

BESPRECHUNGEN

MAURICE BARTHÉLÉMY: *Catalogue des Imprimés Musicaux Anciens du Conservatoire Royal de Musique de Liège. Liège: Mardaga (1992). 219 S.*

Nach dem 1977 von demselben Verfasser vorgelegten Inventar der Musikhandschriften des Königlichen Musikkonservatoriums zu Liège (Lüttich) kam nun der Katalog der — wie der Titel besagt — „alten“ Musikdrucke heraus. Diese umfassen die vor 1800 erschienenen Musikdrucke, theoretischen Schriften und Libretti.

Das Musikkonservatorium wurde zwar erst 1826 gegründet; es konnte aber durch zahlreiche Erwerbungen, vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und einige Schenkungen von privater Seite eine umfangreiche Bibliothek mit Musikalien vor allem des 18. Jahrhunderts aufgebaut werden. Viele der Werke oder Ausgaben sind bei *RISM* bisher nur mit wenigen Fundorten oder noch gar nicht verzeichnet.

Der Katalog ist zweigeteilt. Der größte Teil (S. 11—194) enthält in einem Alphabet die unter einem Verfasser oder die anonym überlieferten unter ihrem Titel eingeordneten Musikdrucke und theoretischen Schriften. Der kleinere Teil (S. 195—207) listet die Libretti auf: zunächst die ohne, dann die mit Textverfassern und schließlich die mit dem Inhalt der einzelnen Bände aufgeschlüsselten und vor allem in Amsterdam, Den Haag, Liège und Paris im 18. Jahrhundert gedruckten französischen Textbuchsammlungen.

Die Katalogeinträge sind zwar sehr kurz, geben aber die nötigen Identifizierungsmerkmale wie Titel, Ort, Verlag, Verlags- bzw. Plattennummer und gegebenenfalls die Unvollständigkeit eines Stimmensatzes wieder. Am Schluß eines Eintrags wird bei den Drucken einzelner Komponisten auf die *RISM*-Nummer der Reihe *Einzeldrucke vor 1800* verwiesen, der *RISM*-Standort der Sammeldrucke und der theoretischen Schriften über Musik wird nicht vermerkt.

Während die *RISM*-Bände der Theoretika meistens die Werke und den Standort Liège (**B Lc**) bereits aufführen, abgesehen von wenigen

Ausnahmen (z.B. Beauchamps, Bel, Burette, Fellus/Fell, Feyjoo y Montenegro, Gunn u.a.), ist in den *RISM*-Bänden der Sammeldrucke fast nie und in den *RISM*-Bänden der Einzeldrucke in überraschend vielen Fällen Liège noch nicht verzeichnet.

Darüber hinaus sind im vorliegenden Katalog auch Komponisten mit ihren Werken enthalten, die für *RISM* zu spät sind (nach 1770 geboren), z.B. Coppenneur, J. B. Cramer, Gatayes, Gioseffo (nicht Dominico) Giorgis, Luc Gue-
née, Peter Haensel und Pierre Rode.

Das Fehlen einer *RISM*-Nummer im vorliegenden Katalog könnte einen einmaligen und besonders wertvollen Druck vermuten lassen. In Wirklichkeit wurde die Angabe aber sehr häufig wohl einfach vergessen und der Fundort Lc ist auch in vielen Fällen in den *RISM*-Bänden (+ Supplemente) aufgeführt. So fehlen die *RISM*-Nummern für einzelne Drucke von J. L. Adam, Albrechtsberger, C. Ph. E. Bach, J. S. Bach, Bacquoy-Guedon, H. M. Berton, Bindernagel, Boccherini, Branche, Brivio, Bunte, Cambini, Camerloher, Campra, Clementi, Delange, Dussek, Graun, Grétry, Händel (H 1554, 88), J. Haydn (die ohne *RISM*-Nummer verzeichneten Stücke finden sich unter H 4071, 4639, 2561), Romberg, Steibelt, Vento, Vogel, Walther, Woldemar. Einige der anonymen Drucke sind ebenfalls bereits im neunten *RISM*-Band verzeichnet: Chanson sur l'air (S. 40) = AN 507, Ode (S. 143) = AN 2035, Suze (S. 180) = AN 2731, T + + + (S. 181) = IN 259. Ausgaben der Komponisten G bis L finden sich mit ihrem Fundort Lc auch im entsprechenden *RISM*-Supplementband, der aber für den vorliegenden Katalog wohl nicht mehr ausgewertet werden konnte.

Was den vorliegenden Katalog aber zur Fundgrube und wichtigen Ergänzung zu *RISM* macht, sind die dort bisher nicht verzeichneten Komponisten, Werke und Ausgaben, viele davon in Liège erschienen. Bei *RISM* fehlen beispielsweise die Komponisten Battu, Boival, A. Callegari, H. Hamal, Haslpock, G. Puppo, H. Renotte, V. F. Rey, Pierre Sody, P. Wachter. Bisher bei *RISM* nicht aufgeführte Ausgaben und Werke, viele davon in Frankreich verlegt, fin-

den sich unter den Komponisten Adrien, Aubert (op. 4), C. Ph. E. Bach (*Versuch*, 2. Ausgabe, Berlin 1762), Baldenecker (op. 3), Bedard (op. 49), F. Benda, Bertalotti, H. M. Berton, Billiard, Bindernagel, Blaise, Bruni, Call, Chalon, Chapelle, Cremon, Despreaux, Doisy, Dussek, Edelmann, Felix, Ferrari, Habeneck, Joly, Mozin (op. 2), Neubauer, Person, A. D. Philidor, Pieltain, Pleyel (einige Ausgaben sind auch für Rita Benton „unlocated“), Robson, Rolla, Senter (op. 2), Steibelt, Tartini, Traversa, Veichtner (op. 9), Vento (op. 1), Vidal, Viguerie (op. 5), Viotti, Weiskopf (op. 6), Widerkehr, J. Wolff. Die von Serafino Razza 1613 herausgegebene Auflage des *Libro primo delle Laudi spirituali* scheint bisher unbekannt zu sein, *RISM* verzeichnet lediglich die Auflage von 1563.

Auch unter den Libretti sind einige sehr seltene Ausgaben und sogar bisher nicht bekannte Werke verzeichnet, so etwa von J. Zach, J.-J. Fiocco, V. Ciampi, F. Conti und L. Leo.

Der Katalog ist im handlichen Format, zweispaltig und sehr übersichtlich gedruckt mit Leistentiteln und Überschriften im Fettdruck. Das Register am Schluß enthält leider nur die Namen der in den beiden Teilen bereits alphabetisch angeordneten Komponisten und Textdichter, nicht aber die der Verleger der Drucke und die der Komponisten der Libretti. Im Vorwort des Katalogs werden Herkunft und Aufbau des Musikalienbestands beschrieben.

Zur Vermeidung von Unklarheiten seien einige Berichtigungen angebracht: Abraham vgl. Grétry (*RISM* G 4288), Adimari ist der Herausgeber, vgl. Casini (C 1438), J. André vgl. Gyrowetz (G 5535), Benaut vgl. Grétry (GG 4261a), Delalande vgl. La Lande, J. Fodor, *Six duos*, vgl. Pleyel (P 4304 und 4235), Gebauer, *Ouverture*, vgl. Steibelt (S 4781), Janiewicz vgl. Yaniewicz, Porro, *Ouverture*, vgl. J. Ch. Vogel, Steibelt, *I. Symphonie*, vgl. Viotti (V 1722), Stumpff vgl. Grétry (G 3901), Viguerie, *Douze grands duos*, vgl. Pleyel, Walpurgis vgl. Maria Antonia Walpurgis (M 630), J. Gravrand, op. 3, hier ist fälschlich auf G 3618 verwiesen (vgl. G 3615). (November 1993) Gertraut Haberkamp

Catàleg del Fons Antoni Massana de la Biblioteca de Catalunya. A cura de Joana CRESPI. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1992. 100 S. (Secció de Música 38.)

Das heute in der Biblioteca de Catalunya in Barcelona aufbewahrte umfangreiche kompositorische Schaffen des Jesuiten Padre Antonio (katalanisch Antoni) Massana (1890—1966) ist außerhalb Spaniens kaum bekannt und wird in den Lexika, wenn Massana überhaupt einen Eintrag erhalten hat, meist nur summarisch erwähnt.

Umso verdienstvoller ist der vorliegende, über 200 Werke der verschiedensten Gattungen auflistende Katalog, in dem, vermutlich erstmalig, eine Datierung der meist ohne Datum überlieferten Werke versucht wird.

Massana, Schüler u. a. von Enrico Granados und Felipe Pedrell und des Pontificio Istituto Superiore di Musica Sacra in Rom, wirkte zwar einige Jahre als Organist und Komponist in seiner Geburtsstadt Barcelona, verbrachte aber auch viele Jahre in Deutschland (1925—1936), Italien (1936—1939) und Südamerika (1949—1953).

Massanas kompositorische Tätigkeit begann bereits mit seinem sechzehnten Jahr und endete zwei Jahre vor seinem Tod; dies ist sehr anschaulich ablesbar an der chronologischen Werkliste im Katalog (S. 80—84). Sein Œuvre umfaßt neben drei Opern, sechs Oratorien, neun Kantaten und sechs in den Missionen spielende sogenannte „Drames missionals“ — alle über kastilische oder katalanische Texte — vor allem geistliche Gesänge, meist mit spanischen oder lateinischen Text, a-cappella oder mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung, aber auch zahlreiche Instrumentalwerke, z. B. eine Sinfonie, je ein Konzert für Violoncello und Klavier, Suiten, Märsche und verschiedene kammermusikalische Werke.

Der nach Gattungen bzw. Besetzung angelegte Katalog wird durch Register nach Namen, Titeln und Textanfängen sehr gut aufgeschlüsselt. In einer eigenen Liste (S. 85—89) sind auch die in der Biblioteca de Catalunya vorhandenen Drucke von Werken Massanas zusammengestellt. Die einzelnen Werkeinträge enthalten alle nötigen Angaben zum vorliegenden Material und zum Werk selbst. Es fehlen allerdings in vielen Fällen die Textanfänge der nur mit ihrem Gattungstitel verzeichneten Werke, z. B. der zahlreichen Hymnen (S. 50ff.). Ein kurzes Vorwort informiert über Leben und Werk Massanas und über die Erwerbung des Nachlasses durch die Bibliothek.

(November 1993) Gertraut Haberkamp

OSCAR MISCHIATI: *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Opere di singoli autori. A cura di Mariella SALA ed Ernesto MELI. Firenze: Olschki Editore 1992. Tomo I: XXII, 424 S., Tomo II: 425—909.*

Der vorliegende Katalog ist die um vieles erweiterte, aber zugleich auch etwas reduzierte Fassung des 1982 von Oscar Mischiati unter demselben Titel, jedoch als „Editio minor“ veröffentlichten Verzeichnisses. Erweitert insofern, als die Drucke detailliert beschrieben werden mit Wiedergabe der vollständigen Titeltwortlaute, Widmungstexte, Vorreden, Titel und Textanfänge aller enthaltenen Stücke. In der „Editio minor“ sind die Ausgaben nur mit Kurztitel und den relevanten Stücken Breschianer Autoren aufgelistet. Reduziert insofern, als die in der „Editio minor“ verzeichneten Sammeldrucke verschiedener Komponisten und damit auch die in Frage kommenden Stücke weggelassen wurden. Ausnahmen bilden Sammeldrucke, die im Titel nur einen Verfasser nennen.

Beschrieben werden 428 Musikdrucke und 28 theoretische Schriften von insgesamt 59 Komponisten und Theoretikern, die in Brescia geboren sind oder hier gewirkt haben. Die meisten von ihnen sind mit ein bis drei Ausgaben vertreten; für einige wenige sind mehr als 10 Drucke aufgeführt, so von Costanzo Antegnati, Giovanni Contino (je 11), Leandro Gallerano (12), Luigi Taglietti (14), Biagio Marini (15), Valerio Bona (16), Antonio Mortaro (25), Giovanni Ghizzolo (27), Pietro Lappi (29) und herausragend Luigi Marenzio mit 123 Drucken. Die *Regola musice plane* von Bonaventura da Brescia sind mit 21 Ausgaben zwischen 1497 und 1550 verzeichnet, dazu kommen Traktate von Aiguino, Antegnati, Bona, Lanfranco und Verato.

Einige in der Breschianer Musikgeschichte auftauchende Namen sucht man in der Bibliographie vergeblich. So fehlt — auch in der „Editio minor“ Claudio Merulo, der immerhin neun Monate (1556/57) als Organist in Brescia tätig war, oder Carlo Baltezzi, Alfonso Caprioli, Giovanni Francesco Maffoni und Carlo Pallavicino, deren Werke allerdings nur in Sammeldrucke verschiedener Komponisten erschienen und somit nur in der „Editio minor“ zu finden sind.

Aufschlußreich, und ablesbar am Register der Verleger und Drucker, ist die Verbreitung der Werke Breschianer Komponisten. Die meisten Ausgaben erschienen in Venedig, Rom und Mailand, 13 ins Brescia selbst und nur 35 außerhalb Italiens: in Antwerpen (13), Nürnberg (9), Amsterdam (8), Königsberg (3) und je eine Ausgabe in Frankfurt/Main und London.

Außer der genauen Beschreibung der Drucke mit Wiedergabe der Vorreden und Widmungstexte werden auch sämtliche Fundorte und ihr Standort bei Eitner, *RISM* und in der „Editio minor“ angegeben. Und zwar sind die dort genannten Exemplare nicht blindlings übernommen worden, sondern wurden bereits für die „Editio minor“ meist aufgrund von Filmen überprüft. Dadurch entstand zugleich eine wertvolle, heute in der Civica Biblioteca Queriniana in Brescia aufbewahrte Filmsammlung all dieser Drucke (Vorwort S. VII).

Wie gewissenhaft und gründlich die vorliegende Bibliographie erstellt worden ist, zeigen — abgesehen von zahlreichen zusätzlichen, neuen Fundorten — vor allem die zwar bei Eitner, aber bei *RISM* — z.T. aus politischen Gründen — bisher nicht aufgeführten Unikate von Bona, Bondioli, Canale, Capello und Gallerano der Berliner Bestände in Krakau (Nr. 34, 40, 71, 76, 91, 128), von Marenzio aus ehemaligem Privatbesitz von Richard Wagener (Nr. 259) und Paolo Borghese (Nr. 276, 296) sowie Unikate aus anderen ehemaligen Beständen, wie Berlin, Graues Kloster (Nr. 97, Caprioli), Breslau (Nr. 131, Gallerano) und andere (Nr. 363, Mortaro, 387, Pasino).

Der Katalog, angelegt alphabetisch nach Komponisten und innerhalb eines Komponisten chronologisch oder nach Gattungen und sehr schön aufgelockert durch zahlreiche Faksimiles verschiedener Ausgaben, wird durch einige Register erschlossen: Verleger, Widmungsträger, Textverfasser, Komponisten in den wenigen verzeichneten Sammeldrucke, zitierte Bibliotheken, private und verschollene Bibliotheken, Abbildungen.

Ein Verzeichnis der Titel und Textanfänge fehlt. Das soll wohl in einem dritten Band zusammen mit den Sammeldrucke nachgeliefert werden, wobei der diesbezügliche Hinweis darauf im Vorspann etwas widersprüchlich ist: „Gli indici, che concludono i due tomi, troveranno sistemazione definitiva al termine del

terzo tomo (Antologie), con l'importante aggiunta del l'indice per incipit testuali" (S. XIV). In der englischen Version: „The indices, to be found at the end of vol. 2, contain the important addition of a text incipit index" (S. XVI).

Einige kleine Berichtigungen, die aber den Wert dieser vorbildlichen, typographisch sehr übersichtlichen und ansprechenden, mit einem informativen Vorwort von Ernesto Meli versehenen Bibliographie in keiner Weise schmälern, seien zum Schluß angebracht: Bei Nr. 120 fehlt der *RISM*-Standort (F 1475); bei Nr. 141 muß es heißen: *RISM* A I: G [statt C] 1785; Nr. 380 fehlt die nähere Bezeichnung zur Mainzer Bibliothek, die aber dem Bibliotheksregister zu entnehmen ist; im Verzeichnis der Bibliotheken ist unter Kassel fälschlich das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv statt der Murhardschen Bibliothek angegeben: der Standort Arnsberg muß richtig heißen: Herdringen bei Arnsberg (Nr. 181, 318, 425 und Bibliothekverzeichnis); das *RISM-Supplement* sollte, zur klaren Abgrenzung zur Hauptreihe und zur Vereinfachung der Suche, mit Doppelbuchstaben zitiert werden.

[November 1993]

Gertraut Haberkamp

NICOLE SCHWINDT-GROSS/BARBARA ZUBER: *Die Musikhandschriften der St. Josefskongregation Ursberg, des Cassianeums Donauwörth und der Malteser-Studienstiftung Amberg. Thematischer Katalog. München: G. Henle Verlag 1992. XXXVI, 428 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 15.)*

In den Bibliotheken der drei Institutionen, deren Musikhandschriften im vorliegenden Band katalogisiert worden sind, haben sich umfangreiche Manuskriptbestände erhalten. Diejenigen von Ursberg stammen aus dem 1802 aufgehobenen Benediktinerinnenkloster Holzen sowie dem Gräflichen Haus Fischler-Treuberg, diejenigen von Donauwörth gehen auf einen Eigenkomplex verschiedenster Herkunft sowie auf die Benediktinerabtei Heilig Kreuz in Donauwörth zurück, und die Amberger Bestände schließlich sind an Ort und Stelle gewachsen.

Es liegen in diesen Manuskripten mannigfache kirchen- und kammermusikalische, auch symphonische Werke meist des vorgerückten 18. und des 19. Jahrhunderts vor, teils von Ver-

fassern mehr lokal bayerisch-schwäbischer (z.B. Franz Bühler), teils von Autoren durchaus überregionaler Bedeutung (Haydn, Mozart, u.v.a.) — besonders die Amberger Musikalien greifen über die engeren Grenzen ihres Entstehungsbereiches hinaus. Natürlich finden sich insgesamt in diesen Materialien manche Quellen, die aufgrund ihrer späten und peripheren Entstehung nicht von außergewöhnlichem Rang sind, und zweifellos gilt dieses Urteil auch für manche der darin enthaltenen Kompositionen. Und doch: Als Widerspiegelung von Repertoire-Zusammenstellungen und auch in ihren bloß durchschnittlich gewichtigen Teilen verdienen die Bestände das Interesse der Musikforschung. Übrigens kann der Band dann doch mit einigen veritablen Überraschungen aufwarten, so, durchweg im Donauwörther Material, mit einer einigermaßen geschlossenen Sammlung qualifizierter Klaviermusik des späteren 18. Jahrhunderts aus dem Privatbesitz des Donauwörther Abts Coelestin Königsdorfer sowie mit zahlreichen autographen Klavierstücken des Schumann-Freundes Ludwig Schuncke oder einem handschriftlichen *Figaro* Klavierauszug des Prager Mozart-Freundes Vinzenz Maschek, noch aus der Zeit vor 1800.

Der Katalog ist nach den üblichen Anlagekriterien der ganzen Reihe aufgebaut und im einzelnen angefertigt; er läßt damit kaum Wünsche offen, zumal ihm eine höchst willkommene Einführung in die Geschichte der Bestände sowie verschiedene ergänzende Übersichten (Schreiber, Wasserzeichen, Kurzverzeichnis der ebenfalls erhaltenen Musikdrucke, Literatur und Register) beigegeben sind. Er bildet einen vorzüglichen Beitrag zu jener Reihe von Katalogen, um deren Existenz die Musikforschung das Land Bayern nur beneiden kann.

(Oktober 1993)

Martin Staehelin

ROBERT VON ZAHN: *Zeugen städtischer Vergangenheit. Friedrich Schmidtman. Mönchengladbach: Gladbacher Bank AG von 1922 (1992). 95 S.*

In ihrem Büchlein unternehmen der Verfasser und die Herausgeberin (die Gladbacher Bank) den Versuch, den 1991 verstorbenen Komponisten, Blockflötisten und Lehrer Friedrich Schmidtman (*1913) zu würdigen und „die Erinnerung an [ihn] . . . lebendig zu hal-

ten". Das letztere wird nötig sein, denn abgesehen von einem Artikel im Riemann-Lexikon erschienen über Schmidtmann, der in Mönchengladbach geboren wurde, sein Leben dort verbrachte und starb, nur zwei Publikationen, und diese beiden — wie die vorliegende — in seiner Heimatstadt.

Das Büchlein ist schön ausgestattet: es enthält auf den gesamten Band verteilt zahlreiche Abbildungen sowie im Anhang ein Werkverzeichnis Schmidtmanns. In ansprechender Weise erzählt der Verfasser den Werdegang des Komponisten, wobei die Schwerpunkte auf der Darstellung von Inhalt, Entstehung und Rezeption der drei Opern liegen, die 1949, 1952 und 1956 in Köln aufgeführt wurden.

Offenbar hat Schmidtmann durch die erste dieser drei Opern (*Der Steinbruch*) internationales Aufsehen erregt, weil man das Stück im Auslang als künstlerische Auseinandersetzung mit „dem Problem des Verbrechens auf Befehl“, also mit der jüngsten deutschen Vergangenheit ansah. Nur noch im Jahr 1959 (bei der Aufführung eines seiner Chorwerke) hat Schmidtmann einen ähnlichen Erfolg erlebt. An den beiden anderen Opern bemängelte man nämlich die „traditionelle musikalische Sprache (von der man sich allerdings kein Bild machen kann, da im Text von der Musik nur sporadisch die Rede ist), während weitere Opern sowie Orchesterwerke nicht beendet oder nicht aufgeführt wurden. Seit den 60er Jahren betätigte sich Schmidtmann vorzugsweise als Blockflötist und Lehrer an der Musikschule seiner Heimatstadt.

Ein wichtiger Teil des Nachlasses wird im Stadtarchiv Mönchengladbach aufbewahrt und steht zwecks Forschung zur Verfügung.

(Dezember 1993)

Michael Polth

GEORG FEDER: Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1987). X, 195 S. (Die Musikwissenschaft. Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Disziplinen.)

Die hier anzuzeigende Veröffentlichung ist, obwohl bereits im Jahre 1987 veröffentlicht, nur spärlich und mitunter nur in einseitiger Beurteilung rezensiert worden (aus der Sicht

des hauptberuflichen wissenschaftlichen Musikeditors dagegen sehr lesenswert und kenntnisreich von Alfred Dürr in *editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft* 3/1989, S. 212—214). Wenngleich sie in musikwissenschaftlichen Neuerscheinungen seither immer häufiger zitiert wird, erscheint dieser Mangel ungerecht: zum einen schließt das Buch eine in der Musikwissenschaft bisher bestehende veritable Lücke — ihre Größe wird bei der Lektüre so richtig bewußt —, und zum anderen nimmt es durch die hohe Qualität ein, mit der es gestaltet ist.

Gewiß, ein „erschöpfendes“ Werk darf der Leser hier nicht erwarten, aber sein Untertitel und die Reihe der „Einführungen in die Musikwissenschaft“, in die es sich einfügt, fordern das auch nicht. Was der Verfasser auf weniger als zweihundert kleinformatigen Druckseiten darbietet, ist wirklich eine Einführung: den Darlegungen zur „Textkritik“, zur „Hermeneutik“ und zur „Editionstechnik“, die der Untertitel als die eigentlichen Bestandteile einer „Musikphilologie“ ausdrücklich nennt, gehen drei andere Kapitel voraus, die „Voraussetzungen“, „Begriffsbestimmung“ und „Grundlagen“ behandeln. Das mag in dieser Auflistung alles etwas abstrakt wirken, ist aber leicht verständlich, wenn man weiß, mit welcher Treue zur bewährten wissenschaftlichen Tradition und mit welcher Entschiedenheit der Verfasser den Begriff der „Philologie“ zunächst als einen, grundsätzlich dem Wort und der Sprache verpflichteten und im Zusammenhang damit auch geprägten Begriff versteht. Wenn von „Musikphilologie“ die Rede ist, dann muß also unausweichlich die Natur der Musik, bezogen auf die Sprache, zur Diskussion stehen, mithin die prinzipielle Verwandtschaft und Vergleichbarkeit von Musik und Sprache. Feders systematisch und historisch dargelegte und so auch mit zahlreichen Belegen bestärkte Überzeugung, daß die Nähe, ja Übereinstimmung der beiden Medien in wesentlicher Hinsicht gegeben sei, daß also Musik „eine Kunstsprache eigener Art“ (S. 5) sei, bildet die hauptsächliche Voraussetzung für sein Buch und alles, was darin folgt. Das gilt für das zu „Werk und Text“ Gesagte, es gilt vor allem auch für den schließlich ja auch in den Buchtitel erhobenen, sonst eher selten gebrauchten Begriff der „Musikphilologie“. Denn dieser schließt nicht nur die — heute in die Musikwissenschaft gerne als bloß positi-

vistisch verachtete — musikalische Textkritik in sich, sondern auch die Hermeneutik; ja Feder ordnet, und mit bedenkenswerten Argumenten, eine ganze Zahl weiterer Teildisziplinen der historischen Musikforschung seinem Verständnis der „Musikphilologie“ zu, wie etwa Aufführungspraxis, Instrumenten- und Bilderkunde, Musikleben, Rezeption, ja sogar musikwissenschaftliche Sekundärliteratur. Das wird vielleicht nicht jeden Lesers Beifall finden, aber wie immer man sich dazu stellen mag — es gehört dem Autor das große Verdienst, der Musikwissenschaft endlich wieder die Zusammengehörigkeit zumindest von Textkritik und Hermeneutik in der „Philologie“ in Erinnerung gerufen und sich gegen das Auseinanderfallen der beiden Teile in einerseits „Philologie“, andererseits Deutung gestellt zu haben.

Nach solchen propädeutischen Überlegungen und nach einer Erörterung, was eigentlich „Quellen“ seien, wird der Leser an jene schon genannten Kapitel geführt, die gewissermaßen den Hauptinhalt des Buches bilden. Sie sind, wenngleich ebensogut mit historischen und anderen Belegen dokumentiert wie die drei Eingangskapitel, zuweilen technischer ausgerichtet und so ein eigentliches kleines Handbuch geworden; Studierende der Musikwissenschaft werden Begriffe und Sachen, Probleme und Methoden dieser Musikphilologie an der Universität wohl nur selten so klar und übersichtlich dargestellt bekommen wie in Feders Buch.

Dies alles hier im Einzelnen zu referieren, ist unmöglich; es genüge zur „Textkritik“ der Hinweis, daß über Quellenlage, Konkordanzen, Quellenbeschreibung und -bewertung, „niedere“ Kritik (wie Feder die Textkritik im engeren Sinne bezeichnet) mit Quellenkollation, Quellenberücksichtigung und -wahl, Filiation usw., „höhere“ Kritik (also Quellenkritik und -einordnung im weiteren Sinne) mit Echtheitskritik, Datierungs-, Aufführungs-, schließlich Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte gesprochen wird. Vergleichbar breit sind die Ausführungen zur Hermeneutik, die aus einer sehr grundsätzlichen, zum Teil auch zum Philosophischen hin ausgeweiteten Diskussion, was Hermeneutik wolle, sei und könne, die Frage nach der Bedeutung des gegebenen Notentextes fließen läßt, ebenso diejenige nach der Bedeutung der Komposition selbst, wie sie sich aus

formaler und historischer Analyse bzw. aus weiteren andersartigen Erklärungsmethoden und -forderungen ergebe. Das Kapitel über „Editionstechnik“ behandelt die vielfältigen Ausgabentypen, also Faksimile-Edition, darauf folgende Zwischentypen bis hin zur Kritischen Ausgabe, diese selbst, schließlich auch Sonderformen wie die „Urtextausgabe“ usw. Der Autor beschließt seinen Text mit einem kurzen Kapitel „zur Geschichte der musikalischen Textkritik“, einem breiten Literaturverzeichnis sowie Namens- und Stichwortregistern.

Feders Text besticht zunächst durch ungewöhnlich reiche Fachkenntnisse: Hier äußert sich nicht nur der mit Quellen und Edition der Musik Joseph Haydns über lange Jahre hin vertraute Spezialist, der Feder ja ist, sondern ein Autor, der Übersicht über die ganze Musikgeschichte, ihre Probleme und ihre Quellen hat. Nicht weniger bemerkenswert sind jedoch die Kenntnisse, die der Verfasser von musikwissenschaftlicher Sekundärliteratur und von Literatur aus Nachbardisziplinen besitzt. Alle diese Qualitäten befähigen den Autor zu einer Klarheit der Darlegung und zu einer Freiheit des Urteils, wie sie in Werken unseres Faches nicht selbstverständlich sind; gewiß liegt darin auch das Vermögen des Autors begründet, das ihm so wichtige „Ganze“ der und an der Musikphilologie zu erkennen und im Blick zu behalten. Die gepriesenen Qualitäten verringern sich auch nicht dadurch, daß man an einzelnen Stellen gerne noch etwas Weiterführendes gelesen hätte, so beim Werkbegriff etwas zu Begriff und Sache der „res facta“ oder des „opus perfectum et absolutum“, bei den Notendruckern zu den Fachtermini der „Titel-“ und „Plattenaufgaben“, bei den Musikalieneinbänden zur Möglichkeit, Alter und Provenienz von frühen Einbandstempeln bestimmen zu können, oder bei der Editionstechnik etwas zum Sonderproblem der Ausgabe von Skizzen (einige weitere Wünsche hat auch Dürr a.a.O. angemeldet). Schließlich wird man lobend auch hervorheben, daß Feders Sprache ausgezeichnet verständlich ist und sich keinen Augenblick lang von den in den Geisteswissenschaften modischen Vernebelungstendenzen sprachlicher Formulierung verführen läßt.

Man braucht nicht durch Wände sehen zu können, um zu spüren, daß Feders Buch in seiner Ausrichtung auch persönlich-bekannt-

nishaften Charakter besitzt und sich gegen eine in den letzten Jahrzehnten, auch von bedeutenden Musikologen betriebene Art der Musikinterpretation wehrt, die sich gerne subjektiv-intellektualistisch äußert und dabei glaubt, keinen oder keinen hinreichenden Rückhalt in Quellen und Textkritik suchen zu müssen. Es tut unserem Fach zweifellos gut, daß Feder in seinem Buch mit Deutlichkeit eine andere Auffassung geltend macht.
(Oktober 1993) Martin Staehelin

RONALD T. OLEXY / JOSEPH P. METZINGER / LILA COLLAMORE / KEITH FALCONER / RICHARD RICE: *An Aquitanian Antiphoner: Toledo, Biblioteca capitular, 44.2. Printouts from an Index in Machine-Readable Form. A Cantus Index. Introduction by RUTH STEINER. Ottawa, Canada: The Institute of Mediaeval Music (1992). XXI, 185 S. (Musicological Studies. Vol. LV/1.)*

Die Handschrift 44.2 der Biblioteca capitular zu Toledo, ein gegen Ende des elften oder zu Beginn des zwölften Jahrhunderts entstandenes Antiphonar nicht genau geklärt Herkunft, ist mit ihrer an einer Blindlinie orientierten aquitanischen Notation eine der ältesten bekannten Quellen für die Gesänge des Offiziums mit diastematisch eindeutig lesbaren Aufzeichnungen der Melodien.

Ruth Steiners Einleitung zum Inventar dieses Antiphonars erörtert zum einen dessen Bedeutung als Dokument der Verdrängung des altspanischen Chorals durch den römisch-fränkischen im Zuge der christlichen „reconquista“ der iberischen Halbinsel und seine Überlieferungsgeschichtlichen Beziehungen zu einem Breviarium der Kathedrale von Braga sowie zu dem von Cluny aus reformierten südfranzösischen Kloster Moissac. Diese Beziehungen sind offensichtlich komplex. So verweist das gruppenweise Auftreten von Konkordanzen auf eine gruppenweise Vermittlung der Gesänge in sogenannten „libelli“, losen Sammlungen geringeren Umfangs (etwa für einzelne Feste) die der Kodifizierung eines Repertoires in Form eines funktional organisierten liturgischen Gesangbuches vorausgegangen sein dürfte.

Zum anderen erläutert die Einleitung die Prinzipien, nach denen das vorgelegte Inventar

aufgebaut ist. Dieses ist ein Ausdruck aus der Datenbank liturgischer Musikhandschriften, die unter der Leitung von Ruth Steiner an der Catholic University of America (Washington, D.C.) aufgebaut wird. Dabei werden vorrangig Handschriften mit Gesängen des Offiziums unter liturgischen wie musikalischen Gesichtspunkten in detaillierter Weise inhaltlich erschlossen. Bislang wurden in der Washingtoner Datenbank neben Toledo 44.2 die Antiphonare Bamberg lit. 25, Karlsruhe Aug. LX und Piacenza 65 inventarisiert.

Ein Hauptinventar erfaßt jeweils den vollständigen Gesangsbestand in der Anordnung der Handschrift. Angegeben werden in der ausgedruckten Version des Verzeichnisses: Blattnummer, Festtag, Gebetszeit, Gattung, Position innerhalb der Gebetszeit, Textincipit, Nummer des betreffenden Gesanges in René-Jean Hesberts *Corpus Antiphonarium Officii* sowie Konkordanzen innerhalb der zwölf in dieser Edition ausgewerteten Handschriften, Tonart und bei den Antiphonen die in der Quelle notierte Psalmtondifferenz. Zusätzlich werden folgende Indices geboten: Gesänge, die in den durch das *Corpus Antiphonarium Officii* erschlossenen Quellen nicht vorkommen (in dem aquitanischen Antiphonar in Toledo sind dies nicht weniger als 29 Invitatorien, 125 Responsorien und 280 von insgesamt 2092 Antiphonen), Antiphonen geordnet nach Tonart und Psalmtondifferenz („Tonary“), Invitatoriums-Antiphonen samt ihren Psalmtonen, Responsorien-Verse mit individuellen (also nicht modellgebundenen) Melodien, sowie alphabetisch sämtliche Gesänge nach Gattungen unterteilt, wobei (was hilfreich ist) die Responsorien-Verse auch separat erfaßt sind.

Daß die von Ruth Steiner mit sicherem Gespür für das wirklich Notwendige wie für das Durchführbare und souveräner Resistenz gegen alles Mögliche mit Computern darüberhinaus noch Mögliche konzipierten, und von ihrer Mitarbeitergruppe offensichtlich mit größter Sorgfalt erstellten Washingtoner Inventare höchst willkommene Instrumente für die Erforschung mittelalterlicher Offiziums-Traditionen darstellen, braucht kaum noch gesagt zu werden.

(November 1993)

Andreas Haug

FRANZ KÖRNDLE: *Das zweistimmige Notre-Dame-Organum „Crucifixum in carne“ und sein Weiterleben in Erfurt. Tutzing: Hans Schneider (1993). 239 S., Abb. Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 49.)*

Die Arbeit ergänzt die vorliegenden Beobachtungen zu diesem schon oft und eingehend untersuchten zweistimmigen Pariser Organum und weitet die Untersuchung aus auf Fragen seiner liturgischen Verwendung und der einstimmigen Grundlage der Komposition sowie auf deren spätere Überlieferung außerhalb des Zentrums Paris.

Das erste Kapitel ist dem Prozessionsgesang *Sedit angelus* und seinen Versen gewidmet, insbesondere dem Vers *Crucifixum in carne*. Körndles These, *Sedit angelus* sei „zunächst als Antiphon konzipiert und dann im Lauf der Jahrhunderte in ein Responsorium umgestaltet“ worden (S. 22), und seine Überlegung, „ob das *Crucifixum in carne* ein Tropus sein könnte“ (S. 47) gehen wohl von allzu eindeutigen Gattungsvorstellungen aus, um diesen formal und funktional mehrdeutigen Komplex liturgischer Musik verständlich machen zu können.

Das zweite Kapitel stellt zunächst aufgrund der bekannten Quellen die Funktion des Verses *Crucifixum in carne* innerhalb des Ablaufs der Prozessionen in Paris dar, behandelt dann vor allem die (in F und W₂ überlieferte) sogenannte Fassung P₂ des Organums und vergleicht sie mit der (nur in F vorkommenden) Fassung P₁.

Neue Erkenntnisse enthält vor allem das dritte Kapitel der Arbeit, in dem aufgrund zweier neuer Quellenfunde des Verfassers dem Weiterleben des Organums in Erfurt nachgegangen wird. Es bietet einen gut fundierten Beitrag nicht nur zu spätmittelalterlichen Musikgeschichte dieser Stadt, sondern in exemplarischer Weise auch zu den Umständen und Bedingungen der Präsenz einer mehrstimmigen Komposition aus dem hochmittelalterlichen Paris im deutschen Sprachraum während des späten Mittelalters. Eingehend beschreibt Körndle die insgesamt vier verschiedenen Erfurter Aufzeichnungen und erörtert Zeit und Ort ihrer Entstehung, Besonderheiten ihrer Notation und ihr Verhältnis zu den zentralen Überlieferungen der Komposition, um daraus Hinweise zu gewinnen auf den Weg, auf dem diese nach Erfurt gelangt sein mag, sowie auf die liturgischen Voraussetzungen, unter denen

sie dort aufgenommen und bis weit in die Neuzeit hinein verwendet werden konnte.

Ein hilfreicher mehrteiliger Anhang bietet eine detaillierte Quellendokumentation zum Vorkommen des einstimmigen *Crucifixum in carne* in Paris und im deutschsprachigen Raum sowie zu mehrstimmigen Fassungen des englischen, italienischen und deutschen Bereichs.

Über die „diplomatischen Nachschriften der originalen Aufzeichnungen“, die dem Leser als Notenbeispiele angeboten werden, wäre der Rezensent diskret hinweggegangen, hätte nicht der Autor ein derartiges „Nachahmen des mittelalterlichen Schreibprozesses“ als Weg „zu einer vorzüglichen Genauigkeit im Umgang mit den musikalischen Quellen“ angepriesen und unverdrossen verkündet: „Glücklicherweise bedarf dieses Verfahren heute keiner besonderen Begründung mehr“ (S. 6). Als ob es in der Wissenschaft ein Glück wäre, das eigene Vorgehen nicht mehr begründen, sich mit den Gegengründen anderer nicht länger abgeben zu müssen. Vielleicht wäre ja die Begründung des Verfahrens erkenntnisfördernder gewesen als dessen Resultate: Man vergleiche nur die erste Probe (S. 29/30) mit der im Faksimile zugänglichen Vorlage (*Paléographie musicale* Band XIX, fol. 102v), die ohnedies zur Hand nehmen muß, wer über Anzahl, Lage, Auszeichnung und Schlüsselung der Notenlinien, die genaue Position einzelner Notenzeichen oder die Silbenunterlegung Klarheit gewinnen, Fehler verbessern oder gar in den Genuß der „Ästhetik der Manuskripte“ kommen möchte, von der „ein wenig . . . anzudeuten“ (S. 6) diese Nachschriften obendrein für sich in Anspruch nehmen. (November 1993) Andreas Haug

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE (†), Eva LINFIELD, Wolfram STEUDE. Schriftleitung: Walter WERBECK. 14. Jahrgang 1992. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1993. 115 S., Abb.

Daß Jahrbücher ihrem Namen getreu regelmäßig und in jährlichem Abstand erscheinen, ist weniger selbstverständlich als es sein müßte, gibt es doch beispielsweise unter den musikwissenschaftlichen Annuaaria nicht eben

rühmliche Fälle, die den Umfang einer Jahresfrist höchst eigenwillig festlegen. Vor diesem Hintergrund nimmt sich die Tatsache des turnusgerechten Erscheinens der Schütz-Jahrbücher seit 1979 beinahe ungewöhnlich aus. Viel wichtiger und hervorhebenswert ist jedoch das gleichbleibend hohe Niveau dieses im Vergleich mit anderen derartigen Unternehmen noch jungen Periodikums; dessen qualitative Maßstäbe wurden nicht zuletzt von einem seiner Begründer und Mitherausgeber, dem unlängst verstorbenen Berner Ordinarius Stefan Kunze, gesetzt.

Der hier anzuzeigende 14. Jahrgang enthält sechs Beiträge, von denen drei Heinrich Schütz allein oder ihm doch mit zentraler Berücksichtigung gewidmet sind, während die restlichen sich dem weiteren musikalischen Umfeld dieses Komponisten zuwenden. Zunächst seien die letzteren kurz vorgestellt: Die Ergebnisse neuerer Studien über Leonhard Lechner macht Michael Klein bekannt. Besonders willkommen ist der Hinweis auf zwei bislang unbekannte biographische Zeugnisse zur Biographie (darunter ein anrührender autographischer Brief), hilfreich die beigegebene Lechner-Bibliographie. Den Verarbeitungen der „ut re mi fa sol la sol ut-Melodie“ im Œuvre Samuel Scheidts geht Klaus-Peter Koch nach. Als tiefere Ursache für die Verwendung dieses Materials über das bloß kompositionstechnische hinaus gerade in Kompositionen über den Text „In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum“ erwägt Koch unter anderem einen Zusammenhang mit den leidvollen Lebenserfahrungen Scheidts in den 1630er Jahren. Michael Belotti schließlich versucht in einer gründlichen stilkritischen Studie, die in den „Pelpliner Orgeltabulaturen“ unter der bekannten Namenskurzel „H. S. M.“ überlieferten Choralphantasien *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott* doch als Werke Heinrich Scheidemanns auszuweisen, nachdem sie jüngst für Franz Tunder in Anspruch genommen worden sind.

Dem Bild von Schütz als Verfasser „theatralischer Musik“ fügt Judith P. Aikin einen wichtigen Mosaikstein hinzu. *Die Bußfertige Magdalena* lautet der Titel eines Librettos, dessen wohl von August Buchner stammender Text zusammen mit der Musik Schützens am 22. Juli 1636 im Dresdner Schloß zum Namenstag der „Hochgeborenen Fürstin und Frawen“ Mag-

dalena Sibylle, der Gemahlin des Kurfürsten, aufgeführt wurde. Der in der Biblioteka Jagiellońska zu Krakau aufgefundene Druck des Buchs ist Aikins Aufsatz im Faksimile beigelegt (von der Musik fehlt jede Spur). In seinem Bericht über neue Schütz-Quellen geht Adolf Watty auf vier unterschiedlich bedeutsame Entdeckungen in deutschen Bibliotheken ein, nämlich auf eine vermutlich frühe Version des Kleinen Geistlichen Konzerts *Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet* (SWV 317) in Kopie, auf Intavolierungen dreier *Psalmen Davids* (SWV 22, 24, 37) in der Tabulatur von Daniel Schmidt (1676) auf eine italienische Edition des *Oster-Dialogs* (SWV 443) aus dem frühen 20. Jahrhundert und zuletzt auf eine im Jahre 1831 eingerichtete lateinische Version des *Vater unser* (SWV 411). Den meisten Raum beansprucht Gerald Drebes mit einer auf vorzüglicher Quellenkenntnis basierenden Untersuchung zu „Schütz, Monteverdi und die »Vollkommenheit der Musik«“. Einmal abgesehen von der Frage, ob die Meinung, Komplizierung und Überbestimmtheit seien „vielleicht das Bemerkenswerteste an Schütz' Auseinandersetzung mit der an Monteverdi exemplifizierten Moderne“ in jeder Hinsicht zu überzeugen vermag, enthält die Analyse des Konzerts *Es steh Gott auf* (SWV 356) und der zum Vergleich herangezogenen Kompositionen Monteverdis wertvolle Beobachtungen.

(Oktober 1993)

Ulrich Konrad

VICTOR CROWTHER: *The Oratorio in Modena*. Oxford: Clarendon Press 1992. VII, 215 S. (Oxford Monographs on Music)

Auch in der Forschung zum Oratorium hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß die geschichtliche Entwicklung der Gattung weitgehend durch lokale Tradition geprägt ist. Dabei richtete sich das musikologische Interesse zunächst auf Zentren wie Rom und Florenz, während die bemerkenswerten Quellenbestände in Modena offenbar im „Outback“ des musikhistorischen Horizontes zu liegen schienen. Glücklicherweise ist es jetzt Victor Crowther gelungen, mit seiner Monographie einen ersten Beitrag zum barocken Oratorium am Hofe der Este in Modena vorzulegen. Wie der Autor selbst anmerkt, ist eine erschöpfende Darstellung der Modeneser Oratorien-Tradition schon

aufgrund der Fülle des Materials nicht möglich gewesen. Trotzdem vermittelt Crowther einen Überblick über das Repertoire und die Bedingungen seiner Entstehung. Dabei beschränkt sich der Verfasser sinnvollerweise auf die Regierungszeit von Francesco II. d'Este (1674—1694). Aus dem umfangreichen Musikalienbestand wählt er insgesamt 11 Oratorien unterschiedlicher Komponisten aus, darunter Werke von A. Stradella (*La Susanna* von 1681) und A. Scarlatti (*S. Teodosia* von 1685), aber auch von De Grandis, Vitali und Gianettini, die als Kapellmeister des Herzogs fungierten. Die getroffene Auswahl beschreibt einen Querschnitt des Oratorien-Schaffens der 80er und 90er Jahre des Jahrhunderts und ist qualitativ durch die Komposition Scarlattis dominiert, dessen neuartige Konzeptionen und Ideen einen Vorgriff auf spätere Entwicklungen darstellen. Die Zusammenstellung reflektiert darüber hinaus die wichtigsten Entwicklungstendenzen der Gattung, etwa in Richtung auf die dramatische Vereinheitlichung, Psychologisierung und Ausbildung neuer Formen bzw. Formenkombinationen. — Anzumerken bliebe, daß der Fußnotenapparat bisweilen etwas reichhaltiger hätte ausfallen dürfen. Nicht selten vermißt der Wissenschaftler auch den originalen Wortlaut einer Quelle. Kaum überzeugen schließlich kann der Versuch, den Niedergang der Oratorien-Tradition in Modena zu erklären. Dagegen dürften die am Rande erwähnten „local factors“ (S. 189) zu den Hauptursachen des Niederganges gehören. Hier hätte im übrigen eine Diskussion anderer Erklärungsmodelle (etwa E. J. Luins) stattfinden müssen. — Diese geringen Einwände sollen aber keineswegs die Bedeutung der Arbeit schmälern. Vielmehr stellt Crowthers Studie einen überaus wichtigen Beitrag zur Geschichte des Oratoriums dar.

(Dezember 1993)

Rafael Köhler

Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV. Atzelsberger Gespräche 1990. Fünf Vorträge. Hrsg. von Fritz RECKOW. Erlangen 1992. 151 S., Abb. (Erlanger Forschungen. Reihe A Geisteswissenschaften. Band 60.)

Der Diskussion um die Spannung von politischer Funktion und ästhetischem Anspruch

von Kunstwerken liegt letztlich das Problem der doppelten Bedeutung dieser Werke als historische Dokumente einerseits, überzeitlich wirksame ästhetische Gegenstände andererseits zugrunde. Die Idee, die höfische Kultur als eine Art Gesamtkunstwerk, als große Inszenierung zu begreifen, hat (vor allem im Zusammenhang mit der Figur des Sonnenkönigs) etwas Bestechendes, bietet sie doch für diesen Zusammenhang eine Synthesemöglichkeit besonderer Art. Überdies finden hier vor allem auch an interdisziplinären Zusammenhängen Interessierte ein besonders dankbares Terrain. Fast gleichzeitig erschienen im letzten Jahr zwei Publikationen, die diese Idee fruchtbar machen: Während Peter Burke es in *The Fabrications of Louis XIV* unternimmt, von hieraus eine Art monographischen Überblick zu geben, nutzte Fritz Reckow, der die Organisation der Atzelsberger Gespräche 1990 übernommen hatte, diese Chance, um die verschiedenen Perspektiven von Kunst-, Literatur-, Musik- und Architekturgeschichte in diesem Punkt zu bündeln. Werner Oechslin, dessen „Einführungsvortrag“ mit dem Thema „Fest und Öffentlichkeit“ eigentlich eher als eine Art Ausblick auf das kommende Jahrhundert der Aufklärung bis hin zur Revolution verstanden werden kann, interessiert sich mit Jacob Burkhard für den „wahren Übergang aus dem Leben in die Kunst“ (S. 13) und rollt die Diskussion um den „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ von hieraus noch einmal auf. Er problematisiert die Habermassche Konzentration auf Kommunikationsprozesse, weil dies seiner Ansicht nach zu Lasten einer angemessenen Würdigung der „Welt der Artefakte“ gehe (S. 10). Mit Recht weist Oechslin auf die ästhetisch-formalen Aspekte der Festkultur hin. Wie sehr dies im Sinne des 18. Jahrhunderts gedacht ist, zeigt nicht zuletzt die Zuordnung des Artikels „fêtes“ in der Encyclopédie zur Rubrik „beaux arts“. Die anderen vier Vorträge konzentrieren sich ganz auf die Zeit Ludwigs XIV. und nähern sich der „Inszenierung“ in ihren verschiedenen Erscheinungsformen. Lars Olof Larsson nähert sich Schloß und Garten von Versailles „als Schauplatz“ und verfolgt die Verquickung der verschiedenen Realitätsebenen, die in diesem Spiel von Form und historisch bedingter Funktion entstehen. Fritz Reckow spürt dem „inszenierten Fürsten“ in den vielfältigen Bedeutungsschichten der tragédie lyrique nach, vor

allem in Zusammenhang mit der Bedeutung des Prologs. Die „Rolle der Literatur in der höfischen Repräsentation“ und die historischen Bedingungen der Kriterien für eine künstlerische Bewertung (S. 105) problematisiert Volker Kapp, und Inke Anders beschäftigt sich am Beispiel des *Zelt des Darius* mit der Affektenlehre LeBruns. Und am Ende bündeln sich diese unterschiedlichen Herangehensweisen in einem Punkt, den auch Oechslein eingangs besonders betont hatte und der möglicherweise die avisierte Synthese zu leisten vermag: im Interesse am formalen Charakter der Festkultur.

(Oktober 1993)

Dörte Schmidt

JOHN JENKINS: The Lyra Viol Consorts. Edited by Frank TRAFICANTE. Madison: A-R Editions, Inc. (1992). XLVII, 183 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Vol. 67–68.)

Die Ausgabe basiert auf den Manuskripten in Oxford und Durham, und Konkordanzen, auch unvollständig erhaltene, sind einbezogen. Der Part der Lyra viol ist sowohl in Tabulatur als auch in Klavierübertragung gedruckt. Tabulaturdruck ist im Computersatz problematisch; hier scheint ein neues Programm zur Anwendung gekommen zu sein, dessen Bild erfreulicher ist als mir bisher vor Augen gekommene Beispiele, aber die Buchstaben (angeregt von französischen Vorbildern des 17. Jahrhunderts) sind im Verhältnis zu den Mensurzeichen zu klein und unplastisch und daher schwer lesbar.

Die Einleitung stützt sich ausschließlich auf Quellen und kommt ohne unfundierte Mutmaßungen aus. Der Herausgeber charakterisiert die fragmentisch-polyphone Spielweise der Lyra viol durch ein Shakespearezitat aus dem Prolog von *Henry V*: „Piece out our imperfections with your thoughts . . . Think when we talk of horses, that you see them“ (p. XX), was C. Ph. E. Bachs Formulierung um 150 Jahre vorwegnimmt: „Es kommen überhaupt bey der Musick viele Dinge vor, welche man sich einbilden muß, ohne daß man sie würcklich höret . . . Verständige Zuhörer ersetzen diesen Verlust durch ihre Vorstellungs-Krafft. Diese Zuhörer sind es, denen wir hauptsächlich zu gefallen suchen müssen.“ (*Versuch I, 2. Hptst., Abt. 3, S. 78*). Eine geistreiche Ausgabe für eine geistreiche, bisher fast unbekannte Musik.

(Dezember 1993)

Annette Otterstedt

PETER HOLMAN: Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court 1560–1690. Oxford: Clarendon Press 1993. XIV, 491 S., Abb., Notenbeisp. (Oxford Monographs of Music)

Der Verfasser beschreibt die Geschichte des Violinspiels in England vom Beginn der Regierungszeit Elizabeths I. bis zum Ende der „King's Music“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Er geht dabei nicht nur chronologisch vor, sondern behandelt gleichzeitig in jedem Kapitel einen anderen Bereich, in dem Violininstrumente tätig waren (z. B. am Hof, im Theater und der Oper, in der Kammermusik, in der Kirche). Die Überschriften sind „nach Englischer Art“, d. h. in der Regel aus Zitaten entnommen und geben eine farbige Einstimmung zu den einzelnen Kapiteln.

Mit diesem Buch liegt das Ergebnis von nahezu 25jähriger Forschungstätigkeit vor. Der Verfasser besitzt eine überwältigende Quellenkenntnis, die nicht nur sein Spezialgebiet umfaßt, sondern auch Seitenblicke in die Gegend jenseits des Hortus conclusus der Violinisten, z. B. in die gleichzeitige Praxis des Blasinstrumentenspiels, zuläßt. Zu meiner Genugtuung fand ich auch den wichtigen Hinweis auf die enge Verbindung von englischen Musikern und Miniaturenmalern. In dieser Vielfältigkeit unterscheidet sich das Buch günstig von der Arbeit David Lasockis, der sich in ähnlich verdienstvoller Weise mit dem Blockflötenspiel befaßt, aber stets dort abbricht, wo die Blockflöte nicht mehr betroffen ist.

Obwohl der Autor in der Einleitung ausdrücklich davon Abstand nimmt, sich mit Eigentümlichkeiten und Spieltechnik der Instrumente selbst zu befassen, finde ich es bedauerlich, daß damit verbundene Problemkomplexe ausgeklammert werden. Es wäre sinnvoll gewesen, einige Thesen zumindest als offene Fragen zu formulieren, z. B. Überlegungen zu verschiedenen Stimmtönen von Violinen und Gamben, unterschiedlichen Umfängen — Adriano Banchieri gibt ein Instrument in B (nicht C oder B₁) als Baßvioline an, und bei der Abhängigkeit englischer Musiker von italienischen wäre eine Anmerkung zu diesem Thema wohl einen Satz wert — oder die Frage, wie die Idee entstand, Violinen mehrfach zu besetzen.

Überraschend ist die These, daß die englische Suite von Vorbildern auf deutschem Boden beeinflußt sei. Hier allein dem Hof von Bücke-

burg das Verdienst anzurechnen, erscheint mir jedoch ein wenig übertrieben. Gruppierungen von SSTTB anstelle von STTTB auf die zufällige Anwesenheit von Musikern zurückzuführen, oder die Präferenz von Tanzsätzen anstelle englischer Fancies damit zu erklären, daß die englischen Spieler Tanzmusiker waren, anstatt sie auf deutsche, den Fancies abgeneigte Hörerwartungen zurückzuführen, ist nicht historisch gedacht. Die Verwendung von zwei Discanten mag deutschen Anregungen zu verdanken sein, aber sie scheint mir eher aus der Bläsertradition zu stammen, und genügend Quellen belegen, daß Hörerwartung vor Musikerinkination rangierte. Auch kamen die englischen Musikanten keineswegs in ein leeres Land, sondern in einen Whirlpool unterschiedlicher Stile, und die jahrhundertelange europäische Indifferenz gegenüber englischer Musik zeigt, daß dieser wichtige Einfluß schon damals nicht erkannt wurde.

Diese und andere mögliche Einwände schmälern jedoch nicht das Verdienst des Buches, sondern entspringen dem Interesse an einer Diskussion.

(Dezember 1993)

Annette Otterstedt

Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs. Band 1, Teil 4: Vokalwerke IV. Hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. Leipzig-Frankfurt: C. F. Peters (1989). 575 S.

Der 4. Band des zunächst auf nur fünf Bände, inzwischen auf sieben Bände konzipierten *Bach Compendiums* enthält die Werkgruppen E: Lateinische Kirchenmusik — F: Choräle und geistliche Lieder — G: Weltliche Kantaten für Hof, Adel und Bürgertum — H: Vokale Kammermusik. Mochte die neue, an einer relativen Chronologie orientierte Werknumerierung des *Compendiums*, in dem bekanntlich Wolfgang Schmieders System nur in den Korkordanzlisten und — Nicht immer gleich gut auffindbar — bei den Titeln aufscheint, innerhalb der ersten beiden Bände aufgrund der ausgesprochen guten Forschungslage noch unmittelbar einleuchten, so sperren sich die in Band vier enthaltenen Kompositionen teilweise ein solches Ordnungsprinzip. Entsprechend haben sich die Herausgeber bei der Werkgruppe F

(Choräle und geistliche Lieder) zu einer alphabetischen Anordnung entschlossen, was grundsätzlich zu einer größeren Benutzerfreundlichkeit führt. Weswegen jedoch die Zählung nach F 213 und F 288, einem verschollenen, nur indirekt nachweisbaren Choralbuch, fortgesetzt wird, bleibt auch deswegen etwas räselhaft, weil F 288 eine weiteres Mal, nun korrekt eingeordnet unter der Überschrift *Verschollene Sammlungen* erscheint. Obwohl ihre Entstehungsgeschichte hinreichend erforscht ist, verstößt das *Compendium* ohne erkennbaren Grund bei der Behandlung der *h-moll-Messe* gegen das chronologische Prinzip: Unter E 1 findet sich deren letzte Fassung, unter E 2 hingegen der dem Dresdener Hof dedizierte Meßteil aus dem Jahre 1733. Chronologisch geordnet präsentiert sich Werkgruppe G, allerdings ist dieser Komplex noch mehrfach unterteilt nach Orten, Personenkreisen und Anlässen, ähnlich wie dies bereits in Bd. 3 mit den Kirchenstücken für besondere Anlässe geschah. Derartige Differenzierungen bedingen beispielsweise, daß B 31 *Höchsterwünschtes Freudenfest* in Band 3 behandelt wird, die Parodievorlage G 11 jedoch in Band 4. Worin sich kirchliche und weltliche Kantaten unterscheiden, ist nicht immer ersichtlich. So findet sich die bei Schmieder als BWV 198 gezählte Kantate *Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl* zwar wohl zu Recht unter den weltlichen Kantaten, obgleich sie in der Universitätskirche aufgeführt wurde und auch vom Anlaß her unter die Rubrik Kirchenstücke für Trauer- und Gedächtnisgottesdienst in Band 3 eingeordnet werden könnte, wo sich beispielsweise auch die nicht einmal vom Text her bekannte „Erste Köthener Trauermusik“ [B 21] befindet. Eine Erklärung, wie derartige Entscheidungen getroffen wurden, wäre dienlich. Analoges gilt für die verschollene „Promotions- und Ehrentags-Cantate“ *Siehe, der Hüter Israel*, vormals BWV Anh. 15, die in Band 3 untergebracht wird, obwohl Band 4 eine wohl geeignetere Rubrik „Für universitäre Veranstaltungen — Huldigungen“ enthält. In solchen und ähnlichen Fällen hat die funktionale Differenzierung eine unerwünschte Diffusion zu Folge, mit dem Ergebnis, daß nicht nur in einem Band geblättert und gesucht werden muß, sondern — Verweisen folgend — in mehreren. Bei aller editorischen Sorgfalt ist bei einem solchen Verfahren allerdings die Gefahr groß, daß notwendige Ver-

weise vergessen werden wie beispielsweise bei [G 12] *Steigt freudig in die Luft*, zu der genetisch auch G 38 gehört, was der Leser allerdings erst über den Zwischenschritt über G 35 in Erfahrung bringt. Problematisch erscheint dem Rezensenten der Verzicht auf Anmerkungen zur Echtheitskritik u. a. bei den beiden italienischen Kantaten *Non sa che sia dolore*, G 50, und *Amore traditore*, G 51, zumal auch innerhalb der Literaturliste beispielsweise Johannes Schreyers zugegebenermaßen apodiktische Abschreibung (*Beiträge zur Bach-Kritik*, II, Leipzig 1913, S. 50 bzw. 74) nicht aufgenommen wurde. Als Diskussionsgrundlage wäre die Angabe zu Echtheitszweifeln jedoch wichtig.

So einleuchtend es auch ist, daß die Herausgeber sich auf eine Literaturliste beschränken, zumal das Schmiedersche Verfahren der kompletten Auflistung den Leser allzu oft ins (beinahe) Leere laufen läßt, so haftet diesem selektiven Verfahren stets etwas Willkürliches an. Wenig plausibel mag es beispielsweise erscheinen, wenn dem Leser bei der zur *h-moll-Messe* gehörigen Literaturliste der für die Bestimmung der Messe wichtige Beitrag von Wolfgang Osthoff, *Das „Credo“ der h-moll-Messe: Italienische Vorbilder und Anregungen*, in: *Bach und die italienische Musik*, Venezia 1987 — sei es nun absichtlich oder unabsichtlich —, vorenthalten wird, zumal an anderer Stelle sogar auf Diskussionsbeiträge aus dem gleichen Band hingewiesen wird (S. 1623).

Natürlich können Quellenabhängigkeiten nicht immer im einzelnen überprüft werden, zumal bei den Kompositionen, für deren Quellen noch keine definitiven Filiationen in der *Neuen Bach-Ausgabe* vorliegen. Bei den Chorälen führt dies mitunter zu Fehlinformationen. So wird die Quelle Am. B 46II zu Recht als abhängig von Ms. R 18 angeführt. Bei einigen dann im Breitkopf-Druck von 1787 enthaltenen Variantenfassungen erweist sich die erstere Handschrift jedoch oftmals als Vorlage für den Druck (so bei F 189.1b, F 166.1b, 127.1b), müßte also bei diesen Fassungen als Vorlagenquelle gewertet werden, bei der vielleicht Kirnberger selbst nicht nur die Abschrift in Auftrag gegeben, sondern auch die darin gegenüber R 18 enthaltenen abweichenden Lesarten eingebracht haben könnte. Bei F 156 und F 101 haben sich falsche Melodiezuweisungen eingeschlichen. So handelt es sich bei F 156 nicht um die Umbildung der bei Johannes Zahn (*Die*

Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder) unter der Nr. 5819 angegebenen Melodie (korrekt wäre Zahn 5817). Die Melodievorlage für F 101 *Ich dank dir, lieber Herre ist Lob Gott getrost mit Singen*. Diese Kritik an einzelnen Punkten des Compendiums sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß mit diesem akribischen Werk eine ausgesprochen solide Grundlage für weitere Forschung vorliegt, die vor allem für Bachforscher von unschätzbarem Wert ist. Die nicht immer einfache Handhabung wird man dafür in Kauf nehmen müssen. Ob in gleicher Weise der Praktiker mit der Informationsflut zufriedenzustellen sein wird, oder ob er nicht doch lieber zu Altgewohntem greift, muß an dieser Stelle sicherlich nicht diskutiert werden.

(Dezember 1993)

Reinmar Emans

Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion BWV 245. Vorträge des Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie J. S. Bach 1990. Stuttgart: Internationale Bachakademie / Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1993). 207 S., Abb. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 5.)

Kein zweites der großen oratorischen Werke Johann Sebastian Bachs ist in jüngster Zeit derart reich mit monographischen Einführungen bedacht worden wie die *Johannes-Passion* BWV 245. Nach Alfred Dürr (1988) und Martin Geck (1991), die für ihre Arbeiten als Alleinautoren zeichneten, legt jetzt Ulrich Prinz als Herausgeber eine Sammlung von zum Teil umfangreichen Referaten vor, gehalten im Rahmen verschiedener Veranstaltungen der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Getreu dem Ziel dieser Akademie, die wissenschaftliche Beschäftigung mit bedeutenden Zeugnissen der Musikgeschichte nicht nur im engen Zirkel der Fachgelehrten stattfinden zu lassen, sondern sie vor das Forum einer interessierten Öffentlichkeit zu tragen, bieten die elf Vorträge weniger nur den Spezialisten angehende Detailuntersuchungen als vielmehr zusammenfassende, aus meist souveräner Kennerschaft geschöpfte Überblicksdarstellungen. Zwei Schwerpunkte sind gesetzt: Zum einen werden Themen aus dem Bereich der Theologie behandelt, so die Umriss einer Passionstheologie der Bachzeit (Lothar und Renate Steiger), Grundzüge johanneischer Theologie (Bernhard Hanssler) oder

die Passion Jesu aus der Sicht des Evangelisten Johannes (Peter Kreyssig). Zum andern behandeln Musikwissenschaftler vornehmlich Fragen der Werkgenese (Ulrich Prinz, Hans-Joachim Schulze) und des Kompositionsaufbaus (Christoph Wolff). Zwischen den Polen Theologie und Musik vermitteln Beiträge über Bachs Passionen als Musik im Gottesdienst (Martin Petzoldt) und Überlegungen zu der Frage, was Bach unternimmt, um das Typische des Johannesberichts musikalisch zu profilieren (Alfred Dürr).

Die Vorträge liefern eine ausgezeichnete Propädeutik zum Studium der *Johannes-Passion*, nicht selten auch Hinweise und Einsichten, die sich erst bei engerer Vertrautheit mit dem Werk ganz erschließen. Das Buch ist empfehlenswert, besonders auch für Studenten, die nach der Lektüre der profunden philologischen und analytischen Studien Dürrs und Gecks eine Erweiterung des theologischen Hintergrundes anstreben. Nebenbei bemerkt ist das aus der Walbaum Buch (Berthold) gesetzte und auf recht schwerem Papier gedruckte Buch typographisch schön gestaltet (allenfalls über die auf den Rand gesetzten Titel ließe sich geteilter Meinung sein), so daß man nicht nur des Inhalts wegen gerne in ihm liest.

(August 1993) Ulrich Konrad

Gattungskonventionen der Händel-Oper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1990 und 1991. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Laaber: Laaber-Verlag (1992). 225 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie. Band 4.)

Der Bericht enthält die inhaltsreichen Vorträge, Kurzreferate und Diskussionsbeiträge der beiden Symposien, die mit ihren Generalthemen an die der vorangegangenen Tagungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1988 und 1989 anknüpfen (vgl. *Mf* 45, 1992, S. 315f.).

Zur Einführung in den ersten Themenkomplex — „Händels Opera seria als literarisch-musikalische Gattung“ — erinnert Hans Joachim Marx als Gesprächsleiter an den für das Drama per musica im Barockzeitalter verbindlichen Kanon literarischer, musikalischer und struktureller Formen und Figuren, an hier-

archisch geordnete Funktionen der agierenden Personen und deren emblematische Ausdrucksweise, um u. a. die Frage zu stellen, ob und „inwiefern tradierte Sinnbilder (Embleme) auf der Ebene des Sprachlichen wie des Musikalischen und Bildlichen in den Opern Händels noch wirksam gewesen sind“. Verschiedene Antworten hierzu bieten die fundierten Vorträge von Klaus Hortschansky über Norm und Innovation in Händels Operschaffen, von Sabine Henze-Döhring zur Gattungstradition der Oper *Ariodante* (HWV 33) und von Bernd Baselt, der einige gattungstypologische Besonderheiten in Händels Opern nach antiken Mythen und Dramen eruiert.

Unter der Gesprächsleitung des Karlsruher Generalintendanten Günter Könemann diskutieren und referieren zum zweiten Themenkomplex — „Händels Opera seria und das heutige Regietheater“ — aus ihren langjährigen Erfahrungen als Regisseur Jean-Louis Martinoty und Andrew Porter als Musikkritiker. Jacques Merlet verlangt, daß Regisseure auch die engen Verbindungen zwischen Musik und Rhetorik im 17. und 18. Jahrhundert kennen müssen. Unterschiedliche Ansichten über Humor und Ironie in Händels Libretti, Musik und heutigen Opersinszenierungen vertreten Otto Gossmann, Albert Scheibler und Ellen Kohlhäas, die ausführlich mehrere Etappen in der Rezeptionsgeschichte und Wiedergewinnung der Opern Händels für die Bühnen unserer Zeit beschreibt und dabei verschiedene Inszenierungstypen kennzeichnet. Über „Regiewillkür“ und „Werktreue“, sog. „Authentizität“ und „Gegenwartsnähe“ in einigen Bühnensinszenierungen der Werke Händels im vergangenen Jahrzehnt handelt Gerhard Persché, dessen Reflexionen durch eine Liste der Besprechungen von 103 verschiedenen Aufführungen Händelscher Bühnenwerke in der Zeitschrift *Opernwelt* (von 1980 bis 1989) ergänzt werden.

Im Mittelpunkt des Symposiums 1991 stand erstmalig nur eine Oper Händels, die 1734 in London aufgeführte *Arianna in Creta* (HWV 32). Kenntnissreich informiert Judith Milhous über die damaligen Londoner Theaterverhältnisse. Das *Arianna*-Libretto und seine Vorlagen untersucht die italienische Literaturwissenschaftlerin Giovanna Gronda. Reinhold Kubik vergleicht die 3 Fassungen der Händelschen Vertonung — Erstkonzept 1733, Uraufführung und Wiederaufnahme 1734 — und stellt dabei

Überlegungen zum Werkcharakter derselben an. Weitreichende Einblicke in die musikalische Dramaturgie, die Tonarten-Struktur der *Arianna*-Partitur bietet Reinhard Strohm, und Ian Caddy fordert von den Sängern, barocker Interpretationspraxis folgend — in Auswertung verbaler und bildlicher Quellen sowie einiger Regieanweisungen im Libretto —, bei der szenischen Darstellung dem jeweiligen Textinhalt und Affekt entsprechende Gesten der Hände, Ellenbogen und Arme, stereotype Wendungen des Kopfes, Bewegungen der Augen und der Füße auszuführen. Differenziert wurden die gestischen, einige dramatische und dramaturgische Aspekte beim musikwissenschaftlich-theaterpraktischen Workshop realisiert, wie es Kubiks und Strohm's Bericht und Erläuterungen zur szenisch-musikalischen Gestaltung und Darstellung ausgewählter Szenen des 2. Aktes von *Arianna in Creta* dokumentieren. Zu den am Schluß des Berichts abgebildeten 25 Zeichnungen zuvor erklärter und demonstrierter Gesten und Gebärden vergleiche man die diesbezüglichen Anweisungen und bildlichen Zeugnisse, die bereits Franciscus Lang 1727 in seiner *Dissertatio de actio scenica . . . (Abhandlung über die Schauspielkunst . . .)*, übersetzt und hrsg. von Alexander Rudin, Bern und München 1975) bot.

(November 1993)

Günter Fleischhauer

PIERLUIGI PETROBELLI: Tartini, le sue idee e il suo tempo. Lucca: Libreria Musicale Italiana (1992). XI, 173 S., Abb.

Pierluigi Petrobelli ist nicht nur ein international anerkannter Verdi-Forscher, sondern auch ein profunder Kenner der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Sein besonderes Interesse gilt dabei seit den Anfängen seiner wissenschaftlichen Laufbahn dem Leben und Wirken Giuseppe Tartinis. Der vorliegende Band ist eine Art Resümee dieser Forschungen und enthält auch Beiträge aus den Jahren 1962 bis 1974, in denen Petrobelli Tartini biographisch und als Virtuosen, Komponisten und Theoretiker vorstellt. Da es sich um Artikel älteren Datums handelt, wurden sie für diese erneute Veröffentlichung leicht überarbeitet und in den bibliographischen Angaben ergänzt. Die Fülle der Informationen zu Tartini, die diese Einzelbeiträge enthalten, fügen sich hier so-

mit erstmalig zu einem Gesamtbild zusammen und bieten für jeden, der sich mit diesem Meister befassen will, einen sehr guten Einstieg in die Materie. Petrobellis anschauliche Darstellungsweise läßt das Buch zudem auch zu einem Lesegenuß werden und dürfte somit nicht nur das Fachpublikum ansprechen.

(Dezember 1993)

Daniel Brandenburg

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

Bisher war Robert Haas' Arbeit über *Gluck und Durazzo im Burgtheater* von 1925 gleichsam ein Einzelstück. Geht man die einschlägigen Biographien über Gluck durch, so zeigt sich schon bei einem Vergleich der Inhaltsverzeichnisse, daß man in der Beurteilung der Arbeiten für das Burgtheater unterschiedlicher Auffassung war. Einigkeit bestand weitgehend darüber, daß Glucks „Sprung nach Paris“ (Anna Amalie Albert) einen deutlichen Einschnitt zur Folge hat. Wie es sich allerdings mit der vielbeschworenen „Reform“ verhält, darüber gehen die Meinungen doch deutlich auseinander: Einstein sieht etwa das Stadium der „Entwicklung“ bis zum Ballett *Don Juan* reichend und danach die „Reform der Italienischen Oper“, Moser grenzt die „Vorbereitung“ (bis zu den Opéras comiques und den Balletten) von der „Erfüllung“ (die mit dem *Orfeo* beginnt — der allerdings ja zwei Jahre vor Glucks letzter Opéra Comique entstanden war) ab, Anna Amalie Abert faßt hingegen Opéra Comique, die Tanzdramen und die Opernreform bis Paris zusammen unter der Überschrift „Der Experimentator“. Bruce Alan Brown nimmt Glucks Arbeit am Wiener Burgtheater zum Anlaß einer grundlegenden Neubewertung der „Reform“ und ihrer Bedingungen in direktem Zusammenhang mit den Opéras Comiques und den Balletten. Damit eröffnet sich ein neuer Blick auf den Schritt nach Paris. Brown ist es geglückt, einen oftmals eher als peripher betrachteten Aspekt so fruchtbar zu machen, daß nicht nur das Gluck-Bild eine neue grundlegende Facette erhält, sondern darüber hinaus auch die Bedingungen des Komponierens von Opern im 18. Jahrhundert (das scheint mir in dieser Weise zum letzten Mal Klaus Hortschansky gelungen in seinem Buch über die

Parodietechnik]. Brown stellt das Ineinandergreifen der verschiedenen Aspekte der besonderen Arbeitskonstellation, in der sich Gluck in Wien befand, aufgrund ausführlichster Quellenstudien neu zu Diskussion: Nach einem Abriß der kulturpolitischen Situation zur Zeit Maria Theresias und der Theatersituation in Wien leuchtet er dazu historisch fortschreitend Glucks Wirkungskreise vor diesem Hintergrund aus. Brown verbindet die schon fast akribisch zu nennende Darstellung der historischen Fakten mit zahlreichen z. T. äußerst gelückten analytischen Betrachtungen zu einzelnen Aspekten der Werke in einer Weise, daß man aus der Lektüre dieses Buches durchaus einen Eindruck auch von der Musik, um die es hier geht, mitnehmen kann. Allerdings könnte die Detailarbeit in ihrer Fülle von Einzelinformationen Leser, die in der Materie nicht zu Hause sind, hin und wieder den Überblick kosten — allerdings geht das m.E. nie soweit, daß man die Lust am Weiterlesen verlore. Abgerundet wird das Buch durch einen überaus nützlichen Anhang: eine Aufstellung der Ballette in Wiener Theatern zwischen 1752 und 1765, das Repertoire an Opéras Comiques in Wiener Theatern (1752—1765), eine Liste der offiziellen Positionen, die Gluck an diesen Theatern innehatte, sowie eine chronologische Übersicht über Kompositionen und die wichtigen Ereignisse von 1748 bis 1765. Dieses Buch hat alle Chancen, ein Standardwerk zu werden. (Dezember 1993) Dörte Schmidt

Johann Friedrich Reichardt (1752—1814). Komponist und Schriftsteller der Revolutionszeit. Bericht über die Konferenz anlässlich seines 175. Todestages und des 200. Jubiläumsjahres der Französischen Revolution am 23. und 24. September 1989 im Händel-Haus Halle. Hrsg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze MUSKETA unter Mitarbeit von Gert RICHTER und Götz TRAXDORF. Halle: Händel-Haus 1992. 128 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 8.)

Der Inhalt dieses Konferenz-Berichtes wurde — mehr als für die Historiographie gut sein kann — von ideologischer Verfestigung und von den tagespolitischen Ereignissen bestimmt: Die Durchführung dieser in angemessener Bescheidenheit wohl eher als Tagung

oder Symposium zu bezeichnenden zweitägigen Vortragsfolge am 23. und 24. September 1989 lag wenige Wochen vor dem Fall der Berliner Mauer, der Redaktionsschluß am 31. 12. 1990 einige Monate nach der vollzogenen deutschen Einheit und die Fertigstellung und Auslieferung 1992 giel in die Zeit des schon mühsamer werdenden Vollzugs eben dieser nationalen Einheit.

Die Französische Revolution, die 1989 „ihr 200. Jubiläumsjahr feiern konnte und kurze Zeit später in ungeahnter Weise ihre Parallele in der Gegenwart finden sollte“, wie in der „Vorbemerkung des Herausgebers“ (S. 6) konstatiert wird, ursprünglich als Legitimation gedacht wurde nun wieder — quasi im geistigen Salto mortale — als Erkenntnisquelle für den politischen Wandel genutzt. So finden sich in dem kleinen Bändchen Wiederholungen dessen, was Jahrzehnte lang gegolten hat, neben sachlicheren Beiträgen. Zur Grotteske steigert sich die Abhängigkeit vom politischen Tagesgeschäft, wenn im Beitrag mit dem Titel *Opernbestrebungen bei Johann Friedrich Reichardt* festgestellt wird, daß die fraglichen Quellenbestände „sich im wesentlichen nicht auf dem Territorium der Deutschen Demokratischen Republik oder anderer Länder des „Rates für gegenseitige Wirtschaftshilfe“ befinden, sondern „in Verfügung des Preußischen Kulturbesitzes in Berlin-West“ und der Vorwurf, daß der „Forschung hier also enge Grenzen gesetzt“ seien (S. 65) in der — wohl später hinzugefügten — Anmerkung („Diese Kritik bezieht sich auf die Forschungsumstände zu dem Zeitpunkt, da das Referat gehalten wurde“), relativiert und gemildert werden soll.

Inhaltlich sind die 12 Beiträge wenig ergiebig; neues Quellenmaterial wird kaum erschlossen und die Deutungen und ästhetischen Bewertungen sind nicht neu und können nur selten überzeugen. Einige positive Ausnahmen seien erwähnt: der Vergleich Reichardts mit Carl Philipp Emanuel Bach (Hans-Günter Ottenberg), der Beitrag zu Reichardts Stellung am preußischen Hofe (Almut Feltz, verh. Teichert), der erkennen läßt, daß die Autorin ohne ideologischen Schnickschnack um ein aus subjektiver Überzeugung erwachsenden Meinungsbildes bemüht ist; ähnliches gilt für die Ausführungen von Franziska Seils und Andrea Palent.

(Oktober 1993)

Günther Wagner

Mozart Studien. Band 2. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 1993. 304 S., Notenbeisp.

Die *Mozart Studien II* gelten anders als der erste Band einem einheitlichen Thema: Abgesehen von Gertraut Haberkamps *Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken*, deren zweiter Teil hier erscheint (AMZ-Rezensionen 1829—1849), gelten alle Beiträge der Kirchenmusik; und sie sind (teils ganz offen) darauf abgestimmt, einander zu ergänzen. In eher lockerem Zusammenhang stehen Manfred Hermann Schmid's auf die *c-moll*-Messe zentrierte, aber Mozarts komplettes Messenwerk erfassende Betrachtungen über die Form der Kyrie-Sätze, August Gerstmeiers Vergleich der Gloria-Sätze in den *C-dur*-Messen KV 317 und 339 sowie Jochen Reutters Ausführungen darüber, wie Mozart in den textreichen Credo-Sätzen aus Ritornell- und Ostinato-Techniken heraus musikalische Geschlossenheit erreicht (erstaunlich weitgehend mit ‚Bachschem‘ Vokaleinbau, den Reutter aber eher auf Hasse zurückführt). Weitere Beiträge gelten Quellenfragen: Robert Münster berichtet über eine neuaufgefundene, ehemals Salzburger Fassung zur Motette *Exsultate, jubilate* (flankierend zu deren Edition), Petrus Eder OSB über Klavierauszüge aus dem Michael-Haydn-Umkreis. Eder schlägt dabei eine Brücke zum Beitrag Bernd Edelmanns, der das *Ave verum corpus* einer detaillierten Betrachtung unterzieht und in ihm eine auffällige Nähe zu Michael Haydn's *Lauda Sion* erkennt; und auf Michael Haydn läßt sich, wie Gerhard Croll darstellt, auch Mozarts Verwendung des Tonus *peregrinus* in *La Betulia liberata* zurückführen. Michael Haydn: Bei ihm erhält der Band (neben Mozart) somit einen zweiten personalen Schwerpunkt; in diesen fügt sich daher ein Beitrag organisch ein, in dem der Herausgeber über die Entstehungsgeschichte von Haydn's *Antiphonarium* berichtet (dank eines Quellenfundes kann sie klare Konturen erhalten).

Bewußtsein für den Kontext Mozartscher Kirchenmusik ist somit ein Brennpunkt dieses Bandes, der Vielfalt und Homogenität so glücklich koppelt (unschön ist lediglich die dilettantische Positionierung der Computer-Bindebögen in den Notenbeispielen). Tritt nicht aber die Rolle Michael Haydn's als Kern-Instanz für Mozarts Kirchenmusik-Vorstellungen etwas zu stark in Erscheinung? Reutters Beobachtungen

weiten zwar für die Frühzeit diesen Rahmen; auch die Wandlungen aber, die Christoph Wolff im späten Kirchenmusik-Œuvre Mozarts konstatiert (*Mozarts Requiem*, Kassel 1991, S. 38—41: gerade mit Blick auf *Ave verum corpus*), sollten langfristig in einer Gesamt-Überschau ihren Platz erhalten können.

(November 1993)

Konrad Küster

GISELA SCHEWE: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries. Kassel: Merseburger 1993. VI, 232 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 147.)

Gisela Schewes Ziel ist „eine Relativierung der überlieferten Meinungen“ (S. 194), denen zufolge Ferdinand Ries — schwankend zwischen epigonalem Klassizismus und romantischen Tendenzen — als eigenständiger Komponist kaum ernst genommen werden mußte. Die Verfasserin unterzieht daher sämtliche Streichquartette einer Analyse, um zu zeigen, „ob und wie es Ries gelingt, sein — mutmaßlich verschiedenen Stilebenen entliehenes — kompositorisches Material in Sonatenformen zu integrieren, deren musikalischer Prozeß den Prinzipien formaler Schlüssigkeit und satztechnischer Integration des Details folgt.“ (S. 8) Am Ende kann sie dem Komponisten eine deutliche Leistungssteigerung attestieren: „Während frühere Sonatenhauptsätze hinsichtlich der formalen Konsequenz und Stringenz des musikalischen Verlaufs oft einen unbefriedigenden Eindruck hinterlassen — dem Kopfsatz aus op. 70/Nr. 3 mangelt es an einer schlüssigen Vermittlung unterschiedlicher musikalischer Stilmitteln, in den ersten Sätzen aus op. 70/Nr. 1 und op. 126/Nr. 2 werden brillante Effekte bzw. großspurige Ausdrucksgebärden nicht von dem Formprozeß getragen —, so gelingen Ries nun überzeugende Konzeptionen.“ (S. 188) „In Ries' späten Quartetten wirken instrumentaltechnische, dynamische oder harmonische Effekte oder Stilmittel, die der Szene oder dem Rezitativ entlehnt sind (u.a.m.) kaum noch wie Fremdkörper im klassischen Gewand, da sie nun zur äußeren Funktion, Wirkung zu erzielen, innere übernehmen, also fest integrierte Momente des Formprozesses werden.“ (S. 189) Eine ähnliche

Verbesserung kann man der Verfasserin bescheinigen, deren Analysen im Laufe der Darstellung immer aussagekräftiger werden.

(Dezember 1993)

Michael Polth

HERMANN ULLRICH: Johann Chrysostomus Drexel (1758—1801). Leben und Werk. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Augsburger Dommusik. Augsburg: Bernd Wißner 1991. 610 S., Notenbeisp. (Collectanea Musicologica. Band 1.)

Mit seiner Monographie über den Komponisten Johann Chrysostomus Drexel legt Hermann Ullrich die aktualisierte Fassung seiner 1989 vorgelegten Dissertation vor. Wie bereits aus dem Untertitel hervorgeht, sucht der Autor hierbei unterschiedliche Themenbereiche zu verbinden. Aufgrund des methodischen Ansatzes begegnen dem Leser zwei sich wechselseitig ergänzende Hauptabschnitte. Im ersten ist akribisch die Biographie Drexels herausgearbeitet, wobei die Einbindung in die Musikpflege am Augsburger Dom besondere Berücksichtigung findet. Die hierbei zutage geförderten archivalischen Dokumente zeichnen ein durchaus plastisches Lebensbild und führen ein Stück Sozialgeschichte der Musik eindrucksvoll vor Augen. Nicht recht überzeugend will es scheinen, daß gerade im Blick auf die Entstehungsbedingungen von Musik grundsätzliche Erwägungen zur Problematik liturgischer Gebrauchsmusik ausgeklammert sind; auch betreffs der in der folgenden Werkbetrachtung etwas kümmerlich geratenen stilgeschichtlichen Einordnung wäre dieses Vorgehen plausibel und konsequent gewesen. Hier wie auch im nächsten Hauptabschnitt zeigt sich zudem eine Tendenz des Autors, aufgrund mannigfaltiger Details die übergeordneten Zusammenhänge zu vernachlässigen. Die analytische Strukturierung der Fakten erschöpft sich zumeist in der chronologischen Aufreihung bzw. der deskriptiv-statistischen Werkbetrachtung. In dem anschließenden Abschnitt erhält der Leser dann einen Überblick über das Œuvre des Komponisten und seine Überlieferung. Hier steht die liturgische Komposition im Vordergrund; nur wenige Instrumentalsätze und Vertonungen weltlicher Texte ergänzen diese Werktradition. Im wesentlichen sind es Textdarstellung und Besetzung, welche als Kriterien einer For-

mentypologie dienen und damit den Bestand der Kompositionen ordnen und gliedern.

Zu diesen beiden Hauptabschnitten tritt ein abschließender Teil, auf den die weitere Forschung auf dem Gebiet der regionalen Musikgeschichte Süddeutschlands gerne zurückgreifen wird. Es handelt sich um ein Werkverzeichnis, in dem die identifizierten Kompositionen Drexels mit Inzipit und Quellennachweisen aufgeführt sind. Eine standardisierte Titelzeile mit den wichtigsten Informationen hätte die Handhabung erleichtert, ebenso eine zusammenfassende Kommentierung.

Obschon der Autor die „Notwendigkeit einer Neubewertung der Augsburger Dommusik der Wende zum 19. Jahrhundert“ (S. 433) reklamiert, rechtfertigen die Ergebnisse ein solches Postulat wohl kaum. Eine Straffung der Darstellung und eine stärkere Gewichtung der Informationen hätte der Arbeit gut zugestanden. Mit einem Orts- wie Personenregister wird das teilweise ausgeglichen.

(November 1993)

Rafael Köhler

CHRISTOPH E. HÄNGGI: G. L. P. Sievers (1775—1830) und seine Schriften. Eine Geschichte der romantischen Musikästhetik. Bern-Frankfurt a. M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 264 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 92.)

Der Verfasser vermehrt weniger die herrschenden Ansichten zur Entwicklung der romantischen Musikästhetik, als daß er sie an einer peripheren Figur, dem Literaten, Journalisten und Lexikographen Georg Ludwig Peter Sievers (um 1775 — um 1830), illustriert. Anhand der zahlreichen Beiträge des „Protagonisten“ in Zeitschriften (wie der *AMZ*) und im *Conservationslexikon* im Brockhaus-Verlag referiert Hänggi ausführlich dessen Meinungen und Ansichten zu Kunst, Schauspiel und Musik sowie die impliziten Voraussetzungen und Entwicklungen dieser Äußerungen, deren Originalität — wenn nicht in bestechenden Einsichten — so doch in einer seltsamen Mischung der verschiedenen Einflüsse besteht.

Ergänzt wird Hänggis Darstellung durch den Verweis auf weitere Autoren der *AMZ*, bei denen sich ab etwa 1800 deutliche Tendenzen zu einer romantischen Auffassung der Musik

abzeichnen. Insofern ist das Buch lesenswert. Was den heutigen Forschungsstand zum Thema „Klassische und Romantische Musikästhetik“ angeht (S. 13–19), so irrt der Verfasser allerdings.

(Dezember 1993)

Michael Polth

ANDREAS LIEBERT: *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 342 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Bd. 98.)

Die Problematik, die dem Thema dieser Arbeit innewohnt, läßt sich leicht abschätzen, wenn man sich vorab ein Zitat aus dem jüngeren musikwissenschaftlichen Schrifttum vergegenwärtigt: „Die Figurenlehre des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts ist eine so zwiespältige, von Brüchen durchzogene Theorie, daß die Unbekümmertheit, mit der manche Historiker . . . die rhetorische Terminologie verwenden, weniger ein besonders ausgeprägtes als vielmehr ein vom gedanklichen Eifer blinden Historisierens ergriffenes geschichtliches Bewußtsein verrät“ (C. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, 2. Teil, Darmstadt 1989, S. 140).

Wenn die vorliegende Arbeit mit ihrer Themenstellung eine weitreichende These aufstellt, die im folgenden nur schwer bewiesen werden kann, dann im wesentlichen aus zwei Gründen: Zum einen ist der historische Rahmen viel zu weit gesteckt, zum andern ist unter systematischen Gesichtspunkten der Terminus „Wertesystem der Rhetorik“ ausgesprochen problematisch. Zunächst zum historischen Rahmen.

Wenn man der Rhetorik Bedeutung für kompositorische Verfahren und musikästhetische Betrachtungen zubilligt, dann wegen der Nähe von Sprache und vertonter Sprache (Vokalmusik), die es erlaubt, im Analogieverfahren Erkenntnisse der einen Disziplin auf die andere zu übertragen. Mit der wachsenden Bedeutung reiner Instrumentalmusik, spätestens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hat die Rhetorik an Bedeutung eingebüßt. Schon die Art und Weise wie Johann Adolph Scheibe im *Critischen Musikus* formale Fragen gewichtet

und beantwortet, zeigt, daß er, im Gegensatz zu Johann Mattheson, ernsthaft nicht mehr von den Grundgedanken der Rhetorik sich leiten läßt, auch wenn das Vokabular teilweise noch daran erinnert. Insofern bedeutet der uneingeschränkte Einbezug des 19. Jahrhunderts eine schwer einlösbare Arbeitshypothese. Sichtbar wird dieser Rechtfertigungsdruck, wenn der Autor Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts wie beispielsweise Ludwig Rellstab und Johann Christian Lobe oder Bernhard Christoph Natorp (der ohne nähere Begründung auf die Vornamen Christian Ludwig hört) zu Worte kommen läßt und deren Äußerungen auf das „Wertesystem der Rhetorik“ bezieht. Natürlich kann man Rellstabs Formulierung vom „Werden, Seyn und Vergehen“ (S. 64) in Beziehung setzen zu Heinrich Christoph Kochs „Anlage, Ausführung, Ausarbeitung“ und damit „in eindeutiger Weise den Traditionszusammenhang zur älteren Rhetorik offenlegen“ (S. 45). Aber zu bedenken wäre hier wohl, ob die Art und Weise wie Musik entsteht („vom ersten, kleinen Keim . . . bis zur vollen Entwicklung und Ausführung“) etwa bei Lobe (S. 71) nicht viel mehr an einem biologisch beeinflussten Denkmodell als an der antiken Rhetorik sich orientiert. Und ähnlich verhält es sich, wenn die Äußerung Richard Wagners, daß ihm beim Komponieren alles aus „seiner Seele geflossen“ sei und es daher „auch wieder in die Seelen anderer überginge“, zum Anlaß genommen wird, ihn als „noch in der alten Tradition stehend“ zu bezeichnen, wobei der ausdrückliche Hinweis auf Christian Weise keinen Zweifel duldet, welche Tradition gemeint ist (S. 248/249).

Systematisch gesehen krankt die vorliegende Arbeit an der Diskrepanz zwischen dem Anspruch einer allgemeinen, allumfassenden Gültigkeit des Rhetorikbegriffs und dem Mangel an hinreichend präziser Definition. Wenn einzelne Bereiche, die üblicherweise der Rhetorik zugeordnet werden, wie Figurenlehre, Grammatik, Syntax, Klangrede etc. nicht isoliert, in ihrem historischen Geflecht präzisiert und zum Gegenstand der Untersuchungen gemacht werden, wenn der prinzipielle Unterschied zwischen Rhetorik (prosabezogen) und Poetik (versbezogen) in seiner Bedeutung für das Komponieren von Musik nicht deutlich genug herausgestellt wird, dann greift eine vage Allgemeinheit Platz, so etwa wenn Beethovens Sentenz „Von Herzen möge es wieder zu Herzen

gehen" „im Bedeutungszusammenhang der musikalischen Rhetorik gesehen" wird (S. 230/231). Es ist sicherlich legitim, einen immer wieder in Erscheinung tretenden Topos menschlichen Umganges mit Musik über die Jahrhunderte hinweg zu beobachten und darauf zu verweisen. Aber solch wiederkehrende Topoi können nicht Rechtfertigung sein, von einem Wertesystem zu sprechen. Der Begriff des „Wertesystems", der im Verlauf der Erörterung immer wieder erscheint und daher konsequenterweise in den Titel aufgenommen wurde, kann nicht, insbesondere wenn das Gewicht auf die zweite Worthälfte „-system" gelegt wird, durch Beschreibung einiger Topoi gerechtfertigt werden. So gerät der Autor in den Zwiespalt, entweder sehr allgemein zu bleiben oder Einzelheiten aufzulisten, die ihrerseits kein System konstituieren können; teilweise unterliegt er auch der Gefahr, historische Sachverhalte überzubewerten, um so die aufgestellte These zu rechtfertigen. Unter diesen Voraussetzungen wäre es sinnvoller gewesen, eine Verfallsgeschichte rhetorischer Kategorien im 18. und 19. Jahrhundert zu thematisieren.

So ist diese Arbeit eine reiche Sammlung von Zitaten, die von der Antike bis zum 19. Jahrhundert reicht und einen wie auch immer gearteten Zusammenhang zwischen Musik und Redekunst belegen will. Es mangelt aber an einer präzisen und differenzierten, zeitlich und sachlich enger gefaßten begründeten Erörterung. Dies klingt beim Autor selbst an, wenn er den rhetorischen Affekt-Topos („Si vis me flere") erörtert und feststellt: „Dabei soll der Schwerpunkt auf einer Dokumentation liegen, denn es würde den Rahmen dieses Kapitels sprengen, ihn differenzierter mit den sich ändernden ästhetischen Strömungen zu konfrontieren (S. 226).

(Oktober 1993)

Günther Wagner

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, Musikwissenschaft. Band 97.)

Es gibt Bücher, die fesseln, obwohl ihr Thema einigermaßen peripher wirkt: sei es, weil ihr Autor glänzend zu schreiben versteht, sei

es, weil sich überraschend neue Perspektiven auf Altbekanntes eröffnen. Ein solches Buch hat Helmut Bartel, Chorleiter und Musiklehrer an einem Frankfurter Gymnasium, leider nicht geschrieben. Dabei hätte die erste Monographie über den 1805 in Oberhessen geborenen Heinrich Adam Neeb, der von 1831 bis zu seinem Tod 1878 in Frankfurt hauptsächlich als Chorleiter und (gefragter) Lehrer tätig war, genügend Gelegenheit geboten, reizvolle Einblicke in das Musikleben der ehemaligen Freien Reichsstadt oder in die Welt der bürgerlichen Gesangsvereine und Sängervereine, in der Neeb einen geachteten Platz einnahm, zu geben. Bartel dagegen entledigt sich des Biographisch-Zeitgeschichtlichen auf knappen 18 Seiten.

Gleichwohl hat seine materialreiche Darstellung ihre Meriten: sie liegen in der vollständigen Übersicht über das musikalische Schaffen Neebes. Gestützt hauptsächlich auf die gründliche Sichtung des erhaltenen Nachlasses erstellt Bartel erstmals ein nach Werkgruppen sortiertes vollständiges Werkverzeichnis und bespricht auf rund 120 Seiten sämtliche Kompositionen, darunter, neben den quantitativ überwiegenden Chor- und Liedsätzen, auch vier Opern, drei Streichquartette und einige Klavierstücke. Neeb, ein versierter Praktiker und geschätzter Chorleiter, hielt sich als Komponist ganz in den Bahnen musikalischer Konvention; Originalität und satztechnische Komplexität waren seine Sache nicht. Den Vergleich mit Werken Schuberts oder Menselsohns muß Neeb jedoch zumindest im Falle einiger Lied- und Chorsätze nicht immer scheuen, wovon man sich dank der sechs im Anhang vollständig wiedergegebenen Kostproben selbst überzeugen kann. Abgedruckt hat Bartel auch einige schriftliche Notizen Neebes sowie einen Aufsatz des 21jährigen für die Zeitschrift *Caecilia* (mit der vielsagenden Überschrift *Warum hat Pythagoras die menschliche Seele eine Harmonie geheißen?*); diese Texte als „Theoretische Schriften" zu bezeichnen, erscheint allerdings etwas übertrieben.

Alles in allem liegt eine solide Spezialstudie vor, an der die Frankfurter Musikgeschichtsschreibung ebenso wenig wird vorbeigehen können wie die Geschichte des Männerchor- und Gesangsvereinswesens im 19. Jahrhundert. (November 1993)

Werner Keil

SOLVEIG WEBER: *Das Bild Richard Wagners. Ikonographische Bestandsaufnahme eines Künstlerkults. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). Band I: Texte, 319 S., Band II: Bilder, 177 S.*

Zweifellos liegt der Schwerpunkt der umfangreichen Schrift auf dem Gebiet der Bildenden Kunst, wie der erste Satz im Vorwort verrät. „Ansatzpunkt für die vorliegende Arbeit war das Interesse an der Frage, welche Rolle die Musik für die bildenden Künste spielt.“ In Folge macht die Einleitung deutlich, daß sich kaum eine Persönlichkeit so ostentativ dazu anbietet, „Zusammenhänge und Abhängigkeiten zwischen Musik und Bildender Kunst im 19. Jahrhundert aufzuzeigen“, wie Richard Wagner, der somit als „Kristallisationsfigur“ in den Mittelpunkt rückt. Es handelt sich also weniger um ein Komponistenporträt im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern mehr um eine kunsthistorische Dokumentation, die an einem Musiker, nämlich an dem weit über seine Kunst hinausgreifenden Komponisten Wagner und an dessen Zeit und Nachwelt prägenden Künstlerpersönlichkeit das geplante Thema abhandelt. Dies dürfte in der gewissenhaften und inhaltsreichen Arbeit, die ungeachtet der Ausgangslage Kunst- wie Musikbeflissene angeht, weitgehend gelungen sein. (Beeindruckend die Bemühung der Autorin um eine „umfängliche, repräsentative Materialsammlung“, der allerdings Grenzen gesetzt sind „angesichts immer wieder neu auftauchenden Materials“.)

Die Rezeption eines Wagnerbildes kennt verschiedene Wege: Der Zeitgenosse fragte nach dem Erscheinungsbild des Mannes, der solche Wundertaten vollbringt bzw. in solchem Maße die Musikwelt schockiert. Heutigentags ist der Interessierte vornehmlich um das Charakterbild bemüht, das sich aus der mehr oder weniger von Eitelkeit und Egomane geprägten Physiognomie eruieren läßt. Ersterer tut sich leichter, da sein Orientierungswunsch am Äußeren haftet. Heute ist dieser Wunsch auf das „Interieur“, die Psyche konzentriert; und belastet durch das Wissen um Wagners nicht wegzudiskutierende Rolle, die er gespielt hat und spielt. Belastet auch durch das Wissen um die von ihm betriebene und — unter eifriger Mitwirkung Cosimas — ständig gesteigerte „Künstlerpropaganda“, die „das eigene Abbild geschickt zur Durchsetzung

von Person und Werk verwandt hat“ und damit verrät, „wie Wagner selbst sich sah und gesehen sein wollte“ (Günter Metken im Richard-Wagner-Handbuch). Obwohl mitverantwortlich für den „Künstlerkult“ — von Weber im Untertitel vermerkt — kann Wagner jedoch die negativen Folgen nicht voraussehen: „Der Wagnerismus wird im Selbstverständnis der Gründerzeit zum nicht mehr lenkbaren Moloch (!) einer materiell und ideell expandierenden Gesellschaft.“

Solveig Weber holt weit aus, um zum Ziel, zu den Bildern und ihrer Kommentierung zu kommen. In Band I beginnt sie mit „Wagners Verhältnis zu Bildender Kunst und Bildenden Künstlern“; dann geht sie zu den „bis heute geltenden Prototypen eines Musiker- und Menschenbildes“, nämlich Beethovens und Wagners, über. „Die klassischen Porträtgattungen“, aufgeteilt in „graphische“ und „plastische Formen“, bilden den Mittelpunkt des ersten Bandes mit ausführlichen Kommentaren zu den 328 (!) Abbildungen in Band II. (Für den Betrachter ist die Unterscheidung zwischen „authentischen“, d.h. nach dem lebenden Vorbild entstandenen und den nach Vorlagen gearbeiteten Bildnissen besonders relevant.) Augenfällig die (gewollte) Betonung, auch Überbetonung der physiognomischen Charakteristika Stirn, Nase, Kinn: Wagners Darstellung wird mehr und mehr zum „Herrscherbild“; und schließlich zum „Bild des Reformators“ (Luther!) — Es folgt „Die narrative Einkleidung des Wagnerbildes“ (Umgebung, Situation, Idee, Ideologie), „Ikonographische Einordnung und Auswertung“ schließen ab. Zu ergänzen wäre, daß Karikaturen — von der Autorin als „Kommentar zum bereits bestehenden Wagnerbild“ apostrophiert — häufig aufschlußreicher sind als seriös gemeinte Darstellungen. Erstere klammert Weber aus Raumgründen weitgehend aus, aber auch, „um nicht von ihrer ursprünglichen Zielsetzung abzuweichen“ (?).

Ihre verdienstvolle Arbeit beendet Solveig Weber mit dem Hinweis auf das Problem Bildender Kunst, „überragende Leistung und ‚irdische‘ Menschlichkeit in ihrer zwiespältigen und unauflösbaren Spannung zu vereinbaren“. Und speziell auf Wagner angewendet: „Die überwiegende Anzahl der angeführten Beispiele dokumentiert . . . die Fragwürdigkeit des ikonographischen Personenkults.“

(November 1993)

Adolf Fecker

FRANK BERGER: *Gustav Mahler. Vision und Mythos. Versuch einer geistigen Biographie.* Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben (1993). 292 S., Abb., Notenbeisp.

Mahler, anthroposophisch bedeutet, also: ein Weltanschauungsbuch, das neuerlich die tiefe Wirkung von Mahlers Kunst bezeugt! Mahlers Werk wird als Dokument sowohl der die Welt prägenden Dualismen (Himmel und Erde, Licht und Finsternis, Leben und Tod) als auch der kosmischen Zeitwende des Gabriel-Zeitalters zum Michael-Zeitalter gelesen und gedeutet. Hierin sieht der Verfasser Mahlers „eigentliche“ Aktualität (S. 111). Es versteht sich, daß hierauf an dieser Stelle nicht einzugehen ist.

Der zweite Teil des Buches gilt den Sinfonien, wobei eine eigenartige Gruppierung „die imposanten Stationen einer biographisch-seelischen, wie auch künstlerisch-geistigen Lebensleistung sichtbar“ werden lassen soll (S. 135). Drei Werkkreise werden angenommen: 1.) vom Klagenden Lied bis zur IV. Sinfonie, 2.) V. und VI. Sinfonie, Rückertlieder, 3.) VII. bis X. Sinfonie, Lied von der Erde. Die Zusammen- und Gegenüberstellung von je einem Werk der 1. und 3. Gruppe — I./IX. Sinfonie, II. Sinfonie/Lied von der Erde, III./VIII, IV./VII. Sinfonie, Klagendes Lied/X. Sinfonie — sowie der beiden Sinfonien der 2. Gruppe bietet manches Interessante, ohne jedoch zu überzeugen. Als musikalische Gewährsleute figurieren R. Specht, P. Bekker, K. H. Wörner, K. Floros und selbstverständlich Bruno Walter, der bekanntlich im hohen Alter Anthroposoph geworden ist. Eine Beziehung zur gleichgesinnten Wagner- und Brucknerdeutung (H. Beckh, E. Schwesbich u. a.) wird nicht hergestellt.

[November 1993]

Rudolf Stephan

CARLERNST J. BAECKER: *Die Poetik des Lyrischen Klavierstücks um 1900.* Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang 1991. 182 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 42.)

Als Frankfurter Dissertation entstand dieser Band, der sich die lobenswerte Aufgabe stellt, dem theoretischen Unterbau des insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allgegenwärtigen lyrischen Klavierstücks nachzuspüren. Einer an der großen Form von Sonate und Sinfonie orientierten Musikforschung galt

das kleine Klavierstück, diese romantische Gattung par excellence, immer als Nebensache, die zu vernachlässigen straflos möglich war. Insofern stand dem Autor reichhaltiges Material in den ästhetischen Schriften des 19. Jahrhunderts zur Verfügung, das er in dankenswerter Kürze auf die Passagen hin auswertete, die für die theoretische Fundierung des kleinen Klavierstücks relevant sind. Eindeutig ist hier, daß das Musikkunstwerk immer in Analogie zum Sprachkunstwerk verstanden wird, wobei dem lyrischen Klavierstück das Gedicht zur Seite gestellt wird. Im Laufe des Jahrhunderts entwickelt sich dieses Charakterstück Schumannscher Prägung, in dem ein bestimmtes, in der Außenwelt liegendes Sujet behandelt wird, zur tendenziell formlos strömenden Herzensergießung des Lyrischen Ichs. Musikalisch zeigt sich dies in der immer fortschreitenden Prosaisierung der Melodik, die mit Formauflösung bzw. -überwucherung einhergeht. Auch hierin folgt das kleine Klavierstück der Entwicklung in der zeitgenössischen Dichtung. Die in allen Künsten zu beobachtende, immer stärker werdende Tendenz zum Rückzug ins Private, Innerliche, Psychische als einzigem Ort von Schönheit und Wahrheit muß insgesamt vor dem Hintergrund der Industrialisierung und Entfremdung in der beginnenden Massengesellschaft gesehen werden. Die Heimeligkeit des Biedermeier mit seiner allgegenwärtigen Kitschgefahr begleitet das lyrische Klavierstück jederzeit und so zeigt sich der Rang eines Komponisten durchaus auch daran, wie er mit dieser ästhetisch immer gefährdeten Gattung umzugehen versteht.

Im ersten Teil der Arbeit untersucht Baecker die ästhetischen Kategorien, die für die verschiedenen Ausprägungen des kleinen Klavierstücks relevant sind: „Die Affinität zwischen lyrischer Dichtung und lyrischer Tonkunst“ und die „Tendenz des Lyrischen zur Kurzform“, die „Wechselwirkungen von Bildkunst und musikalischer Form anhand der ästhetischen Wertung des Genre-Begriffs“ sowie „Ornament und Jugendstil als ästhetische Voraussetzungen der linearen Konzeption“. Im zweiten und dritten Teil werden verschiedene Facetten der „Poesie im Lyrischen Klavierstück um 1900“ untersucht und an Beispielen aus Werken Hauers, Bartóks, Griegs, Brahms', Regers und Rachmaninoffs exemplifiziert. Hier geht es um „Musikalische Poesie in prosaischer

Form", „Poesie und Abbild", die „Idee der musikalischen Lyrik", das Verhältnis von „Einzelteil und Zyklus" sowie um „Ironie — die Poesie des Humors" und ihre satztechnischen Mittel. Die etwa ein Jahrhundert währende Herrschaft des lyrischen Klavierstücks von seiner Entwicklung im ersten Drittel des 19. bis zu seinem endgültigen Abdriften in Salon- und Gebrauchsmusik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts — Reger kennzeichnet den Endpunkt, seine zahlreichen kleinen, doch durchaus nicht einfachen Klavierstücke verfremden die Gattung zu einem hochartifizialen Erinnerungsbild von etwas längst Vergangenen — wird von Baecker kenntnisreich, wenn auch oft in sehr verschraubter Ausdrucksweise nachgezeichnet. Einige Mängel der Arbeit müssen leider auch genannt werden. So sind zu viele Schreibfehler dem Auge des Korrektors entgangen, und die Kommasetzung läßt erheblich zu wünschen übrig. Unverständlich ist, weshalb das Wort „Dilettant" bzw. „dilettantisch" systematisch „Dilletant" bzw. „dilletantisch" geschrieben wird. Die Anmerkung 44 auf S. 83 erscheint nirgends. Insgesamt jedoch handelt es sich um ein sehr verdienstvolles Buch, das einen zu lange vernachlässigten Bereich der Musikgeschichte in sein Recht setzt.

(Februar 1994)

Susanne Shigihara

DETLEF GOJOWY: *Arthur Lourié und der russische Futurismus*. Laaber: Laaber-Verlag (1993). 326 S., Abb.

Arthur Lourié, der russische Musiker jüdischer Abstammung römisch katholischer Konfession hat sich (wenn überhaupt) dem Gedächtnis der Nachwelt als musikalischer Futurist eingepreßt (im alten St. Petersburg der Vorkriegszeit), als Geliebter der großen Anna Achmatova, die ihm eindrucksvolle Gedichte zudachte, als sowjetischer Musikkommissar (in Petrograd), als Gefolgsmann Strawinskys, schließlich als Freund des katholischen Philosophen Jacques Maritain (in Princeton). Übereinstimmend wird seine Intelligenz und Bildung hervorgehoben: L. Sabanejew, der ihn gut kannte, meinte, er sei „zu intelligent für sein Talent" (S. 131) und John Culshaw stellte fest, daß „seine eigenen Gedanken, die er niederschrieb, seinen jeweiligen musikalischen Idealen weit voraus waren" (S. 266). Für Boris

de Schloezer war die *1. Symphonie* (1930) ein Werk von außergewöhnlichem Rang (vgl. S. 199f.), für Maritain lieferte sein Werk „das größte Beispiel" für die „Tiefe der schöpferischen Inspiration" (S. 261).

Lourié, der als Futurist mit neuen Skalen, Vierteltönen u. ä. experimentierte, hat sich alsbald von alledem abgewandt, sogar von „der tonalen Anarchie, für die Schönberg verantwortlich war (S. 165) gesprochen und formuliert: „als substantielles Element des musikalischen Werkes ist die Melodie in der zeitgenössischen Musik völlig verloren gegangen, und das scheint gewissermaßen ein Anzeichen seiner Erbsünde" (S. 179). Den Artikel, dem diese Formulierung entstammt („Die Melodie", 1930), der jedoch vollständig in deutscher Übersetzung mitgeteilt wird (S. 178—189), liest Gojowy „mit einiger Betroffenheit als Dokument der tiefen Identitätskrise" (S. 189). Leider wird sie nicht dargestellt, es bleibt sogar ungewiß, ob es sie überhaupt gegeben hat.

Seit einigen Jahren wird versucht, das Werk Louriés bekannt zu machen. Neben Gojowy, dessen gründliche Erudition und sonstiger Einsatz alle Anerkennung verdienen, ist es insbesondere der Geiger Gidon Kremer, der für die Musik wirbt. Das Buch von Gojowy, dem gründliche Aufsätze im Hindemith-Jahrbuch 1979 und 1983 vorangingen, darf also mit Aufmerksamkeit des lesenden Publikums rechnen, und in der Tat erschien auch sehr rasch eine rühmende Kritik (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 5.10.1993).

Das Buch selbst wirkt wie unabgeschlossen, gerade so, als ob der Autor noch nicht entschieden habe, ob er eine bloße Materialsammlung, eine umfassende Biographie oder eine spezielle Monographie, wie der Titel sie nahelegt, publizieren wolle. Von allem hat es etwas, aber einige Dinge fehlen, Analysen der Musik und der jeweiligen Situation, in der Lourié sich befand, auch die der geistigen Zusammenhänge und der gesellschaftlichen Voraussetzungen. Unzähle Namen werden genannt, aber kaum eine der Personen tritt als Künstler und als Mensch plastisch hervor, manche werden auch gar nicht erkannt (z. B. Carl Engel, der S. 259 als „Engels" erscheint). Und dann das Wichtigste: eine Erklärung der frappierenden Wandlung vom Futuristen zum musikalisch zeitabgewandten „Mystiker" wird schmerzlich ver-

mißt. Gojowy sieht eben das Wesentliche im (angeblich) progressiven Frühwerk, während das Spätwerk musikalisch gar nicht diskutiert wird. Immerhin wird ein reiches und an sich aussagekräftiges Material ausgebreitet, das jedoch nicht methodisch aufbereitet und kritisch gewürdigt wird. So erscheint das Buch als eine Tendenzschrift, die ihrerseits der kritischen Lektüre bedarf.

Das umfangreiche Werkverzeichnis ist leider unpraktisch angelegt — vollendete und unvollendete Werke erscheinen mit bloßen Skizzen vermengt —, so daß sich der Bezug vom Text zum Verzeichnis oft nur sehr schwer herstellen läßt, desgleichen die unübersichtlichen Anmerkungen am Ende.

Gojowy nennt gleich im ersten Satz der Einleitung Lourié einen „großen und bislang verkannten Komponisten unseres Jahrhunderts“ (S. 9). Er steht mit dieser Ansicht, die jedoch auch mit guten Gründen angezweifelt werden kann, nicht allein. Doch, was war Louriés eigentliche musikalische Leistung? Beschränkt sie sich auf einen von ihm selbst später gering erachteten Beitrag zum experimentellen Futurismus? Gojowy gibt auf diese entscheidende Frage keine Antwort. Wer künftig eine Antwort suchen wird, wird jedoch Gojowy für das reiche von ihm bereitgestellte Material dankbar sein.

(Oktober 1993)

Rudolf Stephan

ULRIKE E. JUNGMAIR: Das Elementare — Zur Musik- und Bewegungserziehung im Sinne Carl Orffs — Theorie und Praxis. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1992).

Sowohl das Wirken des Pädagogen Carl Orff als auch das einer musikpädagogischen Tradition, die sich auf seinen Namen beruft, stellt Ulrike Jungmair in den Mittelpunkt ihrer Arbeit über das Elementare. Dabei hat sich die Autorin eine denkbar schwierige Aufgabe vorgenommen, entzieht sich doch — wie Werner Thomas in seinem Vorwort zu Jungmairs Buch bemerkt — das Elementare „letztlich dem rationalen Zugriff kategorialer Begrifflichkeit“. In vier Abschnitten sucht die Verfasserin dennoch eine Annäherung. Zunächst werden in historischer Betrachtung pädagogische Theorien und Konzepte skizziert, welche das Elementare als

Kategorie vorwegnehmen. Dabei ist in einer heterogenen Auswahl von Theoremen ein breites Spektrum erfaßt, das von den Klassikern der Pädagogik wie J. H. Pestalozzi und M. Montessori über die reformpädagogischen Bewegungen zu Anfang des 20. Jahrhunderts bis hin zum existenzialistischen „Erweckungsmodell“ und W. Klaffkis „Theorie des Elementaren“ reicht. Im zweiten Abschnitt ist der Weg Carl Orffs zur Pädagogik dargestellt. Wesentliche Impulse bezieht dieser aus den Bereichen von bildender Kunst, Literatur und Ausdruckstanz. Besonders letzterer beeindruckte nachhaltig Orffs Konzept von der Musik als einem „körperlichen Akt“. Nach dem dritten Abschnitt mit einer Etymologie und dem Ansatz zu einer Anthropologie des Elementaren schließt die Arbeit mit einer Aufstellung von Kriterien für die Musik- und Bewegungserziehung, welche mit Erfahrungsberichten aus der praktischen Arbeit und den gegenwärtigen bildungspolitischen Rahmenbedingungen der elementaren Musik- und Bewegungserziehung in der Bundesrepublik Deutschland und Österreich abgerundet ist. Was die Autorin hier im Praxisbezug leistet, bleibt sie als Wissenschaftlerin schuldig. Bereits die Formulierung des Untertitels zeigt die Unschärfe der Fragestellung. Analytisch unbefriedigend ist die Überbewertung von Analogieschlüssen, ja der Leser muß sich fragen, ob dieser Studie ein wissenschaftlicher Anspruch zugrunde liegt, heißt es doch, sie suche den elementaren Vorgängen „nicht durch Zahlen, Begriffe und Theorien, sondern über Bild und Beispiel auf den Grund zu kommen“ (S. 177). Anstelle eines durchdachten und stringenten Argumentationsganges findet sich — zumal im ersten Teil — eine mehr oder weniger zusammenhängende Aneinanderreihung exkursiver Abschnitte. Wichtige historische Bezüge (Lebensphilosophie, Ganzheitspsychologie) bleiben hierbei entweder unzureichend oder überhaupt nicht berücksichtigt. Dazu kommen gravierende methodische Mängel, so etwa der etymologische „Nachweis“ über ein Schulwörterbuch. Über weite Strecken beschränkt sich Jungmair lediglich auf die Paraphrase bekannter einschlägiger Literatur, ohne die dargestellten Positionen kritisch zu hinterfragen. Das Buch weist einen weltanschaulichen Anstrich auf, dessen anti-intellektuellen Tendenzen in Formulierungen wie dem „Nur-Kognitiven“ oder dem „bloßen Verste-

hen" (S. 160, S. 173), im Verweis auf Literatur der New Age-Bewegung sowie dem Oszillieren zwischen naturwissenschaftlichen und geistesgeschichtlichen Positionen sinnfällig zutage tritt. Der wissenschaftliche Wert der Arbeit bleibt somit leider recht begrenzt.
(November 1993) Rafael Köhler

ANGELIKA FISHER: Die Bühnenwerke Michael Tippetts. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 310 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 100.)

Alle fünf Opern, die Michel Tippett als Komponist und Librettist in Personalunion zwischen 1955 und 1989 geschaffen hat, thematisieren die einschneidenden Erfahrungen Tippetts mit der psychoanalytischen Lehre Carl Gustav Jungs. Seine Bühnenwerke stehen ausnahmslos unter dem Motte „I would know my shadow and my light/so small I at last be whole“ (aus seinem Oratorium *A child of our time*). Shadow und light sind nach Jungs Lehre zwei miteinander konkurrierende Ebenen des Unterbewußtseins, die persönliche und die kollektive, d. h. gesellschaftlich aufoktroyierte, die beide zur Vollendung des Individuationsprozesses in das Selbst integriert werden müssen. (Tippetts zweite Oper *King Priam* basiert auf der Persönlichkeitsentwicklung des Hauptprotagonisten.)

Ein zweiter wichtiger Aspekt sind die Zeitkonzeptionen Tippetts. Der Komponist trägt in seinen Opern immer wieder den Konflikt zwischen linearer und zyklischer Zeitvorstellung sowie Zeitüberwindung („timelessness“) und Gleichzeitigkeit aus.

In ihrer Dissertation erschließt Angelika Fisher die Werke, ausgehend vom Libretto, inhaltlich, literarisch-quellenthematisch sowie psychoanalytisch und folgt damit in beidem letzterem dem Erfahrungsstand Tippetts. — Bis auf Querverweise behandelt sie jedoch die Werke isoliert. Die Schrift bricht nach der Analyse der letzten Oper *New Year* quasi ab. — Die Autorin arbeitet die musikalischen Mittel heraus, mit deren Hilfe Tippett seine inhaltlichen Anliegen in Musik setzt. Von der am Quintenzirkel orientierten Spannungslehre Vincent d'Indys angeregt, symbolisiert der

Komponist z. B. die beiden Seiten des Unbewußten, Licht und Schatten, durch Kreuz-, bzw. B-Vorzeichen (in *The Midsummer Marriage*, Tippetts erste Oper). Die verschiedenen Prinzipien des Zeitverlaufs werden auf musikalischer Ebene durch kontrapunktische Verfahren, wie Umkehrung, Spiegelsymmetrie und Kanon, auf textlicher durch Collagen metaphorisch veranschaulicht.

Fisher zeigt deutlich die Verquickung von traditionsorientierten musikalischen Verfahren und humanitär intendiertem, bekenntnishaften Charakter der Bühnenwerke Michael Tippetts.
(November 1993) Beate Kutschke

Der Komponist Wilhelm Killmayer. Hrsg. von Siegfried MAUSER. Mainz-London-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne (1992). 472 S., Abb., Notenbeisp.

Die Monographie zum Schaffen und zu den ästhetischen Positionen und Anschauungen des bayerischen Komponisten und Orff-Schülers ist angelegt als Sammlung von Aufsätzen verschiedener Autoren und von Killmayers eigenen Schriften, Kritiken sowie poetischen Arbeiten in Dichtung und Prosa. Dadurch entsteht ein umfassendes Bild des Outsiders der zeitgenössischen Musik, der selbst „dem Absolutismus der Moderne zu entrinnen“ (S. 279) sucht und auf dem „Recht der Menschen auf Frohsinn“ besteht und keine „Berührungsängste mit gesellschaftlichen Musikformen wie Hausmusik, Unterhaltungsmusik, Laienchormusik, regionalen und nationalen Musiken“ hat. Er verlangt (S. 280) „endlich das offene Gespräch über das Ende der Moderne . . . und eine kompetente Diskussion über die Postmoderne“ zu führen. Die Folge davon wäre „eine Darstellung des Musiklebens, wie es sich bildet und entwickelt, nicht wie es sich seit zwanzig Jahren etabliert hat“ und damit (S. 279) den „Jüngeren“, den „Suchenden, die sich als Dissidenten der Moderne verstehen“, eine Chance zu geben, sich gegen die „Altavantgarde und dem Epigonalismus ihrer Anhänger“, die die Festivals beherrschen, wehren zu können.

Aus der Verteidigung solcher Positionen heraus sind dann auch die anderen Betrachtungen angelegt. Siegfried Mauser (S. 15) meint zwar, „ob man nun Killmayer als einen typischen

Repräsentanten postmoderner Ästhetik und Kompositionstechnik bezeichnen muß, sei dahingestellt; unübersehbar bleibt jedoch die Nähe zu Verfahren der literarischen Postmoderne". Wolfgang Schreiber (S. 22) betont in des bayrischen Komponisten Musik „ihre Insistenz auf Einfachheit, . . . der musikalischen Mittel von Melodik bis Satztechnik, die Abwesenheit von strukturellen Komplikationen um ihrer selbst willen oder gar von tönendem Geschwätz". Und er verweist auf das Wort: „Sein Wille zur Beschränkung ist von bedingungsloser Radikalität", das von Günter Bialas überliefert ist. Der ältere Freund kennzeichnet Killmayer — wie sich selbst — als „nichtsynchronisierten Zeitgenossen" (S. 24), unterstellt musikalischen „Pluralismus"; denn es sei ja schließlich „in der Geschichtsschreibung der Gegenwart nicht nur die Webern-Nachfolge zu Kenntnis" zu nehmen, sondern es gäbe auch „eine beträchtliche Bartok- und Strawinsky-Nachfolge", auch eine von Schostakowitsch und Orff. Und er bescheinigt ihm (S. 22) eine „für unsere Zeit einzigartige Begabung . . . , Menschen ohne Umwege zu erreichen".

Aus den Werkanalysen, die sehr detailliert und eng am Material orientiert sind, ist das weniger abzulesen als an dem Werkverzeichnis. Die Werkbeschreibungen, die musikalischen Topographien bleiben trotz vieler Notenbeispiele (manchmal sind ganze Stücke abgedruckt) relativ abstrakt, erproben neue Analysetechniken, die nicht so ohne weiteres akzeptabel sind, allzu geistreich, statt erhellend, und die sonst so gelobte „Einfachheit" kaum widerspiegeln, obwohl doch der Hang Killmayers zur (allerdings nicht eng aufgefaßten) Tradition der programmatischen Musik immer wieder betont wird („Wie sich im Roman psychologisch Spannungen erzählend lösen, . . . so erfüllen sich Killmayers gezielt gegen- und zueinander gesetzte Klangbilder mit ihren strukturellen und semantischen Erwartung-, Einlösungs- und Verweigerungsstrategien als überzeugendes psychologisch-assoziatives Klang-„timing'", Siegfried Mauser, S. 203).

Als äußerst interessante Aspekte zeichnen sich ab die Beschäftigungen mit dem späten Hölderlin (Lieder, Sujetaufnahmen, ja sogar ein Libretto über den schwäbischen Dichter) und Schumann vor seinem Ende in Endenich („Er rettete sich — als ein Zerbrochener, . . . trug den Konflikt zwischen Innen- und Außenwelt

exemplarisch aus", S. 265), überhaupt mit der romantischen Tradition. Nach seiner Ansicht (S. 268) nähern wir uns heute nach einer „Beethoven-Wagner-Epoche" wieder „einem Mozart-Schubert-Zeitalter". Hier sucht er auf originelle Weise einen persönlichen Ansatz für seine eigene Haltung.

Stichworte zur Biographie, ein Werkverzeichnis mit authentischen Werkcommentaren des Komponisten und mit Hinweisen auf Verlage, eine Diskographie ergänzen wie einige Fotografien aus Familie und Freundeskreis die Dokumentation. Leider fehlen genauere Angaben zu den Autoren der Aufsätze und erläuternde Kommentare als Anmerkungen zu den poetischen Arbeiten und ein Personenregister bzw. im Werkverzeichnis Seitenangaben, wo im Text zu den Kompositionen Aussagen getroffen werden, die das Umgehen mit dem dokumentarischen Material erleichtern würden. (November 1993) Friedbert Streller

Rudolf Kelterborn: Komponist, Musikdenker, Vermittler. Hrsg. von Andres BRINER, Thomas GARTMANN und Felix MEYER. Zürich: Pro Helvetia/Bern: Zytglogge Verlag (1993). 154 S., Notenbeisp. (Dossier Musik 3.)

Kelterborn ist ein Komponist, der seinen Hörern keine leichte Aufgabe zuweist. In mancherlei Art und Weise nähern sich — gewollt oder ungewollt — seine Intentionen mitunter esoterischen Bezirken. Dies ist der erste Eindruck der Aufsätze, die acht schweizerische Musikwissenschaftler zum Thema beige-steuert haben. Eine gewisse Bestätigung erfährt der Eindruck durch die Aufnahme der Schrift in die *Reihe Dossier*, die „dem Exemplarischen und Individuellen den Vorzug gibt, um unmittelbar als Diskussionsbeitrag wirken zu können". Die einzelnen Beiträge sind sehr instruktiv; sogar — und das ist ebenso anerkennenswert wie selten in solchem Falle — bleiben kritische Ansätze nicht aus. Um Beispiele zu zitieren: „Als Opernkomponist greift Kelterborn . . . häufig ins Gebiet des Regisseurs hinüber, denn er nimmt sehr viel an Interpretation bereits in der Vertonung vorweg und bemüht sich fast zu intensiv um die Ausformulierung des dramatischen Details" (Brotbeck). Andres Briner erwähnt die „vage Pauschalbezeichnung ‚Litera-

turoper' ", womit dem Komponisten „eine übergroße Abhängigkeit vom Wort des Schriftstellers vorgeworfen worden ist". Kritisch äußert sich Anton Haefeli zur Tätigkeit Kelterborns als Lehrer und führt „Paradoxien in dessen pädagogischem Handeln" an usw.

Wie auf dem Umschlag vermerkt, „liegt der Schwerpunkt der acht Beiträge auf Kelterborns musikalischem Schaffen; daneben kommt aber auch seine Tätigkeit als Lehrer, Theoretiker und Programmgestalter zur Sprache". Persönliches wird einbezogen, so die Ausführungen des Komponisten bei der Begegnung mit Dürrenmatt, dessen Sprechstück *Ein Engel kommt nach Babylon* er, nach gemeinsamer Umarbeitung, zur Oper macht. Diese ist symptomatisch für sein Schaffen, wie eine Äußerung verrät: „Meine Musik mag Ausdruck sein jener Spannung zwischen dem Elend, der Not, Trauer und Angst unserer Zeit einerseits und den Schönheiten dieser Welt andererseits; Ausdruck der Spannung zwischen den Abgründen und den Aufschwüngen im menschlichen Leben"! Aufschlußreich sind einzelne Angaben zur Kompositionstechnik: Unter „musikalischen Metaphern" versteht Hans Oesch u. a. „reine Dreiklänge im atonikalen Kontext", die „mit symbolähnlicher Bedeutung aufgeladen sind"; oder die „metaphorische Teilung der Oktave durch die große Sexte" bzw. durch andere Intervalle. In den „Analytischen Skizzen zur Beziehung Text-Musik" erwähnt Roman Brotbeck die häufige Verwendung der großen Septime, wie auch die Notenbeispiele zeigen. (Die Überbeanspruchung und damit verbundene Abnutzung dieses und ähnlicher Intervalle in neuer Musik ist hinlänglich bekannt.) Manche Ausführungen Brotbecks sind von der Sache und der Formulierung her schwer verständlich. Das *Ensemble-Buch I*, jüngstes Vokalwerk Kelterborns, enthält ein Gedicht von Erika Burkart, das aber nur als „Motto" über einem Instrumentalstück fungiert: „negative Vertonung" nennt der Interpret solch Verfahren. Vorher heißt es: „Kelterborn meidet das Direkte"; und nachher: „Im ‚Ensemble-Buch I' könnte man bei manchen Stellen von ‚Vertonung über Vertonung' sprechen . . . hier werden nämlich die Grenzen von Musik und von Vertonung mitkomponiert . . . eine neue, im besten Sinne provisorische Qualität" entsteht; „die klingenden Töne reflektieren andere mit, auf die verzichtet wurde oder die verstummen". Das ist, mit

oder ohne Einverständnis des Komponisten, Esoterik. (Schon 1970 setzt Wolf-E. von Lewinski den Titel *Schwierige Musik zum Verstehen* über eine Besprechung Kelterbornscher Kompositionen in der *Musica*. Zwar liest man dort: „Ein nicht verstandenes, ein nicht verstehbares Werk ist für Kelterborn kein Werk"; aber auch: Kelterborns Entwicklung „führte von einer noch stärker spontanen Schreibweise zu immer größerer Introversion"!)

Vielseitigkeit der Formgebung und entsprechende Reichhaltigkeit der Mittel — darunter „zwanghafte Strenge" dodekaphoner Reihentechnik ebenso wie „als Farbe wirksame Tonalität" — sind Zeugnisse mühevollen Gestaltungswillens. Besonders in den Orchesterwerken „zeigt sich Kelterborns stetiges Suchen, seine Experimentierfreude, sein Weitertasten nach neuen Möglichkeiten, Entwicklungen und nach Ausdrucksentfaltung" (Martin S. Weber). Zur Kammermusik führt Walter Kläy aus: „Kelterborn gehörte vom Anfang seines Komponierens an zu den Unabhängigen seiner Zunft, die sich jenen Kategorien nicht verschlossen haben, welche ‚absolute Musik' erst zu einer menschlichen Musik werden lassen." Über den „Musikdenker und Lehrer" berichtet Anton Haefeli (darin Interessantes über „ganzheitliche" musikalische Analyse); mit dem „Musikvermittler und Programmgestalter" schließt Urs Frauchiger ab.

In den Aufsätzen dürfte das Wesentliche über Rudolf Kelterborn gesagt sein. Die gewissenhaft geplante und angelegte Schrift ist sicherlich geeignet, Fachleuten und Hörern das Werk Kelterborns als Quelle ethisch hochstehender Kunst zu erschließen. Hegels Wort, von Haefeli auf den „Musikdenker" angewendet, mag auch für den Komponisten stehen: „In der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun"!

(November 1993)

Adolf Fecker

GEORGIA CHARLOTTE HOPPE: *Die instrumentale Revolution. Entwicklung, Anwendung und Ästhetik neuer Spieltechniken für Rohrblattinstrumente*. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). Teil 1: X, 348 S., Teil 2: S. 349—485. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 75.)

Die Stärke der Arbeit liegt weniger in einer neuen These als in der Ausführlichkeit der Darstellung begründet, weil die Verfasserin den an sich bekannten Zusammenhang zwischen den „neuen“ Spieltechniken für Rohrblattinstrumente und den gewandelten kompositorischen und ästhetischen Vorstellungen durch die Spieltechniken (und deren Entwicklung) und ihrer Anwendungen sowie durch Dokumentation der Äußerungen von Komponisten zu ihren schöpferischen Absichten oder ästhetischen Ansichten kenntnisreich, übersichtlich und anhand zahlreicher Beispiele vor Augen führt. Hinzu kommt ein Anhang mit verschiedenen Tabellen (zu Spieltechniken und Mehrklanggriffen), Listen über verwendete Literatur und erwähnte Kompositionen sowie weitere Beispiele.

Die Konkretisierung also ist das Verdienst. Und so wird die Arbeit für Musikwissenschaftler wie für Instrumentalisten wegen des Anschauungsmaterials willkommen sein.

(Dezember 1993)

Michael Polth

Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall „Postmoderne“ in der Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1993. 192 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 26.)

Der vorliegende Bericht über die Grazer Herbsttagung von 1991 bietet u. a. Referate von bekannten Komponisten, Wilhelm Killmayer und Herbert Stuppner, Repräsentanten neotonaler Postmoderne, die sich von der vorangegangenen Phase aktueller Musik wirkungssicher abgrenzen. Von den übrigen Beiträgen, deren Verfasser Wissenschaftler sind, seien wenigstens einige genannt. Elmar Budde (*Der Pluralismus der Moderne und/oder die Postmoderne*, S. 50–62) geht von Weberns „Idee einer überzeitlichen, die Geschichte hinter sich lassenden Musik“ (S. 54) aus und stellt dem die Tendenz zur „Konstruktion der Geschichte oder konstruierte(n) Geschichte“ der neuen Musik der fünfziger und sechziger Jahre gegenüber, der dann wieder, im Zeitalter des Pluralismus, der „Verlust der Konstruktion der Geschichte“ gefolgt sei. Wolfgang Gratzner (*‘Postmoderne’ überall?*, S. 63–86) behandelt Werke

von Rodion Schtschedrin (*Selbstporträt*, 1984) und Arvo Pärt (*Collage über B-A-C-H*, 1964, *Cantus in memory of Benjamin Britten*, 1980) im Zusammenhang mit Alfred Schnittkes Begriff der „Polystilistik“, der der Aufbrechung der offiziellen ästhetischen Doktrinen in der Sowjetunion diene.

Ivanka Stoianova (*Mythen der Weiblichkeit in den achtziger und neunziger Jahren. Wiedervereinigung und Neubestimmung: Stockhausen, Eloy*, S. 87–116) gibt eine kenntnisreiche Deutung zweier Werke, Stockhausens Oper *Montag aus Licht* (1988) und Eloys Zyklus *Libérations* (1989/91), vor allem von deren mythischen Hintergründen und Voraussetzungen. Sie stellt dabei fest, daß sich Stockhausens „Titel-Göttin, seine Eva, . . . gemäß der idyllischen Erzählstrategie von Märchen und nicht gemäß den Mythen“ verhält (S. 94). Einen gesonderten Hinweis verdienen schließlich Hermann Danusers Ausführungen (*Die Postmodernität des John Cage. Der experimentelle Künstler in der Sicht Jean-François Lyotards*, S. 142–159), deren letzter Satz, geringfügig modifiziert, Sinn und Zweck der Grazer Tagung charakterisieren kann: „Die beiden anarchistischer Philosophie zuneigenden Antisystematiker“ — eben Lyotard und Cage — „haben unterstrichen, daß gerade die Postmoderne eine avantgardistische Kunstidee in einer Zeit ihrer Gefährdung zu retten vermag.“ Ob er auch damit recht hat?

(Oktober 1993)

Rudolf Stephan

CLEMENS KÜHN: Analyse lernen. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). 238 S. Notenbeisp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 4.)

Lücken der Unterweisung bleiben unbeachtet, bis ein findiger Kopf sie schließt und damit überhaupt erst erkennbar macht, was hier fehlte. Solches gelang Clemens Kühn. Immer neue Formenlehren gibt es. Eine *Musikalische Analyse* von 1968 lenkte dann erstmals den Blick auf die Vielzahl der möglichen analytischen Vorgangsweisen, dies aber auch nur in Beispielsanalysen, und ihnen standen nur kurze „Wegweiser“ voran. Kühn hat sich nun einen überzeugenden Weg ausgedacht, den Anfänger Schritt für Schritt zu führen. Dabei stellt er immer wieder Aufgaben, die vor dem Weiter-

lesen seiner Lösungsvorschläge gelöst werden sollten. Sympathisch dabei, daß er dann mit seinen Lösungen nicht den Applaus heischenden Meister spielt sondern „die reiche Platte analytischer Möglichkeiten“ vorstellt und immer wieder auch „ich persönlich“ sagt, nicht in Überheblichkeit sondern gerade aus Vorsicht. „Staunen können ist wichtig“ beginnt ein Absatz. Und hinreißend Kühns Erlebnisbericht hörenden Überraschtwerdens, während der Notenleser alles zu leicht verstehend normalisiert, das Erstaunliche gar nicht mehr wahrnehmend.

Wie und womit fängt man an, welche Sprachen der Analyse stehen zur Verfügung, welche Begriffe greifen nur zeitbedingt oder stilübergreifend, was ist Formel, was individuelle Lösung: All dies wird nicht professoral vorgetragen sondern nur schrittweisen aufgabenreichen Erarbeitung unterbreitet. Glänzend das große Kapital „Fragen stellen“. (Hier nur einige der Scheinwerfer: „Anfang und Schluß“, „Satzart“, „Reichtum“, „Pausen“, „Sprachweisen“, „Zeit“, „Norm und Verstoß“.) Und wieviel analytische Berufs- sowie Lehrerfahrung spricht aus der Kapitelüberschrift „Stücke, die nichts hergeben“. Anstelle des Umschreibens von Noten in Worte (Methode geistleerer Analyse) wird Sensibilität und Variabilität geschult, so wenn im Kapitel „Harmonik“ ins Licht gerückt werden „Zentren“, „Überraschungen“, „Analogien“, „stabil-labil“, „Ereignisdichte“, „Spannungsgrade“, „Farbwerte“ usw. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann sind die meistbehandelten Komponisten, aber auch Perotin, Dufay, Josquin und Lasso sowie Krenek, Luosławski, Ligeti, Reich, Rihm usw. werden untersucht. Keine musikgeschichtliche Verengung also und ebenso keine Formenstarre. Köstlich, wenn auch eine Fuge angeschaut wird, „die gar nicht Fuge sein will“ und wenn Beethoven selbst die Formenlehre-Sonate zertrümmern darf!

Weil die große Sexte „vor der Klassik nicht auftritt“ (S. 102) muß Kühn zur Strafe die Wohltemperierten Fugen in *cis*, *d* und *as* üben. Und durchgestrichen ist in meinem Exemplar der Satz (S. 283) „Fuge ist die geistigste aller musikalischen Äußerungen“. Drei Seufzer von mir: (S. 14, „Anfang“) „Eine formale Übersicht ist als Einstieg unumgänglich“. Nein: Wer eingeteilt hat, kann dann nicht mehr anders denken als in Teilen, und das ist tödlich bei manchem Musikwerk. Wiederholung (S. 141):

„Wiederholung in Musik hat drei Aspekte: formale, inhaltliche, sinnhafte“. Nein, denn was ist im Geformten Form oder Inhalt oder Sinn. Und nicht glücklich bin ich über die Taktgruppen (S. 149), die alle von der 8 aus als Abweichung davon gesehen werden, so als ob komponierte 6 oder 4+3 oder 4+5 nicht auch originäre Erfindung sein könnte. Es gibt aber bezüglich dieser Seufzer unterschiedliche Meinungen, zum Glück, und so soll es bleiben.

Der Musik oder Musikwissenschaft Studierende erhält mit diesem Band einen vorzüglichen Helfer und Weggefährten, und für den Dozenten Musikalischer Analyse stehen hier viele treffliche methodische Empfehlungen zur Unterrichtsbelebung bereit.

(Dezember 1993)

Diether de la Motte

Kopie oder Nachbau. Probleme und Tendenzen des Musikinstrumentenbaus. Bericht des 10. Symposions zu Fragen des Musikinstrumentenbaus. Michaelstein, 10.–11. November 1989. Hrsg. durch E. THOM. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis 1992. 112 S. (Beiheft 12 zu den Studien der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts.

In 22 Beiträgen von Akustikern, Instrumentenbauern und Museumskuratoren wird versucht, einem komplexen Problem, über das keineswegs allgemeiner Konsens herrscht, auf den Leib zu rücken. Entsprechend diskrepant sind die Beiträge, als nähmen weder Akustiker noch Instrumentenmacher voneinander Notiz. Schon die Nomenklatur ist nicht eindeutig, und Formulierungen wie „Nachbau frei nach . . .“ erregen anscheinend keinerlei Anstoß. (Ein Nachbau bedeutet die Übernahme sämtlicher verfügbarer Parameter, und das Ergebnis ist allein am Original zu messen, andernfalls ist es eine Nachschöpfung „frei nach . . .“, und kann zwar keinen Anspruch auf Vergleichbarkeit mit dem Original erheben, aber ein achtbares Instrument sein.) Trotz der Feststellung „die Qualität der jeweiligen Originalinstrumente . . . ist einfach atemberaubend“ (S. 52) scheint wenig Ehrgeiz zu bestehen, es ihr gleichzutun: Kein Beitrag befaßt sich mit alten Handwerkstechniken, womit eine sinnvolle Chance im Nachbau vertan wird.

In der Diskussion um Untersuchung und Rekonstruktion alter Instrumente müssen Pro-

blematik und Zielsetzungen eindeutig geklärt werden; dies umso mehr, als die Organographie wegen ihrer subjektiv erfassbaren Parameter und scheinbaren Unwissenschaftlichkeit innerhalb der Musikwissenschaft als ein Stiefkind behandelt wird.
(Dezember 1993) Annette Otterstedt

Historische Aufführungspraxis im heutigen Musikleben. Konferenzbericht der XVII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 8.–11. Juni 1989. Teil 2. Redaktion: Günter FLEISCHHAUER, Walter SIEGMUND-SCHULZE, Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis, Kultur-, Forschungs- und Weiterbildungsstätte Michaelstein 1992. 127 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 43.)

Die 14 Aufsätze des Bandes befassen sich vor allem mit Bestandsaufnahmen und retrospektiven Themen (z.B. Erinnerungen von August Wenzinger, Stand der Aufführungspraxis alter Musik in der DDR, der Bundesrepublik, Polens, der Niederlande, Spaniens, der Sowjetunion). Sehr erfrischend ist die mutige Polemik von Karl-Heinz Viertel, in der künstlerischer Schlendrian an Hochschulen mit Witz und Temperament gegeißelt werden. Die Beiträge werden eines Tages von großem historischem Interesse sein, da im Westen die Thematik östlicher Länder bisher kaum bekanntgeworden ist. Es wäre erfreulich, wenn westliche und östliche Auffassungen ins Gespräch kämen, ohne daß im Osten westliche Anschauungen kritiklos übernommen werden, zumal die Bewohner der ehemaligen DDR alle Ursachen hätten, sich anhand der reichhaltigen Quellen in ihren Bibliotheken eigene Gedanken zu machen.

Ein wenig vergraben wirkt hier der Artikel von Marianne Rônez über die Untergrifftechnik im Violinspiel, den man sich noch umfassender wünschen könnte. Für mit der Materie nicht Vertraute wäre z.B. eine Erläuterung der Funktion eines Steckfroschbogens von Interesse, sowie eine Begründung, warum nur er für den Untergriff in Frage kommt. Dem Thema ist eine breite Öffentlichkeit zu wünschen.
(Dezember 1993) Annette Otterstedt

UTE BÜCHTER-RÖMER: New Vocal Jazz. Untersuchungen zur Zeitgenössischen Improvisierten Musik mit der Stimme anhand ausgewählter Beispiele. Frankfurt a.M.-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). VI, 524 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 63.)

Im Titel offenbart sich ein Querstand: „New Vocal Jazz“ versus „Zeitgenössische Improvisierte Musik mit der Stimme“. Für die als Duisburger Dissertation approbierte Arbeit wurden sechs Sängerinnen aus unterschiedlichen Genres und mit unterschiedlichem Renommee ausgewählt: Cathy Berberian, Lauren Newton, Jeanne Lee, Urszula Dudziak, Maria Joao, Maria de Alvear. Der Querstand ist zweifellos in der Sache selbst begründbar, d.h. in den unübersichtlich gewordenen Grenzverläufen auf dem Terrain der „postseriellen“ Musik, doch haftet der Auswahl auch Willkür an. Vermißt wird eine Liste mit Vertreterinnen und Vertretern des „New Vocal Jazz“ als Pool und eine ebensolche Liste für den Nicht-Jazz. (NB: Hinweise auf den Männeranteil wären sinnvoll und nützlich gewesen.)

Defizitär sind die Verfahrensweisen: Traditionen, die das Phänomen nähren, bleiben unbefragt, und tragfähige Kategorien für seine Deutung werden vernachlässigt. Analysen aber lassen sich nicht durch analytische Anmerkungen ersetzen; ein mit dem skurrilen Etikett „Musicologie“ belegter Notenteil, der größtenteils Transkriptionen (von fremder Hand) enthält, wird analytisch kaum genutzt. Die dilettantisch gefertigte Bibliographie präsentiert allzu viele Zufallsfunde. Grobe sprachliche Unebenheiten und orthographische Disziplinlosigkeit runden das Bild einer Arbeit, die auf 524 Seiten nützliche Materialien ausbreitet, qualitativ jedoch auf der Strecke bleibt.

Ob mit der Lessingschen Maxime des „Weniger wäre mehr“ das Ergebnis vorteilhafter aussähe, darf bezweifelt werden. Zu denken gibt die Klage über Hemmnisse, die familiäre Bindungen verursachen (Verhinderung eines wichtigen Konzertbesuchs durch den 40. Geburtstag des Ehepartners, S. 6). Die geheime Zielvorgabe „auf dem Weg zu sich selbst“ (S. 286 u. ö.) als primus movens im Musizieren von Sängerinnen reicht als Orientierungsmarke für forschendes Arbeiten nicht aus — auch nicht als Motivation für eine musikwissenschaftliche Dissertation.
(Oktober 1993) Jürgen Hunkemöller

SUSANNE GLÄSS: *Die Rolle der Geige im Jazz. Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1991). 232 S., Notenbeisp., Abb. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 69.)*

Das Verhältnis von Violine und Jazz zeigt Irritationen und Schwankungen wie das Instrument — als Medium esoterischen Klangzaubers und Accessoire des Teufels — Widersprüchlichkeiten schon in sich selbst birgt. Herkunft, Rolle und Idiomatik der Violine im Jazz transparent und manche Widersprüchlichkeit stimmig gemacht zu haben, ist das Verdienst der als Züricher Dissertation approbierten Arbeit. Sie präsentiert ein fesselndes, bislang vernachlässigtes Kapitel der Jazz-Geschichte.

Die Thematik zwingt zur Auseinandersetzung mit Disparatem: mit Musikgeschichte und Objektfeldern der Ethnologie, mit Sozialgeschichte und Ästhetik, mit Transkription und Analyse. Dieser Vielfalt zeigt sich die Verfasserin ohne Einschränkung gewachsen; der Komplex wurde kompetent, klar und behutsam (und manchmal auch ein wenig ichzentriert-umständlich) aufgearbeitet. Bei der Darstellung der Vorgeschichte brauchte nur referiert (Afrika, Europa) oder kompiliert zu werden (Afroamerikanische Musik). Die Auswahl der Jazz-Geiger hingegen ist eigenständig und dicht, die Untersuchung ihrer Musik im Kontext der Jazz-Geschichte plastisch. Umfangreiche Transkriptionen — eine solide Leistung für sich — werden weniger auf Struktur und musikalische Logik der Stücke hin als auf Spieltechnik und Jazz-Idiomatik im historischen Wandel analysiert. Exkurse zur Rolle der Violine in Rock- und Zigeunermusik runden die Darstellung. — Bei der Rekonstruktion und Deutung der Geschichte des Jazz dürfte die Arbeit von Susanne Gläß in Zukunft ihren festen Platz haben.

(Oktober 1993)

Jürgen Hunkemöller

ORLANDO DI LASSO et al.: *Canzoni Villanesche and Villanelle. Edited by Donna G. CAR-DAMONE. Madison: A-R Editions, Inc. (1991). LVIII, 149 S. Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume 82—83.)*

HUBERT WAELRANT: *Il Primo Libro de Madrigali e Canzoni Francezi for five voices.*

Edited by Gerald R. HOEKSTRA. Madison: A-R Editions, Inc. (1991). XXIV, 126 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume 88.)

The Ricercars of the Bourdeney Codex. Gaches Brumel (?), Fabrizio Dentice, Anonymous. Edited by Anthony NEWCOMB. Madison: A-R Editions, Inc. (1991). XXII, 139 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume 89.)

Mit den drei Bänden liegen Ausgaben vor, in denen im Rückgriff auf einzelne Werkgruppen gattungsgeschichtliche Zusammenhänge zum Ausgangspunkt von Editionen gewählt sind. Allesamt — und das ist im voraus anzumerken — entsprechen diese den höchsten Standards der modernen Editionspraxis. Obwohl die Werke Orlando di Lassos bereits in Rahmen der Gesamtausgabe herausgegeben sind, macht das die neuerliche Veröffentlichung keinesfalls überflüssig. So finden wir neben den Kompositionen aus dem *Opus I* von 1555 und dem *Libro de Villanelle* (1581) auch eine Auswahl der neapolitanischen Modelle (Nola, Fontana und Cimello), die Lasso als Ausgangspunkt gedient haben. In einem Anhang ist dem eine Anzahl von zeitgenössischen Intabulierungen für Seiten- und Tasteninstrumente hinzugefügt. Ein ausführlicher Kommentar gibt Auskunft über die Quellen bzw. Konkordanzen und ihre Lesarten sowie den Text, der vollständig wiedergegeben und mit einer Übersetzung versehen ist. Hierbei wurde darauf geachtet, daß den sprachlichen Eigentümlichkeiten soweit wie möglich Rechnung getragen ist. Der Notenausgabe geht eine ausführliche Einleitung voran, in der prägnant, dabei aber sehr instruktiv die verschiedenen Aspekte des Genres dargestellt sind.

Mit Hubert Waelrants Madrigal- und Chansonsdruck wird eine in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerte Quelle des 16. Jahrhunderts in einer modernen Ausgabe verfügbar. Enthalten sind darin 20 Vertonungen französischer und italienischer Texte, darunter Gedichte von Marot, Ariost, Petrarca und Tasso, die im Wortlaut wiedergegeben, übersetzt und kommentiert sind. Die Notenausgabe basiert auf dem Stimmbuchsatz von 1558, der in Zusammenarbeit mit Waelrant und dem Drucker Jan de Laet entstanden ist und eine vorzügliche Qualität aufweist. Der kritische Apparat fällt dementsprechend knapp aus. Eingeleitet ist die

Ausgabe mit einem Vorwort des Herausgebers, das Informationen zu Komponist, Quelle, aber auch zu den Texten und zur stilistischen Einordnung inkomprimierter Form zusammenfaßt. Die Neuedition eröffnet die Möglichkeit, zwei grundlegende Gattungen des 16. Jahrhunderts einem stilistischen Vergleich zu unterziehen, wobei zeitliche und personalstilistische Divergenzen weitgehend bereinigt sind.

Mit den Ricercaren aus dem Bourdeney Kodex schließlich gelangt ein Dokument aus der Geschichte der Instrumentalmusik zur Veröffentlichung. Neben zahlreichen Vokalkompositionen erscheint in der Handschrift eine Gruppe von untextierten mehrstimmigen Sätzen, welche stilistische Züge des Ricercare aufweisen. Der Herausgeber entwickelt aufgrund der Stilanalyse die Hypothese, daß die fraglichen Instrumentalsätze einen Typus darstellen, welcher sich aus dem venetianischen Ricercare der 40er Jahre herausentwickelt und die Merkmale einer eigenen Stilistik angenommen habe, die einen ferraresischen Gattungs-Typus konstituiert. Im kritischen Apparat werden die Lesarten der 17 Kompositionen sowie ihrer Konkordanzen in Chigi Q. VIII. 206 erklärt. Das einleitende Vorwort erläutert Zusammensetzung wie Überlieferung der Ricercare und skizziert die wichtigsten stilistischen Merkmale.

(Dezember 1993)

Rafael Köhler

ORLANDO DI LASSO: Il primo libro de motetti. Einführung: Horst LEUCHTMANN. Peer: Alamire (1992). Superius, Tenor, Contratenor, Quinta pars, Bassus. (Facsimile editions of prints and manuscripts.)

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 24: Cantica, Responsorien und andere Musik für die Officia. Hrsg. von Peter BERGQUIST. Kassel-Basel-London-Yew York-Prag: Bärenreiter 1993. XLII, 367 S.

Nachdem Orlando di Lasso sich bereits in gedruckter Form mit Madrigalen, Villanellen, Chansons und kleinen vierstimmigen Motetten der Öffentlichkeit präsentiert hatte, erschien 1556 bei Jan de Laet in Antwerpen, im Jahr vor der Übersiedlung Lassos nach München, seine erste große, repräsentative Sammlung von siebzehn fünf- und sechsstimmigen Motetten: *Il primo libro de motetti*. Auch mit

diesem Druckwerk suchte Lasso erneut einen möglichen Gönner und Dienstherrn zu gewinnen, diesmal den im Vorwort so überschwenglich gerühmten Antoine Perrenot de Granvelle, Bischof von Arras, Minister unter Karl V. und später unter Philipp II., einen einflußreichen Politiker seiner Zeit. Der Inhalt dieser Sammlung bot ein reiches Spektrum von Motetten auf biblische Texte, Antiphonen, Responsorien, Psalmverse sowie besinnlich-moralische Texte bis hin zu Huldigungsmotetten an den englischen Kardinal Reginald Pole, dessen Papstwahl von den Franzosen hintertrieben worden war, und an Karl V.

Der Faksimile-Ausgabe — mit einer lesenswerten Einführung von Horst Leuchtmann — zugrundegelegt wurde das einzig vollständig erhaltene Exemplar der Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus. ant. pract. L 155 (RISM 1556a).

Trotz seines Eifers, mit dem Lasso nach Mäzenen suchte, verschlug es ihn schließlich an den alles andere als wohlhabenden bayerischen Hof nach München, aus dessen Chorbuchbestand bzw. dem des engen Umfelds — jetzt hingegen in edierter Form — im Rahmen der *Lasso-Gesamtausgabe* als 24. Band seine Vertonungen von Offizium-Texten vorliegen, wie die Cantica des Simeon (*Nunc dimittis*) und des Zacharias (*Benedictus Dominus Deus Israel*), Responsorien für die Matutin verschiedener Feste, Vesper-Antiphonen für Fronleichnam und das Fest des Hl. Michael sowie drei Stücke für die Complet; die Litaneien und Falsibordoni sind bereits für den folgenden Band angekündigt.

Neben dem ausführlichen Quellen- und Lesartenverzeichnis sei vor allem auf das informative Vorwort von Peter Bergquist verwiesen, das sich insbesondere mit Fragen der Datierung und Zuschreibung der vielfach anonym tradierten Komposition auseinandersetzt.

(Oktober 1993)

Rainer Heyink

Musica Britannica LXII: Alfonso Ferrabosco the Younger. Four-Part Fantasias for Viols. Transcribed and edited by Andrew ASHBEE and Bruce BELLINGHAM. London: Stainer and Bell 1992. XXXIV, 126 S.

Bereits vierzig Jahre nach der Gründung der *Musica Britannica* erscheint der erste Band mit

Kompositionen von Alfonso Ferrabosco dem Jüngeren, einem der bedeutendsten Vertreter der englischen Instrumentalfantasia, nach Ausgaben mit Werken von für William Lawes, John Jenkins, Matthew Locke, Orlando Gibbons und Thomas Tomkins. Zwei weitere Bände mit den 5—6stimmigen Kompositionen sind geplant.

Ferraboscos Kompositionen waren zu seiner Zeit Gegenstand größter Bewunderung. Sie sind in ca. 30 Handschriften erhalten und lassen damit die Überlieferungsdichte der Werke der Zeitgenossen weit hinter sich. Bei dieser Quellenlage ist das Zögern der Herausgeber wenn nicht zu rechtfertigen, so doch zumindest verständlich. Ich habe einen derartigen Kritischen Bericht, über 15 Seiten lang mit dem Anschein, man habe ein nicht zugehöriges Computerprogramm ausgedruckt, noch nie zuvor gesehen.

Die Herausgeber haben anstelle der alten Zählung nach Ernst Hermann Meyer eine neue gesetzt. Diese stützt sich auf ein früheres Manuskript, das in Beziehung zum englischen Hof gesetzt werden kann, an dem Ferrabosco angestellt war. Das Vorgehen erscheint gerechtfertigt, auch wenn damit ein Umdenken erforderlich ist. Ausgelassen sind die beiden vierstimmigen Hexachordfantasien, die in synoptischer Übersicht mit ihren fünfstimmigen Gegenstücken im Folgeband erscheinen sollen. Diese Trennung ist bedauerlich, da sie eine klare Einteilung zugunsten eines zweifelhaften Vorteils verunklart.

Der *Musica Britannica* Trust liefert dazu in Zusammenarbeit mit der englischen Viola da gamba Society Einzelstimmen für den praktischen Gebrauch. Diese begrüßenswerte Tendenz regt den Gedankengang an, ob nicht die Editionstechnik zugunsten des Erscheinungsbildes des Originals — wenn nicht überhaupt einer Bevorzugung des Facsimiles, wo dieses möglich und sinnvoll erscheint — grundsätzlich überdacht werden müßte. Robert Spencer demonstrierte in bedrückender Weise den raschen Verfall alter Manuskripte (*Making and Using Facsimiles*, in: *Proceedings of the International Lute Symposium Utrecht 1986*, S. 92—97) — dem Verlust der Inhalte könnte die Denkmälerausgabe entgegenwirken in der Verwendung von Originalschlüsseln und -notation, die immerhin in den Stimmensätzen dem heutigen Gebrauch angepaßt werden mögen.
(Dezember 1993) Annette Otterstedt

GIOVAN DOMENICO MONTELLA: *Il settimo libro de' madrigali a cinque voci*. A cura di Iole di GREGORIO. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1990. 101 S. (*Musiche del Rinascimento Italiani 1.*)

MARC'ANTONIO MAZZONE: *Il primo libro delle canzoni a quattro voci*. A cura di Maria Antonietta CANCELLARO. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1990. 93 S. (*Musiche del Rinascimento Italiani 2.*)

Die ersten beiden Bände der neuen Reihe *Musiche del Rinascimento Italiano* setzen einen deutlichen Akzent auf die Vokalmusik des neapolitanischen Kulturraumes, wenn sie Kompositionen von G. D. Montella und M. A. Mazzone einer breiteren Öffentlichkeit vorstellen. Die Edition von Montellas *Siebtem Madrigalbuch* von 1605 basiert auf dem Exemplar in der British Library, die von Mazzones erstem Canzonen-Buch von 1591 auf dem Unikat in der Biblioteca Marciana in Venedig. Unter den 21 Madrigalen finden sich u. a. Texte von Ariost und Guarini; von den Texten der Canzonen sind lediglich die der letzten 10 *Canzoni in laude della Madonna* identifiziert. Daß sich unter den ersten 11 Vertonungen Textvorlagen des Autors verbergen, der sich mehrfach auch literarisch betätigt hat, darauf läßt eine Formulierung im Widmungsbrief schließen, der zusammen mit einer diplomatischen Umschrift des Titelblattes wiedergegeben ist. Alle Vorlagen sind in strophischer Form von der Notenedition abgedruckt, wobei die Orthographie unter Auflösung der Abbrüviaturen standardisiert ist, Stimmbuch-Varianten gekennzeichnet sind. Im Anschluß daran finden sich Hinweise zur Textquelle sowie ein kritischer Apparat zur Lesart des Notentextes. Lediglich die Schlüsselung ist im Inzipit am Anfang der Komposition wiedergegeben.

Den beiden Editionen sind biographische Skizzen vorangestellt, die jeweils Informationen zum Komponisten und seinem Gesamtwerk enthalten. Hierauf wird die musikhistorische Forschung sicherlich gerne zurückgreifen.
(Dezember 1993) Rafael Köhler

BIAGIO MARINI: *Affetti Musicali. Opera Prima*. A cura di Franco PIPERNO. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1990). XLIV, 106 S. (*Monumenti Musicali Italiani, Vol. XV. Opere di Antichi Musicisti Bresciani. Vol. IV.*)

Mit dem Band 15 der *Monumenti Musicali Italiani* kommt eine Sammlung instrumentaler Ensemblesmusik des Barock zur Veröffentlichung, deren Erscheinen umso mehr zu begrüßen ist, als der gleichnamige Druck von 1617, nach dem die Edition eingerichtet ist, lediglich in einem Unikat der Universitätsbibliothek Breslau vollständig überliefert ist und daher dem Musikhistoriker wie dem Praktiker bislang nur unter besonderen Anstrengungen zugänglich war. Die in Venedig bei Giunta erschienene Sammlung enthält 27 dreistimmige Instrumentalsätze, die vorzugsweise mit Violinen und Blasinstrumenten besetzt werden sollen, grundsätzlich aber auch in anderen Besetzungen (*con ogni sorte de Strumenti Musicali*) auszuführen sind. Neben den gebräuchlichen Gattungsbezeichnungen tragen die Kompositionen Namen italienischer Familien, die im zeitgenössischen venezianischen Geltungsbereich gesellschaftliche Bedeutung erlangt haben. In einem ausführlichen Vorwort erläutert der Herausgeber Namensgebung, Gattungsbezeichnungen sowie Besetzungsangaben, mit denen die einzelnen Kompositionen in der Druckvorlage von 1617 versehen sind. Daneben finden sich diverse Reproduktionen aus der Vorlage und ihre diplomatischen Umschriften. Die Notenausgabe selbst hält sich eng an das Original; Differenzen in den einzelnen Stimmbüchern sind im kritischen Bericht aufgeführt, die Empfehlungen des Herausgebers durch Klammern gekennzeichnet. Als Inzipit ist die originale Schlüsselung dem jeweiligen Stück vorangestellt. Auf die Aussetzung des Continuo wurde verzichtet, stattdessen ist das hierfür vorgesehene Liniensystem im Continuo-Part leergelassen. Die Ausgabe entspricht somit weitgehend den Maßstäben, die an eine kritische Edition angelegt werden; der Kommentar ist instruktiv und durchaus anregend. (Dezember 1993) Rafael Köhler

DOMENICO CORRI: *A Select Collection of the Most Admired Songs, Duetts, &c. From Operas in the highest esteem, And from other Works, in Italian, English, French, Scotch, Irish, &c. &c. In Three Books.* A cura di Paola BERNARDI e Gino NAPPO. Tomo Primo: *Arie e Duetti Italiani*, V, 139 S.; Tomo Secondo: *Arie e Duetti Inglesi*, XVII, 83 S. (Associazione Clavicembalistica Bologne. Vol. 9/I, 9/II.)

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

JOHANNIS CABANILLES (1644—1712). *Opera omnia primo in lucem edita cura et studio. Higinii ANGLES, pbri. (†), nunc eius exemplo adlaborata prosecutaque a Josepho CLIMENT, can.* Volumen VII. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1992. XXI, 292 S. (*Secció de Música 36.*)

Domenico Corri, gebürtiger Römer, war wohl durch die lobenswerte Erwähnung in Charles Burneys Reiseberichten zu einer Einladung der Musical Society nach Edinburgh gelangt, in dessen Stadt er dann für 18 Jahre die musikalischen Geschicke in verschiedenen Funktionen mitbestimmte. Zwar trat auch Corri selbst als Komponist hervor, aber sein interessantester Beitrag dürfte wohl sein „New System“ einer Ausführung des Generalbasses gewesen sein, vorgestellt in drei Bänden von *A Select Collection of the Most Admired Songs, Duetts . . .* von ca. 1779. Hier findet sich in insgesamt vier Notensystemen über der bezifferten Generalbaßstimme und seiner Aussetzung der mit vielerlei Hinweisen zur Ausführung versehene Vokalpart — dabei beziehend auf Corris mit Beispielen angereicherten „Directions to the Singer“ — und schließlich der im oberen System zusammengefaßte Orchesterpart mit genauen Angaben der originalen Instrumente.

Als Faksimile wiedergegeben wurden hier die ersten beiden Bände dieser bedeutenden Quelle sowohl für das Repertoire wie die vokale und instrumentale Aufführungspraxis im England der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anhand von Beispielen aus italienischen (Christoph Willibald Gluck, Giovanni Paisiello, Antonio Sacchini) und englischen (Georg Friedrich Händel, Thomas Arne, Charles Dibdin) Opern wie Oratorien.

Zu erwähnen wäre, daß Corri bei jedem einzelnen Stück auch den Namen des Sängers oder der Sängerin der zumeist im King's Theatre in London aufgeführten Werke angegeben hat.

Desweiteren liegt von Cataldo Amodei, maestro di cappella an San Paolo Maggiore und später am Conservatorio di Sant'Onofrio in Neapel, seine Sammlung von mit Basso continuo versehenen *Cantate a voce sola* von 1685

in edierter Form mit einer Einführung von Giuseppe Collisani vor. Nach dem Kaiser Leopold I. von Österreich gewidmetem Opus 1 — sein *Primo libro de' mottetti* für 2—5 Stimmen von 1679—, einer Serenata, fünf Oratorien und kleineren geistlichen Werken, steht seine italienische Solokantate ganz in der Tradition von Luigi Rossi, Giacomo Carissimi und Alessandro Stradella.

Von Juan Cabanilles, dem im 17. Jahrhundert bedeutendsten Vertreter der durch Antonio de Cabezón begründeten iberischen Tradition im Orgelspiel — in der er jedoch im Gegensatz zu Komponisten anderer europäischer Länder in seinem Stil mehr der Renaissance verhaftet blieb — wäre hier schließlich der siebte Band im Rahmen seiner Opera omnia anzuzeigen. Gegenstand sind weitere seiner insgesamt rund 200 Tientos — nahezu gleichbedeutend mit Fantasie —, seine mit Abstand größte Werksgattung, meist eine Folge verschiedener Themen imitierender Abschnitte mit Toccatä-ähnlichen Figuren.

(November 1993)

Rainer Heyink

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Flavio, Re de'Langobardi. Drama per musica in tre atti. HWV 16. Hrsg. von Merrill KNAPP. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. II, 229 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 13.)*

Der *Flavio* gehört zu jenen Opern, die Händel für die erste Phase der vom wirtschaftlichen Pech verfolgten Royal Academy schrieb. Äußerlich dem Bild anderer Händelscher Opern serie entsprechend, zeichnet sich diese Partitur durch einen stets gegenwärtigen ironischen Unterton aus, der die Oper stellenweise eher in die Nähe der Komödie, denn der Tragödie rückt.

Die von Merrill Knapp vorgelegte Edition des *Flavio* entspricht dem gewohnt hohen Standard der *Hallischen Händel-Ausgabe*. Das Vorwort führt den Benutzer in die Aufführungsgeschichte des Werkes ein, informiert über frühere Versionen des Stoffes und bietet in geraffter Form alle wesentlichen Ergebnisse des am Ende des Bandes (in englischer Sprache) abgedruckten Kritischen Berichtes. Auch ein Abschnitt über die bei Händel so wichtigen Borrowings und Hinweise zur Aufführungspraxis

fehlen nicht. Der Notentext ist gut lesbar, Ergänzungen des Herausgebers wurden nur sparsam vorgenommen und sind stets als solche gekennzeichnet. Im Anhang werden für den *Flavio* komponierte, dann jedoch nicht in die Aufführungspartitur übernommene sowie anlässlich einer Wiederaufführung geänderte Sätze wiedergegeben.

Der Kritische Bericht enthält ausführliche Quellenbeschreibungen, eine Abhängigkeitsdiskussion sowie ein genaues Lesartenverzeichnis. Eine wissenschaftliche Edition, wie man sie sich wünscht!

(Dezember 1993)

Uwe Wolf

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Band 24: Ezio. (Wiener Fassung von 1763/64). Drama per musica in drei Akten von Pietro METASTASIO. Hrsg. von Gabriele BUSCHMEIER. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. XXII, 352 S.*

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Französische komische Opern, Band 3: Le diable à quatre, ou La double Métamorphose. Opéra-comique in drei Akten von Michel-Jean SEDAINE und Pierre BAURANS. Hrsg. von Bruce Alan BROWN. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. II, 116 S.*

Der Prager Erstfassung des *Ezio* von 1750 (Rez. von Hans-Günter Ottenberg in *Mf* 1993/3) folgt in der Gesamtausgabe nun die Wiener Fassung. Ihr liegt eine Umarbeitung des bereits in der Erstfassung gekürzten Metastasio-Textes zugrunde. Nur 14 der 23 Musiknummern stammen ganz oder teilweise aus der Prager Fassung, wobei Gluck auch von diesen einige mit einem neuen Text versehen in anderem szenischen Zusammenhang verwandte. 7 Nummern sind aus *Il trionfo di Clelia* parodiert, und nur zwei Arien und ein Arienteil Neukompositionen. Anders als beim Prager *Ezio* mußte und konnte sich die Herausgeberin nur auf eine Partiturabschrift und das Libretto (letzteres im Facsimile wiedergegeben) als einzige erhaltene Quellen stützen.

In den Jahren 1758—1764 schrieb Gluck für das Wiener französische Theater insgesamt acht Opéra-comiques; *Le Diable à quatre* von

1759 ist nach dem Herausgeber die dritte (nach anderen Autoren aber die vierte) in der Reihe. Der Anteil Glucks eigener Kompositionen ist gegenüber den Vaudevilles relativ gering, vor allem in den Früheren dieser Werke. Viele der Vaudevilles sind nur mit der Melodie oder gar nur mit dem Text notiert.

Nicht in allen Fällen war es möglich, die fehlenden Melodien über andere Quellen nachzuweisen. Hier blieb den Herausgebern nur die Empfehlung, die Texte anderen Melodien zu unterlegen oder zu „entreimen“, um sie einfach zu sprechen (was in Wiens französischem Theater bisweilen auch praktiziert worden sei). Das Vorwort der Ausgabe bietet u. a. eine minutiöse Darstellung der Vorgeschichte des Librettos.

Beide Bände zeichnen sich aus durch ein informatives Vorwort, einen kritischen Bericht mit Anmerkungen zur Aufführungspraxis und mehrere Facsimilia, darunter das vollständige Libretto.

(Dezember 1993)

Klaus Miehl

Eingegangene Schriften

Advent- und Weihnachtslieder für zwei Singstimmen (Sopran/Alt) und Orgel. Im Auftrag der Stille-Nacht-Gesellschaft vorgelegt von Thomas HOCHRADNER und Gerhard WALTERSKIRCHEN. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1992. VIII, 22 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben, Heft 12.)

JOHANN ERNST ALTENBURG: Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst. Reprint der Ausgabe von 1795. Nachwort von Frieder ZSCHOCK. Hofheim-Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag/Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis (1993). 144, VI S. (Dokumentationen/Reprints. Nr. 31.)

WULF ARLT: Italien als produktive Erfahrung franko-flämischer Musiker im 15. Jahrhundert. Basel-Frankfurt a.M.: Verlag Helbing & Lichtenhahn (1993). 35 S. (Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel XXVI.)

J. S. BACH: The Music for Violin and Cembalo/Continuo. Volume I: Sonatas for Violin and Obligato Cembalo Nos. 1—3, BWV 1014—16, Works for Violin and continuo, BWV 1021, 1023, 1026. Edited and annotated by Richard D. P. JONES. Oxford-New York: Oxford University Press, Music Dept. (1993). VIII, 79 S.

J. S. BACH: The Music for Violin and Cembalo/Continuo. Volume II: Sonatas for Violin and Obligato Cembalo Nos. 4—6, BWV 1017—19, Sonata No. 6 BWV 1019, First and Second Versions. Edited and annotated by Richard D. P. JONES. Oxford-New York: Oxford University Press, Music Dept. (1993). VIII, 88 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 17.2: Kantaten zum 5. und 6. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. 189 S.

WILH. FR. BACH: Ausgewählte Klavierwerke. Nach Autographen, Abschriften und Erstaussagen hrsg. von Andreas BÖHNERT München: G. Henle Verlag (1993). XIV, 69 S.

WILH. FR. BACH: Zwölf Polonaisen. Nach einem Teilautograph und Abschriften hrsg. von Andreas BÖHNERT München: G. Henle Verlag (1993). IX, 31 S.

Die Bach-Quellen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha. Handschriften und frühe Drucke beschrieben von Ulrich LEISINGER. Gotha: Forschungs- und Landesbibliothek 1993. 127 S. (Veröffentlichungen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha. Heft 31.)

Henk Badings, 1907—87 Catalog of Works by Paul T. KLEMMER. Michigan: Harmonie Park Press (1993). XX, 201 S. (Detroit Studies in Music Bibliography, No. 71.)

INGEBJORG BARTH MAGNUS & BIRGIT KJELLSTRÖM: Musical Motifs in Swedish Church Art. The Region of Uppland up to 1625. Stockholm: The Swedish RIM Committee/The Swedish National Collections of Music 1993. 408 S., Abb.

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

KLAUS BECKMANN: Repertorium Orgelmusik. Orgel solo, Orgel + Instrument/e. 1150—1992, 25 Länder. Komponisten-Werke-Editionen. Eine Auswahl. Moos: Bodensee-Musikversand 1994. 656 S.

BEETHOVEN: Werke. Abteilung V, Band 4: Werke für Klavier und ein Instrument. Horn (Violoncello), Flöte (Violine), Mandoline. Hrsg. von Armin RAAB. München: G. Henle Verlag 1993. XII, 171 S.

BEETHOVEN: Lieder und Gesänge mit Klavier. Band III: Mehrstimmige Gesänge. Nach den Quellen hrsg. von Helga LÜHNING. München: G. Henle Verlag (1993). IX, 32 S.