

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Les instruments de musique à Bruxelles et en Wallonie. Inventaire Descriptif. Liège: Mardaga (1992). 521 S., Abb.*

Vorliegende Veröffentlichung basiert auf der systematischen Durchsicht von 109 Museen in Brüssel und Wallonien. Die drei Mitarbeiter an dem Unternehmen, Luce Moise, Luc Verdebout und Véronique Wintgens, förderten aus den Schausammlungen (und Magazinen?) insgesamt rund 2300 Musikinstrumente zutage. Die wissenschaftliche Leitung lag bei Malou Haine und Nicolas Meeüs. Ausgelassen wurde das Musée Instrumental in Brüssel, das über einen Bestand von 6000 Instrumenten verfügt und seine eigenen Kataloge erarbeitet.

Es entspricht allgemeiner Erfahrung mit Inventarisierungsarbeiten, daß Musikinstrumente in nahezu jedem Museum zu finden sind. Sie gerieten meist durch Schenkung oder Stiftung, zuweilen auch durch gezielten Ankauf, in die Häuser; wo sie nicht immer sachkundig registriert und gelagert wurden. Deswegen sind viele dieser Schallgeräte in unzulänglichem Erhaltungszustand, oft fehlt jede Information über Provenienz, Alter, Konstrukteur und, bei archäologischen und folkloristischen Objekten, über Funktion und Brauchzusammenhang. Der Band führt die heterogenen Bestände — Instrumente der komponierten Kunstmusik, zahlreiche der Militärmusik, des volkstümlichen Musizierens und Lärmmachens, archäologische Klangwerkzeuge, mechanische Musikinstrumente, Musikautomaten und (moderne) Plattenspieler — nach den einzelnen Museen und Orten in alphabetischer Reihenfolge geordnet auf und versieht die Stücke mit kurzen Texten. Zuerst wird der Instrumentenbauer genannt, darauf folgt eine kurze Beschreibung, die Sammlungsnummer und, wenn möglich, eine Herkunftsbezeichnung. Fotografien ergänzen diese Bestandsaufnahme.

Nicht genannt werden Kriterien für den Besuch eben dieser Museen, deren Bestände untersucht wurden. Naturwissenschaftliche oder kundliche wie technische Sammlungen wurden offenbar bewußt ausgelassen. In ihnen befinden sich indes nicht selten außereuropäische Instrumente, die hier allem Anschein nach

nicht berücksichtigt werden sollten. Das zeigt sich z. B. an der Bearbeitung des Musée d'Art et d'Histoire in Brüssel, dessen hochbedeutsame außereuropäische Abteilungen nicht gesichtet wurden. Man hat sich augenscheinlich nur mit dem eigenen kulturellen Umfeld befassen wollen. Angesichts der Objekt- und Typenfülle mußten die einzelnen Charakterisierungen kurz ausfallen, doch wären einige Ergänzungen unbedingt notwendig gewesen. So fehlen überall die Abmessungen, die besonders für die nichtgenormten Volksmusikinstrumente und für archäologische Gegenstände unabdingbar sind. Auch den Fotos wurde kein Maßstab beigegeben. Zeichnungen, die Konstruktion und Proportionen hätten verdeutlichen können, sind ebenfalls nicht vorhanden. Der Zeitpunkt der Bearbeitung wurde nicht vermerkt, ebensowenig der Erhaltungszustand der Instrumente. Derlei Angaben sind jedoch wichtig — Bestände wie Einzelstücke können sich durch Einwirkung von außen schnell ändern. Das Literaturverzeichnis ist sehr dürftig. Die übergreifende Klassifikation der Klangwerkzeuge, die bei einer solchen Erfassung ja immer einen lokalbedingt einzigartigen Bestand ausmachen, fehlt, desgleichen eine zusammenfassende Beschreibung und Bewertung der Stadt- und Landkulturen, denen diese Instrumente entstammen, und als deren besonders wertvolles Erbe sie in der Einleitung ausdrücklich akzentuiert werden. Ein Verzeichnis der Instrumentenbauer und ein sorgfältig angelegtes Register ergänzen den Katalog, der die instrumentenkundliche Literatur bei allen Einwänden bereichern wird, gehören doch veröffentlichte Bestandsaufnahmen zu den dringenden Desiderata und damit zu den Publikationen, deren es viel zu wenige gibt.

(Juni 1993)

Ellen Hickmann

*Italianische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre. Hrsg. von F. Alberto GALLO, Renate GROTH, Claude V. PALISCA, Frieder REMPP. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.*

XI, 418 S., *Notenbeisp.* (*Geschichte der Musiktheorie. Band 7.*)

In diesem neuen Band der *Geschichte der Musiktheorie* ist erkennbar, daß das Studium der Musiktheorie "la lezione della storia" gelernt hat. Die hier gesammelten vier Abhandlungen, die das weite Feld der italienischen Musiktheorie behandeln, und zwar den Zeitraum zwischen 1470 und 1710, haben alle eine diachronische Darstellung gemein, die sich bei drei Arten von Themen feststellen läßt. Sie tritt zuallererst bei der Analyse des Verhältnisses zwischen dem „theoretischen Interesse“ und der „praktischen Musik“ zutage, die von Renate Groth vorgeschlagen wird („Einleitung“, S. 1–6). Wenn bis zum 15. Jahrhundert die Theorie nur langsam hinterher kam (es wird hier der Ausdruck „nachhinken“ verwendet), so beginnt sie seit Tinctoris' *Liber de arte contrapuncti*, sich auf der praktischen Seite des musikalischen Faktors auszuwirken, wobei die Neuheit dieser Beziehung, die Gaffurio in seinen „syntaktischen Gesetzen“ formuliert hat, den Wendepunkt kennzeichnet: „In dieser Hinsicht begann für das Musikdenken eine neue Epoche, formierte sich etwas, was man — pointiert gesagt — als eine 'seconda teoria' bezeichnen könnte“ (S. 2). Zur nachfolgenden Etappe, in der es zu einem Verschmelzen von Elementen der Musiktheorie mit denen der Praxis der Komposition kommt, tragen die *Institutioni harmoniche* Zarlinos bei, eines Autors, an den die spätere Theorie des 17. Jahrhunderts anknüpft, wobei sie ihm den Rang des klassischen Theoretikers seiner Zeit verleiht.

Ein zweiter Aspekt dieser historischen Darstellung wird in der umfassenden Abhandlung Frieder Rempps bezüglich der *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino* (S. 39–220) deutlich, die in die Kapitel „Musica theoretica and Musica practica“, „Das Tonsystem“, „Die Kontrapunktlehre“ und „Improvisation und Diminution“ unterteilt ist. Rempp hat bei dieser Gelegenheit sowohl die Vorbedingungen, die die Musiktheorie des 16. Jahrhunderts hinsichtlich ihres Sprachgebrauchs ab 1520/1530 und im Rahmen ihrer Verbreitung als Druckwerk kennzeichnen, als auch die Besonderheiten sorgfältig und klar untersucht, die sie von anderen zeitgenössischen Theorien in Frankreich, Deutschland und Spanien hinsichtlich ihrer Beziehung zur humanistischen Kultur und in

der Aufnahme der griechischen Musiktheorie unterscheiden.

Dieses letztere Element, das im übrigen den dritten Aspekt der historischen Darstellung beinhaltet und ihn vielleicht am meisten kennzeichnet, illustriert das ständige Vorhandensein von Hinweisen auf Autoren und Begriffe der griechischen Musiktheorie, deren eigentlicher „Mythos“ sich anscheinend, zumindest teilweise, durch eine derartige Aufnahme gebildet hat. Es ist sozusagen der rote Faden, der besonders die Abhandlungen F. Alberto Gallos, *Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance* (S. 7–28), und Claude V. Palisca, *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien* (S. 221–306), miteinander verbindet. Der Beitrag Gallos, der seine Abhandlung dadurch erweitert, daß er Bezug auf Autoren der Spätantike nimmt (Censorinus, Macrobius, Martianus Capella, Boethius, Cassiodorus), umfaßt die Kapitel „Die mittelalterliche Tradition bis zum 15. Jahrhundert“, „Die venezianischen Bibliotheken und Giorgio Valla“, „Franchino Gaffurio und die Übersetzer aus dem Veneto“, „Die Wiederentdeckung der griechischen Theoretikerquellen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts“ In ihnen werden die drei hauptsächlichen Filter und Umgebungen dargelegt, durch die die Übertragung der griechischen Musiktheorie im Westen während des Mittelalters erfolgte: die Übersetzungen, die Kompendien und Kommentare in lateinischer Sprache, in die die Sammlung der griechischen Musikschriftsteller übersetzt wurde, die sich damals im 10. Jahrhundert in Byzanz gebildet hatte; die philosophischen Abhandlungen seit der Wiederaufnahme des *Timäus* von Platon, der angeblichen *Problemata* von Aristoteles und seiner *Politica*, die sich dem Interesse entsprechend sowohl in den Universitäten als auch an den Höfen verbreiteten; die medizinischen Kenntnisse, insbesondere die Behandlungslehre Galenos, der schon im *Conciliator* von Pietro d'Abano zitiert wird. Einem Kollegen des letzteren an der Universität Padua namens Pace da Ferrara gehörte das Manuskript I-Ma, gr. 859 (= 186 Mathiesen), der Codex Plutarchs, der den Text *De musica* umfaßte, der im Rahmen des Unterrichts von Massimo Planude kopiert wurde und nachfolgend Spuren einer Lektüre seitens Niccolò Leoniconos aufwies und schließlich in die Hände

Giovanni Vincenzo Pinellis gelangte, der einen Briefwechsel mit Zarlino und Mei unterhielt. An der Geschichte dieses Codex ist sehr gut der Verlauf erkennbar, den die Abhandlungen über die griechische Musiktheorie genommen haben; sie ist aber nicht nur eine Verbindung zum Thema des Aufsatzes von Palisca, sondern gibt auch dessen chronologischen Ablauf an, wobei die folgenden Themenbereiche behandelt werden: „Der Zusammenbruch der universalen Harmonie. Das Problem der Stimmung“, „Die humanistische Wiederbelebung der antiken Tonsysteme. Die Auflösung der Kirchentonarten“, „Die Neuordnung des Kontrapunkts und die verzierte Stil“, sowie „Peri und die Theorie des Rezitativs“. Die Überlegungen gehen hierbei vom antiken System der *tonoi* und seinen Verwicklungen aus und von der fortschreitenden Aufgabe der kirchlichen Weisen, die sich davon sehr stark unterschieden, wie dies Johannes Gallicus als erster feststellte, dem dann Giorgio Valla und Girolamo Mei folgten, die mit Lehren und Büchern aus dem Milieu des Veneto aufgewachsen waren, und zwar in Padua, wo Gallicus und Mei jeweils Student und Hörer gewesen waren, und in Venedig, wo Valla lehrte und ein direkter Kontakt zur byzantinischen Kultur bestand, der man die Bibliotheken verdankte, die Ambrogio Traversari, die Familie Barbaro und der Kardinal Bessarione sahen oder besaßen. Ebenfalls auf die „alten Griechen“ beziehen sich die Beobachtungen Peris und die Diskussion über die Theorie des Rezitativs, wo die Melodie schon längst dabei ist, sich vom Baß weg auf die „sprezzatura“ von Caccini hin zu entwickeln und sich andererseits einer Auflockerung und Pluralität der Normen des Kontrapunkts hingibt, wie dies die Untersuchungen, die Diskussionen und die Musik Artusis, Tigrinis, Galileis u. a. bezeugen.

Die Tradition der griechischen Theoretiker verliert sich auch nicht im 17. Jahrhundert, sondern taucht immer wieder auf, sei es in den Textzitate wie z. B. in den Hinweisen auf die Anthologie *Antiquae musicae auctores septem*, in der Meibom schon die „Regel“ hinsichtlich der Theoretiker unterlaufen hatte, ohne jedoch eine so radikale Auswahl wie Jahn zu treffen, sei es in den zahllosen Diskussionen über die Theorie und Praxis der Musik, die die Akademien propagieren: ein Umlauf von Ideen, die von Renate Groth in ihrer Abhandlung *Italie-*

*nische Musiktheorie im 17. Jahrhundert* (S. 307–379) meisterhaft rekonstruiert werden, in der die historische Analyse der Entwicklung des „Kontrapunkts“, der „Tonartenlehre“ und „Generalbaß“ von einem Kapitel mit homonymem Titel vorausgeht wird. Zu dieser Abhandlung, die für die Art ihrer Dokumentation und ihre Schärfe beispielhaft ist, noch eine Einzelheit hinzufügen zu wollen, nützlich um die Art und Weise und die Themen der Aufnahme Giovanni Battista Donis an der Accademia della Crusca aufgrund eines noch unbekanntes Textes aufzuführen, genügt es völlig, auf die Mischung der „modernen“ und „älteren“ Begriffe des soeben zusammengestellten Verzeichnisses der „Vocaboli attenenti alla Musica“ (Ms. Firenze, Accademia della Crusca, IX, 280–281) hinzuweisen, wo neben „acuto“, „accento“, „accordo“, „archetto“, „aria“ und „ariosa“ auch Begriffe wie „aulo“, „auledo“, „apotome“ aufgeführt sind.

Zur äußerst nützlichen und überaus reichen Bibliographie, die Quellen und Literatur umfaßt, kann man noch einige weitere Abhandlungen und Bücher hinzufügen, die fast gleichzeitig mit dem Band oder kurz darauf erschienen sind: Don Harrán, *In Search of Harmony. Hebrew and Humanist Elements in Sixteenth-Century Musical Thought*, American Institute of Musicology, Hänssler 1988; Giuseppe Ottavio Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, hrsg. von Cesarino Ruini, Firenze, Olschki 1988 [„Studi e testi per la storia della musica“ 6]; Claude V. Palisca, *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, New Haven and London, Yale University Press 1989; Donatella Restani, *L'itinerario di Girolamo Mei. Dalla "Poetica" alla Musica, con un'appendice di testi*, Firenze, Olschki 1990; Girolamo Mei, *De modis*, hrsg. von Tsugami Eisuke, Tokyo, Keiso Shobo 1991; *A Correspondance of Renaissance Musicians*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinski, Clement A. Miller, Oxford, Clarendon Press 1991.

Das Interesse, das das Buch erzeugt, kommt der Genauigkeit gleich, mit der es von Frieder Zamminer, der für die gesamte Serie verantwortlich ist, besorgt wurde. Dieser hat außer dem Vorwort auch die wertvollen Inhaltsverzeichnisse verfaßt, sei es das Personenregister und das Sachregister und Bezug auf die Abhand-

lung Gallos („Gedruckte und handschriftliche Quellen“, S. 29–34; „Literatur“, S. 35–38) genommen. Daneben hat er auch eine Zerlegung des gesamten Bandes, die auf der Zahl „vier“ beruht (Zahl der Aufsätze und der Kapitel, in die jeder davon unterteilt ist) vorgenommen, um gleichsam zu unterstreichen, unter Rückkehr zum System des Pythagoras, daß „die Zahl ein mächtiges Band ist, das die Dinge der Welt in perfekter Ordnung hält“ (Iambl. in *Nicom.* p. 10, 12 = Philolaus DK 44 B 23).  
(Juni 1993) Donatella Restani

*Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck.* Hrsg. von Arnfried EDLER und Heinrich W. SCHWAB. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 230 S., Abb., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXXI.)

Der Band versammelt, als Zweitveröffentlichung, eine Auswahl von Vorträgen und Konzert-Kommentaren des 1982 veranstalteten Musikfests *800 Jahre Musik in Lübeck*. Lokal-musikgeschichte erscheint hier nicht auf ein verengt gefaßtes Konzept musikalischer Sozialgeschichte reduziert, sondern schließt Behandlung der Musik selber ein. Der methodische Vorzug ist allerdings mit einigen ideologisch bornierten, klerikalen und/oder konservativen Beiträgen teuer erkauft. Die Anordnung folgt der Chronologie. — Die Formel „cum hymnis et laudibus“ im Bericht Arnold von Lübecks über den dürftig begründeten Anlaß der Jahrhundert-Feier, einen Besuch Friedrich I. „Barbarossa“ 1181 in Lübeck, nimmt Fritz Reckow zum Ausgangspunkt für eine virtuose Skizze über mehrdimensionale Bezüge von Gotteslob und Herrscherlob. Gleich zweimal kommt die *Reformationszeit* mit *Musik* bzw. *Kirchengesang* vor. Bei Uwe Haensel werden Thema, Sache und Ziel nicht so recht klar, vielleicht auch, weil er lieber nicht genau hinschaut — er moniert etwa die „Anstößigkeit“ der „aus guten Gründen sich einer näheren Betrachtung entziehenden Faschingslieder“, bringt aber keine Belege. Skandalöser als ein solches Pudendum ist die beiläufig-selbstverständliche klerikale Beschlagnahme der Musik und Musikauffassung apropos der „Einmaligkeit“ des „Musikwerks“, „die nach damaliger Auffassung (nach heutiger übrigens auch) von nichts anderem herrührt als von der göttlichen Gnade“.

(Wenn schon, wäre selbige genauso gut auch für die Mehrmaligkeit z. B. mittels der Massenmedien die prima causa.) Weitaus lebendiger mit ihren sozialen und religiösen Auseinandersetzungen wird dieselbe Zeit in der Darstellung Wolf-Dieter Hauschilds, der z. B. berichtet, daß am Adventssonntag und Nikolaustag 1529 „das Volk im Predigtsaal des Doms [...] den Gottesdienst durch evangelische Lieder störte“. Für den Reformator Bonnus waren 1531 übrigens „anstößige Stellen“ solche, die in den vorreformatorischen Texten nicht mit den neuen Dogmen übereinstimmten.

Bei einem „Freundschaftsportrait“, dem Doppelportrait (1674) von Buxtehude und Reinken, erläutert Christoph Wolff den mehrfachen Sinn im Gefüge von fraternitas, sinnlicher und geistiger Liebe, fünf Sinnen und Musik. Einige aufschlußreiche Details zu den modellhaften „Abendmusiken“ in der Marienkirche bringt Kerala J. Snyder; die „historische Rolle“ als „Ratskirche“ bildete einen Ansatz für Emanzipations- und Säkularisierungstendenzen wie eben die Theatralisches einschließenden und „Sünden und Gottlosigkeiten, die unter der Gunst der Dunkelheit und des schwachen Lichtes ausgeübt werden“ (so ein Zeitgenosse 1752) nicht ausschließenden Konzertveranstaltungen. Den „stylus phantasticus“ in der hier einschlägigen Orgelmusik bei Buxtehude, Tunder und Bruhns erläutert Werner Breig. Struktur-, Sozial- und Ereignisgeschichte mit musik-ästhetischen Fragestellungen vermittelt Heinrich W. Schwabs farben- und detailreicher Überblick über das Verhältnis von Rats- und Hausmusik zwischen 1600 und 1800. Georg Karstädt ergänzt mit Informationen über die Musikerfamilie Kunzen im 18. Jahrhundert, und Arnfried Edler verbindet Institutions- und Gattungsgeschichte, wenn er über den *bürgerlichen Konzertbetrieb* im selben Jahrhundert handelt. Wilhelm Pfannkuchs akribische Chronologie des Musiktheaters von 1746 bis zur *Franzosenzeit* (1806) zeigt, daß damals noch, zumal seit den 1780ern, das Lübecker Repertoire mit einer gewissen Verspätung durchaus auf dem jeweils neuesten Stand war.

Ausgehend von der Annahme einer „offensichtlich überdurchschnittlichen Musikbegeisterung der Lübecker im 19. Jahrhundert“ entwickelt Wolfram Steinbeck eine ungewöhn-

lich differenzierte Erklärung und Bewertung des Prinzips Bearbeitung als einer Art vortech-nischen Vervielfältigung; dabei gelingt ihm, ohne daß er auf Kritik an Absurditäten wie Opern für Flöte solo verzichtet, da sogar eine Rettung des Verfahrens jedenfalls unter musik-pädago-gischen Aspekten. *Musik als Geschichte im Werk Thomas Manns* behandelt Friedhelm Krummacker vor allem anhand der *Buddenbrooks* und des *Doktor Faustus*.

Ansonsten scheinen, möglicherweise aus lokalpatriotischen Gründen, fürs 20. Jahrhun-dert Böcke zu Gärtnern gemacht. Bruno Grus-nick, seit 1928 Studienrat an der Ernestinenschule, und in der „Berneuchener Bewegung, die eine radikale Erneuerung unserer evange-lischen Kirche anstrebte“, strebt bei Hugo Distler vor allem durch Verschweigen eine Apologie an. Die gemeinsamen Hintergründe nach 1918 charakterisiert er anti-republika-nisch so: „Die damalige Jugend, abgestoßen von den subjektiven Unverbindlichkeiten einer als schal, morsch und müde empfundenen Gesell-schaft, verlangte für sich neue Verpflichtungen und Bindungen; nicht, weil sie sich zu schwach fühlte, sondern weil sie ein neues Gemein-schaftsethos ersehnte“. Mit „Jargon der Eigentlichkeit“ wäre das noch höchst freundlich benannt. Von einem kirchlichen Standpunkt aus kritischer über Distler urteilt Matthias Silesius Viertel (*Lübecker Komponisten des 20. Jahrhunderts — geistliche Musik*); wes Geistes Kind er ist, deutet sein Zitat von Otto Brodde (von dem das Konzept von Viertels Vortrag stammt) an, der 1965 ein Stück von Jens Roh-ner lobt, weil dessen Tonsprache darauf ver-zichtet, den Hörer „mit konstruierter Larmo-yanz oder pseudofuturistischen Geräuscheffek-ten zu schockieren“. Gegen solche Neuerungen und fürs Approbierte ist schließlich auch Klaus Matthias, der die (bis 1988 weitergeführte) *Musikgeschichte Lübecks im 20. Jahrhundert* nicht nur auf *Kirchenmusik und Konzert-wesen* reduziert, sondern überdies auch die angeblich „aufgezwungene“ authentische neue Musik am liebsten aus ihr ausgeschlossen sähe; als „anerkannte Werke“ spielt er provinzle-risch etwa Egks *Tentation* gegen Webers op. 6 und 10 oder „Experimente György Ligetis“ aus.

(April 1991)

Hanns-Werner Heister

*ERIC CONTINI: Une ville et sa musique. Les concerts du Conservatoire Royal de Liège de 1827 à 1914. Conseil de la Musique de la Com-munauté française de Belgique. Liège: Pierre Mardaga 1990. 203 S., Abb.*

Mit diesem Band veranstaltet der in Liège an-sässige Verlag Pierre Mardaga gewissermaßen ein Heimspiel. Der an der Universität und dem Konservatorium Liège ausgebildete Historiker und Pianist Eric Contini legt hier eine Unter-suchung zu den Konzerten des Königlichen Konservatoriums seiner Heimatstadt vor. Der Titel ‚Eine Stadt und ihre Musik‘ bezeichnet den umfassenden Anspruch, den Forschungs-vorhaben zur Lokalgeschichte mittlerer und kleinerer Orte häufig aufweisen. In der Tat dürfte der Band für den Lütticher Musiklieb-haber eine umfassende, dabei aber auch ver-gnügliche Lektüre darstellen, im Verlaufe de-ren alle Persönlichkeiten der Stadt, die mit Musik befaßt waren, Revue passieren. Jedoch kann Continis Buch auch über den lokalen Aspekt hinaus durchaus ein allgemeines Inter-esse beanspruchen, und zwar als Beispiel sorg-fältiger historischer Aufarbeitung von Doku-menten zum Konzertwesen einer mittleren Provinzstadt. Als Hauptstadt Walloniens erlebte Liège im 19. Jahrhundert durch seine heute darniederliegende Bergbauindustrie einen enor-men wirtschaftlichen Aufschwung, der sich u. a. auch im wachsenden Bedürfnis des von ihm profitierenden Bürgertums nach kulturel-ler Repräsentation äußerte.

Die behandelte Periode reicht von 1827, dem Jahr des Einweihungskonzertes des 1826 ge-gründeten Conservatoire Royal de Musique bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs 1914. So ist es interessant, aus der Perspektive eines Nebenschauplatzes zu verfolgen, wie sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts die soziologi-schen Voraussetzungen von Musikedarbie-tungen sowie die ästhetische Haltung des Publi-kums der Tonkunst gegenüber grundlegend verändern. Aus den die Entwicklung vorantrei-benden Musikhauptstädten wie Paris, London, Wien, Berlin oder Leipzig ‚schwappen‘ die Wo-gen der jeweiligen Aktualität mit einiger Ver-zögerung in die mittleren Städte über. Auch in Liège — wie anderswo — bemüht man sich, ‚à la mode‘ zu sein, wobei zwar einerseits die französische Musik eine gut verankerte Tradi-tion besitzt, andererseits der allgemeine Auf-

stieg der deutschen Musik, der sich ab der 2. Hälfte des Jahrhunderts auch außerhalb ‚Germaniens‘ (sprich Deutschlands und Österreichs) vollzieht, in gleicher Weise zu beobachten ist. Als wallonische Eigenheit dürfte der Umstand anzusehen sein, daß nach 1870 deutsche Musik nicht wie in Frankreich aus den Programmen verschwand. Offensichtlich fühlte man doch eher ‚belgisch‘ als daß man sich den französischen Bestrebungen nach Zurückdrängung der musikalischen Einflüsse von ‚outré-Rhin‘ hätte anschließen mögen.

Contini behandelt seinen Gegenstand erschöpfend — in gut französischer Tradition in zahlreichen Kapitel- und Unterkapitelverschachtelungen —, wobei die bei solchen Untersuchungen notwendigen statistischen Auswertungen erfreulicherweise in verbaler Kurzform zusammengefaßt werden. Gründliche Anmerkungen, Anhänge und Register vervollständigen den Text. Bei der selbst in großen Verlagen immer üblicher werdenden unprofessionell wirkenden Buchherstellung per Computer ist man froh, gelegentlich noch Bücher wie dieses lesen zu können, die traditionellen typographischen Qualitätsansprüchen gerechnet werden.

(Juli 1993)

Susanne Shigihara

*GRANT O'BRIEN: Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sidney: Cambridge University Press (1990). XXII, 346 S., Abb. (Cambridge Musical Texts and Monographs.).*

Die Literatur zu den Ruckers ist reich, und es sind nicht nur Spezialstudien, die erschienen sind. Dennoch ist mit dem Buch von Grant O'Brien eine neue Dimension erreicht. Es ist umfassend in dem Sinn, daß ein sehr hoher Prozentsatz denkbarer Aspekte diskutiert wird. O'Brien befaßt sich mit den Instrumentenbauern in biographischer Hinsicht, er beschreibt ihre Arbeitsbedingungen, er schildert sie als Bürger und Kaufleute. Er behandelt die Herstellungstechnik sowie Beschaffenheit und Datierung der Instrumente. Auch die Kompositionen, für die die Ruckers und die Couchet ihre Instrumente bauten, kommen ins Blickfeld. O'Brien ist — im Sinn einer modernen Instrumentenkunde — darauf bedacht, die inneren Beziehungen zwischen diesen Aspekten her-

vortreten zu lassen. Das betrifft etwa die Rationalisierung der Herstellungsverfahren, die auf kaufmännischen Erwägungen beruht, aber natürlich auch den weiten Bereich des Zusammenhangs zwischen den strukturellen Details der Instrumente und ihrer musikalischen Funktion. Darüber hinaus ordnet er die Instrumente der Ruckers in die Geschichte der Kielklaviere überhaupt ein, er gibt Mittel an die Hand, den Originalzustand der Instrumente zu ermitteln bzw. die Echtheit zu beurteilen, er schildert spätere Veränderungen wie das *ravalement*. 17 Anhänge enthalten unter anderem wichtige Dokumente. Zahlreiche Fotos und Zeichnungen verdeutlichen das Gesagte.

O'Briens Untersuchungen sind nicht nur vielseitig und gründlich, auch seine Methoden sind gut durchdacht, die Darstellung ist leicht faßlich. Seinem Buch kommen eigene Erfahrungen im Bau von Kielklavieren zugute. Seine Ideen zur Bestimmung der Tonhöhe gehen weit, sind aber sehr bedenkenswert. Zu Details seien einige Bemerkungen erlaubt. Daß der Arpichordium-Zug nur in *muselars* vorkommt, hat vermutlich auch folgenden Grund: Der Zupfpunkt liegt bei *muselar* und Harfe weiter in der Mitte als bei *Cembalo* und *Spinett*; der Arpichordium-Zug ebenso wie die Schnarrhaken der älteren Harfen — die bis tief in das 18. Jahrhundert hinein gebraucht wurden — erzeugen im Ausgleich dafür mehr Obertöne, einen helleren Klang. Zur Terminologie: O'Brien unterscheidet „*fundamentals*“ und „*partials*“, obwohl ja auch der Grundton zu den Teiltönen gehört. Und noch eine terminologische Bemerkung, wesentlich für eine der viel zu seltenen Arbeiten, die von der Praxis des Instrumentenbaus ausgehen: Auf Seite 54 wird gesagt, daß den alten Instrumentenbauern die Gesetze der Saitenlängen und -stärken zwar nicht mathematisch-physikalisch, wohl aber „*intuitiv*“ bekannt gewesen seien. Es scheint mir wichtig zu sein, zwischen „*empirisch*“ gewonnenen, aber eindeutigen und einfachen Zusammenhängen einerseits und komplexen, nur „*intuitiv*“ erfaßten Verhältnissen andererseits zu unterscheiden. Ein Irrtum liegt offensichtlich vor, wenn auf Seite 71 die Lage des Stimmstocks als „*links*“ bezeichnet wird. Übersehen hat O'Brien offenbar, daß die Teilung des Lautenzuges bei dem Andreas Ruckers-Cembalo des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg von 1637 bei *c<sup>1</sup>/cis<sup>1</sup>* liegt (nicht bei

*f<sup>1</sup>/fis<sup>1</sup>*). Doch ungeachtet solcher Randbemerkungen muß wiederholt werden: Hier liegt ein vom Stoff und von der Methode her grundlegendes, vorzügliches Buch vor.  
(Oktober 1993) Dieter Krickeberg

*Rhythm in Byzantine Chant. Acta of the congress held at Hernen Castle in November 1986. Hrsg. von Christian HANNICK. Hernen: A. A. Bredius Foundation (1991). XII, 201 S., Abb., Notenbeisp.*

Es handelt sich bei diesem Buch um einen Bericht über einen von der A. A. Brediusstiftung veranstalteten Kongreß zur byzantinischen Musikologie, dem weitere folgen sollen. Als Thema hatte man eine der immer noch umstrittensten Fragen der musikologischen Byzantinistik gewählt.

Christian Hannick skizziert einleitend die Forschungsgeschichte zur Frage der Rhythmik des byzantinischen Kirchengesangs, der allein schon die Lektüre lohnt. Gheorghe Chiobanu und Gerda Wolfram beschäftigen sich kritisch mit den Übertragungsmethoden von J. D. Petrescu und Egon Wellesz; Markos Dragoumis plädiert für die Methode Markos Vasileious. Reinhold Schlötterer weist in einem grundsätzlichen Beitrag auf die Grenzen der rhythmischen Interpretation des byzantinischen Gesangs hin und plädiert für „Versuche mit dem aktuellen Vollzug des Rhythmus“ (S. 64), bezweifelt jedoch, daß dieser Aufgabe westlich geschulte Musiker gewachsen seien. Jorgen Raasted untersucht das Verhältnis von unterlegten Texten zu präexistenten Melodien (seine dabei verwendete Zufalls-Methode dürfte nicht über jeden Zweifel erhaben sein).

Der Band enthält weiterhin Beiträge von Peter Weincke, Dimitrije Stefanović und Elena Tončeva. Letztere beschäftigen sich mit der slawischen Musik. Besonders hervorgehoben sei Tončevas kurzer Abriss des bulgarischen liturgischen Gesangs vom 9. bis zum 19. Jahrhundert. Insgesamt scheint mir der Band einen guten Einblick in die kurrente Diskussion zu geben, die mindestens ebenso durch die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Disziplin wie mit ihren Quellen geprägt ist.  
(Juli 1993) Michael Walter

*Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER in Zusammenarbeit mit Heinz-Jürgen WINKLER. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott 1992. 314 S., Abb., Notenbeisp. (Neue Studien zur Musikwissenschaft. Band V.)*

Dem sich in der historischen Entwicklung ständig ändernden Phänomen „Motette“ widmet sich der vorliegende Sammelband, der zugleich als Konferenzbericht und Festschrift von Kollegen und Schülern zum 60. Geburtstag von Ludwig Finscher zu begreifen ist. Auf die von Helmut Hücke anfangs gestellte Frage „Was ist eine Motette?“ hin, der seine Kommentierung älterer und neuerer Musikschriftsteller und -wissenschaftler folgt und die die Problematik des Terminus aufzeigt, versuchen 13 weitere Beiträge spezifische Gegebenheiten darzulegen. Diese reichen vom Trecento bis zur Gegenwart, sie schließen Entwicklungen in Italien, den Niederlanden, Frankreich und Deutschland ein und verstehen die Motettengeschichte als Gattungs- und Sozialgeschichte. Interessant ist die verschiedenartige Herangehensweise der Verfasser, besonders wenn zwei Autoren zu ein und demselben Thema schreiben (etwa Kurt von Fischer und Ursula Günther zur Trecentomotette, Klaus Hortschansky und Martin Just zur Motette des späten 15. Jahrhunderts, Joshua Rifkin und Jaap van Benthem zu Josquins *Huc me sydereo*). Wesentlich ist die interdisziplinäre Anlage, so bezüglich Bild und Komposition (z. B. Hortschansky, Rifkin und Reinhold Hammerstein, dieser zu den niederländischen Bildmotetten des 16. Jahrhunderts), Philosophie/Religion und Musik, Dichtung und musikalisches Werk usw. Die detaillierte musikalische Analyse (van Benthem, Herbert Schneider, letzterer zu den französischen *Leçons de ténèbres*) steht neben dem historischen Abriss (Arno Forchert betr. Frühbarock, Rudolf Stephan zum 20. Jahrhundert), der Vergleich von Gattungen (Günther Morche — Motette und Madrigal, Peter Cahn — Motette und Concerto usw.) neben der Darstellung eines konkreten Entwicklungsstadiums der Motette (Cahn zur Motette *a voce sola*). Und immer wieder kristallisiert sich Josquin Desprez als eine zentrale Figur heraus (Rifkin, van Benthem u. a.), selbst noch im 20. Jahrhundert (Winfried Kirsch).

21 ganzseitige Abbildungen und die große Zahl von teilweise umfangreichen Notenbeispielen, darunter vollständige Motetten von Heinrich Isaac und Josquin, ermöglichen das Nachvollziehen der Darlegungen, und ein Personen- sowie ein Sach- und Werkregister erleichtern dem Leser den Zugang zu konkreten Informationen.

(Juli 1993)

Klaus-Peter Koch

*NICOLE SCHWINDT-GROSS: Musikwissenschaftliches Arbeiten. Hilfsmittel — Techniken — Aufgaben. Kassel-Basel-London-New York-Prag (1992): Bärenreiter. 211 S., Notenbeisp.*

*SILKE LEOPOLD (Hrsg.): Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung. Kassel - Basel - London - New York-Prag (1992): Bärenreiter. 199 S., Notenbeisp.*

*BERNHARD MEIER: Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Kassel-Basel-London-New York-Prag (1992): Bärenreiter. 228 S., Notenbeisp., (Bärenreiter Studienbücher Musik. Herausgegeben von Silke LEOPOLD und Jutta SCHMOLL-BARTHEL. Band 1—3.)*

Mit den vorliegenden drei Bänden hat die Studienbibliothek, die eine Art didaktisch aufbereiteter Musikwissenschaft anbieten will und die damit auf das didaktische Elend an den deutschen Hochschulen und Universitäten reagiert, einen guten Start gehabt. Die Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten von Nicole Schwindt-Gross ist eines jener Bücher, bei deren Lektüre man sich ständig darüber ärgert, daß man es nicht selber geschrieben hat, und darüber wundert, daß es nicht schon längst geschrieben worden ist: das Muster einer klaren, didaktisch ausnehmend geschickten, nüchtern, aber oft genug auch witzig geschriebenen Einführung in die musikwissenschaftlichen Arbeitsbereiche, die Quellen und das alltägliche Handwerk vom Bibliographieren bis zur Anlage einer wissenschaftlichen Arbeit. Freilich beschränkt sich die Darstellung — aus verständlichen Gründen — auf die Musik-Historiographie. Für diesen Bereich aber ist sie exemplarisch, und sie gehört in die Hand jedes angehenden Studenten der Musikwissenschaft und der Schulmusik und in die Hand jedes akademischen Lehrers, der Proseminare zu halten hat. Vielleicht findet sich bald ein Autor, der

ein entsprechendes Buch für die Systematische Musikwissenschaft und die Musikethnologie vorlegt? Es wäre eine dankbare, freilich auch eine anspruchsvolle Aufgabe, denn der Maßstab, den die Verfasserin gesetzt hat, ist hoch.

Zu einer ganz anderen „Textsorte“ gehört der von Silke Leopold betreute Sammelband. In 14 knappen Kapiteln und einer Einleitung und einem Schlußwort (beide von der Herausgeberin) werden allgemeine und spezielle Aspekte der Bearbeitung ziemlich umfassend dargestellt, mit einer Fülle von Beispielen und mit reichen Quellen- und Literaturangaben (die didaktischen „Käschtle“, die den Leser zum Weiterarbeiten ermuntern sollen, sind als graphisches Signet des Zeitalters des Computersatzes nicht nach jedermanns Geschmack, aber didaktisch wohl wirklich nützlich): Intavolierung als Bearbeitung, Cantus-firmus- und Parodie-Technik, Umtextierung und Entlehnung, Variation und Paraphrase, Lernen durch Bearbeitung, Pasticcio und Zweitfassung, Orchestrierung und reduzierte Besetzung, vokale Bearbeitung von Instrumentalmusik und umgekehrt, Bearbeitung als Auseinandersetzung mit der Tradition, parodistische Bearbeitung und schriftlose Formen der Bearbeitung.

Wie bei vielen Sammelbänden ähnlicher Art, so sind auch hier die Beiträge von unterschiedlicher Qualität, zum Teil auch nicht ohne kleine Schnitzer. Insgesamt aber ist der Band, schon wegen der Vielfalt der zur Sprache gebrachten Aspekte, sehr anregend zu lesen, und seinen Zweck als Einführung in einen sehr komplexen Gegenstand für den musikwissenschaftlichen Anfänger wird er sicherlich gut erfüllen (übrigens könnte er auch eine gute Grundlage für Seminare abgeben, in denen die Studenten dann auch an den notwendigen Korrekturen einzelner Beiträge lernen könnten).

Für Seminare geeignet könnte auch der Band von Bernhard Meier sein, zumal er sein kompliziertes und problemreiches Thema didaktisch ungemein geschickt angeht — die einleitende Darstellung des Modalsystems (oder besser der Modalsysteme) des 16. Jahrhunderts ist die beste Einführung in den Gegenstand, die sich denken läßt. In den Einzelanalysen ist die Übertragung des Ansatzes, den Meier in seinem schon klassischen Tonartenbuch entwickelt hat, von der Vokal- auf die Instrumentalmusik überzeugend gelungen; der Gang der Darstellung von einfacheren zu schwierigeren

Beispielen für jeden Modus macht die Einarbeitung leicht, und daß auch problematische Fälle behandelt werden — mit dem bei diesem Autor gewohnten analytischen Scharfsinn — ist besonders dankenswert. Offen bleibt allerdings für die Instrumentalmusik die Frage nach dem Geltungsbereich des Komponierens in Modus-systemen; und in diesem Zusammenhang ist es bedauerlich, daß die doch sehr differenzierte Gegenargumentation, die Harold Powers seit seinem Artikel *Mode* im *New Grove* entwickelt hat (zuletzt in dem jetzt hoffentlich endlich zum Druck gelangenden Vortrag "Is Mode real?"), sehr kurz und polemisch abgefer-tigt wird (zu den beiden gegensätzlichen, aber keineswegs einander ausschließenden Positionen vgl. auch jüngst Cristle Collins Judd, *Modal Types and Ut, Re, Mi Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500*, *JAMS* 45, 1992, S. 428—467). Hier liegt ein grundsätzliches Problem, das nur durch einen möglichst unvoreingenommenen Blick auf die Vielfalt der kompositorischen (und theoretischen) Phänomene entschärft werden kann. Meier selbst zeigt überzeugend, daß verschiedene Komponisten, wenn sie in modalen Systemen dachten, ganz verschiedenen Systemen anhängen und daß sie nicht ganz selten „Fehler“ in der Bestimmung der Tonarten ihrer eigenen Werke machten; von daher ist die Vermutung nicht abwegig, daß es Repertoire-teile gibt, die keinem dieser Systeme folgen. Die von Meier vehement postulierte Einheit von theoretischem und kompositorischem Denken dürfte auch für das 16. Jahrhundert kein abschließendes Gesetz gewesen sein. Einige kleinere Probleme schließen sich an: So wirkt die Erklärung von *mixtio* und *commixtio tonorum* in Instrumentalsätzen als Streben nach "varietas" (S. 145) nicht sehr plausibel, jedenfalls ohne Beleg nicht; es könnte sich ebensogut — bei der generellen Nähe vieler früher Instrumentalmusik zur Vokalmusik — um einfache Nachahmung von Verhältnissen in Vokalmusik handeln. Und das Kapitel über „Das Problem des Ausdrucks“ (S. 165ff.) ist zwar un-gemein anregend, aber auch besonders problem-geladen, wie schon die hier plötzlich metahistorisch werdende Begrifflichkeit andeutet (Ausdruck, Expressivität, Ästhetik). Alle Einwände wiegen jedoch leicht angesichts einer grundgelehrten, überaus ergebnisreichen und anregenden Abhandlung, die für unser Ver-

ständnis der Instrumentalmusik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts ähnlich fundamental ist wie Meiers Buch über die Tonarten der klas-sischen Vokalpolyphonie es war.

(August 1993)

Ludwig Finscher

*CHRISTOPH FALKENROTH: Die Musica Speculativa des Johannes de Muris. Kommentar zur Überlieferung und Kritische Edition. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992. 320 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXIV.)*

Als führende Persönlichkeit in der Entwick-lung der *Ars nova*-Notation neben Philippe de Vitry war Johannes de Muris, der sich als Intel-lektueller mit Musiktheorie befaßte und der Musikpraxis wohl eher fremd gegenüberstand, Vorkämpfer einer neuartigen Verweltlichung des Musikschritftums; in seinen 1321 in Paris verfaßten *Notitia artis musicae* sah er die *Musica mensurabilis* nicht mehr als Abkömmling der *Musica plana*, des Gregorianischen Ge-sangs, sondern als Teil der *Musica speculativa*, jenes Teils der Musiklehre also, der sich mit den Proportionen der konsonierenden Interva-le befaßt. Daß bei de Muris die mathematisch-astronomische Forschung mit der musiktheo-retischen Hand in Hand ging, bestätigt auch seine *Musica speculativa*, die eine Abbreviation der *Institutio musica* des Boethius darstellt. Der komplette Text der *Musica speculativa*, der ausgewogen in zwei verschiedenen Fassungen überliefert ist, war seit seiner Abfassung für mehrere Jahrhunderte ein weitverbreitetes, vielbenutztes universitäres Lehrbuch und damit einer der meistüberlieferten Musiktraktate des Mittelalters, dessen Datierung von der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts bis in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts reicht. Der Verdienst von Falkenroth besteht darin, beide Textfassungen, von denen die zweite eine stilistische Über-arbeitung unter Kürzung einiger Stellen der ersten darstellt, anhand je einer ausgewählten Leithandschrift synoptisch gegenüberzustellen, wobei ein ausgedehnter kritischer Apparat die zahlreichen Varianten aufgenommen hat.

Was der Leser jedoch vergeblich sucht, ist eine Art von informativer Einführung zum Traktat von de Muris, etwa seiner Stellung innerhalb seiner eigenen Schriften oder aber über ihre Bedeutung in der Musiktheorie seiner

Zeit allgemein. Stattdessen folgen ausführliche statistische Auswertungen über Variantenhäufigkeit und isolierte Lesarten, um einen Überblick über die Zusammengehörigkeit der Handschriften innerhalb der beiden Corpora zu gewinnen. Doch versteht es sich nicht von selbst, daß die *Musica speculativa*, der ungefragt eine wichtige Rolle im universitären Lehrbetrieb zukam, in ihren zahlreichen Abschriften unzählige Bearbeitungen und Eingriffe erfahren hat. So gesehen, konnte die in Tabellen, Grafiken und Diagrammen gipfelnde Analyse des äußerst umfangreichen Variantenmaterials auch das Beziehungsgeflecht unter den Handschriften gar nicht genau aufdecken, wie Falkenroth selbst zugibt (S. 27). Zudem drängt sich dabei die Frage auf, welchen Sinn nachweisbare Verwandtschaftsverhältnisse im Falle eines weitverbreiteten, universitären Lehrbuchs überhaupt haben können oder aber in diesem betreffenden Fall eigentlich haben sollen. Viel interessanter ist in dieser Hinsicht schon der vergleichsweise leider nur knapp aufgezeigte Überlieferungskontext, zeigt sich doch hier, daß der Charakter der Musik als Teil des Quadriviums zwar überwiegend immer noch eine wesentliche Rolle bei der Aufnahme des Traktats gespielt hat, hingegen sich andere Manuskriptanthologien eher unter dem Begriff der *scientia media* des Thomas von Aquin verstehen lassen. In dieser Hinsicht oder aber zu den insbesondere der Kurzfassung der *Musica speculativa* beigegebenen Kommentare hätte man sich eher weitere Ausführungen im Rahmen einer Dissertation gewünscht.

(Juli 1993)

Rainer Heyink

GARY TOMLINSON: *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*. Chicago-London: The University of Chicago Press (1993). XVI, 291 S.

Die Magie erfreute sich im 16. Jahrhundert einer seit langem nicht mehr dagewesenen Renaissance, wobei sie eine Bedeutung erlangte, die teilweise bis zu einer Art von Universalphilosophie reichte. Selbst die Musik als von der Mathematik abgeleitete grundlegende Kunst verstand sich immer noch als Bestandteil der *septem artes liberales*, nicht zuletzt durch das wiederaufgekommene Interesse an zwei Themenbereichen der philosophisch-spekulativen Musiktheorie der griechischen

Antike; dies war neben der Lehre vom Ethos und den Affekten der Musik insbesondere die auf der eigentümlichen Verknüpfung von Musik und Zahl begründete pythagoreische und platonische Sphärenharmonie. In diesem Spannungsbereich zogen viele Philosophen provokative Zusammenhänge zwischen Musik und okkulten Wissenschaften.

In *Music in Renaissance Magic* beschreibt Gary Tomlinson einige dieser interessanten Verwicklungen, wobei sich seine Untersuchungen ungefähr in einer Epoche eingrenzen lassen, die durch zwei Schlüsselfiguren geprägt wurde, dem durch die Übersetzung und Beschäftigung mit den Schriften Platons hervorgetretenen Humanisten, Philosophen und Musiker Marsilio Ficino (1433—1499), der an der von Cosimo de' Medici gestifteten Platonischen Akademie in Florenz lehrte, sowie dem neuplatonischen Philosophen Tommaso Campanella (1568—1639). Insbesondere unter Ficanos Einfluß gelangte die Musik auch bei anderen Philosophen zu einer zu beachtenden Größe, der es sich zu widmen galt, während die Musiktheoretiker auch weiterhin die astrologischen und magischen Eigenschaften der Musik zu erklären versuchten.

Tomlinson bietet in seinem Buch dabei eine Interpretation von Ficanos astrologischen Gesängen, bespricht seine erst nach dem Tod einsetzende weite Verbreitung von musikalischer Epistemologie, analysiert die musikalischen Einflüsse im Mystizismus und beschreibt letzten Endes magische Prämissen, welche sich in musikalischer Ausdrucksweise um 1600 äußern, wobei sich seine Untersuchungen an musikalischen Beispielen leider nur im bescheidenen Umfang auf eine einzige Person beschränken: auf Claudio Monteverdi. Tomlinson nähert sich dem Themenbereich dabei sowohl von der subjektiven Ebene der hermeneutischen Geschichtswissenschaft als auch mit Hilfe von Michael Foucaults *Archéologie des sciences humaines*.

Im ganzen gesehen ein bemerkenswerter Beitrag zur Verbindung zwischen Kosmologie und musikalischer Kompositionstechnik um 1500 vor dem Hintergrund aufkommender Vertrautheit mit antikem Gedankengut, der den Zugang zu musikalischen Werken jener Zeit aus einem ganz anderen Blickwinkel ermöglicht.

(April 1993)

Rainer Heyink

IAIN FENLON/PETER N. MILLER: *The Song of the Soul: Understanding "Poppea"*. London: Royal Musical Association 1992. VIII, 96 S., Abb., Notenbeisp. (Royal Musical Association Monographs 5.)

Die Auseinandersetzung mit Monteverdis Opernspätwerk, die immer wieder aufgrund der immensen, stets komplizierter werdenden philologischen Probleme um die *Poppea* nur zaghaft und wie unter Vorbehalt zu den Werken selbst vordringt, wird in letzter Zeit stärker von einer Haltung geprägt, die man ‚produktiven Fatalismus‘ nennen könnte. Auch das britische Autorengespann Fenlon/Miller gewinnt aus dieser Einstellung eine fruchtbare Perspektive: Jenseits aller Fragen zur musikalischen Autorschaft (der Name Monteverdi macht sich daher in diesem Buch ebenso rar wie in der Überlieferung des Werkes selbst) wird die Frage verfolgt, wie die Oper vom zeitgenössischen venezianischen Publikum aufgenommen wurde, das ja über den Komponisten ebenfalls im dunkeln blieb. Und hier wiederum beschränken sich die Verfasser auf ideengeschichtliche Aspekte, die eine Hinwendung zum Librettisten Busenello und eine Vernachlässigung der Person Monteverdis sowie seiner mutmaßlichen Co-Autoren nur natürlich erscheinen lassen.

Die Rekonstruktion des intellektuellen Hintergrunds der Zuhörer (die übrigens ohne soziale Differenzierung als anonyme und von ihrem geistigen Horizont her homogene Gruppe literarisch und philosophisch durchweg höchstgebildeter Personen im Hintergrund bleiben) mündet in die These, daß es sich bei *Poppea* mitnichten um die Darstellung des Triumphs der Liebe (wie es der gängigen Meinung entspricht), sondern um ein moralisches Drama handelt.

Von Miller werden nach einer knappen Besprechung der vier in Frage kommenden antiken Quellen, die erneut Tacitus' *Annales* als Hauptquelle betonen, in instruktiver Weise die geistigen Marksteine rekonstruiert, die dem Libretto zugrundeliegen. Zum einen stellt er die vor allem in Venedig starke historiographische Schule des Tacitismus heraus, dessen Hauptziel es war, die hinter politischen Handlungen stehenden tatsächlichen Absichten zu demaskieren und mit Skeptizismus den äußeren Schein historischer Vorgänge zu durchdringen, nicht zuletzt indem sie mit ihrem späteren

Ergebnis konfrontiert werden. Zum anderen wird der Neostoizismus des späten 16. Jahrhunderts als Grundlage für *Poppea* und namentlich für den Seneca-Strang der Handlung benannt. Hier greift Miller auf die allgemein-europäische Lipsius- und Montaigne-Rezeption zurück, um den Topos der verstandesgesteuerten ‚constantia‘ im Gegensatz zur sinnvollen Welt des Scheines einzuführen. Und schließlich wird als Ideenfundus der Liebes- und Schönheitsbegriff der Accademia degli Incogniti (deren Mitglied Busenello war) erhellt, der mit seinen Idealen der hohen constantia-Liebe und der Kalokagathia das Kontrastbild zur auf äußerlichem Schönheits-Schein beruhenden Liebe *Poppeas* und *Neros* liefert und schon in den *Scherzi geniali* des Akademiemitglieds G. F. Loredano mit Bezug auf den *Poppea*-Stoff literarisch verarbeitet wurde.

Millers ideen- und stoffgeschichtliche Darstellungen liefern dem heutigen Rezipienten der *Poppea* zahlreiche nützliche Hintergrundinformationen, die es etwa erlauben, die in der Operngeschichte neue Hinwendung zum historischen Sujet einzuordnen, verschiedene ausladende Handlungsstränge wie die Seneca-Szenen über eine vordergründige dramaturgische Motivation hinaus zu verstehen, oder nicht zuletzt durch die Betonung der Tatsache, daß das zeitgenössische Publikum selbstverständlich immer *Poppeas* Ermordung durch Nero nach schon wenigen Jahren mitdachte, den auf der Bühne dargestellten Triumph der Liebe als Sieg der brüchigen, weil auf falschen Voraussetzungen basierenden Liebe zu begreifen — nicht als achselzuckendes „So ist es halt“, sondern als Appell seitens des Theaters als „moralischer Anstalt“.

Schwierigkeiten ergeben sich immer dann, wenn der ideengeschichtliche Ansatz monokausal auf alle Teile und Personen des Librettos angewendet wird, statt *Poppea* selbst als ein Ideen-Pasticcio anzusehen, das darüberhinaus noch andere Elemente verarbeitet: Wie verträgt sich z. B. die Stilisierung *Drusillas* zur wahren, unerschütterlich Liebenden und mithin zum moralischen Exempel, deren literarisches Vorbild rein und tugendhaft war, mit ihrer uneingeschränkten Mordbereitschaft aus Eigennutz bei Busenello? Wenn der Garten Sinnbild stoischer constantia ist, wie bei Seneca, warum schläft dann auch *Poppea* in einem

solchen? Teils noch problematischer wirken die direkten Übertragungen auf musikalische Phänomene. Ist es nicht vielleicht ein zu schneller Schluß vom tacitistischen Verfahren, mosaikartig historische Fakten nebeneinanderzustellen und sie aus der Distanz als Gesamtbild zu sehen, auf die mitunter blitzschnelle musikalische Kontrasttechnik, die Monteverdis Komponieren doch seit eh und je kennzeichnet (S. 20)?

Auch Fenlons ausführliche Anwendung der von Miller erörterten Grundlagen auf den Gang der Handlung, die im einzelnen viele erhellende und diskussionswürdige Beobachtungen und musikalische Erklärungen bietet (etwa die Deutung des „verqueren“ Madrigals *Non morir* der Famigliari als kontrastierende unstoische, ungeläutert-menschliche Undiszipliniertheit gegenüber dem heroisch-standfesten Seneca, S. 78), entgeht nicht immer der Gefahr, über das Ziel hinauszuschießen. Ottavias „Disprezzata regina“ trägt alle Merkmale eines Lamentos in direkter Arianna-Nachfolge; wird sie damit schon gleich zum Paradebeispiel für Nicht-Stoizismus (S. 63)? Wenn der Page beim Text „e son canzoni“ in bester Madrigalismus-Tradition vom Zweier- zum Dreiertakt wechselt, diminuiert er dann schon gleich ironisch Senecas Autorität (S. 65)? Bisweilen auch scheint die Interpretation Opfer ihrer Abhängigkeit von der rhythmischen Übertragungstechnik der erstaunlicherweise als „accurate“ bezeichneten Curtis-Ausgabe (S. 2) zu sein: Neros „In un sospir“ z. B. wird erst durch die Viertelung der Notenwerke ekstatisch (S. 59). Mit vielen plausiblen und wichtigen Detailbeobachtungen zeigt Fenlon aufs Neue Monteverdis Kunst der dramatischen Personencharakteristik. Doch hat es einen unmittelbaren Einfluß auf die konkrete musikalische Umsetzung, daß diese Personen zum Teil offenbar bestimmte philosophische Positionen und nicht einfach nur Menschen repräsentieren?

(Juli 1993) Nicole Schwindt-Gross

JÜRGEN MAY: *Georg Leopold Fuhrmanns Testudo Gallo-Germanica. Ein Lautentabulaturdruck aus dem Jahre 1615. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 632 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 81.)*

Der Untertitel „Ein Lautentabulaturdruck aus dem Jahre 1615“ zu Mays Abhandlung ist irreführend, weil diese lediglich die (kommentierten) Übertragungen der Lautenstücke enthält, nicht aber den Faksimile-Abdruck der Tabulatur selbst. (Letzterer ist laut May 1975 in Neuss erschienen.) Damit ist dem Leser ein Vergleich zwischen den Übertragungen und dem Original verwehrt.

Hiervon abgesehen, stellt die Abhandlung eine außerordentlich gewissenhafte und inhaltlich weit ausgreifende Arbeit von beträchtlichem Umfang dar (632 Seiten). Ziel ist, „die vielfältigen Beziehungen des Tabulaturbuchs Georg Leopold Fuhrmanns (TGG) zu Lautenisten, Komponisten und Sammlern von Lautenmusik in seiner Zeit aufzudecken“. Um „die Sammlung in den historischen Zusammenhang einzuordnen“, dienen vor allem die „detaillierten Quellenvergleiche“, sowohl mit TGG als auch untereinander. Hierbei gelingt es, „über Fuhrmanns Angaben hinaus die Autoren einiger Stücke zu identifizieren“. Die Bezeichnung „Gallo-Germanica“ im Titel von TGG bezieht sich „auf die beiden verschiedenen Arten der in der Tabulatur verwendeten Schriftzeichen“ und „auf die Herkunft des größten Teils der Stücke“ (unter den 184 Stücken stammen 47 von deutschen, 22 von französischen Autoren).

Am Beginn seines Buches setzt sich der Verfasser mit den „Problemen einer angemessenen Übertragung von Lautentabulaturen“ auseinander. Der „philologischen“ Methode steht die „musikalische“ gegenüber, „die den musikalischen Gehalt“ der Kompositionen erfassen und entsprechend wiedergeben soll. May bevorzugt die letztere Methode und notiert sie im Klaviersystem. Verdienstvoll ist der erstmalige Faksimile-Abdruck der ersten zwölf Seiten von TGG, die in der Neuss-Ausgabe fehlen (entnommen dem originalen Tabulaturbuch in der Bayerischen Staatsbibliothek). Deren Inhalt bilden Titel, Vorworte, Index, „Lobesgedichte“ und Anweisungen zur Intavolierungspraxis. Die 12. Seite ist die Seite 1 der Tabulaturensammlung, die somit — leider — das einzige Faksimile aus dem Tabulaturteil bleibt.

Wohl die interessantesten Untersuchungen erstrecken sich auf Intavolierungen Fuhrmanns von Vokal- und Instrumentalsätzen Hans Leo Haßlers. Auch hier ist ein Vergleich mit den Vorlagen nicht möglich, da May im Kommentar mit vagen Begriffen wie „variiert“ und

„reduziert“ arbeitet und, bei 14 z. T. ausgedehnten Chorsätzen, nur fünf kurze Stellen daraus synoptisch wiedergibt. (In ähnlicher Form hätte sich der Leser wenigstens ein vollständiges Beispiel gewünscht, wo er den Vergleich selbst vornehmen kann.) Ebenfalls nur knappe Vergleiche zwischen Orgel- und Lautensatz ergeben sich aus den synoptischen Übertragungen, die auf Intavolierungen Haßlerscher Orgelstücke basieren.

Die Abweichungen zwischen den Konkordanzen sind peinlich genau taktweise aufgeschlüsselt. (Um das Ganze zu straffen, wäre bei Abweichung einzelner Noten vielleicht eine summarische Zusammenfassung zweckmäßig gewesen; ist es doch oftmals unklar, ob es sich um eine Variante oder um einen Schreib- bzw. Druckfehler handelt.) Aufschlußreich sind eingeschobene Lebensdaten der Autoren und vor allem die stilkritischen Darlegungen. Relativ bescheiden fällt das Ergebnis der Suche nach „sicheren“ Quellen aus. Widersprüchliche Formulierungen, so die Aussage über zwei der wichtigsten Quellen, sind dem besonderen Anliegen des Verfassers kaum dienlich: „Bésards Lautenbuch [...] enthält die mit Abstand größte Zahl von Konkordanzen; Bésard selbst stellte für Fuhrmann eine wichtige Quelle dar“. Und: „KSLB (Kasseler Handschrift) ist sicher ebenfalls nicht als direkte Quelle anzusehen“. Vorher heißt es: „Alles in allem ist die Verwandtschaft zwischen den Lautenbüchern Fuhrmanns und Bésards evident.“

Wie May's Methode der „musikalischen“ Übertragung schon wissen läßt, stellen die Lautenstücke Musik dar, die — abgesehen vom Qualitätsunterschied — nicht nur gelesen, sondern gehört bzw. gespielt werden will. Dem praktischen Gebrauch des Notenteils steht der kleine Notenstich entgegen. Auf dem Klavier sind die Stücke einigermaßen ausführbar. Für den Lautenisten aber wären technische Hilfen bei schwierigen Stellen unentbehrlich. Da May sich um die wissenschaftliche Seite des Unternehmens so fleißig bemüht hat (und offensichtlich über die nötigen Kenntnisse im Lautenspiel verfügt), wäre eine praktische Ausgabe wenigstens der besten Stücke ein begrüßenswertes Angebot von seiner Seite.

(Juni 1993)

Adolf Fecker

FÜRST LUDWIG VON ANHALT-KÖTHEN. *Werke. Die ersten Gesellschaftsbücher der Fruchtbringenden Gesellschaft (1622, 1624 und 1628). Johannis Baptistae Gelli Vornehmen Florentinischen Academici Anmutige Gespräch Capricci del Bottaiο genandt (1619). Erster Band* hrsg. von Klaus CONERMANN Tübingen: Max Niemeyer Verlag (In Kommission) (1992). 474 S., 51 S. Anhang. (Die deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts. Fruchtbringende Gesellschaft. Reihe II. Abteilung A: Köthen. Band 1.)

*Briefe der Fruchtbringenden Gesellschaft und Beilagen: Die Zeit Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen 1617—1650. Erster Band 1617—1626. Unter Mitarbeit von Dieter MERZBACHER* hrsg. von Klaus CONERMANN. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (In Kommission) (1992). 552 S., Abb. (Die Deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts. Fruchtbringende Gesellschaft. Reihe I. Abteilung A: Köthen. Band 1.)

Die Fruchtbringende Gesellschaft (1617—1680) war sowohl die erste als auch die größte der deutschen Sprachgesellschaften. Anfangs richtete sich ihr Bestreben vor allem auf die Pflege von höfischer Sprache und Kultur. In der Folgezeit hat sie darüber hinaus maßgeblich zur Reform der Sitten und Frömmigkeit, besonders zur Förderung von Literatur und Wissenschaft beigetragen. Ausgehend von der Reformation und Renaissance bestand das Hauptziel in einer neuen christlich-nationalen Kultur.

Mit dem 1. Band der Reihe II werden erstmalig seit dem 17. Jahrhundert die von dem ersten residierenden Oberhaupt der Fruchtbringenden Gesellschaft, Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen, verfaßten, herausgegebenen, übersetzten und kommentierten Texte vollständig veröffentlicht. Es handelt sich um die drei frühesten Gesellschaftsbücher von 1622, 1624 und 1628 sowie die auf die nur wenig bekannten italienisch-deutschen Beziehungen hinweisende Schrift *I capricci del bottaiο Giovan Batista Gellis* (Florenz 1619).

Von größerer Bedeutung für den Musikwissenschaftler ist der 1. Band der Reihe I. Es werden Arbeiten aus der Frühzeit (1617—1626) dieser deutschen Sprachgesellschaft vorgelegt. Unter den mehr als 50 Briefschreibern und Verfassern von Beilagen bzw. deren Adressaten dürften in diesem Zusammenhang Augustus Buchner, Diederich von dem Werder und Martin Opitz von besonderer Bedeutung sein. U. a.

erfährt man Näheres aus der Vorgeschichte der Zusammenarbeit von Heinrich Schütz mit Martin Opitz für die *Dafne*.

Die jetzt auch in der Musikwissenschaft in größerem Umfang betriebene interdisziplinäre Zusammenarbeit dürfte durch die bisher erschienenen Bände eine wichtige Grundlage erhalten haben. Vorzüglich erarbeitete Sach- und Personenregister machen die Publikationsreihe zu einer leicht erschließbaren Quelle.

(Juli 1993) Eberhard Möller

ÉVA PINTÉR: *Claudio Saracini. Leben und Werk. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). Teil 1: XI, 311 S. (Monographischer Teil), Teil 2: VIII, S. 315—560 (Editorischer Teil) (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 87.)*

Claudio Saracini gilt als ganz besonders merkwürdige Erscheinung unter den Monodisten. Seine Melodiewendungen sind oft so skurril, seine Harmonik so gewagt, daß man bisweilen geneigt war, ihn als stümperhaften Amateur abzutun. Wohl auch aus diesem Grund fehlte bisher eine neuere monographische Studie über Saracini.

Éva Pintér ist mit ihrer Dissertation angetreten, diesen Mangel zu beseitigen. Im biographischen Teil der Arbeit ist es ihr dank gründlicher archivalischer Studien gelungen, Saracinis Todesdatum präzise auf den 12. September 1630 festzulegen und damit die lediglich aus einer Präsenzerwähnung geschlossene vage Angabe „nach 1649“ zu ersetzen, die sich ohnehin mit Saracinis Werk (letzte Veröffentlichung 1624) nur schwer in Einklang bringen ließ. Allerdings ist es diesen archivalischen Studien auch zu verdanken, daß wir nun wissen, daß er am 1. Juli 1586, dem lexikalischen Geburtstag Saracinis, geborene Claudio Saracini aller Wahrscheinlichkeit nach nicht der Komponist war; und diese negative Feststellung ist bezeichnend für Pintérs Dissertation. Mit einer großen Skepsis gegenüber allem nicht Beweisbaren werden manche Annahmen zu Saracinis Biographie in das Reich der Legenden verwiesen, allerdings ohne daß neue Fakten das verlorengegangene Bild ersetzen. Pintérs oft berechtigte Kritik am nicht dokumentarisch Belegbaren treibt mitunter auch seltsame Blüten, so entwickelt sie z.B. für das Fehlen eines erhaltenen Exemplars des 4. Bu-

ches der *Musiche* die doch etwas gewagte These, dieses Buch sei möglicherweise nur geplant gewesen, jedoch nicht zur Ausführung gelangt. Die dafür vorgesehene Musik sei dann in das 5. und 6. Buch eingeflossen (S. 48f.).

Im analytischen Teil will Pintér nicht das Außergewöhnliche, sondern das durchaus zeit- und stiltypische an Saracinis Kompositionen aufzeigen und den Nachweis von „bewußter und wägender kompositorischer Arbeit, deren Anwesenheit beim Oeuvre von Claudio Saracini so oft in Abrede gestellt wurde“ (S. 293) führen. Es wird zumindest partiell der Versuch einer Ehrenrettung unternommen. Allerdings ist es auch Pintér nicht möglich, verschiedene Einzelphänomene, insbesondere der Rhythmik, zu erklären, so daß sie in solchen Fällen auf die bereits von Peter Laki vorgebrachte These einer „deskriptiven“ Notation zurückgreift; eine bei einem Sängerkomponisten ja nicht unwahrscheinliche Möglichkeit.

Eine Lösung des Widerspruches zwischen „wägender kompositorischer Arbeit“ auf der einen Seite und niedergeschriebener Improvisation auf der anderen bleibt auch Pintér schuldig. Einige der satztechnischen Härten kann Pintér gegenüber der älteren Literatur mit dem Hinweis auf besondere Notationsgewohnheiten erklären, die sich auch bei anderen Zeitgenossen finden. Andere Auffälligkeiten und satztechnische Simplizitäten (nicht endenwollende Dezimparallelen, chromatische Gänge in Oktaven etc.) bleiben unerklärt (oft auch unerwähnt), so daß letztendlich Saracinis Bewertung als Stümper nichts Überzeugendes entgegengesetzt wird. Der Rezensent hätte sich gewünscht, daß der Frage nachgegangen wird, inwieweit die aufgezeigten Ansätze kompositorischer Arbeit wirklich einer Improvisation entgegenstehen.

Der zweite Band der Arbeit bietet eine Edition der nachweisbaren Kompositionen Saracinis. Die Edition ist gut gemacht, teilweise aber etwas überkritisch. Modernisierungen der Notation (etwa  $\sharp$  statt  $\natural$ ) hätten nicht jedesmal einzeln angemerkt werden müssen, vor allem nicht — wie häufig geschehen — im Notenbild (Note mit Kreuz vor und Auflösungszeichen über der Note).

(Juni 1993)

Uwe Wolf

PETER ALLSOP: *The Italian "Trio" Sonata. From its Origins Until Corelli. Oxford: Cla-*

rendon Press [1992]. IX, 334 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

Nur wenige andere musikalische Gattungen sind durch die Persönlichkeit eines einzelnen Komponisten so nachhaltig geprägt worden wie die barocke Triosonate, als deren exempla classica die Sammlungen op. 1 bis 4 von Arcangelo Corelli gelten. Die normative Wirkung, die von diesen Werken ausging, führte dazu, daß die rund 70 Jahre umfassende Entwicklung der Gattung bis zum Erscheinen von Corellis Opus 1 (1681) in der Musikgeschichtsschreibung so gut wie ausschließlich als teleologisch ausgerichtete „Vorgeschichte“ dargestellt wurde. Und so sehr auch immer wieder die Leistungen einzelner Komponisten wie Biagio Marini oder Giovanni Legrenzi hervorgehoben wurden, so betrachtete man ihre Werke doch häufig im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Ausprägung des Corellischen Stils. Ein wesentlicher Grund für diese enge Betrachtungsweise war ohne Zweifel die mangelhafte Kenntnis des erstaunlich großen Repertoires, dessen gründliche Sichtung und ausführliche Darstellung nun Peter Allsop, anknüpfend an William S. Newmans Studien zur *Sonata in the Baroque Era* unternommen hat. Grundlage seiner Arbeit sind zum einen sämtliche überlieferten Drucke, in denen Triosonaten enthalten sind (also auch gemischte Sammlungen, in denen etwa Instrumentalwerke neben Vokalcompositionen stehen), darüber hinaus aber auch Handschriften, die insbesondere für die Überlieferung der römischen Tradition von großer Bedeutung sind.

Der Betrachtung von regionalen Entwicklungen und der Leistung einzelner Komponisten, die den größten Teil des Buches ausmacht, stellt Allsop sinnvollerweise vier Kapitel voran, die übergreifende Fragen und Probleme behandeln. Allsop setzt die regionalen Eigenheiten in Beziehung zur politischen Situation Italiens im Seicento, verweist auf gesellschaftliche Funktionen von Instrumentalmusik, behandelt verschiedene Besetzungstypen, vor allem aber bemüht er sich um terminologische Klarheit — sofern dies für eine Zeit, in der viele Begriffe synonym verwendet wurden, überhaupt möglich ist. So divergieren die Vorstellungen darüber, was eigentlich eine Triosonate sei, im Lauf der Gattungsgeschichte ganz erheblich. Eine Sonate mit zwei Melodiestimmen und einer lediglich die Harmonie

stützenden Baßstimme wurde im frühen 17. Jahrhundert als Sonata a2 kategorisiert, ist also, obwohl drei Stimmen notiert sind, nach dem Verständnis der Zeit eine „Duosonate“. In Werken, die ausdrücklich den Hinweis „a3“ tragen, sind dagegen alle drei Stimmen an der imitatorisch-kontrapunktischen Entfaltung des Tonsatzes beteiligt, wobei die Continuo-Stimmen in der Regel die jeweils tiefste Stimme verdoppelten (oftmals in vereinfachter Weise). So sehr sich Sonaten a2 aber satztechnisch auch von solchen a3 unterscheiden, so gibt es doch viele strukturelle Gemeinsamkeiten, die es rechtfertigen, sie als verschiedene Ausprägungen einer Gattung, der „Trio“-Sonate, zu verstehen.

Den „Regional Developments“ ist der umfangreiche zweite Teil des Buches gewidmet, dessen Ehrgeiz es ist, „nearly every known 'trio' composition of composers who began publishing instrumental music before 1681“ (S. VIII) vorzustellen. Angesichts eines sehr großen Repertoires erzwingt ein solcher Anspruch eine oftmals sehr allgemein gehaltene Darstellung, die nichtsdestotrotz stets von der souveränen Kenntnis des Autors zeugt. Obwohl Allsop sich immer wieder in Details verliert, gelingt es ihm, stilistische Charakteristika einzelner Komponisten plastisch herauszustellen und damit eine Basis für das große, Corelli gewidmete Schlußkapitel zu schaffen. Auf der Grundlage der Kenntnis der Vorgänger kann Corellis Leistung angemessen gewürdigt werden, und es wird deutlich, daß Corelli viele Eigenheiten älterer Komponisten gar nicht für sein eigenes Schaffen fruchtbar gemacht hat. Seine Triosonaten sind keineswegs die Synthese des Vorausgegangenen, wie häufig behauptet wurde; aus dessen Reichtum wählte Corelli nur einiges aus.

Eine fundamental neue Sichtweise ermittelt Allsops Buch nicht, vielmehr bündelt und ergänzt es aktuelle Forschungsansätze und -ergebnisse und verhilft dem Leser zu einem ublick über die Frühgeschichte der Triosonate. Wie alle Bücher, die von renommierten angelsächsischen Verlagen betreut werden, weist auch dieses eine exzellente Ausstattung auf, die die Freude an der Lektüre vergrößert. Um so mehr ist zu bedauern, daß nicht weniger als 235 Notenbeispiele unbequemerweise im Anhang nachzuschlagen sind, von denen etliche durchaus entbehrlich gewesen wären,

hätte Allsop sich dazu entschlossen, statt eine enzyklopädische Gesamtschau vorzulegen, einige zentrale Werke exemplarisch zu besprechen. Bedauerlich ist auch, daß alle nicht englischen Zitate nur in englischer Übersetzung erscheinen. Bei zahlreichen deutschen Texten geht auf diese Weise so manche Nebenbedeutung verloren. Zur deutschen Literatur scheint Allsop ohnehin kein sonderlich inniges Verhältnis zu haben, anders läßt sich die fehlende Auseinandersetzung mit so wichtigen Arbeiten wie Willi Apels Buch *Die italienische Violinmusik des 17. Jahrhunderts* (Wiesbaden 1983) oder Ludwig Finschers Aufsatz über *Corelli als Klassiker der Triosonate* (in: *Studi Corelliani* 2[1978]) kaum erklären; geradezu befremdlich scheint das Fehlen eines Hinweises auf die neue historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Corellis, die seit einigen Jahren im Laaber-Verlag erscheint, zumal Allsop in seiner Bibliographie ansonsten detaillierte Hinweise auf moderne Ausgaben der besprochenen Werke gibt.

(Mai 1993) Thomas Seedorf

*Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Hrsg. von Wolfgang SCHMIEDER. 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990. XLVI, 1014 S.*

Das *Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs*, das Wolfgang Schmieder 1950 termingerecht zur 200. Wiederkehr des Bachschen Todesjahres veröffentlichte, wurde schon bei seinem Erscheinen „mit höchstem Respekt“ als „gewaltige Leistung“ gewürdigt (so Friedrich Blume in seiner Rezension in *Mf* IV, 1951, S. 226). Heute, im Zeitalter der Kopierautomaten und der Datenverarbeitung, steigert sich dieser Respekt zu bewunderndem Staunen über dieses Zeugnis des Forscherfleißes und der Beharrlichkeit eines Einzelgängers, der sich auch durch den kriegsbedingten Verlust (1943) des druckfertigen Manuskripts nicht entmutigen ließ, das Ganze aus verbliebenen Resten wieder zusammenzufügen.

Schmieders Katalog wurde zur Ausgangsbasis der durch den Impuls des Bach-Gedenkjahres angeregten neueren Bachforschung. Es liegt im Wesen solcher Datensammlungen, daß sie durch jedes neue Forschungsergebnis, für das sie selber erst die Voraussetzungen geschaffen

haben, an Aktualität verlieren. Während das Kernstück, die Nomenklatur der BWV-Nummern, sich fest in der Praxis einbürgerte, ließen vor allem die ebenso umwälzende wie weitreichende Revision der Chronologie der Leipziger Vokalwerke Bachs durch Georg von Dadelsen und Alfred Dürr, aber auch die Ergebnisse der Quellenforschung im Rahmen der Arbeiten zur *Neuen Bach-Ausgabe* sowie manche neuen Erkenntnisse bezüglich der Echtheit umstrittener Kompositionen und einige Neuentdeckungen Bachscher Originalkompositionen das Verzeichnis in vielen Detailangaben als überholt erscheinen. Um diesen Rückstand auszugleichen, hat der Herausgeber jahrzehntelang ergänzende und berichtende Forschungsergebnisse registriert, um sie 1985 in einer völlig überarbeiteten Neuausgabe des Verzeichnisses zu veröffentlichen. Obwohl die Druckvorlage zu diesem Zeitpunkt im wesentlichen fertiggestellt war, zögerte sich der Herstellungsprozeß des umfangreichen Bandes doch um weitere fünf Jahre hinaus. Dem hochbetagten Herausgeber, der 1990 starb, noch bevor sein opus ultimum an die Öffentlichkeit gelangt war, standen seinen Angaben zufolge in der Schlußphase der Arbeit die Herren Herbert Schiffels, Stefan Koch und Thomas Welke sowie das Ehepaar Kurt und Dorf Müller als wirksame Helfer zur Seite.

Die redaktionellen Arbeiten an der Neuausgabe waren 1985 grundsätzlich abgeschlossen, so daß der gerade in diesem Bach-Gedenkjahr erheblich angestiegene Informationsfluß „nur ausnahmsweise noch ergänzend berücksichtigt werden“ konnte. Die bis zum Redaktionsschluß bekannt gewordenen relevanten Forschungsergebnisse aber sind zuverlässig eingearbeitet und haben den Gesamtumfang dieses Stausees der Bachforschung auf über 1000 Seiten anschwellen lassen. Zu berücksichtigen waren dabei in erster Linie die vielen Neuerkenntnisse zur Chronologie, die die erste Ausgabe in den letzten Jahren besonders „alt“ erschienen ließen. Die Quellenangaben wurden wesentlich erweitert: über die Autographen hinaus sind nun auch die Abschriften von Bedeutung erfaßt und anhand einer Klassifizierung von 1 (Autographen) bis 6 (Verschollene Handschriften) übersichtlich dargestellt. In großem Umfang wurden auch die Literaturangaben ergänzt, wobei angesichts der Fülle der Publikationen, selbst wenn man nur die quel-

lenkundlich relevanten Veröffentlichungen berücksichtigt, eine — zwangsläufig subjektive — Auswahl unvermeidlich war. Trotzdem ist das neue BWV zur Zeit die reichhaltigste Fundgrube für Informationen über werkbezogene Literatur. Bedauerlich bleibt allerdings, daß — von Ausnahmen abgesehen — auf die oft wichtigen Beiträge in Bach-Jahrbüchern weiterhin nicht durch Titel- und Verfasserangaben, sondern nur durch das Sigel: BJ (mit Jahresangabe) hingewiesen wird.

Als neue Kategorie wurden Konzertrekonstruktionen mit der Zusatzsignatur R (z. B. BWV 1064 R) in das Verzeichnis einbezogen, jedenfalls soweit sie durch Veröffentlichungen in NBA VII/7 sanktioniert worden sind. Die Satznumerierung mehrsätziger Werke ist nun in den bislang abweichenden Fällen an die Zählweise der *Neuen Bach-Ausgabe* angepaßt, so daß in Zukunft — vor allem beim Bezug auf die Passionsmusiken — umständliche Konkordanzangaben entfallen können.

Neu aufzunehmen waren die seit 1950 bekanntgewordenen authentischen Kompositionen Bachs. Auf die ehemals den krönenden Abschluß bildende *Kunst der Fuge* mit der Nummer 1080 folgt nun unter BWV 1081 bis 1120 ein buntgemischtes Gefolge von 40 Nachzügeln unterschiedlicher Qualität. Allerdings zeigt sich bei deren Eingliederung ebenso wie bei der Umschichtung von Kompositionen, die inzwischen als unecht nachgewiesen wurden, die Problematik der Grundkonzeption des Schmiederschen Werkverzeichnisses.

Der Herausgeber hat seinerzeit alles was ihm an Informationen zugänglich war in bewundernswerter Weise erfaßt, nach Gattungen und Werkgruppen gegliedert und das solcherart Geordnete fortlaufend durchgezählt. Dabei bleiben im Endergebnis die Gattungsgrenzen unsichtbar; man sieht den Nummern BWV 524 und 525 nicht an, daß sie die letzte Vokalkomposition (*Quodlibet*) und das erste Instrumentalwerk (*Orgeltriosonate Es-dur*) des Verzeichnisses darstellen. Ein solches, einen einmaligen Ordnungszustand festhaltendes, kontinuierliches Numerierungsprinzip macht eine spätere Umgestaltung im Grunde unmöglich. Die lückenlose Zählung eines zufällig entstandenen, aber als absolut gesetzten Inventars bildet ein geschlossenes System, das weder Umstellungen noch Einfügungen erlaubt. Jede Ergänzung durch bloße Weiterzählung widerspricht

dem ursprünglichen, nach Werkgruppen ordnenden Prinzip; das gleiche gilt für Umschichtungen innerhalb des alten Bestandes. An der „systematischen Ordnung der Werke Bachs im neuen BWV“ wollte Schmieder aber „unter allen Umständen“ festhalten. Daraus ergibt sich generell eine gewisse Beharrungstendenz, die Deplaziertes möglichst an seinem Platz belassen will und — vor allem im Anhang — viel entbehrlich gewordenen Ballast mitschleppt. Wo aber Umsetzungen unumgänglich sind, hat der Herausgeber in vielen Fällen (bei etwa 150 der nunmehr rund 1400 BWV-Nummern) die praktikable fortlaufende Zählweise durch ein kompliziertes System von Zeichenkombinationen ersetzt, das generell in sich stimmig, aber in der praktischen Anwendung höchst umständlich erscheint.

Die Neuzugänge in das Verzeichnis einzugliedern genügt nun nicht allein die laufende Nummer. Die Nachzügler erhalten ihren Hauptstandort unter der Adresse von verwandten Kompositionen zugewiesen, welche ihren Platz jeweils am Ende des betreffenden Werkgruppenbereichs haben. So wurde das neuentdeckte, von Bach kompositorisch angereicherte *Suscepit Israel* aus einem Magnificat von Antonio Caldara als Bachsches „Werk“ anerkannt und zunächst auf den Namen BWV 1082 getauft, dann aber gewissermaßen vom *Es-dur* Magnificat (BWV 243a) adoptiert; es firmiert nun im Katalog unmittelbar hinter diesem unter der Signatur 1082/243a →. Das gleiche Prinzip gilt auch für Versetzungen innerhalb des Verzeichnisses. *Lobet Gott in seinen Reichen* (BWV 11) ist als Himmelfahrtsoratorium von den Kantaten unter die Oratorien befördert worden und in Zukunft unter BWV 11/249b → zu finden. (Dabei ergibt sich systembedingt das Kuriosum, daß die Paten-Komposition eine verschollene Huldigungskantate ist, die zum *Osterratorium* BWV 249 lediglich in Parodiebeziehung steht). Noch komplizierter geht es bei den *Incerta* zu. Nach dem Ordnungsprinzip des BWV kommt alles, was unter dem begründeten Verdacht unberechtigter Titelführung steht, in Anhang II, sozusagen in Untersuchungshaft, was aber der illegitimen Abkunft durch einen namentlich bekannten Erzeuger rechtskräftig überführt ist, wird in Anhang III verbannt. Demnach mußte die früher angezweifelte, inzwischen jedoch als Komposition von Johann Christoph Pez identifizierte *Missa a-moll* kon-

sequenterweise zu den falschen Messen in Anhang III geschickt werden und erhielt die Registriernummer Anh. II 24/Anh. III 167 →. Die aus solchen Verfahren resultierenden Zwänge führen in Extremfällen zu so hypertrophen Bildungen wie BWV 145 (Zusatz b)/ Anh. III 157 → oder BWV 1027 (Sätze 1a, 2a, 4a)/Anh. 46 →, bei deren Verwendung ein schlichter musikologischer Text leicht den Eindruck eines Kommentars zur Steuergesetzgebung hervorrufen könnte.

Der hohe Gebrauchswert des BWV beruhte bisher darauf, daß es, im Gegensatz zu anderen Werkverzeichnissen, durch die einfache durchlaufende Numerierung jede Bachsche Komposition mit ihrer individuellen „Opuszahl“ versah, von denen man viele bald auswendig wußte und zu denen sich in bestimmten Fällen (ich denke etwa an BWV 4, 56, 80, 106, 232, 1048 oder 1080) geradezu emotionale Bindungen entwickelten. Nun ist allerdings dieses Charakteristikum des BWV nicht völlig verloren gegangen: Der Hauptteil ist von Mehrfachsignaturen weniger betroffen und im übrigen dürfte die musikalische Praxis, ähnlich wie beim Köchel-Verzeichnis, die unhandlichen Neuerungen wahrscheinlich ignorieren. Sie wird wohl weiterhin, je nach Sichtweise aus Trägheit oder Treue, die ihr vertrauten natürlichen Zahlen zitieren und die Verwendung der komplizierten Chiffren den Musikphilologen überlassen.

Das *Bach-Werke-Verzeichnis*, das in gewissem Sinne als Kompendium zur *Alten Bach-Gesamtausgabe* die Erträge der Forschung bis zum Jahre 1940 festschrieb, ist durch die Überarbeitung auf einen aktuellen Stand gebracht worden. Den Anspruch, durch die Aktualisierung nun zum Handbuch der *Neuen Bach-Ausgabe* avanciert zu sein, kann es aufgrund seiner Konzeption, die von einem für Bach — aus heutiger Sicht — nicht zutreffenden Werkbegriff ausgeht, nicht erfüllen. Dieses Ziel hat sich ein anderes „analytisch-bibliographisches“ Projekt gesetzt, das noch nicht vollständig vorliegende *Bach Compendium*, das unter günstigeren Voraussetzungen beginnen und aus den Erfahrungen seines Vorläufers Nutzen ziehen konnte. Das BWV aber wird weiterhin gebraucht werden, im doppelten Sinne. Es hat den Vorteil der Vollständigkeit, versammelt an einem Platz unser grundlegendes bibliographisches Wissen über Bachs Werke und wird

stets vom Vorrecht der Erstgeburt profitieren, denn dem Bewußtsein der musikalischen Welt sind seine „Opuszahlen“, zumindest was den Kernbestand Bachscher Werke betrifft, fest eingepreßt.

Als Beitrag zur Vervollständigung sei hier noch eine Auswahl von Berichtigungen und Ergänzungen angefügt. In etlichen Fällen handelt es sich um Angaben zur Besetzung. So ist bei BWV 6/2 (S. 8) die ‚Viola‘ als Alternativstimme für ‚Ob.da caccia‘ zu ergänzen, bei BWV 96 (S. 156) ‚Tromba da tirarsi‘ durch ‚Trombone‘ zu ersetzen; in BWV 144/1 (S. 231) wären dem 1. Chor die duplizierenden Instrumente: ‚Viol.I, Ob.I- Viol.II., Ob.II- Va.‘ hinzuzufügen und bei 244/19 (S. 413) ‚Trav.I, II.‘ in ‚Flauto I, II.‘ zu ändern. Zu den Charakteristica der Frühfassung der *Matthäus-Passion* BWV 244b (S. 426) zählt auch die Besetzung von Nr. 30 mit ‚Basso solo‘ an Stelle von ‚Alto solo‘. Auf die Kongruenz des Chorals BWV 282 (S. 460ff.) mit dem Chorsatz von BWV 95/1 sollte hingewiesen werden. Das Incipit von BWV 1044/1 ist in Takt 2, 2. Zählzeit der Oberstimme rhythmisch falsch notiert (richtig sind 4 Sechzehntel). Die Bachs *Christe eleison* BWV 242 (S. 398) enthaltende *Messe in c-moll* BWV Anh. II 26 (S. 821) stammt nach Feststellung von H.-J. Schulze von Francesco Durante.

(Juni 1993)

Emil Platen

KIRSTEN BEISSWENGER: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1992). 451 S. (Catalogus Musicus XIII.)*

Die Dissertation Kirsten Beißwengers unternimmt den Versuch, die Notensammlung Johann Sebastian Bachs, das heißt, die fremden Werke, die sich in seinem Privatbesitz befanden, zusammenzustellen und sie somit als Bestand zu rekonstruieren. Ziel dieser Unternehmung ist es, sich ein genaues und möglichst umfassendes Bild davon zu machen, was Bach an Fremdeinflüssen aufgenommen hat und, für den Fall einer hinreichend genauen Datierung, ab wann die jeweiligen Vorbilder in sein Gesichtsfeld traten und ihre Wirkung entfaltet haben. Da eine zeitgenössische Auflistung nicht bekannt ist und der Bestand nach Bachs Tod geteilt bzw. zerstreut wurde, ist die Lösung dieser Aufgabe sehr schwierig und arbeitsaufwendig; realistischerweise wird man davon auszugehen haben, daß der Bestand nur partiell und nicht in

jedem Einzelfall mit hinlänglicher Sicherheit definiert werden kann. Voraussetzungen für ein Gelingen dieser anspruchsvollen Aufgabenstellung sind: gute Quellenkenntnis, Sicherheit im Umgang mit den diplomatischen Hilfsmitteln, minutiöse Erfassung minimaler Veränderungen einzelner Schreibereigenheiten, Wissen um die Überlieferungsgeschichte der einzelnen Bestände und Sammlungen — kurz gesagt: eine immense Detailkenntnis gepaart mit einem sicheren Überblick, der den Autor davor bewahrt, im Meer der vielen Einzelfakten unterzugehen.

Es wird das Verdienst der Autorin nicht schmälern, wenn zu konstatieren ist, daß diese Leistung nur erbracht werden kann, wenn man mitten in der Tradition der engeren Bachforschung steht — nicht von ungefähr ist diese Arbeit in Göttingen entstanden —, wenn man einen engen Kontakt zu den Wissenschaften hat, die über Jahrzehnte hinweg die Voraussetzungen geschaffen und den Apparat für die wissenschaftliche Arbeit bereit gestellt haben. Und von den vielen im Vorwort dankend erwähnten Persönlichkeiten seien nach der Lektüre vor allem vier hervorgehoben, deren geistige Vaterschaft sich aufdrängt: Georg von Dadelsen, Alfred Dürr, Christoph Wolff und Yoshitake Kobayashi.

Arbeiten, die der streng philologischen Methode verpflichtet sind — und die Autorin bekennt sich ausdrücklich dazu (S. 25) —, laufen nicht selten Gefahr, neben Detailversessenheit und Akribie, den übergeordneten, größeren Zusammenhang, die eigentliche historische Nutzbarmachung aus den Augen zu verlieren. Ansatzweise und vereinzelt muß dies auch hier konstatiert werden. Die Beschreibung der Besetzungsveränderungen, insbesondere die „Änderungen der instrumentalen Oberstimmen“ (S. 126—130), lassen keine spezifische Verfahrensweise Bachs erkennen, die im Rahmen des Themas fruchtbar gemacht werden könnte.

Dies sind aber Ausnahmen. Ihnen stehen Teile gegenüber, in denen Detailkenntnis und breites Sachwissen neue Perspektiven eröffnen oder bereits bestehende Hypothesen verifizieren bzw. falsifizieren. So etwa, wenn im Kapitel IV („Die Entstehungsgeschichte der Notenbibliothek“) belegt wird, daß Bach bis in seine späten Lebensjahre hinein sich auch modernen Vorbildern zugewandt hat (S. 67, 85, 100). Oder wenn im Zusammenhang mit dem

Passions-Pasticcio nach Reinhard Keisers *Markus-Passion* die Autorschaft Bachs für fünf Sätze wieder in Frage gestellt wird. In besonderer Weise beeindruckt die Erarbeitung einer differenzierten Beschreibung und zeitlichen Einordnung der Bachschen Handschrift während seines Weimarer Aufenthaltes (1708—1717). Es gelingt der Autorin, die Weimarer Jahre Bachs in drei unterscheidbare Schriftphasen zu unterteilen, womit auf der Basis diplomatischer Hilfsmittel eine bessere Datierung möglich wird. (Die geistige Nähe zu Y. Kobayashis Arbeit *Bemerkungen zur Spätschrift Johann Sebastian Bachs* tritt hier besonders deutlich in Erscheinung.)

Naturgemäß ist die Rekonstruktion von Bachs Notenbibliothek hypothetisch. Beißwenger unterteilt in drei Kategorien: 1. Der nachweisbare Bestand, 2. Werke, deren Zugehörigkeit quellenmäßig nicht gesichert ist und 3. auszuschließende Werke. Auch wenn in Zukunft die eine oder andere Ergänzung oder Berichtigung nötig sein sollte, so wird dies kaum etwas am Sinn und Nutzen dieser Arbeit ändern; sie ist für die Bachforschung als Grundlage weiterer wissenschaftlicher Arbeit hoch anzusetzen. Formale oder stilistische Einwände bleiben demgegenüber marginal: so etwa die unterschiedliche Abkürzung von Anonymus („An“ bzw. „Anon“), wobei unglücklicherweise ein übersehener Druckfehler auf den S. 332 zur dritten Variante „Ano“ führt oder wenn François (Couperin) teilweise ohne Cédille geschrieben wird (S. 279, 350, 351) im Gegensatz zu S. 403 und 420. Lesefehler bzw. stilistische Nachlässigkeiten wie auf den Seiten 59, 78 und 79 sind Ausnahmen. Ein umfangreicher Registerteil am Schluß des Bandes, ermöglicht einen guten Zugriff und erleichtert die Arbeit. Der Katalogteil ist mit Notenincipits und vielfältigen Angaben versehen. Es ist davon auszugehen, daß diese wissenschaftliche Arbeit in Zukunft häufig — zitiert oder ungenannt — Basis weiterer Forschungsbeiträge sein wird.

(Juni 1993)

Günther Wagner

212/15 eb S2  
Mozart in Kursachsen. Hrsg. von Brigitte RICHTER und Ursula OEHME. Leipzig: Stadtgeschichtliches Museum 1991. Breitkopf & Härtel Wiesbaden. 171 S., Abb.

Unter der Fülle der im bzw. zum Mozartjahr 1991 erschienenen Literatur wurde die vorliegende Publikation bisher kaum beachtet. Die

in einem vorzüglichen Druck vorgelegte und mit reichem Bildmaterial ausgestattete Schrift enthält in 12 Beiträgen die wichtigsten Fakten und Informationen über die Besuche Mozarts von 1789 in Leipzig und Dresden. Darüber hinaus wird kaum bekanntes und unbekanntes Material vor allem zur sächsischen Mozartrezeption des 18. bis 20. Jahrhunderts mitgeteilt. In ihrem Beitrag *Mozart in der kurfürstlichen Residenz Dresden* geht Ortrun Landmann allen Spuren nach, die sich heute noch über den nur sechstägigen Dresdner Aufenthalt nachweisen lassen. So wird ausführlich über Mozarts Konzerte und seine Kontakte zu Dresdner Persönlichkeiten berichtet. Die nächste Station machte Mozart anlässlich seiner Reise nach Potsdam in Leipzig. Auch die Rückreise nach Wien sollte ihn noch einmal für einige Tage nach Leipzig führen. Johannes Forner recherchierte über das interessante Thema *Mozart und die Gewandhauskonzerte* und spannt dabei den Bogen bis in unsere Zeit. Hans-Joachim Schulze widmete sich dem Gegenstand *Mozarts Begegnung mit dem Leipziger Thomanerchor und den Motetten Johann Sebastian Bachs*. Historisch Belegtes und anekdotisch Überliefertes werden kritisch beleuchtet. Hier wäre noch Mozarts Treffen mit dem späteren Altenburger Stadtkantor Johann Friedrich Samuel Döring (1766—1840) nachzutragen. Brigitte Richter beschäftigte sich mit den *Erstaufführungen von Mozarts Opern auf dem Leipziger Theater des 18. Jahrhunderts*. Ebenfalls mit der Leipziger Theatergeschichte befaßt sich Fritz Hennenbergs Aufsatz *Ernst Lerts Mozart-Verständnis*. Hier wird das Wirken des Mahlerschülers und Leipziger Regisseurs gewürdigt. Katrin Sohl berichtet über *Mozart-Ehrungen im Spiegel der Leipziger „Illustrierten Zeitung“*. Als ein reizvolles Thema aus dem Bereich der bildenden Kunst erweisen sich die Untersuchungen von Karl-Heinz-Mehnert *Grafische Blätter von Max Slevogt und Hans Meid im Museum der bildenden Künste Leipzig*.

In je einem Beitrag setzen sich Klaus Gernhardt und Georg Ott mit dem Problem Mozart und die Tasteninstrumente seiner Zeit auseinander. Von großem dokumentarischen Wert ist die Studie von Ursula Walter über *Verschollen geglaubte Musikhandschriften der Familie Mozart im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig* mit der Erstveröffentlichung eines bisher unbekanntes Notenautographs von Mozart. Das

Thema Mozart und die Freimaurer ist der Gegenstand des abschließenden Beitrages *Mozarts musikalisches Albumblatt für einen Leipziger Logenbruder* von Brigitte Richter.

Der inhaltlich wertvolle und optisch ansprechende Druck erweitert unser Wissen über Mozarts Aufenthalt und Nachwirken im mitteleuropäischen Raum beträchtlich.

(Juli 1993)

Eberhard Möller

ANNEGRET HEEMANN: *Männergesangsvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur städtischen Musikgeschichte Münsters. Frankfurt a. M.-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1992). 369 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 74.)*

Heemann formuliert in ihrer Dissertation den Anspruch, mit der Arbeit einem „Desinteresse der Musikwissenschaft gegenüber der allgemeinen deutschen Sängerbewegung“ entgegenwirken zu wollen (S. 1). Im Mittelpunkt der Untersuchungen sollen Männergesangsvereine stehen.

Bei der Problematisierung von auftretenden Fragen (z. B. Vereinswesen sei „in seiner Struktur und in seinem Aussehen bis heute jedoch von der Forschung eher unberücksichtigt geblieben“ [S. 29] oder „Zentrale Novität“ des 19. Jahrhunderts sei das Vereinswesen [S. 4]) gelingt es Heemann allerdings nicht, Nachweise ihrer formulierten Hypothesen schlüssig zu bringen. Im Gegenteil, sie widerspricht sich oft. Bereits bei dem Vorwurf des Desinteresses der Musikwissenschaft ist dies ersichtlich (S. 1 und S. 48), einerseits die Behauptung, andererseits der Hinweis auf umfangreiche Literatur; oder die Aussage, erst im 20. Jahrhundert werde dem Phänomen des Männergesangswesens wissenschaftliches Interesse entgegengebracht (S. 31), dagegen: „Besonders im 19. Jahrhundert wird in der Literatur versucht, den Männergesang in seinem geschichtlichem Ursprung zu ergründen“ (S. 34). Es fehlt der Arbeit an innerer Logik. Immer wieder wird beim Lesen der Eindruck erweckt, daß die Autorin versucht, ihre Untersuchungen vorgefaßten Meinungen anzupassen. Insbesondere die Musikanalyse (z. B. S. 235) läßt an Tiefgründigkeit sehr zu wünschen übrig. Dies gipfelt in dem Schluß, daß die Männerchorkompositionen wenig ge-

haltvoll, insbesondere in musikalischer Hinsicht, gewesen seien (S. 228). Aber bei der Auseinandersetzung mit den Repertoires fallen neben den Namen von einheimischen Komponisten solche wie Schubert, Mendelssohn Bartholdy, Schumann sehr oft. Daß die Autorin im Kapitel zur Liedertafel in Münster vom Gründungsjahr schreibt (S. 159), ohne das Jahr (1822) zu nennen oder Behauptungen unreflektiert läßt, wie die konstruierte zur Übernahme mehrerer Chöre durch Grein und Treff (S. 176), ohne zu berücksichtigen, daß bis zu fast 40 Jahren zwischen den einzelnen Aktivitäten liegen, ist mehr als verwunderlich.

Hervorzuheben ist die Art der Anlage dieser Arbeit, die eine instruktive Übersicht anhand der Fülle des ausgewerteten Materials zu Geschehnissen der Vereinsbewegung in Deutschland, insbesondere Münsters gibt. Die 262 Seiten umfassende Darstellung bezieht sich auf den Zeitraum von 1809 (Gründung der Berliner Liedertafel) bis 1933 (Machtergreifung Adolf Hitlers). In neun Kapiteln geht die Autorin auf die äußeren Bedingtheiten der Vereinsentwicklung und die innere Verfassung der Männerchöre ein. Ein Anhang bietet umfänglich Material zur weiteren Beschäftigung mit dem Thema „Männergesangsvereine“. Hervorzuheben sind die Notenbeispiele sowie das Quellen- und Literaturverzeichnis. Das unvollständige Abkürzungsverzeichnis läßt den Hinweis auf die Verwendung gängiger oder dudengerechter Abkürzungen vermissen. Außerdem wäre ein Siglenverzeichnis nützlich gewesen, um Anmerkungen immer eindeutig und benutzerfreundlich anzuordnen. Auf ein Namensregister hat die Autorin leider verzichtet.

(Juni 1993)

Torsten Fuchs

392 / 1993 / 107  
**WLADIMIR STASSOW: *Meine Freunde Alexander Borodin und Modest Mussorgski. Die Biographien. Mit 30 Briefen aus der Korrespondenz zwischen Wladimir Stassow und Mili Balakirew sowie einem Essay von Sigrid Neef.*** Hrsg. und mit ausführlichen chronologischen Verzeichnissen der musikalischen Werke Borodins und Mussorgskis versehen von Ernst KUHN. Aus dem Russischen übersetzt von Bärbel BRUDER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1993). 315 S.

Die Publikation ist Teil einer ausgedehnten Schriftenreihe zur erstmaligen deutschen Publikation von Quellentexten zur russischen Musik. Stasov, von Haus Archäologe, Musik- und Kunstkritiker, beruflich Bibliothekar an der Petersburger Hofbibliothek, war nicht nur Chronist jener Gruppe russischer national orientierter Komponisten: Balakirev, Cui, Borodin, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, für die übrigens er die Bezeichnung „Mächtiges Häuflein“ prägte, sondern auch ihr Ratgeber — mitunter doch in Denkweisen befangen, die nicht allen ihren musikalischen Höhenflügen gerecht wurden, findet Sigrid Neef in ihrem einleitenden Essay. Der beigegebene Briefwechsel legt zu einigen Ausführungen Stasovs die Quellen dar, wodurch sich gelegentlich Gesagtes wiederholt. Stasovs Art zu denken und zu schreiben, läßt sich dank der sensiblen Übersetzung Bärbel Bruders bewundern. Faszinierend ist (wie auch in einem anderen Band der Edition Kuhn) die Gestalt Aleksandr Borodins in ihrer wissenschaftlich-künstlerischen Doppelbegabung, und als Kapitel russisch-deutscher Musikgeschichte immer wieder bemerkenswert, welche Rolle der Weimarer Hofkapellmeister Franz Liszt bei der Entdeckung der slawischen Musikkulturen spielte (für die er wohl aus seiner burgenländischen Heimat ein besonderes Ohr mitbrachte.) Daß das Schmähwort „links“ für alle innovatorische Musik nicht erst eine Erfindung der sowjetischen Nomenklatur war, und beinahe war das zu vermuten, erfahren wir nun dezidiert auf S. 177, wo der Musikkritiker Hermann Laroche dem „linken Flügel“ . . . Robert Schumann zurechnet! Das war 1874.

Die Transkription russischer Namen und Titel geschieht im allgemeinen nach Duden, aber bei manchen bibliographischen Angaben, zumal in den Fußnoten, wird die wissenschaftliche Transliteration unvermeidlich, und die gelingt nun nicht mehr richtig im Zeichen des unaufhaltsamen Computerfortschritts, der das dazu nötige diakritische Zeichen, das tschechische „Haček“ des Jan Hus, aus dem Umkreis der computerwürdigen Buchstaben längst eliminiert hat und, wie man hört, auch dem französischen Accent circonflexe zu Leibe rücken will — wann unser ä- und ü-Pünktchen an der Reihe sind, kann man nur bange mutmaßen.

Den Editionen des Verlages Kuhn möchte man Erfolg und Interesse wünschen in einer Umwelt, in der immer noch gilt „Slavica non leguntur“. Der russische Bär mag sich derzeit aus der Weltpolitik verabschiedet haben, doch in der Musik — angefangen bei Tschairowsky und Musorgskij bis hin zu Sofia Gubajdulina und Edison Denisov — wird man sich über seine enormen Kräfte nicht täuschen dürfen.  
(Juli 1993) Detlef Gojowy

SUSAN YOUENS: *Hugo Wolf. The Vocal Music. Princeton: Princeton University Press (1992). XIX, 384 S., Notenbeisp., Abb.*

Susan Youens nähert sich Wolfs Vokalwerk aus unterschiedlichen Richtungen. Sie geht den Problemen Wolfs in dessen frühem Liedschaffen nach, die sich aus der Orientierung an Schumanns Werken ergeben (mit dem unvollendeten *Was soll ich sagen* als Schlüsselwerk); sie widmet sich dem Thema „Wolf und musikalischer Humor“, stellt einleuchtend Übereinstimmungen zwischen Wolfs Auffassung und Sigmund Freuds Ideen in *Der Witz* fest und kommt zu einer Differenzierung der Humoransätze Wolfs in seinen Mörike-, Eichendorff- und Goethe-Vertonungen. Dem *Italienischen Liederbuch* nähert sie sich über die Rolle der Frauengestalten, bestimmt daraufhin Wolfs Position in der Balladentradition (vor allem mit Blick auf die Carl-Loewe-Renaissance am Jahrhundertende) und bestimmt anhand des *Spanischen Liederbuchs* mit Hilfe von Parallelvertonten der einzelnen Gedichte Wolfs Position im Lied nach 1850. Damit ist nicht einmal dem Anspruch nach ein ‚definitives‘ Bild Wolfs gezeichnet, sondern auf gleichem Raum ein viel farbigeres, aussagekräftigeres entwickelt, weil die Unterschiedlichkeit der Zugänge bereits selbst Informationscharakter hat und dieser auch sinnvoll genutzt wird.

Nicht nur in diesem systematischen Zugriff, sondern auch im Detail besticht Youens' Darstellung: in der Breite des Blickwinkels, den sie mit der Einbeziehung der zeitgenössischen Liedszene dem Betrachter erschließt, und ebenso in der Art ihrer textlichen Analysen, die den musikalischen als etwas Eigengesetzliches stets vorausgeht (dabei wird für das *Italienische* und *Spanische Liederbuch* jeweils auch bis auf die originalsprachigen Vorlagen zurückgegriffen; bis auf marginale Details wird für die deut-

schen Texte auch der Tonfall erstklassig erschlossen). Manches Detail mag überspitzt formuliert sein — ob etwa in *Abschied* der Walzer, der den Treppensturz des Kritikers begleitet, tatsächlich ein Wiener „local joke“ sei. Auch manche Generalisierung im Romantik-Bild als „teutonic“ läßt Fragen offen. Grundsätzlich nimmt man derlei als Teil eines farbigen Analysestils letztlich in Kauf.

Für den Schlußteil rückt Youens vom Systematischen ab und widmet sich dem Opernwerk Wolfs in einem detaillierten Überblick. So substanzreich die Ausführungen sind, geben sie dem Buch den Charakter einer lockeren Essay-Folge — den dieses zuvor an sich nicht hat.  
(Juli 1993) Konrad Küster

270/xxx  
NICOLE LABELLE: *Catalogue raisonné de l'œuvre d'Albert Roussel. Louvain-la-Neuve: Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Collège Erasme [1992]. XII, 159 S. (Musica Neolovaniensia Studia 6.)*

Erst in jüngerer Zeit vermehren sich die Bemühungen, wissenschaftliche Werkverzeichnisse auch für Komponisten national beschränkten Ansehens zu erstellen. Zu diesen gehört sicherlich auch Albert Roussel (1869—1937): in Frankreich ein vielgespielter „Klassiker“ der Moderne, im Ausland — mit Ausnahme einiger weniger Orchesterwerke — mehr dem Namen als dem Schaffen nach geläufig.

Die Autorin des nun vorgelegten Verzeichnisses, die an der Universität Ottawa lehrende Dozentin Nicole Labelle, erwarb sich bereits durch die kommentierte Herausgabe der Schriften und Briefe (Paris 1987) bleibende Verdienste um Roussel. Ihre jahrelangen Bemühungen, alle werkgenetisch relevanten Fakten und Zeugnisse zusammenzutragen, lassen sich nur vor dem Hintergrund angemessen würdigen, daß sie fast ohne Vorarbeiten erfolgten.

Üblicherweise verfährt Labelle nach der Angabe des Titels und der Wiedergabe des Werk- bzw. Satzincipits (bei Orchesterwerken in voller Partitur, was das ungewöhnliche DIN A 4-Format erklärt) nach folgendem Schema: Kompositionsort und -datum; Handschriften („Manuscripts autographes“, welche allerdings auch Abschriften von fremder Hand auflisten); bei Vokalwerken: Textquelle; Besetzung; Widmungsträger; bei Bühnenwerken: Personen bzw. Rollen, Schauplätze und Handlungsver-

lauf; Ausgaben; Ur- bzw. Erstaufführung; gegebenenfalls Kommentar und Literaturangaben. Während die Beschreibungen der Autographe, die meist auch als Stichvorlage der Editionen dienen, sehr detailliert ausfallen, sind die Angaben zu den Textvorlagen und den oft wenig bekannten Autoren sehr dürftig, zumal der Kommentar in den meisten Fällen auf die vermutete Entstehungszeit der Musik beschränkt bleibt.

Erhöhen die nach Titeln, Gattungen, Chronologie und Verlagen geordneten Register sowie die auf Vollständigkeit (bis Oktober 1989) angelegte Diskographie den Gebrauchswert des Verzeichnisses beträchtlich, so erscheint die Anordnung der Werke selbst nicht unproblematisch. Die an sich denkbare Auflistung nach Opuszahlen verwirft Labelle aufgrund der großen Zahl (15) von ohne Opuszahlen veröffentlichten Werken einerseits und der Doppelbelegung von op. 44 andererseits. Die Alternative, streng chronologisch die Werke neu durchzunummerieren, führt hier zu einer seltsamen Inkonsequenz, indem Labelle den Hauptteil (Nr. 1–75) erst mit Roussels op. 1 beginnen läßt, die früheren Jugendwerke jedoch, soweit sie noch erhalten sind, in den Anhang (Nr. 76–84) verbannt. Die spätere Geringschätzung dieser Jugendwerke durch den Komponisten stellt für diese Anordnung sicherlich kein ausreichendes Argument dar.

Abschließend noch eine kleine Ergänzung zu der Gruppe der nicht erhaltenen Werke: In einem bei Sotheby's (Katalog 5./6. Mai 1988, Nr. 460) angebotenen Briefkonvolut Roussels erscheint ein wohl 1909 komponiertes Ballett, dessen Musik möglicherweise in die Symphonische Dichtung *Évocations* op. 15 eingegangen ist.

(April 1993)

Peter Jost

**ARNOLD SCHÖNBERG: Das bildnerische Werk.** Hrsg. von Thomas ZAUNSCHIRM. Klagenfurt: Ritter-Verlag (1992). 454 S.

Die vom Ritter-Verlag organisierte Ausstellung „Arnold Schönberg — das bildnerische Werk“ zeigt zum ersten Mal das fast vollständig im Familienbesitz befindliche malerische Gesamtwerk des Komponisten, das in der Schönbergrezeption eher im Hintergrund steht. Vereinzelt Ausstellungen und Publika-

tionen haben bisher nur punktuelle Ansätze zur Interpretation des bildnerischen Oeuvres Schönbergs gegeben.

Diese Ausstellung zusammen mit einem umfangreichen, kiloschweren Katalog soll als Beginn einer intensiveren Diskussion verstanden werden. Der vorliegende Katalog beinhaltet neben den Abbildungen der Werke Schönbergs und einem Dokumentenanhang drei aktuelle Aufsätze vom Herausgeber, von Susanne Neuburger und von John Russell, die sich der Frage, ob Schönbergs Bilder „verschlüsselte Botschaften des Unbewußten“ seien, stellen. Für Zaunschirm ist es wichtig, daß endlich einmal die Aussagen der Zeitgenossen Schönbergs und die Forschungsergebnisse der letzten Jahre ernsthaft ausgewertet werden. Denn eine Analyse, die sich mit der Frage befaßt, in welchem Verhältnis Schönbergs Malerei zum kunsthistorischen Kontext steht oder ob sie als Ausdruck seiner psychischen Zustände zu verstehen sind, führt zu keiner kritischen Interpretation. Er versucht vielmehr herauszufinden, worin die Eigenschaften bestehen, die den „konsumierenden Zugriff“ zum Werk verweigern.

Für den unvorbereiteten interessierten Ausstellungsbesucher vermag die Arbeit von Neuburger durch ihre Erläuterungen zu den Begriffen wie der Abstraktion, der Ornamentik, der Vision, der Augen und Hände einen konkreten Zugang zu dem bildnerischen Werk zu ermöglichen. Die Sentenz der Ausstellung hat John Russell treffend formuliert, in dem er die Bilder als eine „freie Autobiographie“ bezeichnet, die den glücklichen und enttäuschten Schönberg darstellt.

(April 1993)

Martina Srocke-Friedrichs

*Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption.* Hrsg. von Wolfgang GRATZER und Siegfried MAUSER. Laaber: Laaber-Verlag (1992). 292 S., Notenbeisp. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 2.)

In dem Band sind 17 Beiträge einer Tagung (Salzburg 1991) vereinigt, deren historische Bandbreite von der Mozart-Rezeption Richard Strauss' bis in die Gegenwart des Mozartjahrs 1991 reicht (vgl. *Mf* 45/1992, S. 54f.). Die meisten der Beiträge beschäftigen sich mit jeweils

einer Person (bisweilen als Repräsentant einer breiteren, auch nationalen Strömung) und erweitern somit den Betrachtungsansatz Thomas Seedorfs (*Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im 20. Jahrhundert*, Laaber 1990) über Strauss (hier: Stefan Kunze), Busoni (Albrecht Riethmüller), Wolf-Ferrari (hier nicht vertreten) und Reger (Susanne Popp) sowie über Deutschland hinaus: Skandinavien und Frankreich (Friedhelm Krummacher, Theo Hirsbrunner) werden ebenso einbezogen wie die Sowjetunion (Wolfgang Gratzner), Pfitzner und Hindemith (Peter Cahn, Giselher Schubert) ebenso wie Schönberg und Strawinsky (Rudolf Stephan, Volker Scherliess); weitere Beiträge greifen aus etwa auf die Situation seit 1945.

Die Streuung der Themen erlaubt in deren Aufarbeitung keine einheitlichen Ansätze, und auf den ersten Blick mag es sonderbar wirken, daß Einzelbeiträge sich mit der Mozart-Rezeption auch solcher Komponisten befassen, für die die Relevanz Mozarts eher fraglich erscheint. Doch darin liegt ein wesentlicher Vorteil des Bandes: In den Beiträgen wird der traditionelle Ansatz, etwa Übernahmen im motivischen oder kompositionstechnischen Bereich festzustellen, mit neuen Gedankengängen überformt. In manchen Fällen ergibt sich ein Ertrag daher auch an unerwarteter Stelle, beispielsweise bei Betrachtung von Beziehungen zwischen *Don Giovanni* und Puccinis *Manon Lescaut* (Peter Revers — als wie veristisch ließ sich also schon *Don Giovanni* selbst interpretieren?) oder bei den Überlegungen, inwiefern man überhaupt von einer Mozart-Rezeption Bartóks sprechen könne (Peter Petersen). Mit der Summe dieser Detailstudien leistet der Band zweierlei: Zunächst bietet er im engeren Sinne ein Kompendium über den aktuellen Stand dieses eher noch jungen Forschungsthemas; daneben entsteht aus der Summe der verschiedenartigen Ansätze etwas geradezu Vorbildliches dafür, wie man musikalischen Historismus (oder allgemein: das Bewußtsein von Komponisten für historische Musik) erfassen könne und welche breite Basis sich für eine vergleichende Fortentwicklung der Erträge ergibt.

(Juli 1993)

Konrad Küster

HELMUT BRENNER: *Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938—1945. Mit einem Vorwort von Wolfgang SUPPAN. Graz: H. Weishaupt (1992). 344 S., Abb.*

Die kultische, kollektive und ideologische Verwendung von Musik ist so alt wie die Menschheit. Der *l'art pour l'art*-Gedanke des *fin-de-siècle* und Adornos *Kritik des Musikanten* stellen zwei unterschiedliche kritische Reaktionen auf eine Vereinnahmung von Musik für außermusikalische Zwecke dar, deren Tatsache sie damit aber indirekt bestätigen. Dies und die umfangreiche Literatur zum Thema Musik und Politik beweisen, daß das Fragezeichen im Titel von Helmut Brenners Buch *Musik als Waffe?* überflüssig ist. Niemand wird heute ernsthaft die Möglichkeit einer Verflechtung von Musik und Politik in Frage stellen. Wie weit die Relevanz dieses Thema bereits ins öffentliche Bewußtsein gedrungen ist, zeigt die Tatsache, daß „Musik und Politik“ schon seit geraumer Zeit ein fester Bestandteil der Lehrpläne an allgemeinbildenden Schulen ist. So ist es einigermaßen übertrieben, von einer „weitgehenden Verständnislosigkeit“ zu sprechen, die bei der „Inziehungbringung der Sachgebiete Musik und Politik vielfach anzutreffen ist“ (S. 18). Die Beschäftigung mit Musik und Politik an sich ist zumindest hierzulande weniger sensationell als Brenner es uns glauben machen möchte.

Brenners Arbeit, die ihren Entstehungsimpuls einem Forschungsprojekt zur Geschichte der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung Graz-Eggenberg verdankt, beabsichtigt zweierlei: Sie will eine Theorie der politischen Musikverwendung formulieren und diese dann am Beispiel des Musiklebens der Steiermark konkretisieren (S. 15). Sie gliedert sich demnach in zwei große Teile: Auf das Kapitel „Hypothesen zur politischen Musikverwendung“ (Kapitel 2) folgt eine Dokumentation der Geschichte des Steirischen Musikvereins (Kapitel 3). Dieser stelle eine wichtige Basis für das Steirische Musikschulwerk dar, das ab 1939 von den Nationalsozialisten als flächendeckende Musikorganisation mit dem Ziel aufgebaut wurde, das Musikleben der Steiermark im Sinne einer völkischen Musikerziehung zu monopolisieren, und das bis zur

Auflösung der Hochschule Eggenberg 1946 existierte (Kapitel 4–5).

Brenner unterscheidet drei Aspekte (Kap. 2), unter denen die politische Verwendung eines Musikstückes analysiert werden kann: die immanente Ebene (Text und Textbezug; musikalische Elemente; Symbolik; Kontext; Komponist/in; Ort der Aufführung; Musikorganisation), die tendenziellen Ebenen (Widerstand, Identitätsstiftung, Ablenkung/Verschleierung; Machtdemonstration) und die intentionalen Ebenen (Primär-, Post- und Präintention). Die anschauliche Vermittlung dieser überzeugenden Gliederung gelingt anhand zahlreicher Fallbeispiele. Kapitel 3 beleuchtet die führende Rolle vor allem des Konservatoriums des Musikvereins, von dem nach dem Verbot der Nationalsozialisten in Österreich wichtige Impulse der subversiven nationalsozialistischen Musikkarbeit ausgingen. Als verkappte nationalsozialistische Aktivität fungierte dabei das offene Singen, wobei die offiziellen Stellen die Möglichkeiten der politischen Einflußnahme durch Musik unterschätzen. In Kapitel 4 werden die ersten Maßnahmen geschildert, die die Nationalsozialisten nach ihrer Machtübernahme am 13. März 1938 ergriffen, um das Musikleben der Steiermark gleichzuschalten und möglichen Widerstand auszuschließen. Überzeugt von der großen Bedeutung der Musik für eine Erziehung im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie, begannen die Nationalsozialisten mit dem Aufbau des Steirischen Musikschulwerkes, das sich in drei Stufen gliederte. Die musikalische Breitenarbeit, die die Basis für die nationalsozialistische Feierkultur legen sollte, kam den Kreismusikschulen zu, die Ausbildung von Berufsmusikern war der Landesmusikschule vorbehalten. Die Spitze der Pyramide stellte schließlich die Hochschule Graz-Eggenberg dar, an der die Musiklehrausbildung stattfand und die an die politische Zuverlässigkeit des Lehrkörpers die höchsten Ansprüche stellte. Der Leser registriert mit Interesse, daß in Eggenberg u. a. Erich Schenk, Walter Kolneder, Karl Marx, Felix Oberboeck und Theodor Warner tätig waren, Persönlichkeiten also, die auch nach dem Kriege in Österreich und der Bundesrepublik Schlüsselstellungen innehatten. Anhand von Schriftdokumenten, Statistiken und reichem Bildmaterial gibt Brenner einen Einblick in die

Struktur und Arbeit dieser drei Bausteine des steirischen Musikschulwerkes, das auch am letztlich gescheiterten Versuch wesentlich beteiligt war, das im April besetzte Slowenien kulturell zu ‚germanisieren‘ (Kap. 5). Brenners Arbeit hat einen hohen dokumentarischen Wert. Sie bemüht sich um eine objektive Darstellung und enthält sich jeglicher Ideologiekritik. Ein Personenregister und ein sehr ausführliches Sachregister erlauben den gezielten Zugang zu einzelnen Fakten.

Trotz dieser Vorzüge ist das Gesamtkonzept dieses Buches unausgegoren. Das liegt zum einen daran, daß viele der in der Einleitung (Kap. 1) aufgeworfenen Fragen unbeantwortet bleiben. So geht Brenner der auf S. 14 aufgeworfenen Frage nach der heutigen Bedeutung des „l'art pour l'art-Status“ der Musik nicht weiter nach, und auch seine „Hauptfrage“ (S. 15), ob das System der politischen Funktionalisierung in der Steiermark zwischen 1938 und 1945 Strukturen aufweise, die über die NS-Zeit hinaus Gültigkeit haben, bleibt unbeantwortet. Der entscheidende Nachteil aber ist ein methodischer: Die beiden Hauptteile Theorie und Dokumentation bleiben, entgegen der in der Einleitung geäußerten Ankündigung, beziehungslos nebeneinander stehen. Brenner wendet seine Theorie auf den Gegenstand nicht an. Es bleibt dem Leser überlassen, die entsprechenden Querverbindungen herzustellen. Brenner wäre besser beraten gewesen, die Dokumentation, die ohnehin das Herzstück des Buches darstellt, getrennt zu veröffentlichen und in einem zweiten Buch seine Theorie der politischen Verwendung von Musik in erweiterter Form und unter stärkerer Einbeziehung der Sekundärliteratur nachzureichen.

(Juni 1993)

Andreas Eichhorn

*HERMANN SCHERCHEN: Werke und Briefe. Hrsg. von Joachim LUCCHESI. Band I: Schriften 1. Berlin-Bern-Frankfurt a. M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften (1991). 292 S.*

Seinem pädagogischen Antrieb folgend, hat der Dirigent und musikalische Universalist Hermann Scherchen seine vielfältigen Tätigkeiten durch Schriften ergänzt. Trotz zweier noch von Eberhardt Klemm betreuter Auswahlbände und trotz des materialreichen Ber-

liner Ausstellungskatalogs von 1986 (ediert von Hansjörg Pauli und Dagmar Wünsche) waren größere Teile des schriftlichen Nachlasses unveröffentlicht geblieben. Als Joachim Lucchesi, damals wissenschaftlicher Mitarbeiter der Akademie der Künste der DDR, mit der Arbeit an der achtbändigen Schriftenausgabe begann, existierten in Berlin noch zwei Kunstakademien, die beide ein Hermann-Scherchen-Archiv beherbergten. Mittlerweile stehen beide Akademien einschließlich ihrer Archive vor dem Zusammenschluß. Die Ausgabe dokumentiert somit — ihrem Urheber durchaus gemäß — den deutsch-deutschen Brückenschlag.

Der zu Scherchens 100. Geburtstag vorgelegte erste Band beginnt mit einem biographischen Essay, in dem der Herausgeber mit vollem Recht die pädagogische Motivation dieses dirigierenden Aufklärers in den Mittelpunkt stellt. Sollte man aber Scherchen als „politisch ignorant“ oder gar als ambivalent gegenüber dem NS-Staat abqualifizieren? Schon aus der Einleitung zum ersten Heft der 1920 von ihm begründeten Zeitschrift *Melos* geht sein Wille zu offener Diskussion, zu Gesetzen ohne Dogma, hervor. Diese Haltung sowie sein frühes Bekenntnis zu Schönberg haben ihn von Beginn an in strikten Gegensatz zu den Nazis gebracht.

Der Band enthält eine chronologisch geordnete Auswahl aus Scherchens Schriften, beginnend mit der zitierten *Melos*-Einleitung und endend mit einem Aufsatz aus den *Gravesaner Blättern*, erschienen im Todesjahr 1966. Die Kriterien der Textauswahl werden nicht genannt. Warum fehlen in diesem Band beispielsweise die Beiträge aus den *Musikblättern des Anbruch* oder der *Freien deutschen Bühne*?

Zu den bislang unveröffentlichten Texten gehört ein Schönberg-Vortrag, gehalten 1922 in Winterthur, in dem das Zerbrechen der Tonalität aus der Eigengesetzlichkeit des *Melos* hergeleitet wird. Aufschlußreich ist auch ein Bericht über seine russische Reise vom Frühjahr 1932, der trotz grundsätzlicher Sympathie Willkürmaßnahmen und die mangelnde Bildung des Publikums nicht verschweigt. Der Kommentar erläutert Eigennamen, jedoch nicht, für wen dieser Bericht entstand und warum er niemals gedruckt wurde.

Der umfangreichste Beitrag ist ein autobiographisches Fragment *Mein erstes Leben (1891—1950)*, das die bereits veröffentlichte

Skizze *Aus meinem Leben* ergänzt. Das lesenswerte Fragment beginnt mit einem sehr persönlichen Bekenntnis zur Mutter und beschreibt sodann die Stufen der eigenen musikalischen Sozialisation. Eine Schlüsselstellung nimmt dabei die *Pierrot Lunaire*-Uraufführung ein, an der Scherchen maßgeblichen Anteil hatte. Aus dem Glauben an den musikalischen Fortschritt und der Hoffnung, Musik könne die Menschen verbessern, hat er in seinen Konzertprogrammen der zeitgenössischen Musik stets einen großen Stellenwert eingeräumt. Aus dieser aufklärerischen Utopie leitet Scherchen auch sein Engagement für die modernen Massenmedien Rundfunk und Fernsehen ab, die er bis zuletzt noch reformieren wollte.

Von winzigen Fehlern abgesehen (auf den Seiten 14 und 249 wird „Uraufführung“ mit Erstaufführung verwechselt) sind die knappen Anmerkungen sowie die von Pauli/Wünsche übernommene Zeittafel korrekt und nützlich. Auf die Folgebände darf man deshalb gespannt sein.

(Juli 1993)

Albrecht Dümling

*SIGRID und HERMANN NEEF: Deutsche Oper im 20. Jahrhundert, DDR 1949—1989. Berlin-Bern-Frankfurt a. M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 595 S.*

Sigrid und Hermann Neef legen mit ihrer neuesten Publikation die erste grundlegende Gesamtübersicht zur Geschichte des Musiktheaters in der ehemaligen DDR vor (beide Autoren haben 1989 in Halle mit Spezialuntersuchungen zu diesem Thema promoviert). Das Handbuch dokumentiert 107 zwischen 1949 und 1989 entstandene Opern von insgesamt 32 Komponisten. Dabei beschränkt sich der Begriff »Oper«, der der Auswahl zugrunde liegt, nicht auf traditionelle Formen, sondern umfaßt Opern für Schauspieler und musikalisch-szenische Aktionen ebenso wie Radio- und Schulopern; unberücksichtigt bleiben hingegen Kinder- und Jugendopern.

Das Handbuch ist nach dem praktikablen, bereits in S. Neefs *Handbuch zur russischen Oper* erprobten Grundschema aufgebaut: Die ausgewählten Komponisten werden mit einer Biographie, einem Werkverzeichnis und einer Liste der Bühnenwerke vorgestellt. Die Präsentation der einzelnen Opern teilt Entstehung,

Uraufführung, Personen und Orchesterbesetzung mit. Die Skizzierung der Handlung und ein ausführlicher Kommentar bilden das Zentrum der Werkmonographien. Editorische Fragen, Literaturhinweise und Vermerke zu Rundfunk- und Plattenaufnahmen schließen die detaillierte Einführung ab.

Die Autoren skizzieren in einem einleitenden Essay „Geschichte. Nähe und Distanz“ die Geschichte der Oper in der ehemaligen DDR als Geschichte einer Gegenkultur, die die musikalisch relevanten Entscheidungen abseits und im Widerstreit zur offiziell verordneten Kunst-Doktrin bzw. Staatskultur gefällt hat. Indes versäumen die Autoren nicht, auch die Seite der Parteigänger und Wasserträger des Systems als Teil der Geschichte mit zu bedenken. Konsequenz werden Fragen der Gattung, der Librettistik und Operndramaturgie vor dem Hintergrund der Sozial- und Politikgeschichte beantwortet. Und folgerichtig ist das Handbuch mehr als ein bloßes Nachschlagewerk: Es ist eine erste allgemeine Musikgeschichte der DDR, die den Blick auf 40 Jahre Neue Musik lenkt, und zugleich deutlich macht, daß sich hier — trotz aller Widernisse — eine Musikkultur mit eigenständigen Traditionen ausbilden konnte.

(April 1993)

Hans-Joachim Wagner

*Musik und Gedanke. Hanns-Eisler-Kolloquium zu Ehren des 90. Geburtstages. Konferenzbericht über die Kolloquien am 26. 3. 1988 in Halle und am 23. 4. 1988 in Michaelstein. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1989. 57 S. (Sonderbeitrag, Heft 8.)*

Die Klassiker-Ehrungen in der DDR führten in regelmäßigen Abständen zu pflichtgemäßen Lippenbekenntnissen, seltener zu wirklicher Vertiefung und Aufarbeitung. Kaum anders war dies bei den Veranstaltungen, die 1988 zum 90. Geburtstag Hanns Eislers stattfanden. Der Bezirksverband Halle/Magdeburg des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler führte zwei Kolloquien durch, die sich dem „ersten deutschen proletarischen Komponisten“ unter kulturpolitischen und aufführungspraktischen Gesichtspunkten anzunähern versuchten.

Walther Siegmund-Schultze eröffnete das Kolloquium in Halle mit einem Bekenntnis zum sozialistischen Realismus, „der bei uns in den Diskussionen jetzt etwas zu kurz kommt“. Bei Eisler sah er ihn in seiner Bindung an die Tradition (vor allem an Mozart und Brahms) sowie in der Verbindung alter und neuer Techniken verwirklicht. Aufschlußreicher ist dagegen das Eingeständnis des Referenten, daß Eisler als „Hauptvertreter der Zwölftontechnik“ in der DDR lange „ziemlich abseits“ stand. Nach seinem Schönberg-Vortrag von 1955 habe Brecht nur durch einen Zwischenruf eine von oben empfohlene kritische Diskussion verhindern können.

Der Beziehung von Eisler und Adorno widmete sich Wilhelm Baethge, ohne die gemeinsame These von der Vergleichsgültigkeit des Materials gegenüber der Verfahrensweise in ihren Konsequenzen zu erfassen. Anders als Siegfried Bimberg mit Anmerkungen zu Eislers Eingriffen in Hölderlin-Texte stieß Bernd Baselt mit Gedanken zum Zusammenhang von Funktion und Material in den *Galilei*-Bühnenmusiken zu neuen Aspekten vor. Wenn Carlferdinand Zech allerdings abschließend einer künftigen Komponistengeneration in der DDR den stilistisch vielseitigen Eisler als Vorbild empfahl, so hat dies im Rückblick einen fast tragikomischen Beigeschmack.

Das Eisler-Kolloquium in der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein im Harz versuchte, Anregungen zur Aufführungspraxis zu geben, verstrickte sich dabei aber teilweise in Allgemeinplätze. Käthe Röschke beispielsweise stülpte den Gesangsstil Ernst Buschs dem gesamten Vokalschaffen Eislers über. Rainer A. Niephagen warf mit größerem Recht die Frage auf, wie die historische Distanz zu Eislers Chormusik interpretatorisch zu bewältigen sei. Claus Haake berichtete in diesem Sinne von Erfahrungen des Chores des Kombines VEB Chemische Werke Buna, der sich vom kämpferischen Gesangsstil Ernst Buschs mittlerweile gelöst und in der Auseinandersetzung mit anderen Schaffensperioden, beispielsweise dem *Woodbury-Liederbüchlein*, auch zu einem lyrisch-freundlichen, dadurch oft eindringlicheren Interpretationsstil gefunden habe.

Das schmale Bändchen ist ein Dokument einer Musikkultur, deren rasche Auflösung die Betroffenen 1988 nicht ahnen konnten. Während die kulturpolitischen Thesen heute nur

noch historische Bedeutung besitzen, sollten die aufführungspraktischen Überlegungen weitergeführt werden.

(Juli 1993)

Albrecht Dümpling

*EVA-MARIA HOUBEN: Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag (1992). 291 S., Notenbeisp.*

Die Autorin beruft sich auf den Philosophen Jean Gebser „auch auf die Gefahr hin, bereits ante festum in Verruf zu geraten“ (S. 17). Da besteht keine Gefahr. Wenn die Autorin in Verruf gerät, dann hat sie dies selbst zu verantworten. Das Buch behandelt überwiegend neue und neueste Musik. Was aber die Autorin eigentlich darstellen will, was ihr Thema, ihre These ist, wird dem Leser überhaupt nicht klar. Das liegt vor allem daran, daß sich kaum eigene Gedanken der Autorin finden lassen (und wenn doch, tendieren sie zur Banalität). Das Buch ist eine Aneinanderreihung von Zitaten oder zitierten Gedanken anderer. Es ist terminologisch unklar, was die Autorin unter „Zeit“, „Raum“ oder „Utopie“ versteht, die Analysen bleiben häufig vage. Daß Bach, Wagner und Mozart nach Peters- oder Eulenburg-Ausgaben zitiert werden statt nach den kritischen Ausgaben, ist symptomatisch für die fehlende sachliche und handwerkliche Konsistenz des Buches. Aus dem Impressum geht hervor, daß die Arbeit vom Fachbereich Kunst- und Musikpädagogik der Universität-GH Duisburg als Habilitationsschrift für das Lehrgebiet „Musikwissenschaft“ angenommen wurde: *Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas!*

(Juli 1993)

Michael Walter

*MICHAEL KLÜGL: Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette. Laaber: Laaber-Verlag (1992). 216 S., Notenbeisp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 13.)*

Die Operette als eine zentrale Gattung des Musiktheaters ist ebenso wie das Musical in den letzten Jahren mehr und mehr ins Blickfeld wissenschaftlicher Untersuchungen getreten. Daß dabei vor allem Literaturhistoriker wegweisende Arbeiten vorgelegt haben — wie die Romanistin Tamina Groepper oder jüngst der Germanist Volker Klotz —, mag in der Tat-

sache begründet liegen, daß die Literaturwissenschaft im Gegensatz zur Musikwissenschaft ihre Vorbehalte gegenüber populären Genres bereits vor geraumer Zeit ablegen konnte und die inhaltliche Ausrichtung des Faches hin zur Unterhaltungskultur sich geöffnet hat.

Eine erste umfassende und zugleich richtungweisende musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Operette hat nun Michael Klügl vorgelegt. In seiner 1987 an der TU Berlin angenommenen Doktorarbeit beschäftigt sich der Autor mit dem dramaturgischen Zentrum der Operette: mit der Erfolgsnummer. Anhand ausgewählter „Modelle“ untersucht Klügl die Relation Erfolgsnummer — Dramaturgie und die Entwicklung von Operettengattung und Nummer. Unter der Devise „Frivolität und Protest“ werden das Singpiel Johann Adam Hillers mit der Erfolgsnummer Lied und die Opéra comique André Ernest Modeste Grétrys mit dem Chanson als Modelle des 18. Jahrhunderts diskutiert; unter der Devise „Subversion und Regression“ erscheint Jacques Offenbachs Opéra bouffe mit dem Couplet als Modell des 19. Jahrhunderts; schließlich behandelt das Kapitel „Zerfall und Normierung“ Formen der Operette bzw. deren Aufweichung in der Revue sowie den Schlager als Erfolgsnummer bei Paul Lincke und Victor Hollaender — damit ist das Modell des 20. Jahrhunderts umschrieben.

Je Modell bietet der Autor eine dezidiert dramaturgisch ausgerichtete Analyse; ferner fragt er nach der gesanglichen Interpretation und der Distribution, untersucht er die historischen und ästhetischen Hintergründe für die Entwicklung und Entstehung der einzelnen Genres. Darüber hinaus thematisiert Klügl den Konnex der Erfolgsnummer mit der ihr je gemäßen Tanzform: mit Walzer, Cancan und Shimmy.

Den analytisch richtungweisenden Aspekt seiner Arbeit hat der Autor selbst formuliert: „Das Neuartige der vorliegenden Untersuchung besteht darin, daß, trotz großer historischer Sprünge der Darstellung, durch alle drei Modelle hindurch Sinn und Kontinuität in der formalen Entwicklung der Erfolgsnummern transparent gemacht werden konnten. Das Neuartige besteht zudem in der methodischen Verknüpfung der Erfolgsnummer mit Genre und Dramaturgie der Operette“ (S. 199).

Auf dieser Grundlage gewährt Klügls Arbeit einen ausgezeichneten Überblick über die Geschichte der Operette und ihre dramaturgischen Ausformungen. Allerdings entsteht bei aller positiven Bewertung und bei allem Respekt vor der Pionierleistung ein Unbehagen hinsichtlich des unterschwellig wirksamen Geschmacksurteils. Klügl schreibt die Geschichte der Operette als Zerfallsgeschichte, in der Operette und Revue des 20. Jahrhunderts das Ende bzw. den Ruin der Gattung darstellen. Hier erweist sich der methodische Ansatz als wenig fruchtbringend, denn die Suche nach Kontinuität und Entwicklungsstrukturen verstellt den Blick auf die historische Bedingtheit und jeweilige Eigenart des Modells, zumal der Operette im 20. Jahrhundert.

(Juli 1993)

Hans-Joachim Wagner

**NORBERT LINKE:** „*Es muß einem was einfallen*“. Untersuchungen zur kompositorischen Arbeitsweise der „Naturalisten“. Tutzing: Hans Schneider 1992. 267 S., Abb. (Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Schriftenreihe zur Musik. Band 5.)

Norbert Linke arbeitet seit 1981 an dem vom Ministerium für Wissenschaft und Forschung des Landes NRW geförderten Projekt „Untersuchungen zur kompositorischen Arbeitsweise der Naturalisten“. Frucht des an der Universität Duisburg durchgeführten Vorhabens waren bisher eine Johann Strauß/Sohn-Monographie (Rowohlt Verlag, Reinbek 1982) und die Publikation *Musik erobert die Welt oder Wie die Wiener Familie Strauß die „Unterhaltungsmusik“ revolutionierte* (Herold Verlag, Wien 1987). Nun hat Linke eine dritte Veröffentlichung vorgelegt, die das vielfältige Quellenmaterial zum Ausbildungsgang und zur Kompositionsweise der Naturalisten systematisch erschließt und dabei das erklärte Ziel verfolgt, „Material und Leitlinien für eine Musiktheorie von unten nach oben bereitzustellen“ (Vorwort).

Im Zentrum der Untersuchung stehen die Naturalisten Joseph Lanner und Johann Strauß/Vater, zwei Komponisten, deren Schaffen in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Tanz- und Unterhaltungsmusik im 19. Jahrhundert steht; Strauß' Söhne und Mitarbeiter — Johann, Josef und Eduard Strauß sowie Philipp Fahrbach — werden in die Darstellung

einbezogen. Linke legt sein Hauptaugenmerk auf zwei grundlegende Aspekte: zum einen beschreibt er den Prozeß der Werk-Genese als „Entfaltung von musikalischer Kreativität“ in einem fixierten Produktionssystem, das auf spezifische Verfahren abzielt, „mit denen ‚Endprodukte‘ ermöglicht werden können“ (S. 15) — nicht das fertige Opus steht folgerichtig im Zentrum, sondern die einzelnen Stufen seiner Entstehung; zum anderen untersucht er das Ausbildungssystem der Naturalisten, ein System, das umfassend mit der Produktion verknüpft war, insofern es — zunächst von der praktischen Übung in Ensembles und Orchestern ausgehend — dem Berufsmusiker handwerkliche Kenntnisse über das Notenkopieren, die Stimmenergänzung, das Arrangieren und Bearbeiten vermittelte; die Ausbildung war praxisbezogen und auf aktuelle Probleme gerichtet. Zudem kam in der Strauß-Familie die Idee des „kollektiven Komponierverfahrens“, des Teamworks hinzu. Alle Musiker des Strauß-Orchesters wurden in den Prozeß der Bearbeitung, der Instrumentierung und des Kopierens neuer Werke einbezogen: „der Probenraum wird zum Experimentierraum“, in dem das vorhandene Wissen aller Instrumentalisten in den Kompositionsprozeß einfloß, aber auch die direkte Durchführung von instrumentationstechnischen Änderungen und Verbesserungen ermöglicht wurde. Einerseits ergab sich für die jungen Komponisten bzw. Mitkomponisten so ein „sozialisierendes Lernfeld“ mit Ermutigung, Anregung und Lernförderung (S. 204), andererseits bot das Teamwork dem etablierten Komponisten den Vorteil der Arbeitserleichterung und schuf etwa Strauß/Sohn bei totaler Überlastung den zeitlichen Rahmen für das Komponieren von Operetten.

Gemessen an einer akademischen Ausbildung und einem Denken, das vom Ideal des klassisch-romantischen Genie-Begriffs bestimmt ist, könnten die vorgelegten Forschungsergebnisse einer moralisch-ästhetischen Verurteilung der Komponisten Strauß und Lanner das Wort reden und damit zugleich das Medium der Unterhaltungsmusik diskreditieren. Linke ist allerdings von einer solchen Beurteilung weit entfernt. Er setzt vielmehr nachhaltig den ‚zweiten Weg des Komponierens‘ als Alternative in sein Recht und plädiert für eine Aufnahme der Prinzipien in den heutigen Ausbildungskanon. Während

das akademische System auf die Regelbeherrschung zahlreicher Einzeldisziplinen abzielt und den Studenten zusehends vereinzelt, stellt die Ausbildung im Team, wie sie von Strauß und Lanner vorbildlich praktiziert wurde, einen wichtigen pädagogischen Neuanfang dar: Sie akzentuiert den sozialisierenden Aspekt des Lernens und wäre im Rahmen des Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen nutzbringend einzusetzen; und nicht zuletzt ist das „kollektive Kompositionsverfahren als Belebung unseres Musiklebens“ zu bewerten (S. 205).

(Juli 1993)

Hans-Joachim Wagner

ROLAND EBERLEIN/JOBST P. FRICKE: *Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte — ein Beitrag zu einer Grammatik der Musik*. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Wien: Peter Lang (1992). 297 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 79.)

Die Abhandlung ist ein Versuch, den historischen Vorgang musikalischer Strukturbildung mit dem (psychologischen) Akt der Wahrnehmung zu verbinden und letzteren mit Hilfe experimentell abgesicherter Statistik zu begründen. Mit anderen Worten: ein Versuch, Musikgeschichte, Psychologie und Experiment übergeordneter Themenstellung dienstbar zu machen — ein beachtenswertes Unternehmen, dem Anerkennung nicht versagt werden kann. (Fricke: „Dieser Kreisprozeß — die Wechselwirkung von Produkten und Rezeption —, der sich im historischen Verlauf wie eine Spirale darstellt, impliziert immer die menschlichen Eigenschaften und Fähigkeiten.“) Rezeption, also der auditive Vorgang, bildet die Grundlage, auf der Eberlein in neun „Experimenten“ die Kadenzwahrnehmung kritischen Vergleichen unterzieht; „denn die kognitiven Kategorien und ihre Syntax, keineswegs identisch mit Begriffen und Regeln der Tonsatzlehren, werden von früherer Hörerfahrung abstrahiert und sind daher nur indirekt abhängig von den Regeln der Tonsatzlehre“.

Im ersten Teil des Buches („Die Grammatik der Musik — zur Einführung in die Kadenzwahrnehmung“) behandelt Fricke die Bedin-

gungen, die notwendig erfüllt sein müssen, „um einen musikalischen Ablauf als ‚sinnvoll‘ zu verstehen. Das bedeutet [...] aufgrund eines Eingehörtseins in ein System, ihm wie in einer gewohnten Sprache folgen zu können“. Im „Forschungsprojekt ‚Grammatik der Musik‘ [...] geht es darum, naturgegebene und erlernte Hörweisen der Musik auf ihre Leistungsfähigkeit hin zu prüfen [...], die Struktur der Musik hörend zu erfassen“. Hier wäre anzumerken, daß dem Sprachbereich entlehnte Ausdrücke wie ‚Syntax‘ und ‚Grammatik‘ musikalische Vorgänge zu weit in ebendiesen Bereich hineinrücken und damit die Gefahr heraufbeschwören, der Musik sprachabhängige, d. h. inadäquate Definitionen aufzuzwingen.

Im zweiten Teil wendet sich Eberlein zunächst der „Kadenzgeschichte und Kadenzwahrnehmung“ zu. Erstere behandelt sehr ausführlich den Werdegang der Schlußformel von der „Sextklangkadenz in der frühen Mehrstimmigkeit“ über die „Quintfallkadenz im 15. Jahrhundert“ bis zur „Kadenz als dreigliedriges Ereignis in der modernen Harmonielehre“ (IV—V—I). Wichtigste Erkennungsmerkmale der Kadenz sind infolge der neun Experimente „der Quintfall (im Baß) sowie der zur Oktave des Baßschultones aufsteigende Halbtonschritt“ (der Leitton und seine Auflösung). Ergänzend heißt es: „Primär hängt die Schlußwirkung, die einer Akkordfolge zugeschrieben wird, von früherer Erfahrung ab.“ Demnach werden tradierte Formulierungen, ausgewiesen als „komplexe Muster der Stimmenbewegung und simultanen Intervalle, [...] stets von neuem auditiv gelernt“ und, „mit dem Ereignis ‚Schluß‘ assoziiert, somit über Jahrhunderte“ weitervererbt. „Ähnlichkeit“ mit diesem Muster identifiziert „eine neue Klangfolge“ ebenfalls als Kadenz. Für Eberlein steht also fest, „daß wir es bei den Schlußformen in der Musik mit Klangfolgen zu tun haben, denen aufgrund entsprechender Erfahrungen eine bestimmte syntaktische Bedeutung innerhalb der Musik zugeordnet wird, nicht mit außermusikalisch begründbaren Naturgegebenheiten“.

Die Experimente wurden mit ca. 25 Versuchspersonen durchgeführt, von denen „alle eine mehrjährige Ausbildung an einem Instrument und fast alle [...] Unterricht in Kontrapunkt, Harmonielehre, Gehörbildung und Musikgeschichte gehabt haben“. (Nur selten

wurden Kinder und ungeschulte Hörer mit einbezogen.) Damit erhebt sich die Frage, ob mit so wenigen Versuchspersonen (in Experiment V dreifach aufgeteilt!) wirklich zuverlässige Ergebnisse erzielt werden können. Die überbetonte Abhängigkeit der Kadenzwahrnehmung vom Lernprozeß rückt das Ganze bedenklich in die Nähe eines Zirkelschlusses: Eine erheblich von der D-T-Kadenz abweichende Schlußformel kommt in der Literatur nicht vor, kann also auch nicht als schlußwirksam erfahren („gelernt“) werden; weil sie nicht als schlußwirksam erfahren wurde, kommt sie in der Literatur nicht vor usw. usf. — ein ungelöstes Problem?

Eberlein selbst meldet am Schluß gewisse Zweifel an der Zuverlässigkeit seiner Beobachtungen an, da die Akkordpaare (nur ein Experiment beschäftigt sich mit dreigliedrigen Kadenz!) „aus ihrem tonalen Kontext herausgerissen sind“, ihnen also die Attribute lebendiger Musik fehlen (Rhythmus, Ritardando, Akzentsetzung, „typische Ausschmückungen“, d. h. das melodische Element usw.). Dem kann der Rezensent nur zustimmen; bringt doch die elektronische Abstrahierung, in diesem Fall die Reduzierung auf ahistorische synthetische Klänge, neue Probleme mit sich.

Die Abhandlung ist auf die klassische Kadenz beschränkt, die immer in den 3-5-Akkord einmündet. Der Hinweis auf Schlußbildungen in anderen Bereichen hätte diese Eingrenzung wenigstens pro forma erweitert („latente“ Kadenz im Volkslied; 5-6-Akkord im Tango; Ausklingen athematischer Musik u. v. a. m.). Auch ist die Funktion (und somit die Erwartung) je nach Komponist und Stil verschieden — anders bei Mozart als bei Wagner, Reger, Schönberg; dazuhin differenziert das instrumentale „Chroma“ anstelle elektronischer Neutralisierung das Kadenzserlebnis nicht unerheblich.

Der verdienstvollen Schrift ist eine englische Übersetzung des Textes angefügt.

(Juni 1993)

Adolf Fecker

JAN LARUE: *Guidelines for Style Analysis. Second Edition. Michigan: Harmonie Park Press (1992). XII, 286 S., Notenbeisp. (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music. No. 12.)*

Jan LaRues *Guidelines* sind 1970 in erster Auflage erschienen: ein Buch, das sich auf dem Gebiet der Stilanalyse vor allem als Lern-Handbuch profilieren will und eine Art ausführlich kommentierter Checkliste für die analytische Arbeit bietet, die von den Begriffen „sound, harmony, melody, rhythm, growth“ (dies anstelle von „form“) ausgeht. Abgesehen von minimalen Korrekturen wird der Hauptteil des Buches in fotomechanischem Nachdruck vorgelegt; als neue Bestandteile enthält der Band (abgesehen vom Vorwort) einen deutlich breiter gehaltenen Abschnitt „Conclusions“ im Rahmen des exemplifizierenden Analyse-Praxistests, technische Anweisungen zum Thema „Writing about music“ (begrenzt auf Formulierungen der englischen Sprache) sowie zwölf Zusätze, Präzisierungen und Exkurse zum alten Text. Mit diesem neuen Material bewahrt das Buch seinen bisherigen Charakter; auch die Probleme des Verfahrens, eine Analyse-Checkliste extern zu entwickeln, aber ihre differenzierte Anwendung auf Einzelwerke als Individualitäten aus ihr selbst heraus natürlich kaum erklären zu können, bleiben also bestehen. Als Lernender im deutschen Sprachraum wird es somit sinnvoller sein, etwa darauf zu hoffen, daß Clemens Kühns Buch *Analyse lernen*, dessen Erscheinen für Herbst 1993 angekündigt ist, sich mit Nicole Schwindt-Gross' *Musikwissenschaftliches Arbeiten* (1992) zu einem neuen, stärker differenzierenden Handbuch-Set kombinieren läßt.

(Juli 1993)

Konrad Küster

MARGARET J. KARTOMI: *On Concepts and Classifications of Musical Instruments. Chicago-London: The University of Chicago Press (1990). XIX, 329 S.*

Die wegweisende Arbeit über Musikinstrumente in ihrem religiösen und sozialen Umfeld, über ihren Symbolgehalt sowie ihre organologische Beschaffenheit und die sich aus diesen Komponenten ergebenden Klassifikationen in verschiedenen Zeitaltern und Kulturen bietet eine Fülle an Material. Sie gliedert sich in die drei großen Teile: „Über die Natur der Klassifikation von Musikinstrumenten (I)“, „Klassifikation in Gesellschaften mit schriftlicher Überlieferung (II)“ und „Klassifikation in Gesellschaften mit mündlicher Überlieferung

(III)“. Den Anfang bilden allgemeine Überlegungen zum Wesen der Klassifikation: Gruppen von Objekten zu klassifizieren ist ein Grundprinzip menschlicher Denkweise, hinter dem sich das Verlangen verbirgt, komplexe Strukturen zu ordnen, um sie zu verstehen. Die gewählten Unterscheidungsmerkmale sind kultur- und epochenspezifisch. So verrät die Konzentration auf akustische und morphologische Charakteristika der Musikinstrumente in der Einleitung von Mahillon (1893) die zeitgenössische rationale Betonung der objektiven Sichtweise, läßt aber historische, gesellschafts- oder aufführungsorientierte Merkmale außer acht.

Im zweiten Kapitel widmet sich die Autorin verschiedenen Klassifikationsmethoden. Sie greift Ansätze aus der Biologie und der Ethnologie auf, von Fächern, in denen man sich bereits eingehender als in der Musikwissenschaft mit Einteilungsverfahren beschäftigt hat. Kartomi stellt vier Formen vor: Taxonomie, Baumdiagramm, Paradigma und Typologie.

Das dritte Kapitel wägt absteigende Klassifikationen von der abstrakten zur spezifischen Ebene gegen aufsteigende Gruppierungen vom Detail zur Komplexität ab. Es verrät auch schon ein Ergebnis der nachfolgenden Untersuchungen: "natural, symbolic and culture emerging classification in societies oriented toward oral transmission — artificial, systematic and observer imposed classification prevailing in societies oriented toward literary transmission".

Als Klassifikationen in Gesellschaften mit schriftlicher Überlieferung werden Einteilungen angeführt aus China, Indien, Sri Lanka, Tibet, Java sowie der griechischen, arabischen und westlichen Welt. Eine erstaunliche Vielfalt an Klassifikationskriterien zeigt sich unter den mündlich tradierten Formen bei den Mandailing und Minangkabau auf Sumatra, den T'boli auf Mindanao, den Dan, Kpelle und Hausa in Westafrika, den 'Are'are auf den Salomonen sowie in finnisch-karelischen Taxonomien.

Eine eigene Wertung ihrer Arbeit nimmt die Autorin im Prolog vor: „Die Auswahl von Klassifikationsmodellen beschränkt sich notgedrungen auf eine begrenzte Anzahl. Unausgewogenheiten — auch innerhalb der angeführten Schemata — sind bei dem derzeitigen Forschungsstand unvermeidbar.“ Aber ihre Arbeit als "preliminary introduction" zu bezeichnen

ist von der Autorin leicht untertrieben, bietet sie doch einen umfangreichen Überblick der in zwischen der westlichen Welt zugänglichen Klassifikationsformen und richtet das Augenmerk auf die Notwendigkeit, sowohl bei der Feldforschung als auch bei der Bibliotheksarbeit die Studien zu Ethnoklassifikationen zu intensivieren.

(Juli 1993)

Gretel Schwörer-Kohl

10. 7. 92, XI. 96

*Catalogue of Hungarian Folksong Types. Arranged According to Styles. I. Introduction and Chapters 2 and 4 by Laszlo DOBSZAY. Chapters 1 and 3 by Janka SZENDREI. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences 1992. 941 S.*

Die Fülle von mittlerweile gesammelten und aufgezeichneten magyarischen Volksliedern zwingt zur Suche nach effektiven Ordnungssystemen, besonders zum ersten, um das Material überhaupt zu ordnen, zum zweiten, um strukturelle Tendenzen zu erkennen, zum dritten, um historische Prozesse zu verdeutlichen, zum vierten, um regionale Unterschiede herauszuarbeiten. Laszlo Dobszay und Janka Szendrei vom Institut für Musikologie der Ungarischen Akademie der Wissenschaften fassen in dem vorliegenden Katalog die gegenwärtigen Erkenntnisse zusammen, Erkenntnisse, die seit Bartók und Kodály von Schülern und Enkelchülern wie Pal Jardanyi, Lajos Vargyas, Benjamin Rajeczky, Pal Domokos oder eben den Herausgebern des Katalogs gewonnen worden sind. Eine Einleitung (L. Dobszay) diskutiert die zentralen Begriffe „Volkslied“ (soziologisch-quantitativ-ethnischer Aspekt, Existenzformen, historischer Gesichtspunkt), „Stil“ im Volkslied (als "musical output and musical taste springing from a particular historical and ethnographical constellation, distinguishable by more or less clear musical, and additionally also non-musical features", S. 30) und „Typus“ des Volksliedes, unterschieden nach Melodieverlauf, Verhältnis von Anfangs- und Schlußzeile, Silbenzahl, Kadenz usw. Von besonderem Wert in der Einleitung sind die Exkurse zur Genesis der Ordnungssysteme, die präzise Informationen zu den langzeitigen und gemeinschaftlichen Überlegungen bis zum heutigen Wissensstand vermitteln. Der Einleitung folgen die Kataloge der Typen von vier Stilen:

I dem psalmodischen Stil, II dem Klageliedstil, III dem alten Stil bei Liedern mit engem Melodieumfang, IV dem neuen Stil bei solchen Liedern. Jeder dieser Stile hat seine Charakteristika und läßt sich wiederum in Untergruppen verschiedener Ebene, letztlich in Typen klassifizieren. Für den Stil I lassen sich zwei Untergruppen mit insgesamt 65 Typen herausarbeiten, für Stil II 56 Typen, für Stil III sieben Untergruppen mit 186 Typen und für Stil IV ebenfalls sieben Untergruppen mit 531 Typen festmachen, wobei jeder Typ wiederum in Subtypen gegliedert werden kann, denen (oft mehrere) konkrete Liedmelodien zugestellt werden können. Anhand dieser Angaben läßt sich bereits feststellen, wie detailliert und differenziert heute die Kenntnisse über die Struktur der magyarischen Volkslieder sind, die weit über eine Grobeinteilung in Lieder alten und neuen Stils hinausgehen. Der Typus IV (B)/112 (S. 562f.) z. B. faßt Melodien geringen Umfangs des neuen Stils zusammen, deren erste Hälfte aus zwei Teilen besteht, wobei der letztere die Sequenz eine Sekunde höher zum ersteren ist. Dieser Typus besteht aus fünf Subtypen, die sich wiederum durch spezifische Strukturmerkmale unterscheiden: Der Subtyp 2 setzt das Zeilenpaar (zweitaktiges Motiv und seine Sequenz) fort mit zwei dreitaktigen Motiven gleichen Rhythmus, wobei das letzte plagal in der Unterquarte endet (dazu gibt es einige Beispiele aus West-Transdanubien). Jedem der Kapitel zu den Stilen nun ist ein allgemeiner theoretischer Teil vorangestellt. Beispielsweise gibt ein solcher Teil zu dem Stil III Informationen zur Forschungsgeschichte, zum Terminus des "narrow compass", zur Tonalität, zu weiteren unterscheidenden Faktoren, zum Alter der Lieder, zu nichtstrophischen Vorläufern, zum Tonus peregrinus, zum Rufmotiv, zu antiphonalen Typen, zur Funktion u. v. m. An diesen theoretischen Teil schließen sich dann die detailliert beschriebenen Typen an, zu denen jeweils mehrere textierte Notenbeispiele exemplarisch zitiert werden. Den Band schließen mehrere Indizes ab: ein Silbenzahlindex mit Verweisen auf die zutreffenden Typen im Katalog, ein Kadenz-Index, ein Index der ersten Textzeilen, eine Synopsis der Seriennummern im Institutsarchiv mit den Ordnungsnummern im Katalog sowie ein Index mit den Sammelorten und den dort aufgezeichneten Liedtypen. Der Katalog ist ein Spiegel jahrzehntelanger

vorbildlicher Forschungsarbeit in Ungarn und ist für die Volksliedforschung auch in anderen europäischen Regionen von immenssem Wert. (Juli 1993) Klaus-Peter Koch

*Jazz und Komposition. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Band 2. Eine Veröffentlichung des Jazz-Instituts Darmstadt. Hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag (1992). 225 S., Abb., Notenbeisp.*

Die aus der Improvisationspraxis erwachsenen Kompositionsprozesse, wie sie die europäische Kunstmusiktradition prägen, haben ein wechselvolles, schillerndes Gegenstück in den Jazz-Idiomen. Den kompositorischen Elementen in der Improvisationskunst Jazz nachzuspüren (wohlgemerkt: nicht den Improvisationssedimenten in Kompositionen) — dies war 1991 Leitthema des II. Darmstädter Jazzforums. Seiner Dokumentation dient der Band II der *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*.

Die Existenz des Jazz-Instituts Darmstadt, das das Symposium ausrichtete, indiziert nicht nur die kulturelle Emanzipation des Jazz, sondern auch eine neue Stufe der Emanzipation forschungsorientierten Nachdenkens über ihn. Sind die Darmstädter Archive für die Forschung zum wichtigsten Informationspool in Deutschland geworden, so haben die Veranstaltungen des Instituts inzwischen Signalcharakter, indem sie Theorie und Praxis zu synchronisieren trachten.

Die Zusammensetzung des Symposiums von 1991 hat sich gegenüber der ersten jazzwissenschaftlichen Tagung im deutschen Sprachraum (Graz 1969) erheblich verändert. Gleichwohl erinnert der Teilnehmerkreis immer noch an „Kameradschaftstreffen eines Häufleins aufrecht Verschworener“ (Michael Sell, zitiert S. 209). Was in der etablierten Musikwissenschaft an gedanklicher Basisarbeit geleistet worden ist, wenn es um das Zueinander von Komposition, Improvisation und Interpretation als den drei Existenzweisen von Musik geht, blieb vermutlich darum so gut wie ungenutzt. Sind also Defizite im Grundsätzlichen nicht zu übersehen, sind auch die Werkstattberichte der Musiker nicht immer erhellend, so erweisen sich einige Fallstudien als um so ergiebiger. Befremdlich ist freilich die (unbewußte?) Einschränkung der Thematik auf die Szenerie der letzten 30 bis 40 Jahre.

Unter den 12 Beiträgen überzeugen besonders die von Dieter Glawischnig (*Mitteilungen aus der musikalischen Praxis*), Wolfram Knauer (*Charles Mingus. Jazzkomposition nach Ellington*), Gerhard Putschögl (*John Coltrane: Strukturelle Organisation als orale Komposition*) und J. Bradford Robinson (*Zur „Jazz“-Rezeption der Weimarer Periode*). Die übrigen Beiträge sind von Ran Blake, Ekkehard Jost, Hermann Keller, Ulrich Kurth, Lutz Neitzert, Bert Noglik und Peter Niklas Wilson sowie Hans Ulrich Engelmann (im Interview). — Bemerkenswert ist die rasche und zuverlässige editorische Arbeit. Auch sie zählt zur Bilanz des Darmstädter Instituts, mithin zur Bilanz seines Leiters Wolfram Knauer.

(Mai 1993)

Jürgen Hunkemöller

**JOHANNES OCKEGHEM: *Collected Works*.** Edited by Richard WEXLER with Dragan PLAMENAC. Third Volume: *Motets and Chansons*. Philadelphia: American Musicological Society (1992). CXII, 107 S. (*Studies and Documents*. No. 7.)

Mit dem hier vorliegenden dritten Band sämtlicher Motetten und Chansons Johannes Ockeghems — „optimus compositor ac dulcedinis accuratus exquisitor“ (Johannes Tinctoris) — konnte nunmehr die Edition seiner *Opera omnia* endgültig abgeschlossen werden. Seine hier aufgenommenen Werke sind in vielerlei Hinsicht Herzstücke in Ockeghems Schaffen. Die Messe war zwar maßgeblich für seinen Ruhm, doch auch dafür, daß man ihn als rein technischen Komponisten begriff; die Motetten hingegen sind ein Destillat mit einer Vielzahl von in ihnen verwendeten Techniken, wie viele Werke dieser Gattung er auch immer geschrieben haben mag.

Doch geben seine Kompositionen keinen Aufschluß über irgendwelche Gelegenheiten, die es uns erlauben, sie so genau zu datieren wie die an einen Anlaß gebundenen Werke anderer Komponisten. Sie scheinen für keine besonderen Gelegenheiten oder Feste entstanden zu sein, und da ihre Quellen zumeist aus spätem Jahren stammen oder posthum sind, können sie nicht verlässlich datiert werden. Das Bild, das wir von den Werken dieses hervorragenden Komponisten haben, wird also dadurch, daß wir die Umstände der Komposition nicht kennen, und durch die ungewisse

Chronologie verschleiert. Außerdem löst sich das Bild an seinen Ecken auf. In den letzten Jahren hat sich die Zahl der unzweifelhaften Ockeghem-Motetten auf die hier vorliegenden sechs reduziert, ohnehin herzlich wenig im Vergleich mit dem außerordentlichen Schaffen eines Dufay und Josquin in den ihn umrahmenden Generationen.

Doch ist es erfreulich, daß dabei höchst zweifelhafte, aber lange Zeit Ockeghem fest zugeschriebene Werke wie der oftmals in der Literatur herangezogene 36stimmige Kanon *Deo gratia* oder die Motetten-Chanson *Permanent vierge*, die ansonsten in keiner anderen modernen Edition zugänglich wäre, trotzdem aufgenommen wurden. Gleiches gilt auch für Ockeghems kürzere *Salve regina*-Vertonung in Ms. Cappella Sistina 46 und in dem 1520 in Venedig von Andrea Antico gedruckten *Motetti novi libro secondo*, wo sie einem Basiron zugesprochen wird, vermutlich Philippe Basiron, einem Zeitgenossen Ockeghems. In Ms. Cappella Sistina 46 ist die Zuschreibung durch spätere Binearbeiten weitestgehend weggeschnitten worden, doch nur aufgrund der dabei noch erhalten gebliebenen Abkürzung „Io.“ galt es als ein Werk Ockeghems. Hingegen findet sich in einem vor den Restaurierungsarbeiten erstellten handschriftlichen Katalog von Rafele Panuzzi eine Zuschreibung dieses *Salve Regina* an „Bausseron“, auch bekannt als Johannes Bonnevin, der von 1514 bis 1542 Sänger der päpstlichen Kapelle war.

Hervorzuheben ist die im Anhang beigegebene vierstimmige Vertonung *Ergone conticuit* eines Johannes Lupi. Zwar kennt man die nach Ockeghems Tod erfolgten Ehrerbietungen literarischer Art, etwa von Guillaume Créatin oder von Jean Molinet, auf dessen französische Dichtung Josquin sein wohlbekanntes Deploration komponiert hat. Aber die auf einer Nanie von Erasmus von Rotterdam basierende, 1547 von Tielman Susato herausgegebene Vertonung ist doch eine Entdeckung in dieser in allen Belangen beispielhaften Edition.

(Juli 1993)

Rainer Heyink

**ORLANDO DI LASSO: *Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 23: Offizien und Meßproprien*.** Hrsg. von Peter BERGQUIST. Kassel-Basel - London - New York - Prag: Bärenreiter 1993. XLV, 356 S.

Meßproprienzyklen waren in Deutschland während des ganzen 16. Jahrhunderts beliebt. Orlando di Lasso's Beitrag zu dieser Tradition, seine *Officia aliquot*, 1574 als dritter Teil des *Patrocinium Musicis* in München gedruckt, wird in dem vorliegenden Band zusammen mit einem Offizium *In Purificatione Beatae Mariae Virginis* sowie einer Anzahl anonym überlieferter Proprien aus Handschriften der Münchner Hofkapelle (Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 32 und Mus. Ms. 76) vorgelegt. Die anonymen Werke fanden Aufnahme in diesen Band der Lasso-Gesamtausgabe, weil Lassos Autorschaft aus verschiedenen Gründen für wahrscheinlich erachtet wird. Die Argumentation für die Autorschaft Lassos zeigt jedoch erneut, wie schwer eine Echtheitsdiskussion schlüssig zu führen ist; aber gerade auch deshalb erscheint der Abdruck der Stücke als ein Zur-Diskussion-Stellen angebracht, zumal im Falle Lassos die Menge der Incerta nicht so unüberschaubar ist wie etwa bei Haydn. Die Incerta werden in der Edition im Notenbild von den gesicherten Werken nur durch die Auflösung des Idem-Zeichens in der Textunterlegung unterschieden: bei gesicherten Werken erscheint der ergänzte Text kursiv, bei den ungesicherten gerade, aber in eckigen Klammern. Dieses Verfahren vermag kaum zu überzeugen. Eine echte optische Differenzierung wird hierdurch nicht erreicht (Kleinstich wäre sicher deutlicher) und die unterschiedliche Behandlung desselben Sachverhaltes dient nicht der Klarheit des Notenbildes.

Die Edition selbst bietet den Notentext in gut lesbarer, fehlerfreier Form. Die in den Quellen fehlenden choralen Teile wurden nach zeitgenössischen liturgischen Büchern, teilweise auch nach den *cantus firmi* der figuralen Teile, ergänzt. Im Kritischen Bericht wird eine Quellenbeschreibung sowie ein ausführliches Lesartenverzeichnis geboten. Leider sind die einzelnen Sätze nur im Lesartenverzeichnis, aber nicht in der Edition nummeriert. Teilweise unterschiedliche Titelformulierungen in Edition und Lesartenverzeichnis (z. B. Krit. Bericht: 25. *Antiphona In Die Purificationis Quinque Vocum: Lumen Ad Revelationem*, Edition: *In die Purificationis S. Mariae dum accendentur candelae/Antiphona*, Inhaltsverzeichnis: *Antiphona in die Purificationis S. Mariae dum accendentur candelae*) erschweren zusätzlich das Auffinden eines Stückes im Kritischen Bericht. Dies schmälert nicht den Wert der Aufgabe, erschwert jedoch die Benutzung auf unmögliche Weise.

(August 1993)

Uwe Wolf

## Eingegangene Schriften

DOUGLAS ASHLEY: *Music Beyond Sound. Maria Curcio, a Teacher of Great Pianists.* New York-San Francisco-Bern-Baltimore-Frankfurt a.M.-Berlin-Wien-Paris: Peter Lang (1993). VI, 112 S., Abb. (American University Studies. Series XX Fine Arts, Volume 19.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 17.2: Kantaten zum 5. und 6. Sonntag nach Trinitatis (BWV 93, 88, 170 und 9).* Hrsg. von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XII, 123 S.

HELMUT BARTEL: *Heinrich Adam Neeb. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Frankfurts.* Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 232 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Abb. (Beiträge zur Rheinischen Musikwissenschaft, Band 97.)

Willy von Beckerath — Gustav Ophüls. *Briefwechsel 1896—1926. Zeugnisse einer geistigen Freundschaft.* Hrsg. von Erika OPHÜLS. Kassel: Merseburger 1992. 477 S., Musikgeschichte. Heft 146.)

Bericht über das Internationale Symposium „Sergej Prokofjew — Aspekte seines Werkes und der Biographie“ Köln 1991. Hrsg. von Klaus Wolfgang NIE-MÖLLER. Redaktion: Silke SCHLOEN. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1992. 361 S., Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 175).

THOMAS BETZWIESER. *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen.* Laaber: Laaber-Verlag (1993). 455 S., Notenbeisp. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 21.)

BRUCE ALAN BROWN: *Gluck and the French Theatre in Vienna.* Oxford: Clarendon Press 1991. XVII, 525 S., Notenbeisp.

CLAUDE DEBUSSY: *Correspondance 1884—1918. Réunion et annotée par François Lesure.* Paris: Hermann, éditeurs des sciences et des arts (1993). 399 S. (Collection Savoir: Cultures)

CHRISTOPH DOHR. *Musikleben und Komponisten in Krefeld. Das 20. Jahrhundert.* Kassel: Merseburger 1992. 640 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 144.)

BERNHARD FREVEL: *Funktion und Wirkung von Laienmusikvereinen im kommunalen System. Zur sozialen, kulturellen und politischen Bedeutung einer Sparte lokaler Freizeitvereine.* München: Minerva Publikation 1993. 257 S.

JOHANN JOSEPH FUX: *Sämtliche Werke. Serie I, Band 6: Missa humilitatis K 17.* Vorgelegt von Hellmut FEDERHOFER und Rosemary HILMAR. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1992. VIII, 60 S.