

BESPRECHUNGEN

WERNER SCHWARZ: *Pommersche Musikgeschichte*. 2 Bände. Teil I: *Historischer Überblick*. Teil II: *Lebensbilder von Musikern in und aus Pommern*. Köln-Wien: Böhlau Verlag 1988. XIII, 308 S., 26 Abb. und 1994, VII, 284 S., 18 Abb. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Pommern. Band 21 und 28.)

Die Drucklegung dieser immer wieder angekündigten Musikgeschichte Pommerns gestaltete sich zu einer wahren Odyssee: Teil I war mindestens 10, Teil II 16 Jahre im Manuskript fertig, ehe sie 1988 bzw. 1994 erscheinen konnten. Dem leidgeprüften, im ostpreussischen Tilsit geborenen und seit 1945 in Pommern ansässigen Autor wird man deshalb das Fehlen der neueren Literatur unter keinen Umständen anlasten dürfen. Diese erste pommersche Musikgeschichte widerlegt schlagend das geflügelte Wort ‚Pomerania non cantat‘, denn Pommern war, ähnlich Schlesien, jahrhundertlang eine sehr lebendige, die deutsche und europäische Entwicklung eifrig rezipierende Musiklandschaft, wenn auch hier wie dort im vielstimmigen Konzert die wahrhaft Großen der Musikgeschichte fehlen.

Teil I vermittelt einen historischen Überblick und gliedert sich nach präludierenden Bemerkungen zur Vor- und Frühgeschichte in einzelne Kapitel über die Musik an den Herzogshöfen und Städten bis 1637, über das geistliche und weltliche Musikleben von 1648 bis 1815 und das bürgerliche im 19. und 20. Jahrhundert. Daß eine solche Einteilung den geistlichen und weltlichen Bereich trennt, führt zwangsläufig zu Überschneidungen, hat doch früher die geistliche Musik die städtische weitgehend mitbestimmt und wurde doch andererseits das Bürgertum schon im 18. Jahrhundert musikalisch aktiv. Immerhin entstanden je nach Quellenlage mitunter lebendige Porträts von größeren und auch kleineren Städten wie Köslin, Rügenwalde, Stolp und Greifenberg.

Den genannten Kapiteln schließen sich weitere über die Oper, über Musiker, Komponisten und Musikwissenschaftler des 19. und 20. Jahrhunderts, von denen die meisten auch im Kapitel des bürgerlichen Musiklebens Platz

gefunden hätten, über den Instrumentenbau sowie über Volkslied und Volksmusik an. Die Darstellung der Oper ufernt mit der oft seitenlangen Nennung von Spielplänen über Jahre hinweg (S. 188ff.) mitunter aus und überschneidet sich mit der Aufzählung des Stettiner Repertoires (S. 109f.). Erstaunlich ist die Tatsache, daß, von einer Ausnahme abgesehen, Geigen- und Lautenmacher in Pommern nicht nachzuweisen sind. Das Volksliedkapitel erschöpft sich in der Wiedergabe alter und neuer Texte, gibt aber leider keine Auskunft über die Besonderheit ihrer Melodien. Da Notenbeispiele im Druck nicht vorgesehen waren, hätte der Verfasser einen ähnlichen Weg beschreiten können, wie ihn der Unterzeichnende nolens volens in seiner *Musikgeschichte Schlesiens* (1986) versucht hat, um zu Aussagen über landestypische Eigenarten zu kommen. Diese kritischen Bemerkungen wollen jedoch den Wert der von Schwarz erstmals erstellten historischen Übersicht nicht schmälern. Sie wurde von ihm auf der Grundlage fast der gesamten, oft entlegenen publizierten Literatur bis 1970 mühevoll erarbeitet und wertet auch einige neue Quellen aus, die im Anhang mitgeteilt sind.

Teil II ergänzt mit 32 oft längeren Lebensbildern von Musikern in und aus Pommern, angefangen mit Wizlaw von Rügen bis zu Eberhard Wenzel und Dieter Schönbach, den 1. Teil. Die Hälfte der hier porträtierten Musiker hat noch keinen Artikel in MGG gefunden, ist daher zur Wissensvermehrung hochwillkommen, auch wenn es sich größtenteils nur um ehrbare komponierende Organisten an namhaften Kirchen des Landes handelt, z. B. um Friedrich Gottlieb Klingenberg († 1720), Michael Rohde (1681–1732), Christian Michael Wolff (1707–1789), Carl Adolf Lorenz (1837–1923) oder Ulrich Hildebrandt (1870–1940). Weitgehend unbekannt war bisher auch der aus der thüringischen Bach-Sippe stammende Johann David Bach (1778–1848), der 36 Jahre lang an den beiden Hauptkirchen von Stargard als Kantor und Musikdirektor wirkte. Er schloß 1830 sein *Vollständiges Evangelisches Choralbuch* für die Provinz Pommern im Manuskript ab,

dessen ausführliches Vorwort auf den Seiten 125—141 wiedergegeben ist.

Beide Bände enthalten 44 Abbildungen von Dokumenten, Orgeln, Gebäuden und Persönlichkeiten. Schmerzlich vermißt man das im Vorwort zu Teil I angekündigte Personen- und Ortsregister für beide Teile; es hätte die Benutzung dieses ersten Standardwerkes über Pommerns Musikgeschichte wesentlich erleichtert.

(März 1995) Lothar Hoffmann-Erbrecht

REINHARD FLENDER. Der biblische Sprechgesang und seine mündliche Überlieferung in Synagoge und griechischer Kirche. Wilhelms-haven: Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher (1988). 206 S., 8 Tafeln, Notenbeisp.

Spätestens seit dem Humanismus ist der Vergleich zwischen jüdischer und christlicher Musikübung — zumal unter dem Aspekt der Verwurzelung der christlichen in der jüdischen — ein beliebter Gegenstand der Forschung, Gegenstand allerdings auch lebhaftester Spekulationen gewesen. Mit Abraham Zwi Idelsohns Melodie- und Motivvergleichen jüdischer Gesänge vor allem mit gregorianischen, aber auch syrischen und griechischen Melodien wurde die komparative Beschäftigung mit dem liturgischen Repertoire beider Religionen in diesem Jahrhundert neu belebt. Als Meilenstein jüdisch-christlicher vergleichender Musikforschung darf wohl Eric Werners *The Sacred Bridge* gelten, ein gewiß verdienstvolles Werk, das aber in seinem unmethodischen und allzusehr von intentionalem Denken bestimmten Vorgehen nach heutigem Maßstab als überholt gelten kann.

Reinhard Flender nahm sich erneut dieses Themenkreises an und konzentrierte sich, in sinnvoller Beschränkung jenes breiten Forschungsspektrums, auf die Darstellung des Schriftvortrages in Synagoge und griechischer Kirche. Den Gegenstand seiner Studie definiert Flender als den biblischen Sprechgesang, „die liturgische Rezitation des Alten und des Neuen Testaments, wie sie in der Tradition von Synagoge und Kirche geformt wurde und sich bis auf den heutigen Tag in mündlicher Überlieferung erhalten hat.“ (S. 13). Phonographiert und gesammelt wurden die Beispiele

— zum größten Teil in mehrjähriger Feldforschung vom Autor selbst — in Israel und Griechenland. Informationen zu den Informanten und Aufnahmen, Manuskripttafeln sowie die Transkriptionen der Beispiele finden sich im Anhang.

Flender stellt im 1. Teil den Komplex des hebräischen Sprechgesanges vor, nämlich Psalmodie, Propheten- und Thoralesung in den wichtigsten Traditionen; der 2. Teil befaßt sich mit der Evangelienlesung der griechischen Kirche, dem einzigen Bestandteil des griechischen liturgischen Repertoires, zu dem bis auf den heutigen Tag mündliche Überlieferungen existieren. Beide Teile sind in sich jeweils differenziert nach Kapiteln zur mündlichen Überlieferung und ihren Voraussetzungen, zu ihrer Notierung durch Akzente und schließlich ihrer Praxis. In seinem methodischen Vorgehen macht Flender die Analyse der Akzentstrukturen zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen — zunächst getrennt in Synagoge und griechische Kirche; es folgt das Aufeinanderbeziehen von Akzentuation und mündlicher Praxis. Den Abschluß bildet die Auswertung der Ergebnisse im Vergleich von Synagoge und griechischer Kirche.

Dank ihrer klaren und übersichtlichen Gliederung, der Problematik dieses schwierigen Gegenstandes angemessen, präsentiert die Studie das komplexe Thema in anschaulicher Weise. Vor allem anderen aber ist hervorzuheben, daß in diesem Beitrag zur jüdisch-christlichen vergleichenden Musikforschung vielleicht erstmalig nach einer Methode vorgegangen wurde, die — wie im übrigen wohl jede Methode — an sich vielleicht nicht unumstritten sein mag, in sich jedoch schlüssig ist und konsequent befolgt wurde. Um so bedauerlicher mutet der durchgängige Antagonismus von gutem methodischen und methodologischen Vorgehen, klarer Konzeption und durchdachter Strukturierung gegenüber undidaktischer und z. T. flüchtiger Darstellung an. Da ließe z. B. die Belegpraxis mehr Transparenz wünschen: Vornehmlich in den Rahmenteilern — und hier insbesondere in den historischen Einführungen, die sich in ihrer z. T. gedanklich brüchigen Darstellung nicht immer voraussetzungslos lesen und so mitunter wenig informativ sind — fällt das Fehlen von Belegen auf. Auch in den analytischen Teilen der Arbeit grenzt Flender seine eigene

Leistung gegenüber der anderer nicht genügend ab und erschwert so eine angemessene Würdigung. Vor allem der Teil „Die Notierung der mündlichen Überlieferung“ ist lediglich in der Einleitung mit dem pauschalen Hinweis auf Yeivin belegt; da nutzt auch der Hinweis auf die eigene Magisterarbeit, die eine ausführliche Forschungsdiskussion enthält, nichts, wenn diese zum Zeitpunkt des Erscheinens vorliegenden Buches noch nicht publiziert ist. So ist denn auch mitunter gar nicht zu entscheiden, ob verständnisrelevante Sachverhalte, die in der Arbeit selbst nicht geklärt werden, vielleicht in der Magisterarbeit abgehandelt wurden. Leider ist der Leser deshalb, sofern er nicht gut eingearbeitet ist in hebräische Akzentuologie und byzantinische ekphonetische Notation gleichermaßen — und wer kann das schon von sich behaupten? —, vielfach mit Ungereimtheiten und Problemen allein gelassen, die zu klären es nur einiger Hinweise bedurft hätte. So aber wird der Zugang zum Thema massiv erschwert, wo es doch wünschenswert wäre, es nicht nur einer Handvoll Spezialisten vorzubehalten.

Bedauerlich ist auch eine Oberflächlichkeit in der Ausarbeitung, die sich bemerkbar macht in Mängeln wie: unsorgfältiger Umgang mit Zitaten und Belegen (z. B. S. 51, Hinweis auf Eric Werner: 1. fehlt die Seitenangabe, 2. scheint es sich überhaupt um die falsche Quelle zu handeln, da sich Entsprechendes dort nicht findet); unsystematische Belegpraxis (teils im Text, teils im Fußnotenapparat); falsche bibliographische Angaben (S. 204, S. Arom); inkonsequente Handhabung des Fußnotenapparates etc. Hinzu kommen Zeichen- und Orthographiefehler; unsystematische Schreibweise von Begriffen, Abkürzungen und Buchtiteln (etwa S. 34, FN 18 und 19: dasselbe Werk, zwei Zitierweisen); irritierende Notierung von Akzenten (seitenverkehrt bei rechtsläufiger Leserichtung, aber ohne Hinweis) und Notenbeispielen (S. 111f. mangelnde Kongruenz zwischen Beispielen im Text und im Transkriptionsanhang); falsche oder fehlende Identifikation von Beispielen (z. B. S. 59, Jes. 1/1; S. 146, Jes. 1/1—2; Anhang, Jes. 1/1—3) etc. Man mag die Aufzählung solcher Mängel vielleicht als Kritikasterei verurteilen; allein sie würden keine Erwähnung finden, träten sie nicht in so massiver Häufung auf und trübten den Gesamteindruck. Ärgerlich schließlich

wirken sich solche Flüchtigkeiten spätestens dann aus, wenn der eigene Versuch, die Analysen nachzuvollziehen, dadurch erschwert wird, daß besprochene Stellen nicht identifiziert und in den Transkriptionen nur mühsam auffindbar sind, oder aber nicht existente Identifikationen angegeben sind. Daß Merkmale bei besprochenen Stellen zwar nachgewiesen werden, aber nicht immer schlüssig nachvollzogen werden können — so etwa auf S. 113 das Kadenzmelisma des *apostrophos* (Siglum 33^m) —, sei hier nur am Rande vermerkt.

Dennoch sollen Flenders Verdienste nicht geschmälert werden: Seine große Leistung ist die erneute Annäherung an die Thematik des jüdisch-christlichen Vergleiches auf der Grundlage eines sorgfältig durchdachten, konsequent durchgeführten methodischen Konzeptes. Mittels dieses methodischen Vorgehens gelangen ihm zwei grundsätzliche Einsichten: der Nachweis des Zusammenhangs zwischen a) ekphonetischer Notation und Masoretenakzenten und b) den mündlichen Überlieferungen griechischen und hebräischen Sprechgesanges. Seine Untersuchungen bestätigen damit im wesentlichen die Gültigkeit der Entzifferung Constantin Floros' von *Sinaiticus* 8 und weisen eine Kontinuität für einen bestimmten Sektor jüdischer und christlicher Gesänge nach mit entsprechend begründbaren Modifikationen. Gestützt werden diese Ergebnisse dadurch, daß sich, da Flender auch schriftliche historische Dokumente und den paläographischen Quellenbereich in seine Analysen mit einbezieht, überdies ein abgerundetes Bild zweier oraler Traditionen von beträchtlicher Überlieferungskontinuität präsentiert. Das Buch sollte genügend Anreiz zu weiterer Beschäftigung mit dem Thema bieten.

(März 1995)

Regina Randhofer

MOSHE GORALI: The Old Testament in Music. Jerusalem: Maron Publishers Ltd. 1993. XVI, 602 S., Abb.

Die Bibel, das am weitesten verbreitete und meistübersetzte Buch aller Zeiten, Bücher des Glaubens wie der Geschichte und Legende, der Lehre wie der Mythen enthaltend, ist eine fast unerschöpfliche Quelle auch für den Archäologen, den Historiker, den Soziologen, den Sprach-, Kunst- und Musikforscher. Dabei

haben die Übersetzer in vielen Sprachen der Welt durch ungenaue Kenntnis der Urtexte (hebräisch, griechisch, lateinisch) so manche Verwirrung angerichtet, wenn sie in den mannigfachen Fachgebieten fachliche Termini nicht nachprüfen konnten oder mißdeuteten: Das bekannteste Beispiel in der Musik ist die in den meisten Sprachen falsch übersetzte Bezeichnung des Instruments, zu dem König David seine Psalmen dichtete und sang: Hebräisch heißt es „kinnór“, die „gängige Übersetzung“ war meist „Harfe“, „harp“, und so haben viele Maler das Instrument dargestellt, doch „kinnór“ war ein Leier-ähnliches Instrument, wie es sich auch im Nahen Osten erhalten hat.

Der Geschichte der Musik anhand der Texte des Alten Testaments ist Moshe Goralis gründlich recherchiertes und kostbar ausgestattetes Buch gewidmet; das Alte Testament ist überaus reich an musikhistorisch ergiebigen Kapiteln, während das sogenannte Neue Testament verhältnismäßig wenige Hinweise auf Musikübung aufweist. Goralis hat sich mit den musikhistorisch interessanten und musikikonographisch wichtigen Aspekten der Bibel mehr als dreißig Jahre lang beschäftigt, und sein wahrlich erstaunliches Buch zeigt die Früchte seiner Arbeit. Er war im Jahre 1957 Begründer eines „Musik-Museums“ in der israelischen Hafenstadt Haifa und hat für dessen Rahmen das gesamte bekannte biblische Instrumentarium in Originalrelikten gesammelt oder nach alten Darstellungen rekonstruieren lassen. Mit einer zuerst im Museum gezeigten Ausstellung „Music in Ancient Israel“ hat er neunzehn Länder besucht und seinen reich bebilderten Katalog der Ausstellung in dreizehn Sprachen veröffentlicht. Bibliographisch-historische Studien zum Thema erschienen in einer periodisch veröffentlichten Zeitschrift („Tazlil“ = Der Akkord) in hebräischer Sprache.

Das umfangreiche Buch ist in vier Teile gegliedert: Der erste Teil (S. 1—82) enthält Texte und Illustrationen zur Geschichte des Alten Testaments und seiner Musikhinweise, bildlichen Darstellungen musikalischer Bedeutung („Männer im Alten Testament“, „Frauen im Alten Testament“) aus alter und neuerer Zeit. Im zweiten Teil (S. 83—190) ist ein Register der Komponisten biblischer musikalischer Motive enthalten, dazu ein Register ihrer Textdichter und ein Verzeichnis der verschiedenen Länder und Völker, deren Beiträge zum Thema im

Buch erscheinen. Der dritte Teil (S. 191—281) stellt Kompositionen biblischer Texte von Josquin Desprez bis zu israelischen Komponisten der Gegenwart und Komponisten skandinavischer Länder zusammen: Es folgen (S. 283—305) Musikwerke zu liturgischen Dramen und „Mystery Plays“ von mittelalterlichen Stücken bis zu Igor Strawinsky und Luigi Dallapiccola und schließlich „Die Bibel in Oratorium (S. 307—399), Oper (S. 401—463), Volksliedern in vielen Sprachen (S. 443—467) und Vokal- und Instrumentalmusik von Abaelard bis zur zeitgenössischen Musik“ (S. 469—579). Der vierte Teil (S. 583—601) enthält eine Diskographie, allgemeine Bibliographie, Verzeichnisse von Musikverlagen, Bibliotheken und Musik-Informations-Zentren, die Material zum Thema besitzen beziehungsweise beigesteuert haben.

Moshe Goralis hat den wesentlichen Teilen des Buches einführende Worte vorangestellt, im ganzen aber die Dokumente „sprechen lassen“: Noten — zum Teil im Faksimile der Originalhandschriften der Komponisten, viele Reproduktionen alter Drucke —, Zeichnungen, Bilder, Titelblätter. So wird das Buch auch eine Fundgrube für Forscher musikalischer Stilkunde, kunsthistorischer Vergleichsmöglichkeiten, musikalischer Handschriftenkunde.

Wie in enzyklopädischen Werken jeder Zeit gibt es natürlich auch in diesem exemplarischen Buch Lücken — Komponisten, die dem Verfasser nicht bekannt geworden sind, Werke, die nach Abschluß der Arbeit entstanden sind. Im Hinblick auf das Einbeziehen von mehr als 1600 Komponisten aus 44 Ländern und das Verzeichnen von 5740 Kompositionen, die im Laufe eines Jahrtausends entstanden sind und veröffentlicht wurden, kann diese oder jene Lücke nicht ins Gewicht fallen. Der Musikforscher, der Theologe, der Historiker, der Soziologe, der Kunstwissenschaftler wie auch der an der Vergangenheit und Gegenwart interessierte schöpferische und ausführende Musiker können mit diesem Kompendium viele Stunden — ja, Wochen — von gründlichem Studium oder auch unterhaltendem Durchblättern verbringen. Die musikwissenschaftliche Literatur wird durch Goralis Buch bereichert, und es bietet die grundlegende illustrative Quelle wie auch eine Ergänzung der Studien eines anderen verdienten israelischen Musikforschers: Shlomoh Hofmans *Musik im Talmud*

(Tel Aviv 1990), *Biblische Hinweise auf Musik* („Mikra'ei Musica“, Tel Aviv 1974), *Musik in den Midraschim* und *Musik in der Tosefta* (die beiden letzteren bisher nur in hebräischer Sprache).

(Februar 1995)

Peter Gradenwitz

ANDERS EKENBERG: *Cur Cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International (1987). XXVI, 194 S. (*Bibliotheca Theologiae Practicae* 41.)

Die Kirche und ihr Gesang ist ein altes Thema, dessen wissenschaftliche Aufarbeitung auf eine lange Tradition zurückblicken kann. Anders Ekenberg greift sich aus jenem reichen thematischen Spektrum die Karolingerzeit als grundlegende und wegweisende Epoche europäischer Geschichte heraus. Ansatz seiner Untersuchungen ist nicht das musikalische Material selbst, sondern der Versuch, die liturgische Musik der Karolingerzeit aus dem Denken ihrer Epoche heraus zu verstehen. Daß diese Annäherung vor allem auf terminologischem Gebiet das Bewußtsein der Abgrenzung von „früher“ und „heute“ voraussetzt, wird von Ekenberg in aller Eindringlichkeit dargelegt. Die Quellen, die der Autor ausgewertet, decken in repräsentativer Auswahl innerhalb eines zeitlich begrenzten Rahmens verschiedene Gattungen und geographische Gebiete ab. Schwerpunktmäßig behandelt wird Amalar von Metz, dem in liturgischen Fragen wohl bekanntesten Schriftsteller seiner Zeit.

Einleitend befaßt sich die Studie mit einer elementaren Voraussetzung, die für das Verständnis der Geisteshaltung jener Epoche unerlässlich ist: dem Herausarbeiten des Unterschiedes zwischen allegorischer Interpretation und anderen Interpretationsarten. Mit fruchtbaren Ergebnissen zeigt der Autor Wege und Möglichkeiten des Vergleiches allegorischer mit anderen Interpretationen auf.

In den beiden folgenden Hauptteilen werden 1.) die Funktionen der Meßgesänge und 2.) die Funktionen von liturgischem Gesang generell aus der Sicht der karolingischen Autoren beschrieben. Drei Hauptfunktionen kristallisierten sich dabei heraus und beleuchten eine der heutigen Zeit fremdgewordene, dem mittel-

alterlichen Menschen jedoch wesenseigene Spiritualität: 1.) Gesang hebt die Empfänglichkeit des Menschen für die Texte sowie für das Mysterium; 2.) Gesang kommt, indem sich die Kirche in sängerischer Gemeinschaft mit den himmlischen Heerscharen weiß, eschatologische Bedeutung zu; 3.) Gesang ist schließlich Ausdruck der Einmütigkeit der Christen, ihres gottgefälligen Lebens und ihres Einklanges der Gott geweihten Herzen.

Ein ausführliches Quellen- und Literaturverzeichnis von beachtlichem Umfang rundet Ekenbergs Studie ab und verrät neben der Kenntnis musikwissenschaftlicher Literatur auch ein umfassendes Studium patristischer und mediävistischer Schriften, ohne das ein solcher Beitrag zur mittelalterlichen Geistesgeschichte wohl kaum in solch überzeugender Weise hätte bearbeitet werden können.

(März 1995)

Regina Randhofer

CHRISTIAN BERGER. *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992. 305 S., *Notenbeisp.* (*Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft*. Band XXXV.)

„Die in dieser Arbeit aufgestellten Thesen haben weitreichende Konsequenzen für unser Bild von der Musik des 14. Jahrhunderts. Unzählige weitere Beispiele ließen sich anführen, die die Bedeutung der Hexachord-Lehre, das Zusammenspiel von Mensur, Solmisation und Textstruktur veranschaulichen könnten. Ausgehend von der Musik des 14. Jahrhunderts, soll darüber hinaus mit dieser Arbeit der Weg zu den grundsätzlichen Fragestellungen geöffnet werden, die über die sogenannte Epochengrenze der 1430er Jahre hinweg die Interpretation auch noch der Musik des 15. Jahrhunderts wesentlich beeinflussen“ (S. 262).

In der Tat ist es erfreulich bzw. diskutabel, wie 1. die Mensur als etwas stets erst durch die Dauernfolge zu Konstituierendes ernstgenommen wird (so wurde sie übrigens schon in der Freiburger Schule der sechziger bis achtziger Jahre gesehen), wie 2. im Ausgang von Rosemarie Lühmans Untersuchungen zur Versdeklamation bei Guillaume de Machaut die Textlegung erörtert wird, wie 3., ange-regt durch ähnliche Intentionen von Gaston

Allaire, doch durchaus eigenständig, die Ausführung der Melodik — besonders hinsichtlich der Akzidentien — als Produkt von Solmisationsprozessen dargestellt wird und wie 4. versucht wird, die Sätze als Ausprägung von Tonarten (Dorisch, Lydisch und Mixolydisch) zu verstehen.

Das Ganze erscheint so als sehr grundsätzlich gehaltener theoretischer Kommentar zu einer so erst noch zu realisierenden (und trotz mehrerer schon bestehender Ausgaben keineswegs überflüssigen) Edition des behandelten Repertoires und ist als solcher zu begrüßen.

Freilich stehen diesen — letztlich wohl entscheidenden — Positiva skandalöse Mängel gegenüber. Durch diese ist insbesondere die Einleitung dermaßen entwertet, daß man sie besser überschlägt.

Zunächst (S. 9—12) bemüht sich der Autor, die Epochengrenze um 1430 wegzudiskutieren (was er nicht mußte, da seine Darlegungen ausdrücklich epochenübergreifende Erscheinungen betreffen sollen). Seine Argumente sind dürftig: Johannes Tinctoris' berühmtes (doch auch von Berger noch nicht richtig übersetztes) Dictum von 1477, es gebe erst seit etwa vierzig Jahren anhörensweite Sätze, wird unter Berufung auf Peter Gülke als bloße Rhetorik abgetan (was es nun gewiß nicht ist); und Heinrich Besslers sehr eingehende Beschreibung des Stilwechsels um 1430 wird mit seinen (heute etwas obsolet scheinenden) Bemühungen zu diskreditieren versucht, den Renaissance-Begriff auf die Musikgeschichte anzuwenden. Gibt es keine besseren Argumente? Oder sind sie allgemein bekannt? Wie dem auch sei: Die vorgebrachten überzeugen nicht.

Sodann (S. 12—23) geht es darum, die Hs. Pr (deren Repertoire die Arbeit behandelt) als repräsentativ für die stilistische Situation im späteren 14. Jh. zu erweisen, wobei Machaut und das Repertoire der Hs. Chantilly als weniger repräsentativ hingestellt werden. Dies geschieht in Gestalt eines Forschungsberichtes. Nach einem völlig abstrakt bleibenden Vorgeplänkel (S. 12f.) wird die gegenwärtige Forschungslage auf drei Ursachen („Punkte“) zurückgeführt: 1. die Konzentration der Forschung auf rhythmische und notationstechnische Phänomene, 2. die weithin fehlende Kenntnis der Rolle der musica plana für das

Notationsverständnis und 3. das Desinteresse der Romanistik an den vertonten Texten des späten 14. Jhs. Im einzelnen ist Bergers Darstellung entgegenzuhalten, daß das 14. Jh. (wenigstens soweit es mit Machaut in Betracht kommt) keineswegs bloß unter rhythmisch-notationstechnischen Gesichtspunkten erörtert worden ist (S. 14f.), sondern z. B. auch unter satztechnisch-harmonischen (so von Ann Swartz, *A new Chronology of the Ballades of Machaut*, AMI XLVI, 1974), daß Ursula Günthers Beobachtungen zum Verhältnis zwischen Machaut und der von ihr so genannten „Ars subtilior“ nicht schon dadurch hinfällig sind, daß sie von Besslers Geschichtsbild ausgehen (S. 14f.; wovon sollte man damals denn sonst ausgehen?), daß sich die Musiklehre des 14. Jhs. keineswegs auf die Notation beschränkt (S. 15; das hat auch Max Haas nicht behauptet), daß weniger der Romanistik (S. 19ff.) als der Musikwissenschaft das Desinteresse an den vertonten Texten anzulasten wäre (doch lag ja mit Lühmanns Dissertation ein durchaus brauchbarer Ansatz vor) und daß Machauts Produktion nicht erst nach 1350 einsetzt (S. 22), sondern zu sehr erheblichen Teilen schon dem zweiten Viertel des 14. Jhs. angehören dürfte (Ann Swartz; die Handschriften liefern ja nur jeweils einen Terminus post quem non).

Überzeugt die Darstellung in diesen Punkten rein sachlich nicht, so ist sie vielfach schon durch redaktionelle Mängel wie Fehlerverweise, falsche Anschlüsse und sonstige logisch-syntaktische oder stilistische Fehler (vor denen spätestens ein Lektor den Autor hätte bewahren müssen) beeinträchtigt. Hier nur einige Beispiele:

S. 12: „Hinzu kommt die Rolle Guillaumes de Machaut“ — wozu?

S. 13 Petit-Absatz-Ende: „resultiert“ (statt „resultieren“)

S. 15: „eine Bemerkung Johannes' de Grocheo“ — welche?

S. 17: „Anliegen dieser Arbeit, die [statt: das] das Kapitel 4 [statt III] bestimmt“,

„das Zusammenspiel beider Momente gibt jenes Mindestmaß an Sicherheit, um die weitgehenden Änderungen ... rechtfertigen zu können“ (erweiterter Infinitiv hier nicht möglich)

S. 18: „die ... nicht aufgezeichnet werden brauchten“ (muß heißen: zu werden)

S. 19: oben: „zwei Gründe“ — angeführt wird allenfalls einer

S. 20: was sollen die beiden unkommentierten Textzitate?

S. 22: „Chronologische Kriterien dürften dabei eine untergeordnete Rolle spielen“ — wobei?

S. 23: „Untersuchung der drei oben angesprochenen Gesichtspunkte“ — welcher?

Die Anstößigkeiten treten zwar in der Einleitung besonders gehäuft auf: doch ist das Übrige nicht frei von ihnen. Widerspruch dürfte vor allem Bergers Interpretation der Akzidentien (S. 145ff.) erregen. Sie beruht auf der wohl weithin realistischen Annahme, daß auch die Akzidentien in einem Solmisationsvorgang ausgeführt werden, verknüpft diese aber mit der Annahme, das behandelte Repertoire unterliege den Kirchentönen oder Tonarten wie d-dorisch, c-dorisch, g-dorisch, f-lydisch, b-lydisch, c-lydisch und c-mixolydisch (letztere Bezeichnungen sind wohl nicht historisch gemeint, sondern dienen nur der schnelleren Verständigung). Diese Annahme führt nicht nur zu einer geradezu Thibautschen Reinheit der Tonkunst, sondern auch zu besonders absurden Akzidentieninterpretationen. So zeige das b-durum vor *f* im Beispiel von S. 151f. keine Erhöhung zu *fis* an, sondern geradezu eine Solmisation im hexachordum molle (!), bei welcher der dem Zeichen vorausgehende Ton (!) *b* statt *h* laute (während ein b-molle vor dem *h* geradezu ein h-mi bewirkt hätte!). Im Beispiel von S. 153 meine das b-durum vor *c* keine Erhöhung zu *cis*, sondern weise auf die Möglichkeit hin, den folgenden Zeilenanschluß in der Repercussio des g-Modus auch als solchen in der Finalis des d-dorischen Modus zu verstehen. In der Ballade *Fuiés de moy*, die S. 155f. und S. 171–179 besprochen wird, werden die Alterationen (auf die hin die melodische Konstruktion angelegt ist und die den Affekt des Stückes ausdrücken) rigoros beseitigt und die Akzidentien als bloße Hinweise für die Solmisation verstanden. So meine in T. 25 das b-durum vor *c* (Ct) keine Erhöhung zu *cis*, sondern eine Mutation von c-sol nach c-re, und das b-durum vor *f* (T) keine Erhöhung zu *fis*, sondern eine Solmisation als f-sol-ut (statt f-sol-re) (S. 155). In T. 3 (Ca) meine das b-durum vor *b/h* nicht *h* (das durch den Querstand zum Ct nicht ausgeschlossen wird!), sondern eine Mutation von b-fa nach

b-ut (S. 174), und T. 4 (Ca) das b-molle (im b/h-Spatium) vor *e* nicht es und dann *b*, sondern eine Mutation von b-ut nach b-sol (ebd.), in T. 9 (Ca) das b-durum vor *e* nicht *e* (nach vorausgegangenem es), sondern nach wie vor es (S. 174f.), in T. 14 (Ca) b-durum vor *f* keine Erhöhung zu *fis*, sondern eine Solmisation als f-sol-re, und in T. 17 (Ca) das b-durum im b/h-Spatium nicht h-mi, sondern b-fa (ebd.), in T. 16 (Ca) das b-molle (im b/h-Spatium) vor *f* nicht Widerruf des *fis* von T. 14, sondern ein Verharren im Hexachord über b-ut (S. 178), und T. 17 (Ca) das b-durum im b/h-Spatium nicht *h*, sondern den Aufenthalt im hexachordum molle. Ebenso gründlich werden z. B. auch die Alterationen aus der Ballade *Los, pris, honneur* verbannt, die S. 159f. und 169ff. besprochen wird, ohne daß einsichtig würde, warum jeweils die Akzidentien dastehen. (März 1995) Wolf Frobenius

WARREN KIRKENDALE: *The Court Musicians in Florence. During the Principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1993. 752 S., Abb., Tafelübersichten auf 2 Beilagen (Historiae Musicae Cultores Bibliotheca LXI.)*

Kirkendale hat nach fast genau dreißig Jahren einen fundamentalen Entschluß eingelöst: die Musikentwicklung im Umkreis einer der führenden italienischen Adelsfamilien von Grund auf darzustellen. Entstanden ist ein Werk, für das man das Epitheton „richtungweisend“ verwenden möchte, wenn es für das Ergebnis nicht ein allzu schwacher Notbehelf wäre. Sicher: Es ist nicht die erste Studie, die für ein Musikzentrum jener Zeit und Gegend die Musikentwicklung erfaßt; doch beeindruckend ist, wie weit die Thematik gespannt wird. Erschlossen werden Musikverhältnisse von Cosimo I. (1543–1560) bis zu Gian Gastone (1724–1737), so daß der Blickwinkel nicht a priori nach musikgeschichtlichen Epochenbegriffen eingeengt wird, sondern letztlich von einem allgemeinhistorischen Ansatz her Überprüfungen des überkommenen Bildes ermöglicht. Doch andere Studien, die derart weitgespannte Räume erschließen, wechseln im Lauf der Darstellung bunt den Ansatz zwischen Herrscherfamilie, äußeren Musikverhältnissen und Einzelkompositionen; Kirken-

dale hingegen erschließt das Musikleben strikt durch Einzelbiographien der Musiker, und es ist kaum vorstellbar, daß ihm vor allem im Florentiner Archivmaterial dabei irgendeine Information von Bedeutung entgangen wäre. Zunächst bietet er für 173 Musiker Einzelartikel, chronologisch geordnet nach der Anstellung (so daß aus der Regierungszeit der sieben Fürsten eine Gliederung des Bandes hervorgeht); diese Artikel spiegeln freilich direkt, daß das verfügbare Material ungleich ist, indem für einzelne Musiker nur die Angaben aus den Besoldungslisten geboten werden können, für andere hingegen außerordentlich umfangreiche Artikel, die an Buchformat grenzen. Dies gilt etwa für die einzelnen Mitglieder der Caccini-Familie oder für Jacopo Peri, aber auch für Musiker der Zeit um und nach 1700 wie Giovanni Maria Pagliardi oder Giuseppe Maria Orlandini. Soweit verfügbar, bieten diese Einzelartikel neben ausführlicher biographischer Information den Wortlaut von biographisch relevanten Originaldokumenten sowie ein Werkverzeichnis, das, falls eigene Bibliographien nicht existieren (etwa für Handschriften), bis hin zu Bibliothekssignaturen und Blattangaben in Sammelwerken vordringt; auch in die Werkliste selbst ist wiederum dokumentarisches Material eingestreut (z. B. über Opern).

Auch dabei läßt Kirkendale es aber nicht bewenden, sondern er präsentiert zudem den Kontext des Musiklebens — nach vergleichbaren Kriterien. Zunächst stellt er Artikel für Personen zusammen, die Zahlungen von den Medici erhielten, ohne aber fest angestellt zu sein; für Francesco Rasi fällt die Materialausbeute dann ähnlich reich aus wie für die vorgenannten Musiker. Und in einer eigenen Datensammlung (wiederum nach den Fürsten geordnet) werden 176 Hofkünstler (Nichtmusiker) erfaßt — zwar knapper, aber so, daß etwa Vergleiche hinsichtlich der Honorierung möglich sind. Abgerundet wird der Band durch Musikerlisten für die Florentiner Kirchenmusik der Zeit und genealogische Übersichten der Familien Medici, Gonzaga, Caccini und Rasi.

Es ist ein Glücksfall, daß auf diese Weise rund 200 Jahre Musikgeschichte in einem so klar definierten, so zentralen Ausschnitt buchstäblich „dokumentiert“ sind. Die Fülle und Zuverlässigkeit der Antworten, die der Band

auf lange Zeit zu geben verspricht, zeugt freilich neue Wünsche: nach Parallelstudien für andere Orte auf dem Wege zu überregionalen Vergleichen.

(Februar 1995)

Konrad Küster

VOLKER SAFTIEN: Ars Saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1994. X, 429 S., Abb.

Der Tanz führt in der Historischen Aufführungspraxis noch ein Schattendasein, und wenig verbreitet sind auch Kenntnisse über Historischen Tanz bei Musikern und Musikwissenschaftlern. Nachdem Friedemann Otterbach in seinen Büchern die europäische Tanzmusik vom Mittelalter bis in die Gegenwart im Überblick dargestellt hat, gibt es nun auch eine deutschsprachige Darstellung des europäischen Gesellschaftstanzes (unterschieden hier vom Bühnentanz) in den Epochen seiner Hochblüte. Überwunden sind die Vorurteile eines Curt Sachs (der „tanzlose Tanz“ des Hochbarock) und die historische Unbekümmertheit eines Karl Heinz Taubert (das Menuett sei „nie schnell getanzt worden“). Saftien entwirft ein Bild der Tanzkunst, das in sieben epochen- und nationenspezifischen Kapiteln von der burgundisch-französischen Bassedanse bis hin zur barocken Tanzkultur das jeweils Spezifische in Theorie und Praxis zu erfassen vermag.

Was das Buch indes nicht leisten will, ist die Auseinandersetzung mit der Tanzmusik. Der Fachmann kann dies verschmerzen, ist doch dieses Thema umfanglich aufgearbeitet. Aus Tempodiskussionen wie zu den Relationen im Ballo des Quattrocento und zur Interpretation der barocken Pendelangaben hält sich der Autor heraus und beschränkt sich auf das Referieren der unterschiedlichen Standpunkte. Erst später läßt er indirekt durchblicken, daß die Pendelangaben als Einzelschwingungen zu lesen sind (korrekt!), woraus verhältnismäßig rasche Tempi resultieren. Nicht korrekt ist allerdings die Bemerkung, daß das Menuett schon ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zum „langsamen Zeremonialtanz“ geworden sei (S. 371f.); so pauschal läßt sich das erst für das letzte Jahrhundertviertel sagen, und auch dann müssen viele Menuette,

die nicht zum Tanzen gedacht waren — wie ist das im Einzelfall zu unterscheiden? — ausgenommen werden. Die Aussage, daß der Menuettschritt immer mit dem rechten Fuß beginne (S. 314/320), läßt sich nicht halten, wenn man Tauberts Hinweis folgt, daß bei Gaudrau (*Nouveau recueil de danse*, Paris ca. 1712) auch der Beginn mit links vorkomme.

Als ikonographische Dokumente zu dreieinhalb Jahrhunderten Tanzgeschichte mögen die lediglich 30 Abbildungen als unzureichend erscheinen. Doch eine konkrete Vorstellung von den Tänzen erhält man hierdurch ohnehin nicht. Saftiens grundlegendes und übersichtlich geschriebenes Werk trägt hoffentlich dazu bei, daß die „Ars Saltandi“ in der historischen Aufführungspraxis bald den ihr gebührenden Raum erhalten wird.

(Februar 1995)

Klaus Miehling

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Eva LINFIELD, Wolfram STEUDE. Schriftleitung: Walter WERBECK. 16. Jahrgang 1994. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. 127 S., Notenbeisp.

Das Annarium enthält fünf Vorträge und Referate, die 1993 während des 32. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes in Marburg gehalten wurden. Hinzu kommen zwei freie Beiträge von Werner Breig und Robert L. Kendrick. Letzterer untersucht die Stellung des Hohenliedes Salomos, eines zentralen biblischen Textes, der um 1600 häufig vertont wird. Das trifft sowohl für katholische als auch protestantische Verhältnisse zu. Zur Auswertung gelangen Beispiele von Gasparo Casati, Marc-Antoine Charpentier, Girolamo Frescobaldi, Claudio Monteverdi und Schütz (SWV 272 und 273).

Werner Breig, Herausgeber des Jahrbuches, macht mit zwingender Logik die Vorgeschichte von zwei Schützschen Werken wahrscheinlich. Auf Grund fehlerhafter Stimmführungen und anderer Indizien gelang es, die wahrscheinliche Frühfassung von *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* (SWV 40) zu rekonstruieren. Diese verzichtet auf eine Cappella-Mitwirkung. Die bereits mehrfach beobachtete falsche Deklamation in *Siehe, dieser wird*

gesetzt zu einem Fall (SWV 410) wird überzeugend als Auswirkung einer ursprünglichen lateinischen Erstfassung gedeutet, zumal Schütz mehrfach frühe Kompositionen später mit deutschem Text veröffentlicht.

Wilhelm Seidel verweist auf Grund der im 16. und 17. Jahrhundert festzustellenden Rezeption antiker Rhythmik darauf, daß auch unter diesem Aspekt Einsichten in die „temporale Struktur der Werke von Schütz“ möglich sind. Bewußt wurde von Seidel der Gesichtspunkt der Sprache ausgespart, da in der Theorie des 17. Jahrhunderts die Textbehandlung eine nur beiläufige Erwähnung erfährt.

Zwei Beiträge beschäftigen sich mit den *Musicalischen Exequien*. Gerhart Pickerodt kann unter diesem Aspekt der Diesseits-Jenseits-Problematik deutlich machen, daß die Beschriftung des Sarges von Posthumus Reuß durch die Schützsche Komposition „in eine Art tönende Bewegung versetzt“ wird. Der im zeitlichen Ablauf vollzogenen musikalischen Realisierung kommt innerhalb der Bestattungszeremonie eine entscheidende transitorische Bedeutung zu. So wird aus dem „Hier der Zeitlichkeit“ ein „Dort der Ewigkeit“.

Sabine Henze-Döhring untersucht die Disposition der genannten Sarginschriften bezüglich ihrer kompositorisch-dramaturgischen Umsetzung. Auch sie kommt zu dem Ergebnis, daß Schütz den Tod als Übergang zum ewigen Leben musikalisch verdeutlichen wollte.

In der bewußt zugespitzten Fragestellung „Orpheus oder Assaph“ untersucht Jörg Jochen Berns verschiedene Epicedien über Schütz und dessen 1655 verstorbene Tochter Euphrosyne Pincker. Eine gewisse Überbewertung der Zuordnung Orpheus-Schütz ist jedoch in der Darstellung von Berns nicht zu übersehen. Es wird nicht berücksichtigt, daß der Sänger und Halbgott Orpheus als Topos der Barockzeit vielfach auf Musiker bezogen wird, so von August Buchner auf Caspar Kittel oder von Paul Fleming auf Johann Hermann Schein, im letzteren Fall sogar als Epikedion. Die Thematik geht demnach weit über Schütz hinaus. Die interessante Studie enthält leider zahlreiche sachliche Fehler, so starb Schütz nicht im Alter von 88 Jahren, Buchner kam nicht durch Vermittlung von Martin Opitz mit Schütz in Kontakt usw.

In einem einzigen Beitrag, der nicht auf Schütz Bezug nimmt, werden Beobachtungen zur italienischen Passionsthematik mitgeteilt. Lothar Schmidt untersucht Kompositionen von Lamberto Courtois, Gasparo Costa und Giovanni Giacomo Gastoldi in ihrem Aktionsradius zwischen Kontextbindung und Verselbständigung.

Wie auch bei den vorausgegangenen Jahrgängen finden sich wiederum Abstracts in englischer, französischer, italienischer und schwedischer Sprache.

(Februar 1995)

Eberhard Möller

HANS-JOACHIM SCHULZE: Bach stilgerecht aufführen. Wunschbild und Wirklichkeit. Einige aufführungspraktische Aspekte von Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991). 29 S.

Die zahlreichen Versuche seit den 1950er Jahren, die originale Klanggestalt der Bachschen Kirchenmusik zu rekonstruieren, haben die Konzertprogramme und den Schallplattenmarkt erheblich belebt. Das gilt ebenso für die Verwendung alter Instrumente und Stimmungen wie vor allem für die Besetzungstärke von Chor und Orchester. Von den je nach Satzart wechselnden Zahlen Nikolaus Harnoncourts bis zu den Kleinstbesetzungen Joshua Rifkins reicht die Palette der Versuche. Sie alle berufen sich auf das Studium der originalen Quellen, der Theoretikerschriften und sonstiger zeitgenössischer Zeugnisse, kommen aber zu höchst unterschiedlichen Ergebnissen. In diese verworrene Situation greift die kleine, höchst informative Schrift des Direktors des Leipziger Bach-Archivs klärend ein. Durch seinen täglichen Umgang mit den originalen Quellen und als Herausgeber der Bach-Dokumente ist er wie kaum ein anderer in der Lage, hier kritisch Stellung zu beziehen.

In der Hauptsache geht es ihm „um die noch keineswegs abschließend beantwortete Frage, ob die heute üblicherweise intendierte Durchsichtigkeit des Klangbildes wirklich Bachs Vorstellungen entsprach, ob er bei Komposition und Besetzung sich an das Erreichbare hielt oder ein gehöriges Maß an schöpferischer Utopie einbezog, ob, kurz gesagt, seine Musik etwas von barockem Kunstwollen an sich hat, das immerhin Gesamtkunstwerke der Archi-

tektur, des Festspielwesens und auch des Theaters — in Gestalt der Oper — hervorbrachte“ so die Vorbemerkung.

Mit Rückschlüssen aus dem überlieferten Stimmenmaterial relativiert er zunächst jene seit Albert Schweitzer zum Glaubenssatz erhobene These von der Gleichberechtigung sämtlicher Stimmen — „bessere Durchhörbarkeit“ ist ja eins der Hauptargumente für die neuerdings in Mode gekommenen Kleinstbesetzungen. Vielmehr macht der Verfasser deutlich, daß für Bachs kirchliche Musiken „eine gewisse klangliche Opulenz“ unabdingbar war. Nur von Fall zu Fall, durch den Zwang der räumlichen und personalen Verhältnisse, habe Bach zu Klein- und Kleinstbesetzungen gegriffen. Bachs Musiken hätten Zeit seines Lebens unter dem Spannungsverhältnis von Wunschvorstellung und Realisierung, von Intention und Exekution gestanden. Die „Obergrenze für die historisch bezeugte Besetzung“ errechnet sich aus der Zahl der überlieferten Stimmen. Zwar werden damit die im „Entwurf“ von 1730 genannten Zahlen im wesentlichen bestätigt, aber schon bei den Besetzungsrelationen, dem Verhältnis der mitwirkenden Bläser zu den Streichern und zu den Vokalistinnen ergeben sich erhebliche Unsicherheiten.

Auf die umstrittene Frage, ob Bach seine Leipziger Kirchenmusiken dirigiert oder vom Cembalo oder gar vom Viola-Pult aus geleitet hätte, geht der Verfasser ebenso ein wie auf das „Doppelakkompagnement“ von Orgel und Cembalo. Der Möglichkeit einer historisch getreuen Rekonstruktion tritt er skeptisch entgegen und verweist dabei nicht nur auf die vielen Unsicherheiten der Überlieferung, sondern auch auf den nicht rekonstruierbaren Chorklang mit den damaligen 15- bis 18jährigen Diskantisten und Altisten. Weiter stellt er die Frage, wie weit die Thomaner und die Stadtmusiker bestrebt und überhaupt in der Lage waren, die spitzfindige Artikulations- und Verzierungspraxis, die inégalité und die Schärfungen französischer Provenienz — „Spitzenleistungen höfischer Protagonisten“ — zu übernehmen, und warnt vor der Hochstilisierung dieser Manieren. Das Ergebnis solcher konsequent historischen Darbietung sei „dann nicht selten ein pointillistisch verfremdetes Farbmuster von exotischem Reiz.“ Man möchte hinzufügen, daß die alte Kontroverse

zugunsten einer mehr historisierenden oder mehr aktualisierenden Aufführung einen neuen Aspekt bekommen hat: den der Aktualisierung durch vermeintliche Historisierung; denn dieser Verfremdungseffekt beeindruckt offensichtlich nicht nur die Insider.

Die Bemühungen von Forschung und Praxis um die historischen Praktiken werden vom Verfasser keineswegs abgetan. Ihre Erträge dürften jedoch um so überzeugender sein, je stärker ihr bloßer Vorschlags-Charakter hervorgekehrt werde. „Glaubwürdige historische Modelle könnten so stärker auf die Wiedergabe mit modernen Mitteln ausstrahlen, wobei eine bedingungslose Nachahmung weder möglich noch wünschenswert erscheint“: ein Fazit, dem sich der Referent nur anschließen kann.

(April 1995)

Georg von Dadelsen

MARTIN GECK: *Johann Sebastian Bach. Johannespassion BWV 245*. München: Wilhelm Fink Verlag (1991). 112 S. (Meisterwerke der Musik, Heft 55.)

Gegliedert in einen historisch-vorbereiteten und einen am Werk entlang kommentierenden Teil, entfaltet dieses Buch auf knappem Raum und auf der Höhe der gegenwärtigen Forschung eine ebenso zuverlässige wie konzentrierte Einführung in Bachs *Johannespassion*. Die einführenden Abschnitte (S. 7–44) beleuchten vor allem den musikalisch-geistesgeschichtlichen Doppelcharakter des Werkes: Geck sieht die *Johannespassion* als zwar vom Bibelwort angeregte musikalisch(liturgische) Predigt, zugleich jedoch bereits auf dem Weg zum (in gewisser Weise vom Wort bereits unabhängigen) „bürgerlichen Ideen-Kunstwerk“ (S. 21); Bach ist demnach Prediger und musikalischer „Sinnstifter“ (S. 34) zugleich. Diese Sicht ist überzeugend, weil sie — wie das ganze Buch — polarisierende Thesen, die es in der Bachforschung ja im Übermaß gibt, vermeidet und die Grenzposition des Werkes verdeutlicht: was es „noch“ ist — und was es „schon“ ist. Bei der vieldiskutierten Frage der Werkgeschichte scheint mir insbesondere das ‚Bündelargument‘ sehr einleuchtend, mit dem Geck Bachs Motivationen zur zweiten Fassung der Passion verstehbar macht (S. 16); und plausibel ist auch die alle Fassungen betreffende These: „Augenschein-

lich änderte Bach, was er jeweils ändern mußte, um beharrlich zu ‚seiner‘ Version zurückzukehren, sobald der Änderungsgrund entfallen oder der ganze Vorgang in Vergessenheit geraten war“ (S. 18).

In einigen Punkten entwirft Geck interessante neue Überlegungen, die — von der begrenzten Quellenlage her — höchstens plausibel gemacht, aber kaum je bewiesen werden können. Hierzu gehört etwa in der Frage der Textautorschaft und Textredaktion die Erwägung „eine(r) erste(n), bisher nicht bekannt gewordene(n) Zusammenarbeit Bachs mit seinem späteren Hauptlibrettisten Picander“ (S. 26).

Die analysierenden Abschnitte des Buches (S. 45–101) bieten einen knappen, aber höchst instruktiven Kommentar, der das jeweils Wesentliche darstellt: etwa das ‚trinitarisch‘ deutbare musikalische Gefüge des Eingangschores „Herr, unser Herrscher“ (Gott Vater: Orgelpunkt; Sohn: dissonierende Oboen; Geist: kreisende Sechzehntel-Bewegungen), den Geck zugleich als „Anfang einer deutschen Auffassung von ernsthafter *Sinfonik*“ (S. 52) hört und zu dessen Interpretation er auch die Emblematisierung („Gnadenstuhl“) erhellend bezieht. Immer wieder gelingt die gegenseitige Beleuchtung von musikalischer Form und theologischem Gehalt, wobei die Interpretation Gecks insgesamt einen sinnvollen Mittelweg einschlägt: bisweilen eher ‚intuitiv‘, im rechten Augenblick aber auch wieder gezielt und ausgewählt historische Kategorien (etwa aus der Figurenlehre) heranziehend. Besonders in der Analyse der Arien konzentriert Geck sich auf das jeweils Charakteristische eines Satzes, mittels dessen Bach den „Skopus“ der Worte „in einer grundlegenden musikalischen Struktur aufscheinen“ (S. 62) läßt: im ersten Passionsteil etwa bei der Arie „Von den Stricken meiner Sünden“ das musikalisch vielfältig dargestellte Gebundensein in der „Sündenverstrickung“ und das Entbinden als „Bild der Sündenbefreiung“ (S. 64), dann in der Arie „Ich folge dir gleichfalls“ die ungewöhnliche Instrumentalisierung der Singstimme und die Imitation als „alles beherrschende Leitidee“ (S. 68), und schließlich die „rhapsodische Unmittelbarkeit“ (S. 75) und der Affekt „leidenschaftliche(r) Verwirrtheit“ (S. 76) in der Arie „Ach, mein Sinn“, mit der Bach, so Geck, musikalisch-rhetorisch in die Zeit des

Humanismus zurückblickt und zugleich „mit der Ausformung eines leidenschaftlich-individualistischen Gestus — geradezu auf den ‚Sturm und Drang‘ voraus“ (S. 77).

Das Fazit dieses Bach-Buches, das die Spannungen des Werkes nicht nivelliert, sondern ihnen analytisch nachgeht, ist ein integrierendes Bach-Bild: „In Bach überwog weder der Traditionalist noch der Neuerer, weder der Theologe noch der Musiker. Beides wäre ihm jeweils als ein verkürzter Zugang zur Welt erschienen. Es war, hierin Beethoven sehr ähnlich, ein schwieriger Einzelgänger von enormer Denk- und Einbildungskraft“ (S. 43f.).

Was Geck an der *Johannespassion* schlüssig aufzeigt, ist ihr Doppelcharakter von beginnender musikalischer ‚Autonomie‘ und höchst subtiler ‚Textdeutung‘. Insofern polarisiert dieses Büchlein nicht, sondern es öffnet Wege des Verstehens in verschiedene Richtungen, die weder deckungsgleich noch unvereinbar sind, sondern einander ergänzen. Da es Wissenschaftlichkeit und Hörhilfe ebenso hervorragend ineinander integriert wie das Überblickswissen und die Detailanalysen, sei es auch den Ausführenden empfohlen. Zu wünschen ist, daß auch der *Matthäuspassion* bald eine solch gediegen-knappe und musikwissenschaftlich wie theologisch treffende Kommentierung zuteil wird.

(März 1995)

Meinrad Walter

PIETER DIRKSEN: Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte Struktur und Aufführungspraxis. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher (1994). 234 S., Notenbeisp. und 14 Faksimile-Abb. (Veröffentlichungen zur Musikforschung 12.)

Zur Zeit häufen sich zusammenfassende Darstellungen zu Bachs *Kunst der Fuge*, die Versuche vorlegen, die Ergebnisse von Detailforschungen zu sichten und neu zu ordnen. Fast gleichzeitig entstanden Peter Schleunings Betrachtungen zu Bachs Werk im März 1993 (Kassel etc. Bärenreiter 1994) und die vorliegenden Studien von Pieter Dirksen im Februar 1993. Letztere versuchen — wie im Vorwort vermerkt — „eine Erhellung der anscheinend verwickelten Entstehungsgeschichte“, daran anknüpfend, „Fragen der klanglichen Darstellung“ zu klären und schließlich einen

„weiteren Beitrag zur Deutung jenes Werkes“ zu liefern, „das, wenn auch nicht das letzte, aber doch wohl als das ‚originellste‘ Johann Sebastian Bachs gelten kann“.

Mit wissenschaftlicher Akribie und fast kriminalistischer Indizienforschung werden hypothetische, überzeugend abgeleitete Schlussfolgerungen vorgelegt, die bereits Bekanntes untermauern und neue Aspekte aufdecken. Als „Hauptanliegen“ erklärt der Autor die „Frage der instrumentalen Bestimmung Cembalo-manualiter“ (S. 193), als logische Folge der zyklisch angelegten, 1731—41 vorangegangenen *Clavierübungen I bis IV* sowie der „canonischen Veraenderungen“ über „Vom Himmel hoch“ und das *Musikalische Opfer* von 1747. Der komplizierte Griffsatz, der in Wolfgang Graesers Ausgabe der Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft noch als „auf dem Klavier unausführbar“ gilt, werden als realisierbar, ja in der Faktur als völlig cembalistisch durchformt und idiomatisch nachgewiesen: „Mit dem Wegfall dieser ‚Handhabe‘ entfällt also der letzte, von wissenschaftlicher Seite gewissermaßen autorisierte Ansatz einer Begründung für die Instrumentierung der Kunst der Fuge“ (S. 194), was kein Verbot darstellt, aber nicht unbedingt eine Bachsche Legimation erhalten kann.

Aus den vorliegenden Analysen und Untersuchungen ergeben sich Dirksens interessanten und beachtenswerten Hypothesen zu drei Fassungen der *Kunst der Fuge*. Eine zwölfsätzigere Erstfassung von 1742, die im Autograph „Bach P 200“ der Berliner Staatsbibliothek enthalten ist, wertet er als durchaus eigenständige und geschlossene Einheit und, in Vierergruppen gegliedert, als progressiven Aufbau der verwendeten kontrapunktischen Techniken, gleichsam „vom stile antico zum stile moderno“. Die im 15sätzigen Autograph „P 200“ enthaltenen drei zusätzlichen Teile, die später hinzukamen und „eine Art von Anhang zur Erstfassung“ darstellen (zwischen 1742 und 1746 entstanden), ergäben die „Zweitfassung“, die von der dritten, der 19sätzigen „Druckfassung“ (der angeblich 20. Satz, die Choralbearbeitung „Vor deinen Thron . . .“ hat ja bekanntermaßen nichts mit dem Zyklus zu tun!), unterschieden wird. Obwohl die Erweiterung in sich selbst überzeugend geordnet sei, störe sie doch die Symmetrie des ganzen Zyklus, so daß man

diese hypothetische „Zweitfassung“, wenn sie auch durch die Akzentuierung der Fuge VII im „stile francese“ in Schlüsselstellung nach der Zyklusachse eine eigene Neuprofilierung erhält, nur als Zwischenlösung verstehen kann. Und der Verlust des offenbar in der Erstfassung erreichten zyklischen Gleichmaßes war möglicherweise der Beweggrund, das Werk noch einmal, und zwar gründlich umzuarbeiten. So entstand eine Neuordnung, die sich sichtbar von den Gestaltungsprinzipien der frühen Clavierzyklen und auch der beiden Frühfassungen entfernt. Sie macht aus der *Kunst der Fuge* einen komponierten Zyklus und — nun modifiziert — Ausführungszyklus. Die zwei Grundaspekte des Werkes, klangliches Darstellungsziel und Lehrcharakter oder: Praxis und Theorie — so meint der Autor (S. 200) — seien auch in der Endgestalt keine miteinander konkurrierende, sondern einander ergänzende und durchaus gleichwertige Begriffe, stellen ein Gleichgewicht zwischen der didaktischen und der spielfreudigen Komponente her. Das vokale Gegenstück, das Glaubensbekenntnis und letzte vollendete Werk Bachs (Christoph Wolffs These, daß eines der übernommenen Skizzenblätter die Vollendung der Quadrupelfuge enthalte, lehnt auch Dirksen ab), ist die *h-moll-Messe*. Aber ideell bilden sie „die zwei Glieder des ‚opus ultimum‘ von Bach“ (S. 202). Kulminationspunkt ist in beiden Fällen nicht der Schluß, sondern vielmehr näher am Zentrum das „Credo“ im einen, die unvollendete Quadrupelfuge im anderen Falle, die konzeptionell — wie in den meisten Aufführungen gebräuchlich — nicht am Ende stehen kann.

Die Untersuchung gibt neue Anregungen, sich zu Bachs *Kunst der Fuge* zu verhalten, und legt eine Reihe interessanter Forschungen im Detail und in der Großformung vor, die der Betrachtung gerade dieses Werkes wesentliche Hinweise vermittelt.

(März 1995)

Friedbert Streller

JOCHEN REUTTER: *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709–1789)*. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). Teil I: Textteil, 627 S., Notenbeisp.; Teil II: Systematisch-Thematisches Verzeichnis der Geistlichen Kompositionen

Franz Xaver Richters, 535 S. (*Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Band 1.*)

Zu seinen Lebzeiten erreichte der Komponist Franz Xaver Richter vor allem durch die zahlreichen im Druck erschienenen Instrumentalwerke einen größeren Bekanntheitsgrad. Demgegenüber blieb das Wissen um seine Bedeutung als ein äußerst fruchtbarer Kirchenkomponist, ungeachtet entsprechender Hervorhebungen im frühen biographischen Schrifttum, doch mehr auf seine unmittelbaren Wirkungsstätten begrenzt. Nach den älteren, inzwischen vielfach überholten Studien von Franz Xaver Matthias, Martin Vogeles, Willi Barth oder Eduard Schmitt kommt Jochen Reutter das Verdienst zu, in seiner umfangreichen Heidelberger Dissertation die Quellen zum gesamten Richterschen Kirchenmusikschaffen auf gründliche Weise erschlossen und ausgewertet zu haben — letzteres mit dem Schwerpunkt auf den Meßvertonungen. Um es vorweg zu sagen: Reutters Arbeit besticht durch überzeugende Argumentationen und durch die methodische Genauigkeit, mit der er der großen Materialfülle Herr geworden ist.

Das erste Hauptkapitel des Textteils befaßt sich mit der Biographie des Komponisten — hier kann Richters bisher umstrittener Geburtsort Holleschau in Mähren definitiv bestätigt werden — sowie mit seiner Ausbildung und den Stationen seiner beruflichen Laufbahn. Anschließend steht die Werküberlieferung im Mittelpunkt der Studie; dabei führen die Analysen des verwendeten Notenpapiers ebenso wie die an der Entwicklung von Richters Handschrift vorgenommenen Beobachtungen zu wichtigen und verlässlichen Aufschlüssen hinsichtlich der zeitlichen Einordnung undatierter Kompositionen.

Die stilistische Untersuchung von Richters Meßvertonungen nimmt dann den breitesten Raum ein. Zunächst setzen die Werke der Zeit vor Mannheim (Stuttgart, Schlitz, Ettal, Kempten) die Traditionen des Spätbarock fort, wobei die eher konservativen Einflüsse aus Venedig bzw. Wien sich ebenso nachweisen lassen wie progressivere Elemente neapolitanischer Richtung; von Beginn an tritt Antonio Caldara als Vorbild für Richter hervor. Während seiner über 20 Jahre dauernden Mannheimer Tätigkeit komponierte Richter zwar nur

zwei Messen, vermochte in diesen aber die seinerzeit modernen Strömungen — darunter eine am sinfonischen Stil orientierte Schreibweise und eine verfeinerte Instrumentationskunst — aufzunehmen. Nach seiner Berufung als Domkapellmeister am Straßburger Münster (1769) rückte die Kirchenmusik ganz in das Zentrum von Richters Schaffen. Die Messen aus dieser letzten, gleichzeitig bedeutendsten Periode offenbaren das Bemühen um formale Straffung sowie eine erneute Auseinandersetzung mit traditionellen Techniken; zusätzlich ist dabei „neben die Antipoden von traditioneller und zeitgemäßer Schreibart [...] wenigstens ansatzweise deren integrierende Verschmelzung getreten“ (S. 583).

Unter Berücksichtigung der Vorarbeiten von Friedrich Wilhelm Riedel oder Bruce C. MacIntyre vermag Reutter das Messenschaffen Richters in einen überzeugenden musikhistorischen Kontext zu stellen, dabei und in angemessener Sachlichkeit auch die nötige kritische Distanz zum Gegenstand seiner Untersuchung zu wahren (vgl. etwa die Differenzierung zwischen formelhafter Routine und innovativem Einfall auf S. 526ff.). — Band II enthält das nach Gattungen geordnete Verzeichnis aller bis heute bekannt gewordenen Richterschen Kirchenkompositionen mit den Incipits sämtlicher Sätze und weiteren detaillierten Angaben (Besetzung, Entstehungszeit, Quellen etc.).

Die folgenden kleinen Anmerkungen möchte sich der Rezensent schließlich noch erlauben: Die Musikgeschichte des Württembergischen Hofes wurde von Josef, nicht Johann Sittard geschrieben (vgl. S. 23 und 594); in den Messen von Johann Adolf Hasse finden sich Solokadenz durchaus mit Regelmäßigkeit (S. 368), und in Joseph Haydns späten Messen kommen Hörner nicht erst in der „Schöpfungsmesse“, sondern ebenso in der „Paukenmesse“ vor — wenn in letzterer auch nicht durchgängig (S. 380).

(Januar 1995) Wolfgang Hochstein

der Johann-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. Nr. 80.)

Dieses imponierende und für die Zukunft der Philipp-Emanuel-Bach-Forschung bestimmende Werk ragt ebenso durch die genaue Editionstechnik der 625 Texte hervor wie durch deren umfangreiche Einzelkommentierung, die oft ein Vielfaches der Texte umfaßt und für sich schon eine Sozialgeschichte der Musik des späten 18. Jahrhunderts ergeben kann. Große Teile davon sowie zahlreiche neu aufgefundene Dokumente werfen ein neues Licht auf bisher nur wenig oder ungenau Gesehenes, so die Bewerbung in Zittau 1753, die Wechsel im Verhältnis zu Georg Michael Telemann und Matthias Claudius, die Verzögerung der Umsiedlung von Berlin nach Hamburg — durch den Jahrhundertwinter 1767/68! — und nicht zuletzt die wohl über dreißigjährige Beziehung zu dem Verleger und Drucker Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. Die Briefe an ihn wie an Johann Nikolaus Forkel machen den größten Teil des Werkes aus. Hier hat die immense Akribie und Sachkenntnis des Herausgebers ein Bild der künstlerisch-ökonomischen Prozesse in dieser Experimentierphase des anonymen Marktes ergeben, das nach Umfang und musikhistorischer Prägnanz beispiellos ist, etwa anhand der Berechnung des Gesamtverdienstes an den sechs *Sammlungen für Kenner und Liebhaber*, nämlich 10000 Mark oder sieben Jahresgehälter (S. 1265ff.). Aber neben und im Zusammenhang mit dem Geschäftlichen finden sich wichtige Bemerkungen zur Aufführungspraxis — in den „Fantasien werden die Noten streng nach ihrem Werth gespielt“ (1782; S. 945) — und zum wirtschaftlichen Aspekt des Siegeszuges der Instrumentalmusik auf dem expandierenden Markt: „Claviersachen gehen beßer und sind auch für Undeutsche.“ (1784; S. 1007).

Ein Anhang von 435 Seiten oder einem Viertel des Gesamtumfangs läßt keine Wünsche offen und ist auch allgemeiner nutzbar als nur für die Bach-Forschung, enthält er doch neben Registern, Konkordanzen und sogar einer alphabetischen Aufschlüsselung der Briefe nach Textanfängen alle erhaltenen Pränumerantenverzeichnisse, Festtagsdaten von 1750 bis 1800, eine Übersicht verschollener Autographe und ein fast 200seitiges Verzeichnis aller erwähnten Personen mit Kurzbiographien.

CARL PHILLIPP EMANUEL BACH: *Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe. 2 Bde. Hrsg. von Ernst SUCHALLA. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1994. XLI, 1768 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichung*

Einige kleine Unklarheiten sind kaum der Rede wert, so der Kommentar zum Brief Leopold Mozarts von 1775 an Breitkopf, Noten von C. Ph. E. Bach betreffend, der Sohn habe häufig bei Baron van Swieten Bach und Händel gespielt. (Dok. 426 von 1782 klärt den Sachverhalt.) Oder die Vermutung (Dok. 369), bei der *Messiade* von Friedrich Gottlieb Klopstock handele es sich um dessen Übersetzung aus dem Englischen von 1775, obwohl doch offenbar nicht Händels Werk, sondern Klopstocks Epos gemeint ist (seit 1748 erschienen).

Um eine Gesamtausgabe handelt es sich mit Sicherheit, soweit es die Briefe von Bach und die nur 13 erhaltenen an ihn betrifft, mit großer Wahrscheinlichkeit bei Briefen, in denen sich andere Personen etwas über Bach mitteilen, z. B. Claudius und Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, wenn auch die drei Briefe Ludwig van Beethovens an Gottfried Christoph Härtel von 1809 bis 1812 am Ende der Ausgabe, 14 Jahre nach dem letzten wiedergegebenen Dokument, die Vermutung nahelegen, daß noch zahlreiche andere Personen in diesem Zeitraum Gedanken über Bach austauschten. Stichprobe: 1804 (vermutlich) empfiehlt Joseph Haydn in einem Briefentwurf einem Schüler „Emanuel Bach“ zum Studium (wie ja um die gleiche Zeit auch Beethoven dem jungen Carl Czerny).

Nur als Auswahl oder Probe sind jene Dokumente aus Büchern und Zeitschriften zu verstehen, die Bach und seine Musik charakterisieren, so drei Texte aus Johann Friedrich Reichardts *Briefen eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend* (1774/76) und aus dessen *Musikalischem Kunstmagazin* (Bd. I, 1782), zumal es sich beim letztgenannten Text nun wirklich nicht um einen Brief handelt. Es wäre wohl sinnvoller gewesen, derartige Texte gar nicht aufzunehmen, um den Erwartungshorizont nicht auf jene immense Flut ähnlicher Texte zu öffnen, die zu jener Zeit von Autoren wie Heinrich Philipp Bossler, Carl Friedrich Cramer, Johann Nikolaus Forkel, Hans Adolph Friedrich von Eschstruth, Carl Ludwig Junker oder Christian Friedrich Daniel Schubart verfaßt worden sind. Deren Sammlung dürfte nicht minder wichtig sein und weit mehr Arbeit erfordern als jene, die zum zweiten Band der Johann Sebastian Bach betreffenden *Dokumente* geführt hat. Auf eine solche zukünftige, vor allem aber zum Lobe

der von Ernst Suchalla geleisteten Editionsarbeit möge jene frühbürgerliche Fanfare dienen, die Bach seinem Verlegerfreund Breitkopf am 2. Dezember 1772 entgegenschmettete:

„Es lebe die Ordnung u. Betriebsamkeit!
Was hilft das beste Herz ohne jene!“

(Februar 1995)

Peter Schleuning

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.

Ähnlich dem von Horst Augsbach 1992 mit „Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern“ (nur Personenregister) als Reprint neu herausgegebenen *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* von Johann Joachim Quantz (Berlin 1752) hat nun Wolfgang Horn im selben Verlag das zweite große Berliner musikalische Lehrwerk dieser Zeit, Carl Philipp Emanuel Bachs zweiteiligen *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (zuerst Berlin 1753 und 1762), in einem einbändigen Faksimile-Reprint im Taschenbuchformat vorgelegt. Horn, der 1988 auch eine analytische und quellenkundliche Studie zu den frühen Klaviersonaten C. Ph. E. Bachs veröffentlichte, hat dem Reprint nicht nur ein knappes, instruktives Vorwort (S. IX–XII) und bibliographische Hinweise (S. XIII–XVI) vorangestellt, sondern ihm auch die Zusätze Bachs zur vierten Auflage des ersten Teils, Leipzig 1787, und zur dritten Auflage des zweiten Teils, posthum Leipzig 1797 (S. 4*–17*), beigegeben sowie die sechs Tabulae am Ende des ersten Teils (S. 12*–43*) und die „freye Fantasie“ (Wq 117, 14/H 160) zum 41. Kapitel des zweiten Teils (S. 2*–3*) im Neustich, mit Violinstatt Sopranschlüssel, hinzufügen lassen. Ist dies für manche Leser und praktischen Benutzer des Werkes bereits eine Erleichterung, so dürfte der Hauptgewinn der Bearbeitung doch in dem ausführlichen Register bestehen (S. 18*–35*), das in den bisherigen Ausgaben ein Desiderat war. (Im Unterschied zu Bachs

Versuch weist derjenige von Quantz schon im Original ein sorgfältig zusammengestelltes Register auf.) Das Register enthält neben den wenigen von Bach erwähnten Personen (acht Instrumentenbauer, Komponisten und Musiker) alle relevanten Sachwörter, die zum Teil in zahlreiche Unterpunkte spezifiziert sind. Die Auffächerung der Stichwörter betrifft sinnvollerweise vornehmlich solche „mit schillernder Bedeutung“ (zum Beispiel Affekt/affektuös, Freiheit, Geschmack, Natur/natürlich, Regeln und Vortrag), weniger dagegen „eng definierte Fachtermini, denen zu meist noch eigene Kapitel gewidmet sind“ (S. XII), obwohl auch aus diesem Bereich Begriffe wie Doppelschlag, Harmonie/harmonisch, Kadenz, Manieren, Modulation, Takt, Triller und Vorschlag detailliert aufgeschlüsselt sind. Durch diese Aufbereitung wird die Lektüre und Auswertung des Werkes, über dessen Bedeutung als reichhaltige und umsichtig formulierte Quelle zur Spieltechnik, Aufführungspraxis und Ästhetik (nicht allein) der „Claviermusik“ des mittleren 18. Jahrhunderts hier kein Wort gesagt zu werden braucht, außerordentlich erleichtert, was jedoch nicht dazu führen sollte, daß die Schnelleser das Werk nur noch nach „zitierbaren Stellen“ durchsuchen.

(April 1995)

Herbert Lölkes

PAOLO GALLARATI: La forza delle parole. Mozart drammaturgo. Torino: Giulio Einaudi editore 1993. XVI, 374 S., Notenbeisp. (Piccola Biblioteca Einaudi 581.)

Der ehrgeizigen Studie des an der Universität Turin wirkenden Autors liegt die in der Einleitung entwickelte Ansicht zugrunde, daß den entscheidenden Schnitt in Wolfgang Amadeus Mozarts Operschaffen nicht erst *Die Entführung aus dem Serail* bedeutet, sondern der *Idomeneo*, daß also die Oper von 1781 nicht den Schlußstein der alten Tradition bildet, sondern die Überwindung der alles überragenden metastasianischen Operndramaturgie signalisiert. Die revolutionäre Tat, der radikale Bruch mit der Opernästhetik des Settecento, zeige sich auf formaler, narrativer und psychologischer Ebene mit der Bevorzugung von organischen Entwicklungen, Übergängen und großräumigen Zusammenhängen; mög-

lich werde dadurch — so in den Worten des Autors — die Darstellung des Lebens in der Natürlichkeit des psychologischen und zeitlichen Verlaufs. Indem Mozart mit dem *Idomeneo* zu seiner „poetica teatrale“ findet, bricht er nach Ansicht des Autors mit der alten Operntradition der Darstellung mythischer Gegebenheiten, der die Möglichkeit der Wiedergabe der Wirklichkeit versperrt war (weil Gallarati in der Opera buffa zunächst folglich nur einen Ausbruchsversuch sehen kann). Mozart bewirke deshalb, ausgehend vom *Idomeneo*, eine Wende in der gesamten europäischen Theatergeschichte: Nicht mehr mit mimetischen, sondern mit „analogen“ Mitteln kann er in der Oper eine individuell gestaltete und psychologisch fundierte Unmittelbarkeit realisieren.

Das erste Hauptkapitel ist den Voraussetzungen (den „fonti“) von Mozarts musikdramatischer Poetik gewidmet. (Poetik wird dabei als impliziter Begriff verstanden, denn anders etwa als Christoph Willibald Gluck hat Mozart sich höchstens auf indirekte Weise programmatisch geäußert.) Der dem Nationalheros Giuseppe Verdi verpflichtete Titel des Buchs deutet an, wo der Autor die neue Poetik ansiedelt: Er sieht sie insbesondere in einem neuen, intensiven Eingehen Mozarts auf das Wort, an dem der Komponist unter Vernachlässigung formaler Aspekte die Ebenen von Bedeutung und Ausdruck neu für sich entdeckt und nutzbar gemacht habe. (Die zu einer ersten Veranschaulichung herangezogene Arie „Io ti lascio, e questo addio“, KV 255, ist dabei insofern ein unglücklich gewähltes Beispiel, als das von Gallarati hervorgehobene Mittel der prosodisch „falschen“ Deklamation des Beginns mit zwei auftaktigen Viertelnoten keine individuelle Lösung darstellt, sondern sich mit dem Typus der Rondò-Arie in Zusammenhang bringen läßt.) Andererseits stellt er Mozart in einen breiten geistesgeschichtlichen Zusammenhang und bringt so heteronome Erscheinungen wie die aufkommende Shakespeare-Rezeption, Gotthold Ephraim Lessings Dramaturgie, Immanuel Kants Zeitverständnis und den „sonatismo“ der Wiener Klassiker mit dem Zustandekommen einer neuen Musikdramatik Mozarts in Verbindung.

Das zweite, mit über 200 Seiten wesentlich umfangreichere Hauptkapitel stellt sich die

Aufgabe, die Gesetzmäßigkeiten („le leggi“) von Mozarts musikdramatischer Poetik aufzuzeigen. Der Gang durch die Oper (erst zuletzt kommt, der Chronologie der Entstehung entsprechend, die Ouvertüre zur Sprache) wird dabei als Problemerkatalog mit weit über zwanzig charakteristischen Überschriften angelegt (z. B. „Der Klang des Worts als vereinheitlichendes Prinzip der thematischen Erfindung“ oder „Der Rhythmus des Schauspiels als übergeordnetes Gesetz der Mozartschen Dramaturgie: die Abwechslung“). Die Beschreibungen erfolgen nach den in den vorangehenden Abschnitten dargelegten Prämissen. Sie bringen eine Fülle von Beobachtungen, bleiben aber an Eindringlichkeit hinter den entsprechenden Passagen etwa in Stefan Kunzes *Mozarts Opern* deutlich zurück; eine Auseinandersetzung mit diesem Standardwerk, das auch in italienischer Übersetzung vorliegt, umgeht der Autor ohnehin weitgehend, obwohl eine solche gerade für sein Anliegen fruchtbar gewesen wäre.

Im Anhang findet sich, neueren Einsichten und Praktiken der Opernforschung folgend, eine kritische Edition des *Idomeneo*-Librettos, die auf eindrucksvolle und übersichtliche Weise nicht nur die Fassungen der zwei verschiedenen Librettodrucke von 1781 auseinandertreibt und nicht nur die zahlreichen Eingriffe und Striche Mozarts angibt, sondern jeweils auch verzeichnet, ob und wie die *NMA* die jeweilige Variante realisiert. Da sich die Quellenlage zum *Idomeneo* seit Erscheinen des Bandes in der *NMA* (1972) durch die Zugänglichkeit des gesamten Autographs und durch weitere Funde wesentlich erweitert hat, liegt mit Gallaratis Edition abgesehen von der hochwillkommenen Textdarstellung ein unverzichtbares Instrument sowohl für die *Idomeneo*-Forschung als auch für die Praxis vor, das in seiner Anschaulichkeit auch durch den noch ausstehenden Kritischen Bericht der *NMA* nicht übertroffen werden dürfte.

Die anspruchsvolle und vielseitige Studie wird der Diskussion um Mozarts Musikdramatik wohl manchen Impuls geben. Im Zusammenhang mit dem *Idomeneo* bleibt hinzu- zufügen, daß sich das Erscheinen des vorliegenden Buchs mit dem des vierten Bandes von *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* überschneidet, in dem Carl Dahlhaus entschieden die Bindung des Werks an die Grundlagen

des metastasianischen Operntypus betont, die „in einigen wesentlichen Zügen unangetastet geblieben sind“.

(März 1995)

Reinhard Wiesend

MANFRED HERMANN SCHMID: *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*. Tutzing: Hans Schneider 1994. 320 S., Notenbeisp. (Mozart Studien. Band 4.)

„Verse sind wohl für die Musick das unentbehrlichste“, schrieb Wolfgang Amadeus Mozart seinem Vater während der Arbeit an der *Entführung* und gab damit ein Stichwort, das in den vergangenen Jahren von musikwissenschaftlicher Seite verschiedentlich aufgegriffen wurde, so vor allem, in einem anderen Zusammenhang, von Friedrich Lippmann in seiner grundlegenden Studie *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus* (1973–75) und in dem Aufsatz *Mozart und der Vers* (1978). Auf die Bedeutung italienischer Versmaße für die Melodiebildung in Mozarts Klavierkonzerten machte Reinhard Strohm (1978) aufmerksam, und erst jüngst hat Helga Lühning auf Vergleichbares in der Musik des jungen Beethoven hingewiesen.

Was macht einen Operntext zu einer sinnvollen „Dichtung für Musik“? Neben vielen anderen Aspekten wie Affektgehalt und klangliche Disposition ist es vor allem die Ebene der Rhythmik und Metrik, auf der ein sinnvolles Zusammenwirken von Text und Musik möglich und notwendig ist. Dies betrifft nicht nur die Bildung einzelner Phrasen, sondern vor allem auch die Disposition größerer Zusammenhänge, deren Ende in italienischen Operntexten des 18. Jahrhunderts in der Regel durch einen einsilbigen ‚verso tronco‘ markiert wird. Die Wechselwirkung zwischen italienischem Vers und musikalischer Syntax sind überaus vielfältig, und diese Vielfalt analytisch herauszuarbeiten und zu systematisieren ist Manfred Hermann Schmid in seiner großen Studie beeindruckend gelungen. Die Musik Mozarts steht im Mittelpunkt seiner Arbeit, sie erscheint aber eingebettet in ihrem historischen Kontext, den Schmid durch Vergleiche mit Verfahrensweisen anderer Opernkomponisten (Johann Adolf Hasse, Niccolò Jommelli, Vicente Martín y Soler u. a.) exemplarisch zu umreißen sucht.

Grundlage von Schmid's Darstellung ist die auf Thrasybulos Georgiades zurückgehende Unterscheidung zwischen „geschlossenem“ und „offenem Bau“ musikalischer Phrasen. Schmid veranschaulicht Mozarts überaus differenzierten Umgang mit beiden „Bauweisen“ anhand zahlreicher Analysen, die, nebenbei bemerkt, der besseren Lesbarkeit wegen in einigen Punkten sicherlich knapper gehalten sein könnten, ein kleines Manko, das indessen durch eine Vielzahl von anschaulich eingerichteten Notenbeispielen weitgehend wieder ausgeglichen wird. Schmid beschränkt sich aber nicht auf die bloße Darlegung syntaktischer Strukturen, sondern vermag in einem eigenen Kapitel Mozarts differenzierenden Gebrauch der „Bauweisen“ auf eindringliche Weise als ein Mittel der Textauslegung und Personencharakteristik aufzuzeigen.

Anknüpfend an Strohm, behandelt Schmid schließlich die „Vers-Analogien in der Instrumentalmusik“, was sich im Falle Mozarts, eines Komponisten, in dessen Werk die Grenzen zwischen den Gattungen überaus durchlässig sind, als sinnvolle Ergänzung zur Betrachtung der Opern erweist. Da sein Hauptinteresse syntaktischen Phänomenen gilt, erscheint Schmid's Darstellung der Wechselbeziehungen zwischen Vokal- und Instrumentalmusik etwas einseitig auf „Vers-Analogien“ fixiert, wodurch andere Aspekte wie etwa Idiomatik und Klangfarbe, die nach dem Musikverständnis des 18. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang mindestens genauso wichtig sind, unberücksichtigt bleiben. Eine „Tabelle der Versarten in den Arien von Mozarts italienischen Opern“ rundet den Band ab.

Schmid's Buch ist eine große Leserschaft zu wünschen, zum einen, weil es mit spürbarem Engagement geschrieben ist, zum anderen, weil von der in ihm vorgestellten Zugangsweise zur Musik Mozarts wichtige Impulse für die Mozart-Analyse ausgehen könnten. Der Band reiht sich ein in eine Gruppe neuerer Arbeiten, zu denen etwa Konrad Küsters Dissertation über die Konzertform bei Mozart und vor allem der auch von Schmid mehrfach zitierte Aufsatz *The Analysis of Mozart's Arias* von James Webster (in: *Mozart Studies*, hrsg. v. Cliff Eisen, Oxford 1991) gehören, Arbeiten, die der philologisch ausgerichteten Mozart-Forschung einen historisch-philologisch fun-

dierten Analyseansatz zur Seite stellen, der noch viele wichtige Einsichten in das Werk Mozarts verspricht.

(März 1995)

Thomas Seedorf

HANS SCHNEIDER: Makarius Falter (1762–1843) und sein Münchener Musikverlag (1796–1888). Erster Band: Der Verlag im Besitz der Familie (1796–1827). Verlagsgeschichte und Bibliographie. Tutzing: Hans Schneider 1993. 480 S.

Makarius Falter war in mancher Hinsicht ein innovativer und moderner Musikalienhändler und -verleger. Im Jahre 1796 wurde in seinem Hause die *Zauberflöte* im Quartettarrangement von Franz Danzi als Lithographie hergestellt, so daß der Name Falter eng mit der Entwicklung dieses avancierten Notendruckverfahrens verbunden ist. Modern mutet an, daß Falter dennoch keine eigene Notendruckerei unterhielt, sondern seine Aufträge an andere Druckereien vergab.

Falters eigenes Sortiment bediente den musikalischen Tagesbedarf der Liebhaber und Dilettanten. Bei umfangreicheren Ausgaben (Symphonien, Partituren, vollständige Klavierauszüge) griff er auf das Angebot der Wiener Musikverleger zurück.

Der erste Band der erstmalig aufgearbeiteten Verlagsgeschichte des Hauses Falter, das bis 1888 unter diesem Namen firmierte, umfaßt die Jahre 1762 bis 1827. Er enthält im ersten Teil eine sorgfältig recherchierte Genealogie der Familie Falter, teilweise schwer zugängliche Dokumente zur Entwicklung der Lithographie und eine genaue Beschreibung der Falter-Drucke bis 1813. Letztere erlaubt genaue Rückschlüsse auf die Struktur des Unternehmens.

Den Kern des zweiten Teils bildet ein chronologisches Verzeichnis der Musikdrucke für die Jahre 1796–1827. Im Anhang sind die Sortimentskataloge der Jahre 1808/09 und 1822 im Faksimile abgedruckt.

(März 1995)

Andreas Eichhorn

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., Notenbeisp.

Diese beiden Bände geben einen gewichtigen Überblick über Beethovens Hauptwerke, und zwar in Form kurzer kritischer Essays über einzelne Werke, geordnet nach Opuszahl und dann nach den WoO-Nummern. Die Essays wurden von 70 Autoren mit dem Ziel verfaßt, einen Querschnitt der laufenden Forschungen sowie eine Vielfalt analytischer Ansätze zu liefern. Die Herausgeber machen in ihrem Vorwort geltend (S. VII): „Etwas Vergleichbares ist, wie es scheint, bisher noch nicht unternommen worden.“ Mit dieser Behauptung haben sie recht, was die jüngere Zeit betrifft; sie vergessen jedoch, daß in der Vergangenheit eine solches Unternehmen schon realisiert worden ist, und zwar von Wilhelm von Lenz mit seinem *Beethoven: Eine Kunst-Studie. Kritischer Katalog sämtlicher Werke ... Beethovens* (Hamburg 1860); ungeachtet seiner Fehler und Grenzen, behandelt von Lenz' Buch die Werke mit den Opuszahlen 1 bis 138. Doch natürlich spiegeln die nun vorliegenden Essays das wesentlich erweiterte faktische Wissen wider sowie eine analytische Tiefe, welche die Leser in der heutigen Zeit von professionellen Musikwissenschaftlern erwarten, und hierin werden sie in der Regel auch nicht enttäuscht. Lassen sie mich zuerst auf einige Grenzen des Buches hinweisen: Hier ist zunächst hervorzuheben, daß zwar alle Werke mit Opuszahl behandelt werden, daß in der Sektion der WoO, so wie sie im Werkverzeichnis von Georg Kinsky und Hans Halm aufgelistet sind, hingegen eine große Anzahl von Werken ausgeschlossen ist; einige von ihnen möglicherweise unvermeidlich, etwa die Kanons, aber auch unerklärlicherweise wie die Klaviervariationen mit den Nummern WoO 62, 68—70, 72, 74—77; ebenfalls ausgelassen sind nahezu alle Volkslieder verschiedener Länder (lediglich Op. 108 ist aufgenommen). Daß die Herausgeber nicht vollständig über das heutige Wissen in der Frage des Standorts der Quellen verfügen, geht aus den einleitenden Informationen hervor, die über einige wichtige Werke gegeben werden: Die Autoren und Herausgeber wissen zum Beispiel nicht, daß die Autographe folgender Werke nicht länger „verschollen“ sind, sondern sich in der Bibliothek Jagiellonska in Krakau befinden: Op. 20, 26, 29 und 74; ihre Standorte wurden von Marianne Helms und Martin Staehelin im *Beethoven Jahrbuch X*

(1978—81, erschienen 1983, S. 334f.) bekannt gegeben. Das Bestreben, für jedes Werk die bekannten Skizzen aufzulisten, ist hingegen loblich und ein großer Fortschritt, wie unvollständig auch immer sich solche Verzeichnisse in späterer Zeit herausstellen werden.

Bei einem so umfangreichen Werk ist es schwierig, einzelne Essays herauszugreifen, doch will ich auf einige wenige aufmerksam machen, die mir besonders bemerkenswert erscheinen. Einer ist der wertvolle Essay von Juri Chopolow über die *Klavier-Sonaten* op. 14, der kluge Bemerkungen über Beethovens Umwandlung der *E-dur-Sonate* zu einem Streichquartett enthält. Unter den Essays über späte Werke sind besonders diejenigen von William Kinderman über die drei letzten Sonaten und auch über Op. 127 interessant sowie Klaus Kropfingers über Op. 130 und 133. Was die Symphonien betrifft, so las ich mit spezieller Freude den Essay von Reinhold Schlötterer über die *Vierte*, von Rainer Cadenbach über die *Fünfte* und von Manfred Hermann Schmid über die *Achte*. Die Bibliographie der Publikation ist umfassend und nützlich.

(März 1995)

Lewis Lockwood

(Übersetzung: Sabine Henze-Döhring)

HERBERT SCHNEIDER: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber (AWV). Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1994. Band 1, 1: X, 796 S., Notenbeisp., Band 1, 2: 797—1708 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main. Band 1.)

Nach dem grundlegenden Verzeichnis der Werke Jean-Baptiste Lullys (LWV) hat Herbert Schneider jetzt ein zweites opulentes Verzeichnis vorgelegt, das einem weiteren französischen Komponisten gewidmet ist, Daniel François Esprit Auber, dem bedeutenden Opernkomponisten Frankreichs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Doch anders als bei Lully will Schneider diesmal nicht nur primäre Quellen dokumentieren, sondern auch die Grundlage für „eine anschließende Untersuchung der sozialen und ökonomischen

mischen Rolle bzw. Bedeutung der Opern Aubers" (S. 2) legen. Daher hat er auch die sekundären Quellen wie Einzelveröffentlichungen und Bearbeitungen in bisher unbekannter Ausführlichkeit wiedergegeben.

Aubers Œuvre umfaßt 200 gezählte Werke, davon sind 51 Opern, 57 kirchenmusikalische Werke, 41 weltliche Vokalwerke, 8 Kantaten und 43 Instrumentalwerke. Daß jedoch die Sicht Aubers als Opernkomponist berechtigt ist, beweist schon allein die Tatsache, daß 1463 Seiten des Verzeichnisses den 51 Opern und nur 94 Seiten den übrigen 149 Kompositionen gewidmet sind, weshalb auch die weiteren Anmerkungen auf die Eintragungen zu den Opern beschränkt seien. Erschlossen wird das Verzeichnis über ein 125seitiges, zweiseitig gedrucktes (recht zuverlässiges) Register, das alle Arienanfänge (in den verschiedenen Sprachen), Gattungsbezeichnungen und erwähnte Namen (mit kurzer Charakterisierung wie: „Verleger“, „Widmungsträger“, „dramatis persona“ etc.) enthält.

Jeder Eintrag verzeichnet in dieser Reihenfolge: Titel, Gattungsbezeichnung, Librettisten, Mitarbeiter, Ort und Datum der Uraufführung, dramatis personae und Darsteller der Uraufführung, dann die Partituren (Autographen, Abschriften, Drucke) und ihre Nummernfolge einschließlich einstimmiger Incipits und der Angabe der Besetzung, Tempowechsel und Metronombezeichnung. Es folgen Verzeichnisse von Aufführungsmaterialien, Klavierauszügen und Libretti (jeweils nach Sprachen getrennt), Abschriften und Drucke von Einzelnummern, Arrangements und Sekundärliteratur.

Der Umgang mit diesem für die Masse der Informationen erstaunlich druckfehlerfreien Verzeichnis wird durch den platzsparenden Druck und den Verzicht auf eine Angabe der Rubrik (Klavierauszüge, Libretti...) in der Kopfzeile etwas erschwert. Kleine Irritationen bei der Benutzung klären sich schnell: Die einzelnen Rubriken sind wohl stillschweigend chronologisch angeordnet (die Drucke sind nur mit den Plattennummern identifiziert und die Abschriften leider auch nicht datiert); die Zuordnung der Incipits zu den einzelnen Abschnitten der Nummern ist trotz fehlender Taktzahlen nachvollziehbar. Der Vergleich der ausführlichen und bis auf marginale Abweichungen identischen Titel bei Klavieraus-

zügen und Libretti ist mühsam, wenn es um die schnelle Suche geht, aber wohl unverzichtbar. Nicht ganz nachvollziehbar ist zum Teil die Einordnung in die einzelnen Rubriken: Warum stehen die autographen Notenmanuskripte alle unter der Rubrik der Partituren, auch wenn es sich um Einzelnummern und/oder Klavierauszüge handelt; warum enthält die Rubrik der Einzelnummern (oder Einzeldrucke, wie es in der Einleitung heißt) einerseits vollständige Klavierauszüge, deren Nummern einzeln verkauft wurden, andererseits aber auch handschriftliche Arrangements der Ouvertüren, obwohl es doch eine Rubrik „Arrangements“ gibt?

Auf Grund des vorrangigen Interesses des Autors, die Materialien zu „seriellen Untersuchungen“ und „Forschung im Sinne der Mentalitätsforschung“ (S. 2) zur Verfügung zu stellen — und in der Tat finden sich hier einmalige Möglichkeiten, die Wege und Mittel der Verleger und das Interesse der Rezipienten zu untersuchen — sind die Angaben zu den Quellen der direkten Rezeption der Opern auf den europäischen Bühnen etwas knapp ausgefallen. Es scheint sehr unwahrscheinlich, daß ein in ganz Europa so erfolgreiches Stück wie *La Muette* nur in zwei Partiturabschriften erhalten ist, während die vor allem in Deutschland so erfolgreichen *Maurer und Schlosser* schon allein in sechs handschriftlichen Partituren überliefert sein sollen. Auch ist der bewußte Verzicht auf Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte (S. 5), aber auch zu den autographen Skizzen und den übrigen handschriftlichen Quellen für diejenigen, die an der ersten Wirkungsphase der Oper interessiert sind, zu bedauern.

Doch bietet das Verzeichnis von Herbert Schneider eine solche Materialfülle, daß es ungerecht wäre, mehr zu verlangen, zumal am Ende der Einleitung darauf hingewiesen wird, daß das ganze Material per Computer erfaßt ist und weitere Informationen (und wahrscheinlich auch noch neu aufgetauchte Materialien) erfragt werden können. Vielmehr sollten die zahlreichen Anregungen auch zu völlig neuen Forschungsansätzen in der Opernforschung, die dieses imposante Werkverzeichnis bietet, zunächst einmal aufgegriffen werden.

(Januar 1995)

Irmlind Capelle

HANS-JOACHIM ERWE: *Musik nach Eduard Mörike. Teil 1: Wirkungsgeschichte, Analysen und Interpretationen. Teil 2: Ein bibliographisches Verzeichnis.* Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1987. Teil 1 458 S., Notenbeisp., Abb., Teil 2: 218 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 35.)

Über Vertonungen von Werken einzelner Dichter zu forschen, das sind beliebte und wichtige Dissertationsthemen, gerade wenn sie fleißig und zuverlässig Materialien erarbeiten und zur Verfügung stellen. Dies ist der Fall bei der Untersuchung von Hans-Joachim Erwe über Musik nach Eduard Mörike, die in Hamburg von Constantin Floros betreut wurde. Die Art des Vorgehens ist vorgegeben und hat sich bewährt. Der Autor präsentiert zunächst einen historischen Überblick. Dabei wird die zentrale Bedeutung von Hugo Wolf in der Abgrenzung der Mörikevertonungen vor, bei und nach den Kompositionen Wolfs deutlich. Er ist auch in bezug auf die Wirkungsgeschichte wichtig, und ihm gelten spezielle Analysen. Diese Interpretationen geschehen im Vergleich zu Parallelvertonungen, was zusätzlich wertvolle Erkenntnisse bringt. Leider verfällt der Autor in einen gewissen Schematismus, der in entsprechenden Dissertationen verbreitet ist. Vorangestellt wird eine metrische Analyse der Gedichte, die für die musikalische Deutung dann nicht mehr hinreichend befragt wird. Weitere Komponisten, die herausragend behandelt werden, sind Hugo Distler und Othmar Schoeck. Der historische Überblick bringt weitere interessante Aspekte zur Sprache: Mörike und das Musiktheater, volkstümliche Vertonungen und Vertonungen nach Umdichtungen von Gedichten Mörikes sowie instrumentale Umsetzungen der Gedichte. Im Abschnitt „Mörike und die Moderne“ wird deutlich, daß sich die wirklich wichtigen Komponisten unseres Jahrhunderts für den schwäbischen Dichter nicht interessiert haben. Dabei zeigt sich eine Schwäche der vorliegenden Untersuchung: Der Autor vermag nicht recht zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem zu unterscheiden. Die Schwierigkeit bei einer Arbeit, die eine Breite der kompositorischen Rezeption darstellen will, ist die Unterscheidung wesentlicher und unwesentlicher Auseinandersetzung. Komponisten wie etwa Hans Georg Pflüger, dessen

Mörike-Vertonungen nicht zu Unrecht Manuskript geblieben sind, anzusprechen („eine der bemerkenswertesten Erscheinungen im jungen Lied“, S. 86) und gar in einen Satzzusammenhang mit Alban Berg zu bringen, das ist sicher unangemessen; ebenso, wenn der Autor eine Diskussion mit Hanns Eislers *Anakreontischen Fragmenten* umgeht, indem er Eislers Hinweis zitiert, wie zufällig er zu einer Textwahl findet. Dabei müßte dem Autor doch aufgefallen sein, daß die Anakreon-Kompositionen nur aus dem 20. Jahrhundert stammen und den wichtigen Bereichen Fragment und Antikerezeption zugehören. Überhaupt wird möglichen interessanten und wichtigen Fragestellungen ausgewichen; die Untersuchung beschränkt sich allzu häufig auf recht Allgemeines. Dies ist natürlich auch eine Frage des Umfangs. Aber bringt eine so knappe und in ihrer Aussage bescheidene Darstellung wie u. a. in diesem Kapitel mehr als eine reine Auflistung, wie sie im zweiten Band geschieht? Im für die weiterführende Forschungsarbeit hilfreichen bibliographischen Verzeichnis findet man eine Aufschlüsselung nach Komponisten, Texten und eine Übersicht über die meistkomponierten Texte. Bei der Auflistung nach Komponisten finden sich häufig ganz unbekannte Namen. Hier wären ein Nachweis der Lebensdaten und eventuelle Hinweise auf Literatur (und seien es Lexika) nützlich gewesen.

(März 1995)

Peter Andraschke

GÜNTER METZNER: *Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen. Band 7: Komponisten, S. Tutzing: Hans Schneider 1991. 534 S.*

GÜNTER METZNER: *Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen. Band 12: Literaturverzeichnis. Tutzing: Hans Schneider 1994. 442 S.*

Mit dem zwölften Band ist die Bibliographie der Heine-Vertonungen abgeschlossen worden, und der Verfasser dieses aufwendigen Sammelwerkes widmet ihn sicher zu Recht seiner Frau „für elf Jahre geduldig ertragenen Verzicht auf so viele Stunden gemeinsam erlebbarer Freizeit“. Die ersten acht Bände sind alphabetisch nach Komponisten geordnet, die Bände 9 und 10 nach Werken, Band 11 enthält

das Register. Der abschließende Band beginnt mit den Literaturnachweisen aus den Bänden 1–8; sie sind alphabetisch nach Verfassern geordnet und durch weitere ergiebige Fundstellen ergänzt. Der systematische Teil ist verschiedenen Gesichtspunkten der Rezeptionsforschung gewidmet, z. B. „Heine und die Musik“, „Heine-Vertonungen nach Gattungen“, „Komponisten und Literatur zu einzelnen Gedichtvertonungen“. Dabei wird auf die insgesamt 5121 Nummern des alphabetischen Teils verwiesen. Nicht einsichtig ist, daß diese Nachweise zu den Einzelvertonungen auf zwei Abteilungen verstreut sind, unter „Heine und die Musik“ (2.2.3.1.) und „Heine-Vertonungen nach Gattungen“ (3.6.2.1.). Hier fielen auch die im Verhältnis zu den zahlreichen Vertonungen geringen Literaturhinweise auf. Eine derart umfassende Bibliographie auf ihre Gründlichkeit zu befragen ist geradezu unmöglich. Dies ist nur über Stichproben zu versuchen, und es ist schwer zu beurteilen, wie solche Zufallsergebnisse im Gesamtzusammenhang zu werten sind. Bei drei Stichproben ergab sich eine Lücke. Es wurde die Verwertung des Aufsatzes von Edelgard Spaude („Aus meinen großen Schmerzen mach' ich die kleinen Lieder“. Anmerkungen zu zwei Heine-Vertonungen von Josip Ipavec) befragt. Er ist 1990 erschienen, ein Sonderdruck befindet sich im Heinrich-Heine-Institut in Düsseldorf. Ipavec ist als Komponist mit einem Verweis auf diese Literatur genannt. Der Aufsatz ist unter dem Namen der Autorin verzeichnet und dabei als Nachtrag gekennzeichnet. Offensichtlich wurde der Text aber nicht eingesehen, denn es ist im Unterschied zu anderen Literaturangaben nicht vermerkt, welche Gedichte vertont sind: *Verriet mein blasses Angesicht* und *Wallfahrt nach Kevlaar*. Diese Unterlassung setzt sich fort, und so findet man die Literatur auch nicht unter den Einzeltiteln der Gedichtvertonungen angegeben. Das ist bedauerlich, denn es bedeutet, daß die Verweise auf einzelne Gedichte unvollständig sind; auf der anderen Seite ist es kaum möglich, über die umfangreichen anderen Register Kenntnis darüber zu erhalten.

Das Bereitstellen von Material ist für die Forschung unverzichtbar. Es spart viel Mühe bei zeitraubendem Suchen. Aber es wiegt auch in der (oft leider nur vermeintlichen) Gewiß-

heit, daß in dieser Richtung nun nichts mehr eigenständig unternommen werden muß.

(März 1995)

Peter Andraschke

Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843–1993. Hrsg. von Johannes FORNER. Leipzig: Verlag Kunst und Touristik (1993). 272 S., Abb.

Das Jahr 1993 brachte für die bedeutendsten musikalischen Institutionen Leipzigs wichtige Jubiläen: Die Oper wurde 300, das Gewandhaus 250 Jahre. Schließlich beging auch die Leipziger Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ ihren 150. Geburtstag. 1843 von dem Gewandhauskapellmeister Mendelssohn gegründet und von ihm bis zu seinem frühen Tod 1847 als Studiendirektor geleitet, konnten an ihr Generationen von deutschen und ausländischen Musikern ausgebildet werden. 1992 wurde diese einst als Conservatorium für Musik, später als Hochschule für Musik bekanntgewordene Institution in eine Hochschule für Musik und Theater umgewandelt.

Die vorliegende ansprechende und gut bebilderte Festschrift unternimmt nicht den Versuch einer historischen Gesamtdarstellung des ersten deutschen Konservatoriums, sondern behandelt vorzugsweise dessen Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert. Erinnerungen profilierten Lehrer und Schüler dieser Einrichtung sowie die Auswertung eines vielfältigen und z. T. unbekanntem dokumentarischen Materials machen den besonderen Wert der Schrift aus. Eine von Johannes Forner erstellte Zeittafel bringt die wichtigsten Daten zur Hochschulgeschichte einschließlich der Entwicklung des Gewandhauses. Im Anhang finden bedeutende Lehrer und Schüler der einzelnen Fachrichtungen der vergangenen eineinhalb Jahrhunderte Erwähnung (insgesamt über 400 Namen!). Leider fehlen die Namen der aus der ehemaligen Abteilung Schulmusik hervorgegangenen Absolventen. Aufschlußreich ist auch die Übersicht der heutigen Struktur einschließlich personeller Besetzung, wobei nach jahrzehntelang erzwungener Pause auch das „Kirchenmusikalische Institut“ wieder dazugehört. Den größten Umfang beanspruchen jedoch die historisch orientierten Aufsätze. Am Beispiel der *Früh-*

lingssinfonie Robert Schumanns untersucht Hans Joachim Köhler das Verhältnis Schumann-Mendelssohn. Brigitte Richter wertet ein unveröffentlichtes Manuskript von dem einstigen Konservatoristen und späteren Lehrer Alfred Richter aus. Edvard Griegs Leipziger Studienzeit findet in dem Beitrag von Joachim Reissaus unter Einbeziehung zahlreicher Fakten und einer tiefenpsychologischen Deutung eine überzeugende Neubewertung. Mit einer biographischen Skizze des berühmten Cellisten Julius Klengel macht Wolfgang Orf gleichzeitig ein halbes Jahrhundert Leipziger Musikgeschichte transparent. Max Reger erfährt mit seinem knapp zehnjährigen Leipziger Wirken durch Hartmut Haupt die gebührende Würdigung. Dem Regerfreund und späteren Thomas Kantor Karl Straube widmet sich Thomas Schinköth, wobei besonders das Leipziger Musikleben der zwanziger und frühen dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts im Mittelpunkt stehen. Eine wichtige Quelle stellen dabei die Erinnerungen von Wilhelm Weismann dar. Beiträge von Wilhelm Keller und Bernhard A. Kohl beschäftigen sich mit Johann Nepomuk David. Ein Werkverzeichnis einschließlich Angaben der Uraufführungen informiert über die zwischen 1935 und 1948 entstandenen Kompositionen Davids. Erinnerungen von Herman Berlinski (geb. 1910) mit Anmerkungen von Thomas Schinköth schildern den schweren Weg eines jüdischen Musikers in Deutschland bis Anfang 1933. „Leipzig und die Musiktheorie“ hat Peter Schmiedel seinen kurzen Beitrag überschrieben, während Ruth Kestner-Boche in einem längeren Aufsatz das Profil der Leipziger Streicherausbildung unter besonderer Berücksichtigung der Kinngeiger darstellt. Wir werden dabei mit den großen Leipziger Violinpädagogen vertraut gemacht. Die Verfasserin äußert sich ausführlich über die methodisch-technische Ausbildung der einzelnen Geigenschulen, sprengt damit jedoch den Gesamtcharakter der Festschrift. Insgesamt vermißt man Ausführungen über die Geschichte der Abteilungen Dirigieren und Gesang.

Die ästhetisch ansprechende Gestaltung der Veröffentlichung, die gleichzeitig auch einen wichtigen Beitrag zur sächsischen Musikgeschichte darstellt, ist hervorzuheben. Durch ein Personenverzeichnis hätte die Publikation noch gewinnen können.

(März 1995)

Eberhard Möller

MICHAEL STRUCK: Robert Schumann. Violinkonzert d-moll (WoO 23). München: Wilhelm Fink Verlag (1988). 92 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik, Heft 47.)

Durch seine Hamburger Dissertation (1984) als Kenner der späten Instrumentalwerke Schumanns ausgewiesen, widmet sich der Verfasser dem 1937 veröffentlichten einzigen Violinkonzert in einer ersten Monographie, wobei er die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sorgfältig anhand der persönlichen Aufzeichnungen des Komponisten, aber auch der Äußerungen Ferdinand Davids, Joseph Joachims, Clara Schumanns und vieler anderer darlegt, Quellen, deren Zeugniswert im Umfeld zeitgebundener Einflüsse eingeschätzt werden. Dieser, der eigentlichen „Werkbeschreibung“ (S. 25ff.) vorgeschaltete Abschnitt ist eine gründliche Würdigung der vielfältigen Urteile, wobei auch verborgene Texte aus Zeitschriften herangezogen werden, obwohl sich damit der Gesamteindruck des „ambivalenten“ Werks, wie abschließend richtig erkannt, mit diesen verzweigten Zeugnissen und textkritischen Analysen nicht grundlegend ändert. Bemerkenswert jedoch die hier verfolgten Einflüsse eines Sonderwegs der „Neudeutschen“ auf die Gestaltung eines Konzertsatzes und auf die Position des Soloparts gegenüber einer „Verhaltenheit“ Schumanns, die eine dialogische und blockhaft-kontrastierende Technik spürbar reduziert hat, ein historischer Prozeß, der den Verfasser zu einer Reihe von Überlegungen anregt, auf welche Weise sich der reife Romantiker um eine neue Konzertform im Milieu expansiver Gattungen kurz nach 1850 bemüht hat. Vielleicht hätte der Verfasser seine aufschlußreichen Vergleiche der „Divergenzen“ zwischen Einzelsatz („Phantasie“) und dessen Umarbeitung im Sinne eines triadischen Konzerts noch mit Beobachtungen am *Klavierkonzert* op. 54 ergänzen können, wäre ihm das Autograph (wie dem Berichterstatter in den Festschriften Martin Ruhnke [1986] und Arno Forchert [1987] sowie in den beiden Editionen nach den Handschriften [1988 und 1995]) zugänglich gewesen. Denn tatsächlich ist hier ein Zentralproblem geboten, für das der Verfasser wertvolle Analysen von Werkkonzeption und eigenständiger Solothematik beibringt. Als zweites Merkmal wird detailliert auf „barockisierende“ Sequenzbildungen hingewiesen, die

neue Perspektiven eines Händelverständnisses bei Schumann eröffnen, die in einer langen Reihe — seit der Begegnung mit Anton Friedrich Justus Thibaut — und mit durchaus unterschiedlichen Resultaten das Werk beeinflusst haben. Der Nachweis von Skizzen zu den späten *Fughetten* op. 126 erhellt hier weiterhin die Kompositionstechnik dieses vorklassischen „Topos“, wengleich auch der eher sporadische Blick auf op. 60, 72 und 16 (S. 74) durch differenzierende Angaben hätte ergänzt werden können, die bereits seit W. Gertler (1931) greifbar sind, ungeachtet der „Fugengeschichten“, die der Berichtstatter erschlossen hat (1939). Die themenzeugende Funktion kontrapunktischer Entwürfe ist mithin ein primäres kreatives Problem bei Schumann, wobei das Violinkonzert nur die Endphase eines keineswegs gradlinigen Adaptionsvorgangs darstellt. Doch war wohl der Raum für eine solche tiefer greifende personalstilistische Bilanz nicht verfügbar. Auch hätte dann eine Diskographie der unterschiedlichen Vorlagen (über die Erstaufführungen hinaus) Einblicke in die Aufführungspraxis vermittelt (vgl. jüngst in *FonoForum* Februar 1995, S. 26ff.). — Im ganzen eine verlässliche Analyse des internen Entstehungsprozesses und eine solide Detailbeschreibung der musikalischen Vorgänge, verdientlich auch im Hinblick auf die späte *Violin-Phantasie* op. 131, die vergleichsweise herangezogen wird. Die abschließende Textsammlung („Dokumente“) vertieft die Information. Diese Werkwürdigung, in der auch neuere Studien (u. a. Kapp 1984) verwertet sind, ist begrüßenswert.

(März 1995)

Wolfgang Boetticher

Alexander Borodin: Sein Leben, seine Musik, seine Schriften. Aus dem Russischen übersetzt, mit einem Vorwort und einem chronologischen Verzeichnis seiner musikalischen Werke, seiner musikkritischen Schriften und seiner wissenschaftlichen Abhandlungen auf dem Gebiet der Chemie versehen von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1992). 477 S. (musik konkret 2.)

SIGRID NEEF: Die Russischen Fünf: Balakirew — Borodin — Cui — Mussorgski — Rimski-Korsakow. Monographien — Doku-

mente — Briefe — Programme — Werke. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1992). 300 S. (musik konkret 3.)

RICHARD TARUSKIN: Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue. Princeton: Princeton University Press (1993). XXXIV, 415 S. Notenbeisp.

Der von Ernst Kuhn selbst betreute Borodin-Band ist wie alle Bücher dieser Reihe sehr gut übersetzt, sorgfältig kommentiert, und er bietet, darin liegt sein besonderes Verdienst, vieles erstmals in einer westeuropäischen Sprache. Zur Biographie des Komponisten bringt Kuhn einen umfangreichen Essay von Grigorij Timofeev, einem Offizier, der zum engeren Kreis des sogenannten „Mächtigen Häufleins“ gehörte. Die Entscheidung für diesen bislang unbekanntem Text ist dreifach gerechtfertigt, denn erstens hat Kuhn die Borodin-Biographie von Vladimir Stasov, dem ästhetischen Mentor und unermüdlichen Förderer der fünf Petersburger Komponisten, inzwischen separat veröffentlicht, zweitens liegt ein wichtiger Sammelband des Borodin-Spezialisten Sergej Dianin bereits in englischer Sprache vor, und drittens zeugt Timofeevs Text von grundsätzlicher und musikalischer Kompetenz. Neue Erkenntnisse, die eine Revision des Borodin-Bildes erfordern würden, bietet der Text nicht, auch im Tenor stimmt Timofeev ganz mit dem bekannten russophilen Ton Stasovs überein. Das aber schmälert den Wert dieser deutschen Erstveröffentlichung in keiner Weise; zudem enthält der Text viele Briefzitate, die Kuhn anhand der vollständigeren Ausgabe von Dianin, wenn nötig, komplettiert hat. Eine kleine Ungenauigkeit ist in Timofeevs Bericht über Milij Balakirevs vorläufig letzte Dirigate im Frühjahr 1872 (S. 48) stehengeblieben: Der Leser gewinnt den Eindruck, es seien Konzerte der (vom Hof geförderten) Russischen Musikgesellschaft gewesen, die Balakirev habe ausfallen lassen müssen; tatsächlich aber waren es Konzerte der von ihm mitbegründeten Musikalischen Freischule. Hier hätte ein Kommentar das mögliche Mißverständnis ausschließen müssen. — Der biographische Teil wird ergänzt durch den großen, in der russischen Literatur viel zitierten Brief Borodins vom 1. Juni 1876 an seine Frau, der über die ästhetischen Anschauungen des Komponisten Aufschluß gibt und der in deutschen Übersetzungen allenfalls fragmentarisch vorliegt.

Hinzu kommt eine biographische Notiz, die Borodin in deutscher Sprache für Hugo Riemanns *Musiklexikon* verfaßte.

Den zweiten Teil bilden Borodins Konzertkritiken und seine Erinnerungen an Franz Liszt. Diese Erinnerungen sind Dokumente einer herzlichen Künstlerfreundschaft, die durch die Begeisterung, mit der Liszt in seinen späten Briefen immer wieder über die russischen Komponisten sprach, bestätigt wird. Ganz neu freilich sind diese Texte dem westeuropäischen Publikum nicht: H. Weilguny veröffentlichte sie in seinem Buch *Das Liszt-Haus* in Weimar (Weimar 31966); D. Lloyd-Jones gab sie gekürzt unter dem Titel *Borodin on Liszt in Music and Letters* (XLII, 1961) heraus. — Borodins Konzertkritiken sind in Rußland bzw. der Sowjetunion mehrfach nachgedruckt worden, im westlichen Ausland aber nahezu unbeachtet geblieben, weil eine Übersetzung fehlte. Daß Kuhn diese Texte jetzt vorgelegt hat, ist um so dankenswerter, als sie zur Differenzierung der Rolle des „Mächtigen Häufleins“ beitragen. In der Presse vertrat Stasov die grundsätzlichen ästhetischen Positionen dieses Kreises; César Cui exemplifizierte sie in konkreten Konzertbesprechungen. 1868/69, in der Phase, als Cuis *William Ratcliff* als erste Oper dieses Kreises zur Uraufführung vorbereitet wurde, übernahmen Rimskij-Korsakov und Borodin die Rezensionen. Borodin erweist sich als ein sachlicher Kritiker, er verzichtet auf die für Cui und Stasov typische Polemik, bleibt aber den Positionen seines Kreises treu, wenn er Hector Berlioz und Liszt sehr ausführlich und wohlwollend bespricht, Richard Wagner aber heftigst und ungerechtfertigt hart angreift.

Zwei große Abschnitte, die dem Chemiker Borodin gewidmet sind, vermitteln eindrucksvoll, welche herausragende Bedeutung dieser Komponist als Wissenschaftler hatte. Sie lassen ahnen, wie gespalten Borodins Leben gewesen sein muß, und sie machen deutlich, daß es eine zweischneidige Sache ist, über das klein gebliebene musikalische Œuvre zu klagen. — Daran schließen sich Erinnerungen jüngerer Zeitgenossen, ein kleiner Artikel von Boris Asaf'ev, eine Studie von Vasilij Jakovlev über die Rezeption im 19. Jahrhundert und Materialien zu *Fürst Igor* an. Stasovs Szenarium, das Borodin der Oper zugrunde legte, ist ein frühes, wichtiges Dokument zur Entstehungs-

geschichte. Nach Borodins Tod haben Nikolaj Rimskij-Korsakov und Aleksandr Glazunov aus dem umfangreichen *Igor*-Material eine aufführbare Fassung hergestellt. Stasov bat beide um einen genauen Bericht über ihre Arbeit, aber nur Glazunov kam dieser Bitte nach — 1891 in einem sehr detaillierten Brief an Stasov und 1929/1934 noch einmal in einem allgemeiner gehaltenen Memorandum. Kuhn gibt seltsamerweise nur das Memorandum wieder, das auch schon Marek Bobéth in seiner Dissertation über *Fürst Igor* (1982) mit kleinen Kürzungen veröffentlicht hat. (Der Brief ist deutsch in meinem Buch über *Russische Musik des 19. Jahrhunderts* zugänglich.) Ein ganz zentraler Quellentext, der bislang nur in russischer Sprache vorlag, ist Pavel Lamms Bericht über Borodins ursprüngliche Konzeption der Oper. Lamm hatte 1947 eine Ausgabe dieses Urtextes vorbereitet, die dann aber nicht zustande kam, und in dem Zusammenhang auf ganz erhebliche Differenzen zwischen Borodins Plänen und der Fassung von Rimskij-Korsakov und Glazunov aufmerksam gemacht. Wer des Russischen nicht mächtig ist, wußte bislang nur aus Sigrid Neefs verdienstvollem *Handbuch der russischen und der sowjetischen Oper*, daß die beiden Bearbeiter möglicherweise allzu freizügig mit Borodins Handschriften umgegangen sind.

Neue Texte haben Ludolf Müller und Marek Bobéth beige-steuert. Müller behandelt die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem *Igorlied* und der Oper, die zwangsläufig auch zur Frage nach der imperialistischen Dimension der Oper hätte führen müssen; Bobéth berichtet ausführlich über die Aufführungsgeschichte der Oper in Deutschland und in beiden deutschen Staaten.

Den Anhang bilden sorgfältig erstellte Werkverzeichnisse (Kompositionen, Musikkritiken, naturwissenschaftliche Schriften), eine Biographie in Stichworten sowie ein Personen- und ein Werkregister.

Im laufenden Text sind russische Namen und Wörter in der deutschen phonetischen Umschrift wiedergegeben; die bibliographischen Angaben folgen der international gebräuchlichen Transliteration. Ein kleiner Schönheitsfehler, den man in späteren Bänden der *musik-konkret*-Reihe behoben hat, sind die fehlenden Hačekas in transliterierten Worten. Im Beitrag von Müller, ursprünglich

einem Rundfunkmanuskript, sind Betonungszeichen stehengeblieben — leider nicht alle an der richtigen Stelle.

Sigrid Neefs Buch über *Die russischen Fünf* bietet für jeden der Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ einen Überblick über Leben und Schaffen sowie Dokumente aus Briefen, ggf. Rezensionen, Erinnerungen und Programme zu symphonischen Werken, außerdem jeweils eine Biographie in Stichworten, ein Werkverzeichnis und ein — nicht vollständiges — Verzeichnis der zitierten Literatur. Der Wert dieses Buches besteht in der Bereitstellung von in deutscher Sprache bislang noch wenig bekanntem Quellenmaterial; hier liegen aber auch die Schwächen, denn nur in dem abschließenden Kapitel über den Regisseur und Leiter einer Moskauer Privatoper Savva Mamontov (und einmal S. 67) gibt es Nachweise. Ansonsten ist der Leser, der den genauen Kontext eines Zitats braucht, auf die Datierung etwa von Briefen angewiesen, deren Quellen er in den jeweiligen Literaturverzeichnissen aber keineswegs immer findet. Beabsichtigt war offenbar eine Dokumentation ohne philologischen Ballast; im Ergebnis ist das Buch als Dokumentensammlung nur sehr bedingt brauchbar. In dieser Unwissenschaftlichkeit fällt das Buch aus der Reihe *musik konkret* heraus. Auch sonst gibt es Ungenauigkeiten, die man bei Sigrid Neef, einer ausgewiesenen Kennerin der Materie, eigentlich nicht erwartet: Das Petersburger Konservatorium nahm nicht im Oktober 1861 seine Arbeit auf (S. 8), sondern Anton Rubinštejn eröffnete im Frühjahr 1860 Kurse für Musikstudenten, die er aus Einnahmen von Konzerten der Russischen Musikgesellschaft finanzierte; daraus ging am 8. September 1862 das Peterburger Konservatorium hervor. Milij Alekseevič Balakirevs „Musikalische Freischule“ wurde also vor und nicht nach dem Konservatorium eröffnet. — Balakirev wurde 1867 Rubinštejns Nachfolger als Dirigent der Konzerte der Russischen Musikgesellschaft, nicht 1868 (wie S. 60 behauptet, während S. 15 1867 angegeben ist). — Der Dichter, mit dem Balakirev 1860 im Wolga-Gebiet Volkslieder sammelte, heißt nicht Schtscherbin (S. 37), sondern Schtscherbina (Ščerbína). Das Wolgatreidler-Lied „Ej, uchnem!“ wurde nicht „gerade in seiner Aufzeichnung berühmt“ (S. 37), sondern es liegt nur in Balakirevs und in

keiner anderen Aufzeichnung des 19. Jahrhunderts vor; berühmt wurde es durch die Interpretation von Fëdor Ivanovič Šaljapin. — Daß „die Fünf bis 1869 Richard Wagners Musikdrama nicht zur Kenntnis nehmen“ wollten (S. 107), stimmt nicht; im Gegenteil, seit Wagners Dirigaten 1863 beachtete man ihn aufmerksam; die russische Erstaufführung des *Lohengrin* 1868 (ein Jahr vor Cuis *Ratcliff*) nahm man sehr genau zur Kenntnis, und Cui, der seit 1864 jedes Wagner-Konzert in der Presse verriß, widmete *Lohengrin* eine besonders boshafte Besprechung (die Wagner-Rezensionen sind in der sowjetischen Ausgabe von Cuis gesammelten Schriften [Leningrad 1952] unterdrückt worden). Die Reihe der Ungenauigkeiten ließe sich fortsetzen, doch alle diese Einwände sind Kleinigkeiten, über die man in einer populären Edition hinwegsieht, die aber in einem Buch mit wissenschaftlichem Anspruch nicht passieren dürften.

Gleich in der Einführung macht Sigrid Neef deutlich, daß sie den „zählebigen Legenden“ entgegentreten will. Die eine, die auf Rimskij-Korsakovs *Chronik meines musikalischen Lebens* zurückgeht, lautet, Balakirev sei streng genommen ein unfähiger Pädagoge gewesen. Daß das so nicht zutrifft, belegen zahlreiche Passagen im Balakirev-Kapitel. Die zweite besagt: „Mit dem Mächtigen Häuflein seien Volkstümlichkeit und Realismus für die russische Musik zu den bestimmenden Prinzipien geworden“ (S. 10). Urheber dieser „Legende“ — genauer: Begründer dieser Ideologie — ist Stasov; zahlreiche sowjetische Musikwissenschaftler haben sie festgeschrieben. Sigrid Neef hält dem entgegen, daß Vladimir Solov'ëv und Vasilij Rozanov, zwei Religionsphilosophen, „Zeitgenossen des Balakirew-Kreises“ (S. 11) waren. Zeitgenossenschaft allein besagt aber gar nichts, und so bleibt die Autorin den Nachweis für mögliche Einflüsse notgedrungen schuldig. Das Buch zeigt einerseits den Versuch, Stasovs, d. h. vor allem: alte sowjetische Standpunkte, zu überwinden, und andererseits die Schwierigkeit, sich aus diesem Denken zu lösen. So übernimmt Sigrid Neef wie selbstverständlich Stasovs emphatisch besetzten Terminus der „Neuen Russischen Schule“, schreibt ihn aber Cui zu, der ihn in seinen Rezensionen geprägt habe (z. B. S. 109). Zugleich mag sie Stasovs Wunschbild vom „Mächtigen Häuflein“ als einer geschlos-

senen Gruppe mit einer einheitlichen Ästhetik nicht gänzlich preisgeben, denn im Musorgskij-Kapitel verzichtet sie — offenbar bewußt — auf die böswillige Rezension, die Cui nach der Uraufführung des *Boris Godunov* in den *Sankt-Peterburgskie vedomosti* (Sankt-Petersburger Nachrichten), dem Organ des Balakirev-Kreises, veröffentlichte. Wesentliche Auszüge dieser für das „Mächtige Häuflein“ überaus aufschlußreichen Besprechungen hat Aleksandra Orlova 1963 publiziert; Sigrid Neef nennt diese Arbeit im Literaturverzeichnis. (Auch dieser Text ist in der sowjetischen Ausgabe von Cuis gesammelten Schriften unterdrückt worden; deutsch nach Orlovas Ausgabe in meinem Buch, vollständig voraussichtlich Herbst 1995 im nächsten Band der Reihe *musik konkret*.)

Die Einwände gegen Stasov werden besonders im Musorgskij-Kapitel deutlich. Die Phase, in der Stasov den Komponisten „wirklich verstanden haben könnte“, reduziere sich „auf die Spanne von 1868 (*Die Heirat*) bis 1874 (*Boris Godunow*)“ (S. 168). Entsprechend fehlen die Dokumente, die belegen, welch großen Anteil Stasov an der Entstehung der *Chovanščina* hatte. Es müsse „bedenklich stimmen, daß Stasov ein Jahrhundert lang als authentischer Mussorgski-Biograph gelten konnte“ (ebda.). Diese Hypothese stützt sich einerseits auf die Formulierung, Musorgskij sei ein „halber Idiot“, die 1863 im Briefwechsel zwischen Balakirev und Stasov gefallen war (und die von Sigrid Neef überstrapaziert wird), sowie auf Stasovs Bedenken gegen einige späte Werke (den *Jahrmarkt von Soročincy*, den Liederzyklus *Ohne Sonne*) und die Ratlosigkeit des Freundeskreises angesichts einiger Teile der *Chovanščina* (S. 160). Ein weiterer Pfeiler für die Hypothese, daß Stasov der Nachwelt wesentlich ein falsches Musorgskij-Bild bereitgestellt habe, sind die *Erinnerungen* des Dichters Arsenij Goleniščev-Kutuzov, mit dem Musorgskij in seinen letzten Lebensjahren eng befreundet war und der, wie Richard Taruskin (*Musorgsky, Eight Essays*, S. 15f.) hervorhebt, später als „Oberhofmeister“ am Hof Nikolajs des Zweiten eine nationalistisch-reaktionäre Politik verfocht. Seine *Erinnerungen*, 1888 als Replik auf Stasovs Musorgskij-Monographie (1881) verfaßt, sind — erstaunlich genug — 1934 in der Sowjetunion erstmals veröffentlicht worden. In der Musorgskij-Literatur hat

man sie bislang übersehen bzw. als wenig relevant erachtet. Sigrid Neef bietet ein Fragment dieses Textes, der Goleniščev-Kutuzovs Vorstellungen von Musik und zugleich seine Inkompetenz in dieser Hinsicht offenbart: In die *Chovanščina* seien, Stasov zum Trotz, „Musik“ und „schöne Klänge“ eingedrungen, obwohl dies „nicht nur kein opernhafter, sondern nicht einmal ein dramatischer Stoff“ sei (S. 171). Dies zeige sich in zahlreichen Liedern und Volksliedzitate, „denn ein Lied enthält ja nichts anderes als Musik, und das heißt, auch mehr oder minder ‚schöne Klänge‘“ (S. 172). Unter den Liedern, die Goleniščev-Kutuzov aufzählt, ist ein derbes Sauflied mit Chor; und daß Volksliedzitate auch eine dramaturgische Funktion haben können, interessiert diesen Autor nicht. Musorgskij habe eigentlich „nach idealer Schönheit“ (S. 172) gestrebt; seine Welt sei die „der reinen Poesie“ (S. 173), für die Stasov ihn systematisch verdorben habe. Exakt diese Meinung (zum Teil sogar mit fast gleichem Wortlaut) hat auch Rimskij-Korsakov vertreten, als er den *Boris Godunov* zum zweiten Mal überarbeitete (vgl. Jastrebecevs *Erinnerungen an Rimskij-Korsakov*, englisch New York 1985).

Zwei wichtige und verdienstvolle Abschnitte in Sigrid Neefs Buch sind die deutsche Erstveröffentlichung von Rimskij-Korsakovs späten Überlegungen zur Musikästhetik (leider ohne Quellenangabe) und das Kapitel über Savva Mamontov, dessen Rolle in der westlichen Literatur (auch wegen der Sprachbarriere) bislang viel zu gering veranschlagt wurde. Wünschenswert wären vergleichbare Kapitel über Rimskij-Korsakov als Bearbeiter und „Vermächtnisverwalter“ des „Mächtigen Häufleins“ sowie über Mitrofan Beljaev, den großen Förderer der russischen Instrumentalmusik, gewesen.

Die Rechtschreibung russischer Namen und Wörter folgt der deutschen phonetischen Umschrift. Das geschieht auch in den Literaturangaben, was die Benutzung des Buches für Leser, die kein deutsch beherrschen, erheblich erschwert.

Richard Taruskin hat sich durch zahlreiche fundierte Arbeiten zur russischen Musik des 19. Jahrhunderts ausgewiesen. Im Einleitungskapitel seines Musorgskij-Buches stellt er unter der Frage „Who speaks for Musorgsky?“ die Positionen Stasovs und Goleniščev-Kutuzovs

in der Absicht gegenüber, ein radikal neues Musorgskij-Bild zu entwerfen. Seine zweifellos zutreffende These lautet: „In fact, Stasov's Musorgsky was Stasov's creation — in more ways than one. He manufactured not only Musorgsky's historiographical image but also, to a considerable extent and for a considerable time, the actual historical person" (S. 8). (Man kann diese These durchaus dahingehend erweitern, daß die ganze „Neue Russische Schule“ Stasovs Schöpfung war, und zwar die Komponisten und die Maler — ihr Kunstbegriff, ihre öffentlichen Äußerungen, ihre Werke —, aber auch, daß Stasov eine Persönlichkeit war, die dies zu leisten vermochte.) Goleniščev-Kutuzovs *Erinnerungen* nun zeigen, so Taruskin, daß Stasov längst nicht alles über Musorgskij wußte, ja daß der Komponist von Stasov in eine Rolle gezwungen wurde, die seinem Wesen grundsätzlich widersprach. Als Belege dienen Passagen, vor deren Veröffentlichung Sigrid Neef offenbar zurückgeschreckt hat: Goleniščev-Kutuzov berichtet, Musorgskij habe sich insgeheim über Stasov und seine ästhetischen Anschauungen lustig gemacht (S. 19f.); ferner habe der Komponist es ausdrücklich begrüßt, daß sein *Boris Godunov* für die Inszenierung gekürzt wurde (S. 21). Insbesondere erfreut habe ihn die Streichung des Schlußbildes, der Szene bei Kromy, („he was particularly pleased with it“), denn die Episode, in der das Volk den Bojaren Chruščov fesselt und verspottet, empfinde er als „Lüge“; er beue es zutiefst, diese Episode vertont zu haben (S. 23). Der „wahre“ Musorgskij sei der improvisierende Künstler gewesen; die niedergeschriebenen Werke seien unter dem Druck der Gruppenmitglieder entstanden, deren Zustimmung der Komponist gesucht habe (S. 20). Seine Natur habe ihn zur „reinen, idealen Poesie“ hingezogen, diese Neigung sei aber erst in den letzten Lebensjahren deutlich geworden, so daß die Schaffensphase, die Stasov für die bedeutendste hielt, in Wahrheit eine Übergangsphase gewesen sei (S. 25, vgl. auch Neef, S. 175).

Hätte Goleniščev-Kutuzov Recht, so wäre Musorgskij eine extrem schwache und labile Persönlichkeit gewesen, ein Mensch ohne Meinung, der die Positionen seines jeweiligen Gesprächspartners übernimmt (was sich an den veröffentlichten Briefen bis zu einem gewissen Grad bestätigen läßt), ein willenloser

Komponist, der, weil er sich nicht gegen Stasov durchsetzen kann, Jahr um Jahr Werke schreibt, die ihm im Innersten widerstreben, und der in seinen Briefen mit vorgetäuschter Begeisterung über Werke und Ideen spricht, so daß man sich über die Flucht in den Alkoholismus nicht zu wundern braucht. „What shall we make of these memoirs, which so perfectly invert the long-accepted view of the composer?“, fragt Taruskin (S. 25). Die sowjetische Musikwissenschaft hat sie aus ideologischen Gründen als unglaubwürdig abgelehnt; Taruskin macht sie zum Ausgangspunkt seiner „Eight Essays“. Freilich schränkt er Goleniščev-Kutuzovs Autorität mehrfach ein: Sein Zeugnis „is not any more to be relied on as an authority than anyone else's memoirs“ (S. 33). „The reader will notice that Golenishchev-Kutuzov's memoirs are never cited as an authority or even as a source“ (S. 34).

Die acht Essays sind ganz oder teilweise Nachdrucke älterer Veröffentlichungen, darauf weist Caryl Emerson in einem überaus wohlwollenden Vorwort hin. Welche Artikel von wo übernommen wurden, wird an keiner Stelle geklärt. (Die aus der Reihe *Russian Music Studies* stammenden Essays sind für den Neudruck geringfügig erweitert worden.)

Das erste Kapitel, eine „Etude in the Folk Style“, behandelt Datierungsprobleme des frühen Liedes „Gde ty zvezdočka?“ (Wo bist du, kleiner Stern). Die erste Fassung, datiert 1857, ist eine überzeugende künstlerische Umsetzung der volkstümlichen „Protjažnaja pesnja“ (des gedehnten Liedes), während die zweite, datiert 1858, deutlich schwächer ist. Taruskin hat gewiß Recht, wenn er sagt, man müsse die Reihenfolge vertauschen (S. 63), doch seine Argumente sind wenig stichhaltig: Erstens setze die gelungene Version die Kenntnis von Balakirevs Volksliedforschungen voraus (S. 61). — Was spricht dagegen, daß Musorgskij Folklore aus eigener Anschauung kennengelernt hat? Zweitens hat der Komponist diese Fassung mit „Musorgskij“ unterzeichnet. Seinen Namen habe er zunächst „Musorskij“ geschrieben, das „g“ lasse sich erst seit 1863 im Briefwechsel mit Balakirev nachweisen (S. 64). — Das schließt nicht zweifelsfrei aus, daß der Komponist zuvor zwischen beiden Formen alterniert hat. Drittens lasse sich aus dem einheitlichen Papiertyp und der Datierung

anderer Lieder, die Musorgskij unter dem Titel „Jugendjahre“ ins Reine geschrieben hat, darauf schließen, daß die Revision, d. h. die fälschlich als erste Fassung angesehene Variante des „Kleinen Sterns“ 1866 entstanden sein müsse (S. 66 und Anm. 38). — Damit ist ein Schreibfehler Musorgskijs wahrscheinlich, aber nicht nachgewiesen.

Im zweiten Essay fragt Taruskin nach den Voraussetzungen des russischen musikalischen Realismus und der Dialogoper *Die Heirat*, an der Musorgskij im Sommer 1868 arbeitete. Zentraler Bezugspunkt für dieses Opernfragment, sei, so behauptet Taruskin, nicht etwa Dargomyžskijs *Steinerner Gast* und die Diskussion über direkte Literaturvertonung gewesen, sondern Georg Gottfried Gervinus' Buch *Händel und Shakespeare: Zur Ästhetik der Tonkunst*, das 1868 in Leipzig erschien. Diese abenteuerliche These begründet Taruskin damit, daß a) Musorgskij in einer 1880 für das Riemann-Lexikon verfaßten biographischen Notiz Gervinus im Zusammenhang mit menschlicher Rede und musikalischen Gesetzmäßigkeiten erwähnt (S. 74) und daß b) einige Formulierungen zum Wort-Tonverhältnis in Gervinus' Buch und in Musorgskijs Briefen von 1868/69 bis in Einzelheiten übereinstimmen (was sich in der Übersetzung einmal aus dem Deutschen, einmal aus dem Russischen ins Englische leicht hervorheben läßt). — Warum sollte Musorgskij, der das Deutsche nicht beherrschte, die Diskussionen im Freundeskreis ignorieren und sich ausgerechnet auf das Buch eines deutschen Germanisten stützen? Und das in einer Zeit, als deutsches Gelehrtentum im Kreis um Stasov und Balakirev verpönt war und man für Komponisten wie Händel allenfalls Spott übrig hatte? Wie ist das Buch so schnell in Musorgskijs Hände gelangt? Wer hat ihm die entscheidenden Stellen übersetzt? — Gervinus paßt nicht zum bekannten Musorgskij der 1860er Jahre, aber er paßt in das von Goleniščev-Kutuzov entworfene Musorgskij-Bild vom Komponisten, der von den ästhetischen Anschauungen seiner Freunde im Grunde angewidert ist und insgeheim nach anderer künstlerischer Rechtfertigung sucht. Und Gervinus eignet sich vor allem dazu, die *Heirat* aus der russischen Ästhetik der 1860er Jahren herauszunehmen und in einen gesamt europäischen Kontext zu stellen, der bis zu Ari-

stoteles' Nachahmungslehre zurückreicht (S. 75—79). Ganz überzeugt von seiner Hypothese ist Taruskin freilich nicht: Sowie er zur musikalischen Analyse übergeht, erwähnt er Dargomyžskij und die Realismuskonzeption, nicht aber Gervinus.

Der Titel des dritten Essays, „Serov und Musorgskij“, ist als provokative Spitze gegen Stasovs Artikel „Perov und Musorgskij“ gemeint, in dem es um Grundfragen des Realismus in Malerei und Musik geht (S. 122). Anhand zahlreicher Notenbeispiele verdeutlicht Taruskin, wie viele Einzelheiten Musorgskij aus Aleksandr Serovs drei Opern übernommen hat, obwohl man im Kreis um Balakirev — auch Musorgskij selbst in seinen Briefen und in dem musikalischen Pamphlet *Raëk* (Schaubude) — beständig gegen diesen Kritiker und Komponisten polemisierte. Daß sich nicht nur Musorgskij, sondern auch die anderen Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ von Serovs Musik haben anregen lassen, ist lange bekannt. Taruskin selbst weist mehrfach darauf hin, daß schon Hermann Laroche Parallelen aufgelistet und darüber gespottet hat; Rimskij-Korsakov gestand in seiner *Chronik*, wie sehr ihn Serovs *Rogneda* begeisterte. Die Übereinstimmungen von melodischen, harmonischen, rhythmischen Wendungen besagen freilich nicht, daß damit auch die ästhetischen Positionen übernommen werden, wie Taruskin glauben machen will.

Im vierten Kapitel — in bewußter Umkehrung zu Musorgskijs bekanntem Wort vom „Vergangenen im Gegenwärtigen“ mit „The Present in the Past“ überschrieben — behandelt Taruskin das Verhältnis zwischen historischen Opern und Geschichtsschreibung um 1870, ein Thema, zu dem er einige sehr gründliche Arbeiten vorgelegt hat. Überzeugend ist sein Nachweis, daß die Kromy-Szene in *Boris Godunov* auf den damals überaus populären Historiker Nikolaj Kostomarov zurückgeht (S. 194ff.). Aus dem Vergleich der beiden Fassungen des *Boris* (fünfter Essay) geht hervor, daß sich im sogenannten „Ur-Boris“ (1869) das Modell der Dialogoper (die *Heirat* und Dargomyžskijs *Steinerner Gast*) mit dem romantischen der Heldentragödie vor dem Hintergrund einer historischen Staffage verbindet (S. 244—249), während der „Original-Boris“ (1874) als generelle Abkehr vom Realismuskonzept Stasovscher Prägung gesehen werden

könne (S. 265ff.). Ebendies, die Lösung von dieser Ästhetik, sei der eigentliche Grund für die Überarbeitung gewesen.

Das Kapitel über die *Chovanščina* beginnt mit einem Gedankenspiel: Angenommen, der rumänische Diktator Ceaușescu wäre nicht gestürzt worden, sondern hätte seine finstere Politik bis an sein Lebensende verfolgen können, so wäre er als glorreicher Begründer einer neuen Ära und Modell späterer Potentaten in die nationale Geschichte eingegangen. Man ersetze Ceaușescu durch Peter den Großen, schon habe man ein mögliches Bild der russischen Geschichte (S. 313). Taruskin will provozieren, das ist sein gutes Recht; doch indem er das *Chovanščina-Kapitel* so eröffnet, ergreift er die Position der Altgläubigen und der Fundamentalisten unter den Slawophilen, die in Zar Peter die Verkörperung des Antichristen bzw. den Urheber allen russischen Übels erblicken. Im weiteren verfißt Taruskin die These, diese Oper sei kein „Volksdrama“, sondern eine „aristocratic tragedy“ (S. 322f.). Dabei stützt er sich einerseits auf die Überlegung, daß sich das Adjektiv „narodnyj“ im Untertitel „Narodnaja drama“ (Volksdrama) im 19. Jahrhundert nicht unbedingt auf das Volk, sondern abstrakter auf die Nation bezogen habe, und andererseits auf den viel zitierten Brief, in dem Stasov Musorgskij vorwirft, er wolle aus allen fünf Hauptfiguren Adlige machen. Der These von der Aristokraten-Oper kommen auch die *Erinnerungen* (des adligen) Golentiščev-Kutuzovs entgegen, denn er betont nachdrücklich, daß Musorgskij sich stets als Adliger gefühlt und auf Abgrenzung vom Plebs Wert gelegt habe. Für die künstlerische und musikgeschichtliche Bedeutung ist es freilich ohne Belang, zu welcher Gesellschaftsschicht die handelnden Figuren gehören.

Auch im abschließenden Kapitel will Taruskin provozieren: Musorgskij sei ein Antisemit gewesen, schlimmer noch als Balakirev, sein *Jahrmarkt von Soročincy* sei eine antisemitische Oper (S. 379ff.). Das werde durch zahlreiche Briefstellen belegt, die die sowjetische Zensur bereinigt hat; aus jüdischen Elementen in den Werken sei zu schließen: „Clearly, it was not the picturesness of the Hebrews that captured Musorgsky's imagination but their virility and their aggressive nationalism“ (S. 382), womit Taruskin selbst eine antisemitische Position bezieht. Wie sich der

Antisemitismus im *Jahrmarkt von Soročincy* konkret nachweisen lasse, sagt Taruskin allerdings nicht.

Im Epilog wird deutlich, daß das Buch lediglich eine Hypothese bieten will, die zur Differenzierung des bekannten Musorgskij-Bildes beitragen kann: „In the spirit of *glasnost?*, then, let me conclude by forswearing any claim of privilege for the authorial conceptions and purposes I have tried to tease out of the sources and documents. In no sense do they set boundaries to legitimate reading, nor can they alone define the meaning of works that have existed“ (S. 397), worauf eine lange Namensliste folgt, die von Stasov und Golentiščev-Kutuzov, nun in friedlicher Eintracht, angeführt wird.

Fazit: Es ist erfreulich und begrüßenswert, daß jemand versucht, verkrustete sowjetische Positionen, die bis auf Stasov zurückgehen, durch Querdenkerei radikal aufzubrechen. Taruskin ist viel zu klug und kennt die Materie viel zu gut, als daß er nicht selbst wüßte, in welchem Maß seine Thesen relativiert werden müssen, wenn sie historiographisch relevant sein wollen. Um der Provokation willen hat er Widersprüche bewußt riskiert und Widerspruch in Kauf genommen. Sein Buch macht deutlich, daß das viel berufene fröhliche „anything goes“ auch in die Musikwissenschaft eingezogen ist.

(März 1995)

Dorothea Redepenning

Dvořák-Studien. Hrsg. von Klaus DÖGE und Peter JOST. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne 1994. 270 S., Notenbeisp.

Der Band enthält die Referate des 1991, im 150. Geburtsjahr von Antonín Dvořák in Saarbrücken veranstalteten Symposiums. Kam damals mit der Oper die Gattung, die dem Komponisten selbst zeitlebens die wichtigste war, nicht zur Sprache, so korrigieren dies hier die mit aufgenommenen Beiträge von Alan Houtchens (zur Oper *Vanda*) und Milan Kuna (über die Querelen um die Wiener Erstaufführung der *Rusalka* durch Gustav Mahler). Den Band eröffnet eine Charakterstudie, wie sie so prägnant wohl nur der Nestor der Dvořák-Forschung, Jarmil Burghauser, zu schreiben vermag, vieles von dem, was er schon an ent-

legener Stelle etwa zu Dvořáks Kindheit und Jugend publiziert hatte, zusammenfassend zu einer psycho-biographischen Skizze, die manche Legende aus der Welt räumt. Miroslav K. Černý stellt, ausgehend von einem Dahlhaus-Diktum, die beliebte Frage „War Dvořák ein naiver Komponist?“, um sie mit einleuchtenden Argumenten zu verneinen, freilich auch mit einem (verständlichen) Hang zur Apologetik, der hoffentlich in dem Maße überflüssig wird, in dem die Einsicht in Dvořáks konstruktive Intelligenz und den artifiziellen Charakter gerade auch seiner amerikanischen „neuen Einfachheit“ wächst.

Mit Dvořáks Ästhetik beschäftigen sich die beiden Bandherausgeber. Klaus Döge weist auf den engen Zusammenhang von Naturerfahrung und Spiritualität in Dvořáks Denken hin und erklärt damit den religiösen Unterton in manchen Naturstücken. Verständlich wird vor diesem Hintergrund — so wäre zu ergänzen — auch umgekehrt die Überschrift „Andante religioso“ im frühen, wagnerisch-tristanesken *e-moll-Quartett* über einer Musik, die unverkennbar ein pastorales Nachtstück ist. Die Natur scheint auch häufig der Ausgangspunkt zu sein in den von Peter Jost diskutierten Ansätzen Dvořáks, „poetische Musik“ im Sinne Schumanns zu schreiben. Das Fehlen literarischer Anregungen in den Klavierstücken und Dvořáks Probleme bei der nachträglichen Titelsuche deuten jedoch die gravierenden Unterschiede zu Schumann an. Der hierdurch vorbereitete späte Schwenk zur Programmmusik setzte Dvořák den Angriffen der Wiener Presse aus, wie Karin Stöckl-Steinebrunner zeigt, hinderte die tschechische Smetana-Partei (Hostinský, Nejedlý) aber doch nicht daran, ihn insgesamt als reaktionär und für eine Nationalmusik bedeutungslos zu brandmarken. (Die Motive dieser merkwürdigen Polemiken untersuchen Marta Ottlová und Milan Pospíšil.) Dabei hatte nicht zuletzt Bedřich Smetana den jungen Dvořák von seinen „neudeutschen“ Exzessen weg- und zu einem idyllischeren Stil hingeführt. Auf die Wagnerismen im sinfonischen Frühwerk macht (leider David Beveridges Dissertation von 1980 ignorierend) Matthias Irrgang aufmerksam.

Dem wenig bekannten Frühwerk widmen sich auch Jan Smacny mit einem fruchtbaren Vergleich der beiden Fassungen des Lieder-

zyklus *Zypressen* und Jarmila Gabrielová mit feinsinnigen Beobachtungen zur statischen Klangentfaltung in den ersten Sinfonien. Klaus Velten geht der formalen Prozessualität in der Klavierkammermusik nach — hier wäre ebenfalls auf Beveridges grundlegende Ergebnisse zu verweisen —, und Wolfgang Ruf analysiert in einem konzisen Beitrag die *Quintette* op. 77 und op. 97 in ihrem Kontext. (Der von Ruf konstatierte Schubert-Ton des III. Satzes von op. 77 ließe sich nebenbei präzisieren als Bezug zum Adagio des *C-dur-Quintetts*). Theo Hirsbrunner sucht, aber findet nur wenig Impressionistisches in Dvořáks *Wassermann* (und hätte vielleicht in der *Waldtaube* mehr gefunden); Daniela Philippi schließlich diskutiert plausibel, wenn auch manchmal wolkig formulierend, Gattungsfragen bei *Svatá Ludmila* und *Geisterbraut*. Leoš Janáček's Analysen der Sinfonischen Dichtungen, aus denen Jakob Knaus neu übersetzte Auszüge bietet, lassen erahnen, wieviel Janáček's Spätstil demjenigen des älteren Freundes verdankt. Dagegen scheint Dvořáks Einfluß auf den frühen Arnold Schönberg mittlerweile ausgereizt — Rainer Boestfleischs Beitrag hierzu wiederholt jedenfalls in der Essenz nur das von Reinhard Gerlach schon 1972 Bemerkte. Dvořáks Anstöße zur Entwicklung einer eigenständigen amerikanischen Musik, jüngst ein Thema der Konferenzen in New Orleans und Iowa City, betont Maurice Peress bezüglich der afro-amerikanischen Schüler, während Beveridge in einer brillanten Studie Dvořáks Schüler Rubin Goldmark, den Lehrer Aaron Coplands wie George Gershwins, ins rechte Licht rückt, was die Frage provoziert, ob womöglich noch Coplands Neodiatonik dem „amerikanischen“ Dvořák verpflichtet ist. Quellenstudien von Graham Melville-Mason und Christian Rudolf Riedel zur 8. und 9. *Sinfonie* runden einen Band ab, der die hierzulande nicht üppi-ge Dvořák-Literatur um Substantielles bereichert.

(Februar 1995)

Hartmut Schick

GOTTFRIED R. MARSCHALL: Massenot et la fixation de la forme mélodique française. Saarbrücken: Lucie Galland (1988). 552 S., Notenbeisp. (Studien zur französischen Oper des 19. Jahrhunderts/Etudes sur l'opéra français du XIXème siècle. Band I.)

Vor gut zwanzig Jahren erfuhren die Opern von Jules Massenet eine verhaltene Renaissance, die vor allem durch Schallplattenproduktionen forciert und gefördert wurde. Auch in den europäischen Opernhäusern sind seither vereinzelt (und in letzter Zeit wieder verstärkt) Werke von Massenet zu sehen, wie z. B. die Neuinszenierung von *Werther* an der Komischen Oper Berlin im Juni 1995. Sieht man einmal von Mittags- und Kurkonzerten sowie Eiskunstlaufmusiken ab, in denen die „Méditation“ aus der Oper *Thaïs* sich seit Jahrzehnten ungebrochener Beliebtheit erfreut, so bleibt die Präsenz von Massenets Musik jedoch eher bescheiden. Seit 1982 liegt außerdem die Autobiographie von Massenet (*Erinnerungen*, übersetzt von E. u. M. Zimmermann) auf deutsch bereit. In der Musikwissenschaft spielt Massenet allerdings keine Rolle. Daran hat auch der Kongreß: „Massenet en son temps“, 1992 zum 150. Geburtstag des Komponisten in seinem Geburtsort Saint-Etienne veranstaltet, nichts wesentlich verändert (vgl. den Bericht von Manuela Schwartz in: *Musica* 1/1993).

Die vorliegende umfangreiche Untersuchung erfolgte bereits in den siebziger Jahren und wurde 1978 als Dissertation an der Sorbonne, Paris, eingereicht. Daß sie erst mit einer Verzögerung von zehn Jahren (1988) veröffentlicht wurde, hat die Rezeption der Arbeit nicht gerade beflügelt. Auf eine Aktualisierung wurde verzichtet. Dementsprechend gibt das ausführliche, systematisch gegliederte und pointiert kommentierte Literaturverzeichnis den Forschungsstand bis 1978 wieder. In der Zwischenzeit ist hier zwar nichts Entscheidendes hinzugekommen (die instruktiven, kommentierenden Zusammenfassungen der Opern u. a. von Norbert Miller und Carl Dahlhaus für *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* können dabei als Anregungen gelten), doch haben sich nach zwanzig Jahren die Erkenntnisinteressen an Massenets Musik verschoben.

Überzeugend geht Marschall von der Rolle Massenets als „symbole d' un art typiquement français“ (S. 3) aus, die durch die Rezeption belegt ist. Massenet gilt als Synonym für französische Melodie in der Belle Epoque. Folgerichtig steht die Melodieanalyse im Zentrum der Untersuchung. Es wurde eine systematische Darstellung gewählt, zu der Methoden

linguistischer Textkritik hinzugezogen wurden. In der übersichtlichen Gliederung der 22 Kapitel in vier Teile und eine „Synthèse“ mit Schlußwort wird jeweils von grundsätzlichen Überlegungen zum Besonderen vorgegangen. Der erste Teil gilt dem Einfluß der französischen Sprache auf Massenets Musik, der zweiten stereotypen, also eher personalstilistisch fixierten Elementen in seinem Werk, während im dritten musikalische Durchführungs- und Entwicklungstechniken beschrieben und im vierten Teil die besonderen harmonischen Konzeptionen von Massenets Melodien behandelt werden. Die Zusammenfassungen fallen danach eher enttäuschend aus. In dem „Résumé synchronique“ (S. 433ff.) sind kurz noch einmal wichtige stilistische Eigenheiten von Massenet aufgeführt, und die „Synthèse diachronique“ (S. 443–68) bringt eine knappe und damit notwendigerweise unbefriedigende historische Einordnung von Massenet und Hinweise auf die Wirkung seiner Musik.

Die Arbeit belastet, was ihre Größe und ihren Umfang ausmacht: die detailliert aufgegliederte Systematik und der Wunsch nach Vollständigkeit. Der Autor hat neben Werken Massenets (19 Opern, zwei Oratorien, Liedern und Orchesterszenen) zum Vergleich auch Bühnen- und Vokalmusik von Zeitgenossen wie Daniel-François-Esprit Auber, Georges Bizet, François-Adrien Boieldieu, Alexis Emmanuel Chabrier, Luigi Cherubini, Claude Debussy, Gabriel Fauré, César Franck, Charles Gounod, Eduard Lalo, Pietro Mascagni, Giacomo Puccini und Richard Wagner hinzugezogen und ihre Musik jeweils in die Darstellung durch Beispiele einbezogen. So werden zu jedem Abschnitt zahlreiche Belege geliefert, deren Fülle indes auch verwirrt. Die musikalischen Beispiele sind dann zwar sehr übersichtlich in einem Register zusammengefaßt, und diese Entscheidung könnte nun zur Auswahl einladen. Doch leider verträgt die Klebebindung durchaus nicht mehr als ein einmaliges Blättern. Die methodischen Probleme einer Systematisierung sind bekannt, und es kann einem Leser auch zugemutet werden, sich mit vertretbarem Aufwand seine Informationen zusammenzusuchen. Hier hätte dennoch eine Entscheidung zu einer fokussierenden Auswahl die Lektüre und den Nutzwert sehr gefördert, zumal der Autor selbst eine Sortierung der Opern anspricht, für die er als Kriterien

den Grad an Originalität, die Stellung des Werkes im Repertoire und die Urteile in Kritiken und Kommentaren einführt. Demnach zählen *Manon* und *Werther* zu den wichtigsten Ereignissen, gefolgt von den Opern *Hérodiade*, *Esclarmonde*, *Thaïs* (S. 9). Um nun z. B. über eine der berühmtesten Melodien, Manons zaudernd-interessiertes „Je suis encore tout étourdie“ aus dem ersten Akt der gleichnamigen Oper, Genaueres zu erfahren, müßte man sich zunächst mit der musikalischen Prosodie (bes. S. 80ff.), den metrisch-rhythmischen Setzungen (S. 134ff.) dieser gezielt die metrischen Schwerpunkte meidenden Phrase und der melodischen Harmonik (S. 307ff.) etc. befassen. Ähnlich mühsam wird es, den Fragen nach „Erinnerungs-“ und „Leitmotiven“ sowie der Strukturierung des Satzes und der besonderen Funktion der „Barform“ im *Werther* nachzugehen, wo am deutlichsten eine Auseinandersetzung mit der Musik Wagners stattfindet, die mit dem Schlagwort „Wagnérisme“, das oft etwas einseitig auf zäsurlose, chromatisierte Linien zielt (S. 344ff.), nur sehr unvollkommen gefaßt ist. Hier kann die Berliner Tagung über den „Wagnérisme“ in der französischen Musik und Musikkultur“ (Juni 1995) vielleicht etwas Klarheit schaffen.

Eduard Hanslick zählte Massenet 1884, also noch vor *Manon* und *Werther*, zu den „bedeutendsten jüngeren französischen Komponisten“ (*Musik-Lexikon*, 2. Aufl.), und Louis Schneider wagte 1908 sogar die These, daß drei Komponisten Schule machen würden: Wagner, Debussy und Massenet (Marschall, S. 6). Das muß man heute sicher nicht mehr unterschreiben. Die Auseinandersetzung mit der Wirkung Massenets, vor allem mit dem Einfluß des klangstrukturierten Orchestersatzes und der wandlungsfähigen gestaltähnlichen Motive von *Werther*, der 1892 in Weimar uraufgeführt und 1895 von Gustav Mahler in Hamburg herausgebracht wurde, hat indes noch gar nicht richtig begonnen. Die vorliegende Untersuchung darf dabei, trotz Einwänden, als wichtiger Meilenstein gelten. Daß sie in französisch verfaßt wurde, ist der Sache angemessen, wird ihre weitere Verbreitung aber wohl eher verhindern. „Es gibt eine kulturelle Taubheit für die Appelle zur Mehrsprachigkeit“, die, um Umberto Eco anders fortzuführen, ganz besonders für Musikwissenschaft zu gelten scheint. Bei dem interes-

santen Ansatz und der schwierigen Synthetisierung dieser Untersuchung wünscht man sich eine überarbeitete, gestraffte und umsorgte Fassung oder wenigstens weitere Einzeluntersuchungen dieses Autors, besonders zu den wichtigen Opern *Manon* und *Werther*. (März 1995) Janina Klassen

S. GMEINWIESNER / W. W. HAAS / H.-M. PALM-BEULICH / F. SCHIERI: *Joseph Haas. Tutzing: Hans Schneider 1994. 139 S., Abb., Notenbeisp.* (*Komponisten in Bayern. Band 23.*)

Die Reihe *Komponisten in Bayern* braucht weder vorgestellt noch empfohlen zu werden, sie ist seit langem etabliert und dank der geduldigen Arbeit des Herausgebers A. L. Suder und seines Kuratoriums als unbedingt verdienstvoll anzuerkennen. Unter den rund 30 Komponisten, die bereits berücksichtigt wurden, finden sich so bekannte Namen wie Harald Genzmer, Günter Bialas, Heinrich Kaminski und Hugo Distler; daß auch weniger bekannte „Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert“ vorgelegt werden, gehört zu den Verdiensten dieser Publikation. Regionale Musikforschung hat nun einmal ihre eigenen Rechte; gerade die Komponisten, die gleichsam als Sterne zweiter und dritter Ordnung gelten, tragen ja zur lebendigen Vielfalt des gestirnten (Musik)himmels über uns bei; vom Souterrain der Musikgeschichte zu sprechen, ist denn wohl doch etwas zu tief gedacht.

Joseph Haas also: 1879 geboren, Schüler von Max Reger und seinerseits Lehrer so unterschiedlicher Komponisten wie Cesar Bresgen, Karl Höller und Karl Amadeus Hartmann. Drei Opern, wenige veröffentlichte Orchesterwerke, mehr Kammermusik und Lieder, noch mehr Klaviermusik; im Zentrum seines Schaffens aber standen große Chorwerke katholischer Prägung. Vieles wurde für die Liturgie geschrieben; die populärsten Werke aber, in der Gestalt von „Volks(lied)oratorien“, suchten und fanden den Weg zum breiten Laienpublikum. Und eben diese Zielgruppe hat sich total verändert und ist so nicht mehr ansprechbar. Man stelle sich nur vor, in Kassel fände heute eine Haas-Woche statt, u. a. mit einer seiner Opern und dem Oratorium

Das Jahr im Lied. 1952 aber war das noch ein großer Erfolg!

Die vier Autoren zeichnen in ihren Beiträgen ein von persönlicher Begegnung geprägtes, liebevoll-genaues Bild von Haas' Leben und Werk. Nützlich ist das Werkverzeichnis, hilfreich die Auswahl-Bibliographie, betrüblich klein die Diskographie mit mittlerweile wohl weitgehend vergriffenen LPs. Joseph Haas: ein Komponist, dessen Comeback in weiter Ferne liegen dürfte.

(Februar 1995)

Martin Weyer

Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts in Ost- und Mitteleuropa. Studies on 20th Century Music in East and Eastern Middle Europe. Hrsg. von Detlef GOJOWY. Berlin: Verlag Arno Spitz (1990). 206 S., Notenbeisp., Abb. (Osteuropaforschung. Bd. 29.)

Ausgangspunkt für den Sammelband waren Referate auf dem 2. Weltkongreß für Sowjet- und Osteuropaforschung 1980 in Garmisch und beim 3. Weltkongreß 1985 in Washington. Sie sind für die Publikation meist erweitert worden und werden ergänzt durch Beiträge weiterer Autoren zu diesem Forschungsgebiet. Es sind größtenteils Themen, die der deutschen Musikwissenschaft unbekannt sind, sowohl was die Komponisten als auch die Landschaften anbelangt. Es handelt sich um die Musik des 20. Jahrhunderts. So finden wir eine Untersuchung zur neueren sowjetisch-estländischen Musik (Harry Olten); zur litauischen Musik: der Einfluß von Mikolajus Konstantinas Čiurlionis (1875—1911), dem Komponisten, Maler und Begründer der nationalen litauischen Kultur, auf Bronius Kutavičius (geboren 1932) (Dorothee Eberlein); zur Musik im ehemaligen Jugoslawien (Jelena Milojković-Djurić) und in Rumänien (Anatol Vieru). Zwei Beiträge ergänzen unsere Kenntnisse über die Zusammenarbeit Sergej Prokof'evs mit Vsevolod Meyerhold bei den drei Opern *Der Spieler*, *Die Liebe zu den drei Orangen* und *Semjon Kotko* (Harlow Robinson) und über das Jüdische im Werk von Dimitrij Šostakovič. Den thematischen Schwerpunkt bildet das Werk des russischen Futuristen Arthur Lourié. Es werden Materialien zur Oper *Der Mohr Peters des Großen*, die in den 1950er Jahren entstanden ist, bereitgestellt, darunter das Libretto in englischer Sprache

von Irina Graham; der Beitrag stammt von der Librettistin. Zdenka Kapko-Foretić untersucht mit zahlreichen Abbildungen den graphischen Nachlaß von Lourié und dabei die Beziehungen zu bildenden Künstlern, beispielsweise zu Pablo Picasso.

Von Detlef Gojowy ist nur eine Zusammenfassung seiner beiden Referate „Russische Avantgarde um 1920“ und „Arthur Lourié and Russian Futurism“ abgedruckt; sie sind inzwischen an anderer Stelle veröffentlicht. Gojowy, der für die Osteuropaforschung auf dem Gebiet der Musik ausgewiesen ist, hat diesen Band mit internationalen Beiträgen in deutscher oder englischer Sprache herausgegeben. Die Art der Texte ist sehr unterschiedlich. Sie reicht von der Information bis hin zu wissenschaftlicher Forschung.

(März 1995)

Peter Andraschke

Hindemith-Jahrbuch 1992/XXI. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/am Main. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 254 S., Notenbeisp.

Das *Hindemith-Jahrbuch 1992* (*Annales Hindemith 1992/XXI*) widmet seine Beiträge dem frühen Schaffen des Komponisten. Überwiegend Referate der Veranstaltungsreihe „Experiment und Erbe. Paul Hindemith und die Zwanziger Jahre“ (im Rahmen eines musikwissenschaftlichen Forums an der Musikhochschule des Saarlandes im Juni 1992) sind hier zusammengetragen. Verschiedene Ansätze und methodische Zugänge stehen hemmender Einseitigkeit im Untersuchungsanspruch entgegen, was paradigmatisch wirkt auch für Forschungsvorhaben zum frühen Schaffen anderer Komponisten im 20. Jahrhundert. — In seinem Beitrag „Komponieren um 1920“ (Festvortrag des Forums) skizziert Rudolf Stephan die kompositionsgeschichtlichen Tendenzen der Zeit, die sich auch in Hindemiths frühem Schaffen spiegeln: Vermeidung üppigen Wohlklangs. Neigung zur Persiflage und die große Bedeutung der Kategorie ‚Form‘ (Bedürfnis nach Übersichtlichkeit und Merkmal für den direkt erfahrbaren Kunstcharakter der Musik) werden hier als wichtige Facetten genannt. Damit ist eine Hintergrundfolie für das Verständnis aller weiteren und spezifischeren Untersuchungen des Bandes ausgespannt. — Gerd Sannemüller

betont in seinen Ausführungen zur „Gebrauchsmusik im Schaffen von Paul Hindemith“, daß der in der ästhetischen Diskussion der Zeit oft erwähnte und als Signum einer funktionalen Kunstauffassung zu wertende Begriff sich bei Hindemith „zum einen zweckhaft und zielgerichtet im Blick auf verschiedene musikalische Bedürfnisse von Amateuren und Laien“ bestimmt. Zum anderen ist des Komponisten umfangreiche Produktion aus diesem Schaffungsbereich im Zeitraum 1927 bis 1932 doppelt motiviert: durch seine ablehnende Position dem konventionellen Konzertleben gegenüber und durch das Bestreben, eine Verbindung zwischen dem Musizierbedürfnis der Dilettanten und der Gegenwartsmusik herzustellen. Autonomes musikalisches Kunstwerk aber und Gebrauchsmusik, so das Fazit, stehen im Schaffen Hindemiths gleichwertig nebeneinander. — Dem lyrikbezogenen Komponieren des jungen Hindemith zwischen 1917 und 1924 widmet Klaus Velten seinen Beitrag. Hier wird nun — in erneuter Variation des methodischen Zugriffs — ein Œuvreauschnitt untersucht, in dessen Chronologie von Einzelwerken — von op. 13 (Liedzyklus *Melancholie*/1917) an bis zu den *Serenaden* op. 35 (*Kleine Kantate nach romantischen Texten*/1924) — ein Entwicklungsprozeß dokumentiert werden kann, der in „personal- wie in epochalstilistischer“ Hinsicht typische Stadien durchläuft: vom Anfangsstadium der bewußten Traditionsaneignung, über die Phase eines Experimentierens mit Gestaltungsmöglichkeiten einer neuen musikalischen Idiomatik und die Verarbeitung expressionistischer Stilelemente bis hin zu jenem Umschlagen in eine der Neuen Sachlichkeit nahestehenden Stilistik. Der künstlerischen Persönlichkeit Hindemiths muß der Untersuchung zufolge rascheste Aufnahme und Verarbeitung stilistischer Einflüsse möglich gewesen sein. — Ergänzt wird das solchermaßen aufgefächerte Spektrum der Annäherungsweisen durch zwei Texte, die sich der Interpretation eines Einzelwerks widmen. Elisabeth Schmierer weist am 3. Lied der *Orchestergesänge* op. 9 nach, wie die dort auszumachenden „anachronistisch-regressiven tonsprachlichen Mittel“ im Sinne einer äußerlich-hohlen Monumentalität als pointiert gesetzte Zitate zu werten sind. Und aus der Sicht des Interpreten wendet sich Julius Berger aufführungspraktischen Detail-

fragen in der *Violoncellosonate* op. 25,3 zu. (Als darstellerische Grundbedingung für die nachgewiesene „Irritationskraft“ in der Tonsprache des Werks stellt Berger als Cellist eine bogentechnisch gesicherte „Trennschärfe“ heraus.) Kleinere Beiträge zu Hindemiths Aktivitäten als Kammermusiker — historische Aufnahmen des Amar-Quartetts (Hermann Danuser); Dokumentation der Konzertdaten und -programme 1922–29 des Rebner- bzw. Amar-Quartetts (Michael Kube) sowie über die Nähe des jungen Hindemith zu literarischen Strömungen seiner Zeit (Gerd Sauder: „Hindemith und die Literatur der zwanziger Jahre“; Kurt von Fischer: „Musikalische Annäherungen an Georg Trakl“) und die erstaunlich intensive Beschäftigung des reifen Komponisten mit dem musiktheoretischen Traktat Athanasius Kirchers (*Musurgia universalis*, 1650) (Andreas Traub) runden die Veröffentlichung ab.

(März 1995)

Gunther Diehl

ROBBERT VAN DER LEK: *Diegetic Music in Opera and Film. A Similarity between two Genres of Drama Analysed in Works by Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi 1991. 369 S., Abb., Notenbeisp.

Wenn in Erich Wolfgang Korngolds Oper *Die tote Stadt* Marie zum ersten Mal Paul besucht, singt sie ein Lied. Sie begleitet sich dabei auf der Laute, die Paul von der Wand genommen hat (picture). Ein Strophenlied „Glück, das mir verblieb“ (Text) mit extrem simpler Harmonik, völlig diatonisch (Stil) — Introduction und Coda werden vom Orchester begleitet (formale Position).

Robbert van der Lek bezeichnet dies als ein Beispiel für „diegetic music“. Gemeint ist damit eine Musik, die unmittelbar aus dem Handlungsvorgang entspringt. Konkurrierende Begriffe wie „incidental music“ werden in einem längeren Begriffsexkurs abgelehnt, weil sie die dramatische Bedeutung unterschätzen. Der von Siegfried Kracauer für den Film geprägte Begriff der aktuellen Musik erscheint van der Lek zu unscharf. Dennoch muß man sagen, bekannte Sachverhalte werden hier nur mit einem neuen Wort belegt. Obwohl mancher Filmmusikhistoriker bereits nach diesem

neuen Modewort gegriffen hat, erscheint es höchst überflüssig. Die Arbeit ist unter dem speziellen Aspekt der „diegetic music“ den Opern und Filmen von Korngold gewidmet. Es ist eine holländische Dissertation, die ins Englische übersetzt worden ist.

Sie behandelt Opern und Filme in getrennten Kapiteln nach einem Plan. Zuerst wird die Story erzählt, dann folgen Bemerkungen über „Picture, Text, Stil und formale Position“. Sie sind nur wenig informativer, als mein oben gekürzt angeführtes Beispiel wiedergibt. So kann sich jeder Leser dieser Rezension sein Urteil über das von van der Lek vorgelegte Buch leicht selber bilden. Der Leser wird vergeblich nach einem zusammenfassenden Kapitel suchen, aus dem man vielleicht etwas hätte erfahren können darüber, ob medienspezifische Unterschiede (zu Beispiel bedingt durch die schnell wechselnden Bilder im Film) existieren. Man staunt über die Danksagungen, denn immerhin drei namhafte Professoren haben diese Dissertation betreut.

(März 1995) Helga de la Motte-Haber

mit einer Vielzahl von Dokumenten, vorrangig aus Tageszeitungen, belegt ist (S. 157ff.). Ein weiteres dokumentarisches Moment kommt insofern hinzu, als der Verfasser immer wieder persönliche Äußerungen des Komponisten als Beleg für eigene Schlußfolgerungen in den Text einarbeitet. Dadurch erhebt sich allerdings auch die Frage, ob dies der Darstellung nicht den kritischen Spielraum nimmt und sie der Gefahr ungetrübter Apologetik aussetzt. Die wohl kaum zu überhörende Kluft in Einems musikalischer Sprache — zwischen avantgardistischem Aufbruch in seinen frühen Stücken der Nachkriegszeit (*Dantons Tod, Der Prozeß*) und Rückkehr zu traditionalistisch gestimmter Ausdruckhaftigkeit (*Jesu Hochzeit*) — wird kaum diskutiert, färbt allerdings durch gereizt wirkende Reaktion auf entsprechende, in der Regel als „journalistisch“ eingestufte Einwände den Ton der Darstellung. Das aber erweckt freilich eher den Eindruck, daß solche Unduldsamkeit das eigene Abgleiten auf ein solcherart journalistisches Niveau verhüllen soll.

(Februar 1995) Mathias Hansen

KONRAD LEZAK: *Das Opernschaffen Gottfried von Einems.* Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ) 1990. 287 S., Notenbeisp. (Dissertationen der Universität Wien 210.)

Obwohl der Verfasser seinen Blick auf das gesamte Bühnenschaffen von Einems richtet, meidet er rein quantitative Vollständigkeit und mithin die bloße Aneinanderreihung der Werke (dies erfolgt lediglich in einer vorangestellten Kurzbiographie S. 8ff., die vor allem die Stationen des Opernschaffens aufführt). Wichtiger sind einerseits die Auffassungen Einems von der Oper und mithin dessen ästhetische Ziele, die der Komponist in seiner nunmehr bereits Jahrzehnte währenden Opernarbeit zu verwirklichen suchte (S. 74ff.). Andererseits wird ein analytischer Zugang zum Werk gewählt, der unter den Stichworten „Form“, „Stimmführung“, „Instrumentation“, „Wort-Ton-Verhältnis“, „Melodik“, „Harmonik“, „Kontrapunkt“, „Tempo“, „Rhythmik“, „Dynamik“ eine umfassende Charakterisierung der musikdramatischen Sprache Einems ansteuert (S. 89ff.). Außerdem nimmt einen nicht minder umfangreichen Raum die Auführungs- und Rezeptionsgeschichte ein, die

RAINER FABICH: *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen.* Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993) 384 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 94.)

Das Buch von Rainer Fabich wendet sich an ein sehr spezielles Publikum: den Kenner alter Stummfilme, den Liebhaber historisch getreuer Aufführungen. Eröffnet wird es mit einem Bericht über die theoretische Diskussion um das Verhältnis von Musik und Film und einem nach Ländern gegliederten Aufriß der Entwicklung der Filmmusik. Im Zentrum stehen „Originalkompositionen zu Filmillustrationen“, auch als „Autorenillustration“ bezeichnet. Solche Musik wurde geschrieben ohne die Absicht, sie im Konzert aufzuführen. In den Jahren 1908 bis 1929 entstanden eine Reihe bedeutender Filmkompositionen. Teils waren es Auftragswerke, teils jedoch interessierten sich Komponisten für das neue Medium, letzteres vor allem, nachdem sie sich zum Ziel gesetzt hatten, auch Alltagsmusik zu schaffen.

Fabich analysiert einzelne Beispiele. Dies macht den Hauptteil seiner Diskussion aus. Neben praktischen Gesichtspunkten ließ er sich bei der Auswahl dieser Beispiele von der Bedeutung der Musik oder aber des Films (z. B. *Die Nibelungen* von Fritz Lang) leiten. Manches, was bei Fabich zu lesen ist, ist bekannt. Und dennoch ist hier eine sehr wertvolle Materialsammlung entstanden. Zudem hat der Autor sehr gründlich recherchiert. Die mühsame Quellenarbeit versteckt sich in Fußnoten. Sie wird für die historisch getreuen Aufführungen alter Filme von großem Nutzen sein.

(März 1995)

Helga de la Motte-Haber

Volks- und Populärmusik in Europa. Hrsg. von Doris STOCKMANN. Laaber: Laaber-Verlag (1992). X, 506 S., 175 Notenbeisp., 153 Abb., 20 Tabellen, 2 Farbtafeln. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 12.)

Dem letzten Band des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* wurde das Thema „Volks- und Populärmusik in Europa“ gestellt. Unter der Herausgeberschaft von Doris Stockmann teilen sich insgesamt zwölf Autoren in der Erarbeitung von sieben Kapiteln: Wissenschaftsgeschichte und Forschungsmethoden, Volksmusik in Arbeits- und Lebenszusammenhängen, Gesangsformen und vokale Gattungen, Instrumentarium der Volksmusik, regionale Instrumentalmusikpraktiken, Volks- und Populärmusik im Geschichtsprozeß sowie Jazz, Rock und Popmusik.

Wenn auch zunächst die nur auf Europa eingegrenzte Themenstellung befremdet — (Wie vergleichbar oder unterschieden sind Volks- und Populärmusik außerhalb Europas? Existieren sie dort nicht? Betrifft Ethnomuskologie nur Außereuropa, Volksmusikforschung nur Europa? Europa und der Rest der Welt?), — so ergibt sich jedoch allein auf diesem kleinen Territorium eine solch große Heterogenität, daß die komprimierte Information über Grundlinien und Details innerhalb eines Bandes durchaus gerechtfertigt ist. Die zu erwartende Frage — „Was ist Volks- und Populärmusik?“ (Was ist das Antonym? Worin besteht ein Unterschied zwischen beiden Begriffen? Seit wann ist es zweckmäßig, musikalische Erscheinungen so zu bezeichnen?) — wird nicht beantwortet. Die Wissenschaft „Volks-

musikforschung“ bleibt eine solche „mit dem ‚unscharfen‘ Namen“ (S. 13). Hier hätte ein Exkurs auf Johann Gottfried Herders Umgang mit dem Begriff Volkslied gewiß größere Klarheit gebracht, aus dessen Äußerungen doch deutlich die Gleichzeitigkeit einer Mehrschichtigkeit von Begriffsebenen abzuleiten ist: zumindest die soziologische Ebene (Volk als soziologische Gruppe), die ethnologische Ebene (Volk als ethnologische Kategorie) und die quantitative Ebene (Volk als mehrheitliche Gruppe), die es sowohl getrennt als auch im Zusammenwirken zu erfassen gilt. Mit der Diskussion um Joannes de Grocheios Begriff „*Musica vulgaris*“ (S. 400ff.) ist ein weiterer Weg in dieser Richtung vorgezeichnet. Nicht ausgewogen scheint das Verhältnis zwischen den hauptsächlichen Bestandteilen von Volks- und Populärmusik: Während dem Gesang (den vokalen Gattungen, dem Lied), der Instrumentalmusik und dem Instrumentarium jeweils ein ganzes Kapitel gewidmet wurde, wird sich dem Tanz (einschließlich der choreographischen Seite) nur in geringem Maße (vgl. Kap. II, 4. Unterkapitel) zugewandt. Angesichts der Bedeutung von Volkstanz in der östlichen Hälfte Europas ist dies nicht recht einsehbar, aber auch in der Tanzkultur West-, Süd- und Zentraleuropas, etwa im 16.—18. Jahrhundert, spielt der Volkstanz eine wesentliche Rolle. Zum Wort-Ton- bzw. Text-Musik-Verhältnis im Volkslied wären Studien nicht unwichtig. Etymologie und Forschungsergebnisse hinsichtlich binneneuropäischer Konkordanzten hätten intensiver mit einbezogen werden können. Volksmusikalisch-theatralische Erscheinungen wurden ausgespart. Auch wäre in einem Kapitel eine Behandlung der Musikausübenden (Produzierenden, Interpretierenden, Rezipierenden) über den gesamten betrachteten historischen Zeitraum, nicht nur der Spielleute und Fahrenden (vgl. Kap. VI, 4. Unterkapitel), sinnvoll gewesen, um Gemeinsamkeiten und Besonderheiten besser erkennen sowie Entwicklungstendenzen erfassen zu können. Schließlich, wie eingangs angesprochen, läßt die Konzentration auf Europa nicht zu der Frage vordringen, ob es vergleichbare Züge — weniger hinsichtlich der Musikstruktur, vielmehr bezogen auf die Musikfunktion, auf die ideelle Seite von Volksmusik — auch außerhalb Europas gibt, und zwar nicht nur in Nord- und Lateinamerika und Australien seit

der europäischen Kolonisation, sondern bei Ethnien überhaupt. Russische Volksmusik läßt sich nicht auf Europa begrenzen, spanische und süditalienische ist ohne arabische Einflüsse, südosteuropäische ohne türkische nicht diskutierbar. Andererseits sprengt ein sehr informatives Kapitel zu Jazz, Rock und Popmusik insofern den durch den Bandtitel vorgegebenen Rahmen, als der Schwerpunkt nicht auf die europäische Entwicklung gesetzt wurde. Die Auseinandersetzung mit dem europäischen Schlager, Gesellschaftstanz usw. wäre trotz des „Zwangs zu äußerster Beschränkung im vorliegenden Kontext“ (S. 445) jedoch am Platze gewesen.

Diese aufgeworfenen Fragen zeigen teilweise Forschungsdesiderate, notwendige Überprüfungen des methodologischen Weges, vorzunehmende Abstraktionen usw. Sie ändern nichts an der fundamentalen Bedeutung dieses Bandes. Erstmals wird hier der gelungene Versuch unternommen, verschiedene Forschungsmeinungen und Forschererkenntnisse wiederzugeben und eine Ganzheit herzustellen. Der Band, dies kann als ein wohltuender Zug hervorgehoben werden, enthält in einem ausgewogenen Verhältnis sowohl allgemeine Darstellungen als auch Spezialabhandlungen. Ebenso ist herauszuheben, daß der Band nicht primär auf das westliche Europa orientiert ist, sondern gleichberechtigt auch die so überaus interessante Volksmusik des östlichen Europas einbezieht und gesamteuropäische Zusammenhänge diskutiert. Übernationale Gemeinsamkeiten sind ebenso in der Optik wie interethnische Kontakte und intersoziale Aneignungen. Eine große Zahl von analytischen Bemerkungen exemplifiziert Probleme am Detail. Des weiteren ist zu bemerken, daß die Auseinandersetzung mit vokaler Volksmusik nicht zu einer Beschränkung auf vokalmusikalische Gattungen führt, sondern z. B. durch die Stimme hervorgebrachte Signale zur Kommunikation mitbeinhaltet. Analog dazu umfaßt das Kapitel zum Instrumentarium nicht nur Melodie-, Harmonie- und Rhythmusinstrumente, sondern ebenso Signalinstrumente und Klangwerkzeuge. Von Gewicht ist das Einbeziehen einer historischen Betrachtungsweise (obgleich hierin noch weitere Möglichkeiten enthalten wären). Sie verhindert, daß Weiterentwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts — die städtische Volksmusik, das

Arbeiterlied, Wienerlied, das Volkslied der Asylyanten im Asylland, Straßenmusik usw. — nicht zur Kenntnis genommen wurden, doch hätten hier manche Erscheinungen noch detaillierter und konkreter geschildert werden können. Eine große Zahl von Notenbeispielen, dazu umfangreiches Bildmaterial und sehr viele Literaturhinweise einschließlich einer Diskographie — was übrigens ein Kennzeichen aller Bände des *Neuen Handbuches der Musikwissenschaft* ist — ergänzen den letzten Band dieser für die Musikwissenschaft der nächsten Dezennien unverzichtbaren Buchreihe.

(März 1995)

Klaus-Peter Koch

Kielklaviere. Cembali, Spinette, Virginal. Bestandskatalog mit Beiträgen von John H. van der MEER, Martin ELSTE und Günther WAGNER. Beschreibung der Instrumente von Horst RASE und Dagmar DROYSEN-REBER. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1991. 423 S.

Dieser zu den großen Standardwerken gehörende Katalog ist über die üblichen Instrumentenbeschreibungen hinaus um drei sehr gehaltvolle Aufsätze erweitert worden. Einer von ihnen erfüllt eine unmittelbar auf den eigentlichen Katalogteil bezogene Funktion: Van der Meer schildert „Die Geschichte der Zupfklaviere bis 1800“ (Untertitel: „Ein Überblick“); auf diesen Aufsatz nehmen die Instrumentenbeschreibungen immer wieder Bezug. Die beiden anderen Aufsätze haben die Instrumente nicht als isolierte Gegenstände zum Thema, sondern befassen sich mit ihrer musikalischen Bedeutung. Wagners Aufsatz trägt den Titel „Das Spiel auf dem Kielflügel. Ein historischer Überblick“, Elste schreibt über „Nostalgische Musikmaschinen. Cembali im 20. Jahrhundert“. In der Tat besitzt das Museum, neben dem großen Bestand an historischen Kielklavieren (darunter vier Cembali von Andreas Ruckers) einen sehr bemerkenswerten Komplex von Instrumenten aus der Frühzeit der Renaissance des Cembalos.

Die ausführlichen und informativen Beschreibungen, die sich selbstverständlich auch — und zwar sehr gründlich — mit den vielen Veränderungen befassen, die an den Instrumenten vorgenommen wurden, werden durch zahlreiche Fotos und Zeichnungen her-

vorragend ergänzt (nützlich wäre die Angabe der Methode gewesen, nach der die Profile abgenommen wurden). Von den verschiedenen Verzeichnissen sei das sehr gut gemachte Glossar erwähnt, das auch die englische Übersetzung gibt.

Mit dem Terminus „Querspinett“ allerdings vermag sich der Unterzeichnende nicht recht anzufreunden: Er klingt so, als bestünde der Unterschied zum normalen Spinett in der Querlage der Saiten oder des Korpus; diese macht aber den Unterschied zum Flügel aus („Querflügel“ wäre insofern angemessener). Ein zweites Problem habe ich mit geographisch geprägten Termini: Allzu oft stellt sich heraus, daß der lokale Bezug historisch nicht stimmt; darüber hinaus fehlt in dem Glossar die Definition von „französischer“ und „sächsischer“ Koppel. In diesem Zusammenhang sei eine weitere terminologische Unklarheit erwähnt: Van der Meer spricht z. B. in bezug auf Cembali von Michael Mietke und Johann Christian Oesterlein vom „abgesetzten“ Vierfuß- bzw. Achtfußregister; bei seiner Besprechung eines Cembalos von Johann Heinrich Gräbner ist klar, daß der Ausdruck „abgesetzt“ (um mit dem Glossar zu sprechen:) „getreppete“ Docken meint. Mietke und Oesterlein verwenden aber diese Dockenart keineswegs.

Einige weitere Bemerkungen zu Details: Mietke war in Berlin und nicht in Charlottenburg (das damals noch nicht zu Berlin gehörte) tätig (S. 22). Bei der Besprechung des Georg Joseph Vogler gehörenden Pedalcembalos (S. 26) übersieht van der Meer, daß Jakob Adlung auch für das „Breitenbachische“ Cembalo (das möglicherweise mit dem „Bach-Cembalo“ identisch ist) umspinnene Saiten erwähnt. Zu dem Bach-Cembalo sei daran erinnert, daß die vermutlich originalen äußeren Klaviaturbacken in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* (10, 1890, Kunstbeilage zu dem anonymen Aufsatz „Der Flügel Johann Sebastian Bach's“) abgebildet sind. Enharmonische Klaviaturen mit 31 Tasten in der Oktave (S. 57) wurden auch in Deutschland gebaut (vgl. Fritz Zobel: *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn und seine Musikpflege*. Würzburg 1949, S. 25). Nicht ganz klar ist, worauf sich die Annahme stützt, daß das Cembalo von Vito Trasuntino ursprünglich zwei Achtfußregister gehabt habe. Auf Seite 105 scheint ein Mißverständnis vorzuliegen: Nach mündlicher Mitteilung

von Philippe Fritsch hält er das in Lourdes befindliche Cembalo nicht für ein Instrument von Gottfried Silbermann. Bei dem Virginal Kat.-Nr. 330 hätte man sich eine nähere Begründung gewünscht, inwiefern gerade die Mensuren nach Italien weisen. Bei Kat.-Nr. 1271 erinnern einige Details an Berliner Merkmale. Zu Seite 252: Otto Marx arbeitete schon seit 1930 für Ulrich Rück. Daß William Dowd schon 1983 Kopien des Mietke-Cembalos ausstellen konnte, geht darauf zurück, daß ich ihm beim AMIS-Treffen 1980 meinen Katalog „Meine Herren, der alte Bach ist gekommen!“ von 1976 überreichte (S. 272).

Es bleibt zu wiederholen: Eine besonders wichtige und gelungene Publikation liegt vor, die auch prächtig ausgestattet ist.
(Januar 1995) Dieter Krickeberg

Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Volume XXII: French Secular Music. Rondeaux and Miscellaneous Pieces. Hrsg. von Gordon K. Greene. *Literary Texts by Terence Scully.* Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1989). XIV, 191 S.

Der letzte der fünf von Gordon K. Greene edierten Bände mit *French Secular Music* enthält alle Rondeaux, die nicht im Ms. *Chantilly*, Musée Condé 564 (Bände XVIII und XIX, Besprechung von Wolfgang Dömling in *Mf* 38, 1985, S. 343) überliefert sind, zwei Chansons abweichender Struktur und außerdem fünf Balladen, drei Virelais und eine Tabulatur-Version als Nachträge zu den vorhergehenden Bänden XX und XXI. Einige der 90 Kompositionen werden in verschiedenen Fassungen vorgelegt. Den Abschluß bildet ein sicher von allen Benutzern der Serie begrüßtes Verzeichnis aller Textanfänge der fünf Bände. Es erleichtert das Auffinden der Werke, wenn man gewohnt ist, mit Willi Apels dreibändiger Edition *CMM* 53 zu arbeiten, die im Prinzip das gleiche Repertoire enthält.

Der Band umfaßt 20 von Apel nicht edierte Stücke. Als zuvor unveröffentlicht können aber nur acht Nummern gelten: 4, 25, 26, 58, 62, 78, 79 und 83, denn Nr. 35 und die frühen Rondeaux 37 und 43 mit gleicher Textierung aller Stimmen sind bereits durch Johannes Wolf und Friedrich Gennrich bekannt geworden, die Nrn. 82 und 63 edierte Nigel Wilkins 1966 in *CMM* 36 und 37, Nr. 84 veröffent-

lichte Hélène Wagenaar-Nolthenius und die Nrn. 20, 64, 85, 86 und 87 Maricarmen Gómez. Gómez hat in ihrem Artikel über das Ms. 823 von Montserrat (*MD XXXVI*, 1982, S. 39–93) klargestellt, daß es sich hier um ein Repertoire des frühen 15. Jahrhunderts handelt, so daß die Aufnahme in diesen Band mit Musik des 14. Jahrhunderts kaum gerechtfertigt erscheint, besonders bei der Nr. 63, deren Reina-Konkordanz auf ein Werk aus der Dufay-Zeit schließen läßt, das bei Wilkins daher in *CMM* 37 erschien. Nr. 83 hatte Apel mit Recht ausgeschlossen, denn es handelt sich hier um einen späten Nachtrag zu *I-Fn* 26 in weißer Notation, das auch wegen seiner Kadenzbildungen ganz der nachfolgenden Epoche zuzuordnen ist.

Nicht bemerkt hatte Greene, daß eine ganze Reihe von Werken aus den Fragmenten von Leiden und Utrecht seit 1985 im Band XV der *Monumenta Musica Neerlandica* von J. Van Biezen und J. P. Gumbert vorliegen (*Two Chansonniers from the Low Countries*). Da diese Herausgeber mit den teils verblaßten und schlecht lesbaren Originalen arbeiten konnten, ist nicht erstaunlich, daß ihre Lösungen denen von Apel und Greene oft weit überlegen sind. Dies wird besonders deutlich bei Nr. 7 (Apel Nr. 25, *MMN* XV, S. 66–68), wo bei Greene außerdem Bindebogen fehlen (T. 2/3, 21/22), Ligaturen nicht vermerkt sind (Ct. T. 34–41) und mehrere farbige Passagen nicht kenntlich gemacht wurden (vgl. in *MMN* XV auch das Faks. S. 23 und den Kommentar S. 118, wo ausdrücklich auf die vielen Fehler Apels hingewiesen wird). Bei Nr. 21 (fehlt bei Apel) hat Greene offenbar die Anfänge nicht richtig entziffern können; Van Biezen und Gumbert geben S. 56 eine in allen Stimmen auftaktige Lösung mit Imitation zwischen Tenor und Cantus (nur ein Ton wird emendiert). Bei Nr. 46 ist sowohl Greene als auch Apel (Nr. 255) die Existenz eines Contratenors entgangen, der f. 5v unten notiert wurde und eine dreistimmige Fassung ermöglicht (*MMN* XV, S. 54). Auch für die Nummern 52, 69 und 80 findet man bei Van Biezen und Gumbert musikalisch überzeugendere Lösungen: S. 32 für die Imitation zu Beginn des zweiten Teils, S. 35–37 bei der Imitation zwischen Tenor und Cantus T. 10–14 sowie am Ende des Stückes, T. 39–43, und S. 51 für den Cantus T. 7. Nr. 81, ein Stück, das in *MMN* XV,

S. 61/62, mit meist syllabisch unterlegtem, holländischem Text erscheint, wurde von Greene ohne Text ediert und ist offensichtlich in den Takten 15–23 zu korrigieren. In Nr. 88 muß der Text am Schluß des Tenors wie bei Apel Nr. 286 lauten: „l'autre le diner“ (ein Blick aufs Faks. S. 21 zeigt, daß „sonner“ im Original nicht vorhanden ist). Van Biezen und Gumbert halten das dreistimmige Resultat aber wegen vieler Unisono-Passagen für nicht beabsichtigt und musikalisch unbefriedigend; sie haben daher S. 49/50 eine zweistimmige Version mit einer im Ms. nicht geforderten Wiederholung des liedartigen Tenors realisiert, also einen überzeugenden motettenartigen Satz. Bei dem Trinklied Nr. 89 weicht die Transkription von Van Biezen und Gumbert (S. 46/47), die den Cantus bei Apel Nr. 287 als „almost totally wrong“ bezeichnen, vor allem im Refrain ab: Hier setzt der Cantus I jeweils eine Mensur nach den anderen Stimmen ein und macht dadurch Greenes Emendation von T. 25/26 überflüssig. Auch bei Nr. 3 scheint mir Apels Edition (Nr. 19) wegen der größeren Ähnlichkeit der Anfangsimitationen beider Teile besser zu sein, zumal sie Van Biezen und Gumbert für „substantially correct“ halten (S. 130). Bei Nr. 61 würde ich Apels Lösung (Nr. 269) ebenfalls vorziehen, denn hier erscheint der Tenor — wie sonst auch bei Greene üblich — als unterste Stimme, und durch Emendation eines Tones im Contratenor T. 19 ist die Imitation der Takte 18–22 strikt. Nur bei Nr. 56 (Apel Nr. 264) hält sich die Edition in *MMN* XV, S. 99, im Tenor T. 26 strenger an das Original (Ligatur a b, s. Faks. S. 24). Dagegen sind Greenes Lösungen für Nr. 34 (Apel Nr. 246) und Nr. 48 (Apel Nr. 257) durch Ergänzungen fehlender Partien und geglückte Übertragung des bei Apel unvollständigen Contratenors eindeutig vorzuziehen.

Auch beim Vergleich mit den von Gómez vorgelegten Übertragungen der Werke aus Montserrat (s. oben) wird deutlich, daß Greene sich eifrig bemüht hat, unvollständig überlieferte Werke durch stilistisch durchaus gelungene Ergänzungen aufführbar zu machen (vgl. Nr. 87 und Nr. 64, wo die Ergänzungen sogar das im Original erhaltene Material übertreffen). Bei Nr. 87 hat Gómez (S. 62) allerdings den bei Greene fehlenden Anfang als „Nuil ne m'ay“ entziffern können. Beim Virelai Nr. 85,

dessen zweiter Teil f. 6v/7 (nicht 5v/6) auf den untersten Zeilen notiert wurde, ist das Fehlen eines Tenors allerdings kaum anzunehmen, denn für seine Notierung wäre kein Platz vorhanden gewesen. Außerdem ist er für den musikalischen Satz nicht notwendig, wenn man die Edition von Gómez (S. 72) als richtig ansieht. Hier ergeben sich in Zusammenklängen keine Quartetten, und die Zeilen enden stets in beiden Stimmen gemeinsam auf Oktave, Einklang (T. 9/10 auf „piteux“ durch Emendation von vier engstehenden Semibreves zu Minimae), Oktave und Dezime (das Ms. gibt als Schlußton *g*, nicht *f*). Bei Nr. 86 dagegen ist die Ergänzung eines Tenors sinnvoll, weil beide Oberstimmen, in gleichen Schlüsseln notiert, oft in Quartetten und Terzen verlaufen. Jedoch scheinen Anfang und Schluß bei Gómez (S. 65/66) überzeugender, denn auch die anderen Verszeilen beginnen auftaktig, und die letzte Zeile sollte wie im Ms. mit zehn Silben auf „vo plaisir“ enden. In Nr. 20 sollten Musik und Text sicherlich so zugeordnet werden, wie es bei Gómez, S. 69, T. 10–15 zu sehen ist. Das Faksimile dieser Seite (Gómez, S. 42) belegt, daß es in T. 25 nicht „nul“ sondern „bon jour“ heißen muß.

Daß Greene die in den Quellen vorhandene Zuordnung von Text und Noten nicht immer genügend respektiert hat, zeigt sich auch bei Nr. 4, die seit 1990 in der hervorragenden Faksimile-Ausgabe *The Lucca Codex* von John Nádas und Agostino Ziino (S. 131) als Werk des Antonii de Civald erscheint (Greene: „Antonius de Civitate“). Hier treten „Dieu“ (T. 3), „bel“ (T. 5) und „dolour souffrir“ (T. 9) jeweils eine Note früher auf, wodurch sich eine bessere Prosodie und für T. 10 — entsprechend T. 19 — ein 9/8-Takt ergibt. Die letzte Silbe „-le“ von T. 18 erscheint im Ms. erst zur letzten Note T. 22.

Die ebenfalls in Lucca (Faks. S. 186/187) überlieferte Nr. 24 müßte völlig neu ediert werden, denn offenbar haben weder Greene noch Apel (Nr. 238) die Rotfärbung einiger Noten aller drei Stimmen erkennen können. Sie führt in insgesamt elf Takten zu einer rhythmisch stark abweichenden Transkription. Dies ist offenbar auch von Christian Berger nicht bemerkt worden, denn er behandelt dieses für seine Hexachord-Theorie wichtigste Rondeau *Aylas quant je pans* sowohl 1985 als auch 1992 nur hinsichtlich der ungewöhn-

lichen Vorzeichen (vgl. *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 91.) Meinem Hinweis folgend, hat Herr Berger im Mai 1995 eine rhythmisch korrigierte Fassung erarbeitet und für die Veröffentlichung in diesem Heft [s. o. S. 395ff.] zur Verfügung gestellt).

Bei Nr. 54 genügt ein Blick auf die Faksimile-Edition (S. 130), um zu erkennen, daß Apels Rekonstruktion der fehlenden Passagen (Nr. 261) besser in den einst vorhandenen Raum passen würde als Greenes zu notenreiche. Außerdem müßte die Textierung in T. 20 korrigiert werden: „pri“ hat zwei Noten. Ein nicht volltaktiger Anfang schiene mir hier — wie bei Nr. 55 (gleiche Seite) — angebrachter, denn auch alle anderen Zeilen beginnen auftaktig. Daß dies im Repertoire aus Lucca durchaus üblich ist, sieht man bei Nr. 53 (Apel Nr. 260). Hier zeigt das Faks. S. 129, daß die erste Silbe „Mal“ unter dem Incipit zu ergänzen wäre, also möglicherweise ein vokales Anfangsmelisma intendiert war.

Bei acht weiteren Kompositionen fehlt ein Hinweis auf die schon seit 1981 vorliegende Faksimile-Edition des *Codice Musicale Panciatichi 26* von F. Alberto Gallo (vgl. Greenes Liste S. 166, wo Nr. 78 zu streichen ist). F. 16v erscheint dort die Nr. 18 (Apel Nr. 284) deutlich unter dem Namen „Marcus“. Gallo identifiziert diesen auf S. 8 mit dem 1410 an S. Reparata in Florenz nachgewiesenen Sänger Marcus, auf den schon d'Accone hingewiesen hatte. Greenes Hypothese, dieses Rondeau Matheus de Perusio zuzuschreiben, wäre aber auch aus zwei anderen Gründen abzulehnen: Der Stil dieses polymetrischen Rondeaux ist weit von dem Perusios entfernt, und keines seiner Werke ist in einer Florentiner Quelle überliefert.

Die Textunterlegung auf f. 102v legt nahe, die Anfangssilben von „Je prins conget“ in Nr. 44 (Apel Nr. 253) den drei gleichhohen Tönen von T. 3 zuzuordnen und die Textunterlegung auch in den T. 7 sowie 10 zu korrigieren. Bei Nr. 72 zeigt das Faks. von f. 77v/78, daß Apels Lesung (Nr. 278) in T. 4 im Cantus korrekter ist. Auch bei Nr. 68 würde ich Apels Edition (Nr. 274) vorziehen, weil sie nicht nur die Version aus dem *Codex Ivrea* zeigt, sondern beide Quellen konfrontiert.

Edmond de Coussemakers Abschrift der verbrannten Straßburger Handschrift liegt ebenfalls seit Jahren als Faksimile vor (*Le Manuscrit musical M 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg*), das Albert Vander Linden als *Thesaurus Musicus II* in Brüssel (s. d.) herausgegeben hat. Hier erscheint bei Nr. 5 z. B. der bei Greene fehlende Hinweis „Secunda pars“ in allen drei Stimmen T. 30. Die 2. Note der Ligatur T. 27 sollte — wie in der gleichen Harmoniefolge T. 48/49 — als *b* gelesen werden. Das Faksimile ist besonders interessant für die Nr. 76 (s. S. 90/91), die laut lateinischem Canon durch retrograde Lesung der Stimmen bis zur Sechsstimmigkeit gesteigert werden kann. Während Apels Präsentation in Nr. 282 alle möglichen Kombinationen zuläßt, geht Greene in beiden Fassungen (76a und b) nie über die Vierstimmigkeit hinaus. Ebenso verzichtet er bei Nr. 42 auf den retrograden Cantus, den Apel in Nr. 252 als „optional voice part in small notes“ verwirklicht, getreu der Anweisung „reincipiando ad morem cantus“.

Besonders zu bedauern ist, daß Greenes Nr. 40 für das retrograde Rondeau *Il vient bien* ebenso verfehlt ist wie Apels Nr. 251: Beide legen den ganzen Text völlig „arbitrary“ — wie Greene im Kommentar S. 176 selbst zugeht — unter die erste Hälfte der Komposition. Die richtige, zweiteilige Lösung schrieb Friedrich Ludwig bereits am 16. 10. 1902 nieder (vgl. das Faks. aus dem Ludwig-Nachlaß in meinem Beitrag zur Wolfenbütteler Tagung von 1980 über *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Kassel 1984, nach S. 257). In der Dissertation von Margaret Hasselmann ist das ganze Stück seit 1971 greifbar (*The French Chanson in the Fourteenth Century*, Ph. D. Berkeley 1970, vol. 2, S. 152—154); seinen pornographischen Witz konnte ich aber erst 1981 in New York erklären (vgl. *Fourteenth-century music with texts revealing performance practice* in: *Studies in the performance of late mediaeval music*, hrsg. von Stanley Boorman, Cambridge 1983, S. 253—266 mit Faks. und Übertragung).

Vier Kompositionen von Matheus de Perusio, die Nrn. 8, 10, 12 und 15, edierte Greene — meinem Rat von 1960 folgend (vgl. *AfMw* XVII, S. 295) — in den verkürzten Notenwerten des „tempus imperfectum diminutum“. Das gleiche Prinzip hätte auch bei Nr. 58 zu einem besseren Resultat geführt, denn hier

bilden zwei Takte der Edition stets eine musikalische Einheit. Bei anderen komplizierten Werken, etwa mit langen Synkopierungen wie bei Nr. 2, wird man aber wohl nach wie vor zu Apels Edition (Nr. 10) greifen, weil das Verständnis hier durch die Andeutung der Originalnotation geweckt und nicht durch die Verwendung transponierender Schlüssel erschwert wird. Ein ähnlicher Fall ist Nr. 71, wo Apel (Nr. 276) außerdem in T. 30 eine Emendation vorschlug, die dem Faksimile besser entspricht als jene Greenes. Abschließend sei nur noch erwähnt, daß auch einige polyrhythmische Rondeaux durch Apel eine instruktivere Darstellung erfahren haben als im vorliegenden Band: Anthonellos Nr. 1 z. B. wirkt durch zu breit auseinandergezogenen Satz unübersichtlich und nicht so klar strukturiert wie in Apels Nr. 9, wo jeweils zwei oder drei Takte eine übergeordnete Einheit bilden. Bei Nr. 36 sind die 5/8- oder 4/8-Sequenzierungen nicht so klar ersichtlich wie in Apels Nr. 247. Auch Nr. 65 wäre hier zu nennen, obwohl sich im zweiten Teil noch bessere Gliederungen finden lassen, als Apel in Nr. 270 verwirklicht hat (vgl. S. 90 meines Beitrages zur Festschrift für Jan LaRue: *Polymetric Rondeaux from Machaut to Dufay* in: *Studies in Musical Sources and Style*, hrsg. v. Eugene K. Wolf und Edward H. Roesner, Madison 1990).

(März 1995)

Ursula Günther

ANDREA CHEGAI: *Le Novellette A Sei Voci Di Simone Balsamino. Prime Musiche Su Aminta Di Torquato Tasso (1594)*. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1993. 250 S., Abb., Notenbeisp. (*Madrigalisti Dell'Italia Centro-Settentrionale 6.*, „*Historiae Musicae Cultores*“ *Biblioteca LXIX.*)

Simone Balsamino, 1594 und 1596 „Maestro di Cappella nel Duomo di Venezia“ (S. Pietro in Castello), stand ursprünglich in den Diensten der herzoglichen Familie Della Rovere in Urbino, denen er seine zwei bekannten Druckwerke gewidmet hat. Zum einen die „Tragicommedia in rima libera“ *La Perla* (Venedig, Nicolo Moretti, 1596) — dediziert Giulio Cesare für Aufführungen am Hof zu Urbino wie in Venezianischen Akademien —, zum anderen seine *Novellette*, ein Band sechsstimmiger Madrigale (Venedig, Ricciardo Amadino, 1594), welcher hier in edierter Form vorliegt;

gewidmet ist er „Alli Magnifici Virtuosi & miei Signori della Città di Urbino“ bzw. „Al Ser.mo Francesco Maria Duca d'Urbino“. Neben zwei Vertonungen berühmter Textvorlagen von Battista Guarini und Francesco Beccuti enthält das Buch ein „madrigale spirituale“ sowie 17 Madrigale, welche zwei vollständige Szenen aus Torquato Tassos *Aminta* wiedergeben, die 1. (Satyrs Monolog, „da cantarsi senza Battuta e pause“) und 3. Szene des 2. Aktes (Dialog zwischen Thyrsis und Amyntas).

Chegais nahezu achtzig Seiten umfassender Textteil zeigt eindrucksvoll, daß die *Novellette* — deren Titel nur im Anklang den der *Nuove musiche* vorwegnimmt — zwar in dem Umfang ihrer Textvorlage einen interessanten Weg beschritten haben, in der musikalischen Umsetzung durch einen Doppelchor jedoch der dramatischen Situation keineswegs gerecht werden können, ganz zu schweigen von dem Fehlen einer ‚madrigalistischen‘ Kompositionsart etwa eines Luca Marenzios. So erlangte dieses Druckwerk auch weniger durch seine Musik als vielmehr durch die Erwähnung einer siebenhörigen Cetarissima in Balsaminos langem Vorwort Berühmtheit, welche die Vorzüge von Laute und Gitarre vereinigen sollte.

(Januar 1995)

Rainer Heyink

JOHANN JOSEPH FUX: Sämtliche Werke. Serie VII — Theoretische und pädagogische Werke. Band 2: Singfundament. Vorgelegt von Eva BADURA-SKODA und Alfred MANN. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1993. XV, 33 S.

Ganz im Gegensatz zu Fuxens didaktisch-theoretischem Hauptwerk, den *Gradus ad parnassum*, ist das in dem vorliegenden Band veröffentlichte *Singfundament* heute nahezu unbekannt. Es handelt sich dabei um eine Sammlung ein- und zweistimmiger Übungen mit aufsteigendem Schwierigkeitsgrad, vermutlich entstanden als Gesangsübungen für die Fux anvertrauten Sängerknaben der Wiener Hofkapelle. Von einfachen Tonleitern in Ganzen — mit unterlegten Solmisationssilben — bis hin zu rhythmisch komplizierten, teilweise fast virtuosen Duetten findet sich dort alles, was die Chorschüler zu ihrer Ausbildung brauchten; vorausgesetzt, die Musik bewegt

sich weitgehend in dem für Fux immer noch maßgeblichen Rahmen der Kirchentöne.

Das Fuxsche Singfundament ist — anders als der *Gradus* — zu seinen Lebzeiten nicht gedruckt worden; die erste gedruckte Ausgabe erschien 1832 bei Diabelli. Statt auf einen autorisierten Druck mußte sich die Neuausgabe des *Singfundamentes* auf eine größere Zahl von Handschriften stützen. Wie bei einem solchen, aus dem praktischen Gesangsunterricht stammenden Werk nicht anders zu erwarten, stimmen die Handschriften sowohl in der Zahl als auch der Anordnung der Übungen nicht überein. Man hat es nicht mit einer konservierenden Überlieferung, sondern mit „Arbeitskopien“ zu tun. Kaum möglich ist es da, die Originalfassung zu rekonstruieren. Ganz ähnlich versteht sich auch die Edition, in dem sie das in den verschiedenen Handschriften überlieferte Material darbietet, auf Vereinheitlichung (etwa Rücktransposition offensichtlich nur transponiert überlieferter Sätze) aber verzichtet. Auch die originale Schlüsselung wurde jeweils beibehalten.

Die Edition wird ergänzt durch 10 zusätzliche „Solmisationes“ für ungleiche Stimmen, deren Autorschaft zumindest als ungesichert gelten kann (nach einer Handschrift aus dem 19. Jahrhundert), sowie durch den interessanten Briefwechsel zwischen Johann Mattheson und Fux, in dem Fux als Verfechter der — auch dem *Singfundament* zugrunde liegenden — Solmisationslehre auftritt (aus *Critica musica II*, Hamburg 1725). Die Fuxschen Schreiben kommen in Umfang und Ausführlichkeit einem Traktat gleich; die Aufnahme der Briefe in diesen 2. Band der „Theoretischen und pädagogischen Werke“ Fuxens ist daher nur zu begrüßen. Allerdings hätte sich der Rezensent — gerade weil das Lesen von Faksimilia zur augenschädigenden Gewohnheit geworden ist — statt des erneuten Faksimileabdruckes (verkleinert!) lieber eine Übertragung gewünscht.

(Februar 1995)

Uwe Wolf

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 11.1: Kantaten zu den Sonntagen Quasimodogeniti und Misericordias Domini. Hrsg. von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XII, 219 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 11.1: Kantaten zu den Sonntagen Quasimodogeniti und Misericordias Domini. Kritischer Bericht von Reinmar EMANS: Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 194 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 11.2: Kantaten zum Sonntag Jubilate. Hrsg. von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XI, 158 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 11.2: Kantaten zum Sonntag Jubilate. Kritischer Bericht von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 136 S.*

Von den hier vorgelegten Neuausgaben enthält Band 11.1 die Kantaten zum Sonntag Quasimodogeniti BWV 67, 42 und eine Kantatenskizze der gleichen liturgischen Bestimmung (BWV deest). Die Kantaten BWV 104, 85, 112 im selben Band erklangen am Sonntag Misericordias Domini. Band 11.2 hat die Kantaten zum Sonntag Jubilate BWV 12, 103 und 146 zum Inhalt. Alle diese Werke sind bereits in der alten Bachausgabe enthalten und somit nicht unbekannt. Die Neuausgabe ist jedoch über weniger gewichtige Abweichungen im Notentext hinaus vor allem wegen des umfangreichen Kritischen Berichts von größter editorischer Bedeutung. Mit wissenschaftlicher Akribie werden hier Fragen der Quellenlage — ein Handschriftenstemma macht hier die Zusammenhänge von deren Abhängigkeit deutlich —, der Texte, der Entstehung, möglicher Wiederaufführungen, der Besetzung und spezielle Fragen wie Bogensetzung, Continuo-Bezifferung, Dynamik und Verzierung erläutert. Die Erörterung musikphilologischer Detailfragen, auch vermeintlicher Nebensächlichkeiten ist nicht nur für die Musikwissenschaft, sondern auch für die heutige Aufführungspraxis von Nutzen.

In BWV 67 werden die Divergenzen hinsichtlich der Flauto traverso-Besetzung beschrieben (Krit. Ber., S. 42—43). Die Frage, ob 1724 der Bläserpart von Satz 2 von der Oboe d'amore allein gespielt wurde oder bei einer späteren Aufführung der Flauto traverso (Bach hatte den fraglichen Part später nachgetragen) die Oboe d'amore duplieren oder ersetzen sollte, konnte aufgrund des Quellenbefundes noch

nicht hinreichend geklärt werden. Identifiziert ist bisher auch noch nicht das Instrument, das mit „Corno da tirarsi“ bezeichnet wird (ebda., S. 43—44). Die unterschiedliche Notierung (transponierend und klingend) legt nach Emans, der zudem eine gleichzeitige Besetzung des Continuos mit Organo und Cembalo nicht ausschließt, den Einsatz verschiedener Instrumente nahe. Die insgesamt fünf Continuo-Stimmen zu BWV 42 differieren stark in den Sätzen 2 und 4. Emans notiert deshalb den Notentext der älteren Stimmen auf dem oberen und den der jüngeren auf dem unteren System. Der Edition ist als Anhang die Organostimme der Aufführung von 1725 beigegeben (S. 107ff.). Im Hinblick auf die in der Sekundärliteratur diskutierte Übernahme zweier bereits vorhandener Sätze rät der Herausgeber zu Vorsicht. Das im Kritischen Bericht (S. 56) wiedergegebene Skizzenfragment zu einer Kantate zum Sonntag Quasimodogeniti (Vgl. auch BG, 23, XXXII) könnte die dann nicht übernommene Kompositionsniederschrift sein. Für die Kantate BWV 104 stand wie bei BWV 12 das Problem der Bogensetzung besonders im Vordergrund. Beim zuerst genannten Werk wurde versucht, die Fassung vor der Revision (durch Carl Friedrich Zelter?) wiederherzustellen (Krit. Ber., S. 121), wenn gleich Unsicherheiten nicht vermieden werden konnten. Schriftbefunde bewogen Emans zu der Annahme, daß es sich möglicherweise zumindest beim 1. Satz um eine Parodie der Promotionskantate BWV Anh. 15 handeln könnte. In Satz 5 der Kantate BWV 85 (Tenore) wird die Angleichung zum offensichtlich triolisch gemeinten Rhythmus der Aufführungspraxis überlassen und die Schreibweise der Quellen beibehalten.

Der Kritische Bericht zu BWV 12 erörtert die Unsicherheiten hinsichtlich der Tonart der Weimarer Aufführung, da nicht bekannt ist, ob Chorton oder Kammerton vorliegt (S. 21, „Zum Stimmton“). Auch für die Besetzung des Schlußchorals konnte aufgrund der Quellenlage keine gesicherte Aussage gemacht werden (ebda., S. 21f.). Ebenso problematisch ist die Besetzung von BWV 103. Die für eine weitere Aufführung (wohl 1731) bestimmte Kopie von Violino Conc: ou trav hatte wahrscheinlich für die Flauto piccolo-Stimme der Erstaufführung zu dienen. Sie ist im Anhang der Edition S. 59ff. abgedruckt. Da nicht gesagt

werden kann, ob Violine und Querflöte in einer Aufführung alternativ eingesetzt wurden, hat sich der Herausgeber entschlossen, die Besetzung der ersten Aufführung im Hauptnotentext wiederzugeben (Krit. Ber., S. 55–57). Bei der Kantate BWV 146, deren 1. und 2. Satz eine Umarbeitung durch Bach darstellt, wurden die Partitur-Abschriften von Johann Friedrich Agricola und S. Hering zugrunde gelegt. Einige Fragen der Instrumentierung bleiben dabei offen, z. B. hinsichtlich der obligaten Orgel in den beiden ersten Sätzen. Da die Notierung der Editionsunterlagen nicht beibehalten werden konnte, wurde die Originalvorlage für den 1. Satz synoptisch im Anhang wiedergegeben (S. 143ff.). Dadurch können die redaktionellen Eingriffe leicht erkannt werden (Krit. Ber., S. 73–80). Divergenzen in den Quellen gab es auch hinsichtlich der Obligatstimme in Satz 3. (Krit. Ber., S. 85f.). Bei der Textierung des wortlosen Schlußchors, dessen Instrumentierung nur als Vorschlag gedacht ist, hat der Herausgeber, abweichend von der bisherigen Praxis, die 1. Strophe des Liedes „Freu dich sehr, o meine Seele“ unterlegt, da sie am ehesten dem Kantatentext korrespondiert (Krit. Ber., S. 86–87). Die Diskussion um die Echtheit der Komposition hält Emans noch für offen. Er schreibt das Werk aber Bach zu, solange nicht das Gegenteil bewiesen ist (Krit. Ber., S. 82–83).

Sowohl die Notenbände als auch die Kritischen Berichte sind mit eindrucksvollen Faksimile-Wiedergaben zu Musik und Text bereichert. Hinsichtlich des wissenschaftlichen Ertrages handelt es sich bei den vorliegenden Ausgaben um eine Leistung, die besondere Anerkennung verdient und durch den Umstand, daß aufgrund der Quellenlage noch einige Fragen offenbleiben mußten, keineswegs geschmälert wird.

(März 1995)

Siegfried Gmeinwieser

PAUL WRANITZKY: Oberon. König der Elfen. Singspiel in drei Akten. Libretto von Karl Ludwig Giesecke. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING und Joachim VEIT. München: G. Henle Verlag 1993. Erster Halbband: XXV, 277 S., Zweiter Halbband: VII, S. 278–585. (Die Oper. Band 4.)

Von den zahlreichen Opern, die auf Christoph Martin Wielands Versepas basieren, legt

die verdienstvolle Reihe jene von Wranitzky vor, den Johann Wolfgang Goethe als Komponisten seiner *Zauberflöten*-Fortsetzung gewinnen wollte. Das Autograph oder anderes Material zur Uraufführung 1789 sowie zur wichtigen Zweitinszenierung in Frankfurt 1790 ist verschollen, so daß die mutmaßliche Originalfassung Wranitzkys nur in dem 1799 publizierten Klavierauszug vorliegt. Der Faksimiledruck einer repräsentativen Quelle — wie in den Garland Opera Reihen praktiziert und dort nicht immer einleuchtend — hätte also keine adäquate Publikationsform des *Oberon* dargestellt. Die Herausgeber werten nun 18 musikalische Quellen (überwiegend Partituren, aber auch Stimmen und Klavierauszüge) und deren 25 für die vertonten und gesprochenen Texte aus, listen wesentliche Abweichungen im einzelnen auf, diskutieren sie und teilen alles Ermittelbare über die wichtigsten verschollenen Quellen mit. Da das Donaueschinger Aufführungsmaterial die Urfassung mutmaßlich am getreuesten repräsentiert, folgt ihm der fortlaufende Haupttext der Edition als ihrer Leitquelle. Daß die Hamburger Adaption von Friederike Sophie Seilers Singspiel-Libretto bislang zu Unrecht als Gieseckes Textbearbeitung galt, können die Herausgeber klären. In akribischen Recherchen wurden die Provenienzen der nicht in allen Quellen nachweisbaren Nummern ermittelt und fast durchweg erkundet, auf welchen (Um-)Wegen die Partituren, Stimmen und Particelle in die einzelnen Städte gelangten. Überzeugend ist bei dieser Ausgabe die Entscheidung, auch zehn ausgewählte lokale Einlagen zeitgenössischer Komponisten (u. a. von Franz Danzi, Ignaz Walter und Carl David Stegmann) im Anhang mitzuteilen, die z. T. in weiteren Inszenierungen als „authentische“ Bestandteile des Werkes aufgefaßt wurden, dies selbst dann, wenn sie nicht alle ursprünglich für *Oberon* geschrieben waren. Auch lediglich in Stimmen oder Particell überlieferte Nummern wurden ediert, sofern sie in der Leitquelle vorhanden waren und/oder der Komponist nicht zu ermitteln war (möglicherweise Wranitzky selbst). Durch die klare Gliederung des Apparates und die präzisen Erläuterungen bleibt die komplizierte Entstehungsgeschichte dieser Edition nachvollziehbar. Auf genaue und ergiebige Studien läßt die — auch das Libretto und seine Vorlage eingehend

würdigende — Einleitung schließen, die neben einer ausführlichen Inszenierungsdokumentation bis 1847 auch zahlreiche anschauliche zeitgenössische Aufführungsberichte im Wortlaut bietet. Die vorliegende Edition des hinsichtlich der Quellenüberlieferung und -bewertung komplizierten Werkes setzt und erfüllt hohe Maßstäbe. Bedauerlich nur, daß die Wiederbelebungsversuche in den letzten Dezennien — für die ja bereits Orchesterstimmen erstellt wurden — sich noch nicht auf diese Ausgabe und ihre Erörterung sämtlicher relevanter Quellen beziehen konnten und vielleicht auch deshalb geringere Resonanz fanden, als das Werk verdient.

(Februar 1995)

Gerrit Waidelich

CHARLES-MARIE WIDOR: The symphonies for organ. Symphonie VII. Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1994). XVII, 85 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Century. Volume 17.)

CHARLES-MARIE WIDOR: The symphonies for organ. Symphonie VIII. Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1994). XVIII, 94 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Century. Volume 18.)

Mit der Edition der *Siebten* und *Achten Orgelsymphonie* vervollständigt der amerikanische Musikwissenschaftler John R. Near seine entstehende Kritische Gesamtausgabe des Widorschen Orgelschaffens. Wie in den bereits erschienenen Folgen basiert der Notentext auch dieser beiden Werke im wesentlichen auf der seit 1929 unverändert gedruckten Hamelle-Ausgabe, wobei die letzten, indes lediglich kosmetischen Korrekturen, die der Komponist am Ende seines Lebens noch einmal an den *Symphonies pour orgue* vornahm, erstmalig Berücksichtigung finden.

Angesichts der verschiedenen gegenwärtig kursierenden Editionen — neben der in Deutschland und Frankreich meistverwendeten Hamelle-Ausgabe sind differierende Nachdrucke der Orgelsymphonien u. a. bei Kalmus und Dover erhältlich, ohne allerdings hier wie dort als Frühfassungen ausgewiesen zu sein — kann das Verdienst Nears, die diversen Varianten dieser Werke chronologisch geordnet und auf der Grundlage von Widors Korrekturxem-

plaren (die Autographe sind verschollen) einen weitgehend verlässlichen Notentext erstellt zu haben, schwerlich überschätzt werden. Zudem muß die wissenschaftliche Präsentation der Ausgabe als vorbildlich gelten. In einer ausführlichen Werkeinleitung erläutert der Herausgeber die problematische Quellenlage und kommentiert Widors Registrierpraxis sowie Eigenarten von dessen musikalischer Orthographie. Ferner sind dem eigentlichen Kritischen Bericht detaillierte Auskünfte über die gewundene Entstehungs- und Revisionsgeschichte vorangestellt. Ältere Fassungen bzw. andere Lesarten einzelner Abschnitte oder auch ganzer Sätze werden im Anhang mitgeteilt.

Auch im Hinblick auf die praktische Verwendbarkeit vermag die Edition durchweg zu überzeugen. Die großzügig angelegte Notengraphik ist gut lesbar und erlaubt eine komfortable Nutzung auch bei der eigenen Bezeichnungsarbeit, zu der die gelegentlichen Interpretationsvorschläge des Herausgebers — mit Bezug auf Äußerungen des Komponisten im Vorwort dargelegt — herangezogen werden können. Ästhetik-Puristen werden sich vielleicht an der allzu seelenlos wirkenden Computertypographie des Notensatzes stören, deren optische Erscheinung offenbar so gar nichts mit der furiosen Expressivität von Widors Musik zu tun haben will.

Der Ausgabe wäre weite Verbreitung zu wünschen. Um so bedauerlicher ist der Umstand, daß sich die Beschaffung der Edition in Europa weiterhin überaus schwierig gestaltet, zumal der amerikanische Verleger für die Lieferung der recht kostenintensiven und bereits bei Bestellung zu zahlenden Partituren mehrere Monate benötigt.

(Februar 1995)

Sven Hiemke

Eingegangene Schriften

ANNA AMALIE ABERT: Geschichte der Oper. Kassel. Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler, 1994. 503 S.

Aktuelle lexikographische Fragen. 1. Sudetendeutsch-tschechisches Musiksymposium 30. September bis 3. Oktober 1991 Regensburg. Bericht.