungen des Autors ließe sich streiten: Nicht sehr überzeugend etwa wirkt die Verknüpfung von Bachs Amtsantritt in Köthen (und der damit verbundene weitgehende Verzicht auf kirchenmusikalische Tätigkeiten) mit dem Ende der von Bach früher angestrebten „Organisten- und Virtuosenlaufbahn“ (S. 55); plausibler dürfte sein, daß Bach die Köthener Stelle angenommen hatte, weil er zu diesem Zeitpunkt wohl längst davon abgekommen war

(falls er es denn jemals vorhatte), seine Existenz auf eine unsichere Zukunft als reisender Virtuose zu gründen — schließlich hatte er bereits eine mehrköpfige Familie zu versorgen. Das Problem der „Köthener“ Instrumentalkonzerte, zu dem sich der Autor erst jüngst in dieser Zeitschrift (1994/1, S. 17ff.) geäußert hat, hätte bereits im Kapitel über Köthen deutlicher gemacht werden können als mit den etwas flapsig geäußerten Zweifeln hinsichtlich der Entstehungszeit der vier Orchestersuiten BWV 1066—1069 (S. 64). Manchmal sind die Informationen zu knapp: Warum es sich bei den *Achtzehn Chorälen* BWV 651—668 „strengegenommen“ nur um siebzehn abgeschlossene Bearbeitungen handelt (S. 40), wird sich wohl nur demjenigen erschließen, der mit der Überlieferung der Werke vertraut ist.

Die Behauptung, im Zeitalter digitaler Texterstellung trügen gründliche Korrekturgänge einen zunehmend fossilen Charakter, wird durch das Buch weitgehend widerlegt. Lediglich einige sachliche Fehler zeugen von gelegentlicher Unaufmerksamkeit: Bei der teilweise im Faksimile wiedergegebenen *Fantasie in c-moll* (S. 33) handelt es sich um BWV Anh. 205, auf S. 34 sind die BWV-Nummern 106 und 196 vertauscht, und der Begriff „Concerto“ taucht bei Bach in der Regel als Überschrift bei Kirchenkantaten auf, keinesfalls dient er als Überschrift des ersten Satzes von BWV 75 (S. 86). Insgesamt aber vermittelt dieses kleine Buch einen positiven Eindruck. Die Auswahl des Stoffes ist sinnvoll, die auf unkommentierte Fachbegriffe weithin verzichtende Sprache verständlich und dürfte die avisierte Leserschaft erreichen. Was nicht heißen soll, daß der Leser vom Fach nicht auch Anregungen bei der Lektüre empfangen könnte.

(Mai 1994)

Frieder Rempff

MARTIN PETZOLDT: „*Texte zur Leipziger Kirchen = Musik*“. *Zum Verständnis der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel [1993]. 55 S.

Der Titel der vier Aufsätze umfassenden Publikation, die der Leipziger Theologe Martin Petzoldt 1993 veröffentlichte, ist identisch mit jenem, unter welchem Johann Sebastian Bach im Laufe seiner Leipziger Amtszeit seine Kantatentexte veröffentlichte. Diese leider nicht

mehr üppig auf uns gekommenen Textdrucke, in denen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts jeweils für fünf bis sieben Gottesdienste textlich „vorgesehen“ wurde, brachte man in hoher Auflage unter die Leute. Sorgfältige Typographie mit Vignette und Leipziger Stadtwappen bezeugten ihre Wichtigkeit. Inwieweit diese Kantaten-Heftchen mehr waren als gedruckte Textblätter, untersuchte nun der Autor auf Aufforderung des Vorstands der Internationalen Bachgesellschaft Schaffhausen.

Zum einen wird die emblematische, sinnbildliche Darstellung des Bach nahestehenden Herausgebers in Verbindung gesetzt mit der Bachschen Musik. Gleichwohl weist der Autor selbst darauf hin, daß die Verallgemeinerbarkeit der Ergebnisse durch weitergehende Annäherung geprüft werden müsse. Daß auch geistliche Kantaten immer nach der als Ideal verstandenen Textgestalt italienischer Oratorien „schielten“, in denen „alles auf einander aus sich selber fließet“, wird ebenso thematisiert wie die dichterische Behandlung der Sujets.

Ein anderes Kapitel widmet sich den für Bach verbindlichen Anwendungsgesetzen der Bibel; ein weiteres thematisiert die Stellung der Kompositionen im Kontext des Kirchenjahres; das letzte befaßt sich mit einer als exemplarisch angesehenen Kantate. — Drei eingelegte Anlageblättchen sollten in einer zweiten Auflage in die Bindung eingefügt werden.

(Juni 1994)

Beate Hiltner

EDWIN WERNER: *Das Händel-Haus in Halle. Geschichte des Händel-Hauses und Führer durch die Händel-Ausstellung*. Halle: Händel-Haus 1992. 107 S., Abb.

Der vorgelegte Museumsführer hält, was er in der Überschrift verspricht. Er erweist sich als kompetenter Begleiter durch die Ausstellung im Halleschen Händel-Haus und gibt zudem noch einige Hintergrundinformationen. Im ersten Teil stellt der Autor die Baugeschichte von Georg Friedrich Händels Geburtshaus dar und weist auf Details hinsichtlich der Hauseigentümer und deren Verhältnis zum Händelschen Werk hin. Neben den interessanten Abbildungen zum Zustand des Hauses durch die Jahrhunderte steht eine Würdigung derjenigen, die sich seit 1937 und nach 1945 um die Beschaffenheit und Ausgestaltung redlich mühten.

Werner geht auch auf die Geschichte der Hallischen Händel-Ausstellung ein und beschreibt Aufgaben, Bestand (Instrumente, Handschriften, Bilder etc.) und Arbeitsweise (museale und wissenschaftliche Erschließung). Aussagekräftige Fotos sowie Hinweise auf wertvolle Instrumente runden den ersten Teil der Beschreibung ab. Im zweiten Teil vertieft der Museumsführer ausführlich das eingangs zu Händels Biographie Erläuterte im Detail. Eine klare Gliederung (in der Reihenfolge an den Ausstellungsräumen orientiert) läßt den Leser auf anschauliche Weise Händels Lebenslauf nachvollziehen. Als profunder Kenner der Materie bleibt Werner stets sachlich und klar in seiner Darstellung. Der Anhang bietet mit dem Wortlaut ausgestellter handschriftlicher Händel-Dokumente (u. a. einer der wenigen erhaltenen Briefe Händels in deutscher Sprache) eine wertvolle Ergänzung. Der Übersichtlichkeit halber wäre das Inhaltsverzeichnis besser an den Anfang gestellt worden.

(Juli 1994)

Torsten Fuchs

Il teatro di Goldoni. A cura di Marzia PIERI. Bologna: Società editrice Il Mulino (1993). 454 S.

Von den 20 Beiträgen (darunter zwei Originalbeiträgen) des Sammelbandes wird nur in einem das Verhältnis Goldonis zur Musik thematisiert, in den (erstmalig 1934 erschienenen) „*Appunti sui melodrammi giocosi*“ von Giuseppe Ortolani, dem verdienstvollen Herausgeber der beiden Goldoni-Gesamtausgaben (1907ff., 1935ff.). Ortolani wertet unter Bemühung des Klischees von der Tyrannei der Sänger und Komponisten die umfangreiche (und für die Operngeschichte folgenreiche) Librettproduktion Goldonis pauschal ab, was für die Herausgeberin offensichtlich ein willkommener Anlaß war, modernere Ansätze der Librettologie sowie der Opernforschung allgemein auszuklammern. Der Nachweis des ursprünglichen Erscheinungsortes des Artikels ist verschleiert; kein Register.

(Juni 1994)

Reinhard Wiesend

ANDREA GREWE: Monde renversé — Théâtre renversé. Lesage und das Théâtre de la Foire avec un résumé en français. Bonn: Romanisti-

scher Verlag 1989. 474 S. (Abhandlungen zur Sprache und Literatur. Band 19.)

L'Opéra-Comique en France au XVIII^e Siècle. Sous la direction de Philippe VENDRIX. Liège: Mardaga (1992). 374 S.

Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique. Sous la direction de Philippe VENDRIX. Liège: Mardaga (1992). 389 S.

Man könnte sich fragen, woher das neu erwachte, lebhaftere Interesse an der Entwicklung der Opéra-Comique rührt. Eine große Zahl von Publikationen stammt aus der Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg und bespricht die Thematik relativ hermetisch auf sich selbst bezogen. In den letzten zehn Jahren jedoch kommt dieses Thema wieder deutlich in die Diskussion: zunächst in Aufsätzen und mit dem Blick auf Details, dann aber auch mit dem deutlichen Interesse an größeren Zusammenhängen in Monographien. Zu nennen wäre hier beispielsweise Bruce Alan Browns Arbeit über *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Vor allem wird die „Geschichte der Opéra-Comique“ in Europa von hieraus eine Akzentverschiebung erfahren, die die Bedeutung der italienischen Opera buffa sowohl für die Kompositionsgeschichte wie für die zeitgenössischen theoretischen bzw. publizistischen Querelen neu zu bedenken gibt. Allerdings ist noch immer jeder Versuch, vor allem über die Anfänge dieser Theaterform im 18. Jahrhundert einen Überblick zu bekommen, nicht nur für mit der Materie weniger Vertraute ein wahres Puzzlespiel: Von den verschiedensten Seiten muß man sich (sogar teilweise einander widersprechende) Informationen zusammensuchen. Nicht unerheblich hängt das mit der dem Gegenstand innewohnenden Interdisziplinarität zusammen, die in hohem Maße dazu nötigt, über die Grenzen des eigenen Faches hinauszuschauen.

Die Romanistin Andrea Grewe nimmt das Theater Alain-René Lesages zum Anlaß für einen Abriss der Geschichte des Théâtre de la Foire. Die Arbeit teilt sich in zwei nahezu gleichgewichtige Teile: Zunächst wird die „Entstehung eines neuen Pariser Theaters im 18. Jahrhundert“ verfolgt, dann vor diesem Hintergrund versucht, einen analytischen Zugriff auf die „Stücke Lesages für das Théâtre de la Foire“ zu entwickeln. Grewe ist damit nicht nur ein überaus informativer, historischer Abriss gelungen (und vor allem der bisher einzige deutschsprachige), sondern sie hat auch aus der

Diskussion bisheriger Analyseversuche der Theatertexte des Théâtre de la Foire und angeregt durch die theatertheoretischen Arbeiten von Patrice Pavis einen methodischen Ansatz entwickelt, der es ihr ermöglichte, die besondere und so schwer zu beschreibende Ausdifferenzierung dieser Textform am Beispiel Lesages neu zu erfassen. Auf diese Arbeit, die bisher Musikwissenschaftlern leider nur eher zufällig zur Kenntnis gelangte (in den Literaturverzeichnissen der anderen hier besprochenen Bände kommt sie beispielsweise nicht vor), sei also ausdrücklich hingewiesen. Es ist zu hoffen, daß dieses Buch auch von musikwissenschaftlicher Seite diskutiert werden wird.

Der belgische Musikwissenschaftler Philippe Vendrix hat eine große Zahl der international zur Zeit im Umfeld der Phänomene Opéra-Comique arbeitenden Wissenschaftler um sich versammelt und zwei umfassende Publikationen vorgelegt. Er hat das Thema aus zwei übergreifenden Perspektiven zur Bearbeitung gestellt, die sich allerdings in einem Punkt treffen: der Bedeutung und Verbreitung der Opéra-Comique in Europa. In dem einen Band geht es darum, die Entwicklung einer zunächst fast diffus erscheinenden Theaterform zur feststehenden Gattung in Frankreich — umfassender als bisher geschehen — historisch aufzuarbeiten (Maurice Barthélemy, Karin Pendle, Raphaëlle Legrand), die zeitgenössischen theoretischen Ansätze zu beleuchten (Manuel Couvreur und Vendrix) und vor diesem Hintergrund auch die Einflüsse und Verbreitung im Europa des 18. Jahrhunderts zur Sprache bringen (Brown). Die bereits ausdifferenzierte Gattung, ausgehend von Grétry (aber durchaus nicht auf dessen Werke beschränkt), ausdrücklich im europäischen Kontext zu verfolgen ist das Anliegen des anderen Bandes, der die Beiträge eines im März 1991 veranstalteten Kolloquiums versammelt. Die Referate gruppieren sich um vier thematische Schwerpunkte: „Grétry als Komponist und Schriftsteller“ (Jean Mongrédién, Béatrice Didier und Elizabeth C. Bartlet), „Theorie und Praxis der Opéra-Comique“ (Elizabeth Cook, Patrick Taieb, Legrand, Herbert Schneider, Couvreur und Vendrix), „Die Opéra-Comique in Europa“ (Pendle, Corinne Pré, José Quittin, Malou Haine und Thomas Betzwieser) und schließlich aktuelle Probleme der Erforschung bzw. Edition der Opéra-Comique

(Brown und David Charlton). Beide Bände überschneiden sich in produktiver Weise, so daß man einen zuverlässigen Überblick über den aktuellen Stand der Forschung bekommen und über die bibliographischen Angaben auch einen nahezu vollständigen Eindruck von der Literaturlage erhalten kann.

(April 1994)

Dörte Schmidt

EBERHARD MÜLLER-ARP: Die langsame Einleitung bei Haydn, Mozart und Beethoven. Tradition und Innovation in der Instrumentalmusik der Wiener Klassik. Eisenach-Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1992. 283 S., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 41.)

Die Abkehr vom starren Formen-Analysieren ermöglicht auch zu musikalischen Konstellationen, die von diesem nicht erfaßt wurden (obgleich deren Bedeutung außer Zweifel steht), neue Zugänge. Zweifellos gehört „die langsame Einleitung“ in diese Rubrik, und Müller-Arp versucht, deren Funktion in Werken der drei „Wiener Klassiker“ herauszuarbeiten. Er widmet sich zunächst der Situation bis 1780, indem er Haydns und Mozarts unterschiedlichen Umgang mit Einleitungstechniken auf deren Traditionszugehörigkeit bezieht (hier Sinfonie, dort Divertimento), und wägt dann beider Techniken für die Zeit gegeneinander ab, in der sie in persönlichem Kontakt zueinander standen. Besonders breit behandelt er daraufhin (in mehr als der Hälfte der Studie) die langsamen Einleitungen im Werk Beethovens bis hin zur 2. Sinfonie (1802).

Die Arbeit hat drei grundsätzliche Probleme. Zunächst: Für die Wiener Klassiker läßt sich bekanntlich nicht nur Verbindendes konstatieren, sondern auch Trennendes; daran geht Müller-Arp nicht vorüber, doch durch die Themenwahl und die Versuche, individuelle Entwicklungen auf Ursprünge zurückzuführen (solche, die fast ausschließlich innerhalb dieser Trias liegen), wird allzu deutlich, daß ein anderes Vorgehen sinnvoller wäre: eine Suche zunächst im individuellen Kontext des jeweiligen Komponisten. Ferner: In seinen Erklärungen greift Müller-Arp weit aus; doch die Positionen, mit denen er etwa hinsichtlich einer engefaßten Gattungsidentität von Mozarts Divertimenti arbeitet (ebenso zu Fragen wie Beetho-

vens „neuem Weg“), wirken stark verkürzt und allzu wenig differenziert. Wenn man andererseits den eigentlichen Stoff (etwa die Introduktionen zu Haydns *Pariser Sinfonien*) mit jeweils nur einer halben Seite Text behandelt, ist klar, daß der Ertrag über ein statistisches Sammeln kaum hinausgeraten kann. Die Ausführungen zum Thema in dessen engerem Sinn wirken also zu knapp, und ihnen stehen die generalisierenden Ausführungen über Musik der Klassik vielleicht auch im Wege. Schließlich fallen arbeitstechnische Probleme auf: Die Studie ist in einer bisweilen schwergängigen „Wissenschafts“-Sprache verfaßt (erste Person Plural; Einleitungen und Zusammenfassungen von Forschungsschritten) und in einer leseunfreundlichen Schrift gesetzt; der Zugang zu Müller-Arps Abhandlung wird dadurch nicht erleichtert.

(Mai 1994)

Konrad Küster

FRANZ JOSEF SCHWARZ: „Ihr, werth des Beyfalls!“ *Die Schröters. Studien zu einer Musikerfamilie des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1993. XI, 464 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 29.)*

Der Leser wird vermutlich zuerst nach den Ausführungen über Corona Schröter, die große Darstellerin im Kreise Goethes, greifen. Über ihr Leben als Sängerin, Schauspielerin und Komponistin erfährt man Interessantes (und Neues). Besonders ihr kompositorischer Beitrag zu Goethes *Fischerin* (darin der *Erkönig*) ist vom sicheren Instinkt der agierenden Künstlerin getragen und entspricht in erstaunlicher Weise des Dichters „Aufruf zur Schlichtheit, der als die Richtschnur verstanden werden kann, von der sich Corona Schröter bei der Vertonung der 'Fischerin' leiten ließ“. Weniger interessant sind im weiteren die Interpretationen zu den Werken des Vaters Johann Friedrich und der Brüder Johann Samuel und Johann Heinrich Schröter. Die außerordentlich gewissenhafte Beschäftigung mit den Kompositionen dieser drei, denen der Autor selbst kaum „überdauernde Wirkung“ bescheinigt, läßt allerdings fragen, ob es sich — von Ausnahmen abgesehen — gelohnt hat, längst vergessene Musik in solcher Ausführlichkeit wieder ans Tageslicht zu ziehen. (Falls von „überdauernder Wirkung“ über-

haupt die Rede sein kann, dann ist es die „musikgeschichtliche Bedeutung“ etwa J. Samuels, dessen Klavierstil „unmittelbar auf Mozart wirkte“.)

Ergiebiger wiederum sind, im Zusammenhang mit Biographie und beruflicher Tätigkeit der einzelnen Familienmitglieder, die „Exkurse zum Musikleben“ in Warschau, Leipzig, Holland sowie zu Johann Adam Hiller.

Über die „Vergessenen“ schreibt Schwarz, daß „ihre Werke meist hinter denjenigen zurücktreten, die man aus historischer Distanz als die jeweils 'großen Kunstwerke' ihrer Zeit erkennt, da sie eine Stilhaltung als Ganzheit vollgültig ausprägen, die jene nur als 'Stilmerkmale' in nuce enthalten. . . Und in eben dem Maße, in welchem diese Werke (der 'Vergessenen') in der geschichtlichen Dimension 'großer Kunst' aufgehoben — bewahrt, erhöht, gleichzeitig aber auch ihrer ursprünglichen Selbstbedeutung enthoben — wurden, gerieten sie in Vergessenheit.“ Tiefere Gründe des Vergessens sieht der Autor in der „Abhängigkeit des Kunstwerks von den äußeren — historischen und gesellschaftlichen sowie individuell biographischen — Bedingungen seines Entstehens“ Doch kann auch ein Vorgänger ein Meister sein (Bach-Söhne); oder auch ein Großer kann vergessen werden, wie es Vater Bach bis zu seiner Auferstehung im 19. Jahrhundert erging (Albert Schweitzer!). Schließlich und endlich ist es die künstlerische Qualität, die aus der Intention geschaffene Faktur, vor allem aber die „geistige“ Aussage, die ein musikalisches Werk ungeachtet der „Abhängigkeiten“, zu denen auch der wechselnde Zeitgeschmack der Nachfahren gehört, als wertvoll, als (noch) hörens Wert erweist.

Das gut ausgestattete Buch ist reichlich mit Faksimiles versehen. Ein ausführliches Werkverzeichnis bildet den Abschluß (leider ist die Wiedergabe der Incipit-Notationen etwas klein geraten). Der Titel „Ihr, werth des Beyfalls!“ — ein Metastasio-Motto — stammt aus einem Gedicht *An die kleine musikalische Familie des Herrn Schröter* von Johann Joachim Eschenburg.

(Juli 1994)

Adolf Fecker

WOLFGANG DINGLINGER: *Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy. Köln: Studio, Medienservice und*

Verlag Dr. Ulrich Tank 1993. 203 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 1.)

Gattungsstudien, die über grob Formanalytisches hinaus einen differenzierten Einblick in Werkstrukturen geben und hierzu auch die Quellen (Musik, aber ebenso etwa Briefe) heranziehen, mögen für manche Komponisten als Standard erscheinen; in der Beschäftigung mit Mendelssohn sind sie bislang selten. Dinglinger leistet mit seiner Berliner Dissertation von 1991 einen derartigen, möglicherweise richtungsweisenden Beitrag, zudem an einer Werkgruppe, deren kulturgeschichtliche Einordnung nicht leicht ist: zwischen Kantate und „Psalmmotette“, zwischen „kirchlicher“ und „geistlicher“ Musik (hierzu vgl. S. 12; zudem im Zeitalter auch von Nazarenern und Neugotik). Er erschließt differenzierte Zugänge zu Mendelssohns fünf orchesterbegleiteten Psalmvertonungen der Zeit zwischen 1830 (*Psalm 115*, op. 31, lateinisch) und 1843 (*Psalm 98*, op. 91, deutsch) und gibt jenen einerseits eine Darstellung von Rahmenbedingungen und Schaffensgeschichte bei, andererseits eine zusammenfassende Betrachtung über die musikhistorische Stellung der Kompositionen. Deren Geschichte wird bis in die Details der äußeren Entstehungsumstände hinein aufgerollt (etwa für die Vertonung von *Psalm 98* in diejenigen des Berliner Kirchenmusiklebens nach 1840), und nicht nur für eine jeweils definitive Fassung, sondern auch für die Zwischenstadien werden die jeweiligen Realisierungs-Bedingungen hinterfragt (eindrucksvoll etwa für den *Psalm 42*, op. 42).

Eine besondere Rolle spielt für Dinglinger, die Bedeutung Händelscher Vorbilder für Mendelssohn zu untersuchen: für den 115. Psalm in Händels *Dixit Dominus*, für den 42. Psalm in Händels Vertonung desselben Texts. So detailreich seine Ausführungen hierzu sind, bliebe doch zu überlegen, wie zwingend gerade diese Zuordnungen sind. Zu wissen, daß Mendelssohn jene Kompositionen Händels gut gekannt hat, mag sich auch als Problem auswirken: Allzuleicht bezieht man Mendelssohns Lösungen dann nur auf diese Werke, ohne auch anderes Naheliegenderes mit zu berücksichtigen — es brauchen ja nicht nur Psalmvertonungen gewesen zu sein, die Mendelssohn inspirierten, sondern ebensogut auch Chorsätze anderer Texte, die ähnlich umfang-

reich sind wie Psalmausschnitte und deshalb nach ähnlichen Gesichtspunkten angelegt sind. Dinglingers Hinweis auf die Eigenständigkeit der Gattung „Psalm mit Orchester“, dem er mit seiner Arbeit überzeugend Gewicht verleiht, sollte also unbedingt so offengehalten werden, daß den Wechselbeziehungen zu anderen Gattungen ein genügender Raum bleibt.

(Mai 1994)

Konrad Küster

FRÉDÉRIC CHOPIN: Esquisses pour une méthode de piano. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques EIGELDINGER. Paris: Flammarion (1993). 139 S., Notenbeisp.

Auf Franz Liszts Chopin-Biographie geht die irr tümliche Annahme zurück, daß nach dem Tode Chopins zusammen mit anderen Manuskripten auch die Entwürfe zu einer Klavierschule vernichtet worden seien. Der Chopin-Forscher Jean-Jacques Eigeldinger hat nun eine Reihe von Dokumenten, die in den inhaltlichen Zusammenhang einer Chopinschen „Méthode de piano“ zu passen scheinen, zusammengestellt und analysiert. Dazu gehören jenes Manuskript, das über Chopins Schwester Ludwika Jędrzejewicz, die Prinzessin Marcelina Czartoryska und die polnische Pianistin Natalia Janotha 1936 in den Besitz Alfred Cortots gelangte, autographe Skizzen, die heute im Chopin-Museum (TiFC) in Warschau aufbewahrt werden (M/612, M/613), sowie ein im Zweiten Weltkrieg verlorengangenes Autograph aus dem Besitz von Chopins Nichte Laura Ciechomska, des weiteren Kopien des Manuskriptes Cortot sowie des Manuskriptes Ciechomska, die aus der Feder von Ludwika Jędrzejewicz stammen. Alle Dokumente sind als Faksimile wiedergegeben, ein Teil davon ist hier zum erstenmal überhaupt veröffentlicht.

Die Auswertung dieser fragmentarischen Entwürfe ergibt ein spannendes Ergebnis. Bekannt ist Chopins klavierpädagogischer Ansatz, von *H*-dur als für die Hand günstigster Tonart auszugehen. Daumen und fünfter Finger bleiben auf weißen Tasten (*e* und *h*), zweiter, dritter und vierter Finger auf schwarzen Tasten (*fis*, *gis*, *ais*). Aus dieser als optimal angesehenen Handhaltung heraus entwickelt sich Chopins ganze technische Unterweisung,

die die Natürlichkeit des physiologischen Ablaufs beim Klavierspiel und die Geschmeidigkeit („souplesse“) des Bewegungsapparates in den Mittelpunkt stellt. Revolutionär ist Chopins Einstellung zu Anschlag und Klangideal: „Chaque doigt étant conformé différemment, il vaut mieux ne pas chercher à détruire le charme du toucher spécial de chaque doigt, mais au contraire le développer“ (S. 74). Keine Rede vom Trainieren des Anschlags, um einen völlig ausgeglichenen Klavierklang zu erreichen. Daß für Chopin bei aller Vermittlung des Instrumentaltechnischen eine Ästhetik des Klavierspiels im Vordergrund steht, verdeutlicht der Kernsatz der Skizzen „Le poignet [:] la respiration dans la voix“, der das Ideal des Gesanglichen quasi in das Pianistische integriert. Die trainierte Hand zum Instrument der musikalischen Ausführung zu machen ist das Ziel jeglicher Übung. Eigeldinger fügt den ausführlich kommentierten Skizzen den unvollendeten *Traité du mécanisme du piano* des mit seinem Lehrer Chopin eng verbundenen norwegischen Pianisten Thomas Tellefsen hinzu, der damit Chopins Arbeit weiterzuführen versuchte. Die Artikel der Chopin-Schüler bzw. Enkelschüler Karol Mikuli, Jan Kleczyński und Cecylia Działyńska verdeutlichen noch einmal mehr, wie sehr alle Pianistik, alle Feinheit im Umgang mit Artikulation, Dynamik, Zeiteinteilung usw. für Chopin ein Mittel zur Annäherung an die Musik war, die er wie eine Sprache verstand. Wenn Cecylia Działyńska dann sogar vom „chant de l'âme“ spricht, der sich in der Klaviermusik Chopins entfalte, ist die Nähe zum Gedankengut der deutschen Romantik nur allzu deutlich.

Man wird wohl nie wissen, ob das hier ausgewertete Material alle von Chopin hinterlassenen Entwürfe umfaßt. Allein diese fragmentarischen Dokumente ergeben jedoch ein überaus interessantes Bild des als Klavierpädagogen „dialecticien“ Chopin (S. 67).

(Juni 1994)

Marianne Betz

Robert Franz (1815–1892). Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 100. Todestages am 23. und 24. Oktober 1992 in Halle (Saale). Hrsg. vom Händel-Haus durch Konstanze MUSKETA unter Mitarbeit

von Götz TRAXDORF. Halle an der Saale 1993. 384 S., Notenbeisp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle. Band 9.)

Robert Franz (ursprünglich Knauth, 1815–1892), Zeitgenosse von Robert Schumann und Richard Wagner, hat sein Leben fast ausschließlich in Halle an der Saale verbracht, was mit zu seinem introvertierten Wesen und zur Flucht in die Vergangenheit beigetragen haben mag. „Trotz aller radicalen Neigungen“, schreibt er, „haben mich die Verhältnisse zu einem wüthenden Reactionär in der Kunst gemacht; ich suche für die Zukunft nur noch Heil in der Vergangenheit und da hält es dann infam schwer, dem wilden Andrang gegenheiliger Bestrebungen, von denen die Welt ganz erfüllt ist einigen Widerstand zu leisten. Diese verzweifelte Position dürfte denn auch der Schlüssel für meine Isolierung sein.“ Maßgeblich daran beteiligt war überdies die zunehmende Ertaubung.

Der Schwerpunkt des Franzschen Schaffens liegt eindeutig auf den Klavierliedern, im ganzen 285 an der Zahl; daneben stehen einige Chorwerke im kirchlichen Bereich (u. a. eine Messe) und Bearbeitungen von Werken Bachs und Händels. Franz' Liedschaffen beruht auf Franz Schubert und Schumann — doch unterscheidet es sich davon durch die bis zu Starrheit und Enge führende Devise, „das Einzelne einer Gesamtstimmung unterzuordnen, ohne das Einzelne dabei zu vernachlässigen“ „Unliedmäßiges ‚Durchkomponieren‘“ lehnt Franz ebenso ab wie den Versuch, „in der Liedmelodie und im Akkompagnement intensiv zu ‚malen‘“ (Heinrich Schwab). Am „Nebeneinander der poetischen Momente im Gedicht, die sehr häufig unter sich contrastiren“, so Franz, „scheitert Schubert in vielen Fällen — auch Mendelssohn, von Loewe ganz zu schweigen“. Das Ideal sieht Franz in Bachs „Einheit des Affekts“. Dazu braucht er Gedichte, „die der von Goethe begründeten Tradition der Ausdrucks- und Empfindungslyrik angehörten“ Ausgeschlossen waren „alle Gedanken und Tendenzlyrik, ferner Balladenhaftes und Gedichte mit zu starker Ausmalung des Details“. „Am stärksten konnte sich Franz mit Heinrich Heine identifizieren“, dem er 67 Lieder gewidmet hat (Günter Hartung).

Wenn Franz beiläufig sagt, „ich habe Empfindungen nicht Worte komponiert“, so ist dies

kein Freibrief für die Vernachlässigung der inhaltlich begründeten Betonungsverhältnisse im Text, also der (musikalischen) Deklamation. Wie meist bei solchen Themen geht kaum ein Referent auf dieses entscheidende Moment der Liedkomposition ein (außer Ansätzen dazu bei Markus Waldura und Dagmar Brazda, die jedoch überwiegend im Formalen bzw. Tonalen steckenbleiben). In Mörikes *Denk' es, o Seele!* häuft sich die Betonung *s i n n u n w i c h t i g e r* Wörter wie „ein, in, auf, mit“, die (im 2/4-Takt) als Viertel auf die Takteins zu stehen kommen. Aber auch so ausdrucksstarke Auftakte mit anspringender kleiner None (*d'—es''/g'—as''*), die in Max Waldhaus *Da sind die bleichen Geister wieder* häufig auftreten und in der Regel *s i n n w i c h t i g e* Wörter betonen („bleichen, düstre, rast“ usw.), werden verschwiegen. Hier findet sich ein weites Feld, das im Hinblick auf die meist syllabische, aber auch expressive Deklamation des Komponisten zu bearbeiten wäre!

Beim erwähnten Mörike-Lied fragt man sich doch, ob solche nivellierende Einfärbung, lies: Reduzierung auf die Gesamtstimmung, der bilderreichen Sprache des Dichters überhaupt gerecht werden kann. (Peter Jost behandelt das Lied unter „Die Thematik der ‚Vergänglichkeit‘“, wobei er die „Sinnbilder blühenden Lebens und des vielleicht schon nahen Todes“ in der wechselnden Tonart sieht.) Man vergleiche mit Franz' Lied die Vertonung Hugo Wolfs und bilde sich selbst ein Urteil. (Bei Franz gleicht — von unwesentlichen Zusätzen im Klavier abgesehen — die zweite Strophe bis „vielleicht noch...“ der ersten; dann folgt ein neuer Schluß. Wolf verändert zur zweiten Strophe den Rhythmus, um bei „Sie werden schrittweis...“ den Takt zu wechseln. Tonartwechsel ist bei ihm selbstverständlich.)

Neben solch schlichter Textbehandlung stößt Franz aber auch bis zum „technisch anspruchsvollen Kunstlied“ vor, wie die Vertonungen der Gedichte von Max Waldau und der *Schilflieder* von Nikolaus Lenau zeigen. In letzteren begegnet man „einer ganz anderen Art von Lied, einem typischen romantischen Klavierlied nämlich, das die Begleitung wie Schumann und vor allem Schubert als tonmalerische Folie einsetzt“ — Beweis für die „Vielgestaltigkeit des Franzschen Lied-œuvres“ (Waldura).

Anzumerken wären noch Robert Winterhagers Beitrag „Figurationen in Franz' Klaviersatz“, in dem die wechselnde Relation von Singstimme und Klavier untersucht wird, sowie die Berichte über Franz' Verhältnis zu Wagner (Werner Wolf) und Schumann (Jochim Draheim). Die Verbindung mit Wagner kam nach anfänglicher Sympathie bald zum Stillstand, während Franz' zunächst freundschaftlicher Umgangston gegenüber Schumann später in wüste Tiraden ausartete. Draheim schließt seinen Bericht in wenig schmeichelhafter Weise ab: „Robert Franz hat sich der liebevollen Förderung von Seiten Schumanns als unwürdig erwiesen. Er hätte wohl vor allem einen guten Psychiater gebraucht, um von seinen furchtbaren Minderheitskomplexen befreit zu werden.“

Der Anhang des mit Notenbeispielen und Bildern gut ausgestatteten Buches bringt eine Zeittafel, Stammbäume, ein Gutachten zu Franz' Choralmelodienbuch, zwei ungedruckte Briefe und die üblichen Verzeichnisse zu Literatur und Quellen.

(Juli 1994)

Adolf Fecker

MARTIN NAGEL/KARL-LUDWIG SCHÖBER/GÜNTHER WEISS: *Theodor Billroth. Chirurg und Musiker. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft (1994). 329 S., Abb.*

Der erste Entwurf des für Musikwissenschaftler und Mediziner gleichermaßen wichtigen Buches entstand noch zur Zeit der DDR. Das damals als unerwünscht abgelehnte Manuskript konnte schließlich durch die Zusammenarbeit von zwei Chirurgen und einem Musikwissenschaftler in der vorliegenden Form herausgebracht werden. Da der Musik in allen Lebensphasen Billroths eine entscheidende Bedeutung zukommt, wird keine isolierte Biographie des Chirurgen und Musikers Billroth vorgelegt. Durch die Einbeziehung und Auswertung auch unveröffentlichter Dokumente, reichhaltiger Bildbeigaben in guter Qualität sowie dank einer übersichtlichen Darstellung erhält man einen fesselnden Eindruck von dieser großen Persönlichkeit. Ausführliche Literaturhinweise erhöhen den wissenschaftlichen Wert. Den Musikwissenschaftler interessieren vor allem die ausführ-

lichen Hinweise über Kulturleben und Musikpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts sowie Billroths praktische und theoretische Leistungen auf dem Gebiet der Musik. Als Geiger, Bratscher, Pianist und Komponist in Erscheinung getreten, hat er die meisten seiner Kompositionen jedoch vernichtet. Der Anhang der vorliegenden Biographie enthält die Vertonung von Georg Herweghs *Todessehnsucht* für eine Solostimme und Klavier aus dem Jahre 1885. Auch Billroths Tätigkeit als Musikkritiker an der *Neuen Züricher Zeitung* findet gebührende Beachtung. Einen verhältnismäßig großen Umfang nehmen die Ausführungen zu Johannes Brahms und Eduard Hanslick ein. Zahlreiche, z. T. auch unbekanntes Materialien finden sich zu den Billrothschen Hauskonzerten in Wien, der Widmung des Brahms'schen *Streichquartetts* op. 51 an Billroth sowie den drei Reisen mit Brahms nach Italien. Vor allem wird deutlich, wie treffend Billroth die Kompositionen seines Freundes Brahms einzuschätzen vermochte und welch großen Wert Brahms auf dessen künstlerische Meinung legte. Die Autoren bemühen sich um eine Erklärung für eine Abkühlung der Freundschaft beider, wobei die Hauptursache in dem oft schwierigen Charakter von Brahms gesehen wird. Die menschliche Zuneigung zu Hanslick nimmt in dem Maße zu, wie sie gegenüber Brahms allmählich abnimmt.

Schließlich wird Billroths letzte wissenschaftliche Arbeit, die von Hanslick als Fragment postum veröffentlichte Schrift *Wer ist musikalisch*, sowohl entstellungsgeschichtlich als auch in ihren wesentlichen inhaltlichen Positionen vorgestellt. Dabei kann festgestellt werden, daß bestimmte musikalisch-topische Überlegungen bereits Gedanken von Ferruccio Busonis *Entwurf einer Neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907) antizipieren. Während Hanslick den Werdegang der Schrift stets förderte, stand Brahms den von Billroth vertretenen Auffassungen — wie der mitgeteilte Brief vom 31. Oktober 1895 ausweist — ablehnend gegenüber.

Die vorgelegte Biographie macht deutlich, daß Billroth, dessen Hauptbedeutung in seinen bahnbrechenden Arbeiten auf dem Gebiet der neueren Chirurgie liegt, zu den universell gebildeten großen Gelehrten des 19. Jahrhunderts zählt. Daneben blieb dem großen Men-

schenfreund die Musik stets „die zweite Macht in seinem Leben“ (S. 298).

In plastischer Darstellung haben Nagel/Schober/Weiß eine faszinierende Biographie vorgelegt, die in hohem Maße Billroths Motto verpflichtet ist: „Wissenschaft und Kunst schöpfen aus der gleichen Quelle“.

(August 1994)

Eberhard Möller

HERMANN LAROCHE: Peter Tschaikowsky Aufsätze und Erinnerungen. Ausgewählt, übersetzt und hrsg. von Ernst KUHN. Mit Texten zur Person Hermann Laroche aus der Feder von Modest TSCHAIKOWSKY und Nikolai KASCHKIN sowie einem Originalbeitrag von Thomas KOHLHASE. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1993). 314 S.

Hermann Awgustowitsch Laroche (1845—1904), Professor für Musikgeschichte und bedeutender Musikkritiker — „der russische Hanslick“ —, ist mangels Übersetzung seiner Schriften außerhalb Rußlands kaum bekannt. Der Verlag Ernst Kuhn Berlin, ein „neuer Fachverlag für russische Musik und Kultur“, hat es sich zur Aufgabe gemacht, russische Musikgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts durch Neuausgaben und Übersetzungen für ein breiteres Publikum aufzubereiten.

Der 100. Todestag Peter Iljitsch Tschaikowskys 1993 hat wohl den äußeren Anstoß dazu gegeben, daß sich der Band auf Tschaikowsky konzentriert. Laroche und Tschaikowsky waren Studienkollegen am St. Petersburger Konservatorium, später lehrten beide am Moskauer Konservatorium. Wenn auch ihr persönlicher Kontakt und Austausch nicht immer gleichbleibend intensiv waren, so verfolgte Laroche doch sehr genau den Werdegang des ehemaligen Kommilitonen.

Daß die von einem überaus informativen Beitrag zur Person Laroche (Thomas Kohlhase) eingeleitete Textsammlung die bekanntesten Kompositionen Tschaikowskys behandelt, entspricht durchaus der Absicht, dem vorliegenden Band eine gewisse Breitenwirkung zu ermöglichen und nicht nur den musikologisch Vorbelasteten als Leser anzuvisieren. Für die Tschaikowsky-Literatur sind die Texte von hohem Wert. Dezidiert und rückhaltlos analysiert Laroche Stärken und

Schwächen des Komponisten, den er von Anfang an als größte zeitgenössische Komponistenbegabung in Rußland einstuft. Laroche betont den Wert von musikalischer Bildung und Ausbildung. Mit unverhohlener Mißbilligung äußert er sich zur Musik der Mitglieder und Anhänger des „Mächtigen Häufleins“. Am meisten schätzt er an Tschaikowsky die Begabung für das Melodische, die sich mit dem genuin Russischen verbindet. Alles, was jedoch zu Programmmusik, zu italienischem oder deutschem Stil tendiert, stößt auf das Unverständnis des konservativen Musikkritikers, der sich selbst mehr und mehr mit Kontrapunkt und Palestrinastil auseinandersetzt. Laroches Nachrufe auf Tschaikowsky sind warmherzige Porträts, die auch dessen musikliterarisches Schaffen würdigen.

Die gelungene Textauswahl schließen eine chronologisch angeordnete Verzeichnis der Werke und Schriften Tschaikowskys sowie eine tabellarische Kurzbiographie ab. Suchte man nach einem Mangel an diesem so leserfreundlichen Buch, bliebe höchstens anzumerken, daß unter den zahlreichen überaus informativen Fußnoten zu Komponisten, Künstlern und Zeitgenossen ein Kleinmeister wie Cesare Pugni durchaus hinlänglich als „italienischer Ballett-Komponist, der von 1851 bis 1870 in Petersburg für die Kaiserlichen Theater wirkte ...“, beschrieben wird (vgl. Anm. 190), die knappe Erläuterung zu Jean-Baptiste Lully „berühmter französischer Komponist italienischer Herkunft“ (vgl. Anm. 332) jedoch eine gewisse Ungleichgewichtigkeit schafft.

(Juni 1994)

Marianne Betz

MICHAÏL IPPOLITOW-IWANOW: Meine Erinnerungen an 50 Jahre russische Musik. Hrsg. von Ernst KUHN. Mit einem Originalbeitrag von Dorothea REDEPENNING sowie einem ausführlichen Verzeichnis der musikalischen Werke, theoretischen Schriften und musikpublizistischen Beiträgen Ippolitow-Iwanows. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1993). 288 S.

Michail Ippolitow-Iwanow zählt zu jenen Persönlichkeiten, die das russische Musikleben der Jahrhundertwende maßgeblich prägten. Als Pädagoge führte er eine große Tradi-

tion fort und rettete außerdem das Moskauer Konservatorium nach Maßgabe des Möglichen über die ersten Jahre der Sowjetunion. Als Dirigent engagierte er sich für die Musik seiner Heimat, besonders für Nikolaj Rimskij-Korsakow und Peter Tschaikowsky. Als Komponist bewahrte er einen Stil, der in den letzten Jahren des vergangenen Jahrhunderts zwar schon leicht veraltet war, aber das nationale Gedankengut des „Mächtigen Häufleins“ mit einer hohen Professionalität der Kompositions- und Instrumentationskunst verband. Und nicht zuletzt förderte Ippolitow-Iwanow die Anfänge einer russischen Musikwissenschaft und Musikethnologie, indem er die Volksmusik vor allem der Kaukasusvölker sammelte und in seinen Werken verarbeitete. Diese Vielfalt bringt Dorothea Redepenning in ihrem Vorwort zu Ippolitow-Iwanows Memoiren sachkundig zur Geltung. Weiterführende Informationen und Kommentare stellen den Künstler in einen kulturgeschichtlichen Zusammenhang und würdigen den Komponisten und Menschen.

Ippolitow-Iwanow war durch und durch Praktiker, wenn nicht sogar Pragmatiker. Das erklärt, daß der Komponist geistlicher a-cappella-Musik und einer Krönungskantate für Nikolai II. nach 1917 problemlos einen *Jubiläumsmarsch zum 15. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution* schreiben konnte und auch sonst dem kulturpolitischen Gedankengut der Sowjetunion nicht ablehnend gegenüberstand. Die restaurativen Tendenzen des Sozialistischen Realismus kamen seinem konservativen Musikverständnis eher entgegen, auch wenn er gegen jede Verflachung des künstlerischen Niveaus Protest einlegte. Der Abdruck einer Stellungnahme Ippolitow-Iwanows zur sowjetischen Kulturpolitik ist als aufschlußreiches Dokument dem Vorwort eingefügt.

Der Text der Memoiren selbst erweist sich als ein sehr subjektives, aber auch höchst lebendiges Quellenwerk zur russischen Musikgeschichte und reicht von den 80er Jahren des vergangenen bis zu den 30er Jahren unseres Jahrhunderts. Aus der Perspektive des unmittelbar Beteiligten schildert Ippolitow-Iwanow seine Begegnungen mit fast allen bedeutenden Künstlern seiner Zeit. Die engagierten Stellungnahmen zu ihren Werken, der kundige

Blick auf die wichtigsten Organisationen des Musiklebens, die Berichte über wichtige Operninszenierungen und nicht zuletzt auch über sein eigenes Schaffen runden sich zu einem komplexen Panorama des russischen Kultur- und Geistesleben. Manche Darstellungen Ippolitow-Iwanows erfordern zweifellos eine kritische Deutung und bieten zu weiterführenden Fragen Anlaß. Zugleich aber vervollständigen sie das allgemeine Bild der russischen Musikgeschichte. Denn obgleich Ippolitow-Iwanow sich als Komponist nicht dauerhaft durchsetzen konnte, bleibt er als Zeitzeuge von besonderem Interesse.

In Rußland sind seine Memoiren nach ihrem ersten Erscheinen (Moskau 1934) bislang nicht nachgedruckt worden. Um so verdienstvoller ist es, daß sie, um einige Quellen aus Ippolitow-Iwanows letzten Lebensjahren ergänzt und mit Werk- und Schriftenverzeichnis und einem zuverlässigen Anmerkungsapparat versehen, nun erstmals in deutscher Sprache zugänglich sind.

(Juni 1994)

Kadja Grönke

ANNEGRET FAUSER: Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920. Laaber: Laaber-Verlag (1994). X, 380 S., Notenbeisp. (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 2.)

Es geht in Annegret Fausers Studie um die Eigenart orchesterbegleiteter originärer Gesänge und deren nicht unproblematische Abgrenzung zum Sonderfall „Orchestriertes Klavierlied“. Eine Antwort hinsichtlich der orchesterorientierten Erfüllung des Liedes des Fin de siècle zu finden, machte es sich die Autorin in ihrem 1994 erschienenen Buch, der überarbeiteten Fassung ihrer vor zwei Jahren in Bonn eingereichten Dissertation gleichen Namens, keineswegs leicht. Fauser gliedert ihre Untersuchung in zwei Bereiche, wobei der zweite eine außerordentlich gründlich recherchierte und zusammengetragene Basis der musikalischen Quellen darstellt. Diese Bestandsaufnahme ist Fausers Arbeitsgrundlage, das Totum aller zwischen 1870 und 1920 in der Bibliothèque Nationale, Paris, verfügbaren und archivierten Partituren. Es ist somit eine erste Bestandsaufnahme, welche keinen An-

spruch auf Vollständigkeit erhebt und dennoch verlässlich genug ist für später daran anzuknüpfende Untersuchungen. Individuell stockt sie die Orchestergesang-Liste mit weiteren eruierten Kompositionen aus Privatbesitz und diversen Verlagskatalogen auf. Diese verlässliche Datenbank mit 215 Titeln von Orchestergesängen, bezogen auf den Schwerpunkt Frankreich, ist äußerst differenziert: Neben Daten zum Widmungsträger, zum Texter/Librettisten oder zur Besetzung werden präzise Angaben zu Stimmumfang, zum Besitzer der autographen Partitur, zu Leihmaterialfassungen und deren Ausgaben geliefert.

Der erste Teil der Studie lebt von der Erarbeitung und Formulierung eines Standpunktes hinsichtlich des französischen Orchestergesangs als Gattung, untersucht besonders gründlich die ursprünglich als „Romance“ betitelten ersten Kompositionen Berlioz' und Schuberts und verweist auf die Querverbindungen zu Konzertbetrieb und -gesellschaften in Frankreich. Die Darstellung der institutionellen Rahmenbedingungen, als Beispiel sei die Politik der Direction des Beaux-Arts zwischen 1915 und 1920 angeführt mit ihren ausbedungenen 180 Minuten uraufgeführter Musik jährlich, wird mit ihren dokumentierten Ministerial-Erlassen, Akten und Briefen verdeutlicht. Die Schriftstücke stehen sich bei Fauser in deutsch und französisch gegenüber. Durch einen ästhetisch-konzeptionellen Vergleich hinsichtlich der Konzertpraktiken und der Programmgestaltung anderer Länder wie Österreich und England hätte diese Diskussion gewonnen. Spezialpraktiken wie die Suche Charles Lecocqs nach einer Käseglocke, um den Idealton in A zu reproduzieren, oder Sonderfälle wie die Vertonung der Vertonung der Berliozschen Orchesterversion durch Peter Cornelius werden ebenfalls beschrieben. Der Autorin ist es recht gut gelungen, die Intentionen der Komponisten von französischen Orchestergesängen zwischen 1870 und 1920 bei ihrer Suche nach einem eigenen Beziehungsrahmen zwischen symphonischer Musik und Klavierlied plastisch herauszuheben. Was aus den Strömungen der „Mélodie française avec accompagnement d'orchestre“ entstehen konnte, hat Fauser erschlossen. Ihr vorbildlich strukturiertes und gut gestaltetes Kompendium lädt zu mehr ein.

(März 1994)

Beate Hiltner

POLA BAYTELMAN: *Isaac Albéniz. Chronological List and Thematic Catalog of His Piano Works. Michigan: Harmonie Park Press 1993. 124 S., Abb., Notenbeisp.*

Das kompositorische Œuvre des katalanischen Komponisten und Pianisten Isaac Albéniz (1860–1909) soll nach eigener Aussage 422, nach Schätzungen von Albéniz-Forschern zwischen 200 und 700 Werke umfassen (Vorwort S. 1). Die Unsicherheit resultiert daher, daß viele Werke bisher nur mit ihren mündlich vom Komponisten selbst oder von anderen mitgeteilten Titeln bekannt, nicht aber durch Drucke oder Handschriften belegt sind. Mit ihren Quellen überliefert sind einige Vokalwerke (z. B. Opern und Lieder) und insbesondere Klaviermusik. Sie wurde für den vorliegenden Katalog herausgegriffen, der 1990 als Dissertation in Austin/Texas eingereicht worden war. Die insgesamt 126 Werke, vier Sonaten, fünf Suiten und vor allem spanisch oder französisch betitelte Tänze und Charakterstücke, liegen in zahlreichen, vielfach zu Zyklen zusammengefaßten Ausgaben vor, wobei jedoch abweichende Titel und Opuszahlen für dasselbe Stück, das für einige Kompositionen unbekanntes Entstehungsdatum und auch häufig das Erscheinungsjahr der Ausgaben zeitaufwendige Forschungen erforderten.

Das Ergebnis ist ein alle Fragen beantwortender Katalog des Klavierwerks von Albéniz. Angegeben sind Titel, Kompositionsdatum, Erstdruck und ihm folgende Ausgaben mit Verlag und Platten- oder Verlagsnummer und Opuszahl sowie das zur eindeutigen Identifizierung notwendige mehrzeilige Musikincipit. Hinweise auf noch vorhandene Manuskripte oder Autographen, auf Erstaufführungen, Widmungsträger und das Entstehungsumfeld ergänzen die Beschreibung.

Die Verfasserin, selbst Pianistin, richtet sich mit ihrem Katalog nicht nur an den Forscher, sondern zugleich auch an den praktischen Musiker. Das zeigt nicht nur ihre einfühlsame, sachlich fundierte und mit vielen Musikbeispielen durchsetzte einführende, alle vorhergehenden Arbeiten berücksichtigende Darstellung des Lebes und Wirkens des Komponisten und seiner Stellung innerhalb der Klaviermusikgeschichte; das belegen auch die typographisch klaren und einem schnellen

Nachschlagen entgegenkommenden, mit etlichen Abbildungen aufgelockerten Katalogeinträge und die fünf übersichtlich angelegten Anhänge: der chronologische Lebensabriß des Komponisten, die Aufzählung der angeblich von ihm komponierten Werke, die Inhalte der in Sammeldrucken zusammengefaßten Kompositionen, die Auflistung der Werke nach pianistischem Schwierigkeitsgrad sowie eine umfangreiche Diskographie. Eine auch die noch 1992 erschienenen Arbeiten berücksichtigende Bibliographie sowie Register der Titel, Personen und Orte beschließen den Band.

Der vorliegende, vorzüglich ausgestattete Katalog und später der zur Zeit von anderer Stelle in Madrid entstehende Gesamtkatalog der Werke von Albéniz, worauf die Verfasserin aufmerksam macht (S. 1), werden neben den zahlreichen Einspielungen und Forschungsarbeiten sicher dazu beitragen, daß das Werk dieses in den Konzerten außerhalb Spaniens etwas stiefmütterlich behandelten Komponisten wieder mehr ins allgemeine Bewußtsein gerückt und aufgewertet wird.

(Juni 1994)

Gertraut Haberkamp

Richard Strauss und His World. Edited by BRYAN GILLIAM. Princeton: Princeton University Press (1992). 425 S., Notenbeisp.

Bryan Gilliams Engagement für Richard Strauss ist schon beachtlich. In nur einem Jahr gleich zwei Publikationen herauszubringen, die noch dazu einem bislang wissenschaftlich eher vernachlässigten Komponisten gewidmet sind — das verdient Respekt und Anerkennung (bei dem zweiten hier nicht zu besprechenden Band handelt es sich um: *Richard Strauss, New Perspectives on the Composer and His Work*, Durham und London 1992).

Der vorliegende Sammelband besteht aus vier Teilen. Der erste enthält ausnahmslos Originalbeiträge, die drei übrigen hingegen fast ausschließlich erstmals ins Englische übersetzte Quellentexte: eine Auswahl aus den Briefwechseln Strauss' mit Ludwig Thuille und Joseph Gregor, kurze Essays über Person und Werk, auch Erinnerungen von Alfred Kalisch (1908) und Percy Grainger (1917) — dies die beiden einzigen nicht übersetzten

Quellen — sowie von Willi Schuh (1944) und Rudolf Hartmann (1949) und schließlich Dokumente der Strauss-Rezeption mit Texten von Rudolf Louis (1912), Rezensionen Wiener Kritiker (Gustav Schönaich, Robert Hirschfeld, Guido Adler, Max Kalbeck, Julius Korngold und Karl Kraus), Paul Bekkers Studie *Elektra* (1909) und Adornos Aufsatz zum 60. Geburtstag (1924). Eine Sammlung also von mehr oder weniger bekannten, teils leichter, teils schwieriger zugänglichen Texten, offenbar in erster Linie an den interessierten englischsprachigen Strauss-Liebhaber adressiert.

Die Abhandlungen des ersten Teils hingegen wenden sich an den Strauss-Forscher. Leon Botstein (der auch die Auswahl der Wiener Kritiker im letzten Teil vornahm) postuliert eine Neubewertung von Strauss' Schaffen zwischen 1910 und 1941: Diese Periode sei keine einer zunehmend schwächeren Inspiration, sondern im Gegenteil „Strauss' most singular and significant“ (S. 13); in ihrem Zentrum (als Strauss' Hauptwerke gewissermaßen) stünden die fünf Opern *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*, *Intermezzo*, *Die ägyptische Helena* und *Die Liebe der Danae*. Gilliam liefert eine detaillierte, auf den Skizzen basierende Studie zur Genese der Verwandlungsmusik am Schluß von *Daphne*, James Hepokoski eine erhellende Analyse von Musik und Programm von *Macbeth*. Timothy L. Jackson stellt die These auf, das von Strauss im Juni 1948 instrumentierte *Ruhe, meine Seele!* gehöre aus chronologischen, textlichen und musikalischen Gründen zu den *Vier letzten Liedern* hinzu, die es zu fünf „Letzten Orchesterliedern“ (so Jacksons Titelvorschlag) ergänze. Derrick Puffett fragt danach, wie Strauss bei leitmotivischer Arbeit bzw. überhaupt bei Zitaten mit den ursprünglichen Tonhöhen bzw. Tonarten des motivisch-thematischen Materials umgeht, und Michael P. Steinberg schließlich untersucht den Einfluß politischer Überzeugungen Strauss' auf während der Nazizeit entstandene Werke, insbesondere *Friedenstag* und *Daphne*. Mit den folgenden Quellentexten haben diese Aufsätze nichts zu tun (lediglich die Zusammenarbeit zwischen Strauss und Gregor ist nicht nur Gegenstand der Korrespondenz, sie wird auch in den Arbeiten von Gilliam und Steinberg thematisiert).

Es mag sein, daß die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Strauss und seinem Werk

in englischsprachigen Ländern durch Publikationen wie die vorliegende, in der inhaltlich so unterschiedliche Teile kombiniert sind, gefördert wird; hierzulande jedenfalls wird man beispielsweise Übersetzungen von Briefwechseln wenig abgewinnen können, zumal auch die Kommentare — in der Mehrzahl ebenfalls Übersetzungen der deutschen Vorlagen Franz Trenners und Roland Tenscherts — nichts Neues bieten. Von Nutzen unter den Quellentexten sind vor allem einige der weithin unbekannt Wiener Rezensionen, und auch die instruktive Einführung Botsteins zum Thema „Strauss und Wien“ liest man mit Gewinn.

Die Aufmachung des Buches ist tadellos, auch an der Redaktion ist nichts auszusetzen (allerdings irritiert das hartnäckige Festhalten an der falschen Orthographie „Hapsburg“ [S. 177, 178, 311]).

In die Kommentare des Herausgebers haben sich gelegentlich Fehler eingeschlichen: Ludwig Thuille starb nicht 1908, sondern schon 1907 (S. 193), und daß das *g*-moll-Fugenthema, um dessen Beantwortung Strauss Thuille 1902 bat, nichts mit der *Symphonia domestica* zu tun hat (S. 195), darauf hat schon Roswitha Schlötterer 1987 hingewiesen. Im übrigen publizierte nicht Alfred Kalisch 1908 den ersten biographischen Abriß in englischer Sprache (S. X und 273), sondern vermutlich James Huneker: 1904 in seinen Strauss gewidmeten *Overtones* (Passagen aus Hunekers Text wurden schon 1904/1905 in deutscher Übersetzung in der *Musik* veröffentlicht).

(Mai 1994)

Walter Werbeck

ANETTE UNGER: *Welt, Leben und Kunst als Themen der „Zarathustra-Kompositionen“ von Richard Strauss und Gustav Mahler Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Wien: Verlag Peter Lang (1992). 538 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 68.)*

Strauss' *Also sprach Zarathustra* und Mahlers 3. *Symphonie* zu vergleichen liegt nahe. Beide Werke entstanden etwa zur selben Zeit — 1891/92—1896 (Mahler) bzw. 1895/96 (Strauss) —, und in beiden wird Nietzsches *Zarathustra* thematisiert (Mahler hat bekannt-

lich im 4. Satz seiner Symphonie einen Text aus Nietzsches Werk vertont).

Anette Unger nimmt in ihrer Bonner Dissertation die Gegenüberstellung beider Werke zum Anlaß, generell das Verhältnis zwischen Strauss' und Mahlers symphonischen Werken näher zu beleuchten. Einerseits untersucht sie (in den beiden Rahmenkapiteln) deren Rezeption: bei den Zeitgenossen ebenso wie in der Musikwissenschaft nach 1945 (insbesondere bei Theodor W. Adorno). In der Hauptsache aber widmet sie sich der Analyse und programmatischen Interpretation von *Also sprach Zarathustra* und der 3. *Symphonie* (die beide als *pars pro toto* verstanden werden); Unger betont zu Recht, es sei nicht einzusehen, weshalb Strauss' Stücken musikalischer Zusammenhang abgesprochen werde, Mahlers aber nicht, und weshalb man bei Strauss-Analysen stets die Programme in den Vordergrund hebe, während sie bei Mahler meist in den Hintergrund träten.

Zunächst entwickelt die Verfasserin ihre spezielle Sichtweise des Musikverständnisses beider Komponisten und der Funktion des Programms. Generell hätten Mahler wie Strauss Programme als Vertonung von außermusikalischen Handlungen abgelehnt, sich aber von äußeren „Ideen“ anregen lassen. Mahlers Position, auf die Publizierung von Programmen zuletzt zu verzichten, habe auch Strauss später geteilt; allenfalls als Wegweiser könnten sie dienen. In dieser Funktion aber, so folgert nun Unger, sei das Programm „vor allem Erklärungshilfe kunstanschaulicher Überlegungen“ (S. 127). Deshalb, und weil gerade *Zarathustra* und die 3. *Symphonie* für Strauss und Mahler „zum Gegenstand einer Diskussion über programmatische Inhalte und ‚Programm Musik‘ überhaupt wurden“, müßten beide Werke „unter dem Aspekt der Kunstanschauungsmusik betrachtet werden“ (S. 129). Gemeint ist Musik, die über Kunst „reflektiere“: „etwa über vergangene musikalische Werte, musikalische Form, den künstlerischen Schaffensprozeß oder die Frage nach der Bedeutung, des einzelnen Kunstwerks“ (S. 133). Die Vermittlung dieser „Reflexion“ unterstützte das Programm, in ihm formuliere der Komponist seinen „Kommentar“ zu „Welt' und ‚Leben‘“, aber auch „zur musikalischen Tradition“ (S. 136). Die praktischen Konsequenzen: Spreche ein Programm etwa

(wie bei Strauss und Mahler) „vom Lebensprinzip ständiger ... Entwicklung“, so spreche es zugleich von einer prozessualen, prinzipiell offenen Form (S. 136 f.). Eine solche aber verbiete musikalische Geschlossenheit; Reprisen etwa mit „apothetischen Schlüssen“ könne es nicht geben, wie überhaupt Wiederholungen wegen der „Unwiederholbarkeit zeitlicher Abläufe“ nicht denkbar seien (S. 149). Als Quelle für ein solches Verständnis von Musik und Programm macht Unger vor allem die Philosophie Nietzsches namhaft. Wenn Mahler und Strauss, so heißt es, in ihren symphonischen Werken von 1896 „Nietzsches Gedankengut zum Sujet ihrer Programme machen, so bringt dies in erster Linie zum Ausdruck, daß ihre künstlerische Formidee mit den philosophischen Postulaten Nietzsches übereinstimmt“ (S. 142).

Gewiß kann man die Musik beider Werke und die programmatischen Hinweise der Komponisten nicht allein als Dokument ihrer Beschäftigung mit Nietzsches Philosophie, sondern auch als Manifeste ihrer Musikanthologien und als Orte ihrer Auseinandersetzung mit der musikalischen Tradition und den aus ihr stammenden musikalischen Sprachformen verstehen. An der Radikalität jedoch, mit der die Verfasserin ihre Thesen proklamiert und Mahler wie Strauss als Kronzeugen benennt, sind einige Zweifel angebracht.

Erstens ist es nicht so, daß beide Komponisten gerade anhand von *Zarathustra* und der 3. *Symphonie* über die Probleme der Programmmusik diskutiert hätten. Die von Unger zitierten, zumeist bekannten Quellen belegen nur, was man schon weiß: Mahler lehnte Strauss' Tondichtungen als Vertonungen eines vorgegebenen „Pensums“ ab, und Strauss ordnete Mahlers Werke in eine musikgeschichtliche Nebenlinie ein (die der Lyriker bzw. Epiker).

Zweitens sind die den jeweiligen „Programmen“ zugrunde liegenden Evolutionsideen kein Grund, von vornherein die Existenz tradierter musikalischer Formmittel und ästhetischer Ideale zu bestreiten. Auch wenn Strauss wie Mahler gelegentlich herkömmliche Schemata ablehnten, schließt das deren Bedeutung für ihre Werke keineswegs immer aus. Schon um verständlich zu bleiben, konnte auf sie kaum ganz verzichtet werden. Hinweise dar-

auf, daß die Komponisten selbst (wie Mahler gegenüber Natalie Bauer-Lechner am 27. Juli 1896) oder ihnen nahestehende Personen (wie etwa Strauss' Freund Friedrich Rösch in seinen Analysen von *Don Juan* und *Heldenleben*) traditionelle Formen bzw. Formmittel in ihren symphonischen Werken beobachteten, gibt es durchaus, nur hat Unger sie weitgehend ignoriert.

Drittens müssen zum einen Mahlers Satzüberschriften und Kommentare zur 3. *Symphonie* keineswegs eo ipso als Indizien eines Nietzsche-Programms verstanden werden (Unger selbst weist mehrfach auch auf andere Einflüsse hin); die Verfasserin wird dadurch nicht glaubwürdig, daß sie aus einer Äußerung Mahlers zum Finalsatz — es sei „die letzte Stufe der Differenzierung: Gott! Oder wenn Sie wollen der Übermensch“ (S. 251) — später wie selbstverständlich den Titel „Was mir der Übermensch erzählt“ macht (S. 387 u. 414) —, als ob Mahler so formuliert hätte. Zum anderen darf man nicht verschweigen, welchen Wert Strauss auf das „frei nach Nietzsche“ im Untertitel seines Stückes legte. Die Erläuterungsschrift Arthur Hahns (sie fehlt in Ungers Literaturverzeichnis), ein Text, der auf Strauss' eigenen Angaben basiert und auf dessen Drängen bei den ersten Aufführungen in Frankreich und Köln verteilt wurde (in Berlin war es eine Analyse Heinrich Reimanns), läßt daran keinen Zweifel. Ungers Darstellung (S. 164), Strauss habe bei der Uraufführung (nicht in Berlin, sondern in Frankreich) nur *Zarathustras* Vorrede publizieren lassen, ist mehr als mißverständlich. Tatsächlich stand Hahns Schrift zur Verfügung; allein die Besitzer der Partitur wußten auch über Nietzsches Text Bescheid.

Geben also die „außermusikalischen“ Quellen zur Stützung von Ungers zentraler These weniger her, als die Verfasserin meint, so hinterlassen auch ihre Analysen und Kommentare der Musik, in deren Verlauf sie zu durchaus wichtigen Beobachtungen kommt, insgesamt einen eher zwiespältigen Eindruck. So unverkennbar etwa die Musik von *Zarathustra* sich über tradierte Normen hinwegzusetzen scheint: Reste der Sonatenform sind durchaus noch erkennbar (erst recht im Kopfsatz von Mahlers Werk). Eine Exposition aber schon deshalb zu leugnen, weil (bei Strauss) jedes

Thema „nur Variante des Vorangegangenen“ sei (S. 180f.) oder (bei Mahler) auf diese Weise der Entwicklungsgedanke aufgelöst werde (S. 295), leuchtet ebensowenig ein wie die Leugnung etwa einer Reprisenfunktion des „Tanzlieds“ weil es sich um eine nur „scheinbar“ wiederaufgenommene „Beziehung zu bekannten Themen und Motiven“ handle (S. 212). Indem die Verfasserin sich gegen die Einsicht sperrt, solche Kategorien könnten auch neben den von ihr konstatierten Entwicklungsformen noch wirksam sein, entgeht ihr eine wesentliche Dimension von Strauss', aber auch von Mahlers Musik.

Fraglos leistet Ungers Arbeit einen Beitrag dazu, Vorurteile beim Vergleich der symphonischen Werke von Mahler und Strauss zu erschüttern. Die Hinwendung zu Nietzsche mag dabei helfen, manche Dimensionen der Musik zu erschließen; der Königsweg ist sie sicher nicht.

(Mai 1994)

Walter Werbeck

Reger-Studien 3: Analysen und Quellenstudien. Hrsg. von Susanne POPP und Susanne SHIGIHARA. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). 265 S., Notenbeisp. und Faksimiles. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band VI.)

Reger-Studien 4: Colloque franco-allemand. Deutsch-französisches Kolloquium Paris 1987. Hrsg. von Susanne SHIGIHARA. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 268 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band IX.)

Das Bonner Max-Reger-Institut veranstaltete in den Jahren 1986 und 1987 zwei Symposien, deren Referate in der Schriftenreihe des Instituts publiziert wurden.

Das zweite, 1987 in Paris abgehaltene Kolloquium war in seiner Verbindung von wissenschaftlichen Veranstaltungen und Konzerten die erste umfassende Präsentation Regers in Frankreich überhaupt; die Buchveröffentlichung gibt sämtliche Beiträge sowohl in französischer als auch in deutscher Sprache wieder. Die Eröffnungsrede von Günther Massenkeil vermittelt einen Eindruck von dem mühsamen und selbstlosen Einsatz, den Max Regers Musik heute fordert. Dementspre-

chend fragen die Referate von Hermann Danuser, Françoise Andrieux, Rudolf Stephan, Friedhelm Krummacher, Pierre Guillot, Siegfried Mauser und Michael Denhoff nach der Stellung Regers in seiner und in unserer Zeit, nach Charakter und Wandel der Reger-Rezeption und nach der historischen Position des Komponisten und seiner Musik. Hierbei geht Stephan wohl am weitesten, wenn er in dem Werk des „Akkordarbeiters“ (wie Reger sich selbst scherzhaft nannte) resigniert das Ende der „Ära der Tonkunst“ sieht.

Das Herzensanliegen, das alle Musikforscher beim deutsch-französischen Kolloquium einte, liegt erkennbar darin, die Musik selbst zu ihrem Recht kommen zu lassen und zwischen Avantgarde und Regression ihren historischen Ort zu bestimmen.

Krummachers Beitrag zu Regers Kammermusik zeigt bei aller Sympathie für den Komponisten, daß Rezeptionsprobleme nicht nur von außen kommen, sondern auch in der Musik selbst angelegt sind. In ihren dezidierten Analysen bildet diese Untersuchung das Bindeglied zu dem „Analysen und Quellenstudien“ betitelten Symposionsbericht von 1986, der zwar chronologisch der frühere ist, vom Inhalt aber eine Vertiefung der beim Pariser Kolloquium angesprochenen Problemkreise bietet. Die 1986 in Bonn gehaltenen Referate von Arno Forchert, Lothar Mattner, Danuser, Krummacher, Peter Andraschke, Rainer Cadenbach, Klaus-Jürgen Sachs, Elmar Budde, Albrecht Riethmüller, Helmut Loos und Martin Zenck gehen der Frage nach dem Verhältnis von Traditionskonstanten und Neuerungen nach. Sie reihen sich an ästhetischen Widersprüchen und verbreiteten Klischees, um diese wenn nicht zu entwerfen, so doch zu deuten und verständlich zu machen. Dabei steht das Kammermusikschaffen im Mittelpunkt, dessen Substanz durch detaillierte Kompositionsanalysen herausgefiltert wird. Wie sehr man Reger damit Gutes tut, postuliert programmatisch Mattner: Es „erscheint müßig, Regers Musik zu verteidigen. Es genügt, sich ihr analysierend und reflektierend zu nähern“ (S. 36). In der Tat lösen Kompositionsanalysen manche ästhetischen Probleme auf oder setzen sie in ein Beziehungsgefüge, dessen Bewußtmachung als wertvolle Voraussetzung für die weitere Reger-Rezeption gelten darf.

Darüber hinaus enthält der Band Überlegungen von Giselher Schubert und Christian Martin Schmidt zur Werkedition, und die Beiträge von Susanne Popp, Susanne Shigihara und Wolfgang Goldhan zur Zweifarbigkeit und zu den Streichungen in Regers Autographen zeigen, daß eine Ausgabe von Regers Kompositionen sich nicht nur mit Entstehungsprozeß und Werkgestalt, sondern auch mit Regers wechselnder Einstellung gegenüber seiner eigenen Musik auseinandersetzen muß.

(September 1994) Kadja Grönke

MAX REGER: Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn. Teil 1. Hrsg. von Susanne POPP. Bonn: Ferd. Dümmler's Verlag (1993). 542 S., 31 Abb. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes. Elsa-Reger-Stiftung Bonn. 12. Band.)

Im Vorwort ist das Wesentliche über die Briefe — eine „nahezu lückenlose Dokumentation“ aus den Jahren 1902 bis 1905 — gesagt: „Wie stets bei Reger sind es keine literarisch geschliffenen und mit Blick auf die Nachwelt formulierten Aussagen, sondern unter der Eile des Alltagsdrucks hingeworfene Geschäftsbriefe, die meist etwas Konkretes bewirken wollen und gerade durch ihre Spontaneität ein unverfälschtes Bild einer verletzbaren Persönlichkeit geben, die unter großem inneren Druck um Anerkennung kämpft ... Aufschlüsse und richtungsweisende Interpretationen einzelner Werke“ sind nicht zu erwarten. Um so größeren Raum nimmt „das Echo der musikalischen Umwelt ein: jede Kritik wird kommentiert, jeder neue Interpret, jeder vermeintliche Feind oder Freund aufgespürt“. Leider handelt es sich um eine sehr einseitige Korrespondenz: Die Gegenbriefe fehlen, also die Antworten der Adressaten. Daran ist Reger selbst schuld, da er „die Gegenbriefe nach Erledigung zu vernichten pflegte“. Besondere Anerkennung verdient deshalb die Bemühung der Herausgeberin, „im Anmerkungsapparat möglichst die erwähnten Rezensionen heranzuziehen, zumal sie für den Leser nur schwer beschaffbar sind. Vieles, was bisher im Dunkel lag, konnte geklärt werden“ (Entstehungsdaten, Drucklegungsprozesse, Hintergründe und Voraussetzungen einzelner Werke). Der alltägliche Kleinkram, lies: die seitenfüllende Auseinandersetzung mit den beiden Verlegern

— keine „Profis“, sondern „unerfahrene Juristen“ — spiegelt den leidenschaftlichen Kampf des aufstrebenden Komponisten. Stets zu Übertreibungen neigend, versieht er das Schriftbild mit gehäuften Ausrufungszeichen, Superlativen und Unterstreichungen (im Druck fett bzw. kursiv unterschieden) und spiegelt damit auch das „forcierte Bemühen“ Regers, das Vertrauen der mitunter skeptischen Verleger zu rechtfertigen — „ein Grund dafür, daß viele Briefe den Charakter der Selbstverteidigung haben“ Darüber hinaus läßt die enge Verbindung mit den angeführten Kritiken „Wechselwirkungen und Reaktionen bis in Einzelheiten Regerschen Schaffens erkennen“.

Dem Leser verbleibt die Aufgabe, aus den zum Teil trockenen, sachlich-kommerziellen Mitteilungen des Komponisten das herauszulesen, was als gewichtige Selbstzeugnisse den eigentlichen Wert der Veröffentlichung darstellt.

(April 1994)

Adolf Fecker

Hindemith-Jahrbuch 1990/XIX. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 138 S.

Gleichsam als Annex zu den in den letzten drei Jahren erschienenen Bänden 1986–1989 (vgl. die Rezension von Wolfgang Rathert in *Mf* 46 [1993], S. 451f.) vereint das vorliegende Jahrbuch kleinere Beiträge, die das breite Spektrum der Publikationsreihe widerspiegeln. Während Andreas Traub die *Sonate für Violoncello und Klavier* (1948) eingehend analytisch untersucht, zeichnet Daniël G. Geldenhuis die Entstehungsgeschichte des 1935 begonnenen und erst 1955 abgeschlossenen Sonatenzyklus nach. Seine „documentation from the letters“ bietet aber ohne längere Quellenzitate leider nur einen summarischen Überblick. Joseph Dorfmann stellt sein Konzept einer „counterpoint-sonata form“ vor, in der er satztechnische und formale Aspekte miteinander verquickt.

Den „Anmerkungen zur Wiederentdeckung und Rekonstruktion von Film und Musik *Im Kampf mit dem Berg*“ — einer 1921 entstandenen Musik zu einem eineinhalbstündigen Film (Regie: Arnold Fanck) — von Lothar Prox schließt sich der Wiederabdruck der wichtig-

sten „Texte zur Filmmusik“ von Hindemith an. Kurze Beiträge von Rudolf Stephan und Hanspeter Krellmann stehen neben frühen Erinnerungen von Else Thalheimer-Lewertoff (Köln) und der Hindemith-Bibliographie der Jahre 1981–1984, für die Günther Metz verantwortlich zeichnet. Eingeleitet wird der Band mit einem Vortrag von Manfred Trojahn, „Die Freiheit des Künstlers — der Künstler und die Freiheit“, dessen Grundgedanke aus Hindemiths *Mathis* abgeleitet ist und zu weiteren Reflexionen anregt: „Ist, daß du schaffst und bildest genug?“

(März 1994)

Michael Kube

Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Felix MEYER. Winterthur: Amadeus-Verlag (1992). 330 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 3.)

Galt in früheren Epochen und zumal im 19. Jahrhundert der Grundsatz, daß Kunst — also auch Musik — ihre technischen Voraussetzungen verbergen müsse, um gleichsam natürlich zu erscheinen, so ist im 20. Jahrhundert und insbesondere in der Zeit nach dem Krieg eine ganz entgegengesetzte Tendenz zu beobachten: In einer Zeit, in der es keine allgemeingültige „Sprache der Musik“ mehr gibt und Komponisten sich die Bedingungen ihres Komponierens selber definieren, ist der Einblick in den Entstehungsprozeß eines Werks oftmals der entscheidende und manchmal sogar der einzige Weg einer analytischen Annäherung. Karlheinz Stockhausen zog aus dieser Erkenntnis die Konsequenz, viele seiner Skizzen und Entwürfe zu seinen seriellen Werken zu veröffentlichen. Stockhausens Einsatz für sein eigenes Werk ist indessen ein Einzelfall. Doch zum Glück gibt es die Paul Sacher Stiftung in Basel mit ihrer phänomenalen Sammlung von Komponistenhandschriften des 20. Jahrhunderts, über deren Schätze eine ganze Reihe von Publikationen informiert. Der hier zu besprechende Band ist die Fortsetzung der 1991 erschienenen *Quellenstudien I* (siehe *Mf* 46 [1993], S. 96) und ist ausgewählten Werken des 20. Jahrhunderts gewidmet, von denen elf der Zeit nach 1945 entstammen. Gleichsam das Verbindungsglied zum vorangegangenen Band stellt Felix Meyers überaus anschau-

licher Beitrag zu Anton Weberns „Stück mit Gesang“ *O sanftes Glühn der Berge* dar. Einmal mehr wird deutlich, welche vielfältigen Veränderungen Weberns Werke von der ersten Niederschrift bis zur endgültigen Fassung durchliefen, eine Einsicht, die erst in jüngster Zeit aufgrund sorgfältiger Untersuchungen des erhaltenen Materials möglich wurde und „eine Modifizierung des durch die gedruckten Partituren vermittelten Geschichtsbilds von Weberns Musik nahelegt“ (S. 38).

Webern und auch der so ganz anders geartete Igor Strawinsky, dessen Arbeit an der Oper *The Rake's Progress* Volker Scherliess brillant beleuchtet, entwickelten ihre Werke in einer, wenn man so sagen will, „traditionellen“ Weise. Ganz anders stellen sich hingegen die Vorarbeiten vieler Avantgardekomponisten dar, geht es bei ihnen doch oft zunächst um „Materialgewinnung und -vorordnung“, wie Thomas Gartmann am Beispiel von Luciano Berios *Sincronie* für Streichquartett deutlich macht. Zu welcher Komplexität diese Präliminarien wachsen können, zeigen Gianmario Borio und Veniero Rizzardi an Bruno Madernas *Hyperion*. Robert Piencikowski beleuchtet den nicht minder komplizierten Werdegang von Pierre Boulez' *Eclat*. Das Entstehen einer elektronischen Komposition stellt Hubert Daschner am Beispiel von Cristóbal Halffters *Líneas y puntos* dar.

Kennzeichnend für den Kompositionsprozess bei Hans Werner Henze ist der Verzicht auf detaillierte Skizzen. Henze durchdenkt seine Werke so lange, daß sie ihre definitive Form bereits weitgehend erhalten, wenn sie in Particellform auf's Papier gelangen, was Ulrich Mosch anhand der *VI. Symphonie* anschaulich darzulegen versteht. Im Gegensatz zu Henze ist für Elliott Carter eine Tendenz zum exzessiven Skizzieren charakteristisch, was Anne C. Schreffler an dem Lied *View of the Capitol from the Library of Congress* aus dem Zyklus *A Mirror on which to Dwell* zeigt.

Weitere Beiträge befassen sich mit dem *Cellokonzert* von Witold Lutosławski (Martina Homma), dem *Glasklängespiel* von Sándor Veress (Andreas Traub) und Klaus Hubers *Erniedrigt — Geknechtet — Verlassen — Verachtet ...* (Anton Haefeli). Besonderes Interesse verdienen Hans Oesch's „Beobachtungen zu Erik Bergmans *Lapponia* op. 46“, weil

es dem verstorbenen Forscher in dieser letzten seiner Arbeit eindrucksvoll gelingt, die in Klänge verwandelten Bildeindrücke, durch die Bergman zur Komposition angeregt wurde, analytisch greifbar zu machen. Oesch hat die Ergebnisse seiner Analyse dem Komponisten mit der Bitte um Kommentierung zukommen lassen. Mit dem Blick dessen, der es gewohnt ist, intrikate Strukturen, wie sie für viele Werke des 20. Jahrhunderts charakteristisch sind, analytisch zu durchdringen, hat Oesch in Bergmans Werk den Gebrauch der Fibonacci-Reihe und des Goldenen Schnitts bemerkt. Bergmans Kommentar dazu gibt zu denken: „Ich habe niemals an den ‚Goldenen Schnitt‘ gedacht, habe niemals von Fibonacci-Proportionen gehört. Alles, was ich gemacht habe, ist intuitiv. Ich habe immer einen Sinn für Form und Proportionen gehabt, aber niemals gewußt, daß etwa der ‚Goldene Schnitt‘ eingebaut wäre“ (S. 242).

Wie der vorangegangene Band ist auch dieser vorbildlich gestaltet und verschwenderisch mit Faksimiles ausgestattet, so daß die Lektüre der durchweg ausgezeichneten Beiträge zum reinen Vergnügen gerät.
(August 1994) Thomas Seedorf

HARALD KAUFMANN: *Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik.* Hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Gottfried KRIEGER. Hofheim: Wolke Verlag (1993). 334 S., Notenbeisp., Abb.

Der gründlich redigierte und gut ausgestattete Band vereint eine Reihe wichtiger Aufsätze und Kritiken des österreichischen Musikkritikers und späteren Leiters des Grazer Instituts für Wertungsforschung, der die Auseinandersetzung um die Neue Musik in den Nachkriegsjahren wesentlich geprägt hat. Beigefügt sind die ausführlich kommentierten Briefwechsel mit Theodor W. Adorno und mit György Ligeti, dessen Œuvre auch den Schwerpunkt der analytischen Aufsätze bildet, sowie zwei Essays der Herausgeber. Ein Register erschließt den Band.

Der scharfsichtige analytische Blick, die Fähigkeit, den Gehalt eines Werkes an der musikalischen Substanz aufzuweisen, empfehlen die meisten Aufsätze zu auch heute noch be-

fruchtender Lektüre. Hierhin gehören die beiden Wagner-Beiträge ebenso wie etwa die Analyse der „Bläusersinfonien“ Strawinskys, die am Beispiel von dessen kompositorischer Debussy-Rezeption Wesentliches für das Œuvre des Komponisten aufzeigt. Neben der analytischen Qualität eignet den Ligeti-Analysen inzwischen historiographischer Quellenrang, gehörte Kaufmann doch zu den frühesten und engagiertesten publizistischen Verfechtern des Komponisten. Für die Ligeti-Forschung unverzichtbar ist der einen Zeitraum von 12 Jahren umfassende Briefwechsel, der die enge Verzahnung von analytischer Reflexion und kompositorischem Prozeß belegt. Daneben stehen Beiträge dokumentarischen Charakters wie etwa die Auseinandersetzung mit Alois Melchiar, die Karajan-Kritik, die Adorno-Rezensionen oder auch der Bericht über die seinerzeit folgenreiche Darmstädter Tagung über „Neue Wege der musikalischen Analyse“. Gerade diese eher zeitgebundenen Beiträge geben jedoch einen Einblick in die Lebendigkeit der Diskussionen, die für die Entwicklung der Nachkriegssituation von zentraler Bedeutung waren, und vermitteln etwas vom dem, was Rudolf Stephan in seinem einleitenden Gedenkblatt den „Zauber des Anfangens“ nannte.

(Juni 1994)

Matthias Brzoska

DÖRTE SCHMIDT: Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler (1993). 297 S., Notenbeisp.

Der Frage, warum erst in den Jahren nach dem Zenit unseres Jahrhunderts eine intensive Phase der künstlerischen Auseinandersetzung mit Leben und Werk von Jacob Michael Reinhold Lenz, hier besonders in den Sparten Literatur und Musiktheater, einsetzte, geht Dörte Schmidt in einer gründlich durchgeführten Studie nach. Schmidts Herangehensweise, nämlich die sich mit dem Lenz-Sujet beschäftigenden bühhendramatischen Werke der Komponisten Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy in Beziehung zu setzen mit den „Favoriten“ der geschichtsphilosophischen wie

ästhetischen Krise, mit Bergs *Wozzeck* und *Lulu* also, ist durchaus originär. Ihrer Meinung nach können sich dadurch „literaturhistorischer Kontext auf der einen und ein operngeschichtlicher auf der anderen Seite“ verbinden; das Feld ist abgesteckt für einen weitreichenden Rezeptionsraum. Den zu füllen, schreckte Schmidt nicht ab, obwohl sie sich aufgrund der geringen zeitlichen Distanz der vier Spiegelkompositionen kaum auf publizierte oder archivierte Quellen stützen konnte. In den Fußnoten findet man an den betreffenden Stellen statt des schriftlich Festgehaltenen den Vermerk auf Telefonate und bislang unveröffentlichte Quellen wie das Kompositionstagebuch von Michèle Reverdy. Jeder der vier Komponisten der „Nachkriegs-avantgarde“, darauf arbeitete Schmidt zu, suchte durch die serielle Vertonung dieses Stoffes eine persönliche Auseinandersetzung und somit eine ideologische Neubewertung seines Standpunktes. Historischer Ausgangspunkt war, daß die Oper sich in der Krise befinde und eine „unmögliche Kunstform“ darstelle. Ein historisch-konkreter Zielpunkt stand nicht fest, und Schmidt schien sich in ihrer Dissertation vorgenommen zu haben, auf diesem Weg auch in der Gliederung nicht die gewohnten Gänge einzuschlagen. Kapitel wie „Privatheit. Sprachformen“; „Künstlichkeit. Wirklichkeitsebenen des dramatischen Gefüges“ oder „Was ist ein Happy-End?“ geben den Blick auf eine klar strukturierte Untersuchung frei. Im Kapitel über die „Bewältigung der Welt“ der Zimmermannschen Vertonung findet sich natürlich der Vergleich des eingefügten Gedichts Lenz' *Unser Herz* (Lied der Charlotte) mit dem auffallend ähnlichen Lied des Harlekin „Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen“ der *Ariadne* Strauss'/Hofmannsthals. Hier hätte die Untersuchung tiefer schürfen können; die Vielschichtigkeit von Zimmermanns *Die Soldaten* hätte die Spaltung der Figuren deutlicher herausmeißeln können. Die Diskussion „Das Lenzlied im Schatten der Musikwissenschaft“ ist den musikwissenschaftlichen Analysen vorangestellt. Es werden einschlägige Schriften miteinander verglichen, wobei stark auf die sozialkritische und politische Dimension der DDR-Germanistik abgehoben, diese aber zu eingeleisig gewertet wird. Auch ein Zitat Hans Mayers ändert nichts daran, daß der Begriff „kulturelles und

literarisches Erbe" in der DDR niemals nur „Weimarer Klassik" bedeutete, sondern immer negativ mit dem Ballast „sozialistisches Erbe" gekoppelt war.

Die Stärke der Untersuchung Schmidts liegt in der Komplexität der angesprochenen Strukturebenen, in der Sorgfältigkeit der Freilegung von kompositorischen Möglichkeiten (besonders dicht die Untersuchung *Jakob Lenz* von Rihm) und darin, daß sie innerhalb der eigenständigen Vertonungen um Lenz keine wertenden Vergleiche anstellt. Das Verdikt „Ab in die Fußnote!", durch eine ironisch-bissige Abhandlung einer überregionalen Wochenzeitung dezidiert gefeiert, schien die Autorin in ihrer Arbeit vorweggenommen zu haben: Nicht nur einmal streben ihre Marginalien über die Seitenmitte (z. B. S. 95, S. 103, S. 137) hinauf in Richtung oberer Rand.

(März 1994) Beate Hiltner

JAMES PRITCHETT: The music of John Cage. Cambridge: University Press (1993): XIII, 223 S., Notenbeisp. (Music in the Twentieth Century.)

Mit diesem Buch liegt zum ersten Mal eine substantielle Einführung in das musikalische Gesamtwerk von John Cage vor, die in Umfang, Anspruch und Ausführung die einzige bisher existierende Cage-Monographie von Paul Griffiths zu ersetzen in der Lage ist. Bereits der erste Satz der Einleitung macht deutlich, daß die Lektüre geeignet und dazu bestimmt ist, vielerorts noch vorhandene Vorurteile und Bedenken gegenüber dem Thema zu zerstreuen: „John Cage was a composer: this is the premise from which everything in this book follows" (S. 1).

Diese Überzeugungsarbeit leistet der Autor, der 1988 an der New York University mit einer Arbeit über Cages Werke zwischen 1950 und 1956 promoviert wurde, mit einer ausgewogenen Mischung aus profunder Detailkenntnis und ordnendem Überblick. Dort, wo es nötig ist, werden Cages musiktheoretische Schriften in die Erläuterung seines musikalischen Denkens einbezogen, sie behalten aber stets ihren Stellenwert als theoretisches Spiegelbild der musikalischen Praxis, ohne jene

dominante Position einzunehmen, die sie so häufig in der öffentlichen Diskussion über Cage haben. Das gleiche gilt für die außermusikalischen Einflüsse, auf die der Komponist selbst oft hingewiesen hatte, etwa die Lektüre der Schriften von Ananda K. Coomaraswamy, Buckminster Fuller oder Marshall McLuhan.

Die Anlage des Buches ist chronologisch in sechs Kapiteln, wobei die Auswahl der „Schlüsselwerke", an denen wichtige Veränderungen in Cages Komponieren beschrieben werden, und die Gruppierung anderer Stücke um ein oder mehrere solcher Schlüsselwerke herum nicht nur nachvollziehbar, sondern auch schon durch den Umfang des Gesamtwerks von mehr als dreihundert Kompositionen gerechtfertigt sind. Einige Schwierigkeiten habe ich lediglich mit dem letzten Kapitel, das den Zeitraum von 1969 bis 1992 umfaßt und das der Vielfalt der kompositorischen Erscheinungen und Entwicklungen nicht immer die genügende Differenzierung zuteil werden läßt, etwa bei den sogenannten „Zahlenstücken" der allerletzten Jahre. Andererseits finden sich gerade in diesem Kapitel zum ersten Mal konzise systematische Zusammenfassungen zu den späten explizit politisch gemeinten Stücken und Cages kompositorischem Naturverständnis.

Schließlich habe ich einen Detailfehler auf den Seiten 110 und 112 entdeckt, der zwar für Pritchetts Schlußfolgerungen ohne Bedeutung, aber doch zu wichtig ist, um ihn nicht zu kommentieren: In *Winter music* hat Cage die Mehrdeutigkeit beim Zusammentreffen von Violin- und Baßschlüssel in einem System dadurch reguliert, daß sich die erste Zahl des Zahlenpaars auf den oberen Schlüssel und die zweite auf den unteren bezieht, entgegen Pritchetts Behauptung, die Zuordnung von Zahlen zu Schlüsseln sei dem Interpreten überlassen.

Zum Verständnis von Cages Musik und seiner Position in der Musikgeschichte leistet das Buch zweifelsohne einen wichtigen Beitrag, der Autor hält freilich trotz der offenen ausgesprochenen Bewunderung für seinen Gegenstand immer so viel Abstand zu diesem, daß er sich ihm nicht kritiklos hingibt. Insbesondere sei hier auf die Kurzcharakterisierungen von Morton Feldmans, Christian Wolffs und Earle Browns Musik in den fünfziger Jahren hingewiesen (S. 105–107), aus denen deutlich

wird, daß Cage mindestens ebensoviel von diesen Komponisten lernte und übernahm wie die drei von ihm.

Die Sprache des Buches ist elaboriert, aber ohne Schnörkel und auch gebildeten Laien zugänglich.

(Juli 1994)

Martin Erdmann

MARK LINDLEY: *Mathematical Models of Musical Scales. A New Approach.* Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 308 S., Abb., Notenbeisp. (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 66.)

HELMUT REIS: *Natur und Harmonik.* Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 492 S., Abb., Notenbeisp. (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 67.)

JUTTA STÜBER: *Schuberts Quartett „Der Tod und das Mädchen“.* Anleitung zur Intonationsanalyse. Bonn. Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 296 S. (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 68.)

UWE SEIFERT: *Systematische Musiktheorie und Kognitionswissenschaft. Zur Grundlegung der kognitiven Musikwissenschaft.* Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 296 S. (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 69.)

BETTINA GRATZKI: *Die reine Intonation im Chorgesang.* Bonn. Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 300 S., Abb., Notenbeisp. (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 70.)

Den Anfang von fünf neu erschienenen Bänden der Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik machen Mark Lindley und Ronald Turner-Smith mit einer historisch-kritischen Zusammenfassung der „mathematical Models of Musical Scales“ Lobenswert ist der systematisch erfolgte Aufbau des Buches, der für die verschiedensten Interessenten dieses Themenbereichs sehr hilfreich ist. Lindley stellt nämlich sowohl speziell auf den reinen Musiker ohne Hintergrundwissen in Algebra als auch auf den Mathematiker ohne Grundkenntnisse in Musik oder gar auf den professionellen Musiktheoretiker zugeschnittene Einführungskapitel bereit, die es somit jedem ermöglichen, den zahlreichen „Exam-

ples illustrating the history of Western systems“ von Guillaume de Machaut bis Anton Webern zu folgen. Die Anhänge bieten hierzu einen knappen Überblick über die Fortentwicklung von Pythagoras' musikalischen Ideen bis hin zu Leonhard Euler, eine kritische Analyse der Schriften des wohl führenden Theoretikers des 18. Jahrhunderts, über Jean-Philippe Rameau „tempérament ordinaire“, wie eine Zusammenstellung von „some tuning instructions“ von Gioseffo Zarlino, Andreas Werckmeister, Francesco Antonio Vallotti und Johann Sebastian Bach.

Helmut Reis wollte hingegen aufzeigen, daß die Harmonik eine wichtige Rolle in der Interpretation von Zahlenphänomenen in der Natur, Wissenschaft und Kunst spielen kann. Sein Verdienst beruht in diesem überaus umfangreichen, die verschiedensten Wissenschaftsbereiche abdeckenden Gebiet darauf, daß er mit seinen Ausführungen bei den musikalischen Intervallen und dem Monochord beginnt, auf die dann die folgenden Kapitel thematisch aufbauten und somit in einem größeren Zusammenhang auch leicht verständlich werden. Der rote Faden bei diesen teilweise weit auseinanderliegenden Problemstellungen bildet dabei, ausgehend von der harmonikalen Beschäftigung mit den Platonischen Körpern, die Frage, wo überall diese Körper (in den drei Ebenen Teilungsverhältnisse der Seite, Pythagoreische Zahlen und Intervallzahlen) in der Natur auftreten können. „Es ist von besonderem harmonikalen Interesse, strukturidentische Beziehungen von kleinen ganzen Zahlen in verschiedenen Bereichen der Natur mit den Intervallzahlen der musikalischen Akustik zu vergleichen“ (S. 474). So wurden die in einzelne Kapitel aufgliederten Themenschwerpunkte wie Kristallmorphologie, Spektralserien von Atomen, harmonikales Verständnis des Farbensehens oder Fibonacci-Reihen und Goldener Schnitt in der Botanik, vom harmonikalen Standpunkt aus untersucht und einer Bewertung unterzogen.

Beim Beitrag von Jutta Stüber geht es um eine reine Intonationsanalyse, „die für jeden Spieler eines frei intonierenden Instrumentes von außerordentlicher Bedeutung ist“ (S. 63); so werden zu jedem einzelnen Satz von Schuberts Streichquartett Hinweise zur Einstimmung, Akkorde zum Einspielen oder eine

Anleitung zum Seitenwechsel gegeben. Zweifelsohne ist beispielsweise bei einem Streichinstrument im Gegensatz etwa zum Klavier ein *gis* nicht identisch wie ein *as* zu intonieren; aber muß deshalb die Wiedergabe des gesamten Notentextes derart mit zahlreichen Hieroglyphen (die über das ganze Buch verstreut erklärt werden) und Intonationshinweisen überfrachtet werden wie der Hinweis zu Takt 133ff. des ersten Satzes? „Die Akkordfolge Ue [Modelldominante] e7 [Dominantseptakkord] erfordert den zweimaligen Schritt \bar{c} [c-hoch] d- [d-minus], den kleinen *septimalen Ganzton* 35/32 (TS) zu 155 cent, der zwischen der Molterz und der Dominantseptime anfällt (100)“ (S. 124). So meint denn auch selbst die Autorin vorsichtig zur Tabelle ihrer Formanalyse, die allein für den ersten Satz von S. 83 bis S. 93 reicht, daß „es nicht sinnvoll [ist], die Tabelle zu überladen, da sie dann unübersichtlich wird und an Aussagekraft verliert“ (S. 82). Bleibt zu hoffen, daß der Musiker nach Durcharbeit dieses Buches und cent-genauem Intonieren jeder Note noch die Kraft findet, sich mit Freude musikalisch Schuberts Werk zu nähern.

Mit dem Vordringen der Informationstechnologien in die musikwissenschaftliche Forschung und deren Auswirkungen beschäftigt sich Uwe Seifert. Als Forschungs- und Anwendungsfelder stellt er dabei die Kognitive Musikwissenschaft (theoretische Musikologie, Psycho- und Neuromusikologie), die Anwendung an Musikhochschulen und Konservatorien für künstlerische wie pädagogische Zwecke (Computer als Musikinstrument, als Hilfsmittel bei der Komposition wie bei der Vermittlung musikalischer Grundkenntnisse) und die Anwendung in der musikalischen Informatik, etwa bei technologischen Entwicklungen mit Bezug zur Musik (kompositionsunterstützende Systeme, Musikprozessoren, Musikprogrammiersprachen, Schnittstellen etc.) vor. Ein Überblick über in der Kognitiven Musikwissenschaft benutzte Programmiersprachen sowie die Vorstellung dreier vom Autor entwickelter Programme zur Illustration der angesprochenen Problemstellungen und unterschiedlichen Programmierstile runden dieses Buch ab.

Die Intonation diesmal des *a cappella* singenden Chores unter dem Aspekt der ihr zugrundeliegenden Stimmung ist Gegenstand

der Abhandlung von Bettina Gratzki. Um das Ziel einer differenzierteren Intonation zu erreichen, werden in einem theoretischen Teil die wichtigsten Stimmungsprinzipien vorgestellt, ferner eine Intervallehre, Ausführungen zur Enharmonik, zum Problem konkurrierender Stimmungssysteme und zum Zusammenhang zwischen Stimmung und Dis- bzw. Detonieren. Hauptquellen bildeten dabei Chor- und Gesangsschulen — vornehmlich aus dem deutschsprachigen Raum — aus fünf Jahrhunderten. Im praktischen Teil werden instrumentale Hilfen und Solmisation unter dem Aspekt Intonation/Stimmung besprochen, eine Reihe von Übungen vorgestellt und an einigen Analysen von Werken Orlando di Lassos bis Francis Poulenc erklärt.

(Mai 1994)

Rainer Heyink

JOHANNES RADEMACHER: Rezent es Liedgut am unteren Niederrhein. Untersuchungen zur deutsch-niederländischen Liedgemeinschaft. Hamburg-Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991. Teil I: 114 S., Teil III: Transkriptionen 49 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 28.)

Nach Ernst Klusens Forschungen über die deutsch-niederländischen Beziehungen im niederrheinischen Volkslied aus den 1950er und 1970er Jahren greift nunmehr Johannes Rademacher erneut die Thematik auf und überprüft die Situation in der Gegenwart. Beginnend mit einer Darlegung von Aufgabe und Methode und der Beschreibung des Territoriums „Unterer Niederrhein“, wendet sich der Autor zunächst dem Umgang mit dem Lied zu (Liedträger, Repertoire, Liederwerb und -weitergabe, Singgewohnheiten) und analysiert sodann das Liedmaterial in musikalischer Hinsicht, und zwar getrennt nach niederrheinisch-, niederländisch- und deutschsprachigen Liedern. Basis sind 134 Melodien (von denen 53 in einem separaten Teil wiedergegeben werden), die Rademacher von 13 Gewährspersonen bzw. -gruppen erhalten hat. Ein objektives Bild der Liedsituation, aber auch des Stellenwertes des Volksliedsingens innerhalb der gesamten Musikausübung des Gebietes anhand der Publikation zu erhalten ist schwierig, sind doch die Singenden nur aus einer bestimmten Altersgruppe (50- bis 70jährige) und

ist das Areal nur von geringer Ausdehnung (Forschungen jenseits der niederländisch-deutschen Grenze wären gewiß auch notwendig). So erhebt sich die Frage nach der Repräsentanz. Das Gewicht liegt deutlich bei den drei Sängergruppen, konzentriert in Emmerich, Kleve und Materborn, und die Personen haben ihr Liedgut auf unterschiedliche Weise erworben. Es sind nicht alle Informationen für den Leser nachvollziehbar, beispielsweise ist in bezug auf die Liederzahl in den 10 bis 11 Liedgattungen nichts direkt zu erfahren, so daß deren Bedeutung nicht einschätzbar ist. Nicht recht einsichtig ist auch die Trennung der Kapitel „Musikalische Analyse“ und „Das gesammelte Liedgut“. Eine statistische Beschreibung der Strukturen erfolgt nicht. In der Schlußbetrachtung kommt der Autor zu der Erkenntnis, daß „niederländisches Liedgut in der Regel an einige wenige Personen gebunden ist und nur unter bestimmten Voraussetzungen in das Repertoire der befragten Personen integriert wird“ (Bereitschaft der Liedträger, mindestens geringfügige Sprachkenntnisse, positive Einstellung der Liedträger) sowie „daß nur ganz wenige signifikante Unterschiede in den Liedstrukturen der jeweiligen Repertoireanteile zu finden sind“ (S. 91). Man registriert eine Substanzgemeinschaft. „Das bedeutet, daß die musikalischen Gegebenheiten für eine regionale Zuordnung nicht ausschlaggebend sein können“ (S. 90)

(Juni 1994) Klaus-Peter Koch

ULRIKE BLANC: *Lieder in Erzählungen der Balsa. Eine musikethnologische Untersuchung*. Münster-Hamburg: LIT-Verlag 1993. 157 S., Notenbeisp., Abb. (Forschungen zu Sprachen und Kulturen Afrikas. Band 3.)

Diese Magisterarbeit einer angehenden Ethnologin lenkt den Blick auf die Gesänge in Erzählungen einer westafrikanischen Sprachgruppe. Dafür hat sie sich autodidaktisch die notwendigen Musikbegriffe sowie die Methode der Transkription und Analyse von Melodien angeeignet (vgl. S. 15–23 und 142f.) und sie geschickt auf die vorgestellten Lieder angewandt. Diese Lieder sind mehreren Versionen von zwei Erzählungen entnommen. Ihre aus zahlreichen Wiederholungen bestehenden Texte bringen stets das wesentliche Moment

zur Geltung: bei der Geschichte vom Chamäleon und dem Hasen die magische Kraft des Chamäleons, bei der Erzählung „Das Mädchen, das getötet werden soll, aber von Gott gerettet wird“ die Gefahr, in der sich das Mädchen befindet. An der entscheidenden Textstelle beginnt der Erzähler oder die Erzählerin zu singen, wird dabei zum Vorsänger, dem die Zuhörerschaft im zweistimmigen Chor, zuweilen auch ein anderer Erzähler antwortet. Der Wechselgesang geht mit einer bestimmten Textverteilung einher, und damit entsteht eine stets gleiche musikalische Form. Dem Sprachduktus folgt die Melodie, doch findet sie nach Dauer und Höhe der Töne in jedem Lied eine eigene Prägung.

Zur Unterhaltung kann der Solist oder der Chor im Rahmen der Erzählungen auch andere Lieder singen, doch nur solche wie die vorgelegten stehen im Zentrum — nicht allein des Erzählens, sondern auch des wissenschaftlichen Bemühens: Aus musikethnologischer Sicht sind sie ohne Kontext nicht angemessen zu würdigen, und die Erzählforschung hat sie bei ihrer Klassifikation nach Gattungen und Themen (vgl. S. 136 und 149) zu berücksichtigen. Diesen doppelten Scheitelpunkt hat Frau Blanc mit ihrer Untersuchung deutlich gemacht.

(Juni 1994)

Josef Kuckertz

UDO WILL. *Die Zerstörung des Tiao. Untersuchungen zu gegenwärtigen Veränderungen in der chinesischen Musik am Beispiel der Solomusik für das Zheng (Wölbrettzither)*. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 314 S., Notenbsp. und Ziffernnotationen (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 105.)

Die im Untertitel angedeuteten „Veränderungen in der chinesischen Musik“ unserer Zeit erscheinen dem Autor dieser an der Universität Bielefeld 1990 eingereichten Dissertation als Symptome der „Zerstörung einer Kultur“ (S. 240). In der Tat sah man sich in China seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gezwungen, die „Übermacht und ‚Effektivität‘ der westlichen Technologie“ anzuerkennen und sie einer Modernisierung des eigenen Landes dienstbar zu machen. Darauf folgte

seit 1919 eine „philologisch-weltanschauliche Umorientierung“, die auf den „traditionellen, integrativen Ansatz“ verzichten mußte (S. 240f.), weil sie dem Tiao, der Harmonie einer „ganzheitlichen Weltanschauung“ (S. 10) nicht mehr folgen konnte. Das neue, hieraus entstandene gesellschaftliche Verfahren hat Folgen auch für die Musik, deren Zukunft als eigenständiges Gebilde dem Autor fragwürdig erscheint (S. 250).

Diese recht düstere kulturgeschichtliche Skizze dient Udo Will als Rahmen für eine detaillierte Untersuchung der Zheng-Solomusik, die „ein Spektrum .. von der höfischen Bankett- bis zur Volksmusik“ umfaßt (S. 14). Das Instrument, vermutlich aus der fünfsaitigen Zhu-Vollröhrenzither entwickelt (S. 33–34), wurde „zumindest in frühesten Zeiten mit primitiver Musik assoziiert“ (S. 40), später dann von verschiedenen sozialen Klassen, so „Courtisanen, Literaten, Soldaten, Hausbediensteten und verschiedenen Gruppen von Musikern benutzt“ (S. 42). Zur Zeit der Qing-Dynastie (Mandschu, 1644–1912) hatte das Zheng 14 Saiten; seit Beginn der Republik zog man 16 Stahlsaiten auf. Wachsende Virtuosität verlangte um 1980 einen Bezug von 25 nylonumgebenen Stahlsaiten. Sie wurden zur Erzielung eines großen Klangvolumens mit künstlichen Nägeln aus Horn angeschlagen (S. 44–51).

Auf die gegenwärtig gebräuchliche Form des Zheng richtet Will seine Aufmerksamkeit, hat er doch dessen Spielweise bei chinesischen Meistern erlernt. Genau beschreibt er die Anschlagsarten, Klangfarbenvariationen und Gleitklänge (S. 53–62); sie entsprechen dem traditionellen chinesischen Klangkonzept (S. 65ff.). Besonders beschäftigt Will das Phänomen des flexiblen Tons; er spricht von „Tonflexion“ (S. 80) und stellt sie dem stabilen Ton der westlichen Musik gegenüber (S. 81). Letzteren hält er für „spannungslos“ – wohl wissend, daß die harmonische Mehrstimmigkeit zur Erzielung sauberer Klänge anders intonieren muß als jegliche Einstimmigkeit. Eingehend untersucht er die Tonflexionen in der Zheng-Musik und weist zum Schluß darauf hin, daß „ein wesentliches Gestaltungselement ... unberücksichtigt bleibt, wenn eine lineare Musik wie die chinesische auf ein starres Gerüst von fixen Tonhöhen reduziert

wird“ (S. 97). Diese Sorge wird nachfolgend noch mehrfach zu Worte gebracht.

Die Kenntnis des Musizierens mit flexiblen Tonhöhen hindert den Autor nicht daran, das Tonsystem mit größter Genauigkeit zu betrachten. So wird die Stimmung des „pentatonisch bezogene(n) Zheng“ bis auf Zehntelcents genau angegeben (S. 113–114), und darauf werden mit gleicher Genauigkeit Intonationsmessungen an Aufnahmen von 12 Zheng-Interpreten vorgenommen (S. 115ff.). Als Resultat ihrer Erläuterung ergibt sich die traditionelle Stimmung: die eine „reine“ Siebentonreihe mit geschärfter Terz, Quarte und Quinte bei den Musikern in der VR China sowie eine fast gleichmäßig temperierte Skala, manchmal ohne Quart und Sept, in anderen Fällen mit neutraler oder großer Sept, bei den Zheng-Spielern in Taiwan, Hongkong, Malaysia und Singapur. Daraus schließt der Autor auf größeren europäischen Einfluß im chinesischen Ausland, während man im Inland nach traditionellen Hörgewohnheiten stimmt, die in Lehrwerken nicht erwähnt sind (S. 122–123).

Skalen und Modi beschäftigen Will auch weiterhin. An 250 Stücken in 10 Musiksammlungen, zwischen 1961 und 1987 publiziert (S. 150), fand er hexa- und heptatonische Skalen, teils mit chromatischen Zwischentönen (S. 151–158). Seit 1980, als man das Zheng mit beiden Händen zu zupfen begann, die linke Hand folglich zur Tongestaltung ausfiel, reduzierte man die Chromatismen auf Stufen diatonischer, oft auch pentatonischer Reihen. Einflüsse harmonischer Tonalität zeigten sich besonders an den Finales, die man nun mit Dreiklängen ausstattete (S. 161). Ihre Spiegelung findet diese Entwicklung in der Notation, deren Systeme Will einleuchtend darstellt (S. 169ff.). Chinesischen Zahlzeichen in Tabulaturen folgte Ende des 19. Jahrhunderts die Übernahme der europäischen, von Jean-Jacques Rousseau 1742 vorgeschlagenen Ziffernotation (S. 193). Diese diente aber nicht zur Übertragung der Tabulaturzeichen, sondern zur Niederschrift bestimmter Klangversionen traditioneller Stücke, die damit Werkcharakter erhielten (S. 245). Man betrachtete sie wie Kompositionen, brauchte also nicht mehr den Lehrer, der die Noten zur Gedächtnisstütze an den Schüler aushändigte,

die Stücke aber als klingende Gebilde mit ihm studierte (S. 192). Damit entfällt ein entscheidendes Glied musikalischer Überlieferung, sicher nur für das begrenzte, gegenüber westlichen Einflüssen offene Zheng-Repertoire.

Den chinesischen Musikern ist überlassen, ob sie nun die Entwicklung der europäischen Mehrstimmigkeit nachholen oder sich nach Wills Vorschlag vor allem mit post-dodekaphoner Musik befassen (S. 250). Einer solchen Zukunftschau gegenüber präsentiert das inhaltsreiche Buch eine Darstellung traditioneller musikalischer Gestaltungsweisen in China, spezialisiert auf ein Instrument, das stets allen Gesellschaftsschichten zur Verfügung stand.

(Juni 1994)

Josef Kuckertz

HEINZ-EBERHARD SCHMITZ: Satsumabiwa. Die Laute der Samurai und ihre instrumentalen Spielstücke danpō. Untersuchungen zur Musikkultur Japans. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. Teil I: IV, 411 S., Teil II: Fotos, Tabellen, Transnotationen: 213 S. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 7/1 und 7/2.)

Im Vorwort beklagt der Autor, daß man in Japan weit besser über die abendländische Musik informiert sei als die westliche Wissenschaft über die japanische Musik (S. 1). Diesem Mißverhältnis möchte er mit seiner an der Universität Hamburg eingereichten Dissertation entgegenwirken, indem er „dem westlichen Leser die für westliche Ohren im hohen Grade fremde Instrumentalmusik der ‚satsumabiwa‘ näherzubringen“ versucht (S. 338). Die Worte entstammen der Zusammenfassung, in deutscher, englischer und japanischer Sprache eingerückt. Dort hebt der Autor deutlich die Schwerpunkte seiner Darstellung hervor, die auf ein musikethnologisches Studium an der Tokyo National University in den Jahren 1982–1984 zurückgeht. Während dieser Zeit erlernte er die in Band II (S. 113–211) transnotierten „danpō-Spielstücke und bemüht sich nun, „das dem japanischen Kulturkreis Typische am traditionellen japanischen Tonsystem herauszuarbeiten“ (S. 338, betrifft Band I, Kap. 3). Ein „Exkurs zur Geschichte der ‚satsumabiwa‘“ (S. 339, betr. Kap. 2) und eine Beschreibung des Instru-

ments (Kap. 1) geht der Musikuntersuchung voraus.

Bekannt ist die „biwa“ als eine Knickhalslaute mit sehr flachem, birnförmigen Korpus, 3–6 hochstehenden Holzbünden und meist vier Saiten. Das und warum es innerhalb dieses Typs eine Reihe von Sonderprägungen gibt, zeigt Schmitz einleuchtend im 1. Kapitel. Da ist die Rede von der Eigenart der Stimmung G-D-G-A bei stets dünner werdenden Saiten (S. 12) und von der Position der Bünde („Frets“ nach Schmitz), die zur Erziehung feinsten Tonschattierungen durch Spiel mit hohem Fingerdruck gerade nicht nach „reinen“ Intervallen gewählt wird (S. 13) Druck oder Dehnung erlauben eine Spannung der 4. Saite bis zu ihrer Oktave, der 2. und der 3. Saite bis zu ihrer Quinte und damit die Erzeugung aller für die Musik benötigten Töne und Klänge (S. 14) Schließlich werden der Anschlag mit dem großen „bachi“-Plektron und die nachträgliche Modifikation des Klangs durch Veränderung des Fingerdrucks erläutert (S. 15) All dies weist auf eine Klangästhetik hin, die nicht einen frei im Raum schwingenden, sondern einen dem Instrument verhafteten Ton erstrebt und sich damit wesentlich von Lautenklängen anderer Herkunft, so der indischen Vīnā oder der Renaissance-Laute Europas abhebt (Kap. 1.3 und 1.6) Beschreibungen einer dreisaitigen Biwa und eines kleineren, fünfsaitigen, zur Begleitung von Frauenstimmen geeigneten Instruments fließen in die Darstellungen ein — auch der Hinweis, es gebe in ganz Japan derzeit nur noch einen Instrumentenbauer, der „ausschließlich vom Bau der ‚satsumabiwa‘ lebt“ (S. 24)

Verwirrend ist die Geschichte der Biwa, in Kapitel 2 breit referiert (S. 42–77) und in der Zusammenfassung trefflich resümiert (S. 339) Danach soll das Lauteninstrument zwischen 200 vor und 200 nach Chr aus Persien und Arabien nach China gelangt (S. 47) und als „gakubiwa“ im 8. Jahrhundert am japanischen Kaiserhof benutzt worden sein (S. 48); eine „māsōbiwa“, die Laute der blinden Priester und Wanderprediger, ist in Schriften schon seit 550 n. Chr. bezeugt (S. 53). Als „Geburtsstunde“ der „satsumabiwa“ gelte das Jahr 1526, als zwei Priester von ihrem Fürsten den Auftrag erhielten, die Samurai-Krieger während ihrer Ausbildung im Spielen dieser Laute zu unterrichten (S. 66), doch der Name „satsu-

mabiwa" sei erst nach der Meiji-Reform, also nach 1868 aufgetaucht (S. 54). Kaum dürfte das Instrument seither an Beliebtheit zugenommen haben, nachdem die Samurai in den Adelsstand oder das Bürgertum eingereiht wurden. Immerhin gründete man im Jahre 1922 einen Verein der Freunde und Förderer der „satsumabiwa“, der bis heute aktiv ist (S. 74 und 101–104). Ferner entstand 1970 ein Verein zur Pflege und Erhaltung der „Satsuma mōsō“-Tradition an ihrem alten Sitz, dem Jōraku-Tempel bei Kagoshima, früher Satsuma, an der Südspitze der Insel Kyushu. Dieser Verein blinder – und sehender – Priester hatte 1983 insgesamt 152 Mitglieder. Ihr Ziel ist, die Zahl der Priester (38 im Jahre 1983) zu erhöhen und deren Biwa-Spiel zu fördern (S. 88f.). Feste für Gottheiten werden im Jōrakuin nach wie vor mit Ensemblemusik gefeiert, wie die Hinweise S. 88–91 belegen.

Im 3. Kapitel sind unter dem Titel „Das Tonsystem“ auch die Aspekte: Klangfarben, Rhythmus, Form und Ästhetik – terminologisch unkorrekt – eingeordnet. Mit einem Rekurs auf die alten chinesischen Tonsysteme beginnt das Kapitel, behandelt dann die japanischen „ryo“- und „ritsu“-Tonarten (S. 130ff.), die volkläufigen pentatonischen Instrumentalstimmungen (S. 134ff.) und die Theorie vom Tetrachordaufbau der Tonleitern (S. 142ff.), schließlich die Adaptionen japanischer Skalen an europäische Tonarten und Modi seit der Meiji-Reform (S. 153ff.) Bedeutend für die Melodiegestaltung sind die variablen Töne, die auch als enger oder weiter genommene Tonräume aufgefaßt werden und als Schärfungen von Grundton, Quint und Quart, von Sext und Sekund erscheinen (S. 158ff.). Die variablen Töne gehören schon zum Bereich der Klangfarben, doch werden diese im engeren Sinne durch Lagenspiel, durch Fingerdruck beim Greifen der Saiten sowie durch sehr differenzierte Anschlagsarten mit dem Plektron in der rechten und mit den Fingerkuppen der linken Hand bestimmt.

Schwer zu beschreiben ist der Umgang mit Metrum und Rhythmus in Japan. Schmitz tastet deshalb das Phänomen in verschiedenen Bereichen einschließlich Gagaku und Nō-Theater ab und deutet an, wie er die ständigen Dehnungen und Verkürzungen beim Vortrag in seinen Transnotationen markieren wird (S. 179). Aus den Schlußbemerkungen zum

Rhythmus-Abschnitt geht hervor, daß die kleinen Zeitverschiebungen beim Zusammenspiel mit der Singstimme oder mit anderen Instrumenten zur Tonfärbung beitragen, also entfernt doch etwas mit dem Tonsystem zu tun haben (S. 187). Hier anknüpfend, entwickelte der japanische Musiktheoretiker Oka Toshijiro ein Gedankenmodell vom „Einswerden“ der musikalischen Bewegung mit dem Wort, dem Atem und der Sprache. Diese „Punktästhetik“ bestimmt auch die musikalische Form (S. 189ff.).

Mit dem Abschnitt über die Notation der „danpō“-Instrumentalstücke (Kap. 3.5) wendet sich Schmitz seinem eigentlichen Anliegen zu. Er hat festgestellt, daß die Biwa-Tabulatur vom Sohn eines ehemaligen Samurai aus Satsuma, des späteren Direktors der Militärkapelle in Tokyo, Ende des 19. Jahrhunderts erfunden wurde. In dieser Tradition habe der bedeutende Biwa-Musiker Fumon Yoshinori seine Notation entwickelt und sie in den 60er und 70er Jahren zur Aufzeichnung traditioneller Stücke benutzt (S. 195). Diese Stücke, nur zur Gedächtnisstütze notiert, hat Schmitz erlernt, mit Fumon Yoshinori eingehend besprochen und sie im Spannungsfeld von Notation und Aufführungsweise für seine Dissertation genau untersucht. Er beginnt seine Analyse (Kap. 3.6) mit der Feststellung, „danpo“ seien „die instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiele einer Rezitation“ (S. 228), die aus Melodieformeln bestehen. Als erstes stellt er aber ein Instrumentalstück vor, *Kadobiwa* – „die Biwa am Tor“ oder „die Biwa an der Ecke“. Der Leser kann nur hoffen, daß er sich dieses gleich wie die folgenden Stücke ohne Klangbeispiel recht vorstellt, wenngleich die musikalische Struktur aus den Transnotationen in Band 2 deutlich wird. Wie die Biwa-Begleitung sich zu den Textrezitationen verhält, ist in Kapitel 3.8 erklärt. Zwei durchgehend analysierte Beispiele illustrieren das Verfahren (S. 276ff.).

Geradezu aktuell wird das Buch mit seinem 4. Kapitel, das unter dem Stichwort „Aufführungspraxis“ die Aktivitäten der Dachorganisation und der Einzelverbände für alle Biwa-Musik beschreibt. Erfolgreich ist danach der Unterricht in einigen Verbänden, mehr noch die Lehrtätigkeit des frei wirkenden Fumon Yoshinori. Lehren und Lernen erscheinen, wie

die auf Seite 303 bis 311 zusammengestellten Konzerte, vor allem als Traditionspflege, die eher nach Publikum sucht, als daß sie von einem breiten Interesse getragen würde. In solcher Lage befinden sich bei dem derzeitigen Übergewicht europäischer Musik auch andere Gattungen der traditionellen Musik in Japan. Hinsichtlich der „satsumabiwa“, des Instruments der Samurai-Krieger, mag dies am wenigsten verwundern, wie die vorliegende Dissertation mit ihrer Fülle von Details zur Spielweise und zur gesellschaftlichen Stellung des Instruments bezeugt.

(Juni 1994)

Josef Kuckertz

Musica Britannica LXIII: SAMUEL SEBASTIAN WESLEY: Anthems. II. Edited by Peter HORTON. London: Stainer and Bell 1993: XXXIX, 182 S.

Musica Britannica LXIV: JOHN BLOW: Anthems III: Anthems with Strings. Transcribed and edited by Bruce WOOD. London: Stainer and Bell 1993. XL, 181 S.

Peter Horton legt nach dem 1990 publizierten ersten Band mit Anthems von Samuel Sebastian Wesley (1910–1876) nun einen zweiten vor, der *The Wilderness* und *Ascribe unto the Lord* in zwei verschiedenen Fassungen, für Orgel und Orchester, veröffentlicht. Wesley schuf mehr als dreißig Anthems. *The Wilderness* komponierte er 1832, als er Organist an der Kathedrale von Hereford wurde. Sein frühes Meisterwerk orchestrierte er zwanzig Jahre später für das Birmingham Festival. Das dortige große Orchester verfügte über ein reichhaltiges Instrumentarium, so daß Wesley sowohl Serpent als auch Ophikleide einsetzen konnte.

1849 wurde Wesley nach Winchester berufen, sein Anthem *Ascribe unto the Lord* erklang im Mai 1851. Wesley schätzte es sehr und führte es drei Jahre später zur Einweihung einer neuen Orgel abermals auf. 1865 ging er nach Gloucester, die Orchesterfassung von *Ascribe unto the Lord* wurde dort mit Erfolg beim Three Choirs Festival aufgeführt. Über Quellenlage und Aufführungsmöglichkeiten wird sachkundig und ausführlich berichtet. Die Ausgabe eines dritten Bandes mit Anthems von Wesley ist geplant.

Nach den Bänden 7 (1953) und 50 (1984) liegt nun der dritte Band mit Anthems von John Blow (1649–1708) vor. Bruce Wood zeichnete schon für Band 50 verantwortlich; im vorliegenden sind neun Anthems mit Orgel und Streicherbegleitung publiziert. Das Anthem entwickelte sich in der Chapel Royal der Regierungszeit Karl II. (1660–1685) zu seiner ausgeprägtesten Form mit instrumentalen Sinfonien und Ritornellen zwischen den Textabschnitten. Blow komponierte in jener Zeit etwa fünfzig Anthems. Die ausgereiften Kompositionen beeindruckten durch harmonische Kühnheit, rhythmischen Reichtum und stilistische Vielfalt. So verwundert es nicht, daß sie einen entscheidenden Einfluß auf die Anthems seines Schülers Henry Purcell hatten. In seinen Ausführungsvorschlägen geht Wood ausführlich auf die Situation in der Chapel Royal ein. Als bedeutende Quelle zur Aufführungspraxis jener Zeit nennt Wood John Playfords *Introduction to the Skill of Music*, dessen Erstauflage 1654 (nicht 1664) erschienen ist. Ein vierter Band mit Anthems von Blow ist in Vorbereitung.

(Juni 1994)

Susanne Staral

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 12b: Choral Works with Orchestra (II). Edited by David CHARLTON. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XXXV, 234 S.

„C'est le grand jour, le jour de fête, jour du triomphe et des lauriers. La couronne est prête, Pour vous, ouvriers.“ Der große Tag, an dem eine ansehnliche Schar von Sängern und Instrumentalisten mit der Vertonung dieser Worte ihren machtvollen Lobpreis erklingen ließ, war der 14. Juni 1846, und gefeiert wurde eine der säkularen Gottheiten des unangekränkelten seiner selbst bewußten industriellen Zeitalters: die Eisenbahn. Zur festlichen Eröffnung der Nordbahn in Lille hatte Hector Berlioz Musik auf einen Text von Jules Janin komponiert, Musik, deren Faktur nicht bloß Darstellung von Affekten oder Ausdruck von Gefühlen zeigt, sondern die mit dem Geist ihres Gegenstandes identisch zu sein scheint. Ihr unverstelltes Pathos, ihre völlig ungebrochene Hingabe in der Verherrlichung der mit der Eisenbahn von Menschen für Menschen

geschaffenen „bienfaits“ (für die mit einem gewissen Schauer doch noch dem „Dieu caché dans les cieux“ Dank zu bringen ist) charakterisiert diese Zeitkunst.

Der *Chants des chemins de fer* (Holoman 110) eröffnet den jüngsten Band der Berlioz-Gesamtausgabe; ihm folgen, sieht man von den *Tristia* op. 18 ab, weitere zumindest außerhalb Frankreichs unbekannte Chor-Orchesterwerke wie die *Vox populi* mit ihren Teilen *La menace des Francs* (Holoman 97) und *Hymne à la France* (Holoman 117) sowie zuletzt *L'Impériale* (Holoman 129). Die Inszenierung gewaltiger Klangfassaden in diesen Kompositionen bleibt beim bloßen Partiturstudium nur begrenzt erfahrbar, ein Umstand, den man angesichts der historisch gewachsenen Skepsis gegenüber solcherart erzeugtem Widerklang nationalen und nationalistischen Hochgefühls leicht verschmerzt. Da berührt einen die dunkle Theatralik der *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet* aus dem Jahre 1848 (op. 18,3) tiefer, wie überhaupt Szene und dramatischer Gestus, die in diesem Kondukt den Hörer auch ohne die Realität der Bühne bannen, das musikalische Denken Berlioz' in vieler Hinsicht bestimmt haben.

Philologische Probleme größeren Ausmaßes haben sich aufgrund der guten Quellenlage dem Herausgeber David Charlton nicht gestellt. Seine Arbeit verdient alles Lob, auch im Blick auf die gründliche Erhellung der Werk- und Wirkungsgeschichte der edierten Kompositionen. Gelegentliches Mißfallen erregt allein die nicht immer stilsichere deutsche Übersetzung des englisch verfaßten Vorworts. (März 1994)

Ulrich Konrad

Eingegangene Schriften

CATALDO AMODEI: *Cantate a voce sola — 1685*. A cura di Giuseppe COLLISANI. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1992. XXII, 137 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane XIII.)

WOLFGANG AUHAGEN: Experimentelle Untersuchungen zur auditiven Tonalitätsbestimmung in Melodien. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. Teil 1. Text, 245 S., Teil 2: Notenbeispiele und Tabellen, 65 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 180.)

BEETHOVEN: Werke. Abteilung II, Band 1: Ouverturen und Wellingtons Sieg. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. Kritischer Bericht. München: G. Henle Verlag 1991. 68 S.

BERNHARD BENZ: Zeitstrukturen in Richard Wagners „Ring“-Tetralogie. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 418 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 112.)

BODO BISCHOFF: Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns. Köln-Rheinkassel: Verlag Chr. Dohr (1994). 564 S., Abb., Notenbeisp.

GABRIELE BRAUNE: Umm Kulŧum: Ein Zeitalter der Musik in Ägypten. Die moderne ägyptische Musik des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 209 S., Abb.

Briefe und Dokumente im Schumannhaus Bonn-Endenich. Im Auftrag des Vereins Schumannhaus Bonn hrsg. von Thomas SYNOFZIK. Bonn 1993. 61 S., Abb.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER: Nine Settings of the Litanies de la Vierge. Edited by David C. RAYL. Madison: A—R Editions, Inc. (1994). XX, 242 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volume 72.)

Claviermusik um Johann Sebastian Bach mit Werken von Anonymus, Johann Peter Kellner, Johann Philipp Kirnberger, Johann Christoph Kellner, David Traugott Nicolai, Wilhelm Hieronymus Pachelbel für ein Tasteninstrument (Cembalo, Clavichord, Orgel, Klavier). Hrsg. von Rüdiger WILHELM. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1993). 45 S.

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

DOMENICO CORRI: A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets &c. From Operas in the highest esteem, and from other Works in Italian, English, French, Scotch, Irish &c. In Three Books. Edizione e traduzione italiana a cura di Paolo BERNARDI e Gino NAPPO. Tomo Terzo: Ariette Nazionali, Notturmi, Canzonette, Rondo, Duettini, Terzetti, Quartetti e Canoni. In *Lingua Italiana, Francese, Inglese, Scozzese e Irlandese*. Bologna-Roma 1992. VI, 154 S. (Associazione Clavicembalistica Bolognese. Volume 9/III.)

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