

Wien (*Institut für Musikwissenschaft*). Birgit Adelsberger: „Romeo und Julia“-Opern des 18. Jahrhunderts. □ Sabine Franz: Casimir von Paszthory. □ Maximilian Kreuz: Robert Fuchs (1847–1927). Der Mensch — der Lehrer — der Komponist. □ Eveline Möller: Die Musiklehranstalten der Stadt Wien und ihre Vorläufer in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Eike Rathgeber: Die Rolle des Symbolismus in der Dekonstruktion der Kunst um die Jahrhundertwende. Alexander Zemlinsky: Der Triumph der Zeit. □ Martin Schimek: Musikpolitik am Hof eines aufgeklärt-absolutistischen Herrschers am Beispiel des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo. □ Johann Steinacker: Die Opern und Serenate von Carlo Agostino Badia. □ Edmund Stetina: Die vierte Symphonie von Dimitrij Sostakovic. Versuch einer Standortbestimmung.

Würzburg. Jürgen Brauner: Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn.

BESPARCHUNGEN

CONSTANTIN CHRISTIAN DEDEKIND: *Die Aelbianische Musen-Lust. Faksimiledruck der Ausgabe von 1657. Hrsg. und eingeleitet von Gary C. THOMAS. Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang 1991 (Nachdrucke deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts. Band 47.)*

In dem Maße, wie sich die Literaturwissenschaft auch den alten Musikedichtungen und den zugehörigen Tonsätzen zuwendet, wird die Auseinandersetzung mit ihr zur Pflicht für eine Disziplin, die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs über der „absoluten Musik“ die barocke Gebrauchskunst beinahe vergessen hat. Dieser wie auch immer zu erklärenden Einseitigkeit ist es zuzuschreiben, daß Constantin Christian Dedekinds *Aelbianische Musen-Lust* — kein Poetenliederbuch, sondern eine gewichtige Notenveröffentlichung — nun von einem Germanisten im Faksimile vorgelegt und so eine schmerzliche Lücke in der Geschichte des älteren Kunstliedes endlich geschlossen wurde.

Der Herausgeber, der schon in einem Aufsatz von 1987 weit über sein Fach hinausgeblickt hat, äußert sich in der Einleitung auch zur „Musik der Aelbianischen Musen-Lust“ (S. 39*–41*) und damit zur Stellung Dedekinds

zwischen dem Poeten Johann Rist und Heinrich Schütz. Spezielle Bemerkungen gelten den 23 Übertragungen (Nr. 23 versehentlich ohne Bezifferung und ohne Hinweis auf die Erstveröffentlichung durch Hans Joachim Moser in *Das Musikwerk* 14, 1956, Nr. 10; dieser Autor hatte sich übrigens die ganze Sammlung übertragen: Mikrofilm im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel).

Einzelnes muß die Musikwissenschaft ergänzen und richtigstellen. Zum Verhältnis Dedekinds zu Johann Löhner (über Sigmund v. Birken) — vgl. Anm. 23 — ist in der Einleitung zu Löhners *Die triumphierende Treu*, Wiesbaden 1984 (*DTB* NF 6, S. XXII–XXVI) ausführlich berichtet worden. Natürlich gehört keiner der insgesamt 174 Tonsätze zur „Musica choralis“ (S. 39*). Der „richtige“ (weil zeitgenössisch definierte) Terminus wäre für die 154 schlichten Lieder „stylus melismaticus“, für die 20 Canzonetten (etwa „stile concertato“, jedenfalls nicht „musica figuralis“).

Das Zitieren aus der schönen Ausgabe hätte durch eine zusätzliche Paginierung (in der Art der faksimilierten *Frauenzimmer Gespräche*) erheblich erleichtert werden können. (Dezember 1994) Werner Braun

Music Theory and the Exploration of the Past. Edited by Christopher HATCH and David W. BERNSTEIN. Chicago-London: The University of Chicago Press (1993). XII, 561 S., Notenbeisp.

Der vorliegende, „In Honor of Patricia Carpenter“ herausgegebene Band ist als ein Versuch konzipiert, die Trennung zwischen „music theory“ („theoretical research in its autonomy“) und „historical musicology“ (S. 1) zu überwinden. Damit greifen die Herausgeber ein Konzept von Patricia Carpenter auf, „showing how the theory and analysis of music become most meaningful when placed in a historically defined intellectual context“ (S. 2), ein Ansatz, der im Vorwort näher erläutert und gegen Mißverständnisse abgegrenzt wird. Wenn ein Forscher z. B. mit Methoden der Zeit, eventuell sogar von derselben Person arbeitet, deren Werk einer Betrachtung unterzogen werden soll, „the result would be only a recreation“ (S. 4). Andererseits ist historisches Bewußtsein gefordert, „analytical formalism is under attack nowadays“ (S. 5).

Was folgt, sind 19 zum Teil umfangreiche Abhandlungen, wobei sich chronologische Schwerpunkte ergeben: Die Musik des späten 15. bis frühen 17. Jahrhunderts ist mit fünf Aufsätzen vertreten (Leeman L. Perkins, Benito V. Rivera, Peter N. Schubert, Maria Rika Maniates, Edmond Strainchamps; die drei ersten Autoren behandeln modale Fragen bei Johannes Okeghem und Adrian Willaert sowie Zusammenhänge zwischen Modus und Kontrapunkt, während sich Maniates und Strainchamps mit der Kontroverse zwischen Nicola Vicentino und Gandolfo Sigonio bzw. Mutio Effrems *Censure ... sopra ... madrigali di Marco da Gagliano* beschäftigen). Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Musik der Zeit vor und um 1800: Ludwig van Beethovens *Bagatelle* op. 119, 8 bespricht Christopher Hatch, Robert R. Morgan untersucht, ausgehend von Richard Wagners *Zukunftsmusik* und aufbauend auf die Diskussion zwischen Charles Rosen und Joseph W. Kerman, die Coda von Beethovens 3. *Symphonie*, unter Berücksichtigung einer größeren Anzahl von Beispielen zeigt James M. Baker, daß Wolfgang Amadeus Mozarts „music most fully encompasses the range of chromatic techniques in use in his

day ...“ (S. 234). Ian Bent arbeitet über Jérôme Joseph de Momigny. Ausführlich behandelt wird die Musik des 20. Jahrhunderts: Arnold Schönberg ist mehrfach vertreten (Severine Neff zu Schönberg und Johann Wolfgang von Goethe, P. Murray Dineen über „The Contrapuntal Combination: Schoenberg's Old Hat“; ausgehend von Überlegungen Schönbergs zur Symmetrie, die dem Zwölfton-System immanent ist, schreibt David W. Bernstein zu Fragen der Symmetrie in der Theorie und Praxis der Jahrhundertwende). Besprochen werden Anton Weberns *Variationen für Orchester* (Graham H. Phipps), Igor Strawinskys *Requiem Canticles* (Richard Taruskin), über Theorie und Komposition bei Stefan Wolpe arbeitet Austin Clarkson; „The ‚New Education‘ and Music Theory, 1900—1925“ überschreibt Lee A. Rothfarb seinen Beitrag. Der Theorie und ihrer Interaktion mit der Praxis der frühen mensuralen Mehrstimmigkeit widmet sich Ernest H. Sanders, wobei er manche Inkonsistenz der Theorie vor Franco aufzeigt. Die beiden verbleibenden Beiträge äußern sich zur Geschichte der Musiktheorie: Einen allgemeinen Abriss liefert Thomas Christensen, über den Stellenwert der Ästhetik innerhalb der Theorie schreibt Edward A. Lippman.

Unter der gegebenen Prämisse einer Verbindung von Musiktheorie und Praxis entstand ein vielseitig interessierendes Buch, das sowohl Analysen einzelner Werke als auch übergeordnete Gesichtspunkte, dargestellt an ausgewählten Beispielen, enthält. Schwerpunkte liegen nicht nur auf der Beschreibung von Musik; umgekehrt wird ein Stück Theoriegeschichte in Konfrontation mit der Praxis vorgelegt. Ein vorzüglich gestaltetes Register schlüsselt das bearbeitete Material vielseitig auf. Die in der Einleitung formulierte Zielsetzung wird in eindrucksvoll vielgestaltiger Weise in den einzelnen Beiträgen realisiert. (Oktober 1994) Bernhold Schmid

MARTIN L. WEST: Ancient Greek Music. Oxford: Clarendon Press 1992. XIII, 410 S., Notenbeisp.

Noch immer sind es die klassischen Philologen, die sich auf die Musik der griechischen

Antike spezialisieren und weniger die Musikwissenschaftler. Auch der breit angelegte Band mit dem knappen und dabei anspruchsvollen Titel *Ancient Greek Music* stammt von einem Klassischen Philologen. Martin L. West lehrt am All Souls College in Oxford. Als Spezialist für altgriechische Dichtung widmet er sich schon seit langem der altgriechischen Musik. Nach den im Zuge des Historismus entstandenen Bänden von François Auguste Gevaert (1875) und Rudolf Westphal (1883) ist außer Théodore Reinachs Buch *La Musique grèque* (1926) lange Zeit kein umfassendes Werk zur altgriechischen Musik herausgegeben worden. Erst in den letzten 20 Jahren wurden erneut Bücher publiziert, die einen Überblick über die Materie verschaffen: Die Bände von Annemarie Jeanette Neubecker (1977), Jacques Chailley (1979), Giovanni Comotti (1989) und Albrecht Riethmüller/Frieder Zaminer (1989) setzen dabei unterschiedliche Schwerpunkte.

West hat sein Buch systematisch aufgebaut. Er wendet sich nicht in erster Linie an ein Fachpublikum, sondern will auch denjenigen ansprechen, „who knows roughly what an octave is“ (S. 2). Auch wenn West alles „from the ground up“ (S. 2) erklären will, so ist der interessierte Laie in den Kapiteln, die von der überaus anspruchsvollen Musiktheorie der Griechen handeln, überfordert. Im Hinblick auf allgemeine Verständlichkeit verzichtet der Autor auf jedes altgriechische Wort. Keine Quelle wird im Original zitiert. Gearbeitet wird mit Transliteration und mit Übersetzungen, so daß der terminologisch Arbeitende zum Teil etwas ratlos sein wird, um welchen Begriff es sich handelt.

Folgende These bestimmt sowohl den Aufbau des Bandes als auch stellenweise die Argumentation Wests: „Ancient Greek Music is not part of our local, West European, post-Renaissance tradition, but is part of world music, and it needs to be seen in ethnological perspective“ (S. 3). Die Bande der sich auf die Antike und deren Rezeption berufenden westeuropäischen Tradition sollen durchtrennt werden, um den Gegenstand unvoreingenommen betrachten zu können. Manches wird dadurch klarer, aber die eigentlichen Aussagen werden nur gemacht, indem eben doch unsere Wertmaßstäbe und historischen Gegebenheiten herangezogen wer-

den. Nichts anderes unternimmt West, wenn er die Verbindung von der klassischen Periode zur *Neuen Musik* am Ende des 5. Jahrhunderts mit dem Übergang von der Klassik zur Romantik vergleicht (S. 371).

Von den Ethnologen übernimmt er die Systematik: In zwölf Kapiteln erschließt er dem Leser die Musik konstituierenden Elemente wie Stimme, Instrument, Rhythmus, Melodie, Form, Tonart, Harmonik, Notation etc. Umrahmt werden diese Abschnitte von einer einführenden Betrachtung des Musiklebens und einer abschließenden historischen Zusammenfassung. Im Zentrum des Buches stehen die musikalischen Dokumente selbst. West hat 30 von den 51 erhaltenen Fragmenten, die Ebert Pöhlmann 1970 zum großen Teil in den *Denkmälern altgriechischer Musik* erstmals herausgegeben hat, in heutiger Notation abgebildet, analysiert und deren Texte ins Englische übersetzt. Ein hilfreiches Schlagwortregister, eine Auswahl-Bibliographie sowie einige Bildtafeln ergänzen den attraktiven Band, der besonders diejenigen ansprechen wird, die den altgriechischen Säulen gerne noch einmal Leben einflößt hätten. West versteht es, durch seine lebendige und farbige Sprache, den Text, der insgesamt Zeugnis eingehender Kenntnis der Materie gibt, sehr ansprechend zu gestalten. (September 1994) Nicole Schmitt-Ludwig

NIKOS MALIARAS: Die Orgel im Byzantinischen Hofzeremoniell des 9. und des 10. Jahrhunderts. Eine Quellenuntersuchung. München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität 1991. XIII, 335 S., Abb. (Miscellanea Byzantina Monacensia. 33.)

Diese vor wenigen Jahren abgeschlossene Dissertation läßt allein deshalb einiges erwarten, weil sie von einem sowohl kulturell wie sprachlich Nahestehenden unter professioneller Anleitung verfaßt wurde. Daß das Thema auch „westliche“ Musikhistoriker interessieren muß, liegt auf der Hand. Wie im Titel angedeutet, arbeitet Maliaras von einer Quelle (dem Zeremonienbuch von Konstantinos VII. Porphyrogenetos) aus, geht nur nebenbei auf die

Vorgeschichte ein und greift erst dann in beide historische Richtungen ein wenig aus. Die Darstellung entspricht demnach vollkommen den Arbeitsschritten. Das macht sie selbst für einen nicht unmittelbar Vertrauten gut nachvollziehbar, mag diesem aber auch die Schwächen verdecken. Die Quellen dürften nun tatsächlich für die Hauptfrage (die Orgel als Repräsentationsmittel, ihre Funktion zum Ruf, vor der Akklamation und zur Bewegung, d. h. sowohl vor als auch zum Gesang) hinreichend ausgewertet und manches zurechtgerückt sein. Darüber hinaus werden sie sogar im Hinblick auf die Musik selbst mit aller Behutsamkeit abgefragt. So weit, so gut und überzeugend, mit Dank, ja mit einer gewissen Bewunderung angenommen. Bedauerlich ist hingegen, daß andere Fragen, auf die sie keine Antworten zu geben scheinen, von vornherein gar nicht berührt werden, z. B. die Frage der parallelen Pfeifenreihen (nur zur Klangverstärkung oder doch auch im Sinne heutiger „Mixturen“?) oder des allfälligen Zusammenhangs mit „Mehrstimmigkeit“ (wenigstens beim Orgelspiel zum Gesang). Daß sich hier der Philologe (verstehen sich Byzantinisten nur als solche?) auf Näheres nicht einlassen will, wäre doch besser ausgesprochen worden. Nicht nur hierzu hätten z. B. Fritz Reckows Arbeiten (zum „Organum“-Begriff im *Handbuch der musikalischen Terminologie* 1971, in der *Schrade-Gedenkschrift* 1973 und in den *Basler Studien zur Musikgeschichte I/1975*) einiges anregen — und sogar ersparen können. (Oktober 1994) Rudolf Flotzinger

MICHAEL WALTER: Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift, Zeit, Raum. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994. X, 365 S.

Mit seinem Buch will Michael Walter nach eigenen Angaben kein neues Geschichtsbild des Mittelalters entwerfen, sondern er versucht, einen neuen Begründungszusammenhang für in der Musikgeschichte bekannte Phänomene zu schaffen. Einer seiner Ansprüche liegt darin, die Historizität der Musik mit einem theoretischen Modell deutlich zu machen, das die mentalitätsgeschichtlichen Grundzüge, die der Musikgeschichte zugrunde liegen, herausstellen soll. Im Zentrum des Buchs stehen terminologische Untersuchungen

zur musikalischen Zeit und zum musikalischen Raum, denen ein Kapitel über „Verschriftlichungsstrategien“ vorangestellt ist.

Im einleitenden Kapitel versucht der Autor anhand von Zitaten von Aurelianus Reomensis, Hucbald u. a. die Grundlagen der musikalischen Neumierung zu erklären, die seiner Ansicht nach bis in das hohe Mittelalter an den „Ausdruck der Körperlichkeit“ der Sänger gebunden ist: Die Körperlichkeit stelle das kontextuelle Steuerungselement des Selektionsmusters der Notation dar. Die Idee der Körperlichkeit führt Walter soweit, daß für ihn die Einführung der altrömischen Gesänge ins Frankenreich den Versuch einschließt, den Körper bzw. die Stimme auf eine andere, fremde Musiksprache hin zu koordinieren. In vielen Fällen gelingt es Walter jedoch nicht, aussagefähige Belege für seine Theorien in den verbreiteten mittelalterlichen Traktaten zu finden. Die terminologischen Untersuchungen zur musikalischen Zeit und zum musikalischen Raum ergeben im Kern nur wenige neue Ansätze und beschränken sich allzuhäufig auf die Zusammenfassung bekannter Sachverhalte.

(Oktober 1994) Volker Schier

AXEL EMMERLING: Studien zur mehrstimmigen Sequenz des deutschen Sprachraums im 15. und 16. Jahrhundert. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1994). Band 1: 200 S., Band 2: 263 S. (Bärenreiter Hochschulschriften.)

Mehrstimmig bearbeitete Sequenzen lassen sich im deutschen Sprachraum in einem Zeitraum von ca. 1440 bis 1565 nachweisen und umfassen 506 Bearbeitungen von 71 Melodien der wichtigsten Feste des Kirchenjahres, wobei Notkers Sequenzen einen Grundstock bilden. Axel Emmerling erschließt zu Beginn des ersten Bandes seiner Arbeit die Repertoires von vier ausgewählten Herren-, Marien- und Heiligenfesten in verschiedenen deutschen Traditionen. Hierbei ergibt sich eine Dominanz alter und bekannter Sequenzen zu den Herrenfesten, denen allein bei den Marienfesten ein überwiegend italienisch geprägtes Repertoire gegenübersteht.

Im Zentrum der Untersuchung stehen die drei- und vierstimmigen Bearbeitungen der Sequenz „Congaudent angelorum chori“ mit der

Melodie „Mater“, wobei Emmerling explizit auf die Bearbeitungen jeder einzelnen überlieferten Quelle eingeht. Der Autor vermag die teilweise sehr unterschiedlichen kompositorischen Ansätze bei der Umsetzung der Sequenzmelodie herauszuarbeiten, auch wenn sich die Analysen in Teilen so sehr auf die Beschreibung der Kompositionen richten. Als wesentlich erweisen sich die zahlreichen Transpositionen des Cantus prius factus, die, wie Emmerling aufzuzeigen vermag, allein für die mehrstimmige Bearbeitung durchgeführt wurden und nicht auf einer monodischen Vorlage beruhen.

Der zweite Band besteht aus einem vollständigen und gut benutzbaren Katalog der mehrstimmigen Sequenzen sowie den Musikbeispielen zu den analysierten Bearbeitungen der Sequenz „Congaudent angelorum chori“.

Ein Schwachpunkt des Buches besteht darin, daß aus der Vielzahl von „Studien“ kaum übergreifende gemeinsame oder auch unterscheidende Merkmale der mehrstimmigen Sequenz herausgearbeitet werden. Das Fehlen klar umrissener Forschungsansätze in der Einleitung sowie einer abschließenden Zusammenfassung der Ergebnisse schaden der ansonsten lesenswerten Arbeit.

(Oktober 1994)

Volker Schier

JOHN TUCKE: A Case Study in Early Tudor Music Theory. Edited by Ronald WOODLEY. Oxford: Clarendon Press 1993. IX, 164 S.

John Tucke war von 1515 bis nach 1541 „Master of Grammer and Master of the Boys“ an der St. Peter-Abtei in Gloucester; offenbar behielt er dieses Amt auch, als die Abtei nach der Auflösung der Klöster durch Heinrich VIII. in die Kathedrale von Gloucester umgewandelt worden war. Seine Bedeutung für die Musiktheorie besteht im Verfassen bzw. Kompilieren eines Büchleins mit musiktheoretischen Überlegungen, das heute unter der Signatur Add. MS 10336 in der British Library aufbewahrt wird. Möglicherweise diente es Tucke als Notizbuch für seine pädagogischen Arbeiten.

Tucke hatte den gewöhnlichen Rahmen von Grammar-School und einer Ausbildung in Oxford durchlaufen und war mit den gängigen musikalischen Anschauungen bekannt geworden, wenngleich seine Kenntnis begrenzt geblieben zu sein scheint. Seine Notizen reichen

von spekulativer Musiktheorie (die Verbindung von Tönen zu Planeten, Farben oder Metallen wird allerdings von ihm mit der pragmatischen Feststellung quittiert: „Das ist Sache von Philosophen und Alchimisten, nicht von Musikern“) bis hin zu musikalischen Zeitfragen, allerdings in recht konservativer Manier, vor allem angesichts der fortgeschrittenen Polyphonie der Zeitgenossen Fayrfax oder Taverner.

Der Herausgeber präsentiert Ausschnitte aus den Texten in der lateinischen Fassung und englischen Übersetzung. Dazu hat er das bisher nicht bekannte Leben von John Tucke erforscht und dokumentiert. Im Anhang sind die wichtigsten ihn betreffenden Texte (Bestallungsurkunden &c.) abgedruckt.

Die Bedeutung des Traktates von Tucke — und damit die des vorliegenden Buches — liegt in der Seltenheit musiktheoretischer Werke aus dieser Zeit in England. Zwischen John Hothby und Thomas Morley klafft eine tiefe Lücke, und jede Möglichkeit, diese auszufüllen, muß willkommen geheißen werden. Vor allem weist der Autor auf zwei Phänomene hin, die von Interesse sind: zum einen die von Tucke behandelte mehrfarbige Notation (rot, blau, grün, gelb), um wechselnde Proportionen auszudrücken, die sich zumindest in Einzelzügen im Old Hall-Manuskript findet und so etwas wie eine englische Sonderentwicklung darstellt. Zum anderen scheint nach Ansicht des Herausgebers Tuckes „Typos“ eine Grundtechnik der Melodiebildung im polyphonen Satz darzustellen, die unerfahrenen Komponisten Material bot. Es muß weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben zu klären, wie weit diese Entdeckung Rückschlüsse auf Kompositionstechniken zuläßt.

(Juli 1994)

Annette Otterstedt

WERNER BRAUN: Samuel Michael und die Instrumentalmusik um 1630. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag (1990). 88 S., Abb., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge Band 5.)

Zu den am wenigsten erforschten Bereichen der deutschen Musikgeschichte gehört sicherlich die instrumentale Ensemblesmusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Abgesehen von verschiedenen Sammlungen bekannterer Meister wie Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt oder Michael Praetorius, ist dieses Feld

bislang weitgehend unerschlossen. Vielleicht haftet diesem Bereich noch zu sehr die Aura von Gebrauchsmusik an (es handelt sich überwiegend um Tanzsätze). Das Hauptproblem bildet wohl die Lückenhaftigkeit der Überlieferung. Von vielen Sammlungen ist der Stimmentwurf unvollständig erhalten. Auf diese Weise sind von einem der Hauptmeister, Melchior Franck, sämtliche zehn Bücher nur in fragmentarischer Form überliefert und ist von Scheidts fünf Instrumentalsammlungen nur ein einziges in allen Stimmen erhalten, während eine weitere Sammlung gänzlich verschollen ist.

Die Produktion von Drucken mit Ensembletänzen erreichte im zweiten Dezennium des 17. Jahrhunderts einen Höhepunkt. Infolge der Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges erschienen zunehmend weniger Sammlungen, ab 1630, besonders in Mitteldeutschland, dann kaum mehr welche. Zu der Spätphase der Blütezeit gehören auch die beiden Bücher von Samuel Michael (1627, 1630), denen Werner Braun eine Spezialstudie gewidmet hat. Die Ausgangslage ist hier besonders ungünstig: Vom Buch von 1627 blieb nur eine Einzelstimme, vom Buch 1630 blieben nur Fragmente zweier Stimmen als Einbandmaterial erhalten. Überraschend reichhaltig ist aber das Material, das Braun zur Druckgeschichte vorgefunden und aufgearbeitet hat. Es vermittelt wichtige Einsichten in das damalige Musikdruckgeschäft sowie zur wirtschaftlichen und sozialen Lage der Komponisten. Hierin vor allem liegt die Bedeutung von Brauns Studie.

Etwas zu weit scheinen mir freilich die abschließenden analytischen und stilkritischen Erwägungen zu gehen. Hier setzen der Fragmentcharakter der Werke und das noch weitgehend unerforschte Umfeld doch viel zu enge Grenzen. Gleichwohl sollte Brauns philologischer und musikalischer Spürsinn als beispielhaft für die Annäherung an ein solches Problemfeld gelten.

(August 1994)

Pieter Dirksen

MICHAEL TALBOT: Benedetto Vinaccesi. A Musician in Brescia and Venice in the Age of Corelli. Oxford: Clarendon Press 1994. IX, 356 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

Wenn ein profunder Kenner der italienischen Musik um 1700 sich über mehr als dreihundert

Seiten mit einem relativ unbekanntem Komponisten der Zeit befaßt, von dem darüber hinaus nur wenig mehr als ein Dutzend Kompositionen überliefert sind, so kann man auf zweierlei gefaßt sein: Erstens muß dieser Komponist sich durch besondere Originalität auszeichnen und zweitens sein Wirkungskreis anregen zu weitreichenden Reflexionen und umfangreichen Erörterungen von durchaus nicht sekundären Themenkomplexen. In der Tat vermittelt Michael Talbots Monographie über Benedetto Vinaccesi bemerkenswerte Einblicke in dieses an sich unspektakuläre Komponistendasein, das jedoch vor dem Hintergrund des kulturellen Lebens in Brescia und Venedig mit seinen musikalischen, politischen und sozialen Voraussetzungen Profil erlangt. Unerschöpfliche Stadt- und Pfarrarchive lieferten das Material für eine Familien-Genealogie vom 14. bis zum 19. Jahrhundert, wobei Entdeckerfreude auch nicht haltmacht vor dem seitenlangen Ausbreiten der Scheidungsprozesse des jüngsten Sohnes „unseres Komponisten“. Nebenbei wird die verwaltungsmäßige Abhängigkeit Brescias von Venedig deutlich, die sich auch auf die musikalische Entwicklung auswirkt: Für Vinaccesi, einen gebildeten Dilettanten aus wohlhabendem Bürgertum, würde, trotz finanzieller Unabhängigkeit, höchstes Ziel immer eine Anstellung an San Marco sein. Sicher erfüllte er als konservativer, im „stile antico“ ausgebildeter Musiker, der zunächst als „capo musico“ am Dom zu Brescia und dann als „maestro di coro“ im Ospedaletto in Venedig wirkte, dafür alle Voraussetzungen, so daß bei seiner Benennung zum 2. Organisten durch die „procuratori“ von San Marco seine weitgehende Abstinenz vom Theaterbetrieb (er schrieb nur drei Opern) möglicherweise eine Rolle spielte.

Talbot eröffnet interessante Aspekte über das Leben der Musiker im Veneto, die sich, im Gegensatz zu ihren Kollegen bei Hofe, um Aufträge bemühten, ihre Reputation durch Drucklegung eigener Werke verbreiten mußten und dabei auch schon auf die Unterstützung durch Gesellschaftsblätter (das handgeschriebene „pallade veneta“) angewiesen waren. Die Art der Überlieferung — als Druck oder von Kopistenhand, in Partitur oder Stimmen, in Auszügen oder als Ganzes — wird diskutiert und gedeutet (sind die ungeheuren Verluste an Kompositionen für die Ospedali etwa daraus zu

erklären, daß die „maestri“ das teure Papier selbst zu bezahlen hatten und deshalb keine Kopien anfertigen ließen?), und schließlich behandelt Talbot in großem Rahmen Venedig selbst und seine musikalischen Zentren, allen voran die vier Ospedali, ihre historischen Wurzeln, ihre Unterschiede aufgrund unterschiedlichen Klientels, die dortige Musikausbildung, die soziale Stellung der Sänger(innen), den Kompositionsbedarf für Liturgie und öffentliche Festveranstaltungen (Oratorien, Motetten, Pastorale). Es folgt eine minutiöse Darstellung der komplizierten Verwaltungsstruktur und der Aufgabenbereiche der Musiker an San Marco, wo zahlreiche Komponisten, wie auch Vinaccesi, neben ihrer Tätigkeit an den Ospedali angestellt waren; last not least, und obwohl Vinaccesi nur wenig mit ihnen zu tun hatte (zwei verschollene Opern für Venedig), werden die Theater und ihr Management, dazu die Karnevalsaufführungen des entsprechenden Zeitraums, ihre Komponisten und Textdichter ausführlich behandelt; zahlreiche Tabellen am Schluß des Buches ergänzen diese nützlichen Hintergrundinformationen, und häufig kann Talbot Irrtümer der Musikgeschichtsschreibung korrigieren.

Talbots Anliegen ist es, in Vinaccesi einen Komponisten vorzustellen, dessen stilistische Entwicklung sich auf einem Nebengleis der Hauptrichtung, d. h. Arcangelo Corellis und seiner Nachahmer, vollzieht. Immer wieder weist er ein Zusammentreffen von rückwärtsgerahnten und innovativen Zügen in Vinaccesi Werk nach, oft mit Verweisen auf ähnliche Erscheinungen bei Alessandro Scarlatti. Besonders ungewöhnlich die frühe gedruckte Sammlung von sechs Kammersonaten, von denen jede einzelne zwölf Sätze umfaßt, mit fremdartigen Überschriften wie „Taiheg“ und „Pira“. Talbot bemüht sich um eine Deutung, gibt einen Abriß über die Entstehung von „sonata da camera“ und „da chiesa“, über die unterschiedliche Herkunft ihrer Mehrsätzigkeit (durch „fusion“ und „fission“) und stellt den französischen Einfluß heraus, der in anderen Instrumentalstücken ebenso nachweisbar ist (etwa in der Sinfonia zur einzig erhaltenen Oper *Chi è causa del suo mal pianga se stesso*, wohl für Pietro Ottoboni in Rom). Auch die zyklische Abrundung durch Einleitungs- („preludio“) und Schlußsätze („chiusa“) bildet ein

Novum im italienischen Umfeld. Viele der angeschnittenen Fragen lohnen eine Weiterverfolgung, so jene nach dem Ballsaal der Zeit, um einzelnen Tanztypen und ihren metrischen Vertracktheiten auf die Spur zu kommen.

Talbot stellt die wenigen erhaltenen Kompositionen Vinaccesis in ihren jeweiligen gattungsgeschichtlichen Zusammenhang, so auch die wohl zentralen geistlichen Werke, insbesondere die vierzehn gedruckten Motetten. Und wenn sich in allen musikalischen Bereichen — der Satztechnik, der Besetzung, der Form — immer wieder verblüffende Beobachtungen machen lassen, so erscheinen sie als ein Hinweis auf die Situation des Umbruchs um die Jahrhundertwende. Die Vielfalt vor der Standardisierung: für Talbot wird sie durch Vinaccesi verkörpert, der ihm deshalb würdig erscheint, wiederaufgeführt zu werden.

(Oktober 1994)

Jutta Ruile-Dronke

WOLFGANG HORN: *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720—1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire. Kassel-Basel-New York: Bärenreiter/Stuttgart: Carus-Verlag (1987). 232 S., Notenbeisp.*

Seit dem späten 16. Jahrhundert zählte Dresden zu den führenden Musikzentren Deutschlands und Europas. Persönlichkeiten wie Heinrich Schütz, Johann David Heinichen, Antonio Lotti, Jan Dismas Zelenka, Johann Adolf Hasse, Johann Gottlieb Naumann, Carl Maria von Weber, Heinrich Marschner und Richard Wagner haben das Musik- und Kulturleben in „Elb-Florenz“ geprägt. Wurde das Wirken von Schütz durch den Dreißigjährigen Krieg beeinträchtigt, fand Wagners Tätigkeit durch die Ereignisse der Revolution von 1848/49 ein abruptes Ende, so stellt die Epoche der Kurfürsten Friedrich August I. und II., die zugleich König von Polen waren, den Höhepunkt der höfisch-barocken Kultur der Residenzstadt dar.

Als erster hat der sächsische Hofmusiker Moritz Fürstenau 1862 versucht, aufgrund archivalischer Quellen die Entwicklung von Musik und Theater in Dresden während des 17. und 18. Jahrhunderts darzustellen. Es folgten kürzere Abhandlungen von Otto Schmid über die Kirchenmusik an der Dresdner Hofkirche sowie eine Reihe Studien (meist ungedruckte

Dissertationen) über einzelne Komponisten wie Heinichen (Eberhard Schmitz), Zelenka (Norbert Schulz) oder Hasse (Walther Müller), bis in neuerer Zeit im Gefolge der Bach-Forschung das Interesse am Schaffen des Komponisten Zelenka mehr und mehr in den Vordergrund trat.

Zelenka war in erster Linie Kirchenkomponist. Er und sein Vorgänger Heinichen hatten nach der Weihe der katholischen Schloßkapelle (1708) bis zum Dresdner Frieden (1745) die Verantwortung für die musikalische Gestaltung der Hofgottesdienste. Diese Epoche hat Wolfgang Horn als Gegenstand seiner auf der Basis minuziöser archivalischer Forschungen und einer von breitem Hintergrundwissen getragenen Interpretation historischer und musikalischer Quellen verfaßten Studie gewählt. Die Entstehung und stilistische Eigenart des kirchenmusikalischen Repertoires gemäß den liturgischen Erfordernissen wird im Zusammenhang mit der politischen und kirchlichen Zeitgeschichte eingehend dargestellt. So gliedert der Verfasser seine Untersuchungen in drei Hauptabschnitte:

I. eine Zusammenfassung der wichtigsten Ereignisse der damaligen sächsischen Landes- und Kirchengeschichte, in der die Konversion Augusts des Starken und seines Sohnes sowie die Heirat des letzteren mit der Erzherzogin Maria Josepha, der älteren Tochter Kaiser Josephs I., der musikalischen Entwicklung am Dresdner Hof die entscheidende Richtung gaben;

II. eine Beschreibung der Einrichtung des katholischen Hofgottesdienstes in Verbindung mit der Jesuiten-Niederlassung und der Gründung einer katholischen Hofmusik durch die Berufung von Lotti und Kapellsängern aus Italien im Zuge der Kavaliertour des Kurprinzen;

III. die Entfaltung der katholischen Hofkirchenmusik unter der Leitung von Heinichen und Zelenka. Bei diesem zentralen Teil handelt es sich um eine umfassende und gründliche Repertoirestudie, in der sowohl die eigenen Kompositionen beider Meister als auch die aufgrund der Inventare und des noch vorhandenen Quellenbestandes ermittelten Werke fremder Komponisten untersucht werden.

Obwohl keine Aufführungsdaten überliefert sind, ist es Horn gelungen, das chronologische Wachsen des Repertoires aufgrund verschie-

dener Kriterien (Daten der Niederschrift, bestimmte Aufführungsanlässe oder liturgische Zuordnungen) nachzuweisen. Bemerkenswert ist die außerordentlich große Spannweite des Repertoires, die von Giovanni Pierluigi da Palestrina bis zu jüngeren Zeitgenossen reicht, wobei der enge Kontakt zur kaiserlichen Hofkapelle dank Zelenkas längerem Studienaufenthalt in Wien nicht verwunderlich ist. Von besonderem Interesse sind die Einblicke in die Adaptierungs- und Bearbeitungspraktiken an älteren (vor allem Palestrina) und zeitgenössischen Werken durch satztechnische Eingriffe, Instrumentierung (z. B. die Ergänzung obligater Violastimmen und die Hinzufügung von Oboen und Hörnern, die beispielsweise in Wien damals in der Kirchenmusik noch nicht üblich waren), aber auch die Einfügung ganzer Sätze. Hier wird exemplarisch aufgezeigt, welche musikalische Aufgabe im 18. Jahrhundert einem höfischen Kapellmeister über das eigene kompositorische Schaffen hinaus zufiel.

Da die Messen im überlieferten Kapellbestand das umfangreichste Korpus bilden, konzentriert Horn seine Analyse der wichtigsten Stilelemente auf diese Gattung. Eine Untersuchung über die Ausdehnung der Messen anhand eines Vergleichs der Gloria-Sätze zeigt, daß Bachs *h-moll-Messe* in dieser Hinsicht keineswegs isoliert steht, sondern sogar von manchen Komponisten noch übertroffen wird.

So bietet diese gründliche Studie eine Fülle interessanter neuer Aspekte zur Geschichte der Kirchenmusik des Spätbarocks. Man lernt verstehen, weshalb Johann Sebastian Bach (nach Johann Nikolaus Forkel) „in seinem spätern, völlig reifen Alter“ viel auf „alles, was damahls in Dresden ... am vorzüglichsten war“, hielt. Es zeigt sich, welche Fülle an älteren und zeitgenössischen kirchenmusikalischen Werken einer Hofkapelle oder Kirchenkapelle zur Verfügung stand und den Hintergrund für das eigene Schaffen der „Hauskomponisten“ bildete. Das methodische Vorgehen Horns beweist, daß erst auf der Basis einer breiten Repertoire-Untersuchung verlässlichere stilistische Einordnungen und Bewertungen einzelner Komponisten möglich sind. Möge diese exzellente Arbeit zu weiteren Studien ähnlicher Art anregen.

(September 1994)

Friedrich W. Riedel

CLAUS BOCKMAIER: *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts*. Tutzing: Hans Schneider 1992. XI, 379 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 50.)

Mit der musikalischen Darstellung extremer Naturszenen in Kompositionen des 18. Jahrhunderts befaßt sich die Münchner Dissertation von Claus Bockmaier. Sie enthält in ihrem Hauptteil zahlreiche Einzelanalysen ausgewählter Werke, deren Charakter von jener außermusikalischen Thematik geprägt ist. Die Auswahl selbst ist insofern hervorzuheben, als neben bekannten Kompositionen von Jean-Philippe Rameau, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Christoph Willibald Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn auch entlegenerer Stücke von Marin Marais, André Campra und Justin Heinrich Knecht herangezogen wurden. Ein einführendes Kapitel klärt vor allem analytische und ästhetische Prämissen der Studie. So zieht der Autor mit Recht eine deutliche Trennungslinie zum Begriff der Programmmusik, um einerseits die Übertragung eines ästhetischen Konzepts des 19. Jahrhunderts auf ältere Werke zu vermeiden und andererseits die Betrachtungen jener Kompositionen nicht auf den Aspekt der Vorgeschichte programmatisches Denkens zu reduzieren. Auch die Abgrenzung gegen tonmalerische Ereignisse in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts unternimmt Bockmaier in aller Deutlichkeit. Dagegen hätten Gedanken zum Naturbegriff im 18. Jahrhundert die im übrigen sehr gründlich ausgeführten Vorüberlegungen noch weiter vertiefen können. In den Einzelanalysen gelingt es Bockmaier, nicht nur Darstellungsformen musikalisierter Naturphänomene im Sinne der Themenstellung systematisch zu ermitteln, sondern auch individuelle kompositorische Konzeptionen voneinander zu unterscheiden. Und bei aller Konzentration der Analysen auf das darstellende Moment in der Musik scheint dennoch immer wieder die „absolut-musikalische“ Idee durch, daß in den behandelten Werken das außermusikalische Ereignis nicht nur klanglich vergegenwärtigt sein will, sondern vielmehr den Anstoß gibt — zumal in den Gattungen der Instrumentalmusik — zu neuen, unkonventionellen Auseinandersetzungen mit der musikalischen Form.

(März 1994)

Peter Ackermann

REBECCA BERTLING: *Das Arioso und das ariose Accompagnato im Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 343 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 86.)

Sicherlich zu Recht forderte 1978 Friedhelm Krummacher eine verstärkte analytische Beschäftigung mit typologischen Studien zu Bachschen „Arien und Duetten, zu Arioso und Accompagnati, zu motettischen und konzertanten Tuttisätzen etc.“ (Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, Leipzig 1981, S. 106). Dieser Anregung folgend, versteht sich die vorliegende Dissertation primär als typologische Arbeit über das Arioso, das ariose Accompagnato sowie über das — im Titel verschwiegene — „Choralarioso“. Die ariosen Einschübe und Abschlüsse von Rezitativen, die in Bachs Werk keine unwesentliche Rolle spielen, werden dabei weitestgehend ausgeklammert. Das Hauptaugenmerk richtet sich also auf eigenständige Sätze, die als Arioso begriffen werden können. Dabei zeigt sich immer wieder, wie problematisch die terminologische und typologische Abgrenzung von Rezitativ und Arioso einerseits, Arie und Arioso andererseits ist. Zwar geben die zu Rate gezogenen musiktheoretischen Zeugnisse (Johann Gottfried Walther, Johann Mattheson, Johann Adolf Scheibe) manche Anhaltspunkte für eine terminologische Differenzierung, zu wünschenswerter Eindeutigkeit jedoch führen sie nicht. Insofern erwartet man, daß all jene Sätze Bachs die Basis der Untersuchung bilden, die autograph oder zumindest authentisch mit Arioso überschrieben sind, und daß daraus deskriptiv die nötigen Stilkriterien gewonnen werden. Eine derartige Erfassung jedoch fehlt und läßt nach der methodischen Plausibilität des Analyseansatzes fragen. Ist es zulässig, aus Sätzen, die Bach als Rezitativ oder als Aria bezeichnet hat, ein Strukturprinzip abzuleiten und dieses dann — als gültig für das Arioso — in weitere Sätze hineinzuprojizieren? Als Manko erweist sich zudem, daß der Text bei Bertling systematisch von der Untersuchung ausgeklammert bleibt, obwohl vermutet werden kann, daß die Textgrundlage zur Differenzierung der Satzarten beitragen könnte; denn letztlich wurden das Arioso bzw. die Cavata in der italienischen Kantate und

Oper primär textlich definiert. Es bleibt mithin unverständlich, wie die Auswahlkriterien zur Bestimmung der Satzart festgelegt wurden. Sie resultieren weder aus der Untersuchung der von Bach als Arioso bezeichneten Sätze, die nach Bertling „mit den oben skizzierten Sätzen wenig gemein“ (S. 15) haben, noch aus den einschlägigen theoretischen Bestimmungen, die überdies merklich im Sinne der Autorin umgedeutet werden. Wenn diese dann in der Einleitung als wichtigstes Charakteristikum für das Arioso „zunächst die Beschränkung auf einen materialen Kern“ benennt, „dem auf unterschiedliche Art und Weise motivischer Status zukommt“, wobei als Zielpunkt „eine in verschiedenen Vermittlungsstufen erreichte Homogenität des Satzverbandes, letztlich die Auflösung einer zunächst in getrennten Schichten präsentierten Struktur“ zu konstatieren sei, dann stellt sich bereits hier die Frage, ob diese Charakterisierung nicht auch in gleicher Weise für zahlreiche Arien oder Chorsätze Gültigkeit besitzt. So hatte Krummacher bei einer Analyse von BWV 118 bereits „eine Tendenz zu wachsender Verdichtung“ und die allmähliche Zusammenführung einzelner Schichten erkannt. Und in der Tat scheint dieses für das Arioso angeblich maßgebliche Strukturmoment auch andere Satztypen mitzuprägen, wie Hans Eppstein z. B. für Bachs Sonaten bereits 1966 unter dem Begriff „Integration“ ausgeführt hat. Wie wenig Bertlings Definition greift, geht unter anderem auch daraus hervor, daß von ihr zahlreiche, in den Originalstimmen als Arie bezeichnete und strukturell auch entsprechend angelegte Sätze aufgrund der nämlichen Charakteristika als Ariosi gedeutet werden (z. B. BWV 85/1 oder BWV 88/1). Wenn aber die oben genannte kompositorische Eigenschaft nicht identisch mit dem ist, was Rezitativ und Arie vom Arioso trennt, so muß vermutet werden, daß zumindest weitere Kriterien zur Unterscheidung benötigt werden, um den unterschiedlichen Satztypen gerecht zu werden. Die Undifferenziertheit der analytischen Prämisse bedingt nun aber, daß allzuviele individuelle Ausprägungen zu beobachten sind, wodurch wiederum der Aussagewert der einzelnen Analyse zwangsläufig beschränkt wird. Mitunter hätte möglicherweise der Blick in die Quellen zu einem geschärften Problembewußtsein geführt. Auch wenn BWV 71/4 in

der NBA als Arioso bezeichnet ist, muß diese Angabe nicht zwingend als von Bach intendiert gelten; alle musikalischen Quellen überschreiben den Satz lediglich mit „Lente“, und nur der Textdruck enthält die fragliche Angabe, die jedoch auch im 7. Satz, einem Chorsatz, Verwendung findet. Und auch bei BWV 45/4 und 102/4 ist die Satzbezeichnung keineswegs autograph — ja im Gegenteil bezeichnen die meisten Quellen die fraglichen Sätze als Aria. Ähnlich problematisch ist zudem Bertlings Gleichsetzung von (zumeist) motivgeprägten Accompagnati mit dem Satztypus des Arioso. Solange die Singstimme rein rezitativisch geführt ist, sollte man wohl besser den gesamten Satz der Gattung des Rezitativs zuordnen. Auch wenn die Accompagnati, ähnlich wie die Secco-Rezitative, häufig durch einen quasi ariosen Schluß eine Entwicklung enthalten, bleiben sie doch in ihrer Grundsubstanz Rezitative, welche lediglich durch Schluß- oder Binnen-Ariosi, die zumeist im Dienst der Sprachausdeutung stehen, aufgelockert werden.

Bei aller Problematik des methodischen Ansatzes und der methodologischen Inkonsistenz sollte jedoch nicht übersehen werden, daß die sprachlich in aller Regel prägnanten Einzelanalysen eine Fülle von bemerkenswerten Detailergebnissen bergen, die trotz der unzureichenden Reflexion der methodischen Basis aussagekräftig sind. Die Plausibilität der Analysen reduziert sich jedoch zwangsläufig überall da, wo allein aus Gründen der Systematik einzelne Sätze kompositorische Prinzipien zugesprochen bekommen, die ihnen nicht eignen. Eine Typologie des Bachschen Arioso also wird nicht geleistet, eine gründliche Analyse von einzelnen Sätzen jedoch allemal.

(Oktober 1994)

Reinmar Emans

I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti. A cura di Lorenzo BIANCONI e Giuseppina LA FACE BIANCONI. Vol. I: Da Vincere se stesso è la maggior vittoria (1707) a L'Elpidia, ovvero Li rivali generosi (1725), a cura di Lorenzo BIANCONI. Firenze: Leo S. Olshcki Editore 1992. I: I testi händeliani. XII, 435 S. I***: Note ai testi e fonti. XI, 483 S. (Quaderni della Rivista italiana di musicologia. Società italiana di musicologia 26.)*

Die neuerdings stark expandierende Opernforschung hat das Interesse auch auf bisher

eher vernachlässigte Gebiete gelenkt; außer szenischen Gegebenheiten ist vor allem das Libretto als eigene Dimension verstärkt ins Blickfeld geraten. Dabei hat sich u. a. die schon früher gemachte Erkenntnis bestätigt, daß jedes Libretto wegen seiner existentiellen Bezogenheit auf die Vertonung letztlich immer nur im Hinblick auf diese verstanden werden kann. Und so ist auch die Tatsache, daß 1992 in Cremona ein Symposium über „La filologia dei libretti“ stattfand, weniger ein Zeichen hoher Spezialisierung als vielmehr eine Konsequenz aus der Einsicht, daß die Oper als komplexes Ganzes nur aus der genauesten Kenntnis der einzelnen Teilaspekte und ihrer Wechselbeziehungen zu begreifen ist.

Einer Erforschung des Librettos waren bisher enge Grenzen gesetzt, vor allem deshalb, weil es als solches in der Regel noch weit weniger greifbar war als zugehörige Partituren. Andererseits kam erst in neuester Zeit die Erkenntnis auf, daß die landläufige Praxis der Redaktion bzw. Adaption des Librettotextes innerhalb moderner Operausgaben — eine Praxis, die notwendigerweise von der Fiktion größtmöglicher Kongruenz von Libretto und Partitur ausgeht — oft genug äußere wie konzeptionelle Spezifika des Librettos verdeckt hat; die Folge ist die separate, kritische Librettoedition, für die es in den letzten Jahren vor allem in Italien vereinzelt Beispiele gegeben hat.

Der Titel der vorliegenden Ausgabe bedarf in mehrfacher Hinsicht der Differenzierung: Ediert wird (im Falle der z. B. für London typischen zweisprachigen Libretti) zum einen nur der italienische Anteil, dieser allerdings nach strengen Regeln einer kritischen Ausgabe; zur Veranschaulichung des Originals empfehlen die Herausgeber explizit den Blick in die von Ellen T. Harris besorgte Faksimileausgabe der Händel-Libretti. Zweitens gibt die Ausgabe nur die Texte jeweils der Erstaufführungslibretti, verzichtet also auf die Wiedergabe der Varianten späterer Libretti und solche der Partituren und damit auf die Möglichkeit einer Darstellung der meist sehr aufschlußreichen Rezeptionsvorgänge. (Eine Ausnahme macht in den vorliegenden Teilbänden die abgekürzte Wiedergabe des *Rinaldo* auch von 1731.) Auch hier weist die Faksimileausgabe durch die Wiedergabe auch von Libretti späterer Aufführungen mehr Material auf. Von großem Gewicht ist andererseits die Entscheidung der Herausgeber,

einer erst jüngst aufgekommenen Tendenz folgend auch die von Händel veranstalteten *Pasticcis* mitaufzunehmen.

Der Operntradition gemäß beruhen die Libretti auch der Händel-Opern weitgehend auf unmittelbaren Librettovorlagen. Der jeweils zweite Teilband der auf drei Lieferungen angelegten Edition enthält deshalb, neben philologischen Anmerkungen und linguistischen Hinweisen, für alle Libretti, bei denen dies zutrifft (bei etwa sechs Siebteln), die vollständige Wiedergabe der Vorlagelibretti, im vorliegenden Fall vom *Thésée* von 1675 bis zur *Teofane* von 1719. Als nicht gering zu achtender Nebeneffekt kommt dadurch zusammen mit den Hauptbänden so etwas wie eine mehr als ein halbes Jahrhundert umfassende Anthologie des italienischen Librettos zustande, die ihresgleichen sucht. Ebenso wichtig ist aber die nunmehr bereitgestellte Möglichkeit für die Forschung, die Konzeption eines für Händel bestimmten Librettos (auf die der Komponist oft genug eingewirkt hat) durch den Blick wenn nicht auf die Genese, so doch zumindest auf den Ausgangspunkt besser zu würdigen; ein mehrfach differenziertes, äußerst praktikables und genaues Verweissystem zwischen Korrespondenzstellen in Händellibretto und Vorlage ist hierbei ein ideales Hilfsmittel.

Händel ist neben Wolfgang Amadeus Mozart der einzige Komponist des 18. Jahrhunderts, dessen Opern — seit nunmehr mehr als hundert Jahren — geschlossen in modernen Ausgaben vorliegen. Durch dieses Faktum konnte die Opernpflege des früheren Settecento in einer schiefen Perspektive mit Händel gleichgesetzt werden. Erst mit der allmählich einsetzenden Aufarbeitung des enorm umfangreichen zeitgenössischen Umfelds wird deutlich, wie wenig repräsentativ Händels Operntypus ist. So sehr man sich wünscht, daß bald auch das Opernschaffen der weitaus mehr verbreiteten und erfolgreicheren Komponisten wie Leonardo Vinci, Johann Adolf Hasse oder Baldassare Galuppi angemessenen dokumentiert würde, so sehr ist es andererseits eine Chance der vorliegenden Ausgabe, mit der kritischen Edition von Materialien zu einem greifbaren und relativ vertrauten Repertoire Fragestellungen anzuregen, deren Realisierung anhand z. B. des schwer zugänglichen Œuvres von Vinci wohl verpuffen würde.

(April 1994)

Reinhard Wiesend

JOSEPH und MICHAEL HAYDN: *Autographe und Abschriften. Katalog bearbeitet von Joachim JAENECKE. München: G. Henle Verlag 1990. 401 S. (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung. Erste Reihe: Handschriften. Band 4.)*

Es handelt sich um einen Katalog der einschlägigen Bestände der Westberliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, die nach Fertigstellung des Kataloges infolge der historischen Ereignisse mit der Ostberliner Deutschen Staatsbibliothek zur Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz verwaltungsmäßig, wenn auch nicht räumlich, vereinigt wurde. Die Ostberliner Bestände und diejenigen in der Jagiellonischen Bibliothek zu Krakau, die sich dort aufgrund der im Zweiten Weltkrieg erfolgten Auslagerung befinden, sind auf S. 395—401 mit kurzen Angaben nachgetragen. Das auf S. 397 als verschollen bezeichnete Titelblatt „Sei Quartetti“ (Mus. ep. J. Haydn Varia 5, Lachmann Nr. 62) dürfte identisch sein mit dem autographen Titelblatt einer abschriftlichen Violoncellostimme aus den Streichquartetten Op. 33, das 1981 in Köln versteigert wurde (vgl. *Haydn-Studien* V/2, 1983, S. 136).

Der Aufbau des Kataloges ist übersichtlich. Zuerst werden die Joseph, dann die Michael Haydn betreffenden Manuskripte beschrieben, jeweils nach der Reihenfolge der Signaturen, beginnend mit 52 bzw. 5 Autographen; dann folgen 374 bzw. 39 Abschriften. Ein nach dem Hoboken-Katalog bzw. nach Anton M. Klafsky und Lothar Herbert Perger geordnetes Register der in den Manuskripten enthaltenen Werke Joseph und Michael Haydns enthält der umfangreiche Anhang. Dieser bringt außerdem zahlreiche Abbildungen verschiedenster Schreiberhände mit nützlicher Numerierung der anonymen Schreiber, ein Verzeichnis aller Schreiber mit Lebensdaten oder geschätzten Datierungen, ein Verzeichnis aller Manuskripte nach Anschaffungsjahren (von 1841 bis 1985), ein Literaturverzeichnis und ein Personenregister. Die Beschreibungen entsprechen einem hohen bibliographischen Standard, wenn auch die Wasserzeichen nicht in jedem Fall angegeben sind. Einige neuere Publikationen konnten für das in der Hauptsache schon 1982 abgeschlossene Manuskript anscheinend nicht mehr herangezogen werden. Aber das tut dem Wert dieses Kataloges keinen Abbruch; er ist für den Benutzer der wichtigen Berliner

Haydn-Bestände unentbehrlich und für jeden Forscher, der sich für die handschriftliche Überlieferung von Musik der Haydn-Zeit interessiert, hilfreich.

(August 1994)

Georg Feder

Mozart-Jahrbuch 1992 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Rudolf ANGERMÜLLER, Dietrich BERKE, Wolfgang REHM. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum/Kassel-Basel-London-New York-Prag: Kommissionsverlag Bärenreiter 1993. 247 S., Notenbeisp.

Große Ereignisse werfen ihre Schatten nicht nur voraus, sondern ziehen sie bisweilen auch hinter sich her. Das Gedenken an Mozarts 200. Todestag im Dezember 1991 ließ die ohnehin bereits unübersehbare Fülle von Mozart-Literatur um weitere unzählbare Titel anwachsen. Rudolph Angermüller, Dietrich Berke und Wolfgang Rehm, die mit dem vorliegenden Jahrgang ihre langjährige Tätigkeit als Schriftleitungs-Trias des Mozart-Jahrbuches beendeten, reagierten auf die Bücherflut mit einem Jahrbuch, das hauptsächlich Rezensionen der neueren und neuesten Mozart-Literatur beinhaltet.

Man sollte meinen, das Thema Mozart, das wie kaum ein anderes Gebiet in der Musikwissenschaft die Regale der Bibliotheken füllt, sei mittlerweile restlos ausgereizt. Und tatsächlich ergibt die Durchsicht der Rezensionen, daß einige Veröffentlichungen bereits Bekanntes lediglich in neue Formulierungen packen. Doch findet sich durchaus auch Literatur, die bislang klaffende Lücken in der Mozart-Forschung zu schließen imstande ist: Zu dieser Einschätzung kommt Heinz Schuler bei Harald Strebels Arbeit *Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart* ebenso wie Sybille Dahms bei *Die Geschichte Don Giovannis. Werdegang eines erotischen Anarchisten* von Friedrich Dieckmann.

Daß gleichwohl immer noch Desiderate an die Mozart-Forschung bestehen bleiben, wird bei der Lektüre des Jahrbuches allerdings ebenso deutlich. So äußert etwa Harald Goertz sein Unverständnis darüber, daß die 1991 erschiene-ne Ausgabe der deutschen Übersetzung von Lorenzo Da Pontes Memoiren qualitativ weit

hinter früheren, derzeit leider vergriffenen Ausgaben zurückbleibt.

Neben etlichen soliden Arbeiten zu Mozart und seinem Umfeld wurden auch solche Titel rezensiert, die die Mozart-Forschung wohl kaum weiterbringen dürften. Kritisch betrachtet wurden unter anderem etwa Eva Riegers Biographie über Mozarts Schwester Nannerl, Maria Publigns Mozart-Biographie oder *Mozart. Liebe und Geld* von Dorothea Leonhart. Recht amüsant wirkt das Engagement, mit dem der Basler Neurologe Alfred Briellmann, selbst durch Publikationen über Mozarts Krankheiten und Todesursache hervorgetreten, die neuerschienene Literatur zu diesem Themenkreis rezensiert.

Die Aufstellung von Abstracts der wissenschaftlichen Aufsätze, die in den *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* im Zeitraum von 1981 bis 1992 veröffentlicht wurden, eröffnet dem Leser des Jahrbuchs zumindest eine Übersicht über die Literatur in diesem nur für Mitglieder zugänglichen Organ der ISM.

Dem umfangreichen Rezensionenteil sind lediglich zwei Aufsätze vorangestellt, die einen vergleichsweise bescheidenen Erkenntniszuwachs bringen. Jolanta Bilinska (Warschau) gibt eine kurze Übersicht über die Aufführungen von Mozarts Opern in Polen im Zeitraum von 1783 bis 1830. Nors S. Josephson (Neustadt/Weinstraße) untersucht, in welchem Maße Mozart seine Opernouvertüren motivisch-thematisch mit den dazugehörigen Opern verknüpfte.

Dem Musikwissenschaftler bleibt nach der Lektüre dieses Mozart-Jahrbuchs die Paradoxie einer zugleich beunruhigenden und beruhigenden Erkenntnis: Auch 200 Jahre nach dem Tod des Komponisten und trotz der jährlich rund 200 Neuerscheinungen ist das Thema Mozart längst nicht ausgereizt.

(September 1994)

Susanne Schaal

ULRICH KONRAD: Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1992). 530 S.

Eine ausgezeichnete Arbeit. Mit dem Hermann-Abert-Preis der „Gesellschaft für Musikforschung“. Das schreit nach einem Verriß, den

ich gerne geschrieben hätte. Aber Wissenschaft hat doch andere Regeln als das Theater. Schade. Nein, im Gegenteil. Zu berichten ist in der Tat von einer ausgezeichneten Arbeit.

Jene Zeit, die im Auswendig-Spielen ein Zeichen besonderer Genialität sah, mußte parallel auch die Fiktion vom „Auswendig-Komponieren“ fördern. Das 19. Jahrhundert erklärte folgerichtig Wolfgang Amadeus Mozart, von dem Beispiele stupender Gedächtnisleistung überliefert waren, zum Idealfall seines Inspirations-Geniekultes. Anzeichen für eine neue Produktionsästhetik gibt es schon früh. Ein Nekrolog behauptete von Anton Eberl: „Er pflegte kein Musikstück eher aufzuschreiben, bis er es nicht ganz im Kopfe fertig hatte ... So trug er oft ganze Sinfonien und Konzerte mondenlang mit sich herum, ehe er zum Schreibpult trat ... Sein Ideal blieb Mozart, von dem er nie ohne die höchste Verehrung sprach“ (AMZ, April 1807, Sp. 428f). Für die hier suggerierte Art schriftlosen Disponierens prägt Konrad den vielleicht mißverständlichen Begriff „Kopfkompomist“; auch die Hand schreibt nur, was der Kopf denkt. Der Streit ums Wort sollte aber nicht die eigentliche Beobachtung verdunkeln, wonach für Mozart immer wieder Schrift beim Entstehen von Werken wesentlich ist. Konrad prüft ganz trocken die Fakten, um festzustellen, daß sich genug Spuren eines kontrollierten und manchmal auch mühsamen Arbeitens bei Mozart erhalten haben. Anderes wäre auch, wie schon Johann Anton André 1833 formulierte, „gegen alle Erfahrung in der Tonsetzkunst“ (zitiert bei Konrad, S. 38). Ein Kenner wie Maximilian Stadler wußte im Zusammenhang seiner Studien zur *Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem* von den Schaffensquellen zu berichten: „Ich fand, wie fleißig Mozart in seiner Jugend war, wie er nicht nur seine eigenen originalen Ideen, sondern auch von andern Meistern, die ihn besonders anreizten, zu Papier brachte“ (1826, S. 10; Hervorhebungen vom Rezensenten).

Konrad legt minutiös klar, was den ersten Experten immer bewußt war: Seine Leistung liegt so weniger in der These als in ihrer präzisen Darstellung. Im Zentrum steht ein kompletter Katalog der erhaltenen Skizzen und Entwürfe Mozarts, ergänzt durch einen Kommentar zu den technischen Voraussetzungen

unter dem Stichwort „Die äußere Gestalt der Manuskripte Mozarts“ (Kap. 2 und 3, S. 78–381). Dabei beweist Konrad neben bewundernswertem Fleiß ein gründliches musikalisches Verständnis, ohne das sich Skizzen nicht lesen lassen. Was sich als ein philologisch gesichertes Faktum präsentiert, ist oft Ergebnis interpretierender Erschließung. Wer je mit Skizzen gearbeitet hat, weiß zudem, wie beschränkt tauglich Fotokopien sind. Entsprechend hat sich Konrad auch — mit Hilfe eines DFG-Reisestipendiums — bemüht, den Großteil der Handschriften im Original zu studieren. Das war eine wesentliche Voraussetzung nicht zuletzt für Datierungsversuche, die sich primär auf Schrift und Papierbefund stützen.

Der Katalog bildet drei Gruppen: Skizzen zu von Ludwig von Köchel erfaßten Werken, Skizzen ohne eine solche Zuordnungsmöglichkeit und schließlich gemischte Aufzeichnungen, bei denen auf einem Blatt Heterogenes vereinigt ist. Für die interne Ordnung war die vermutete Chronologie ausschlaggebend — mit all jenen Problemen, die dem *Köchelverzeichnis* eigen sind. Das gilt auch für Nummern. Jedes Sigel beginnt mit einer Jahreszahl. Wenn sie von der Forschung zu korrigieren ist (wie im Fall von „Sk 1784c“: das Blatt gehört ins Jahr 1782, vgl. *Mozart Studien* 3, S. 11ff), wäre die Nummer zu ändern, was einem Zitieren nicht gerade dienlich ist, oder aber die Sinnggebung aufzuheben: In Einzelfällen ist dann die Zahl doch keine Jahreszahl; aber in welchen Fällen? Ein Sonderproblem bildet die Skizzenreihenfolge. Bei Varianten zum gleichen Stück ist das von vorrangiger Bedeutung für ein Verständnis der Genese. Für die Skizzen zur Cavata Nr. 8 des *Mitridate* übernimmt Konrad die fiktive Reihenfolge von Luigi Ferdinando Tagliavini (*NMA*, II/5;4). Sie ist musikalisch aber nicht unbedingt einsichtig. Eine kritische Prüfung kann zu ganz anderen Ergebnissen führen und auch Konrads Urteil zum fertigen Werk („Die endgültige, fünfte Fassung ist aus der vierten Version heraus entwickelt; zu den anderen Entwürfen besteht keine Beziehung“, S. 123) widerlegen (dazu James Harrison Wignall in *Mozart Studien* 5, S. 45–99). Konrads Rubrik „Ausgaben/Literatur“ erschließt die Forschungsgeschichte. Bei dem umfangreichen und erstmals systematisch bearbeiteten Material können die Auskünfte kaum vollständig sein. Wünschenswert wären Angaben zum frü-

hesten Nachweis in der Literatur. Das ist nicht immer erfüllt. Für den erwähnten *Mitridate* fehlt überraschenderweise der Verweis auf Wolfgang Boettichers längere Studie im *Neuen Mozart-Jahrbuch* 1943, eine Arbeit, deren Fehlerhaftigkeit an anderer Stelle (S. 44) moniert wird. Dennoch, man muß Konrad attestieren, daß er bibliographisch ungemein aufwendig und sorgfältig arbeitet; wenn er eine Edition der Arbeit von Théodore de Wyzewa/Georges de St.-Foix mit der Vornamensschreibung „Amédee“ zitiert (S. 19), muß es sie geben, auch wenn ich sie nicht kenne.

Den Katalogteil wird man als Nachschlagewerk benutzen. Umrahmt wird er aber von zwei Studien, die sich zum vollständigen Lesen empfehlen und in denen sich auf verschiedene Weise die Erfahrungen an der Arbeit niedergeschlagen haben. Das Eröffnungskapitel („Mozarts Schaffensweise — Probleme der Forschung und des Verstehens“) diskutiert die historischen Voraussetzungen, die ergänzenden Zeugnisse aus Briefen und Dokumenten sowie die zentralen Kategorien *Komponieren* und *Schreiben*. Ich habe den Text um so lieber gelesen, als er theatralische Gestik meidet und doch brillant formuliert ist. Das Schlußkapitel („Die Skizzen Mozarts — Typen und Analysen“) entwirft ein differenziertes Bild unter den Stichworten „Öffentliche“ und „Private Manuskripte“: Niederschriften für Mozart allein oder zur Weitergabe an einen Kopisten. Damit kann auch die Frage „Werk“ und „Studie“ zusammenhängen. Die nötige und wichtige Trennung hat in der Forschung bisher kaum eine Rolle gespielt. Mehrere Unterkapitel führen eindringlich zu musikalischen Fragen und zum Werkverständnis. Besonders hervorheben möchte ich den Sonderabschnitt „Kontrapunktische Skizzen“ mit einer feinsinnigen Darstellung der Schritte im Entwurf der e-moll-Fuge KV deest (*NMA*, IX/27:2, S. 177–179).

Die Notenbeispiele halten sich generell an die originalen Schlüsselungen. Nur so ist überhaupt eine quellennahe Erörterung von Einzelfragen ohne Verschiebung im Liniensystem sinnvoll. Zum Studieren von Aufzeichnungen scheint mir die Lösung Konrads zwingend (man vergleiche nur die existierenden Ausgaben der genannten e-moll-Fuge mit Konrads Wiedergabe: *studieren* können sollte man freilich nicht nur Skizzen).

Nach viel Wein ein Tropfen Wasser: Wie fast alle Bücher heute im Fach scheint auch dieses ohne Lektorat gedruckt. Es fehlt daher ein „externer“ Korrekturgang. Das macht sich leider in einer Reihe von Satzfehlern bei den Notenbeispielen bemerkbar (S. 476, Nr. 1, T. 4: *g* statt *h*), gelegentlich auch im Text (S. 254: „Auktionskataalog“). Ansonsten läßt die verlegerische Ausstattung nichts zu wünschen übrig.

Es ist ein Merkmal von Standardwerken, daß sie sich ständig Ergänzungen gefallen lassen müssen (für den Nachweis des Cantus firmus der *Maurerischen Trauermusik* haben sich ganz andere Aspekte ergeben. dazu Bernd Edlmann in *Mjb* 1986, S. 251, und Theodor Göllner in *Mozart Studien* 1, S. 11ff). Aber das Streben nach solchen Ergänzungen ist auch ein Beleg für Qualität. Konrad hat der Forschung einen Meilenstein gesetzt. Dafür gebührt ihm eine nicht alltägliche Anerkennung.
(Oktober 1994) Manfred Hermann Schmid

Beethoven Forum 1. Edited by Christopher REYNOLDS, Lewis LOCKWOOD and James WEBSTER. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1992. XIII, 250 S.

Unter dem Titel *Beethoven Forum* stellt sich ein neues Beethoven-Periodikum vor, das die ganze Bandbreite der aktuellen Forschungsrichtungen berücksichtigen soll: biographische Forschung, Skizzenforschung, Analyse nach Heinrich Schenker bzw. moderner Ausrichtung, Rezeptionsgeschichte u. a. m. Die Herausgebertrias, ergänzt durch ein Gremium von Contributing Editors und ein Advisory Board, denen nahezu alle namhaften Beethoven-Spezialisten angehören, bürgen für einen hohen Standard der Reihe. Es wird eine jährliche Erscheinungsweise angestrebt. Der 1992 erschienene 1. Band trägt dieser Programmatik Rechnung und vereinigt Abhandlungen unterschiedlicher thematischer und methodischer Ansätze. Die Folgebände 2 und 3 sind, wie zu hören ist, bereits im Druck bzw. in Vorbereitung. Sie werden im wesentlichen Referate der Beethoven-Konferenz „Beethoven in Vienna 1792—1803. The first style period“ enthalten, die im März 1993 von der University of Connecticut in Storrs durchgeführt wurde.

Der vorliegende Band bezeugt den hohen Standard amerikanischer Beethoven-Forschung. Einen Schwerpunkt des Bandes machen analytische Arbeiten aus. Besonders interessant sind unterschiedliche bzw. modifizierte Analyseansätze zu dem Themenkreis Funktion und Gestaltung der Finali in Beethovens Spätwerk. Ihm sind die Arbeiten von James Webster zur *9. Symphonie* op. 125, William Kinderman zur *As-Dur-Sonate* op. 110 und Richard Kramer zum *Streichquartett B-Dur* op. 130 gewidmet. Mit der ihm eigenen Konsequenz etabliert Webster seinen von ihm „multivalent analysis“ genannten Ansatz, oftmals isoliert angewandte Analysemethoden zu einer Gesamtschau aller Parameter zu verknüpfen. Webster sieht das Finale der *9. Symphonie* als durchkomponiert, sich stetig verdichtend strikt auf jene Formglieder am Ende hinsteuernd, die in älteren Analysen als Coda und Stretta nur beiläufig behandelt werden. Wichtig erscheint ihm ihre Funktion, nach komplexen Verarbeitungen die Botschaft sozusagen von einem erhöhten Standpunkt möglichst einfach und nunmehr definitiv-ungefährdet ein letztes Mal zu verkünden. Richard Kramer weist auf substantielle Parallelen in der Gestaltung der Finali einiger Spätwerke hin, speziell op. 106, 125 und 130. Hinsichtlich der in der Vergangenheit von Warren Kirkendale und Klaus Kropfinger ausführlich diskutierten Frage, welches der wahre Schlußsatz des *B-Dur-Quartetts* sei, schließt er sich eindeutig Kropfinger an. Auch für ihn ist die *Große Fuge* op. 133 integraler Bestandteil der Konzeption dieses Werkes. William Kinderman führt seine Untersuchungen zum „narrative design“ im Spätwerk Beethovens mit einer Analyse der *Klaviersonate* op. 110 fort. Er arbeitet die sublimen Beziehungsgeflechte und das fein austarierte Spannungsverhältnis in einem Werk mit scheinbar schroff gegen- oder nebeneinander gestellten Formteilen wie Arioso und Fuge heraus.

Der Band enthält ferner eine kritische Auseinandersetzung mit der „programmatic reception“ der *3. Symphonie* aus der Feder von Scott Burnham und eine interessante Abhandlung von Robert N. Freeman über eine bisher unbekannte Kadenz zum 1. Satz des *3. Klavierkonzerts* op. 37, die er im Benediktinerstift Melk entdeckte. Deren Autor ist noch nicht identifiziert. David H. Smyth geht anhand des Scherzos nochmals der Frage nach, welche Funktion

den Skizzen bei der Revision des *Streichquartetts* op. 18 Nr. 1 zukommt. Sehr kenntnisreich und kritisch setzt sich Nicolas Marston in einem Review Article mit Barry Coopers *Beethoven and the Creative Process* auseinander. Er tut dies vor dem Hintergrund von Coopers viel-diskutierter und heftig umstrittener „Realisierung“ von Beethovens „10. Symphonie“. In diesem Zusammenhang wirft er die Ende der 1970er Jahre kontrovers diskutierte Frage neu auf, welchen Erkenntniswert die Skizzen für die Analyse der vollendeten Komposition haben. Zu Recht stellt er die evolutionistische Grundanschauung vieler Analysen in Frage, die die Endgestalt als Stadium nach der Überwindung unvollkommener Ansätze betrachtet. Julia Moore behandelt auf der breiten Basis der in ihrer Dissertation erfaßten Quellen zur ökonomischen Situation Beethovens die von ihm besonders schmerzlich empfundene Inflation, die seine Lebens- und Schaffensbedingungen maßgeblich bestimmte.

(April 1994)

Michael Ladenburger

URSULA KRAMER. „... richtiges Licht und gehörige Perspektive ...“. *Studien zur Funktion des Orchesters in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Tutzing: Hans Schneider 1992. XII, 413 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 28.)

Ursula Kramers Publikation ist eine gründliche Auseinandersetzung mit dem Prozeß der verselbständigten Orchesterfunktion als Reflex auf eine gewandelte Einstellung gegenüber der stofflichen Vorgabe der Oper des 19. Jahrhunderts. Das oft strapazierte Zitat von E. T. A. Hoffmann, der „Operndichter müsse das Gemälde“ erstellen und „die Musik habe das Ganze in Licht und Perspektive“ zu rücken, nahm die Autorin zum Anlaß, das seit dem 18. Jahrhundert bis hin zu Hugo von Hofmannsthal („Musik ist die Wurzel, der alles entquillt“, „Poesie ist die Mutter der Kunst“) thematisierte Spannungsverhältnisse zwischen Musik und Poesie auszuleuchten. Bis hin zur „dramatischen Leere des Orchesters“, festgemacht an der Gegenläufigkeit der Richtungen von Baßlinie und Singstimme des *Otello*, beschreibt Kramer den Weg vom sukzessiven zum simultanen Kontrastprinzip als eine der späteren historischen Stufen in der Entwicklung des musikalischen Materials. Beachtlich ist, daß

sich die Autorin nicht von außen der Thematik nähert, sondern ganz besonders in den zwei dicht gearbeiteten Kapiteln „Zur Situation der Oper 1850“ sowie „Massenets Werther: Oper oder vertonter Roman?“ eine breite Basis schafft. Verdeutlichen möchte sie das gestörte Verhältnis zwischen „illusionistischen Theaterkonzepten und deren adäquater musikalischer Adaption“ (S. 157), wobei sie die Scrittura zum Maßstab nimmt. Auf der Suche nach den Wurzeln der Eigenqualität des Orchesters, die sie seit der Oper *Falstaff* von Giuseppe Verdi zu bemerken glaubt, untersucht sie sehr gründlich jene Nahtstelle, an der die festgefügteten Strukturen nicht länger mit den stofflichen Vorgaben und Interessen zwischen Komponist und Librettist in Einklang zu bringen waren. Weder spart sie an ästhetischen Diskussionen um die Brüchigkeit der Gattung mit ihrem Wechsel zwischen geschlossenen musikalischen Formen und rezitativen Passagen noch an satztechnisch-musikalischen Kategorien. So werden besonders „Ganzheit“, „Wahrheit“ und „Illusion“ zueinander in Beziehung gesetzt. Daß die „Gleichzeitigkeit von Nähe zu Bestehendem und Aufbruch zu neuen Intentionen“ (S. 31) allein keine noch so wünschenswerte materielle Verselbständigung bewirkt, ist seit den Theatertheoretikern des politischen und epischen Theaters Allgemeingut geworden und hätte nicht noch einmal problematisiert werden müssen. Den Drahtseilakt, nämlich Theodor W. Adornos Interpretation der Thomas Mannschen Ironie auf die Kompositionstechnik des *Falstaff* anzuwenden, meisterte Ursula Kramer, indem sie Ironie als stilistisches Mittel und Sonderfall der dichterischen Eigenaussage im epischen Kommunikationssystem sieht. Um Umberto Ecos Notate generell auf Verdis Spätwerke übertragen zu können, bedurfte es allerdings einer gewissen Strapazierung der Begriffe „Ironie“ und „Unschuld“.

(Juli 1994)

Beate Hiltner

Weber-Studien. Band 1. In Verbindung mit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe hrsg. von Gerhard ALLROGGEN und Joachim VEIT. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 283 S., Abb., Notenbeisp.

Gesamtausgaben sind ein notwendiger und sinnvoller Anlaß, Werk, Leben und Umfeld

eines Komponisten neu zu überdenken. Es erscheint daher begrüßenswert, wenn die — längst überfällige — Herausgabe des Œuvres von Carl Maria von Weber durch eine Studienreihe begleitet wird, die all diese Bereiche abdecken soll. Dies versucht bereits der erste Band, ein Sammelband, der in konsequenter Anordnung seinen Blickwinkel von der minutiös-philologischen Vorstellung von Dokumenten bis hin zu übergreifend-spekulativen Deutungen von Weltbildern weitet.

Sehr akribisch, mit einem umfangreichen Glossar, stellt Eveline Bartlitz bisher unveröffentlichte Briefe Webers vor. Die auftauchenden Namen lesen sich wie ein Kompendium der deutschsprachigen Theaterwelt im ersten Jahrhundertviertel. Weber zeigt sich als geschickter Praktiker, aber auch als warmherziger, Anteilnehmender Freund. Wie spontan und anschaulich die Sprache des Handwerker-Musikers gegenüber einem geistreich-metaphorischen, auf Öffentlichkeit ausgerichteten Schreibduktus z. B. eines Mendelssohn!

Das Erschließen von bisher unbearbeiteten Weber-Dokumenten mag sicher einiges Erhellende zur Genealogie beitragen (Christine Heyter-Rauland), interessant aber erscheint ein Blick in die Werkstatt der mit diesen durch Kriegseinwirkung halb zerstörten Papieren befaßten Restauratoren und Konservatoren, den Gertrud Schenck vermittelt.

Nach dem eher peripheren Umkreisen des Gegenstands geht Robert Münster in medias res: Sein Bericht von Webers München-Aufenthalt von 1815 vermittelt ein reiches Spektrum der dortigen Kulturgeschichte jener Zeit, als dessen Glanzpunkt der Prager Operndirektor Weber mehrere Monate lang hervortrat. Mit Theaterzetteln, Rezensionen, Briefzitate dokumentiert Münster den Geschmack der Zeit, aber auch die anhaltend vorrangige Bedeutung der Oper in dieser Situation des politischen und sozialen Umbruchs.

Die ganze Ambivalenz des Musikerdaseins jener Epoche wird offenkundig, wenn Weber dann als Hofbeamter in Dresden zur Kirchenmusik dienstverpflichtet ist, seine Reputation gar nach der Komposition von Messen, die nach wie vor Eigentum des Hofes sind, bewertet wird, wie Gerhard Allroggen ausführt. Dieses Zwitterwesen scheint sich auch in der Musik niederzuschlagen, so daß einerseits der König das „Beethovensche“ (= Teuflische) an

der zweiten Messe tadeln kann, andererseits die Kritik an derselben Messe nach ihrer postum Drucklegung den „freundlichen, dem Zeitgeschmack sich nähernden Charakter“ betont. Folgerichtig muß Webers Weg in der Kirchenmusik, so Matthias Viertel, die Loslösung von traditionellen Gattungen, traditionellem Kirchenstil und vom Kirchenraum selbst sein (letzteres überdies wegen der schlechten Akustik der Hofkirche) — und die Hinwendung zu Ausdrucksmöglichkeiten individueller Frömmigkeit, z. B. in der Kantate.

Überhaupt scheint der Bruch in der Kirchenmusik des Jahrhundertanfangs noch viele Forschungsthemen bereitzuhalten. Da gibt es immer noch die allsonntägliche und allfesttägliche Meßkompositionsverpflichtung, und wenn Joachim Veit über die von ihm bisher als Fälschung und nun, nach dem Krummauer Partiturfund mit authentischer Widmung, als echt angesehene „Jugendmesse“ von 1802 irritiert feststellt, daß sie eine Bearbeitung von eigenen oder fremden Instrumentalwerken sei, so verweist diese Art von Kontrafaktur auf eine um 1800 noch gängige Praxis, von der sich der spätere Weber natürlich distanzieren mußte!

Ein anderes, ebenfalls weites Betätigungsfeld betritt Frank Heidlberger mit seiner Arbeit an den Pariser „Livrets de mise en scènes“. Es erscheint mir zwar überbewertet, in der Erstellung dieser Regiebücher den Wunsch nach Manifestierung einer bestimmten Aufführung zu erblicken, jedoch sind die „Livrets“ von unschätzbarem Wert für die Aufführungsgeschichte einer Oper. So stellt Heidlberger mit ihrer Hilfe sehr einleuchtend die unterschiedliche Deutung des *Freischütz* in den beiden Inszenierungen von 1824 und 1841 heraus: hier die Tendenz zum platten Lustspiel — dort zum „pomphaft aufgeblähten Repräsentationsstück“ im Stil der Grand Opéra. Vielleicht kann die französische Deutung in Wechselwirkung den Blick für das Neue und wohl eigentlich „Deutsche“ des *Freischütz* schärfen, und vielleicht hat dieses Neue auch — trotz allem — etwas mit deutscher Romantik zu tun. Dies bestreitet nämlich Martin Wehnert in seinem Vergleich Caspar David Friedrichs mit Weber. Er stützt sich dabei auf beider Weltanschauung, ihr Verhältnis zu Gott, zu Natur, aber auch zum Vaterland. Natürlich kann da nur Friedrich das Prädikat des (Früh-)Romantikers er-

halten, Weber wird zum „Schein-Romantiker“, der zwar ähnliche Bilder (Felsenschlucht u. a.) verwendet, sie aber, als pragmatischer Realist, zum Bestandteil eines Sujets degradiert. Die Ikonographie, Wehnerts Steckenpferd, kann hier nichts anderes als Etiketten beisteuern — und nicht einmal das: Ist etwa der sich selbst auf der Gitarre begleitende Weber (s. den Aufsatz von Oliver Huck) nicht ein typisch romantischer Topos? So gilt es wohl eher, musikimmanente Strukturen wahrzunehmen und sie, wenn es schon sein muß, sinnstiftenden Elementen in der Malerei gegenüberzustellen, um eventuell einen gemeinsamen geistigen Hintergrund der Werke zu konstatieren.

Auch die sehr interessante Würdigung Friedrich Kinds durch Joachim Reiber geht von einem zu engen Romantik-Begriff aus, wenn er diesem „weder äußerliche noch innerliche Berührungen mit der Romantik“ bescheinigt. Sind denn das Biedermeier, dem er Kind zuordnet, und die Romantik Gegensätze?

Viele Anregungen zum Weiterdenken und Weiterforschen also, auch in den übrigen vier Aufsätzen. Allerdings beinhaltet Mariko Teramotos anspruchsvoller Titel „Zur tonalen Struktur von Webers *Oberon*“ leider nur die mehr oder weniger sinnvolle symbolhafte Zuordnung von Tonarten. Wolfgang Goldhans „Problemstudie“ über die Quellen zu den Kompositionen für ein Blasinstrument gehört wohl eher in den Kritischen Bericht; jedoch finden sich interessante Beobachtungen über die wechselseitige Beeinflussung von Raum- und Zeitkomponenten im Notenbild. Aufschlußreiche Eindrücke von des Musikers Leid und Neid und des Verlegers Brot vermittelt der Briefwechsel zwischen Carl Friedrich Peters und Louis Spohr, den Axel Beer kommentiert. Kirsteen McCues Auflistung von Webers Schottischen Volksliedern reizt dazu, sie mit denen von Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven zu vergleichen. Überhaupt wäre zu wünschen, daß die folgenden Bände der *Weber-Studien* sich auch mit Webers Musik selbst befassen. (September 1994) Jutta Ruile-Dronke

362 S., *Notenbeisp.* (*Collectanea Musicologica. Band 5.*)

Der Leser hat ein reichhaltiges, mit Selbstzeugnissen und Notenbeispielen gut ausgerüstetes Buch vor sich, das ein weitgehend unbekanntes Werk Mendelssohns behandelt. Krettenauer bezeichnet das Liederspiel wiederholt als „eine kompositorische Meisterleistung von hohem künstlerischem Anspruch“; der Komponist hat „seine Gelegenheitskomposition eine Zeitlang voller Selbstzufriedenheit als seine ‚beste Composition‘ apostrophiert“. Aus der *Fremde* (später: *Heimkehr aus der Fremde*) wurde 1829 vom 20jährigen Mendelssohn in England konzipiert — das Libretto stammt von Karl Klingemann — und im Dezember desselben Jahres bei einer Familienfeier in Berlin uraufgeführt. Neben zwei kleineren „Operetten“ war das Liederspiel Mendelssohns „letztes, vollendetes Bühnendramatisches Werk“; voraus ging das „mißglückte öffentliche Operndebüt *Die Hochzeit des Camacho* (Berlin 1827)“. Die Schuld daran gibt die zeitgenössische Kritik weniger der Musik, „sondern mehr der unglücklichen Wahl des Sujets sowie der mangelhaften dramatischen Substanz des Librettos“. Der Mißerfolg nahm insofern „eine Schlüsselfunktion“ im Schaffen des Komponisten ein, weil er „seine zeitlebens äußerst reservierte und übermäßig kritische Haltung gegenüber unzähligen Textvorlagen bewirkte und durchaus vielversprechende Opernprojekte bereits im Anfangsstadium zunichte machte“. Dazu kam die „zunehmend skeptisch-distanzierte Haltung gegenüber der musikalischen Journalistik“. Beides dürfte mit dazu beigetragen haben, daß Mendelssohns dramatisches Talent nie zu erfolgreicher Entfaltung kam.

Im folgenden geht Krettenauer zur „Gattungs- und Stilgeschichte des ‚Berliner Liederspiels‘ (Reichardt)“, zu „Mendelssohn als Bühnendramatiker“, zur „Entstehungsgeschichte“ des Liederspiels und zur „Dramaturgie und sprachlichen Gestaltung“ des Librettos über. Das Wichtigste für den Leser, der sich über das Werk selbst orientieren will, ist die ausführliche Interpretation der Komposition, bestehend aus 14 einzelnen Nummern. Bei der Darstellung von „Struktur und Funktion der musikdramatischen Gestaltungselemente“ legt der Autor besonderen Wert auf den „kontextuellen Zusammenhang“, worunter er „Handlungssituation und Sinngehalt der jeweils zugrunde-

THOMAS KRETTENAUER: *Felix Mendelssohn Bartholdys „Heimkehr aus der Fremde“. Untersuchungen und Dokumente zum Liederspiel op. 89.* Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1994.

liegenden Textpassage" versteht. Mitbestimmend ist die Erörterung der Frage, „ob und inwieweit signifikante Gestaltungselemente der Liederspielkomposition paradigmatisch sind für Mendelssohns Personalstil und schließlich Entwicklungstendenzen bzw. etwaige Vorbilder des zeitgenössischen Musiktheaters widerspiegeln“.

Anerkennenswert sind — ohne andere Aspekte zu vernachlässigen — Krettenauers Bemühungen um die „diastematisch-rhythmische Struktur der Gesangsmelodien“, die er auf der Basis des dramatischen Geschehens nicht nur formal, sondern eben vom Textinhalt her als deklamatorische Prozesse interpretiert. Positiv wirkt sich dies auch bei der Darstellung der „dramatischen Kernszene“ aus (Nr. 8 bis 10), die als „zielgerichtete Vorbereitung des dramatischen Kulminations- und Wendepunkts beginnt und schließlich in der nachfolgenden (Schein)-Katastrophe eskaliert“. (Es handelt sich um eine romantische Nachtwächterszene, um ein „Spiel im Spiel und ein gestörtes Ständchen dazu, wie später in den *Meistersingern* in ähnlicher Weise“ [Christoph Hellmut Mahling]. Die Szene enthält eine Vielfalt witziger Einfälle von seiten beider Autoren.)

Angesichts der Bemühungen Krettenauers und ihrer Ergebnisse kann Mendelssohns Liederspiel nicht einfach als Gelegenheitskomposition abgetan werden. Doch bleibt die Frage offen, warum dem Werk auf die Dauer kein besseres Schicksal vorbehalten war. Eric Werner bemerkt in seiner Mendelssohn-Biographie zu des Komponisten Bühnenwerken u. a.: „Wir können uns nicht mit der simplen Erklärung zufrieden geben, daß Mendelssohn kein dramatisches Talent besaß. Seine Jugendoper *Die Hochzeit des Camacho* zeigt unverkennbare Spuren von Theaterbegabung, und auch sein Singspiel *Die Heimkehr aus der Fremde* enthält manche hübsche Pointe“(!). Letzteres bezeichnet Werner „als eine rührende Huldigung des Friedens und des Familienidylls, das der gute Sohn Felix seinen Eltern darbrachte. Wenn man dies bedenkt, wird einem der musikalische Gartenlaubstil des Spiels, philiströs bis in die Knochen, sich dennoch bemüht, ‚schelmisch‘ oder ‚sinnig‘ zu erscheinen, eher erträglich sein.“ Am interessantesten findet der Genannte die „Serenaden-Nachwächterszenen“, denen er immerhin das Prädikat „dramatisch angehauchter Ensembles“ zuerkennt.

Solch harter Kritik gegenüber sind in Krettenauers Darstellung kaum kritische Töne zu vernehmen, wobei zu bedenken wäre, daß allzu intensive Beschäftigung mit einem lieb gewordenen Œuvre die objektive Sicht verstellen kann. Sicherlich ist die Idylle in den Aufbruch einer Zeit geraten, die sich dem hochstilisierten Pathos des Jahrhunderts, zwangsläufig in die Dekadenz führend, zuwendet. Da mußte sich eine durch „harmlosen“ Text verbundene Nummernfolge, ungeachtet sporadischer Glanzlichter, dem allgemeinen Interesse entziehen. (Über Mendelssohns offensichtliche „Modifizierung der gravierenden Schwerpunkte des Reichardtschen Liederspieltypus, nämlich die ausschließliche Verwendung begrenzt Bühnenwirksamer Strophenlieder“, ist damit nichts ausgesagt.)

Wiederholt weist Krettenauer in der umfangreichen „Rezeptionsgeschichte“ auf „unsachgemäße Inszenierungs- und Interpretationspraktiken“ hin, die nicht selten die mangelnde Wertschätzung des Werkes verschuldet haben — ganz zu schweigen von der „virulenten Mendelssohn-Polemik im Zuge des aufkommenden Wagnerianismus“. Wie dem auch sein mag: Nur eine ansprechende, sachgemäße Inszenierung könnte über Wert und künftiges Schicksal des Liederspiels entscheiden.

(September 1994)

Adolf Fecker

MAGDALENE SAAL: Gustav Adolf Merkel (1827–1885). Leben und Orgelwerk. Frankfurt a. M.-Berlin-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 460 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 101.)

Die in Münster als Dissertation angenommene Arbeit über Gustav Adolf Merkel befaßt sich mit einem Komponisten, dem zu Lebzeiten eine große Wertschätzung zuteil wurde, der dann aber fast vergessen wurde. Man erkennt das Bemühen, diesem Komponisten in der Geschichte der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts einen bleibenden Platz einzuräumen, der der neuen Bedeutung, die Merkel im Zuge der Wiederentdeckung der romantischen Orgelmusik zukommt, gerecht wird. Magdalene Saal versucht insofern auch eine Ehrenrettung Merckels gegenüber dem als zu pauschal und kritisch empfundenen Urteil, das etwa Martin Weyer in seiner Dissertation über die deutsche Orgel-

sonate von Felix Mendelssohn Bartholdy bis Max Reger fällt. Merkel, von 1864 bis zu seinem Tod — obwohl Protestant — dank seiner künstlerischen Fähigkeiten Organist der katholischen Hofkirche in Dresden (wo ihm Gottfried Silbermanns letztes Werk zur Verfügung stand), war als Kirchenmusiker, Pädagoge, Konzertorganist und vor allem als Komponist von einer beachtlichen Produktivität. Der einleitende biographische Teil des Buches leidet sichtlich unter der schlechten Quellenlage und fußt daher zwangsläufig weitgehend auf der Monographie, die der Merkel-Schüler Paul Jansen bereits 1886 vorgelegt hat. Schwerpunkt von Saals Arbeit ist eine stilkritische Untersuchung und ein thematischer Katalog der Orgelwerke Merkels. Janssens erstes Werkverzeichnis wird um die seither erschienenen Ausgaben und die Beschreibung der leider in sehr geringer Zahl vorhandenen Autographen ergänzt. Bei den Drucken sind zwar die Datierungen ermittelt, doch hätte eine genauere bibliographische Beschreibung (incl. Angabe der Reihentitel, Verlags- bzw. Plattennummer, Erwähnung von Einzelausgaben, Parallelausgaben mit englischem Titel — so bei der Leipziger Ausgabe der 30 Pedal-Etüden op. 182) der Vollständigkeit gedient und die Identifizierung der Ausgaben durchaus erleichtert. Vorbildlich sind die Incipits, die allesamt mehrstimmig sind und damit nicht nur eine problemlose Identifizierung der Kompositionen, sondern unmittelbar auch einen guten ersten Eindruck von deren Satztechnik und Stil ermöglichen.

Unter der Vielzahl von gediegen gearbeiteten Orgelwerken sind jene von besonderem Interesse, die die Aneignung und Auseinandersetzung mit Vorbildern wie Ludwig van Beethoven, Mendelssohn Bartholdy, Johann Sebastian Bach und — von den Zeitgenossen — Joseph Rheinberger dokumentieren. Als Beispiel führt Saal Merkels 8. *Orgelsonate h-moll* op. 178 an, deren Schlußsatz, eine *Passacaglia*, nicht nur auf Bachs *Passacaglia* BWV 582, sondern zugleich auch auf die kurz zuvor komponierte *Passacaglia* in Joseph Rheinbergers ebenfalls 8. *Orgelsonate* op. 132 Bezug nimmt.

Das Buch ist eine lohnende Lektüre für jeden, der sich über die damals weitverbreitete, stilbildende, da oftmals didaktisch ausgerichtete Orgelmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts informieren möchte. Insofern bleibt Merkel von historischer Bedeutung,

selbst wenn man einen den kompositorischen Fundus seiner Zeit weiterentwickelnden Personalstil in vielen seiner Kompositionen vermissen wird.

(April 1994)

Michael Ladenburger

CHRISTIAN SPRANG: Grand Opéra vor Gericht. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 1993. 319 S., Abb. (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht [UFITA]. Band 105.)

Die Behauptung, daß das 19. Jahrhundert das unbekannteste Jahrhundert der Musikhistoriographie ist, mag für Außenstehende befremdlich wirken, eint aber die Spezialisten. Dies gilt um so mehr für die französische Operngeschichte, deren Geschichtsbild bis heute von wenigen sicher einst verdienstvollen Untersuchungen geprägt wird, die auf der Basis weniger, zumeist leicht zugänglicher Quellen — im wesentlichen handelt es sich um den Kanon der nicht einmal durchgängig erschlossenen Musikzeitschriften und der bislang erfolgten Memoiren- und Briefausgaben — zu Urteilen gelangten, die mit jeder über diesen Quellenbestand hinausgreifenden Studie differenziert werden müssen. Notwendig ist der Versuch einer strukturge-schichtlichen Grundlegung, die das tonnenweise überlieferte Material der Tagespresse, die in den Labyrinthen der Archive erhaltenen Dokumente und die bislang nicht ausgewerteten Manuskript-Fonds in die Betrachtung einbezieht. Zweifellos handelt es sich hierbei um eine Aufgabe, die mehr als eine Forschergeneration beschäftigt wird und die nur in interdisziplinärer Zusammenarbeit geleistet werden kann.

Die von Christian Sprang vorgelegte rechtsgeschichtliche Dissertation leistet hierzu einen gewichtigen und verdienstvollen Beitrag. Auf der Basis der seinerzeit zahlreich erscheinenden juristischen Tagespresse, der in verschiedenen Archiven erhaltenen Gerichts- und Akten, der zeitgenössischen Rechtskommentare sowie der einschlägigen Musikpresse verfolgt er im Untersuchungszeitraum 1826—1868 sämtliche musikbezogenen Urheberrechtsprozesse und gelangt zu einem differenzierten Bild jener Entwicklung, die schrittweise das umfassende europäische Urheberrechtssystem hervorbrachte.

Daß er hierbei praktisch in jedem Kapitel auf gravierende Forschungsdesiderate seitens der Musikwissenschaft stößt, ist angesichts der eingangs skizzierten Forschungslage nicht verwunderlich. Aber auch Sprangs eigene Ergebnisse werfen zahllose neue Fragen auf. So stellt sich, um ein besonders augenfälliges Beispiel zu erwähnen, die Frage nach der Repertoirebildung gänzlich neu: Daß die Werke ausländischer Komponisten nicht oder nur unzureichend geschützt waren, hat mit Sicherheit zur Verbreitung der italienischen Oper wesentlich beigetragen; immerhin überlebte das Théâtre Italien diesen in zahllosen Prozessen thematisierten Wettbewerbsvorteil nur um wenige Jahre. Ebenso folgenreich dürfte die wechselhafte Rechtsprechung im Hinblick auf die Handlungsvorlagen der Libretti gewesen sein: Daß der Librettist aufgrund veränderter Rechtslage seine Tantiemen mit dem Autor eines unter Umständen obskuren Vaudevilles plötzlich hälftig zu teilen hatte, kann für die Stoffwahl nicht unerheblich geblieben sein. Die Herausbildung eines historischen und daher ungeschützten Repertoires sogenannter Opernklassiker erscheint ebenso in anderem Lichte wie die überwiegend handschriftliche Überlieferung italienischer Opernpartituren, die sich eingeständenermaßen ausschließlich dem Schutzbedürfnis der betroffenen Autoren und Verleger verdankte. Sprangs Untersuchung bietet zu fast allen Bereichen des Musiklebens eine spannende und aufschlußreiche Lektüre und korrigiert das Geschichtsbild in wichtigen Punkten. So wird etwa William L. Crostens forschungsgeschichtlich einflußreiche These, nach der die Grand Opéra „an art and a business“ gewesen sei, allein durch den Umstand relativiert, daß Louis Véron, der erste „directeur-entrepreneur“ der Opéra, nicht einmal das Recht hatte, leitenden Mitarbeitern zu kündigen, und daß auch die Sachentscheidungen, beispielsweise Ausstattung und Mise en scène betreffend, in deren Kompetenzbereich verblieb. Neue Forschungsansätze wird auch die Konfrontation von Sprangs Ergebnissen mit weiteren Detailuntersuchungen bieten: Da Sprang sich vornehmlich auf gerichtskundige Rechtsakte konzentriert, bleibt beispielsweise die vertragliche Situation unberücksichtigt; im Zusammenhang mit der Diskussion einer „auktorialen“ Aufführungstradition (S. 96) hätte die gut dokumentierte Vertragsgestaltung

Giacomo Meyerbeers allerdings zumindest Erwähnung finden müssen. Auch harret das Verhältnis zwischen Rechts- und Pressegeschichte näherer Untersuchung, da insbesondere die Musikverleger Rechtsstreitigkeiten häufig ausschließlich aus Gründen der Werbewirksamkeit vom Zaume brachen. Jedenfalls ist in der Musikpublizistik keineswegs erst 1839 ein „klarer Hinweis auf den Beginn der Zwietracht zwischen den Verlegern“ (S. 75) zu finden, vielmehr gehört beispielsweise schon Maurice Schlesingers auch mit juristischen Mitteln ausgetragene Dauerfehde gegen den Salonkomponisten Henri Hertz zu den Auseinandersetzungen, die der wirtschaftlichen Konkurrenzsituation entsprangen. Gerade dieser Streit belegt jedoch, daß derartige Auseinandersetzungen nicht nur von wirtschaftlichen Interessen, sondern durchaus auch von ernsthaften ästhetischen Überzeugungen getragen sein konnten, die es freilich erst am Markt durchzusetzen galt. Sprangs Buch bietet für jeden am Thema Interessierten unverzichtbare Hinweise; als unerheblicher Sachfehler sei immerhin korrigiert, daß Jules Janin keineswegs 1844, sondern 30 Jahre später verstarb (S. 139). (Daß er den Rechtsstreit des Jahres 1844 durch seinen „plötzlichen Tod“ beendet haben soll, ist ihm allerdings durchaus zuzutrauen.)
(Oktober 1994) Matthias Brzoska

BÄRBEL PELKER: Die deutsche Konzertouvertüre (1825—1865). Werkkatalog und Rezeptionsdokumente. Teil 1 und Teil 2 Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 1008 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 99.)

Die vorliegende, für den Druck nochmals bearbeitete und erweiterte Heidelberger Dissertation beeindruckt bereits auf den ersten Blick durch ihren Umfang. Der im Zentrum stehende Werkkatalog für die deutsche Konzertouvertüre, dem eine kurze Entwicklungsskizze und eine knappe Dokumentation zur Theorie der Gattung vorangehen, umfaßt nicht weniger als 929 Werke, wobei versucht wurde, innerhalb der Zeitspanne 1825—1865 (mit gewissen Überhängen) sämtliche nachweisbaren Kompositionen im deutschen Sprachraum aufzulisten. Naturgemäß ist die Masse dieser Werke nicht

ins Konzertrepertoire gelangt, völlig unbekannt sind aber nicht nur viele der angeführten Kompositionen, sondern häufig auch deren Verfasser.

Der Katalog gliedert sich in die Kategorien „Titelblatt“, „Besetzung“, „Druckdatum“, „Autograph“ (Fundort und kurze Beschreibung), „Kopie“ (= Abschriften von fremder Hand), „Kompositionsdatum“ und „Erstaufführung“; daran schließen sich als keineswegs selbstverständliche Rubriken „Zeitschriften“ und „Erwähnungen“ als Dokumentationsmittel zur Aufführungs- und Veröffentlichungsgeschichte an. Die zeitraubende Berücksichtigung sämtlicher bedeutenden Musikzeitschriften sowie einer erdrückenden Masse von Sekundärliteratur — das Literaturverzeichnis umfaßt mehr als hundert Seiten! — hat wohl am meisten zu dem großen Gesamtumfang beigetragen, denn trotz der Differenzierung der Rubrik „Zeitschriften“ in bloße Aufführungsanzeigen, kurze Aufführungskritiken, allgemein gehaltene Sammelrezensionen und ausführlichere Einzelbesprechungen ertrinkt der Benutzer bei erfolgreichen, oft aufgeführten Konzertouvertüren in der Flut dieser Angaben: Bei Felix Mendelssohn Bartholdys *Sommernachtstraum*- und *Hebriden*-Ouvertüre ergeben sich z. B. jeweils fast sechs Seiten mit solchen Aufführungsreflexen in Zeitschriften, wozu nochmals vier Seiten mit Erwähnungen in der Sekundärliteratur hinzutreten.

Bei aller Würdigung der immensen Fleißarbeit Pelkers kommt man gleichwohl nicht umhin, auf das Problematische des alphabetisch nach Komponistennamen geordneten Katalogs, nämlich die starre Verfolgung des gewählten Kriterienmodells und die fehlende Gewichtung der Informationen, hinzuweisen. Es sei erlaubt, dies an einem in bezug auf Bedeutung und Umfang „mittleren“ Beispiel, d. h. an einem Komponisten vorzuführen, dessen Name (vor allem als Interpret fremder Werke) sehr bekannt, dessen Werke selbst aber allenfalls noch dem Titel nach geläufig sind: Hans von Bülow (S. 165—167). Die erste befremdliche Angabe begegnet bereits in der Titelzeile, da wie auch bei den anderen Komponisteneinträgen zusätzlich zu Namen und Lebensdaten noch sämtlicher Pseudonyme — hier „Peltast“ und „W. Solinger“ — angegeben werden: „Peltast“ verwendete Bülow jedoch nur als Schriftsteller, und auch „W. Solinger“ steht in keiner Bezie-

hung zu seinen Ouvertüren, sondern wurde von ihm lediglich in zwei mit Ferdinand Lasalle in Verbindung stehenden Gelegenheitswerken gebraucht. Als einziges Werk für den Katalog verbleibt die Ouvertüre zu Shakespeares *Julius Cäsar* op. 10a, nachdem in einer Fußnote die nicht ausgeführten weiteren Ouvertüren-Pläne Bülows angegeben werden (ob man wenigstens hätte erwähnen sollen, daß die 1854 entstandene Orchesterfantasie *Nirwana* in der zweiten Ausgabe 1880 den Untertitel „in Ouvertürenform“ trägt, sei dahingestellt). Fehlerhaft ist (neben einem Druckfehler im Titelblatt) indes schon die Rubrik für das Druckdatum. Pelker wird hier wie leider in vielen anderen Fällen auch Opfer ihres Ehrgeizes, neben dem Jahr auch den Monat anzugeben, wobei sie nicht berücksichtigt, daß die Aufnahme in den Hofmeister-Katalog meist erst mehrere Monate nach dem tatsächlichen Drucktermin erfolgte. So erschien Bülows Ouvertüre nicht erst im Oktober, sondern schon im März 1867 (geht u. a. auch aus Briefstellen Bülows hervor, die die Autorin selbst angibt!). Des weiteren ist die Angabe des Kompositionsdatums „Sommer 1849—November 1851“ insofern fraglich, als sich die für Pelker maßgebliche Passage des Briefes vom 21. Juni 1849 an seine Mutter („meine Ouvertüre, an der ich jetzt ordentlich arbeite“) nicht unbedingt auf op. 10a bezieht; der unmittelbar nach der Uraufführung geschriebene Brief an den Vater vom 14. Dezember 1851 spricht lediglich von einer schon früher gefaßten Idee und gibt für die Ausführung (die Instrumentierung, vielleicht aber auch die Komposition selbst) den Zeitraum der „letzten vier Wochen“ an. Ferner ist zwischen den beiden Fixpunkten überhaupt keine Rede von diesem Werk, so daß der Eintrag korrekt lauten müßte: „Sommer 1849 (?); November 1851“. Der erwähnte Brief an den Vater belegt im übrigen — wie auch eine bei Pelker fehlende Notiz in der *NZfM* (Bd. 35, S. 291), daß die Ouvertüre (sowie die andere Theatermusik zur Weimarer *Cäsar*-Aufführung) nicht am 7., sondern am 13. Dezember 1851 erstmals zu Gehör kam. Der enge Bezug zu Theateraufführungen des Shakespeare-Stückes wird im übrigen durch die spätere Komposition von Zwischenaktmusiken (1868, für eine Münchener *Cäsar*-Aufführung, welche allerdings offenbar erst vier Jahre später zustande kam), die

Bülow 1872 separat als *Vier Charakterstücke* op. 23 herausgab, unterstrichen — auch dies ein wichtiger Zusammenhang, den man bei Pelker, weil in ihrem Schema nicht vorgesehen, vergeblich sucht. Nach den erhaltenen Dokumenten insgesamt zu urteilen, ist Bülows Ouvertüre zunächst nicht als Konzertstück (zu dem sie dann später wurde), sondern als Teil einer größer angelegten Schauspielmusik entstanden — womit die Aufnahme in den Werkkatalog überhaupt in Frage gestellt wird (Opern-, Schauspiel- und Militärouvertüren werden ausdrücklich ausgeschlossen, S. 63).

Solche fehlende Verlässlichkeit von Daten und Fakten resultiert nicht aus einer Nachlässigkeit der Autorin, sondern aus der für niemand mehr überschaubaren Masse an Literaturbelegstellen, die eben das wirklich Wichtige für die einzelnen Werke im Wust des Belanglosen untergehen lassen. Dennoch vermag Pelker allein schon durch die Auflistung der Werke eine bedeutende bibliographische Lücke zu schließen; wer sich mit der deutschen Konzertouvertüre des angegebenen Zeitraums (wobei die Endmarke „1865“ doch recht willkürlich gesetzt ist) in Zukunft beschäftigt, wird zunächst zu der vorliegenden Publikation greifen müssen, auch wenn ihm die Nachprüfung der Angaben nicht erspart bleibt.

(Oktober 1994)

Peter Jost

WERNER PELZ: *Der Mainzer Domkapellmeister Georg Viktor Weber (1838—1911)*. Köln: Studio, Medienservice und Verlag Dr. Ulrich Tank 1991. 260 S., 19 Abb. (Kirchenmusikalische Studien. Band 1.)

Die Arbeit greift an vielen Stellen weit über ihren eigentlichen Gegenstand hinaus und bezieht ausgedehnte Exkurse über die Geschichte der Diözese Mainz im 19. Jahrhundert, die Mainzer Theologenschule, die Amtsvorgänger Webers, die Neugründung und den Aufbau des Domchors sowie den Orgelbau und das Kirchenchorwesen des Bistums mit ein. Es handelt sich also um eine lokalhistorische Studie, in deren Mittelpunkt zwar die Persönlichkeit Webers steht, die aber vor dem Hintergrund seiner Tätigkeit als Domkapellmeister (die sich weitgehend auf die Leitung des Domchores beschränkte) und seines Wirkens als Orgel- und Glockensachverständiger kaum

greifbar wird. Profil gewinnt Weber lediglich bei der Darstellung der verbissenen Auseinandersetzungen mit Franz Xaver Witt, Franz Xaver Haberl, Moritz Brosig u. a. Hier wird deutlich, daß die kirchenmusikalische Reformbewegung des 19. Jahrhunderts keineswegs einfach mit Witt und dem Cäcilianismus gleichgesetzt werden darf. Weber ging in seinen Forderungen in mancherlei Hinsicht noch über Witt hinaus und trat in diesen Meinungsverschiedenheiten mit einem autoritären Anspruch auf, der ihm in seiner Position in Mainz zwar zustatten kommen mochte, im publizistischen Rahmen aber durchaus die Grenzen seiner Kompetenz aufzeigte. Vor allem im Streit mit Josef Renner jun. zeigte sich, daß Webers Ansichten schon aus rein sachlichen Gründen nicht haltbar waren, was Renner veranlaßte, Weber als „obskure Persönlichkeit von sehr fragwürdiger musikalischer Bedeutung“ zu beschreiben.

Die große Menge der in diesem Buch ausführlich wiedergegebenen Einzelinformationen hat oft nur am Rande mit Weber zu tun oder beschreibt weitschweifig über Dutzende von Seiten hinweg z. B. Dispositionen von Organen, die unter Webers Aufsicht entstanden, ohne daß dadurch neue Aspekte über Webers Tätigkeit als Sachverständiger sichtbar würden. Die Studie hätte durch eine straffere und mehr exemplarische Darstellung erheblich gewonnen. Auch wäre zu wünschen gewesen, daß der Autor — über das Detail hinausgehend — Webers Vorstellungen und Grundsätze mehr herausgearbeitet und zum Ausgangspunkt einer kritischen Bewertung gemacht hätte. Gleichwohl ist die Publikation dieser Arbeit zu begrüßen, die eine bislang als schmerzlich empfundene Lücke in der Kirchenmusikgeschichte des Rheinlandes schließt.

(September 1994)

Bernhard Janz

Colloquium „Italien und Deutschland: Wechselbeziehungen in der Musik seit 1850“ (Rom 1988). Bericht. Hrsg. von Friedrich LIPPMANN. Laaber: Laaber-Verlag (1993). VIII, 290 S. (Analecta Musicologica. Band 28.)

Der Band vereinigt die Referate einer Tagung, die anlässlich des 100jährigen Bestehens des Deutschen Historischen Instituts in Rom durch dessen Musikgeschichtliche Abteilung

ausgerichtet wurde. Renato di Benedetto und Klaus Hortschansky behandeln die Rezeption der jeweiligen Musik des Nachbarlandes seit der Jahrhundertwende. Während die italienische Kritik vorwiegend die Möglichkeit einer Synthese der Nationalstile im „Kunstwerk der Zukunft“ diskutierte und damit eine schon in der französischen Musikkritik der ersten Jahrhunderthälfte formulierte Denkfigur aufgriff, ging die deutsche Kritik von einer endlich erreichten Hegemonie der deutschen Musik aus, die sie — merklich irritiert durch den Erfolg namentlich der veristischen Oper in Deutschland um 1890 — zu verteidigen suchte. Daß demgegenüber die Editoren der deutschen Denkmäler-Ausgaben italienische Musik in breitem Maße berücksichtigt haben und daß sich in der Person Eduard Hanslicks ein bedeutender Kritiker fand, der sich um ein differenziertes Verständnis italienischer Musik bemühte, weisen Martin Ruhnke und Friedrich Lippmann in ihren Beiträgen nach. Während Pierluigi Petrobelli Giuseppe Verdis Verhältnis zu Bach und den Wiener Klassikern untersucht, dokumentiert Sergio Martinotti den erheblichen Einfluß deutscher Vorbilder auf die italienische Instrumentalmusik; Leopold Kantner konstatiert ein vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte verschärftes Qualitätsgefälle zwischen Deutschland und Italien im Bereich der Kirchenmusikpflege. Sabine Henze-Döhring zeigt auf, daß sowohl die veristische Oper als auch die Wiederbelebung der Opera buffa von der Idee einer Wiederbelebung italienischer Affektdramaturgie getragen wurde. Dieser Unterschied zur naturalistischen bzw. neoklassizistischen Oper Frankreichs führte dazu, daß die italienischen Genres ausschließlich auf deutschen Bühnen breite Wirkung entfalten konnten. Die Beiträge von Volker Scherliess (Neoklassizistische Tendenzen) und Wolfgang Witzmann (Serielle und elektronische Musik) zeichnen die wechselseitigen Einflüsse zwischen den Musikkulturen beider Länder im 20. Jahrhundert nach und runden den informativen und gründlich redigierten Band ab.

(Oktober 1994)

Matthias Brzoska

HANNU SALMI: „Die Herrlichkeit des deutschen Namens ...“. Die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Ge-

stalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands. Turku: Turun Yliopisto 1993. 320 S. (Annales Universitatis Turkuensis. Ser. B Tom. 196.)

Das Buch gliedert sich in fünf große Kapitel. Auf eine allgemeine Einleitung folgt: „Was ist deutsch?': Wagners nationalpolitische Schriften und die Möglichkeit eines neuen Deutschlands". Dieser Abschnitt behandelt Wagners Schriften bis zum Jahre 1864 und sieht sie als Zeugnisse einer politischen Utopie. Dem wird im 3. Kapitel — „Zur Größe Deutschlands ...': Wagners politisches Handeln und Deutschlands Vereinigung 1864—1871" — gleichsam die Praxis entgegengestellt, die Realität, an der Wagner scheiterte. Folgerichtig lautet das 4. Kapitel: „Künstler und Staat trennen sich". Die Resignation führt zum letzten Abschnitt: „Epilog: ‚Mein Reich ist nicht von dieser Welt'". Diese Darstellung ist insgesamt und im allgemeinen richtig oder — besser gesagt — nicht falsch. Sie ist aber auch nicht neu, und um über das Allgemeine — um nicht zu sagen, die Allgemeinplätze — hinauszukommen, müßte sie sehr viel differenzierter sein. Das jedoch ist sie nicht. Der Ehrgeiz des Verfassers, in deutscher Sprache zu schreiben, wird dem Buch — man kann es gar nicht anders ausdrücken — zum Verhängnis. An den gewiß überdurchschnittlichen Deutschkenntnissen des Autors soll gar nicht gezweifelt werden, aber zum Schreiben eines Buches, noch dazu dieser Thematik, reichen sie nicht aus. Man trifft auf Schritt und Tritt auf grammatikalische und idiomatische Fehler, vor allem auch solche, die den Sinn entstellen oder gar nicht erkennen lassen, was denn gemeint ist. Der Autor möge mir verzeihen, aber das sprachliche Niveau erinnert allzuoft an schlechte Schulaufsätze, hinter deren Ungeschicklichkeit im Umgang mit dem Wort sich oft ein richtiger und mitteilenswerter Inhalt verbergen mag; es hilft jedoch nichts: Er geht in der sprachlichen Unbeholfenheit verloren. Ein Satz wie der folgende ist symptomatisch; es heißt auf S. 124: „Trotz der Tatsache, daß Wagner nach den Dresdner Ereignissen zum Tode verurteilt wurde, wollte er seine Revolutionsgedanken nicht aufgeben". Die sich hier äußernde Naivität kennzeichnet das gesamte Buch. Im übrigen ist die Behauptung, Wagner sei nach der Dresdener Mai-Revolution zum Tode verurteilt worden, falsch; das Zeug-

nis jedenfalls für die Richtigkeit seiner Behauptung bleibt der Verfasser schuldig. Er nimmt es aber auch sonst nicht sehr genau mit Daten und Fakten.

(August 1994)

Egon Voss

ULRIKE SCHILLING. *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XII, 425 S. (Bärenreiter Hochschulschriften.)*

Nachdem in den letzten zehn Jahren bereits monographische Studien über Hermann Kretzschmar (Heinz-Dieter Sommer, 1985), Friedrich Chrysander (Waltraut Schardig, 1986) und Guido Adler (Volker Kalisch, 1988) erschienen sind, hat nun Ulrike Schilling in ihrer Tübinger Dissertation über Philipp Spitta eine weitere „Gründergestalt“ der institutionalisierten Musikwissenschaft behandelt. Daß dies erst so spät geschehen ist, erscheint verwunderlich, denn Spitta hat als wissenschaftlicher Autor und Editor, als Hochschullehrer und Organisator die Methoden und Ziele der historisch-philologisch orientierten Musikwissenschaft der letzten rund einhundert Jahre in einem Maß bestimmt wie wenige andere seiner zeitgenössischen Fachkollegen, und dies weit über die Bach- und Schützeforschung hinaus (Spittas letztes größeres, nicht mehr zur Ausführung gekommenes Projekt war bemerkenswerterweise ein Buch über die Geschichte der deutschen Oper). Schillings Studie schließt die bisher bestehende Informations- und Darstellungslücke, aber sie schließt sie nur halb: Als Hauptquelle werden nämlich Spittas Briefwechsel (besonders die umfangreiche und aufschlußreiche Korrespondenz mit Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg), weniger ausführlich sodann seine musik- und musiktheoriegeschichtlichen Vorlesungsmanuskripte für seine Lehrtätigkeit an der Berliner Musikhochschule und Universität sowie einige weitere persönliche und amtliche Dokumente herangezogen; nur am Rande jedoch geht Schilling auf Spittas Bücher, Editionen (mit ihren Vorworten und kritischen Kommentaren), Aufsätze, Vorträge, Rezensionen, Miszellen und Lexikonartikel ein. Das Hauptmaterial besteht also aus Spittas handschriftlichem Nachlaß (zwei umfangrei-

che Teilbestände in den beiden Häusern der Staatsbibliothek zu Berlin), der von Schilling aufgearbeitet, in seinen wichtigen Inhalten dargestellt und inventarisiert wird. Daraus resultiert die Anlage des Buches: Nach einer biographischen Skizze der Familien Spitta und Herzogenberg (S. 9–35) folgt, meist nach Personen und Tätigkeitsbereichen geordnet, als ausführlichster Teil „Philipp Spitta nach seinen Briefwechseln“ (S. 37–238); anschließend werden die Nachlaßbestände der SBB-1 und SBB-2 aufgelistet und knapp kommentiert (S. 239–309; der Teilnachlaß in SBB-1 enthält hauptsächlich die — hier nicht weiter ausgewerteten — Materialien und Korrespondenzen zu Spittas Bach-Biographie, derjenige in SBB-2 Dokumente zur Biographie Spittas und seiner Familie sowie Briefwechsel und Vorlesungsmanuskripte); es schließen sich an eine Bibliographie der Veröffentlichungen Spittas (S. 311–322) und — als Anhang — eine teilweise kommentierte Auflistung der bei Spitta angefertigten (fünf) Dissertationen (S. 323), der Vorlesungen Spittas (S. 325–361), sein populär gehaltener Revaler Bach-Vortrag von 1866 (S. 363–378, ein frühes Zeugnis der Beschäftigung Spittas mit Bach) und ein aus dem Nachlaß Clara Schumanns stammender Brief Spittas an Brahms vom 13.10.1874 (S. 379–381), der in dem von Carl Krebs 1920 herausgegebenen Briefwechsel Brahms-Spitta nicht enthalten ist; ein Literaturverzeichnis und Personenregister beschließen den Band. Nicht berücksichtigt wurde ein weiterer Teil des Spitta-Nachlasses (vor allem Noten- und, in geringerem Umfang, Buchbestände), der sich in Lodz befindet und über den schon Christoph Wolff 1989 und 1991 berichtete (vgl. S. 3).

Durch die Konzentration auf den Nachlaß, in erster Linie die Briefwechsel, kann die Autorin ein streckenweise detailliertes Bild der äußeren und inneren Biographie Spittas entwerfen (sofern letztere bei einer so verschlossenen, ganz von seinen „Aufgaben“ okkupierten Gelehrtenatur wie Spitta überhaupt einsichtig wird). Ein weiterer, wie mir scheint, höher zu veranschlagender Gewinn der Studie besteht in der minutiösen Erschließung aller relevanten handschriftlichen Dokumente zu Spittas wissenschaftlichem und wissenschaftsorganisatorischem Wirken (zu denken ist etwa an seine maßgebliche Beteiligung an der Gründung und Fortführung der *Vierteljahrsschrift für Mu-*

sikwissenschaft [seit 1885] und der *Denkmäler deutscher Tonkunst* [1. Band 1892]). Daß Spittas Publikationen — also dasjenige Korpus, das sein Profil als Wissenschaftler erst letztgültig ausmacht — allenfalls peripher miteinbezogen werden, begründet Schilling mit folgendem Hinweis: „Während Spittas Veröffentlichungen kein oder nur ein sehr eingeschränktes Bild von seinem geistigen und weltanschaulichen Hintergrund liefern und noch viel weniger einen Einblick in seine Lebensverhältnisse, sein Wirken und seinen Standort in der Musikwelt des 19. Jahrhunderts geben, zeigt ihn der Briefwechsel gerade von diesen Seiten“ (Einleitung, S. 3). Freilich gehört der promovierte Altphilologe Spitta seinem ganzen bürgerlichen und intellektuellen Habitus nach nicht zu den Forschern, die ihre persönlichen Anschauungen und wissenschaftlichen Fehden in öffentlichen Erklärungen austragen (wie z. B. August Reissmann in seiner Polemik gegenüber Spitta, vgl. S. 83ff. und 153); mit der Aussage, daß Spittas Veröffentlichungen kaum Aufschlüsse über seinen „geistigen und weltanschaulichen Hintergrund“ gewährten, werden die Interpretationsmöglichkeiten dieser Texte, die Perspektiven, die sie eröffnen, jedoch weit unterschätzt. Statt dem heute in der seriösen Historiographie aus verschiedenen Gründen zweifelhaft gewordenen Lebensbild-Modell zu folgen, wäre meines Erachtens bei einer Persönlichkeit wie Spitta — bei allem Respekt vor der von Schilling geleisteten sorgfältigen Erschließung des Nachlasses — das umgekehrte methodische Vorgehen sachgemäßer und ertragreicher gewesen: nämlich das wissenschaftliche Werk, zumindest seine Schwerpunkte, in das Zentrum der Abhandlung zu stellen und — selbstverständlich — die Briefwechsel sowie andere persönliche und offizielle Dokumente in angemessener Auswahl einzubeziehen.

(November 1994)

Herbert Lölkes

DÉODAT DE SÉVERAC: Écrits sur la musique. Introduction, chronologie, notes et catalogue de l'oeuvre par Pierre Guillot. Liège: Mardaga (1993). 144 S., Abb.

Pierre Guillot legt in diesem Band alle heute ermittelbaren Schriften Déodat de Séveracs vor. Der Komponist, 1872 in Saint-Félix-de-Caraman im heutigen Département Haute-

Garonne südlich von Toulouse geboren und 1921 in Céret an der spanischen Grenze (Département Pyrénées-Orientales) gestorben, gehört zur Generation der französischen Komponisten, die sich in doppelter Weise gegen alles Deutsche stemmten, nämlich einerseits gegen den übermächtigen Einfluß Richard Wagners und andererseits, ausgelöst durch den Krieg von 1870/71 und verstärkt durch den Ersten Weltkrieg, gegen alles Deutsche insgesamt. In seiner jugendlichen Wagnerbegeisterung, späteren Ablehnung des Bayreuthers und in seinem Haß auf „la grande bochie“ ist Séverac zeittypisch, ungewöhnlich hingegen — und dies dürfte der Grund sein, daß er auch in Frankreich bis heute nur wenig bekannt ist — ist seine ebenso starke Ablehnung des „parisianisme“, der Zentralisierung, die sich auf musikalischem Gebiet einerseits in der Diktatur des „Prix de Rome“ und des im Conservatoire gepflegten akademischen Kompositionsstils und andererseits gegen die hierzu in Opposition stehenden „Indépendants“ wendet, die mit der ersten Richtung zumindest im hauptstädtischen Snobismus konform gingen. Séverac, der von 1896—1907 an der von Charles Bordes, Alexandre Guilmant und Vincent d'Indy gegründeten Schola Cantorum in Paris studierte, vertrat einen vehementen „Meridionalismus“ und verstand sich als Erbe der mittelmeerisch-lateinischen Kultur. Das Heil für die darniederliegende zeitgenössische französische Musik lag für ihn in der Volksmusik des Languedoc, des Roussillon und des südlich der Pyrenäen angrenzenden Kataloniens. Stilistisch dem musikalischen Impressionismus zuzurechnen, war Séverac mit zahlreichen Musikern und Künstlern der französischen und spanischen Moderne bekannt (Isaac Albeniz, Claude Debussy, Albert Roussel, Pablo Picasso, Juan Gris, Aristide Maillol, Georges Braque etc.) und verfolgte in seinem unspektakulären und ganz auf das mittelmeerische Lebensgefühl zentrierten Schaffen das Ziel einer reinen, quasi-archaischen, zutiefst lateinisch-maßvollen Musik, die den herrschenden „nordisch-nebligen“ Exzessen Wagnerscher und romantischer Prägung entgegengesetzt werden sollte. In seiner Geisteshaltung war Séverac ein Verwandter Maillols, der vergleichbare Ideale in der Plastik umsetzte.

Die von Guillot edierten, mit vielen hilfreichen Kommentaren versehenen Texte Séveracs veranschaulichen dessen musikalische Gedan-

kenwelt aufs deutlichste und sollten in jedem Falle dazu anregen, sich auch den vielfach noch unedierte[n] Werken dieses Komponisten der Jahrhundertwende, der insbesondere mit Klavierzyklen, doch auch mit Opern, Orgelwerken und Liedern hervortrat, zu nähern. Die Texte umfassen als Kompositionsvorlagen geschriebene Gedichte, Konzertkritiken, Umfrageteilnahmen, Stellungnahmen zu musikalischen Zeitfragen sowie Séveracs Abschußarbeit an der Schola Cantorum, die sich der Frage der Zentralisierung und deren (schädlichem) Einfluß auf die regionalen Musikausbildungsstätten widmet. Eine informative Einleitung, eine Chronik von Séveracs Leben und Schaffen sowie ein Werkverzeichnis runden den sorgfältig gemachten Band ab. Nicht zu vergessen ist auch das Personenregister, das erfreulicherweise bei allen im Verlag Mardaga verlegten Publikationen obligatorisch zu sein scheint, ein Service für den Leser, den man leider bei vielen musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen entbehren muß.

(Oktober 1994)

Susanne Shigihara

HILDE MALCOMESS: Die opéras minute von Darius Milhaud. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 225 S. (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 71.)

Die drei opéras minute von Darius Milhaud — *L'Enlèvement d'Europe*, *L'Abandon d'Ariane*, *La Délivrance de Thésée* — sind 1927 auf Anregung Paul Hindemiths entstanden. (Der Titel deutet auf die extrem kurzen Spieldauern von sieben, acht bzw. zehn Minuten hin!) Wie die parodistische Behandlung der antiken Sujets zeigt, sind die Werkchen als zeitgemäße Reaktion „auf die pathetische Weitschweifigkeit der Oper des 19. Jahrhunderts, besonders auf Wagner“ einzustufen. Der Librettist Henri Hoppenot „reduziert die Gefühlsäußerungen auf groteske, schlagwortartige Kürze von höchst komischer Wirkung“; dabei „fließen surrealistische Elemente mit typisch französischer Ironie zusammen“. Durch die im Minutenabstand wechselnde Szenerie sieht sich Milhaud zu einem knappen, anspruchslosen Kompositionsstil gezwungen, der auf den Techniken seines bis dahin entwickelten neoklassizistischen Stils aufbaut. Die Melodik, der Hilde

Malcomess ein ganzes Kapitel widmet, bedient sich häufig tonleiterartiger Strukturen. (Die Verfasserin erblickt darin „eine enge Verwandtschaft zu Verfahren der Etudenliteratur“!) Jedoch bleiben auch in der äußerlich primitiv wirkenden Faktur die Gesetze der Deklamation keineswegs unbeachtet. Leider geht die Autorin auf die Probleme sinngemäßer Textvertonung kaum ein, obwohl die vielerlei varianten Formen der Stufenmelodik weitgehend davon abhängig sind.)

Im Mittelpunkt der gründlichen, mitunter langatmigen Arbeit „steht die detaillierte Analyse von Text und Musik der opéras minute, ihrer durch die Kürze notwendig bedingten neuen dramaturgischen, kompositorischen und zeitlichen Strukturen“. Stilkritische und historische Ausführungen allgemeiner Art leiten zum Thema hin und schließen es ab.

(September 1994)

Adolf Fecker

Frank Martin. Das kompositorische Werk. 13 Studien. Hrsg. von Dietrich KÄMPER. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 207 S., Notenbeisp. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. Band 3.)

Den Inhalt des Buches bilden 13 Studien von Musikwissenschaftlern, die beim Symposium vom 18. bis zum 20. Oktober 1990 in Köln und Brauweiler mitgewirkt haben. Die Referenten sind alle Kenner mit fundiertem Wissen und bedienen sich überwiegend einer bemerkenswert klaren Ausdrucksweise („es schien dem Herausgeber geboten, so viel als möglich vom Darstellungsstil der einzelnen Autoren zu bewahren“). Jedoch das alte Problem für den Leser bleibt: Wer nicht über die Noten zu den analysierten Werken verfügt, muß sich mit den z. T. sparsamen Notenbeispielen begnügen und im übrigen versuchen, sich aus den allgemeinen Kommentaren zum Detail ein Gesamtbild von Persönlichkeit und Werk Frank Martins zu rekonstruieren.

Die Fachreferate beginnen mit dem Frühwerk, behandeln — jeweils auf der Basis einzelner Kompositionen — die Themen „Style chromatique und freie Tonalität“, „Form und Besetzung“, „Untersuchungen zu den Skizzen“, „Beobachtungen zur Kompositionstechnik“ und enden mit „Die Harmonik im Spätwerk“ Dieser Überblick wird ergänzt durch einen Erfahrungsbericht des Pianisten Paul Badura-

Skoda sowie durch einen Bericht über den „Unterricht bei Frank Martin“ von Ingo Schmitt.

Bernhard Billeter bezeichnet als „bei weitem wichtigstes musikalisches Element bei Martin die Harmonik“ und definiert diese als „Synthese aus Klang und Melos“ (merkwürdigerweise bleibt die „Ursatzlehre“ Schenkers unerwähnt). Typisch für Martins Klangbild sind vielgebrauchte Sekunden, Septimen und Nonen, durch leiterfremde Töne „geschärfte“ Dur- und Molldreiklänge, „fausses basses“ usw. Neben mancherlei Varianten reihentechnischer Faktur finden im Werk auch andere Mittel und Formen musikalischer Provenienz Aufnahme, z. B. die Diatonik im „Heldenmotiv“ des „Cornet“ (vermutlich eine Parodie?); „rhythmische Verfahren verschiedener Epochen und Länder“ oder die „Verarbeitung von Volksmelodien“. Sogar „Elemente der neuesten, von ihm heftig abgelehnten Musik wisse er sich zum Teil zu nutze zu machen“, wie der Komponist in einem Vortrag gesteht: etwa Clusterbildungen, von ihm allerdings sehr differenziert gehandhabt. Über Martins Melodiebildung und Textbehandlung (Deklamation) ist weniger zu erfahren. Vage Pauschalierungen wie „quasirezitativischer, repetitiver Tonfall“ oder „starker rhetorischer Grundzug“ sind kaum hilfreich.

In fast allen Referaten spielt die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Zwölftontechnik eine dominierende Rolle. Michael Stegemann zitiert: „Ich persönlich (Martin) verdanke Schönberg und seiner Theorie sehr viel, wenn ich sie zugleich auch mit aller Kraft meines musikalischen Empfindens dafür verdamme, die atonale Musik in die Welt gesetzt zu haben.“ Dazu bemerkt Dietrich Kämper, daß Martin schon in den dreißiger Jahren die „dogmatisch-reine Anwendung der Dodekaphonie“ abgelehnt habe, da sie „jede naturgegebene Hierarchie zwischen den Tönen aufhebe. Nur als eine Erweiterung, nicht als eine Aufhebung der Tonalität habe die Zwölftontechnik eine Legitimation“. (Der Freund und Förderer Ernest Ansermet spricht sinngemäß vom „Dodekaphonisten, der sich durch seine Unterwerfung unter die Reihe selbst in ein Korsett gezwängt hat“!) Solche Einstellung mußte einen Komponisten vom Schicksal Martins mit Theodor W. Adornos *Philosophie der Neuen Musik* in Konflikt bringen, die ja bekanntlich in der konsequenten Anwendung und Weiterentwicklung

des Schönbergschen Systems das Heil der Musik sah. Nach Billeter „betont Martin immer wieder das Primat der Quintverwandtschaften“, vom Referenten definiert „als ein Total, das weit über die Zwölfzahl hinausgreift, wenn wir dieses System nicht als Quintenzirkel, sondern als Quintenspirale darstellen“.

Die Diskussionen haben überwiegend Fragen und Ergänzungen zum Inhalt. Besonders wertvoll sind die „engagierten Beiträge“ von Maria Martin, der Witwe und ehemaligen Schülerin des Komponisten. Wolfram Goertz, beschäftigt mit der einzigen Oper *Der Sturm*, bezeichnet Martin als einen Komponisten, „der nie in ‚Mode‘ war, nie mit spektakulär-äußerlichen Neuheiten hervorgetreten wäre oder sich durch effektvolle ‚Weltanschauung‘ hätte hervorheben wollen oder können“. Deshalb ist er „in den fünfziger Jahren in den Verruf geraten, Traditionalist oder sogar Eklektizist zu sein. Heute sind wir so weit, daß wir unser Urteil über Martin einer Revision unterziehen müssen“ (Stegemann). Susanne Shigihara — die interessante Ausführungen zum *Requiem* beige-steuert hat — bestätigt dies, da die Revision des Urteils „das Symposium überhaupt erst möglich gemacht hat“.

Unentbehrliche Angaben zu den besprochenen und erwähnten Werken Martins fehlen leider ebenso wie die Daten der beteiligten Referenten. Ein kleiner Schönheitsfehler im gut ausgestatteten Buch ist die Vertauschung der Seiten 150 und 151.

(Mai 1994)

Adolf Fecker

VIKTOR ULLMANN: 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt. Mit einem Geleitwort von Thomas MANDL. Hrsg. und kommentiert von Ingo SCHULTZ. Hamburg: von Bockel Verlag 1993. 139 S.

Der vorliegende 3. Band der Reihe *Verdrängte Musik* erinnert an eine weitere Facette des nazistischen Völkermords. Die umfang- und aufschlußreichen Erläuterungen sowie Kommentare zu den einzelnen Kritiken von damaligen Ohren- und Augenzeugen, die Schultz anderen Quellen entnimmt, profilieren zusätzlich den finsternen historischen Kontext dieser Texte. Theresienstadt bzw. Terezin, das „Vorzugslager“ für Juden vor allem aus der Tschechoslowakei, war in Wahrheit ein Durchgangs-

lager auf dem Weg in die Gaskammer von Treblinka und Auschwitz. Die Hölle als Normalzustand, das absehbare Abgeschlachtetwerden als Alltagserfahrung: Auch und gerade da mußte, so scheint es, musiziert werden. Es mußte, weil die Nazis es aus propagandistischen Gründen nach außen sowie zur Irreführung der im Ghetto gefangengehaltenen Juden brauchten; es mußte, weil es diese selber brauchten und — als Behauptung ihrer Menschenwürde — wollten. Von Ende 1941, als das Lager eingerichtet wurde, bis etwa Sommer 1942 setzte sich nach anfänglichen Verboten durch die SS ein allmählich wachsendes Musikleben durch, das, wie aus anderen Berichten bekannt ist, oft erhebliches Niveau erreichte — von den bedeutenden kompositorischen Leistungen eben auch Ullmanns einmal ganz abgesehen. Daß es zusätzlich zu den Veranstaltungen nun auch noch Kritiken gab (wobei offensichtlich nicht geklärt ist, wie diese Musikkritiken eigentlich an die Ghetto-Öffentlichkeit gelangten), erhöht den Anschein einer gewissen Normalität, die freilich immer mehr den Charakter einer Fassadenkultur erhielt und gegen Ende — vor der fast vollständigen Räumung des Ghettos im Oktober 1944 und anschließenden Vergasung in Auschwitz — Züge eines makabren Potemkinschen Dorfes erhielt.

Ullmanns erhaltene Kritiken stammen von 1943/44; sie blieben bewahrt, weil Ullmann alle seine Manuskripte vor seinem Abtransport nach Auschwitz einem Freund übergab, der dann überlebte. Wahrscheinlich hat Ullmann selber hier schon mit Blick auf die Nachwelt ausgewählt — jedenfalls beziehen sich diese Kritiken hauptsächlich auf musikalische Veranstaltungen ab einem gewissen Niveau: u. a. *Esther* (tschechisches Bauernspiel), *La serva padrona*, *Die Zauberflöte*, *Carmen*, *Die Fledermaus*, *Die Schöpfung*, *Elias*, das (unter den Ghetto-Insassen kontroversielle) „Verdi-Requiem“, weiter Klavier- (u.a. mit Gideon Klein), Lieder-, Mozart- und Beethoven-Abende.

Die meist relativ ausführlichen, sorgfältigen und pointierenden Interpretations- und gegebenenfalls auch Werkkritiken sind in Ton und Gehalt kaum von Ullmanns damaliger anthroposophischer Weltanschauung angekränkt und wirken — wohl auch wegen einer gewissen Öff-

entlichkeitsorientierung — ungeachtet des journalistischen Genres weit weniger „verschmückt“ als seine erhalten gebliebenen privaten Aufzeichnungen (vgl. Bd. 2 und 3 von *Verdrängte Musik*.) Wie die Veranstaltungen und ihre Programme selbst, so bezieht auch Ullmann oft mehr oder minder unverhohlenen Stellung zur realen Situation, soweit es die Terror- und Zensurbedingungen eben erlauben. So meinte er apropos *Fledermaus* u.a. „Wir in Theresienstadt blicken einigermaßen ernüchtert in diese Welt, in diese Gesellschaft, deren Stützen häufig bedenklich schwanken und die stets mehr oder weniger angeheitert sind.“ Und, wie öfter die eigene kulturelle Kompetenz und darin das jüdische Moment betonend: „ich weiß: [...] ‚unsterbliche Walzerweisen‘ usw. Aber da gab es doch einen ziemlich bekannten, jüdischen Operettenkomponisten, der auch außerhalb von Theresienstadt stets zu kurz kommt, wiewohl er der Welt ‚Hoffmanns Erzählungen‘ geschenkt hat“ ... (September 1994) Hanns-Werner Heister

MAX PADDISON: Adorno's aesthetics of music. Cambridge: University Press (1993). XII, 378 S.

Theodor W Adornos Denken, gar seines über Musik, ist durch und durch deutsch, aus der deutschen Philosophietradition geboren, in die deutsche Sprache eingesenkt, auf die große deutsch-österreichische Musikentwicklung besessen fixiert. Die deutsche Musikwissenschaft hingegen vermochte in den letzten 25 Jahren seit seinem Tod, in denen die Ehrfurcht vor einem Lebenden einer entweder wichtigtuerisch bis beckmesserisch herumrögelnden oder einer infantil nacheifernden Vereinnahmung eines, der sich nicht mehr wehren kann, wich, auch nicht ansatzweise etwas Vergleichbares zu den großen Anstrengungen um sachliches Verstehen und kritische Weiterentwicklung seitens der Literaturwissenschaft, der Soziologie und Philosophie hierzulande und im europäischen Ausland zu entwickeln. Was bislang fehlt, ist eine umfassende Monographie über Adornos Musikphilosophie, die, anstelle der zumeist philologisch unseriösen Bekrittelungen da und dort und

den durchaus bemühten, aber meist nicht befriedigenden Dissertationen zur Seite, das gesamte Denken über und zur Musik nebst den philosophischen und einzelwissenschaftlichen Wurzeln im historischen Kontext ebenso wie im systematischen Aufriß erst einmal profund und in sachlichem Erkenntnisethos darlegt und erst eventuell im Anschluß daran Kritik dort äußert, wo sie vonnöten ist.

Es beschämt, daß genau dies ein Engländer nun vorgelegt hat. Ohne weiter über die psychoanalytischen Hintergründe der Verdrängung Adornos und seiner Theoreme spekulieren zu wollen, sein Standardwerk ist alleine schon wegen der skrupulösen Sachlichkeit, der Seriosität in der Argumentation, der sprachlichen Klarheit im Umgang mit Adornos Begrifflichkeit und der Breite des kognitiven Horizonts ein Armutszeugnis derer, die dieses Buch aus der Sicht der deutschen Forschung hätten ebenso gelungen schreiben müssen.

Nicht nur wird die Genese der kritischen Methode in den 20er Jahren nachgezeichnet, die „Theorie des musikalischen Materials“ ideologiefrei und nüchtern durchdiskutiert, die Probleme der „Ästhetischen Theorie“ mit denen der musikalischen Form und der sozialen Vermitteltheit transparent verbunden, sondern auch der vielleicht heikelste Teil der Adornoschen Musikästhetik, seine Geschichtsphilosophie, wird behutsam in einem historischen Durchgang von Johann Sebastian Bach bis John Cage erst einmal deskriptiv und verstehensorientiert entschlüsselt. Und eben dabei kommt der aus der musikologischen Sicht der deutschen Meisterdenker (aber auch nur auf dem ersten Blick) überraschende Befund an den Tag, daß Adornos Geschichtskonstruktion mitnichten teleologisch (d.h. auf die Zweite Wiener Schule als „Endzweck“ ausgerichtet) ist, sondern daß es sich bei dieser Unterstellung um eine undialektische Projektion derer handelt, die nicht einsehen wollen, daß Adorno seinen philosophisch emphatischen Wahrheitsanspruch zwar auf zentrale, aber letztlich historisch kontingente Problemzusammenhänge gleichsam kontextualisierte. Was Paddison (häufig explizit gegen Carl Dahlhaus gerichtet) herausgearbeitet hat, stellt ab jetzt den Stand einer wissenschaftlichen Rezeption dar, hinter dem zurückzubleiben unverantwortlich wäre. (Juli 1994) Claus-Steffen Mahnkopf

GOTTFRIED MICHAEL KOENIG: *Ästhetische Praxis. Texte zur Musik. Band 3: 1968—1991.* Hrsg. von Wolf FROBENIUS, Stefan FRICKE, Sigrid KONRAD und Roger PFAU. Saarbrücken: Pfau-Verlag (1993). VII, 388 S. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 1.3.)

Mit dem dritten Band ist die auf Vollständigkeit zielende Ausgabe der Texte von Gottfried Michael Koenig abgeschlossen, wenn man von einem Ergänzungsband absieht, der im vorliegenden Buch in einer Fußnote angekündigt wird und offensichtlich diejenigen Materialien enthalten soll, die momentan als verschollen gelten. Band 3 enthält in der Mehrzahl Texte über zwei miteinander verwandte Themenbereiche: elektronische Musik und Komponieren mit Hilfe eines Computers. Dabei geht Koenig zwar immer von seinen eigenen Werken und Computerprogrammen sowie seinen Erfahrungen als Leiter des Instituts für Sonologie an der Universität Utrecht aus, zielt aber häufig auf allgemeine Fragestellungen des heutigen Komponierens. Neben diesen Texten gibt es zum Teil sehr detaillierte Einführungen in eigene Werke und in die Funktionsweise der von Koenig geschriebenen Komponierprogramme. Schließlich enthält das Buch die Transkriptionen einiger Gespräche, die mit dem Komponisten geführt wurden. Etwa ein Viertel aller Beiträge war bislang unveröffentlicht.

Da es sich bei ausnahmslos allen Kompositionen Koenigs, von denen hier die Rede ist, entweder um elektronische Musik handelt oder um Instrumentalmusik, die mit Hilfe eines Computers geschrieben wurde, ist es nicht verwunderlich, daß das Thema Musik und Technik in allen möglichen Ausformungen die hier versammelten Schriften dominiert. Dadurch, daß der Komponist aus den verschiedensten Anlässen immer wieder gebeten wurde, sich zu diesem Thema zu äußern, entstehen zwischen den einzelnen Texten sehr viele inhaltliche Überschneidungen, und es kommt zu zahlreichen Neuformulierungen ein und desselben Sachverhalts, etwa bei der Erläuterung der Verwendung von Spannungssteuerung im elektronischen Studio oder bei der Darstellung der Komponierprogramme. Das ist nun zwar dem Autor gewiß nicht anzu-

lasten, führt aber beim Leser doch bisweilen zu Erschöpfungszuständen, zumal es Koenig um rhetorische Glanzlichter oder ironische Formulierungen selten zu tun ist.

Die Herausgeber haben in der Vorrede zum ersten Band dieser Ausgabe zu Recht darauf hingewiesen, daß die Schriften vieler anderer Komponisten serieller Musik mittlerweile weitaus besser dokumentiert und gesammelt seien als die Koenigs. In der Tat liegt einer der wichtigsten Bedeutungen dieses Buches darin, daß es, teils erinnernd, teils als theoretischer Kommentar zur jeweils aktuellen kompositorischen Arbeit, viele Gedanken und Formulierungen enthält, die einer noch zu schreibenden Theorie und Geschichte der seriellen Musik als Bausteine dienen mögen. Einigen Definitionen des Seriellen begegnet man gleichsam en passant, und selbstverständlich bezeugen die Art, wie Koenig den Computer einsetzt, und seine Ausführungen über das Verhältnis von — im Sinne der Informatik — formalisierbaren und nicht formalisierbaren Entscheidungen im Kompositionsprozeß die Kontinuität des seriellen Denkens bis in dieses Dezennium hinein.

Die Persönlichkeit des Komponisten Koenig bleibt bei fast allen Texten allerdings versteckt hinter all den Schaltungen, Programmierbefehlen, Formprozessen und Steuerungssignalen. Nur in einigen wenigen Vorträgen und vor allem in den Gesprächen entdeckt man etwas von dem leise unaufdringlichen Charakter Koenigs und seiner Ironie. Immerhin kann er auf die von Heinz-Klaus Metzger gestellte, mitten ins Zentrum zielende Frage „Haben Sie ein libidinöses Verhältnis zu Maschinen?“ antworten: „Ich nehme es an.“ (S. 136).

Die Editionspraxis der mit den Schriften Koenigs begonnenen Reihe *Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts* könnte bei den nächsten Büchern noch verbessert werden. So gibt es ein paar Unstimmigkeiten in den Titeln von Texten zwischen Inhaltsverzeichnis, den Texten selber und den bibliographischen Nachweisen. Die Nachweise selbst enthalten keine Seitenzahlen, sofern es sich um Beiträge in Zeitschriften oder Sammelbänden handelt. Schließlich könnte die Anzahl der meist computergesteuerten Druckfehler — auch im Register — verringert werden.

(Mai 1994)

Martin Erdmann

Österreichische Musik der Gegenwart. Eine Anthologie zur Schallplattenreihe des Österreichischen Musikkates von Gottfried SCHOLZ. Wien-München: Doblinger (1993). 219 S., Notenbeisp., 2 CDs.

30 Produktionen auf Langspielplatten sind zur „Österreichischen Musik der Gegenwart“ bis 1990 erschienen, und die Reihe wird mit CDs fortgeführt werden. Die vorliegende Anthologie bringt nun auf zwei CDs Ausschnitte oder kürzere Werke dieser Reihe, enthält die Noten in verkleinerter, teils natürlich dann schwer lesbarer Wiedergabe und zu jedem der vertretenen 27 Komponisten Lebenslauf, knappes Werkverzeichnis und ausführliche Analyse und Charakteristik der Musiksprache, Formgestaltung und Satztechnik des wiedergegebenen Werkes oder Ausschnitts. Und in diesen Analysen ist Gottfried Scholz geglückt, was bisweilen angestrebt wird, aber peinlich berührt: eine Konzentration des analytischen Blickes auf je Eines; hier eine originelle Formgestaltung, dort einen eigenwilligen Umgang mit seriellen Prinzipien, da wechselnde Freiheiten und Festlegungen neuer Notation. So sind sie für den Fachmann hilfreich und ermöglichen zugleich dem Schüler den Zugang zum unbekanntem Land Neuer Musik.

Nur mit der Gegenwart hapert es, wenn begonnen wird mit Egon Wellesz (1885), Hans Gál (1890), Ernst Krenek (1900) und Jenő Takács (1902) und nur zwei unter 50 sind; aber die Schallplattenreihe hatte nun einmal Nachholbedarf, und da sie fortgesetzt wird, sollte Gottfried Scholz auf Edition eines zweiten Bandes drängen, der dann auch die Musik von Beat Furrer, Herbert Lauermaun und anderen jüngeren Komponisten vorstellen kann. Die Anthologie ist deutsch/englisch und kann so die Mannigfaltigkeit österreichischer Musiksprachen auf hohem Niveau international vorstellen!

(Juli 1994)

Diether de la Motte

The Historical Harpsichord. Volume three. General Editor: Howard SCHOTT. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1992). VIII, 161 S., Abb.

Der dritte Band dieser wertvollen Reihe enthält die Beiträge „Bartolomeo Cristofori as Harpsichord Maker“ von Hubert Henkel und „The Identification of Italian String Keyboard

Instruments" von Denzil Wraight. Henkel beschreibt die fünf oder sechs erhaltenen Instrumente Cristoforis, die zu den Kielklavieren zu rechnen sind. Es handelt sich um zwei oder drei Cembali (eines ist nicht signiert), ein ovales Spinett und zwei „spinettoni“. Henkel nutzt für seine Feststellungen die besonderen Möglichkeiten, die sich daraus ergeben, daß über Cristoforis Arbeit und speziell über einzelne Instrumente gewichtige Dokumente überliefert sind — ein Umstand, der in dieser Art fast einzigartig ist.

Henkel wirft auch einen Blick auf die Gesamtheit der erhaltenen bzw. belegten Instrumente Cristoforis und konstatiert eine ungewöhnliche Vielfalt der Bauformen sowie die Originalität vieler Einzelheiten. (Schott spricht in seinem Vorwort von dem anderen Typ des Cembalobauers, der mehr oder weniger immer wieder das gleiche Modell baut: Er vergißt hinzuzufügen, daß Cristofori am Hofe eine „Planstelle“ innehatte, die ihm das Experimentieren erlaubte.) Henkel zieht die Möglichkeit in Betracht, daß einige weitere Instrumente ohne Signierung von diesem Meister stammen könnten. Bei der Betrachtung der Einzelheiten geht es auch um Fragen wie Wandstärke und Stabilität, Raffinessen der Registerschaltung, Rosette und akustische Funktion, Deckelverschluß und Inschriften.

Ist für Henkel die Zuschreibung von Instrumenten an einen bestimmten Erbauer nur ein Seitenthema, geht es bei Wraight ausschließlich um dieses Problem. Er diskutiert die verschiedenen Methoden, darunter die Betrachtung der dekorativen Einzelheiten oder der Profile (die andere Verfahren natürlich nicht ausschließt) die sicherste Methode ist. Der Vergleich muß allerdings genau sein; die entsprechenden Verfahren beschreibt Wraight gleichfalls. Der Wert solcher grundsätzlichen Studien ist kaum zu überschätzen. Vielleicht wären Zahlen zur Frage der Identität von Profilen bei verschiedenen Cembalobauern interessant gewesen, aber im ganzen überzeugt Wraight um so mehr, als er selbst „historische“ Tasteninstrumente baut, ohne den geistigen Ausgangspunkt von heute mit dem von damals zu verwechseln.

(Juni 1994)

Dieter Krickeberg

ACHIM HOFER: Blasmusikforschung. Eine kritische Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1992). VII, 283 S.

Seit der Etablierung der Blasmusikforschung als Teilbereich der Musikwissenschaft zu Anfang der siebziger Jahre haben sich zahlreiche Publikationen in diesem Forschungsbereich mit der Komplexität und der Definitionsproblematik des Phänomens „Blasmusik“ befaßt. Achim Hofer, der sich bereits mit seiner Dissertation (*Studien zur Geschichte des Militärmarsches*, Detmold 1987) mit einem zentralen Teilbereich der Blasmusikforschung intensiv, explizit und mit Akribie auseinandergesetzt hat, versucht mit dieser „kritischen Einführung“ die gesamte vielschichtige Materie „Blasmusikforschung“ analytisch, definitorisch und syllogistisch zu erfassen. Daß auch Hofers Bemühen, die Zielsetzungen, existenziellen Inhalte, musikästhetischen Problemstellungen und methodischen Verfahren zu hinterfragen, durch die unexakte Nomenklatur „Blasmusik“ und durch deren extensive Variantenvielfalt erschwert wird, ist dem Autor a priori bewußt. Hofer versucht daher im systematischen Teil seines Buches zunächst aus der Fülle der vorliegenden, teils diametral auseinandergehenden Äußerungen zum Gegenstand der „Blasmusikforschung“ eine schlüssige, objektive Definition dessen herauszufiltern, was das Substantielle der „Blasmusik“ sui generis ausmacht. Die Terminologie der „geblasenen Musik“ (Hofer schlägt hierfür als generellen Terminus „Musik für Bläser“ oder „Musik für Blasinstrumente“ vor), die die ensemblebezogene „Bläsermusik“ ebenso inkludiert wie die orchestrale Form der „Blasmusik“, wird dadurch präzisiert und semantisch einwandfrei abgeklärt. Was in diesem Bereich die dialektische Darstellungsweise Hofers unter Heranziehung fundierter Quellen mit immensem Zitatenaufwand effektuiert, stößt bei der musikästhetischen Erfassung der Blasmusik freilich auf unüberschreitbare Grenzen. Eine Ästhetik der Blasmusik kann es — nach Hofer — „nicht geben: Obgleich eine Polka und Schönbergs op. 43a gemeinsam unter ‚Blasmusik‘ zu fassen sein mögen, haben sie doch weit weniger miteinander zu tun als beide Stücke für sich mit nicht blasmusikspezifischen Bereichen: der populä-

ren Musik hier und der Kunstmusik dort ..." (S. 48). Aus diesen beiden disparaten Positionen, zwischen denen das breitgefächerte und weitgespannte Spektrum „Blasmusik“ zu sehen ist, wird einerseits deutlich, wie schwer die einzelnen Erscheinungsformen der Blasmusik aus historischer, systematischer oder musikästhetischer Perspektive auf einen Nenner zu bringen sind; andererseits aber dokumentiert sich darin signifikant die enorme Spannweite und Dimension der „Blasmusikforschung“ zwischen populärer Gebrauchsmusik und „Sinfonischer Blasmusik“. (Obgleich „die gängige inflationäre Entwicklung“ [S. 58] den Begriff „sinfonisch“ in Frage zu stellen scheint, unterstreicht Hofer unter Hinweis auf die Entwicklung der Symphonic Bands in den USA und analoger Tendenzen in der europäischen Blasmusik plausibel den Kunstanspruch dieser Gattung.)

Breiten Raum widmet Hofer im systematischen Teil seines Buches vor allem auch der ideologischen Facette der Blasmusik, wobei er im Zusammenhang mit der Assoziation Militarismus und Blasmusik und der daraus immer wieder abgeleiteten Forderung nach einer entmilitarisierten Blasmusik folgerichtig vor Fehlschlüssen und ressentimentbeladenen Auffassungen warnt. „Blasmusikforschung darf sich der Ideologiekraft großer Teile des (Amateur-)Blasmusikwesens nicht verschließen. Zu warnen ist sowohl vor einem Ignorieren wie auch vor einer unkritischen Übernahme ideologischer Sichtweisen. Einseitig idealistische Interpretationen konservativer Ausrichtung sollten ebenso vermieden werden wie pauschalierende Militarismusvorwürfe. Das Amateur-Blasmusikwesen verlangt angesichts seiner Vielfältigkeit nach differenzierter Betrachtungsweise ..." (S. 81).

Im zweiten Teil seines Buches befaßt sich Hofer vorwiegend mit dem historischen Bereich der Blasmusikforschung: Von der Bläsermusik des Mittelalters mit ihren diversen Erscheinungsformen, beginnend mit der „alta musica“, der variablen bläserischen Besetzungspraxis der Stadtpfeifer und den Spieltraditionen der Hoftrompeter, spannt sich dabei ein weiter Bogen fundierter Betrachtung, bis hin zur Darstellung der Bläser- und Blasmusik des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Bläsermusik des 18. Jahrhunderts, in deren Zentrum die

Tradition der „Harmoniemusiken“ und der „Türkischen Musik“ steht, nimmt in dieser historischen Darstellung naturgemäß breiten Raum ein. Es würde zu weit führen, auf spezielle Details dieser insgesamt überaus profunden historischen Darstellung einzugehen, deshalb sei nur global auf die von Hofer herausgearbeiteten musikkulturellen Querverbindungen und auf die Fülle des einbezogenen Quellenmaterials hingewiesen. Daß Hofer aus seiner blasmusikhistorischen Gesamtschau bestimmte Fakten — etwa auf Beethovens Werke für Militärmusik (im Kapitel „Anspruchsvollere Originalliteratur“) oder auf die Instrumentationsspezifik der österreichischen Militärmusik im 19. Jahrhundert („Militärmusik des deutschsprachigen Raums“) — ausklammert, wird nur bedauern, wer sich von dieser „kritischen Einführung“ eine erschöpfende Darstellung aller Entwicklungsstufen, -tendenzen und -strukturen der Blasmusik erwartet. Auch wenn Hofer Ernst Kreneks *Sinfonie für Blasorchester op. 34* oder Alban Bergs *Konzert für Violine, Klavier und Bläser* nicht als richtungsweisende Werke einer Blasmusik-Avantgarde anzuerkennen bereit ist und sie einer anderen Tradition (welcher bleibt allerdings leider unbeantwortet) zuordnet, so tun derartige, in offenkundigem Widerspruch zur ansonsten exakten und objektiven Darstellungsweise der Gesamtthematik stehende Aussagen des Autors den qualitativ hohen Ansprüchen des Buches keinerlei Abbruch. Wertvoll wird Hofers Publikation nicht zuletzt durch die aufgeworfenen Fragen, die künftighin die Wissenschaftsdisziplinen rund um die Blasmusikforschung beschäftigen sollten: Etwa wenn der Autor fordert, Worthülsen wie „kulturelle Identität“ oder „große Tradition“ im Zusammenhang mit dem Amateur-Blasmusikwesen zu überdenken und mit Inhalten zu füllen; oder aber wenn Hofer die Musikpädagogen auffordert, sich „im Hinblick auf Hundertertausende von Kindern und Jugendlichen in den Amateur-Blaskapellen“ in stärkerem Maße als bisher mit diesem Medium auseinanderzusetzen, und von der Musikpädagogik erwartet, daß sie „offener ist für zukünftige Entwicklungen“ (S. 83). Mit festgefahrenen Entstellungen, Widersprüchen, Vorurteilen, Engstirnigkeiten aufräumend, weist

Hofer in seinem Buch auch Wege in die Zukunft, denn „eine Blasmusikforschung, die nicht dem Vorurteil verfällt, ‚Bläsermusik‘ sei immer ‚ernste‘ Musik, tut gut daran, sich bewußt zu machen, daß selbst die utopisch erscheinende Aufarbeitung aller ‚seriösen‘ Werke nicht das Ende ihrer Forschung bedeutet...“ (S. 239).
(September 1994)

Eugen Brixel

WILLIAM WATERHOUSE: The new Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors. London: Tony Bingham (1993). XXXVII, 518 S.

Mit diesem lange erwarteten Band liegt nunmehr die 7. Auflage eines für Instrumentenkundler und Musiker unverzichtbaren Werkes vor. Es gehört zu den „Dauerbrennern“ wie der „Lütgendorff“ für Streichinstrumente oder der „Pohlmann“ für Lauten. Alle haben sie gemeinsam, daß sie ursprünglich aus der Initiative eines einzelnen entstanden sind und im Lauf der Zeit ihre Eigendynamik entwickelten, indem viele Fachkollegen mit Beiträgen dazustießen. So verlangten diese Werke in regelmäßigen Abständen nach verbesserten Neuauflagen, die der Natur der Sache entsprechend immer mehr anschwellen. Das jüngste Buch ist nahezu doppelt so dick wie sein Vorgänger. Waterhouse, von dem 1983 verstorbenen Langwill selber noch als Nachfolger designiert, hat sich der großen Aufgabe würdig erwiesen. Eine eindrucksvolle Dankesliste belegt seine weitgespannten Kontakte, und mit Herbert Heyde als Sachverständigem für Brandstempel hat er sich einen erfahrenen Spezialisten als Koautor ins Haus geholt.

Der neue Langwill-Index unterscheidet sich von den vorhergehenden durch den Verzicht auf ganzseitige Illustrationen und Farbphotographien, wohl aus Kostengründen. Dafür besitzt er große Mengen an Zeichnungen von Brand- und Schlagstempeln, Stammbäumen von Instrumentenmacherfamilien etc. Neu ist eine Übersichtskarte von Mitteleuropa und seinen Zentren des Blasinstrumentenbaus in den Umschlagseiten. Das Layout ist ebenfalls verändert (klare Abgrenzung der alphabetischen Ordnung, weitere Zwischenräume zwischen den Einzeleinträgen, dafür unterschiedlich große Typen, was das Lesen allerdings

etwas anstrengend macht). Neu sind vor allem aber neben zahlreichen neu aufgenommenen Namen auch Angaben zu Biographien (möglicherweise hat der „Lütgendorff“ hier Pate gestanden).

Was fehlt, sind die zahlreichen als historische Dokumente bedeutenden Vorreden zu jeder Auflage, die Langwill stets wieder abgedruckt hatte und die einen guten Eindruck vermitteln von der Entstehungsgeschichte des Werkes. Waterhouse setzt hier ein deutliches Zeichen: Mit diesem Buch beginnt eine neue Epoche in diesem Fach, und es ist zu hoffen, daß das Zeitalter des Computers mit seiner Freude am schnellen Erfassen großer Quantitäten nicht die Qualität persönlicher Kontakte — zu Kollegen sowohl wie auch zu Instrumenten — mindert.

(Mai 1994)

Annette Otterstedt

FELIX HOERBURGER: Valle popullore. Tanz und Tanzmusik der Albaner im Kosovo und in Makedonien. Hrsg. von Thomas EMMERIG unter Mitarbeit von Adelheid FEILCKE-TIEMANN und Bernd REUER. Frankfurt a. M.-Berlin-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 286 S., Notenbeisp.

Die relativierenden Fragen stellt der Autor am Ende seiner 1963 erfolgreich verteidigten, bislang ungedruckten Habilitationsschrift selbst: „Können wie überhaupt wirklich verstehen, was in einer Musik (oder in den ‚Komponisten-Interpreten‘ — d. Rez.) vor sich geht, deren Gesetze von den Gesetzen der schriftlich konzipierten Musik so weit abweichen? Oder sind wir nicht immer wieder nur darauf angewiesen, nur darauf beschränkt, ihre äußeren Formen zu messen, ohne die Triebkräfte zu begreifen, zu fühlen, ja zu ahnen, die an solchen Gestalten und Gestaltungen wirksam sind,“ (S. 156). Kann ein Nichtbayer bayerische, ein Nichtalbaner albanische, ein Nichtafrikaner afrikanische Musik erfassen, selbst wenn er mit den (in Europa und Nordamerika) hochentwickelten Analysemethoden an solche Musik herangeht? Hoerbürgers hochinteressante Schrift versucht, die Herangehensweisen der Musikinterpreten, die zugleich Musikschröpfer sind, und die musikalischen Ergebnisse in bezug auf den Volkstanz von Albanern außerhalb ihres heutigen Staats-

gebietes, im Kosovo und in Makedonien, zu erfassen. Dazu betrieb er selbst 1959 Feldforschungen in diesen Gebieten. Die musikalische Interpretation geschieht weitestgehend durch spezialisierte Zigeuner, die Tanzausübung durch Albaner. Wenngleich Hoerburger nur in geringem Maße auf die choreographische Seite des Tanzes, auf die Tanzschritte, eingeht und der historische Aspekt aufgrund des Forschungsstandes nur wenig Beachtung finden kann (es wird Volksmusik des 20. Jahrhunderts analysiert, die während der osmanischen Besetzung intensiv — aber wie intensiv? — von türkischer Musik geprägt wurde), so entsteht dennoch ein umfassendes Bild des Volkstanzes der Albaner. Ein erstes Kapitel wendet sich dem Tanz der Albaner zu. Der Autor geht auf die begriffliche Seite ein (wobei er „verschiedenethnische“ Beeinflussungen feststellt), beschreibt die wesentlichen Tanzformen und die religiös bedingte Trennung der Geschlechter in der gesamten Tanzausübung, den Freiluft- und den Innenraumtanz und den rituellen Bezug. Er geht in einem zweiten Kapitel auf die Tanzmusik der Albaner ein (wobei er die These aufstellt, daß Tanzmusik in erster Linie Reizmittel, Stimulans sei, S. 48) und unterscheidet vokale und instrumentale Tanzmusik. Ein Schwerpunkt der gesamten Darlegung aber ist das Zusammenwirken von der führenden zweifelligen Trommel (topuz) mit der Schalmei (Kegeloboe, surle) beim Männertanz. Naturgemäß blieb dem Autor die Musik der Frauen zur Rahmentrommel (def) verschlossen. Die Auswertung seiner gesammelten Tonaufnahmen (auf den S. 157—279 teilt er Auszüge in Transkription mit) läßt zwei grundsätzliche Herangehensweisen der Interpreten erkennen: Rubato- und Giusto-Formen, jeweils mit rhythmisch-metrischen, melodischen und tonalen Charakteristika. (Ein Vergleich mit türkischer Musik, aber auch mit weiterer südosteuropäischen Musik würde zu interessanten Ergebnissen führen.) Anhand des Gegenüberstellens von topus- und surle-Interpretationsstil und -Funktion gelangt Hoerburger zu Unterscheidungen und zu Gemeinsamkeiten. Letztere betreffen den Prozeß des Werdens von Form und Melodie, was letztlich erst in der Stretta geschehen ist. Es wäre das Moment des gegenseitigen Stimulierens von Interpreten und Tänzern zu untersuchen, und auch das „Nie-zweimal-Dasselbe“-Prinzip

wäre zu erforschen. Immer und immer wieder aber kommt er auf die „ekstatischen“ Momente zu sprechen — im Tonbereich, in der Formung, dem Stil, der Instrumentenhaltung usw. Hoerburgers Schritt ist, über 30 Jahre nach ihrer Fertigstellung, überaus anregend und stimulierend und hat nichts von ihrer Aktualität eingebüßt.

(Juli 1994)

Klaus-Peter Koch

RAINER MARIA BRANDL / DIETHER REINSCH: Die Volksmusik der Insel Karpathos. Die Lyramusik von Karpathos. Eine Studie zum Problem von Konstanz und Variabilität instrumentaler Volksmusik am Beispiel einer griechischen Insel 1930—1981. Göttingen: EDITION RE (1992). 1. Halbband: Textband 320 S., 2. Halbband, Heft 1—6: Transkriptionen 457 S., 3. Musikbeispiele, 2 Kassetten. (Orbis Musicarum. Band 9.)

Hartnäckig hält sich die Mär, musikethnologische Gegebenheiten, ob Musik selbst, ob Musikinstrumente, Musizierpraxis, Verknüpfung mit Brauchtum usw., seien konstant, de facto unveränderbar. Vorliegende Studie über die Lyra-Musik auf Karpathos vermag mit umfangreicher Analyse auf der Grundlage von Feldforschungen zwischen 1973 und 1981 und mit der Möglichkeit des Vergleichs mit Forschungsergebnissen aus den Jahren 1935 und 1938 von Samuel Baud-Bovy den Beweis zu erbringen, daß sowohl (relativ) konstante als auch variable Faktoren wirksam sind. Rainer Maria Brandls methodischer Ansatz geht von Ch. S. Peirces semiotischer Triade Pragmatik-Syntax-Semantik aus und analogisiert sie zur Musik. Dadurch gelingt ein umfassendes Herangehen an Musik und Musikleben der Insel. Dem Ansatz, „von der grundsätzlichen Fremdheit der ästhetischen Kategorien und musikalischen Hörgewohnheiten auszugehen“ (S. 12), kann so sich angenähert werden. Dennoch können auch die präzisesten Methoden der musikalischen Analyse nicht erreichen, daß ein Außenstehender die identische Wiederholung derselben Interpretation (die ohnehin niemals eine völlig identische darstellt, sondern nur innerhalb eines bestimmten Toleranzbereichs identisch ist) eines „skopos“ (das „konkrete Ziel“, S. 54, oder die „Weise“) anhand der festgemachten quantitativen Merkmale er-

zielt, dies zumal nicht nach einer bestimmten Zeit und ohne Kenntnis des Interpretationsstils. Gerade deshalb sind Interviews mit Interpreten der Musik (und Rezipienten?), so wie es der Autor praktiziert, von großer Bedeutung. Brandl gliedert den ersten allgemeinen Teil in „Die Insel und ihre Menschen und Musik und Gesellschaft“. Darin werden soziale und soziologische Verflechtungen und Beziehungen (Terminus „*parea*“ für den musikalischen Freundeskreis von Männern in der Taverne, dem „*kafeneio*“, Terminus „*kefi*“ für die positive Einstellung des Spielers zur und während der Interpretation) deutlich, ohne die keine Musik funktioniert. Zu festgelegt und eingeschränkt scheint die Übersetzung „Melodiemodell“ für den „*skeletos*“ des „*skopos*“ zu sein (S. 55), für den im Hinterkopf immer gedachten, niemals aber aussprechbaren Komplex von strukturell-„ideelichen“ Merkmalen, die die verschiedenen Realisationen ein und desselben „*skopos*“ zu einer Einheit binden, die verschiedenen „*skopoi*“ aber voneinander unterscheiden. Die „*doxaries*“ (Fiorituren oder Spielfiguren) sind es, die den Rezipienten den Interpretationsstil des einen Spielers von dem eines anderen hauptsächlich unterscheiden lassen (was offensichtlich besser erfaßt werden kann, als die „*skopos*“-Unterschiede). In einem zweiten Kapitel, das beweisende Herzstück der Abhandlung, stellt der Autor solche analytischen Ergebnisse vor und erfaßt die Charakteristika der Individualstile. Ein drittes Kapitel widmet sich der „Geschichtsproblematik“. Der Autor nimmt Stellung zu Hypothesen, die eine direkte Tradierung von der griechischen Antike oder vom frühen Organum oder von der byzantinischen Musik bis in die Gegenwart annehmen. Die Publikation bezieht bereichernd eine Analyse der Texte (Diether Reinsch) mit ein. Ein quellenkritischer Anhang beschließt den ersten Band. In sechs Heften werden Transkriptionen, Skelette der „*skopoi*“, Spielfiguren usw. mitgeteilt und verglichen, und zwei Tonbandkassetten machen das Ergebnis auch gehörmäßig nachprüfbar. Eine Publikation, die außergewöhnlich fundiert und aussagekräftig ist und ähnliche Studien zur Folge haben sollte.

(Oktober 1994)

Klaus-Peter Koch

Les Quadrupla et Tripla de Paris. Édition des plainschants établie par Michel Huglo (= Le

Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris 1.) Hrsg. von Edward H. ROESNER. Monace: Éditions de l'Oiseau-Lyre 1993.

Seit langem liegen uns die drei wichtigsten Quellen zum *Magnus liber organi* in Form von Faksimilia vor. Aber trotz aller Bemühungen um Authentizität verhindert bei der mehrstimmigen Musik des 13. Jahrhunderts das Notenbild des Originals einen unmittelbaren Zugang. Die modale Aufzeichnungsweise enthält ein so hohes Maß an abstrakt vereinbarten Bedeutungen, daß sie für heutige Sänger oder Leser nur mit Mühe entziffert werden kann. Allein eine hohe Vertrautheit, die aber eine intensive Beschäftigung mit dem Repertoire voraussetzt, könnte eine Umschrift, und sei es nur eine diplomatische, ersparen. Hinzu kommt, daß wir zumindest für die Organa bis heute auf die Übertragung Heinrich Husmanns aus dem Jahre 1940 angewiesen sind. Nur bei den Conducti sieht die Situation dank der Unternehmungen von Gordon A. Andersons und Ethel Thurston besser aus. Ein solches verdienstvolles Unternehmen, wie Edward Roesner es jetzt mit diesem Band angeht, scheint also überfällig zu sein. Doch wird es trotz der anhaltenden Begeisterung für die „Alte Musik“, was immer damit gemeint sein mag, ein Unternehmen für die Wissenschaft bleiben und keine „praktischen Ausgaben“ oder gar Taschenpartituren für den allgemeinen Bedarf nach sich ziehen. Das bietet zugleich die Chance, ohne Rücksicht auf solche Notwendigkeiten „so viel wie möglich vom Charakter des Repertoires, wie es in den Manuskripten vorgefunden wird, zu bewahren“ (S. lx). Das ist im Falle der drei- und vierstimmigen Organa angesichts der erstaunlich stabilen Überlieferungslage noch recht einfach. Das Konzept wird sich an den zweistimmigen Organa, dem „Herzstück des *Magnus liber organi*“ (S. lxxix), bewähren müssen, die Roesner zu Recht als „Zeugen eines Prozesses des Neukomponierens und Umformens“ (S. lx) bewertet. Gleichwohl gibt es auch in den hier vorgelegten Stücken eine Fülle von Problemen. Jede Übertragung ist eine Entscheidung für eine ganz bestimmte Interpretation und schließt zwangsläufig andere Möglichkeiten aus. Das gilt in erster Linie für die rhythmische Darstellung. Roesner ist sich dieses Problems bewußt und weist auf den „melodischen rhythmischen und kontrapunktischen Kontext“ und

nicht zuletzt auf die „Sensibilität des Herausgebers“ (S. lxxxvii) hin, die eine solche Entscheidung mitbestimmen. In vielen Fällen sind sogar mehrere Lösungen „korrekt“. Dabei stützt er sich auf die Theorie, wie sie vor allem von Johannes de Garlandia und anderen im 13. Jahrhundert formuliert worden ist, und kommt zu einer Anzahl von „Anleitungen“ im Umgang mit den Aufzeichnungen. Daß hier auch andere Lösungen denkbar wären, zeigt etwa die Arbeit von Luigi Lera (*Grammatica della notazione di Notre-Dame*, in: *AcM* 61 [1989], S. 150–174), die Roesner gar nicht erst erwähnt. Auf der anderen Seite gibt es auch Aspekte, bei denen die Offenheit des Herausgebers gegenüber den Quellen zu weit erscheinen mag. So zählt Roesner zwar die Longa-Einheiten durch, verzichtet aber auf jegliche Markierung von weiteren Einheiten durch Mensurstriche oder Ähnliches. Damit erhält die Ligaturenkenzeichnung fälschlicherweise den optischen Effekt eines metrisch gliedernden Schemas. Das Gloria des dreistimmigen Organums *Iudea et Iherusalem* scheint volltaktig im zweiten rhythmischen Modus zu beginnen (S. 39). Erst am Ende des ersten „ordo“ wird deutlich, daß Roesner sich für eine auftaktige Ausführung entschieden hat. In den Discantus-Partien wie im „Alleluia Pascha nostrum“ (S. 98, T. 148ff.) wird die deutliche Differenzierung der metrischen Schwerpunkte kaum sichtbar. Leider wurden auch die Akzidentien „normalisiert“ (S. xc), also wohl unseren heutigen Vorstellungen von ihrem Gebrauch angepaßt.

Nicht hoch genug kann die Bedeutung der kritischen Edition der gregorianischen Vorlagen gerühmt werden, die Michel Huglo in einem Anhang vorlegt. Damit wird auch der scheinbar so sakrosankte „Gregorianische Choral“ in den historischen Prozeß mit einbezogen, der mit dieser frühen Mehrstimmigkeit greifbar wird. Diese Edition will und soll die Faksimilia der Handschriften nicht ersetzen. Aber bei diesem Repertoire mit seiner für uns so fremdartigen und experimentierfreudigen Aufzeichnungsweise ermöglicht erst das Zusammenspiel beider Formen, Faksimile und Übertragung, eine intensive analytische Auseinandersetzung, für die Roesner mit seiner Edition eine notwendige wie auch gelungene Voraussetzung bietet.

(Oktober 1994)

Christian Berger

GEORG RHAU: *Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545 in praktischer Neuausgabe. Band XI: Neue deutsche geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen. Wittenberg 1544.* Hrsg. von Joachim STALMANN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1992. XXIV, 491 S.

Nachdem zuzet Wolfgang Reich mit den *Selectae harmoniae de Passione Domini* von 1538 das Eröffnungswerk der für die frühe Geschichte der protestantischen Kirchenmusik so außerordentlich wichtigen Publikationsreihe Georg Rhau als Band 10 (1990) der Neuausgabe vorlegte, hat nun Joachim Stalman einen der späten Rhau-Drucke aus jener Serie neu herausgegeben. (Bereits 1908 hatte Johannes Wolf eine Edition in den *Denkmälern Deutscher Tonkunst*, Band 34, unternommen; außerdem erschien 1969 eine von Ludwig Finscher besorgte Faksimile-Ausgabe des Originaldrucks.) Innerhalb der verlegerischen Tätigkeit Rhau bilden die *Neuen deutschen geistlichen Gesänge* insofern eine Besonderheit, als sie neben der Neuauflage von Johann Walters *Wittembergisch deutsch Geistlich Gesangbüchlein* aus demselben Jahr (1544) die einzige Publikation darstellt, die sich umfassend dem mehrstimmigen deutschen Kirchenlied zuwandte und damit den reformatorisch-didaktischen Anspruch über Schule und Kirche hinaus verstärkt auch auf den häuslichen Bereich privater Andacht ausdehnte.

Für seine Sammlung hat Rhau vorrangig Werke von Komponisten seiner eigenen Generation ausgewählt (Sätze von Resinarius, Senfl, Hellingk, Ducis, Arnold von Bruck und Sixt Dietrich bilden den Hauptanteil) und in einer liturgischen Systematik, ausgehend vom Jahreskreis, angeordnet. Die formal vorherrschende Gestaltungsweise ist das Tenorlied mit geistlichem Cantus firmus, bisweilen strukturell erweitert durch kanonische Bildungen; komplexere Liedmotetten im durchimitierenden Stil sind Ausnahmen. Der theologisch-pädagogische Charakter, um den sich Rhau bemüht hatte, bleibt auch in der über einen langen Zeitraum entstandenen, äußerst gründlich und sorgfältig erstellten Neuausgabe spürbar, in einer Edition, die eben nicht primär auf eine wissenschaftliche Erschließung der Werke unter Heranziehung aller erreichbaren Quellen zielt, sondern den Charakter der Publikation Rhau als individuelles musikgeschichtliches

Dokument — nicht zuletzt für die musikalische Praxis heute — bewahren möchte.

(April 1994)

Peter Ackermann

ORFEO VECCHI: Missarum quatuor vocibus liber primus. A cura di Ottavio BERETTA. Lucca: Libreria Musicale Italiana (1991). XXX, 90 S.

Über Leben und Werk Orfeo Vecchis ist bislang wenig bekannt. Als Kapellmeister am Dom von Vercelli und später an S. Maria della Scala in Mailand stand er am Ausgang des 16. Jahrhunderts den auch kirchenmusikalisch bedeutungsvollen Reformbestrebungen des Kreises um Carlo Borromeo nahe. Es ist daher um so mehr zu begrüßen, wenn Ottavio Beretta mit der hier vorliegenden Ausgabe der vierstimmigen Messen von 1597 nicht nur den Zugang zu Vecchis Musik ermöglicht, sondern zugleich durch seine Auswertung neuer Quellenfunde im Vorwort und durch die Präsentation eines ausführlichen Werkverzeichnisses das Bild eines Komponisten zeichnet, der im Spannungsfeld gegenreformatorischer Einflüsse — ausführlich wird auf Vincenzo Ruffo verwiesen — einen durchaus eigenständigen künstlerischen Weg einschlug. Die vier Messen der im Verlagshause Tini in Mailand erschienenen Sammlung sind in einem überwiegend isometrischen, rhythmischen Profil der Einzelstimmen bewußt zurücknehmenden deklamatorischen Stil geschrieben, dessen Textverständlichkeit in Verbindung mit einer entspannten Klanglichkeit und gedrängter Formung den tridentinischen Idealen unmißverständlich folgt. Auch die auffallende melodische Verwandtschaft der Satzanfänge innerhalb der einzelnen Messen ist weniger gewolltes Raffinement als Resultat einer elementar aufgefaßten, primäre Initialwendungen als melodisches Material aufgreifenden Modalität.

Der Notentext ist sorgfältig ediert, mir erscheint lediglich die Konjektur im „Agnus Dei“ der *Missa secunda* (Cantus, T. 21) unnötig. Korrekturen wären außerdem anzubringen bei den Tonartenangaben im Vorwort (S. XXII): Die dritte Messe steht offensichtlich im 3. Modus und die vierte im quarttransponierten 3. Modus. Hervorzuheben aber ist die dem wissenschaftlichen Umgang mit den Werken in besonderer Weise dienende Publikationsform,

da der Ausgabe neben dem spartierten Notentext die Stimmbücher des Drucks von 1597 in vier Einzelheften faksimiliert beigelegt sind.

(April 1994)

Peter Ackermann

FRANCESC SOLER: Obres completes. Vol. III, 1: Completes a 15 (1686). Estudi i transcripció a càrrec de Francesc BONASTRE. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1988. 221 S. (Biblioteca de Catalunya. Publicacions de la Secció de Música XXX. Estudis sobre el Barroc Musical Hispànic. Vol. II.)

Musici organici JOHANNIS CABANILLES (1644—1712) opera omnia primo in lucem edita cura et studio Higinii ANGLES, pbri. (), nunc eius exemplo adlaborata prosecutaque a Josepho CLIMENT, can. organico Valentinae Sedis. Volumen VI. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1989. XXI, 343 S. (Biblioteca de Catalunya. Publicacions de la Secció de Música XXXIV.)

1986 eröffnete Francesc Bonastre mit einer Ausgabe der *Historia de Joseph* von Lluís Vicenç Gargallo die *Estudis sobre el Barroc Musical Hispànic*, eine Editionsreihe, die mit dem vorliegenden Band aus einer projektierten Gesamtausgabe der Werke Francesc Solers fortgesetzt wird.

Eingeleitet wird der Band mit einer biographischen Abhandlung (ergänzt durch einen Anhang mit wichtigem dokumentarischen Material), in deren Zentrum Solers Kapellmeistertätigkeit an den Kathedralen von Vic und Girona steht. Ihr schließt sich ein Werkverzeichnis an. Es umfaßt 115 Kompositionen, neben geistlichen Villancicos und verwandten Gattungen überwiegend liturgische Musik. Und schließlich gibt der Herausgeber eine grundlegende Einführung in das hier edierte Werk — Solers *Completes* von 1686 —, mit quellenkundlichen, liturgie- und aufführungsgeschichtlichen Hinweisen sowie analytischen Betrachtungen.

Das großangelegte, fünfzehnstimmige Comptorium wurde zur feierlichen Erinnerung an den Sieg der Stadt Girona über das französische Heer (24. Mai 1684) komponiert. Vertont sind in sieben Sätzen die Lectio „Fratres sobri estote et vigilate“ die Psalmen „Cum invocarem“, „In te Domine speravi“, „Qui habitat“ und „Ecce nunc“ sowie das Canticum Simeo-

nis und die Marianische Antiphon für die Osterzeit. Bemerkenswert an der Konzeption des Werks ist ein fortwährend in Varianten auftretender ritornellartiger Instrumentalsatz, der jeweils die Sätze 1 bis 6 beschließt und damit eine Art zyklischer Einheit herstellt. Daneben ist besonders die farbenreiche Klanglichkeit der fünfchörig (zwei instrumentale, drei vokale Chöre und Continuogruppe) disponierten Anlage hervorzuheben, die dem Werk einen eigenen Charakter verleiht und Wiederaufführungen wünschenswert macht.

Eine weitere Bereicherung des in modernen Editionen zugänglichen Repertoires spanischer Musik vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts stellt die Fortführung der 1927 von Higinio Anglés begonnenen Ausgabe der Orgelwerke von Juan Cabanilles dar, die Josepho Climent mit dem nunmehr sechsten Band unternommen hat. Dieser ergänzt zum einen die Reihe der bisher edierten *Tientos* um weitere zwanzig Kompositionen und bietet in seinem zweiten Teil eine Sammlung von Versetten aus dem Ms. 729 der Biblioteca de Catalunya.

Die *Tientos* sind geprägt von einer Variabilität in der Formgestaltung, einer außerordentlichen strukturellen Vielfalt, die jeglichen Schematismus meidet und sich als besonders virtuos in der Technik motivischer Variantenbildung erweist. Die Stücke sind zudem in einem sehr spannungsreichen harmonischen Stil geschrieben, der seine Wurzel hat in der Konfrontation von Modalität, als einer Tonalität der Horizontalen, mit dem vertikal-klanglichen Prinzip der Dur-Moll-Tonalität. Diese harmonische Eigenart kennzeichnet auch das Klangbild der Versetten. In ihnen ist die alte Tonraum-Vorstellung der Kirchentonarten und ihrer melodischen Intervall-species noch deutlich spürbar, überlagert jedoch von modulatorischen Vorgängen, die eine moderne Auffassung baßgesteuerter Akkordprogressionen widerspiegeln. Und so ist es besonders jener klangliche Reiz des harmonisch Inkongruenten, der neben dem formalen Ideenreichtum die Orgelwerke Cabanilles auszeichnet und zugleich die Neugierde weckt auf die noch zahlreichen unveröffentlichten Kompositionen.

(April 1994)

Peter Ackermann

JOHANN SAMUEL WELTER (1650—1720): *Das geistliche Werk. Kantaten, Magnificat, Kirchenlieder. Vorgelegt von Andreas TRAUB. München: Strube Verlag 1993. XXXIII, 210 S. (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Band 1.)*

Dies ist der erste, sehr schön gedruckte und ausgestattete Band einer neuen Denkmäler-Reihe, die im Auftrag der 1993 gegründeten Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V. in Verbindung mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen von Manfred Hermann Schmid herausgegeben wird. Der Band führt den zusätzlichen Titel „Musik aus Württembergisch Franken: Die Reichsstadt Hall“ Dem lokalgeschichtlichen Gesichtspunkt entsprechend schickt Traub dem Band eine ausführliche und gründliche, aus archivalischen und gedruckten Quellen geschöpfte Biographie Welters voraus. Ihr folgt nach einer bibliographischen Erfassung der elf überlieferten und 40 in alten Inventaren bezeugten Kirchenkantaten Welters eine Analyse der elf überlieferten Kantaten. Deren Partituren machen den Hauptinhalt des Bandes aus. Sie sind von beachtlicher musikalischer Qualität und bereichern das im Druck erschlossene Repertoire der Frühformen der Gattung. Es folgen zwei kurze *Magnificat* für vier bzw. fünf Singstimmen mit bezifferter Orgelstimme und einige einstimmige Kirchenlieder mit beziffertem Baß (Generalbaßlieder) sowie eine „Trauer-Aria“ für vier Singstimmen.

Bemerkenswert ist die Editionstechnik. Einleitend schreibt Schmid als Herausgeber der neuen Reihe, diese wolle „zum ursprünglichen Anliegen aus der Gründungsphase der großen Denkmäler-Unternehmen zurückkehren, denen die Quellentreue bis hin zur Übernahme der originalen Notenwerte, der Schlüsselung und Partituranordnung oberstes Gebot war.“ Diese Absicht ist zu begrüßen, denn die von den Denkmäler- und Gesamtausgaben später angestrebte Praxisnähe hat teilweise zu Modernisierungen geführt, die das historische Verständnis und manchmal sogar das Lesen erschweren. Gemäß der angestrebten Quellentreue wird auch die Textschreibung (mit kleinen Angleichungen) beibehalten, was ebenfalls als Gewinn zu bezeichnen ist. In anderen Punkten gibt es stillschweigende Abweichun-

gen. In der Kantate *Ach was ist doch unser Zeit* steht die Generalbaßbezeichnung wie im ganzen Band unter den Noten, während sie in der Quelle, nach dem Faksimile der Takte 27—28 aus der ausgeschriebenen Wiederholung von Takt 24—28 am Schluß der Orgelstimme auf S. XVII zu urteilen, darüber steht. Auch finden sich in diesem Faksimile kleine Varianten gegenüber der Edition auf S. 65f., über die der Kritische Bericht im Anhang keine spezielle Auskunft gibt. (Übrigens fehlt in der Partitur auf S. 72 die wichtige, in der Einführung auf S. XXV unten links zitierte Anweisung, daß am Schluß der Kantate die Takte 24—28 zu wiederholen sind.) Das Faksimile der Altstimme der Kantate *Auff! ihr Gottes Hausgenossen*, die wie auch die zehn anderen Kantaten nur in Stimmen überliefert ist, zeigt keine Taktstriche, wie sie die Partiturausgabe aufweist (und enthält übrigens mehr Bindebögen als diese). Daher hätte man sich die knappen Bemerkungen zur Edition auf S. 204 etwas ausführlicher gewünscht. Aber dies ändert nichts an dem vorzüglichen Gesamteindruck. Und so kann man der neuen Reihe auf dem mit diesem Band eingeschlagenen Wege nur Erfolg wünschen.

(Oktober 1994)

Georg Feder

JOHANN JOSEPH FUX: *Sämtliche Werke. Serie VI Instrumentalmusik, Band 3: Triosonaten. Vorgelegt von Josef-Horst LEDERER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1990. XI, 68 S.*

Der vorliegende Gesamtausgabenband enthält auf 64 Notenseiten 10 recht kurze, kontrapunktisch gearbeitete und sehr ansprechende *Sonate à tre* (K 362—369, 371—376; wobei aufgrund Doppelzählung Köchels K 362 = K 368, K 363 = K 366, K 364 = K 373, K 367 = K 375). Warum für die Ausgabe der nicht nur ahistorische, sondern hier auch in die Irre führende, solistische Besetzung suggerierende Titel „Triosonaten“ verwendet wurde, ist unklar. Vorangestellt sind ein ausführliches deutsches Vorwort und 6 Faksimile-Seiten; der mit 4 Seiten etwas knapp geratene Kritische Bericht folgt nach dem Notentext. Das Notenbild ist sauber, allerdings oft sehr raumgreifend gesetzt. Die Trios sind stets für 2 Violinen (anscheinend vierfach besetzt, da jeweils 2 Stimmexemplare vorhanden) und eine größere

Continuo-Gruppe (Violoncello, Trombone bzw. Violone oder Fagotto, Organo, M. D. C.) gedacht; man vermißt im Abschnitt zur Besetzung einen Exkurs zur Funktion der „M. D. C.“-Stimme (reine Dirigat-Stimme oder — da beziffert — Dirigat von einem Instrument der Continuo-Gruppe aus, z. B. vom im Instrumentarium fehlenden Cembalo?). Der Continuo wird in der Ausgabe sinnvollerweise auf einem System zusammengefaßt, nur bei deutlichen Abweichungen zwischen den einzelnen Stimmen wird in der Wiedergabe differenziert, die M. D. C.-Stimme scheint im Notenbild nicht auf. Unterhalb des Continuos sind zwei Systeme in Kleinstich für die vom Herausgeber präparierte, zu Recht sehr schlichte Generalbaßaussetzung vorhanden.

Die 10 Trios sind nur in abschriftlichen Stimmensätzen, nach Lederer aus der Zeit um 1715—1726, überliefert (= Quelle A), für die von Köchel doppelt gezählten Trios existieren zudem Stimmensätze von 1741/1746 (= Quelle B), zu mehreren Trios existieren auch Stimmensätze aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Quelle A stammt jeweils von einer Hand, und zwar wohl nicht, wie bisher angenommen, von Antonio Salchi, sondern, wie Lederer sehr plausibel macht, von Andreas Abendt; die Schreiber der Quellen B sind unbekannt. Der Herausgeber verzichtet auf eine eingehende Synopse der Unterschiede zwischen A und B und konstatiert nur knapp, daß letztere „Kopien ersterer“ seien. Unverständlicher Weise erlangt B trotzdem Quellenwert: Mehrfach wird A nach B korrigiert. Auffallend ist hierbei, daß B häufig eine recht „glatte“, moderne Lesart bietet (K 366: T. 67, 69, 71!; K 369: T. 27). Daß diese Korrekturen im Notentext ungekennzeichnet bleiben, verwundert, da sonst auch völlig Überflüssiges (z. B. die nach damaligen Akzidenzienregeln selbstverständliche Restituierung der Generalvorzeichnung innerhalb eines Taktes) durch Klammerung hervorgehoben ist.

Einige kleine Druckfehler seien noch angemerkt: S. IX, Sp. 2, Absatz 2, streiche: „375 = K 367“; K 365, T. 54. V. II: 1. Note *gis'*; K 366, T. 85, Cont.: 1. Note *eis*; S. 65, Sp. 2, zu T. 7: Violone nicht Violine; zu T. 39, wohl 3. 4tel gemeint; S. 66, Bemerkung zu K 369 (T. 76, 77) unverständlich. Fraglich erscheint mir das *b* in K 365, T. 44; K 366, T. 41; 4. Note eher *gis'*. (April 1994)

Matthias Wendt

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe 1: Messen und Requiem, Abteilung 1: Messen, Band 4. Vorgelegt von Monika HOLL. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXIV, 334 S.*

Der NMA-Band enthält die drei letzten vollständigen Meßkompositionen Mozarts: *Missa in B* KV 275 (272^b), *Missa in C* KV 317 (Krönungsmesse) und *Missa in C* KV 337. Die Messen entstanden in den Jahren 1777 (KV 275), 1779 (KV 317) und 1780 (KV 337) für den Salzburger Dom. Mozart griff jedoch auch bei verschiedenen Gelegenheiten außerhalb Salzburgs auf diese Werke zurück. Die Quellenlage erweist sich für alle drei Kompositionen als günstig. Da das Autograph verschollen ist, basiert die Edition der Messe KV 275 in der Hauptsache auf dem vollständigen originalen Stimmensatz aus dem Besitz der Familie Mozart (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg). Zum Vergleich herangezogen wurden weitere Stimmen aus St. Peter/Salzburg, Baden, St. Peter/Wien, Mariazell sowie abweichende Stimmensätze aus dem Augustinerkloster bzw. St. Michael/München, Dom/Salzburg und BSB/München. Das Autograph der Messe KV 317 befindet sich heute in der Bibliothek Jagiellonska in Krakau. Zu dieser Messe existiert ferner ein Breilkopf-Druck von 1803, der möglicherweise auf einen Stimmensatz aus dem Besitz von Mozarts Schwester Maria Anna zurückgeht. Der Edition der Messe KV 337 liegt ebenfalls das Autograph (ÖNB/Wien) zugrunde. Weitere wichtige Quellen zu diesem Werk sind das originale Stimmenmaterial aus dem Nachlaß Leopold Mozarts mit eigenhändigen Eintragungen seines Sohnes sowie Partitur und Stimmen aus der Zeit um 1790 aus dem Besitz der Wiener Hofkapelle. Von dort ausgehend, wurde das Werk auch außerhalb Wiens unter dem Titel „Hof-Messe“ verbreitet. Notentext und Vorwort des vorliegenden Bandes sind mit großer Sorgfalt erstellt, doch steckt der Druckerteufel oft im Detail (auf der S. X ist die erste Zeile ans Ende der ersten Spalte gerutscht). Davon abgesehen, enthält das Vorwort interessante Informationen zur frühen Rezeptionsgeschichte aller drei Werke, u. a. noch einmal eine Zusammenfassung der Forschungsergebnisse zur Bezeichnung „Krönungsmesse“ der Messe KV 317. Weitere De-

tails zu Quellenbeschreibung und Editions-technik bleiben dem (noch nicht erschienenen) Kritischen Bericht vorbehalten.

(April 1994)

Gabriela Krombach

ANTONIO SALIERI (1750—1825): *Messe in B-dur (1809). Veröffentlicht von Jane SCHATKIN HETTRICK. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1988. XI, 110 S. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 146.)*

Auf dem Gebiet der Neuausgaben haben bislang die Kompositionen von Antonio Salieri — zumal seine Kirchenwerke — wenig Beachtung gefunden. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß mit der vorliegenden Publikation eine der insgesamt vier Orchestermessen des Hofkapellmeisters vorgestellt wird. Die *Messe in B-dur* entstand im April und Mai des Jahres 1809, kurz vor dem Einmarsch Napoleons in Wien. Der Anlaß für die Komposition und das Datum der ersten Aufführung sind bislang unbekannt. Unter den nachgewiesenen Aufführungen am kaiserlichen Hof fand eine im Jahre 1812 unter der Mitwirkung von Franz Schubert statt, auf dessen kirchenmusikalisches Schaffen sie nicht ohne Einfluß geblieben sein dürfte. Auch über den Tod Salieris hinaus blieben seine Messen im Repertoire der Hofkapelle, bis sie 1856 schließlich als „nicht gangbar“ ausgesondert wurden.

Die vorliegende Ausgabe basiert auf den beiden bekanntesten Quellen, der autographen Partitur und einer Stimmenabschrift mit eigenhändigen Eintragungen Salieris, beide aus dem Besitz der Hofkapelle. Ausführliche quellenkritische Erörterungen finden sich im Abschnitt „Zur Ausgabe“ und in den *StMw* (Beihfte der *DTÖ*, Bd. 39).

Die Messe ist dem solennen Typ zuzurechnen. Die Besetzung des Werkes erfordert neben Streichern, Soloquartett und Chor je zwei Oboen, Trompeten, Posaunen und Fagotte. Bemerkenswert ist der sehr kantabel geprägte solistische Einsatz von 1. Oboe und Violoncello in fast allen Sätzen. Die Messe ist getragen von einem lyrischen Grundton, der vor allem im Gloria und Credo auch sehr festliche Züge annehmen kann. Kontrapunktische Arbeit im „strengen Stil“ sucht man vergebens. Statt dessen steht das „symphonische“ Spiel mit vokalen und instrumentalen Farben im Vor-

dergrund. In formaler Gestaltung und Affektaussage bewegt sich die *B-dur-Messe* weitgehend auf dem Boden der Tradition, auf harmonischem Gebiet hingegen geht sie mit einer Fülle überraschender Wendungen und großem Kontrastreichtum eigene Wege. Die Messe bietet somit eine interessante Bereicherung des Repertoires nach den späten Messen Joseph Haydns und neben Ludwig van Beethovens *C-dur-Messe*.

Das Notenbild, die Ausstattung und die Druckqualität der vorliegenden Ausgabe entsprechen den an eine renommierte Reihe gestellten Ansprüchen. Der Generalbaß ist von der Herausgeberin behutsam ausgesetzt. Unterschiede zwischen den Quellen sowie Angleichungen in Dynamik und Artikulation sind typographisch in gewohnter Weise kenntlich gemacht.

(April 1994)

Gabriela Krombach

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 7: Lelio ou Le retour à la vie. Edited by Peter BLOOM. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. XXXIX, 242 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 18: Roméo et Juliette. Edited by D. Kern HOLOMAN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XXV, 439 S.

Im Februar 1855 wurde während eines von Franz Liszt veranstalteten Berlioz-Festes in Weimar das Monodrame lyrique *Lelio ou Le retour à la vie* dem deutschen Publikum in einer revidierten Fassung vorgestellt. Als Fortsetzung der *Symphonie fantastique* war es bald nach deren Fertigstellung komponiert und als „Mélologue“ unter dem Werktitel *Le retour à la vie* am 9. Dezember 1832 uraufgeführt worden. Berlioz selbst hat die Partitur der revidierten Fassung, die 1857 im Druck erschien, als die authentische Version seines Werks betrachtet, und so erscheint es gerechtfertigt, daß Peter Bloom, der Herausgeber des *Lelio*-Bandes in der Neuen Berlioz-Ausgabe, sich für die alleinige Wiedergabe der späteren Fassung entschieden hat, zumal deren musikalisch-literarische Gestalt für die Konzertpraxis von größerem Interesse sein dürfte als die der früheren. Das wissenschaftliche Anliegen, sich das Werk

auch in seiner ursprünglichen, fast zweieinhalb Jahrzehnte früher entstandenen Form zu vergegenwärtigen, ist mit Hilfe des Kritischen Berichts und vor allem der in den Anhängen I und II anschaulich präsentierten Abweichungen der beiden Fassungen ohne allzu große Mühe realisierbar. Weiterhin verdeutlicht eine vorzügliche Einleitung des Herausgebers Entstehungs-, Aufführungs- und Publikationsgeschichte sowie musikalisch-literarische Strukturmerkmale eines Werks, das auch leider heute noch ein Schattendasein im Konzertbetrieb fristet.

Dies trifft auch auf *Roméo et Juliette* zu, zumindest bedeutet die häufig anzutreffende Praxis, ausschließlich die rein instrumentalen Sätze dieser „symphonie avec chœurs“ aufzuführen, einen bedauerlichen Eingriff in die Integrität des Werks. Diese besteht in der Konstruktion eines symphonischen Gebildes, das in seiner Vielsätzigkeit die Heterogenität der verschiedenen Satztypen zu einem Ganzen verknüpft, dessen symphonisch-dramatischer Charakter zu neuen Formkonzeptionen jenseits tradierter Gattungsnormen vorstößt. Daß ein solches Werk, das zudem inspiriert war von einer konkreten Bühnenaufführung des Shakespearschen Dramas (ein Theatererlebnis, das die musikalisch-dramatische Gestalt noch in ihrer endgültigen Fassung prägt), eine komplizierte Entstehungsgeschichte aufweist, liegt nahe: Sie mit Gewinn für das Verständnis der Symphonie aufzubereiten ist das Verdienst D. Kern Holomans, dessen Vorwort nicht nur in diesem Punkt sehr aufschlußreich ist. Die Edition des Notentextes selbst ist vorbildlich; besonders wertvoll ist die Dokumentation des Revisionsprozesses, den die Anhänge III–VI in seinen einzelnen Stadien (ab der Uraufführung bis zum zweiten Partiturdruk von 1858, auf dem die vorliegende Ausgabe beruht) nachzeichnen.

(April 1994)

Peter Ackermann

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke, im Auftrag der Hindemith-Stiftung hrsg. von Kurt von FISCHER und Ludwig FINSCHER. Band V, 5: Streicherkammermusik II. Hrsg. von Hermann DANUSER, Mainz 1993. XXXIV, 239 S.

Der vorliegende Band der Hindemith-Gesamtausgabe vereint (teilweise in Erstausgabe) die für Hindemiths künstlerische Entwicklung so wichtige Kammermusik für ein bis drei

Streicher. Von Bedeutung ist nicht nur, daß in fast jeder der Kompositionen ein Wandel der Stilistik und Satztechnik beobachtet werden kann, sondern auch der Umstand, daß eine Vielzahl dieser Kompositionen für Hindemiths eigenes Konzertieren — entweder als Solist oder am Bratschenpult des Amar-Quartetts wie auch des Goldberg-Hindemith-Feuermann-Trios — entstanden. Dies läßt sich insbesondere an den vier Sonaten für Bratsche allein ableiten, die 1919, 1922, 1923 und 1937 entstanden, wobei Hindemith in seinem autographen Werkverzeichnis zur *Zweiten Sonate* op. 25/1 anmerkte: „als Ersatz für die erste Solobratschensonate komponiert.“ Die für Streicherkammermusik ungewöhnliche Personalunion von Komponist und Interpret erweist sich vor allem mit Blick auf die Entstehungsgeschichte des *Streichtrios* op. 34 als instruktiv. Denn die für den dritten Satz vorgesehene neuartige und von Hindemith offensichtlich selbst erprobte „nachklingende“ Pizzikatotechnik stellte sich bei den Ensembleproben als unzuverlässig heraus, so daß Hindemith den Satz für die Uraufführung noch revidierte.

Der Notentext der von Hermann Danuser vorgelegten acht Solosonaten (für Violine, Viola und Violoncello), zwei Trios und eines kurzen Duetts wird durch zahlreiche Faksimiles ergänzt. Fragmente und die rekonstruierte Urfassung des erwähnten Streichtriosatzes werden im Anhang des Bandes mitgeteilt. Mit seiner leichten Lesbarkeit ist der Kritische Bericht vorbildhaft. Das sehr umfangreiche Vorwort gibt erschöpfend Auskunft über Entstehung, Drucklegung und früheste Rezeption der Kompositionen. Lediglich das Uraufführungsdatum (Freiburg, 6. Mai 1923) der *Sonate für Violoncello allein* op. 25/3 sei an dieser Stelle nachgetragen.
(September 1994)

Michael Kube

Eingegangene Schriften

Allan Pettersson (1911—1980). Texte — Materialien — Analysen. Hrsg. im Auftrag der Internationalen Allan Pettersson Gesellschaft von Michael KUBE. Hamburg: von Bockel Verlag 1994. 222 S., Abb., Notenbeisp.

Anguish of Hell and Peace of Soul. Angst der Hellen und Friede der Seelen. Compiled by Burckhard Grossmann (Jena, 1623). A Collection of Sixteen Motets on Psalm 116 by Michael Praetorius, Heinrich Schütz, and others. Edited by Christoph WOLFF with Daniel R. MELAMED. Harvard College (1994). XXI, 23 Faksimiles, 269 S. (Harvard Publications in Music, 18.)

Arbeitsprozesse in Physik und Musik. Kulturelle Dialoge 1993. Veranstaltung der Akademie der Künste, Berlin, am 9. und 10. Oktober 1993. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Wien: Peter Lang/Berlin: Akademie der Künste (1994). 135 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1787) und Teil II, Berlin 1762 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1797). Hrsg. und mit einem ausführlichen Register versehen von Wolfgang HORN. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XVI, 341, 35* S.

J. S. Bach: Das wohltemperierte Klavier, Teil I. In chromatischer Notation. Hrsg. von Albert BRENNINK. Duncan, Canada: Edition Chroma (1994). X, 118 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 28.1. Kantaten zu Marienfesten I. Hrsg. von Matthias WENDT und Uwe WOLF. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XII, 194 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 32.2. Ratswahlkantaten II. Hrsg. von Christine FRÖDE. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XII, 168 S.

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

ALBERTO BASSO: L'invenzione della gioia. Musica e massonaria nell'età dei Lumi. Milano: Garzanti (1994). 733 S., Abb.

BEETHOVEN: Werke. Abteilung III, Band 4: Werke für Violine und Orchester. Kritischer Bericht. Hrsg. von Ernst HERTTRICH. München: G. Henle Verlag 1994. 63 S.

Beethoven: Interpretationen seiner Werke. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER, Carl DAHLHAUS (†), Alexander L. RINGER. Laaber: Laaber-Verlag (1994). Band I: XVIII, 678 S., Notenbeisp., Band II: X, 630 S.

JOSEF BEK: Erwin Schulhoff: Leben und Werk. Hamburg: von Bockel Verlag 1994. 268 S., Abb., Notenbeisp. (Verdrängte Musik. Band 8.)