

## BESP RECHUNGEN

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich BLUME. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Sachteil, Band I (A-Bog). Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: Metzler-Verlag 1994. XLIX S., 1644 Spalten.*

„Eine Enzyklopädie wird nicht für den Augenblick abgefaßt. Was beim ersten Anlauf nicht vollständig oder nicht in voll befriedigender Form zu erreichen war, können die Verbesserungen späterer Auflagen nachholen“. Dieser von Friedrich Blume im Vorwort des ersten Bandes der „alten“ MGG gleichsam auch als Wunsch geäußerte Gedanke ist nun nach 45 Jahren Wirklichkeit geworden. Abgesehen davon, daß eine solche zweite Ausgabe allein aus sachlichen Gründen schon längst notwendig und erwünscht erschien, war es lange Zeit ungewiß, ob sich ein derartig gewaltiges Projekt nochmals in die Tat würde umsetzen lassen. Es ist daher nicht hoch genug einzuschätzen, daß sich die beiden Verlage entschlossen haben, eine zweite, neubearbeitete Ausgabe der MGG in Angriff zu nehmen. Dabei war es sicher ein Glücksfall, daß sie einen so umfassend gebildeten, wissenschaftlich ausgewiesenen und international anerkannten Gelehrten der musikwissenschaftlichen Disziplin wie Ludwig Finscher als Herausgeber gewinnen konnten.

Bei der „neuen“ MGG handelt es sich nicht nur um eine verbesserte Auflage der „alten“, sondern sie unterscheidet sich von dieser gravierend durch die veränderte konzeptionelle Anlage. Diese wird vom Herausgeber im Vorwort eingehend erläutert, fällt aber auch bei einem ersten Durchblättern dieses nun vorgelegten Bandes sofort ins Auge. Dabei wurde der hohe Anspruch der „alten“ MGG, den weltweiten Forschungsstand des Faches zusammenzufassen und zu dokumentieren, als ein wichtiger Leitgedanke beibehalten: . . . eine neue MGG muß „den Stand der Musikforschung und die Lage der Welt-Musikkulturen aus der Perspektive unserer Gegenwart darstellen“ (Vorwort, S. VIII). Neben der inhaltlichen Gliederung ist sicher die Trennung in einen Sach- und einen Personenteil die wichtigste konzeptionelle Änderung. Diese bot sich angesichts der fast un-

überschaubaren Materialmenge und im Interesse einer besseren Benutzbarkeit geradezu an.

Deutlich zeigt sich die konzeptionelle Änderung in der Auswahl der Stichwörter, in der zum Teil beachtlichen Umfangserweiterung der einzelnen Artikel sowie inhaltlich in der „Tendenz zur Darstellung übergreifender Zusammenhänge“ (S. VIII). Besonders auffallend und erfreulich ist der hohe Anteil musikethnologischer Beiträge, in denen sich der veränderte Forschungsstand gegenüber der alten MGG besonders deutlich dokumentiert. Hier werden unter anderem nicht nur die Quellen zusammengestellt und die Musik selbst sowie ihre Geschichte untersucht, sondern auch Fragen zur Migration von Populationen, zum Verhältnis von Musik und Tanz, zur Klanggestaltung, zur Wechselbeziehung von Musiker und Gesellschaft oder nach der Bedeutung einzelner Musikerpersönlichkeiten gestellt. Die Rolle der Musikinstrumente im zeremonialen Bereich wird ebenso dargestellt wie ihre Rolle bei der Repräsentation. Ein weiterer Aspekt neben anderen ist die Frage nach der gegenseitigen Beeinflussung traditioneller und christlicher Kultmusik sowie nach den sich daraus entwickelnden neuen Stilen und Strukturen. Eine veränderte Gewichtung von Teilbereichen und zugleich Öffnung des Faches zeigt sich z.B. in der Aufnahme eines Stichwortes wie „Blues“, unter dem nicht nur die Gattung selbst, sondern auch das Instrumentarium und die Blueslandschaften behandelt werden. Unter den zahlreichen Sachartikeln finden sich in dem vorliegenden Band wichtige Beiträge zu einzelnen Instrumenten bzw. Instrumentenfamilien wie z.B. „Äolsharfe“ (M. Bröcker), „Aulos“ (W. Boetticher), „Banjo“ (M. Hendler), „Blockflöte“ (24 Sp.! M. H. Harras), „Biwa“ (S. Guignard) oder zu dem großen Bereich „Biblische Musikinstrumente“ (u. a. Klassifikationsversuche, Musikinstrumente im AT und im NT — J. Braun), zur Musikgeschichte einzelner Städte wie „Aachen“ (L. Felbick), „Adelaide“ (A. D. McCredie), „Bamberg“ (W. Spindler/R. Stephan), „Barcelona“ (M. Gómez), „Basel“ (J. Kmetz), „Bayreuth“ (H.-J. Bauer) oder „Berlin“ (I. Allihn/E. Bartilitz/M. Sommerfeld/J. Jaenecke) sowie zu Ländern bzw. geographi-

schen Gebieten wie „Ägypten“ (E. Hickmann/S. El-Shawan Castelo-Branco), „Altamerika“ (E. Hickmann), „Argentinien“ (J. P. Franze/G. Béhague/R. D. Salton), „Australien“ (St. Wild/D. Williams/A. Laubenthal/M. Breen) oder „Afrika südlich der Sahara“ (G. Kubik/A. Simon). Vor allem das letztgenannte Stichwort zeigt das Bemühen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede eines geographischen Raumes ebenso deutlich zu machen wie die Interaktionen zwischen verschiedenen Musikkulturen, die sich unter anderem an der Ähnlichkeit oder Übereinstimmung von Gestaltungsprinzipien zeigen.

Auffallend ist das Bemühen um klare systematische Gliederung der einzelnen Artikel. Auf diese Weise ist es dem Benutzer möglich, sich rasch zu orientieren. So gewinnt beispielsweise der Artikel „Berlin“ die notwendige Übersichtlichkeit, ein Artikel, der im übrigen nicht nur die musikgeschichtliche Entwicklung von 1334 bis 1990, sondern auch den ganzen Umfang des Musiklebens dieser Stadt bis hin zur Film- und Rundfunkmusik dokumentiert (und in diesem Fall weiß der Rezensent wahrhaftig, wovon er spricht). Beeindruckend ist hier außerdem, auf welche Weise die unterschiedlichen Entwicklungen in beiden Teilen der Stadt und des Landes (BRD/DDR) in der Zeit von 1945 bis 1989 — auch in der wissenschaftlichen Forschung — dargestellt werden. Gemeinsam ist allen Städte- und Länder-Artikeln, daß neben der Kunstmusik die Erscheinungen der Volksmusik und der Populärmusik sowie sozialgeschichtliche Aspekte mitberücksichtigt werden und die Musikgeschichte bis ins 20. Jahrhundert weitergeführt wird. Beispiele hierfür sind außer dem Artikel „Berlin“ Artikel wie „Argentinien“ oder „Australien“. Da es unmöglich ist, auf alle Stichworte näher einzugehen, sei es gestattet, einige Artikel, die den Rezensenten besonders beeindruckt haben, wenigstens in Auswahl zu nennen: „Absolute Musik“ (W. Seidel), „Affekt“ (W. Braun), „Aufklärung“ (W. Seidel), „Afrika südlich der Sahara“ oder „Afroamerikanische Musik“ (G. Kubik/T. de Oliveira Pinto). Aber auch „Arie“ (W. Ruf/S. Leopold/H. Lühning/H. Schneider), „Augsburg“ (F. Brusniak/J. Mancal), „Barock“ (S. Leopold), „Barkarole“ oder „Berceuse“ (beide H. Schneider) sind hier zu erwähnen. Neu aufgenommen wurden zahlreiche Städte- und Länderartikel, aber auch Stichworte wie „Aleatorik“ (K. Ebbecke†), „Alt-

slawische Musik“ (Chr. Hannick), „Arabeske“ (L. Schmidt), „Azione teatrale, Festa teatrale“ (R. Monelle), „Baccanale“ (R. Wiesend), „Ballad Opera“ (St. Hinton), „Beneventanischer Gesang“ (Th. F. Kelly), „Bläserkammermusik“ (A. Gürsching) oder „Biographik“ (H. Lenneberg). (Ob man heute, wie im letztgenannten Artikel behauptet, wirklich bedauert, „daß uns ein Autor wie Nissen nichts über Constanzes früheres Liebesleben mitteilt“ [Sp. 1549] mag — zumal Nissen derartige Mitteilungen meist „geschönt“ hat — dahingestellt bleiben.)

Hinweise für die Benutzung der Sachteile, ein Abkürzungsverzeichnis, ein umfangreiches Verzeichnis der RISM-Bibliothekssigel, das auf den neuesten Stand gebracht wurde, ein Autorenverzeichnis sowie Abbildungsnachweise ergänzen den Band aufs beste. Leider wurde die Anzahl der Abbildungen verringert, und es fehlt ein Inhaltsverzeichnis, das bei der „alten“ MGG vorhanden war. Das Druckbild ist klar, die Schriftgröße sicher an der Grenze des Vertretbaren. Die Literaturangaben zu den einzelnen Artikeln sind allerdings nur noch mit Mühe und Geduld zu überblicken, wenngleich übersichtlicher als in der „alten“ MGG. Gelegentlich wären Querverweise sicher ganz natürlich (z.B. Artikel „Afroamerikanische Musik“, Abschnitt III. Nordamerika. 1. „Traditionen des Blues“ auf den Artikel „Blues“). Ästhetische Ansichtssache sind sicher Umbrüche wie auf den Spalten 435, 918, 1565 oder 1635. Dagegen ist der weitgehende Verzicht auf Abkürzungen im laufenden Text zu begrüßen. Druckfehler finden sich gelegentlich, halten sich aber angesichts des enormen Umfangs des Bandes doch sehr in Grenzen.

Insgesamt ist der Start der neuen MGG als überaus gelungen zu bezeichnen und sowohl die große Anzahl der neuen Artikel als auch die neue Konzeption führen zu der Erkenntnis, daß er — trotz des New Grove Dictionary of Music and Musicians — nicht mehr möglich sein wird, dieser neubearbeiteten Ausgabe nicht die notwendige Beachtung zu schenken. Herausgeber, Verlage, Schriftleitung, aber auch alle Mitautoren und redaktionellen Mitarbeiter sind zu dieser großartigen Leistung, die hier vorgelegt wurde, zu beglückwünschen. Man darf auf die nachfolgenden 19 Bände der neuen MGG mit Recht gespannt sein.

(November 1993) Christoph-Hellmut Mahling

*Répertoire International des Sources Musicales (RISM) B III<sup>4</sup>. The Theory of Music. Volume IV: Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in Great Britain and in the United States of America. Descriptive Catalogue. Part I: Great Britain by Christian MEYER. Part II: United States of America by Michael HUGLO and Nancy C. PHILLIPS. München: G. Henle Verlag (1992). 43, 211 S.*

In der, nach Erscheinen ihrer ersten beiden Bände (1961, 1968) langezeit ruhenden RISM-Reihe B III, die "The Theory of Music" verzeichnen soll, liegt nach dem 1986 veröffentlichten dritten Band (B III<sup>3</sup>) mit den mittelalterlichen Traktathandschriften in der (alten) Bundesrepublik Deutschland nun der vierte Band mit den älteren musiktheoretischen Quellen in England und den Vereinigten Staaten von Amerika vor. Seine Ausarbeitung ist wie 1986 wiederum das Werk von Christian Meyer und Michel Huglo, welch letzterem sich Nancy C. Phillips helfend zugesellt. Der Eindruck, daß hier förderlich gearbeitet wird, ja daß diese Veröffentlichung bei den genannten Autoren überhaupt in sehr guten Händen liegt, bestätigt sich bei der Durchsicht des Bandinhaltes sehr rasch.

Meyer hat sich der in englischen, Huglo und Phillips haben sich der in amerikanischen Bibliotheken liegenden Handschriften angenommen; die Anteile verhalten sich dabei etwa wie zwei zu einem Drittel. Wie schon in B III<sup>3</sup> sind, entgegen den ursprünglichen Richtlinien, aber mit Recht, Handschriften nun sogar bis um 1500 erfaßt; einige im 18. Jahrhundert hergestellte Kopien nach mittelalterlichen Codices sind ebenfalls verzeichnet. Daß die Boethius- und die Überlieferung einiger anderer spätantiker Autoren nicht festgehalten worden ist, wenn gute Quellenkataloge schon vorliegen oder wenn diese Texte in den Manuskripten allein oder im Zusammenhang mit anderen Quadriviumstexten enthalten sind, mag man verständlich finden, dabei allerdings doch auch hoffen, sich als Forscher nie dafür interessieren und die entsprechenden Quellen-Recherchen dereinst selbst nachholen zu müssen. Die Angaben zu den Quellen sind für England und Vereinigte Staaten nicht in sich gemischt, sondern je als Blöcke, alphabetisch nach Bibliotheks-orten und Signaturen angeordnet; im einzelnen gliedern sie sich in codicologische Beschrei-

bung und quellenhistorische Informationen, Verzeichnung der enthaltenen Traktate und bibliographischen Apparat. Größere nicht-musiktheoretische Teile innerhalb der Codices sind summarisch benannt, aber nicht detailliert verzeichnet.

Die Präsentation der hier versammelten etwa 160 Quelleneintragungen ist zunächst deshalb hilfreich, weil sie leicht zugängliche Informationen darüber gewährt, wo der Forscher was finden kann; namentlich für die Mitteilung der amerikanischen Verhältnisse ist der Interessent in Europa dankbar. Lehrreich ist jedoch auch, wie breit das Spektrum der Quellentexte ist: Von der Musica Enchiriadis bis ins späte 15. Jahrhundert hinein ist Schrifttum zur choralen Ein- und zur Mehrstimmigkeit vertreten; lehrreich ist auch, wie vieles in englischen, nicht nur amerikanischen Bibliotheken, seiner Provenienz nach aus anderen Ländern, etwa aus Frankreich, Italien, Deutschland oder Österreich stammt — der Band öffnet dem Interessierten manche Türen zu eigener Forschung.

Die Ausstattung ist, wie beim Verlag Henle üblich, überaus gediegen; einige Druckfehler (z.B. S. 41\* „Van Eeuw" statt „Von Euw") oder technische Versehen (z.B. ebenda fehlen Titel und Auflösung der Sigel „Schrade", die man nach S. 105 dort erwarten müßte) mindern das Urteil nicht, daß hier eine ausgezeichnete Publikation vorliegt.

(März 1994)

Martin Staehelin

*Répertoire International des Sources Musicales (RISM) B IV<sup>1-2</sup>, Suppl. 1: Manuscripts of Polyphonic Music. The British Isles, 1100—1400. By Andrew WATHEY. München: G. Henle Verlag (1993). 38\*, 138 S.*

Der vorliegende RISM-Band verdient deshalb besondere Beachtung, weil er, wenngleich die längst erschienenen beiden Bände mit mittelalterlichen Musikhandschriften von Gilbert Reaney (B IV<sup>1-2</sup>) ergänzend, nach Inhalt und äußerer Form teilweise neue Wege geht. Ausdrücklich als „Supplement 1" bezeichnet, trägt er insgesamt 49 in englischen Bibliotheken oder Archiven liegende Quellen der Zeit von 1100—1400 nach, die mehrstimmige Musik enthalten. Dabei handelt es sich allein um fragmentarisch erhaltene Manuskripte, also meist in fremden Einbänden vermakulierte Perga-

mentfolien, gelegentlich auch in andersartige Bandcorpora eingefügte Blätter mit Musik; nicht nur die Provenienzmanuskripte dieser Fragmente als ganze sind zerstört und weitgehend verloren, sondern auch ihre hier erhaltenen Reste mit Musik sind oft beschädigt, wegen ihrer häufigen Verarbeitung in Buchebänden entweder äußerlich abgerieben oder auch mit Textverlust beschnitten. Es liegt auf der Hand, daß dieser häufig schlechte Erhaltungszustand die Schwierigkeiten, welche die Bearbeitung alter Musikfragmente ohnehin bereitet, noch mehr vergrößert.

Daß dieser erste *RISM*-Ergänzungsband mit Fragmenten älterer mehrstimmiger Musik zahlreichen gerade englischen Stücken gilt, ist wohl kein Zufall. Die für England kennzeichnende Besinnung auf die eigene Geschichte, auch auf diejenige der eigenen, insular-eigenständig geprägten Musik hat innerhalb der englischen Musikwissenschaft so etwas wie eine besondere „Fragmentenforschung“ ausgebildet; wenn es vergleichbare Bemühungen auch in Italien und vielleicht auch in Polen gibt, so können sich diese an Breite und Lebhaftigkeit mit den englischen Aktivitäten wohl höchstens partiell messen. Andrew Wathey, der Bearbeiter des vorliegenden Bandes, repräsentiert diese englische Fragmentenforschung geradezu beispielhaft: das Buch, das unter seinen Händen zustande gekommen ist, ist eine glänzende Leistung.

Etwa zwei Drittel der verzeichneten Stücke stammen aus den Archiven und Bibliotheken von London, Cambridge und Oxford, der Rest liegt in weniger bekannten Bibliotheken und Archiven Englands; auf mehrere Fragmente haben übrigens Adrian Bassett, Daniel Leech-Wilkinson und John Milsom den Verfasser hingewiesen. Wathey hat im Blick auf das besondere Fragmenten-Material die in den *RISM*-Handschriftenbänden geübte Beschreibungspraxis in seinen Verzeichnungen modifiziert und eigene Textabschnitte je für das fragliche Fragment und den „Gastgeber“-Band gebildet. Auch die Beschreibungskriterien im einzelnen sind genauer und reichhaltiger geworden als bisher: so finden sich zum Beispiel präzisere Angaben zur Chronologie, gelegentlich sogar zu den Stichstellen der Vorlineatur am Blattrand, zur Systemlinierung und ihren Abmessungen, zu Vermakulierung, früheren Einbänden usw.

Diesen äußeren Beschreibungen folgen in der Verzeichnung die musikalischen Incipits, wobei vorlagegetreu die originale Einzelstimmen- oder die — in England ja noch lange gepflegte — Partiturnotation erkennbar wird. Bedauerlicherweise fehlen den Fragmenten nicht selten ausgerechnet jene Text- und Musikanfänge, die für die Identifikation von Stücken und Konkordanzen so sehr hilfreich wären; bei diesen Erschwerungen ist überaus anerkennenswert, wie oft Wathey trotzdem mit Konkordanzangaben aufwarten kann. Diese sind in einen letzten Abschnitt der Eintragung aufgenommen, wie er für die *RISM*-Handschriftenbände bisher ebenfalls neu ist: er enthält überdies Informationen zu Wesen und Eigenart des jeweiligen Stückes, zu Stimmenzahl und -abweichungen, zu Edition und wissenschaftlicher Sekundärliteratur; daß gerade in diesen abschließenden Einzelkommentaren überaus viel Arbeit und Mühe des Bearbeiters steckt, sei hier ausdrücklich festgehalten.

Schließlich ist es eine letzte *RISM*-Novität, daß der Band 25 Schwarz-Weiß-Tafeln mit Reproduktionen ausgewählter Stücke enthält. Mit aller Entschiedenheit möchte man dieses Vorgehen bejahen und im Blick auf Folgebände unterstützen: Fragmente sind mit dem Mittel allein des Wortes überaus schwer zu beschreibende Quellen, und es sollte in der Praxis wissenschaftlicher Fragmenten-Publikation zur selbstverständlichen Gewohnheit werden, daß die Stücke bereits in ihrer ersten Veröffentlichung vollständig reproduziert werden; dies würde der Folgeforschung manche Mühsale und Irrwege ersparen. Es wäre zu begrüßen, wenn in weiteren *RISM*-Supplementbänden sogar alle beschriebenen Stücke vollständig reproduziert werden könnten.

Diese Rezension darf nicht schließen, ohne daß über die Quellen selbst und über ihren besonderen Inhalt noch ein kurzes Wort gesagt worden wäre. Der Quellenform nach finden sich in dem publizierten Bestand im allgemeinen die uns aus Handschriften vertrauten und üblichen Blätter, daneben aber auch etwa Teile von Rotuli; zeitlich entstammen die Stücke dem späten 12. bis frühesten 15. Jahrhundert. Einzelnes gehört dabei zum Repertoire von Notre Dame, manches Spätere zu demjenigen der Ars nova. In der Regel sind die Stücke englischer Herkunft, aber es findet sich zuweilen

auch Französisches und Italienisches, selbst eine kleine, wohl vor 1400 in England notierte Sammlung von französischen Chansonsätzen ist vertreten — insgesamt also ein überaus ansprechendes und nach seiner Individualität ungemein vielfältiges Material. In seinem Einklang von anziehendem Gegenstand und vortrefflicher Bearbeitung stellt der Band eine große Bereicherung der wissenschaftlichen Literatur dar.

(März 1994)

Martin Staehelin

*D. W. KRUMMEL: The Literature of Music Bibliography. An Account of the Writings on the History of Music Printing & Publishing. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press (1992). XIX, 447 S.*

Die Definition von Musikbibliographie, die Donald Krummel seinem Kompendium zugrundelegt, ist eine rein pragmatische, um den zu erfassenden Stoff zu begrenzen, und will sicher keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben: Ausschließlich gedruckte Musikalien (und weder musikbezogenes Schrifttum noch Handschriften noch Tonträger) stellen den Gegenstandsbereich von Musikbibliographie, wie sie Krummel definiert, dar. Der notwendig mitzulesende Untertitel schränkt noch weiter ein und macht den mißverständlichen Haupttitel klar: Es geht um ein Verzeichnis des Schrifttums zur Geschichte des Notendrucks und des Musikverlagswesens, also bleibt auch der gesamte Bereich der katalogorientierten Musikbibliographie ausgespart. Andererseits enthält das Buch mehr. Zum einen bietet der Hauptteil eine bewundernswert reichhaltige und z. T. großzügig annotierte Auflistung des einschlägigen modernen und historischen Schrifttums, das eine Fülle von Publikationen interdisziplinären Charakters enthält: über die Techniken des Notensatzes und -drucks unter Ausschluß des computergenerierten Satzes, aber dafür z. B. mit einer Liste von 50 historischen Schriftprobenmusterbüchern, über die Grauzone zwischen sachlichem Musikdruck und graphischer Kunst einschließlich Ausstellungskatalogen, über das Verlegen von Musikalien und den Handel damit, sofern bis spätestens 1920 gegründete Verlage betroffen sind, über öffentliches und privates Sammeln von Musikalien. (Eigenartig und für den Benutzer erschwerend ist hier übrigens, daß man-

che — teils enorm wichtige — Literatur nicht als einer der knapp 1000 eigenständigen Einträge, sondern lediglich als weiterer Verweis in den Annotationen erscheint, und das oft außerhalb des eigentlichen sachlichen Zusammenhangs: Auf die Bibliographie der Plantin-Editionen etwa stößt man lediglich als Anmerkung zu Plantins Typenmusterbuch. Überhaupt standen die Endredakteure mit den Verweisziffern nicht selten auf dem Kriegsfuß.)

Zum anderen begnügt sich Krummel nicht mit einer kommentierten Bibliographie, sondern thematisiert in ausführlichen Vor- und Nachworten zu den einzelnen Kapiteln stets die musik-, kultur-, sozial-, technologie- und wirtschaftsgeschichtlichen Zusammenhänge, in denen Herstellung und Vermarktung von Noten stehen. Hier werden nicht nur das Engagement des Forschers, sondern auch die lange Erfahrung des Bibliothekars spürbar. Entsprechend neigen die Ausführungen mal mehr zum systematischen Forschungsbericht (vor allem beim ersten Kapitel „The Theory of Music Bibliography“), mal mehr zur Kategorie ‚Was ich schon immer loswerden wollte‘. Immer aber rückt Krummel offene Fragen ein, die die weitere Auseinandersetzung mit der Materie stimulieren können und oft zeigen, daß Musikbibliographie hier nicht als Selbstzweck betrieben wird: Wann endet die Inkunabelzeit des Musikdrucks, welche Beweggründe führten zum Kupferstich, inwiefern beeinflußt die Optik der Noten die Interpretation der Musik, welche Rolle spielte das Verlagswesen bei der Schaffung neuer Hörerkreise u. a. m.? Daß das Buch mehr sein will als eine konventionelle Bibliographie, zeigen aber auch eingestreute Serviceleistungen wie Tabellen mit den wichtigsten Musikverlagen der einzelnen Länder oder eine Hitliste der 38 bis 1800 meistverlegten Komponisten.

Über die Zielgruppe der speziell musikbibliothekarisch Betroffenen hinaus ist Krummels Buch ein von allen Musikwissenschaftlern dankbar zu registrierendes Werkzeug in einer der für unser Metier wichtigsten Hilfswissenschaften. In diesem Sinne seien auch einige Hinweise auf zu ergänzende Literatur verstanden: J. N. Forkel, *Verzeichniß einiger Notendruckereyen und Kupferstechereyen, nebst einer ganz kurzen Geschichte beider Erfindungen*, *Musikalischer Almanach für*

*Deutschland auf das Jahr 1782*; M. Dowling, *The printing of John Dowland's Second Booke of Songes or Ayres*, The Library 1932; H. M. Pleßke, *Zur Geschichte der deutschen Musikbibliographie*, BzMw 1963; R. Schaal, *Georg Willers Augsburger Musikalien-Lagerkatalog von 1622*, Mf 1963; K. Hortschansky, *Der Musiker als Musikalienhändler in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, Der Sozialstatus des Berufsmusikers*, 1971; F. Piperno, *Musicisti e mercato editoriale nel '500*, Musica/Realtà 1984; A. P. Brown/R. Griscon, *The French music publisher Guéra of Lyon*, 1987.  
(Februar 1994) Nicole Schwindt-Gross

LEO N. MILETICH: *Broadway's Prize-Winning Musicals. An Annotated Guide for Libraries and Audio Collectors. New York-London-Norwood (Australia): Harrington Park Press (1993). 255 S.*

Den preisgekrönten Vertretern der amerikanischen Antwort auf die Operette ist dieser kurzweilige Führer gewidmet. Der „Overture“ mit dem zweideutigen Titel „America's Musical Heritage“ — hier ist tatsächlich die Musical Comedy gemeint — folgen vier der fünf „Acts“, die nach den Preisen benannt sind: 1. The Antoinette Perry Award (auch Tony Award genannt), 2. The New York Drama Critics Circle Award, 3. The Pulitzer Prize, 4. The Grammy Award; in ihnen sind die Träger des jeweiligen Preises chronologisch aufgelistet. Die einzelnen Artikel sind einheitlich gegliedert (Daten zur Besetzung, Uraufführung, knappe Inhaltsangabe, die bekanntesten Songs, Wirkungsgeschichte sowie die dazugehörigen Tonträger). Im fünften „Act“, „A Musical World“, listet Leo N Miletich in alphabetischer Reihenfolge Musicals (hier auch Off-Broadway- und Londoner West-End-Titel) auf, die keinen der genannten Preise errangen, die aber dennoch erwähnenswert sind wegen ihrer historischen Bedeutung, wegen ihres Unterhaltungswertes, wegen der Qualität ihrer Aufführungen, oder, wie der Autor sympathischerweise zugibt, einfach weil er sie mag.

Ein umfangreicher Song Index sowie ein General Index der Namen und Titel machen das Buch zu einem nützlichen Nachschlagewerk für alle Musikbibliotheken.  
(Januar 1994) Jutta Lambrecht

*Piacenza, Biblioteca Capitolare 65. Printouts from an Index in Machine-Readable Form. A Cantus Index. Hrsg. von Keith GLAESKE, Keith FALCONER, Lila COLLAMORE, Richard RICE. Ottawa, Canada: The Institute of Mediaeval Music (1993). XIX, 178 S. und Diskette (Musicological Studies; Vol. LV/2.)*

Die vorliegende Arbeit ist der Index des in der Biblioteca Capitolare aufbewahrten *Liber Officiorum*, auch als *Codice magno* bekannt, der zu Beginn des zwölften Jahrhunderts von mehreren Schreibern kompiliert wurde, zu derselben Zeit, als auch die Kathedrale, die ihn heute beherbergt, entstand. (Vgl. auch *RISM B III 2*, S. 79—81).

Die Großfolio-Handschrift enthält auf 450 Blättern neben musiktheoretischen und anderen Schriften zu Fächern des Quadriviums verschiedene Tonarien und von 274v bis 450 ein Antiphonar. Nach einer kurzen Beschreibung der Quelle folgen zunächst der Index der Gesänge des Antiphonars in der Reihenfolge des Manuskripts, dann weitere Indices unter verschiedenen Gesichtspunkten. Sämtliche Indices sind das Ergebnis einer Datei, die als 3,5'-Diskette dem Ausdruck beigelegt ist; deren Benutzung setzt allerdings das Vorhandensein von dBASE voraus. Die Arbeit mit der Diskette bietet wesentlich bessere Möglichkeiten der Recherche als die mit den ermüdenden Kolonnen des Computerausdrucks. Zu deren Auflockerung hätte man sich zumindest die Abbildung einer Handschriftenseite gewünscht.

Es bleibt mit dem Verfasser des Vorwortes zu hoffen, daß diese verdienstvolle Arbeit einen Anstoß für die weitere Beschäftigung und für die Vergleiche mit Tonarien, Antiphonarien und Traktaten gibt.  
(Dezember 1993) Jutta Lambrecht

KONRAD KÜSTER: *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). 218 S., Notenbeisp. (Bärenreiter-Studienbücher Musik. Band 6.)*

Konrad Küster liebt die Tutti-Einsätze! Ob Mittenutti, Tuttiabschnitte, Tuttiwürfe, Orchestertutti oder Mitteltutti, ohne Zweifel gilt der 1989 in Tübingen mit einer grundlegenden Arbeit über Mozarts Konzerte Promovierte

auf dem Spezialfeld konzertanter Prinzipien und orchestraler Konstruktionen als umfassend Kundiger.

Bereits in seiner Studie über *Mozart. Eine musikalische Biographie* wartete er mit seltenen Quelleneditionen auf (Philippe A. Autezier, *Mozart & Liszt sub Rosa*, Poitiers 1984). Hier nun versucht er, sich der wechsellvollen Geschichte der Gattung Konzert erklärmaßen von zwei Seiten zu nähern. Einerseits durch Betrachtungen hinsichtlich der Gesetze der Gattungsgeschichte, andererseits über die Beziehungen innerhalb der gesamten Musikgeschichte, denn gilt doch gerade das Konzert als Multiplikator und Initiator im Wechselspiel mit anderen musikalischen Gattungen wie Sonate oder Arie. Es wird aber nicht nur das Standard-Jahrhundert der Gattung Konzert beleuchtet, wichtig sind die Ausführungen zum 19. und 20. Jahrhundert, weil sie die Wandlungen schildern. Unter auflockernden Überschriften wie „Was geschieht, wenn das erste Tutti (wieder Tutti!) wegfällt?“ oder „Wie beginnen Beethovens Klavierkonzerte?“ werden neue Ansatzpunkte gesetzt. Spannend ist die neue Situation der Instrumentalkonzerte um 1930 ausgearbeitet.

*Das Konzert* ist ein Studienbuch, will also informieren und Anregungen zum Selbststudium geben. Bewährterweise gibt es hier wieder Hausaufgaben: Einundzwanzig zum Teil ziemlich komplizierte Fragen (wie Nr. 17 oder 19) regen zum Nachdenken an und können indirekt ein Indikator des eigenen Wissens sein. Im Stil ist es klar, streng und stark gegliedert. Küsters Einstieg ist gelungen gewählt. Tatsächlich konnte man in der freien Messestadt Leipzig, wo man Musik nicht vordringlich als Staatszeremoniell zu pflegen die Pflicht hatte, im 18. Jahrhundert eine kuriose Situation bemerken. Der Begriff ‚Konzert‘ war im Sprachgebrauch vierdimensional anwendbar: Man ging ins ‚Große Konzert‘ (Veranstaltung) Man war Mitglied des ‚Großen Konzerts‘ (Verein) Man hörte das ‚Große Konzert‘ (Ensemble) spielen. Aufgeführt wurde manchmal ein ‚Konzert‘ (Küster, S. 13). Ergänzt werden könnte für Akribiker die Differenzierung des feststehenden Begriffes ‚Winterkonzert‘ (*Der Gesellschafter. Musikalische Unterhaltungsblätter*, 2. Jg. 1838, Montag, 7. Mai), welche nach der Ägide Hillers mit der Übernahme der Kapellmeisters Schicht gegeben wurden.

Es werden die jeweiligen Schemata der Gattung Konzert erläutert, nicht vergessen wird jedoch, diese zu hinterfragen und die Grenzen zu betrachten; der Einzelfall wird thematisiert und problematisiert. Einleuchtend werden theoretische Möglichkeiten durchexerziert (Vivaldi, *Konzerte* op. 3) und Abweichungen aufgedeckt. Wieder einmal wird bestätigt, daß sich musikalische Gattungen niemals geradlinig entwickelt haben, sondern daß eine Sonatenkonzertform durchaus zwischenzeitlich möglich war, als Auflösungserscheinung zwar, aber doch mit Konsequenz.

Als Illustration hätten gegebenenfalls Nachrichten oder Berichte (als Exkurs) über Konzerte der jeweiligen Epoche einmontiert werden können. Solch punktuell einzufügende rezeptionsgeschichtliche Dokumente (z. B. zur Mottotechnik) könnten als Bereicherung beispielsweise des Kapitels „Virtuosität im Konzert“ noch greller und plastischer herausgearbeitet werden. Die Überschrift „Showeffekt“ und „Konzert als Raritätenschau“ ist bereits plaziert. Daß aber aus „Form und Forum“ keine Formalie geworden ist, sondern ein wichtiges Selbststudien-Kompendium im Sinne von Lehrwerk, desgleichen eine wichtige Stoff- und Materialsammlung, eine Anleitung zur Methodik der Analyse der Konzertformen sowie eine Orientierungshilfe, ist positiv hervorzuheben. Der Einzelkämpfer bedarf des Buches als notwendige Ressource zur Arbeit in den Studienbibliotheken sowie als Bindeglied zwischen dem intellektuellen Potential des Ordinarius und dem lernwilligen Studenten.

(Dezember 1993)

Beate Hiltner

*Lexikon Musikinstrumente. Hrsg. von Wolfgang RUF unter Mitarbeit von Christian AHRENS, Dorothea BAUMANN, Hermann ENGESSER, Hans MUSCH, Hans OESCH, Franz SCHWARZ und Thomas WELKE. Mannheim-Wien-Zürich. Meyers Lexikonverlag (1991). 590 S.*

Es gibt viele Bücher über Musikinstrumente und etliche Musiklexika. Die Stärke dieses hervorragend bebilderten Werkes (viele Farbfotografien) liegt nicht in der Ausführlichkeit, sondern in der Menge der über 3.500 Stichworte, die alle Gebiete umfassen, die in irgendeiner

Weise mit Musikinstrumenten zu tun haben; z. B. Instrumentenbau, Spieltechnik, Besetzung und Ensembles, musikalische Gattungen, Akustik. Außereuropäische Kulturen sind genauso einbezogen wie Musikelektronik und die sogenannte Unterhaltungsmusik. Wer eines der beiden großen Musiklexika (MGG und New Grove) besitzt, wird zwar zu einzelnen Stichworten ausführlicher informiert, doch von einigen Dutzend zufällig ausgewählter Stichworte des vorliegenden Buches war immerhin die Hälfte dort gar nicht aufgeführt. Positiv zu vermerken sind auch die Literaturhinweise, die vielen Stichworten beigegeben sind.

(März 1994)

Klaus Michling

*Die Orgeln des Musikwissenschaftlichen Instituts im Pflegehof zu Tübingen. Im Auftrag des Präsidiums der Eberhard-Karls-Universität Tübingen hrsg. von Ulrich SIEGELE. Tübingen: Attempto Verlag (1992). 135 S., Abb.*

Die Schrift enthält zunächst eine Dokumentation zur Ernennung des Orgelbaumeisters Peter Vier zum Ehrenszenator der Eberhard-Karls-Universität. Im zweiten Teil der Schrift widmet sich der Autor der 70jährigen Geschichte der Orgeln des Musikwissenschaftlichen Instituts. Es werden Einblicke in das Geschehen um die Gründung des damaligen Musik-Instituts unter Bezugnahme auf zahlreiche Zeitdokumente gegeben. Mit der Institutsgründung ist der Ankauf der ersten Orgel verbunden. Die Umstände und Folgen des Erwerbs dieses Instruments machen die Probleme und Methoden einer Institutsgründung in den Anfangsjahren der Weimarer Republik deutlich und lassen Verwaltungsgewohnheiten erkennen, die heute einiges Erstaunen hervorrufen. Es wird nicht Institutionsgeschichte schlechthin dokumentiert, die Darstellung erhält ihren kulturgeschichtlichen Wert durch viele Zeitbezüge. Herausgehoben werden die besonderen Verdienste einer Persönlichkeit wie Karl Hasse in seinem hohen Engagement um die Institution, desgleichen um die erste Orgel, die Hasse im Jahre 1922 für die Universität erwarb. In seinem beharrlichen Ringen wurde er unterstützt von Orgelbaumeister Oskar Walker aus Ludwigsburg, Thomaskantor Karl Straube und dem

Organologen Walter Supper. Hinsichtlich der Disposition sollte die Orgel ihre Funktion als musikwissenschaftliches Demonstrationsinstrument, aber auch als Konzert- und Übungsinstrument erfüllen. Die Firma Peter Vier, Friesenheim-Oberweiler, erhielt 1986 den Auftrag zum Orgelneubau. Von ihr stammte auch die Anregung, unter Berücksichtigung architektonischer Gegebenheiten, zwei Instrumente zu erstellen. Zunächst sollte ein kleines Instrument, dem Typ der italienischen Orgel des frühen 17. Jahrhunderts entsprechend, gebaut werden. Sodann war eine große, nach dem Vorbild der französischen Orgel des späten 18. Jahrhunderts, zu errichten. Im Zusammenhang mit der Schilderung der Baugeschichte geht der Autor ausführlich auf das Wesen der italienischen und der französischen Orgel sowie auf die Formenwelt der französischen Orgelmusik ein.

Ausführlich sind die Informationen über die Ensembleformen der französischen Orgelmusik wie zur Dispositionsstruktur der Instrumente, interessant auch die im Anhang ausgewiesene Fülle von Registrierungen. Die Beispiele beziehen sich auf Orgelkompositionen von François Couperin, Nicolas de Grigny, Louis Marchand und André Raison. So werden 60 Varianten zur Registrierung von Raisons *Fugue sur toute sorte de jeux* aus dem (*Premier*) *Livre d'orgue*, 1688, *Messe du premier ton*, *Benedicimus te* angegeben.

Erprobenswert sind gleichfalls die Registrierungen zu Johann Sebastian Bachs Choralpartita *O Gott, du frommer Gott* (BWV 767) oder zu *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich* (BWV 609) und weiterer Choralbearbeitungen aus dem *Orgelbüchlein*. Es folgen, auf die italienische Orgel bezogen, Beispiele für Registrierungen von Werken Girolamo Frescobaldis. Hier bezieht sich Siegele auf die Anweisungen von Costanzo Antegnati (*L'Arte Organica*, Brescia, 1608) und Girolamo Diruta (*Seconda Parte del Transilvano. Dialogo diviso in quattro libri*, Venedig, 1609). Nach den Worten des Autors beabsichtigen die Registrierungen „die formale Disposition eines Stückes mit Hilfe einer konsistenten Klangdisposition zu deuten und darzustellen“. Die Arbeit erweist sich — über das Anliegen einer Festschrift zu gegebenen Anlaß hinausgehend — als anregendes Kompendium für die organologische wie für die künstlerische Praxis. (Januar 1994)

Johannes Roßner

PETER WILLIAMS: *The organ in western culture 750—1250*. Cambridge: Cambridge University Press (1993). XVII, 397 S., Abb. (*Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music*.)

Die Summe der einschlägig bekannten Einzelinformationen, die zu Orgel und Orgelspiel im Mittelalter vorliegen, erscheint kaum hinreichend, Zusammenhänge und Entwicklungen zu beschreiben, wie dem Instrument seine später selbstverständliche Funktion und Bedeutung in der Liturgie zuwuchs. Diese eingangs gestellte Frage kann auch Peter Williams nicht mittels neuer Dokumente lösen, doch gelingt es ihm in bestechender Weise, neben Bildern und Architekturzeichnungen eine Unzahl von Texten unterschiedlichster Art vielfältig zu befragen und im Anschluß einige ebenso prononciert wie kritisch vorgetragene Hypothesen zu formulieren, unter denen die favorisierte — daß die disparaten und mitunter widersprüchlichen Bauformen eines Instrumentes wie auch eine keineswegs eindeutige Terminologie letztlich auf je unterschiedliche Interpretation von Psalmversen zurückzuführen seien — nur scheinbar die komplexeste ist.

Nicht annähernd zu umreißen ist die Fülle von Erkenntnissen, die Williams gewinnt, indem er — stets mit dem Blickwinkel der Frage einer Verwendung der Orgel im Kirchenraum — Bildquellen, literarische und historische Texte, Kompositionen und musiktheoretische Schriften aufeinander bezieht und mit Zeugnissen politischer wie auch von Technik- und Sozialgeschichte, den Bedingungen und Möglichkeiten von Handwerk und Materialbearbeitung, virtuos vermittelt. Wiewohl sie nur eine einzelne Facette der Musik des Mittelalters thematisiert, gewinnt die Studie — eher noch wegen all dieser spannend und anregend zu lesenden Kommentare und weit ausgeführten Interpretationsansätze als aufgrund ihrer eindrucksvoll entwickelten Antworten — die Bedeutung einer grundlegenden, maßstabsetzenden Einführung, erfrischend und ermunternd zugleich in ihrer methodischen Offenheit und Intensität.

(Dezember 1993)

Michael Heinemann

*Music in the Medieval English Liturgy. Plainsong & Mediaeval Music Society Centennial Essays*. Edited by Susan RANKIN and David

HILEY. Oxford: Clarendon Press 1993. VIII, 413 S., Notenbeisp.

Die Plainsong and Mediaeval Music Society feiert ihr hundertjähriges Bestehen mit diesem Band, in dem zwölf Essays zu Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit zusammengestellt sind. Den Auftakt bildet ein Überblick über die Geschichte der Society selbst, die gegründet wurde, um „ein Zentrum der Information in England zu bilden für Studierende der liturgischen Einstimmigkeit (plainsong) und mittelalterlichen Musik, um Facsimiles wichtiger Handschriften und Übersetzungen ausländischer Werke zu veröffentlichen, und um einen Katalog aller einstimmigen und mensuralen Musik in England aus der Zeit vor der Mitte des 16. Jh. zu erstellen; um einen Chor zu gründen.“ Zahlreiche Veröffentlichungen zeugen von der Aktivität der Society, wobei vor allem der auch hier bekannte Dom Anselm Hughes ein bedeutender Motor gewesen ist. Später allerdings lief RISM in der Katalogisierung der Quellen der Society den Rang ab, und Zeiten des Leerlaufs scheinen nicht ausgeblieben zu sein.

Umso begrüßenswerter ist der vorliegende Band, der einen Überblick über den Reichtum der Forschungen bietet. Neben einer Reihe von Beiträgen, die sich mit dem *Winchester Tropar* und verwandten Quellen, sowie deren Beziehungen zu kontinentalen Gebräuchen beschäftigen, wird eingegangen auf bisher wenig beachtete Quellen sowie auf Beziehungen zwischen Kirchen- und Laienkultur. Dabei erscheint mir vor allem der Hinweis darauf wichtig, daß es eine Unterscheidung zwischen „liturgischer“ und „semiliturgischer“ Musik bis zum Konzil von Trient nicht gegeben hat. Ein — zumindest in einigen Punkten überholter — Artikel des 1988 verstorbenen Frank Ll. Harrison befaßt sich mit der Struktur englischer Polyphonie zwischen 1270 und 1420 und geht dabei vor allem auf die konstruktiven Unterschiede zu französischen Werken ein. Die c.f.-Technik besitzt anscheinend in England nicht nur mindestens so alte Wurzeln wie der Kontinent, sondern reichte weit hinein bis ins 17. Jahrhundert.

Ein Index von Quellen, Incipits und Titeln sowie ein Namensregister schließen den Band ab. Eine Liste der Veröffentlichungen wäre viel-

leicht ebenfalls angebracht gewesen, fehlt aber bedauerlicherweise.

(Februar 1994)

Annette Otterstedt

*Pavlinksi zbornik 1644, I: Faksimilni pretisak. II: Transkripcija i komentari. Pripremili za tisak i popratne studije napisali Koraljka KOS, Antun ŠOJAT, Vladimir ZAGORAC. Zagreb 1991 (Djela hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Razred za filološke znanosti. Razred za glaz benu umjetnost i muzikologiju, Knjiga 71—I/II.)*

Die Hs. R 3629 der UB Zagreb wird in dieser überaus gediegenen Publikation als ganzes in Faksimile und in gründlich kommentierter Transkription vorgelegt. Sie enthält — neben lateinischen kirchlichen Texten, worunter ein liturgischer Kalender für die Zuschreibung an den ungarisch/kroatischen Pauliner-Orden entscheidend ist, und einem kajkavischen Evangelium — auf Bl. 90 bis 170 ein für die Musikwissenschaft nicht uninteressantes Cationale mit 52 Melodien zu lateinischen und kroatischen Texten in der aus Metzger Neumen entwickelten, im ungarisch dominierten Südosteuropa noch bis zum 17. Jahrhundert üblichen schwarzen Mensuralnotation. Ein Großteil der Melodien findet sich auch in den Tyrnauer *Cantus Catholici* (ab 1651). Vieles davon geht auf das böhmisch-deutsche Repertoire der Husiten- und Reformationszeit zurück, das die Gegenreformation resorbierte. Von besonderem volksmusikalischen Interesse dürften einige singuläre Melodien zu kroatischen Texten sein. Auch unter den nicht identifizierten liturgischen Stücken in Choralnotation kann lokales Sondergut vermutet werden. Doch blieb nur wenig übrig, was die musikwissenschaftliche Bearbeiterin Koraljka Kos nicht auch anderweitig nachweisen konnte. Um ein Nachschlagen in der im Erscheinen begriffenen Edition *Das deutsche Kirchenlied* (Bärenreiter-Verlag) zu erleichtern, seien hier die Konkordanzen mit deren Melodiesigeln angefügt (Nummern des Pauliner-Cationale in Klammern): Eg4 (1), Eg66 (2), Eg65 (4), Eg237 (5), Ea14 (7), Eg57 (8), Eb43 (9), Ee22 (12), Eg17 (14), Ee12 (15), B23/Ee18 (17), Ea1 (20), Ef7 (22), B7 (23), Ef8 (26), C11 (27), C18 (28), Eg56 (30), Eg27 (32), A242 (33), Ec18 (41), Ea10 (48).

(Februar 1994)

Karl-Günther Hartmann

*COLLEEN REARDON: Agostino Agazzari and Music at Siena Cathedral, 1597—1641. Oxford: Clarendon Press 1993. VI, 214 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)*

Agazzari ist in Deutschland hauptsächlich dadurch bekannt, daß Michael Praetorius im 3. Band seines *Syntagma musicum* Auszüge seines Generalbaßtraktates übersetzt hat. Indes hat sich Agazzari nach eigenem Bekunden mehr als Praktiker denn als Theoretiker verstanden, und seinen beiden theoretischen Werken stehen 17 Sammlungen mit geistlicher Musik, fünf Bücher mit Madrigalen bzw. „Madrigaletti“ sowie das drama pastorale *Eumelio* gegenüber. Die Autorin strebt hier aber keine Vollständigkeit an, sondern beschränkt sich neben den beiden Traktaten auf Agazzaris lateinische Kirchenmusik. Eingerahmt von der Biographie des Komponisten und eben der Darstellung jenes schwerpunktmäßigen Teiles seines Schaffens sind kulturgeschichtlich und aufführungspraktisch interessante Kapitel über Besetzung, Repertoire und liturgischen Kontext der Sieneser Domkapelle. Ein Schönheitsfehler ist das leidige Verkürzen der Notenwerte in den Beispielen; auch die Klammern, die in moderner Übertragung die Ligaturen anzuzeigen pflegen, sind weggelassen worden.

Im Anhang sind die ausgewerteten Dokumente zusammengestellt (im italienischen Original), und die Autorin gibt eine Liste der lateinischen Kirchenmusik Agazzaris, wobei die Titel der einzelnen Stücke innerhalb der Sammlungen mit Angabe der Stimmlagen genannt werden.

(März 1994)

Klaus Miehling

*LOTHAR BLEEKER: Anglikanische Kirchenmusik und englischer Arminianismus ca. 1625—1640. Eine Untersuchung der im Wirkungsbereich von John Cosin (Durham Cathedral und Peterhouse College, Cambridge) entstandenen Kirchenmusik. Witterschlick/Bonn: Verlag M. Wehle (1993). 307 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 1.)*

Ist heutzutage in Forschung und Lehre von englischer Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts die Rede, was ohnehin selten genug der Fall ist, so scheint die Zeit zwischen dem Tod von William Byrd oder Orlando Gibbons

und der Wiederherstellung der Monarchie — also der Schaffensperiode von Henry Purcell — bisher sträflich vernachlässigt worden zu sein; eine Epoche, die sich zeitlich etwa vom Regierungsantritt Charles' I. bis zum Beginn des Bürgerkriegs erstreckt. Der Niedergang der anglikanischen Kirchenmusik wurde mehr oder minder immer nur vage mit dem wachsenden Einfluß der calvinistisch gesonnenen Puritaner erklärt. Dabei bescherte gerade der sogenannte Arminianismus, jene ausgesprochen kirchenmusikfreundliche anticalvinistische Bewegung innerhalb der Church of England um den späteren Erzbischof von Canterbury, William Laud, aus der sich in jener Zeit auch die einzigen Förderer der Kirchenmusik rekrutierten, einen nicht gering zu beachtenden Aufschwung gerade dieser Gattung.

Stellvertretend für diese Bewegung beschäftigt sich Lothar Bleeker mit einer der führenden Persönlichkeiten dieser hochkirchlichen Gruppe, mit John Cosin sowie der in seinem Wirkungskreis an Durham Cathedral und Peterhouse College in Cambridge entstandenen Kirchenmusik am Beispiel von William Smith, Richard Hutchinson, Henry Palmer, John Geeres bzw. Thomas Wilson und Henry Molle.

Dabei untersucht die vorliegende Arbeit die anglikanische Kirchenmusik sowohl unter rein musikalischen Gesichtspunkten, wie auch in Abhängigkeit von ihren institutionellen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, wobei das Hauptaugenmerk dem Verhältnis von Kirchenmusik und Liturgie gilt. Sind doch insbesondere von Cosin zahlreiche schriftliche Zeugnisse im Zuge seines langjährigen Streits mit seinem puritanischen Kollegen Peter Smart an Durham Cathedral überliefert, die mehr als einen kurzen Einblick in die heftigen theologischen Kontroversen um den Einfluß liturgischer Vorstellungen auf die kirchenmusikalische Praxis geben.

(Januar 1994)

Rainer Heyink

*Meisterlieder des 16. bis 18. Jahrhunderts.*  
Hrsg. von Eva KLESATSCHKE und Horst BRUNNER. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993. VI, 350 S. (Frühe Neuzeit. Band 17.)

Indem diese vorliegende Sammlung der Meisterlieder des 16. bis 18. Jahrhunderts als Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext in Verbin-

dung mit der Forschungsstelle Literatur der Frühen Neuzeit herausgegeben wurde, ist das mediävistische Gebiet deutlich abgesteckt.

Im Vorwort ist deshalb der Zweck dieser Anthologie, welche 111 Meisterlieder in 94 Tönen von 52 namentlich bekannten Autoren (hinzu kommen Anonymi des 16. bis 18. Jahrhunderts) aufweist, verankert. Zum einen soll der Meistergesang — ausdrücklicher Wunsch Brunners, der selbst die Melodien transkribierte und die Auswahlbibliographie erstellte — verstärkt in die akademische Lehre einbezogen werden. Die Lieder sind in sechs Gruppen angeordnet, darin sind die wesentlichen Themen und relevanten Texttypen erfaßt. Die Kapitel sind unterteilt beispielsweise in „Lieder auf biblischer Grundlage“ (Hans Sachs' Lieder sind brisant wie noch nie), „Lieder auf weltlicher Grundlage“, „geistliche Lieder“ oder „Lieder mit formalen Besonderheiten“ Hier scheinen Equivoca, Loica, Lieder mit Beziehungen zwischen Tonname und Text oder Echolieder auf. Weiter gibt es „Schwanklieder“ und die den Abschluß bildende „Nürnberger Singschule vom 7. Juli 1622“. Im letztgenannten Kapitel vermochten die Herausgeber alle damals gefundenen Texte in der Überlieferung zu identifizieren und die — vorhandenen — Melodien anzugeben. Gegliedert ist diese nach der *ordnung Simon Wolff* angelegten *gesellschaft schul* in das „Hauptsingen“ (Lieder Nr. 99—102, mit Melodien) und das „Zechsingen“ (Lieder Nr. 103—111, ebenfalls mit Melodien). Die Bewahrung der Lieder von zunftmäßig organisierten Meistersängern war den Menschen wichtig.

Zum anderen aber sollte die Situation der Ungleichheit zwischen vorreformatorischem und nachreformatorischem Meistergesang und dessen bisher erschlossenen Abdrucken nivelliert werden. Studien zum Meistergesang nach der Reformation sind bisher nur anhand der natürlich schwer einsehbaren Handschriften und älteren Drucke sowie einzelner moderner Abdrucke möglich gewesen.

Die Anmerkungen sind auf das nötigste beschränkt. Im Anhang befinden sich weiterhin mehrere Register, welche aufgegliedert sind in Handschriften und Drucke, Autoren, Entstehungsdaten, Initien, Konkordanzesowie in eine Auswahlbibliographie, die tieferes Eindringen in das Gebiet des Meistergesangs er-

leichtern soll. Das bereits vorliegende *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts* wurde hinsichtlich der 13.500 Lieder gesichtet und benutzt. Um verschiedene Text- und Tönetyphen, Darstellungsformen oder wichtige orts- und zeitbedingte Besonderheiten herauszuarbeiten, bedurfte man dieser von Klesatschke und Brunner erstellten Untersuchung dringend.

(Dezember 1993)

Beate Hiltner

JANE L. BALDAUF-BERDES: *Women Musicians of Venice. Musical Foundations 1525–1855*. Oxford: Clarendon Press 1993. XII, 305 S. (Oxford Monographs on Music.)

Zu den interessantesten Aspekten in der Geschichte Venedigs gehören zweifelsohne die musikalischen Aktivitäten in den vier „ospedali grandi“ der Republik, dem Ospedale degl' Incurabili, Ospedale della Pietà, Ospedale di Santa Maria dei Derelitti ai Santi Giovanni e Paolo und Ospedale di San Lazzaro e dei Mendicanti. Jane L. Baldauf-Berdes hat hier erstmals in einem größeren Rahmen und unter vergleichenden Gesichtspunkten im Kontext der sozialen, religiösen und städtischen Aufgaben dieser Institutionen die musikgeschichtliche Bedeutung der einzelnen cori in einer Zeitspanne von drei Jahrhunderten herausgearbeitet.

Gegliedert ist diese Studie in drei große Abschnitte. Neben einer Einführung zur (musik-)historischen Stellung Venedigs beschäftigt sich ein weiteres Kapitel mit der Entwicklung der einzelnen ospedali, ihren Organisationsstrukturen, gewährt einen Einblick in den Tagesablauf, in die Erziehung, Arbeit und Pflichten der figlie und zeigt die wirtschaftliche Situation der Einrichtungen auf; doch bleibt natürlich das besondere Interesse auf die musikalische Ausprägung in den cori gerichtet. Und selbst in diesem Bereich war die bereits im täglichen Leben festzustellende straffe Durchorganisation wahrnehmbar, beispielsweise an den Ausführungen Baldauf-Berdes über die hierarchische Struktur innerhalb der cori, wie etwa den Aufgaben eines maestro di coro, di canto, di solfeggio, di maniera oder d'istrumenti. Der letzte Teil schließlich beschäftigt sich mit den „external“ und „internal musiciens“, den maestri, Komponisten und Musiklehrern bzw. den figlie del coro. An den Namen der ersten Grup-

pe läßt sich dabei eindrucksvoll die im Laufe der Zeit steigende musikalische Bedeutung der cori verfolgen — von einer einfachen musikalischen Ausbildungsstätte bis hin zur Institution von internationaler Weltgeltung —, waren doch mit den ospedali so führende Komponisten ihrer Zeit wie Antonio Lotti, Giovanni Legrenzi, Antonio Vivaldi, Johann Adolph Hasse und Domenico Cimarosa untrennbar verbunden. Sie hinterließen ein leider nur schwer zu rekonstruierendes Repertoire geistlicher und weltlicher Musik für vokale wie instrumentale, solistische wie chorische Besetzung.

Zwar legt diese Studie mehr Gewicht auf die institutionsgeschichtliche Seite der ospedali sowie die soziale Situation ihrer figlie als auf auführungspraktische und kompositionstechnische Aspekte doch ist es vielleicht auch dieser Umstand, der das Buch so lesenswert gestaltet.

(Dezember 1993)

Rainer Heyink

RENATE ULM: *Glucks Orpheus-Opern. Die Parma-Fassung von 1769 als wichtiges Bindeglied zwischen dem Wiener Orfeo von 1762 und dem Pariser Orphée von 1774*. Frankfurt a.M.-Bern-New York-Paris: Peter Lang 1991. IX, 221 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Bd. 70)

Die Parma-Fassung von Glucks „Orpheus“, wie sie im *Atto d'Orfeo* in den *Feste d'Apollo* von 1760 vorliegt, trat bislang nur am Rande ins Blickfeld der Gluck-Forschung. Der Umstand, daß die *Feste d'Apollo* sich überwiegend aus Übernahmen älterer Stücke rekrutieren, ließ diese Oper — aufgrund der mutmaßlichen minderen Werkhaftigkeit — innerhalb des Gluckschen Œuvres in den Hintergrund treten. Vergleiche der Orpheus-Opern nahmen bis dato fast ausschließlich die Wiener (1762) und die Pariser Fassung (1774) in den Blick. Hier nun setzt die Arbeit (Münchener Dissertation) von Renate Ulm an, die mit interessanten Ergebnissen in bezug auf den *Atto d'Orfeo* aufwarten kann. Zunächst konnte durch einen wichtigen Fund im Archivio di Stato di Parma eine Lücke in Glucks Biographie geschlossen werden: Wir können nunmehr zweifelsfrei davon ausgehen, daß Gluck sich 1769 in Parma aufhielt, und zwar insgesamt drei Monate. (Die neu gefunde-

nen Dokumente sind im Anhang publiziert.) Das Herzstück der Arbeit bilden fünf ausgewählte Analysen, anhand derer die Autorin ihre These verifiziert, daß die Gestalt von *Orphée et Euridice* (1774) im wesentlichen auf die italienische Parma-Fassung von 1769 zurückgeht. Ouverture, Einleitungs- und Furienschor, das Arioso *Che puro ciel* und schließlich *Che farò senza Euridice* werden zunächst in der Wiener Fassung von 1762 analysiert, um dann in den erweiterten Kontext von Parma und Paris gestellt zu werden. Besonders erhellend ist dies für diejenigen Stellen des *Orphée*, für die es bislang keine befriedigende ästhetische Antwort im Hinblick auf die Umarbeitung gab, so z. B. für die Frage, warum Gluck die sehr differenzierte Instrumentation des *Che puro ciel* in der Pariser Version (*Quel nouveau ciel*) zurückgenommen hat, und dies bei einem Orchester, das ihm alle Möglichkeiten bot. Die Antwort gibt die Parma-Fassung, in der diese Reduktion bereits realisiert war und die bei der Erstellung der Pariser Fassung als Vorlage benutzt wurde. Die analytische Beweisführung der Untersuchung schließt kodikologische Erörterungen, Besetzungsfragen (Guadagni-Millico-Le Gros) sowie ein Vergleich der italienischen und französischen Prosodie ein. Störend in der Arbeit wirkt jedoch die wenig synoptische Darstellung der Literatur, sowohl was die Primär- als auch was die Sekundärquellen anbelangt, die oftmals nur summarisch aneinandergereiht werden, wobei der Standpunkt der Autorin — unnötigerweise — in den Hintergrund tritt und nicht selten neutralisiert wird. Die Platzierung einiger Zitate ist an manchen Stellen für den Argumentationsgang sogar regelrecht kontraproduktiv (z. B. das von Charles Rosen, S. 81). Darüber hinaus wird nicht immer klar, ob die via Zitat aus der Sekundärliteratur eingeführten Positionen, nach Abschluß der Analysen tatsächlich noch Gültigkeit besitzen. So erfährt man nicht, ob die postulierte „Anspruchlosigkeit der Formen“ in *Che farò* (Zitat A. A. Abert, S. 28) im Resümee aufrechterhalten gewesen wäre. Ob dagegen das bekannte Winckelmannsche Diktum von „edler Einfalt und stiller Größe“ das interpretatorische Dilemma gerade dieser Arie aufzulösen vermag, ist zu bezweifeln.

Ogleich die Arbeit primär analytisch ausgerichtet ist, bleibt doch der librettistische Kon-

text zu wenig beleuchtet. (Das Fehlen des Frugoni-Kongreßberichts von 1968 in der Literaturliste ist dafür symptomatisch.) Zwar werden die sattsam bekannten Reformgedanken des Wiener Umkreises referiert (Calzabigi, Durazzo etc.), doch über das literarische Umfeld von Parma erfährt man relativ wenig. So wird auch der übergeordnete Horizont, also *Le Feste d'Apollo*, kaum angerissen, sondern schlicht behauptet, daß die Parmenser Reformbewegung „nicht mit derselben Konsequenz wie in Wien zu Ende gedacht und geführt“ (S. 33f.) wurde. (Der wichtigste Aufsatz zu diesem Thema — *Operatic Reform at Parma* von D. Heartz — bleibt leider undiskutiert.) Dies ist umso bedauerlicher, als die Autorin den Reformcharakter des „Orpheus“ emphatisch als „grenzüberschreitende Oper“ (S. 173) proklamiert. Im Hinblick auf deren eigentliche ästhetische Qualität wurde allerdings nicht der Parma-Fassung, sondern dem Wiener Original oberste Priorität eingeräumt. Mit anderen Worten: eine Wertung in musikdramatischer Hinsicht bleibt dem „wichtigen Bindeglied“, dem *Atto d'Orfeo*, somit leider weitgehend versagt.

Für die Gluck-Forschung ist dies ein wichtiges Buch. Die (Lese-) Freude über die bemerkenswerten philologischen Ergebnisse ist allerdings etwas getrübt.

(November 1993)

Thomas Betzwieser

ROBERT LAMAR WEAVER/NORMA WRIGHT WEAVER: *A chronology of music in the Florentine theater, 1751—1800. Operas, prologues, farces, intermezzos, concerts, and plays with incidental music.* Warren. Harmonie Park Press 1993. XXXVII, 996 S., Abb. (*Detroit Studies in Music Bibliography*. No. 70.)

Dieser Band setzt den ersten, 1978 erschienenen Band *A chronology of music in the Florentine theater, 1590—1750* fort und beginnt darum konsequenterweise mit einer Liste von Addenda und Corrigenda zu diesem ersten Teil der Chronologie. Der vorliegende Band wird eingeleitet von einem gründlichen, mehr als hundertseitigen historischen Überblick über die untersuchten Florentiner Theater, der auch die „Governmental Regulations of the Theaters“ der Jahre 1759, 1767, 1776, 1779, 1785 und 1787 (S. 113—120) in der Originalsprache

enthält. Damit wird dem Forscher wesentliches sozial- und rechtsgeschichtliches Quellenmaterial geliefert. Umso unverständlicher ist mir, daß in den „dichiarazioni“ von 1759 ausgerechnet der Artikel 3 („concerns requiring deposits“) als einziger aus den Dokumenten herausgekürzt worden ist.

Der Hauptteil des Repertoirekatalogs enthält jeweils Aufführungsdatum, Aufführungsort, Titel, Textverfasser, Komponist, Besetzung und weitere Angaben etwa zu Balletten, Orchesterbesetzung, Bühnenbild sowie einen teilweise sehr ausführlichen Kommentar (in dem auch zeitgenössische Texte zur Rezeption zitiert werden) und Bibliothekssiglen zum Auffinden des Quellenmaterials.

Insgesamt sieben Spezialindices (u. a. der Komponisten, Librettisten und Titel), ein „general index“ sowie eine ausführliche Bibliographie runden den Katalog ab. Natürlich wird man bei einem derart voluminösen Werk immer auf einige fehlende Einträge stoßen; das läßt sich angesichts der Materialfülle kaum ändern. Hingewiesen sei hier darauf, daß Jürgen Maehder (*Mentalitätskonflikt und Fürstentpflicht*, in: *Text und Musik*, hg. v. Rez., München 1992) ein weiteres Libretto zu *Montezuma* (Libretto: Vittorio Amedeo Cigna-Santi, Musik: Joseph Myslivecek, 1771) in I-Vci und weitere Partituren in A-Wn und P-La nachweist, während zum Quellenverzeichnis Maehders zur Oper *Fernando Cortez* (Musik: Giuseppe Mugnes, 1789) insgesamt 4 Fundstellen des (anonymen) Librettos nachzutragen wären sowie ein 1778 in Florenz und Venedig aufgeführtes Ballet nach Alexis Pirons Tragédie *Fernand Cortès*.

Angesichts der Tatsache, daß Repertoireverzeichnisse der Theater immer noch ein dringendes Desiderat der Opernforschung darstellen (erst recht in einer derart ausführlichen Form), kann man dieses Buch nur jeder Bibliothek zur baldigen Anschaffung und den Forschern zum häufigen Gebrauch empfehlen.

(Februar 1994)

Michael Walter

SIMON McVEIGH: *Concert life in London from Mozart to Haydn*. Cambridge: Cambridge University Press (1993). XXI, 300 S., Abb.

Die in London publizierte musikalische Fachzeitschrift *The Harmonicon* begann ihren

ersten der elf Jahrgänge erst im Jahre 1823 zu veröffentlichen. Das ist insofern bedauerlich, als die kontinentalen Praktiken einen anderen Weg zeigten: Das wichtigste kontinuierliche Periodikum, die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung*, setzt mit dem Jahrgang 1789/99 an und wird fünfzig Jahre als Medium für Konzertberichterstattung, Ankündigungen, Anekdoten, musikalische Zeitreflexionen und Opernrezensionen durchlaufen. McVeighs Untersuchung setzt den Beginn der eruierten Daten genau in der Mitte des 18. Jahrhunderts an, zu einer Zeit, in der sich die Quellenlage von Presseorganen wie Tageszeitungen und Zeitschriften (von periodischen Musikdruckschriften zu schweigen) insgesamt als nicht allzu üppig darstellt.

McVeighs Datenfundus ist der *Calendar of London Concerts 1750–1800*, der nahezu 5.000 öffentliche Konzerte auflistet. Von der Regierungszeit Königin Elisabeths I. an war die Bedeutung Londons als Musikzentrum ständig gewachsen. Bezeichnend ist, daß bereits 1695 ein Versuch unternommen wurde, eine Musiklehranstalt zu gründen. Das lebhaft englische Konzertleben war überhaupt ein Charakteristikum für das Europa des mittleren 18. Jahrhunderts.

Eine andere database stellte für Simon McVeigh das computergestützte *Register of Musical Data in London Newspapers 1660–1800* dar. Diese Quellen wurden in zahlreichen Londoner Institutionen (z. B. United Grand Lodge of England) eingesehen. Sie wurden Kapiteln wie „The social role of concerts“, „Musical style: the learned, the sublime and the dramatic“, „Life as a professional musician“ oder „The practicalities of concert promotion“ zugrunde gelegt. Besonders letzteres geriet hochinteressant, wurde doch die Organisation der Konzertveranstaltungen, das Management also, in London gänzlich anders gehandhabt als in den europäischen Großstädten: Es gab den professionellen Unternehmer und Impresario. Anders als bei den Dilettanten-Konzerten in Wien (vgl. Otto Bibas Studien 1979) arbeitete man in London managementorientierter: Für die Leitung eines Unternehmens ist der Unternehmer Ranelagh (1742–1803) benannt. Oder es wurden Konzerte „credited by“ Frau Papendiek. Oder ein Mitglied der Londoner Dynastie Arne „promoted“ eine Auswahl von Konzer-

ten, die „with orchestral accompaniment“ gegeben wurden. Die Besonderheit dieser frühen Organisatoren gegenüber anderen, erst im Anfang sich befindlichen herauszustellen, hätte McVeigh interessanter und umfassender schildern können.

Die Studie wartet mit unbekanntem und fundierten Hintergründen zur Londoner Sozialgeschichte auf, mit Informationen zu den britischen Studenten der Konzertmusik, mit Tabellen zu Eintrittspreisen, der differenzierten finanziellen Situation einzelner Musiker, deren sozialem Status, sogar mit der Anzahl der jeweiligen Chor- und Orchesterkonzerte verschiedener Jahrgänge. Hier hat das Buch einen wesentlichen Beitrag zur Erhellung des Londoner Konzertlebens bis 1800 gegeben.

Noch stärker wiegt aber etwas anderes. Das typisch Britische wurde nicht vergessen und sogar in die Untersuchung einbezogen: Der *distinct 'English taste'*. Charles Burney wurde dazu zitiert mit seiner treffenden Beschreibung, der das *distinguierte, noble, zurückhaltende Temperament* auf „manners and sentiments“ brachte. Die Konzerte vor 1800 waren denn tatsächlich eine Mischung aus „grand nobility, idiomatic bravura, sentimental naiveté, minor-key intensity, and striking dramatic effects“ (S. 123). In diesen Schilderungen liegt die Stärke dieser Studie. Tröstlich ist denn auch zu hören, daß selbst berühmte Idole wie Johann Christian Bach und Carl Friedrich Abel mit zwei stilistischen Handschriften aufwarteten, nämlich „the one for their own private delight, the other for the gratification of many“. Die Fortsetzung ist in Mozarts Briefen zu lesen.

(Dezember 1993)

Beate Hiltner

*REGULA RAPP: Johann Gottfried Mühels Konzerte für Tasteninstrument und Streicher. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1992. 206 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 40.)*

Nachdem 1979 Johann Gottfried Mühels Klavierkonzerte als Neu- oder Erstdrucke in den *Denkmälern Norddeutscher Musik* (Band 3/4) vorgelegt werden konnten, und zwar als ein von den bisherigen Fehlzuschreibungen gereinigtes Œuvre, war eine Monographie zu diesem Teil seines Schaffens eigentlich überfällig, zumal die seit längerem verfügbaren Solokla-

vierwerke des „letzten Bachschülers“ ihrerseits eine Reihe von Abhandlungen nach sich gezogen hatten. Wieder hat sich der Musikverlag Katzbichler um Mühel verdient gemacht.

Mit ihrer überarbeiteten Berliner Dissertation von 1990 leistet die Verfasserin einen Beitrag zur Gattungsgeschichte des Klavierkonzerts — hundert ausgewählte Belege verzeichnet sie, und auf etwa dreißig geht sie näher ein —, zur Analyse der fünf Kompositionen Mühels und zur Epochengeschichte „zwischen Bach und Wiener Klassik“ (Kapitel 3). Da sie dem analytischen Vokabular der Musikwissenschaft mißtraut (S. 33 und 74), erhofft sie sich Hilfe vom Vergleich mit einigen umliegenden Werken der gleichen Gattungszugehörigkeit und durch Anlehnung an die bekannten Mühel-Rezensionen von Johann Friedrich Agricola und Johann Adam Hiller, die freilich als historische Quellentexte selbst der Interpretation bedürfen. Die Ergebnisse der Bestandsaufnahme und der Analyse — beides sorgfältig im Satz-für-Satz-Verfahren — bestätigen das vertraute Bild von Mühel: „Ausdruck des Neuen, Individuellen, Unerhörten“ (S. 134 und 178) — auch in seinem Umgang mit der „Ritornellform“ (S. 109 und 156), die von „motivisch-thematischer Arbeit“ (S. 104, 107f. und 153) geprägt sei.

Daß im Klavierkonzert dieser Zeit der Mittelsatz das individuelle Experimentierfeld darstelle (S. 49 und 122), bedarf weiterer Überlegungen vor allem im Kontext einer „Gebrauchsmusik“ (S. 8 und 16). Das gilt auch für das Merkmal „kammermusikalisch“ (S. 34, 86, 90 und 130) und dessen aufführungspraktische Konsequenzen, die ja nicht nur das Klavierinstrument betreffen.

(Februar 1994)

Werner Braun

*Haydn-Studien. Band VI, Heft 3, Dezember 1992: HORST WALTER: Haydn-Bibliographie 1984—1990. München: G. Henle Verlag 1992. S. 173—239. (Veröffentlichungen des Joseph-Haydn-Instituts Köln.)*

Horst Walter, seit Juni 1992 wissenschaftlicher Leiter des Joseph-Haydn-Instituts Köln, setzt im dritten Heft des sechsten Bandes der *Haydn-Studien* seine 1985 begonnene *Haydn-Bibliographie* für die Zeitspanne 1984—1990 fort. Anlage und bibliographische Präsentation

folgen den vormals ausgegebenen Richtlinien (für 1973—1983 siehe *Haydn-Studien* V [1985], Heft 4, S. 205—293), die Numerierung der einzelnen Literaturnachweise schließt fortlaufend an diesen ersten Beitrag an. Wertvolle Einblicke gewähren wiederum die zahlreichen, den einzelnen Nummern im Kleindruck beigefügten näheren Erläuterungen, die zumeist Kommentierungen beinhalten, gelegentlich aber auch auf Rezensionen u. a. m. verweisen. Register für Sachbegriffe, Personen und Orte sowie Kompositionen schließen das Nachschlagewerk ab.

Über unveränderte und geringfügig veränderte Neuauflagen hätte man vielleicht besser in Form eines Vorspanns oder Anhangs zum Hauptteil berichten sollen, und nicht, wie bereits in *Haydn-Studien* V/4, in einer Fußnote des Vorwortes; denn leicht zugängliche Informationen zur aktuell erhältlichen Fachliteratur können für Benützer unter Umständen sehr hilfreich sein. Dessen ungeachtet gibt das Vorwort mit einer kritischen Rückschau über die im erfaßten Zeitraum veröffentlichte Haydn-Literatur eine fachkundig ausgesuchte, wissenschaftlich erarbeitete Leitlinie zur selektiven Lektüre vor. Vielleicht wird — ein Wunsch an die Herausgeber — die vorläufig noch verstreut in den *Haydn-Studien* publizierte *Haydn-Bibliographie* eines Tages geschlossen für einen größeren Zeitraum in einen Sonderband der *Haydn-Studien* zusammengefaßt erscheinen. (Dezember 1993) Thomas Hochradner

ANDRE-ERNEST-MODESTE GRETRY: *Douze chapitres inédits des "Réflexions d'un solitaire"*. Texte introduit, établi et annoté par Michel BRIX et Yves LENOIR. Louvain-la-Neuve: Dépt. d'archéologie et d'histoire de l'art/Namur: Presses universitaires 1993. 132 S., Abb. (*Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain LXXX. Musicologica Neolovaniensia. Studia 7. Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres des Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, à Namur. Fascicule 75.*)

Seit 1802 hat Grétry kaum mehr komponiert, dafür umso mehr geschrieben. Die Gründe dafür dürften, wie die Herausgeber in ihrer Einleitung darlegen, vielfältig gewesen sein: der Rückgang der Aufführungszahlen seiner

Opern in Paris in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts, der Tod der drei Töchter zwischen 1786 und 1790, das langsame Versiegen der musikalischen Inspiration. Resultat der schriftstellerisch-philosophischen Tätigkeit Grétrys waren die drei Bände der *Mémoires* (1789/1797), *De la vérité. Ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être* (1801) und schließlich die, infolge des Tods des Komponisten unvollendet gebliebenen *Réflexions d'un solitaire*. Von den acht vollendeten Bänden existiert eine (unvollständige) Ausgabe von Lucien Solvay und Ernest Closson (Brüssel/Paris 1919). Die dort fehlenden Kapitel 6, 8, 9—12 und 20—24 sind in der nun vorgelegten, knapp kommentierten Teiledition enthalten, sowie Kapitel 11 („Sur mon caractère“) des neunten, Fragment gebliebenen Bands. Grétry ist kein originaler, wohl kaum ein origineller Philosoph. Die Texte beweisen jedoch eine teilweise verblüffende Belesenheit. Für den Musikhistoriker durchaus interessant sind die eingestreuten autobiographischen Bemerkungen zur Musik (z. B. S. 41: „On m'a trop honoré, quelques fois, en disant que ma musique dit tout sans le secours des paroles; c'est ce que je ne crois pas, il faudrait au moins que la situation dramatique fût connue. Ce n'est pas la musique qui manque aux musiciens de nos jours, ils la savent; mais ils savent peu les paroles“ oder S. 46: „... mais la musique qui doit plus amuser qu'instruire, est complètement ridicule . . .“ [für den nur wissenschaftlich interessierten Menschen nämlich]). Im Hinblick auf seinen musikalischen Schaffensprozeß bemerkt Grétry (S. 97): „je la (sc. la musique) fais de pure inspiration“.

Das Kapitel „Ce qui étonne le plus l'amateur du beau sex“ — übrigens das längste dieses Bandes — gibt ein lohnendes Objekt für die Frauenforschung ab, überhaupt kommt Grétry mehrfach auf die ‚Frauenfrage‘ zu sprechen (S. 89: „En somme: l'on pense communément que l'imagination des femmes est trop vive, trop exaltée, leurs nerfs trop mobiles pour qu'elles produisent des chefs-d'oeuvres, si ce n'est dans les ouvrages exigus et délicats, comme les ressorts de leur âme“); die Einschätzungen Jean Française La Harpes, Friedrich Melchior Grimms und der Pariser Korrespondenzen des 18. Jahrhunderts sind wohl deutlich von persönlichen Erfahrungen geprägt (S. 62:

„correspondance ou d'espionnage par écrit“; „La Harpe était tout à fait incompetent“, worauf dieser im Hinblick auf die Musik allerdings auch nie ein Hehl gemacht hatte).

Man darf den Quellenwert dieser Texte nicht überschätzen: sie bieten jedoch, gelesen weniger als philosophische Gedanken als vielmehr als Dokumente der Gedankenwelt eines Komponisten des 18. Jahrhunderts, eine gute Materialergänzung zu den *Mémoires* und damit zum kulturellen Denkhorizont eines bedeutenden Komponisten.

(Februar 1994)

Michael Walter

*Studien zu Gottfried Webers Wirken und zu seiner Musikanschauung. Hrsg. von Christine HEYTER-RAULAND. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 103 S., Notenbeisp. (Beiträge zur mittelhiesigen Musikgeschichte. Nr. 30.)*

In diesem Band sind die Vorträge gesammelt, die im Rahmen eines Kolloquiums innerhalb der Jahrestagung 1989 der Arbeitsgemeinschaft für mittelhiesige Musikgeschichte gehalten wurden. Peter Cahn referiert über *Gottfried Weber und die Musik der Wiener Klassik*, wobei er anhand der Schriften Webers dessen Verhältnis zur Musiklehre und zu den Komponisten seiner Zeit betrachtet. Brigitte Höft (*Gottfried Weber und Mannheim*) und Günter Wagner (*Bemerkungen zu Gottfried Webers Tätigkeit im Mainz*) beleuchten Webers Biographie der Jahre 1802–1814 bzw. 1814–1819. Mit *Gottfried Webers Fortschrittskonzeption* setzt sich Axel Beer auseinander: dem Glauben an eine evolutionäre Qualitätsentwicklung der Musik steht eine durchaus kritische Einstellung zu den Zeitgenossen, vor allem zum späten Beethoven, gegenüber.

Winfried Kirsch äußert sich *Zu Gottfried Webers Ansichten „Über das Wesen des Kirchenstils“* und bezieht sich dabei vor allem auf den gleichnamigen Aufsatz in *Cäcilia* 3/1825.

Einen Vergleich zwischen *Gottfried Webers „Theorie der Tonsetzkunst“* und *Voglers „Harmonie-System“* stellt Joachim Veit an. Weber war Schüler Voglers; er entfernte sich indes vom mathematisch gegründeten „System“ des Lehrers und bevorzugt eine mehr empirische Vorgehensweise. Im Anhang befindet sich neben einem bisher unveröffentlichten

Brief Webers an den Thüringisch-Sächsischen Musikverein vom 5. 10. 1839 ein Verzeichnis von Autographen Webers und von Drucken seiner Werke, die sich in mittelhiesigen Archiven und Bibliotheken (Darmstadt, Frankfurt, Freinsheim, Heidelberg, Mainz, Mannheim, Speyer, Wiesbaden) befinden.

(März 1994)

Klaus Miehl

*MICHAEL C. TUSA: Euryanthe and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera. Oxford: Clarendon Press 1991. XIII, 293 S., Notenbeisp.*

Die vorliegende Studie ist eine überarbeitete Fassung der Dissertation von 1983, wobei der Schwerpunkt der Arbeit von der reinen Quellenuntersuchung auf die Analyse der Kompositionsweise Webers mit Hilfe dieser Quellen verlagert worden ist. Webers *Euryanthe* bietet sich hierzu besonders an, weil diese Oper, wie Tusa in der Einleitung feststellt, sehr bedeutsam für die Entwicklung der Gattung in der Mitte des 19. Jahrhunderts war, ein Schlüsselwerk für Webers Verständnis einer deutschen Oper ist, und das Werk darüber hinaus durch Quellen gut dokumentiert ist.

Tusa gliedert seine Arbeit in drei große Abschnitte, von denen der erste Einblicke in die Werkentstehung, den Inhalt der Oper und die zeitgenössische Operngeschichte gibt, der zweite das Libretto und der dritte die musikalischen Probleme und den Kompositionsprozess behandeln. Dabei ist Tusa unter dem unscheinbaren Titel „Perspectives on Euryanthe“ ein wichtiger Beitrag zur Situation der Oper um 1820 gelungen. Ausgehend von der Bezeichnung „große romantische Oper“, die Weber seiner *Euryanthe* gibt und die zu dieser Zeit noch einander widersprechende Aussagen (groß = antiker Stoff, romantisch = Mittelalter) kombiniert, kann Tusa deutlich machen, daß Weber die neue große deutsche Oper durch die Kombination der neuesten Mittel aller (National-)Stile erreichen will. D.h. die deutsche Oper ist in dieser Zeit nicht durch bestimmte musikalische Mittel zu beschreiben, sondern gerade durch die Heterogenität ihrer Mittel (eine Technik, die Scribe dann in den 30er Jahren auch auf die französische Oper übertragen hat). Ziel ist dabei eine organische Form, die mit Hilfe aller Künste ein Ganzes entfaltet. Dieser

Anspruch an die Oper birgt große Probleme für die Analyse, weshalb Tusa im dritten Abschnitt neben den Skizzen und dem für Webers Komponieren generell sehr bedeutsamen Tonarten-Plan einen ausführlichen Abschnitt über „dramatische Wahrheit“ eingefügt hat, bevor er die Form untersucht und dann an drei Fallstudien den Kompositionsprozeß im einzelnen beschreibt. Auf Grund der Idee von einer „organischen Form“ verzichtet die Oper zugunsten der Gesamtwirkung auf eine rein musikalisch bedingte Formgebung. Für Weber ist wichtig, daß die Musik „dramatisch wahr“ und charakteristisch ist — Tusa bemüht sich zu erfassen, wie der Komponist dies erreicht, denn allgemein gültige Kriterien für eine gelungene dramatische Musik gibt es nicht. Dabei macht Tusa deutlich, wie Weber mit Hilfe der Deklamation und charakteristischer Musik (Topoi, Instrumentation etc.), die häufig mit Gegensätzen, Überraschungen und Brüchen mit der Norm arbeitet, diesem Anspruch gerecht zu werden versucht. Das Ziel von Webers Komponieren ist dabei in jedem Fall der Totaleffekt, abseits der überkommenen Formmodelle von Arien und Chören, wobei er eine gewisse Mosaikhaftigkeit seiner Musik bewußt akzeptiert.

Tusa kann am Ende seiner Arbeit kein Rezept zur Analyse dramatischer Musik vorlegen und auch die Kompositionsskizzen zeigen eher die Probleme auf, die der Komponist lösen wollte, als daß sie analytische Hilfen geben. Selbst die drei Fallstudien lassen vor allem erkennen, daß Weber nicht rein musikalisch arbeitete, sondern in enger Verbindung zu Text und zur dramatischen Situation. Das Ergebnis der Arbeit ist, vereinfacht gesagt, die Feststellung, daß Webers Komponieren anders ist als das seiner Zeitgenossen, insbesondere der Wiener Klassiker, aber in sich konsequent. Dies mag wenig erscheinen, aber neben der Informationsfülle, die Tusa zu den Quellen und zur Rezeption gibt, ist es eben weniger das Ergebnis als das ernsthafte und engagierte Bemühen um das Verstehen dieser Oper, die Webers Opernschaffen krönen sollte, die diese Arbeit nicht nur für die Weberforschung so anregend macht. Daß obendrein die Arbeit sorgfältig verlegt ist (wenn auch für einen deutschen Leser die Wiedergabe der Rezeptionsdokumente ausschließlich in englischer Sprache ärgerlich ist) und im Anhang wichtige Quellen zur *Euryanthe* wie-

dergegeben sind, macht die Lektüre auch äußerlich angenehm.

(Januar 1994)

Irmlind Capelle

*MARIANNE BETZ: Der Csakan und seine Musik. Wiener Musikleben im frühen 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel einer Spazierstockblockflöte. Tutzing: Hans Schneider (1992). 294 S., Abb., Notenbeisp.*

Die äußere Aufmachung des Buches (Einband, Druck, Abbildungen, Faksimilia usw.), um die jeder Doktorand die Autorin beneiden könnte, ist bestechend — allerdings handelt es sich um eine überarbeitete Fassung der ursprünglichen Dissertation von Marianne Betz. Es ist erstaunlich, was ein Spazierstock alles in Bewegung setzen kann: Beginnend beim „Lustwandeln“ (Spazierengehen), das „im 18. Jahrhundert in Mode kam“, und bei der Geschichte des „Wandelstabs“ (Spazierstocks), gelangt Betz zu den „Stockflöten oder Flötenstöcken“ und endlich zum „Csakan, einer Stockblockflöte“. (Ungarisch „csákány“ bedeutet „Spitzhacke“, was auf die Form des Instruments hinweist.) Dann geht es weiter zu „Ethymologie und Bedeutung“, zur Abgrenzung gegenüber ähnlichen Instrumententypen, zum „ethnologischen Hintergrund“, zum Vergleich mit der Blockflöte und schließlich zum „Holzblasinstrumentenbau“: ca. 40 Seiten mit Benennung vieler Firmen und sogar mit Abdruck von Preislisten und Verkaufszahlen (!). Unter dem Sammelbegriff „Komponist und Spieler“ setzte die spezielle Beschäftigung mit dem Csakan ein, also das Thema, das den Musiker bzw. Musikliebhaber am ehesten interessieren dürfte. Unterrichtswerke (Csakanschulen) einschließlich faksimilierter Griffstabellen werden kommentiert, Bearbeitungen gängiger Unterhaltungsmusik, aber auch Originalkompositionen (u. a. Variationen über bekannte Themen, Konzert und Sonate) werden abgebildet und analysiert. Schließlich erscheinen die Namen der Komponisten mit deren Lebensdaten; Namen, die längst verklungen sind, ebenso wie ihre Musik. Zusammenfassend heißt es dann: „Eine qualitative Auswertung der Kompositionen zeigt eine deutliche Tendenz zur Musik für Liebhaber, zur Massenware.“ Und dies ist nicht verwunderlich bei einem Instrument, das „als eigent-

lich nicht ernstzunehmend galt". Dem Untertitel ihres Buches „Wiener Musikleben im frühen 19. Jahrhundert" wird die Verfasserin gerecht unter „Der Csakan in seiner Zeit" — nach 1849 erscheint keine Komposition mehr für das Instrument, das wohl damit endgültig aus dem öffentlichen Musikleben verschwindet. So ist der Csakan mehr eine Art „Modeinstrument", mit dessen Hilfe der Spieler „an dem teilnehmen konnte, was aktuell war. Die hohe Zahl der Bearbeitungen und Transkriptionen spiegelt streiflichtartig das Wiener Kultur- und Musikleben zwischen 1810 und 1848." — Im Anhang folgen minutiöse Angaben über Csakane in Instrumentensammlungen und eine umfangreiche Musikalienbibliographie, woran sich die Quellennachweise anschließen.

Es gibt vielerlei Formen von Csakanen, auch solche, die nicht als Spazierstöcke fungieren; wie es daneben aber auch andere Instrumente (und Gebrauchsgegenstände) gibt, die in Stöcke eingebaut sind. Jedenfalls sind die Überschneidungen in Bezeichnung und Form sowie die Beziehungen zur (normalen) Blockflöte außerordentlich verwirrend — ein Nichteingeweihter dürfte sich darin kaum zurechtfinden.

Mit dem Csakan stellt Marianne Betz in ihrer Arbeit ein Instrument vor, das einst „unterhalb der großen Kunstmusik Beethovens und Schuberts" eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat; von dessen Existenz aber heute nur wenige wissen. Doch wurden noch im 20. Jahrhundert Csakane gebaut und demnach auch gespielt. (Sachs nennt in seinem Real-Lexikon von 1913 den Csakan „eine Schnabelflöte mit offenen Löchern und einer oder mehr Klappen, ein heute namentlich in Österreich gebräuchliches Instrument" ) Offensichtlich überlebte der Csakan seine nächste Verwandte, die Blockflöte, die nach ihrer Glanzzeit im Barock der ergiebigeren Querflöte und dem ständig sich erweiternden Orchester, d. h. der rapiden Vermehrung und Vervollkommnung seiner (Holzblas-)instrumente zum Opfer fiel. (Die Wiederbelebung von Blockflötenspielen und -bau in neuerer Zeit steht auf einem anderen Blatt. Von einer ähnlichen Csakan-Renaissance ist dem Rezensenten nichts bekannt. Anlaß dazu wird das originale Repertoire wohl kaum bieten.)

Leider vermißt der Leser Anhaltspunkte zum Klang des Instruments; und ob bzw. inwiefern

sich dieser vom Klang der Blockflöte unterscheidet. Schon die verschiedenen Formen und eine Ausstattung mit Klappen lassen gewisse Unterschiede vermuten. Deshalb sei die Frage erlaubt: Was nützt das schönste Museumsstück hinter dem Glas einer Vitrine, wenn man nicht erfährt, wie es klingt?

(Januar 1994)

Adolf Fecker

ARNO SEMRAU: *Studien zur Typologie und zur Poetik der Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1993. 405 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 178.)

Der Autor der hier vorgelegten Kölner Dissertation will zeigen, daß Wagners Œuvre auf „musikalische Höhepunkte" (S. 6) der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts „zu einem beachtlichen Teil gegründet ist" (S. 7). Die behandelten Werke (*Freischütz*, *Norma*, *Les Huguenots*) und ihre Stellung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts will Semrau jedoch auch als solche (und nicht nur als Vorläuferwerke) charakterisieren („induktive Typologie", S. 42). Darüber hinaus will er die „Zusammenhänge zwischen Oper und Poetik" (S. 10) beleuchten, d. h. zwischen den Opern und kurrenten Dichtungstheorien: Libretti „müssen unter Berücksichtigung ihrer poetologischen Entstehungsbedingungen sorgsam aufgearbeitet werden." (S. 11) Dies ist ein anspruchsvolles Programm.

Semrau beginnt mit einem typologischen Überblick über die Oper am Ende des 18. Jahrhunderts. Der Begriff des „Typus" ist offenbar eine Verlegenheitslösung für einen Autor, dem der Unterschied zwischen Gattung und Genre nicht recht klar ist. Der Abschnitt beruht überwiegend auf veralteter Literatur (vor allem Anna Amalie Alberts Abschnitt im Artikel „Oper" der *MGG* und Donald J. Grouts *Short History of Opera* in der Auflage von 1965). In einem zweiten Teil referiert Semrau Positionen der Poetik von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Es ist zwar richtig, daß im 18. Jahrhundert „zahlreiche Verbindungen zwischen Musik und Poetik bestehen" (S. 115), doch listet Semrau lediglich einige Parallelen auf und weist vage auf den historischen Hintergrund des Absolutismus hin. Das ist nicht neu.

Ebensowenig neu ist, daß z. B. Webers orchestrale Leitklänge und seine „Emanzipation des Wortes in der Oper“ (S. 135, freilich geht es Weber weniger um die „Dichtkunst“ [ebd.], sondern um die Dramaturgie) Wirkung auf Wagners Werk hatten. Semrau konstatiert einige Parallelen zwischen romantischer Poetik (Tieck, Brentano, E. T. A. Hoffmann) und dem *Freischütz*, die auf der Ebene seiner Charakterisierung der *Freischütz*-Handlung liegen („Die Handlung spielt im dichten Wald . . .“, S. 119). Semrau hält die schlichte Parallelisierung ebenfalls für ungenügend und versucht darum in ziemlich oberflächlicher Weise die „Transponierung poetologischer Ideen in die Musik“ (S. 179) nachzuweisen. Das hat besser indes schon 1985 Hartmut Wecker (*Tiecks Konzeption des Wunderbaren und Webers „Freischütz“*, in: *Jahrbuch für Opernforschung* 1 [1985], S. 26–45; der Titel ist nicht in Semraus Bibliographie enthalten) getan.

Bellinis *Norma* wirkt, nach Semrau, in ihrer „Einheit von Melodik und Drama“ „befruchtend“ (S. 206) auf Wagners Musikdrama; wie dies geschieht, teilt der Autor dem Leser nicht mit. Auch hier werden wieder oberflächlich sogenannte Poetiken (Foscolo, Leopardi, Manzoni) mit der Oper parallelisiert. Daß Felice Romani, der Librettist der *Norma*, mit den zeitgenössischen literarischen Strömungen bestens vertraut war, ist kaum zu bezweifeln. Daß er diese Kenntnisse (die im übrigen natürlich auch Bellini hatte) „ganz bewußt“ in das Libretto von *Norma* „einbringt“ (S. 233), will man gern glauben, hätte dann aber doch ebenso gerne erläutert, wie dies angesichts der Rezeption eines französischen Textes und den Bedingungen des italienischen Librettos vor sich geht. Motivparallelen, zumal so allgemeine wie sie Semrau anführt, belegen in dieser Hinsicht wenig. (Warum wurden nicht z. B. die „avvertimenti“ zu Romanis Libretti ausgewertet?) Analog zum *Freischütz* versucht der Autor auch in *Norma* die Spuren der Literarästhetik in der Musik zu suchen. Das bleibt schon deswegen unbefriedigend, weil Semrau keinen Gedanken auf Bellinis Äußerungen zu seiner Opernästhetik verschwendet. (Im übrigen zeigt der Abschnitt über *Norma* eine bemerkenswerte Unkenntnis des Autors über die Sozialgeschichte der italienischen Oper: Romani risorgimentalen Patriotismus unterstellen zu

wollen, ist mehr als gewagt und müßte erst einmal belegt werden. Daß ausgerechnet „Romani und Bellini [. . .] nur zu gut um ihre gemeinsame Abhängigkeit von den drängenden Terminen des Scrittura-Betriebs“ (S. 234) gewußt hätten, mag ja sein. Aber gerade bei *Norma* hat sich Bellini viel Zeit beim Komponieren gelassen und unterlag eben nicht dem üblichen Zeitdruck. Und Romani war im Hinblick auf einzuhaltende Termine ein derart unsicherer Kantonist, daß er nicht nur gelegentlich unter Androhung polizeilicher Maßnahmen zum Beenden eines Librettos gezwungen wurde, sondern auch Schuld an erheblichen finanziellen Verlusten des Impresario Lanari war, zu schweigen von Titulaturen wie „Gauner“ oder „verfluchter Romani“, etwa von Donizetti.)

Das Kapitel über Meyerbeers *Hugenotten* ist nicht besser als die bereits besprochenen. Die vorliegende Meyerbeer-Literatur wird nur ausschnittsweise zur Kenntnis genommen. So fehlt etwa meine Dissertation (*Hugenotten-Studien*, Frankfurt etc. 1987), in der zum Teil identische Fragestellungen wie bei Semrau behandelt werden.

Im Literaturverzeichnis fehlt die einschlägige Literatur über das Libretto ebenso komplett wie die Literatur über Wagner, außerdem, um nur einige Titel ohne bibliographische Angabe anzudeuten: Reinhard Strohm's Bücher über die Oper des 18. Jahrhunderts, Karin Pendles Buch über Scribe, die von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli herausgegebene *Storia dell'opera italiana*, Herbert Winstocks Bellini-Biographie, Sieghart Döhrings Dissertation über die Formgeschichte der Opernarien im 19. Jahrhundert usw. Als Quellen werden drei Klavierauszüge (!) der behandelten Opern genannt. (März 1994) Michael Walter

*MARIE-HELENE COUDROY: La critique parisienne des „grands opéras“ de Meyerbeer. Robert le Diable — Les Huguenots — Le Prophète — L'Africaine. Saarbrücken: Musik-Edition Lucie Galland (1988). 329 S. (Studien zur französischen Oper des 19. Jahrhunderts. Band II.)*

Mehr als irgendeiner anderen Gattung der Musik bieten die Zeitungen der Oper Raum in ihrer Feuilletonseiten, vor allem, seit zu Beginn des 19. Jahrhunderts fachkundige Rezen-

senten die ehemaligen Korrespondenten ablösen und somit die bloße Berichterstattung durch ihr wertendes Urteil ersetzen. Ohne gründliche Kenntnis des Pressespiegels der zu untersuchenden Werke läßt sich keine Geschichte der Oper schreiben, zumal in den zeitgenössischen Urteilen der Blick für das hervorstechend Neue ungetrübt hervortritt als in den Betrachtungen späterer, durch neue Stilrichtungen beeinflusster Generationen. Die Realisierung dieses Anspruchs zwingt den Forscher zu einer Sisyphusarbeit, sie ist, namentlich bei ausländischen Opern, aus praktischen und ökonomischen Gründen kaum zu realisieren. Diesen Schwierigkeiten kommen Anthologien von Opernkritiken entgegen, wie sie schon im vorigen Jahrhundert, etwa mit der Herausgabe der Rezensionen von Robert Griepenkerl, Eduard Hanslick und Paul Scudo vorliegen, oder in neuerer Zeit in der Selektion einzelner Themen. So hat Helmut Kirchmeyer Rezensionen über Wagners Werke in einem Dossier zusammengefaßt. Karl Leich Galland beschränkte sich in seinem Dossier auf ein einziges Werk. *La Juive* von Jacques Fromental Halévy

In ihrer Anthologie der Pariser Rezensionen von Meyerbeers vier Hauptopern (*Robert le Diable; Les Huguenots; Le Prophète; L'Africaine*) legt nun Marie Hélène Coudroy die wichtigsten Uraufführungskritiken dieser Welterfolge der Pariser Opéra in einer sorgfältigen Auswertung vor, die einen intensiven, gerafften Überblick über Meyerbeers Werke aus der Sicht von Augenzeugen bietet. Das Buch wurde 1979 als Thèse dem Conservatoire National Supérieure de Musique de Paris eingereicht und durch einen zweiten Teil, der 1981 als Thèse de troisième Cycle von der Sorbonne angenommen wurde, ergänzt. Da es sich um zwei Examensarbeiten handelt, die den geistigen Eigenanteil der Autorin erkennen lassen müssen, steht die Auswertung der Kritiken und ihre Aufschlüsselung nach systematischen Gesichtspunkten („Récit et contenu du livret“; „Forme et Conception du livret“; „Interprétation politique et philosophique du Drame usw.) die durch extensive Zitate aus den Kritiken belegt werden, im Vordergrund. Die Autorin bietet also keine geschlossene Edition der Kritiken und verzichtet durch ihre Beschränkung auf die Uraufführungen auch auf den Gesichtspunkt

der Rezeption, der ja im Falle Meyerbeers von hohem Interesse wäre. Die Konzentration auf einige inhaltliche Gesichtspunkte verstellt leider auch den Blick für die generelle Einstellung des jeweiligen Kritikers zum Werk Meyerbeers.

Die Revue der ausgewerteten Zeitungen ist beeindruckend. Die Verfasserin beschränkt sich nicht nur auf die Fachpresse, sondern schließt auch politische und literarisch orientierte Zeitschriften mit ein, bietet sogar, was der Fachmann ihr zu danken weiß, eine Liste jener Publikationen, die keine einschlägigen Artikel enthalten. Die Zugabe einer Identifikationsliste der Pseudonyme ist äußerst hilfreich.

Für das Thema „Meyerbeer und die französische Presse seiner Zeit“ hat M.-H. Coudroy eine unentbehrliche Vorarbeit geleistet, obgleich man natürlich bedauert, daß infolge der systematischen Aufschlüsselung nicht eine einzige Uraufführungskritik geschlossen in ihrem vollständigen Wortlaut geboten wird. In ihren lesenswerten, informativen Kommentaren verzichtet die Autorin auf Ausführungen über die persönliche Verflechtung von Komponist und Kritiker. In einer Zeit, in der der Journalismus hinsichtlich seiner moralischen Dimension noch zu wünschen übrig ließ, ist allerdings das Hintergrundwissen unentbehrlich, um die Gewichtung einer Rezension einschätzen zu können. Daß die Frères Escudier aus persönlicher Rabulistik und aus Geschäftsneid gegenüber Maurice Schlesinger, Meyerbeers Verleger und Herausgeber der *Revue et Gazette musicale*, auch weil der Maestro ihnen die gewünschten Romanzen für ihre Zeitschrift nicht lieferte, in ihrer *France Musicale* vor allem Negatives herausstellten und auch vor persönlichen Angriffen gegen Meyerbeer nicht zurückschreckten, bedarf als Hintergrundwissen der Erwähnung.

Für jeden Opernexperten, der sich mit den Fragen der französischen Oper im 19. Jh. auseinandersetzt, ist die Kenntnis dieser Arbeit, die die einzigartige Stellung Meyerbeers im Opernleben seiner Zeit reflektiert, unverzichtbar. Die junge Musik-Edition Lucie Galland sollte man ermuntern, das Spezimen der Dossiers geschlossener Uraufführungskritiken fortzusetzen.

(Januar 1994)

Heinz Becker

*Strauß-Elementar-Verzeichnis (SEV). Thematisch-Bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauß (Sohn). Hrsg. vom Wiener Institut für Strauß-Forschung. Tutzing: Hans Schneider (1992). S. 1–374.*

Das sowohl von seiten der Herausgeber als auch von seiten des Verlegers kühne und zeitaufwendige Unternehmen eines thematischen Katalogs sämtlicher Werke von Johann Strauß (Sohn) ist auf drei Bände angelegt, die jedoch in einzelnen, zeitlich unregelmäßig und dadurch verlegerisch-freundlich erscheinenden Heften seit 1990 herausgebracht werden. Mit der fünften Lieferung (1993) dürften zwei Drittel des ersten Bandes vorliegen.

Wie dem der ersten Lieferung vorgebundenen Inhaltsverzeichnis zu entnehmen ist, werden im zweiten Band die Werke mit Opuszahl 351 bis 479 beschrieben, denen die Werke ohne Opuszahl, die Gemeinschaftsarbeiten der Brüder Strauß, Bearbeitungen, zweifelhafte Werke sowie ein „Melodienregister nicht zugeordneter Skizzen“ folgen werden. Der dritte Band soll die Bühnenwerke, Entwürfe und Projekte enthalten, dazu eine chronologische Werkliste, eine Liste der verschollenen Werke sowie Register nach Personen, Orten, Werken und Aufführungsstätten.

Es gab natürlich schon vorher Verzeichnisse der Werke des Komponisten (A. Weinmann, M. Schönherr); von einer Erschließung und Aufarbeitung der Quellen und der lange vernachlässigten Strauß-Forschung konnte dabei aber keine Rede sein, zumal die Fülle des Materials von einem einzelnen auch kaum zu bewältigen gewesen wäre. Unter der Leitung von Ernst Hilmar wurden daher verschiedene Mitarbeiter für die einzelnen Bereiche angesetzt, denen überdies zahlreiche Berater zur Seite stehen, die alle in einer, jeweils den Lieferungen eingelegten Beilage namentlich genannt werden. Diese Beilage enthält auch das mit jeder Lieferung umfangreicher werdende Literaturverzeichnis, das zeigt, daß offenbar auch die neuesten Forschungsergebnisse bis zur letzten Minute eingearbeitet werden, ermöglicht durch das verwendete Computerprogramm, mit dem der Katalog, einschließlich der Musikincipits erstellt wird.

Die bisher vorliegenden Beschreibungen der Werke Opus 1 bis 250 wurden mit einer derartig detailfreudigen und alle Kriterien aufschlüsselnden und berücksichtigenden Akribie

vorgenommen, die kaum zu überbieten ist. Ausführlich dargelegt werden: Besetzung, Zeit der Entstehung, Widmungsträger und erste Aufführungen. Es folgen, unter Angabe der Fundorte und Signaturen, die Beschreibungen der — sofern vorhanden — autographen Skizzen und Partituren, der Abschriften (auch der verschiedenen Bearbeitungen) und der Drucke (mit ihren Zeitungsanzeigen). In den Anmerkungen und den anschließenden Literaturnachweisen werden Forschungsergebnisse zum Werk und das Umfeld von Widmungsträgern festgehalten.

Nach der zu Beginn angegebenen Besetzung sind die einzeiligen Musikincipits für jeden neuen Werkabschnitt eingeschaltet. Notiert ist nicht nur das „erste vollständige Thema ... samt eventuell vorhandener Parallel- oder Gegenstimmen“ (S. IX), sondern auch die Instrumentation der anderen, diese Melodie spielenden Instrumente. Sowohl der Takt des neu einsetzenden und mit Musikincipit wiedergegebenen Werkabschnitts als auch die Gesamttaktzahl eines Werks werden vermerkt, sogar auch die Anzahl der von Strauß davon notierten Takte. Die Kompositionen werden in den drei Katalogbänden durchnummeriert. Die Zählung bis 479 deckt sich mit den im allgemeinen chronologischen Opuszahlen von 1 bis 479, so daß eine Zitierkonfusion vermieden wird.

Die Quellenlage der ersten vorliegenden 250 Opusnummern stellt sich nicht sehr günstig dar: die autographen Partituren sind meist verschollen, zeitgenössische, von Strauß autorisierte und durchgesehene Abschriften, z. B. von Johann Proksch oder Franz Bachhammer, selten, etwas häufiger sind autographe Skizzen. Die Beschreibung eines Werks stützt sich daher, zumindest was die bisher vorliegenden Nummern betrifft, vor allem auf die Drucke, die jedoch meist kurz nach Entstehen des Werks oder zumindest zu Lebzeiten erschienen sind.

Lesenswert, da informationsreich und vermutlich alle Details ausschöpfend, sind die Darlegungen zur Entstehung und zu den ersten Aufführungen sowie die ergänzenden Angaben in den Anmerkungen zu den einzelnen Werken. Denn in den bekannt fantasievollen und oft lustigen Namen der Walzer, Quadrillen, Polkas und Märsche der ersten fünf vorliegenden Lieferungen spiegelt sich nicht nur anschaulich das musikalische Umfeld des

betreffenden Werks wider, sondern in den Beschreibungen wird dadurch auch zugleich ein facettenreiches Panorama des Musiklebens, vor allem in Wien, ausgebreitet.

Der Katalog ist typographisch äußerst übersichtlich und ansprechend angelegt und läßt damit auch ein schnelles Nachschlagen und Informieren zu. Vorbildlich in seinen Beschreibungen und seiner dargelegten Materialfülle wird dieser Katalog, nach Herausgabe der letzten Lieferung, ein hervorragendes Denkmal zum hundertsten Todestag (1999) dieses fruchtbaren Komponisten sein.

(März 1994) Gertraut Haberkamp

*EDUARD HANSLICK. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Band I, 1 Aufsätze und Rezensionen 1844–1848. Hrsg. und kommentiert von Dietmar STRAUSS. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag (1993) 376 S.*

Es entspricht dem Rang Eduard Hanslicks, des in der Musikgeschichte wohl bekanntesten, man möchte sagen, des prototypischen Musikkritikers, daß ihm in jüngster Zeit verstärkte wissenschaftliche Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Nach den Neuausgaben seiner Lebenserinnerungen (1987) und einer Auswahl seiner Kritiken (1989) ist in dieser Hinsicht besonders die kritische Edition seines musikästhetischen Hauptwerks *Vom Musikalisch Schönen* (1990) zu nennen. Deren Bearbeiter, Dietmar Strauß, legt nun den ersten Band einer historisch-kritischen Ausgabe sämtlicher Schriften Hanslicks vor. Damit ist der Anfang eines ehrgeizigen Unternehmens gemacht, dem man einen glücklichen Ausgang auch dann mit Nachdruck wünscht, wenn man die Notwendigkeit des Vorhabens in dieser Form trotz zweifellos gewichtiger Argumente, wie sie vom Herausgeber formuliert werden, nicht völlig einsieht (auch vor dem Hintergrund, daß die literarischen und kritischen Schriften eines Weber, Schumann, Wagner, Wolf und anderer tatsächlich dringend einer sorgfältigen Ausgabe bedürfen)

Der erste Teil des Einleitungsbandes dokumentiert Hanslicks frühes publizistisches Schaffen, angefangen von den Prager Rezensionen des Neunzehnjährigen bis hin zu jenen musikkritischen, politischen und religionsphilosophischen Schriften aus dem Revolutionsjahr 1848, mit dessen Beginn ihr Verfasser sein

erstes hauptamtliches Engagement bei der *Wiener Zeitung* antrat. Schon bei diesen Texten begegnet der Leser einem schriftstellerisch hochbegabten, journalistisch gewandten Autor, zudem einem Schreiber, der bereits über ein beachtlich sicheres musikalisches Urteil verfügt. Hier war jemand für sein Metier geboren, und die widerstandslos verlaufende Kritikerkarriere wird angesichts von Hanslicks Qualitäten im Rückblick niemanden verwundern.

Wie es nicht anders sein kann, sind alle Texte aus dem Tageserlebnis und für den Tag geschrieben. Dem heutigen Leser, wenn er sich nicht intensiv mit dem Vormärz und seinen spezifisch österreichischen Ausprägungen beschäftigt hat, sind sie nicht mehr selbstverständlich. Das waren sie auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur noch zum Teil, weswegen Hanslick sie anläßlich von späteren Sammelpublikationen durchweg bearbeitet hat. Nicht diesen Fassungen letzter Hand, sondern den Erstdrucken folgt die Ausgabe. Das bedeutet eine vom philologisch-historischen Standpunkt aus gesehene richtige Entscheidung, zwingt unter dem Anspruch der kritischen Edition in der Folge jedoch zum Aufbau von Lesartenverzeichnissen; inwieweit sich dieser Aufwand bei der Textsorte ‚Musikkritik‘ (und bei Hanslick in wohl mehreren hundert Fällen) lohnt, wird sich im Fortgang der Ausgabe erweisen. Mit der Wiedergabe der Erstfassungen gelangen allerdings unzählige kommentarbedürftige Details in die Texte zurück.

Strauß hat im vorliegenden Band versucht, das geschichtliche Umfeld im weitesten Sinne einerseits in Kurzerläuterungen zu den Texten, andererseits in drei übergreifenden Essays zu erschließen. Das Ergebnis ist nicht in allen Teilen befriedigend ausgefallen. Abgesehen von der wenig beflügelten Sprache des Herausgebers, kleineren formalen Ungeschicklichkeiten (nicht immer sind die verkürzten bibliographischen Angaben zu vollständigen Eintragungen im Literaturverzeichnis aufgeschlüsselt worden, welche Titel verbergen sich z. B. hinter L. Thaler 1984 oder L. Schmidt 1990?), dem Hang zu Wiederholungen und dem gelegentlich zu apologetischen Unterton — „Die These von Hanslick, dem Fortschrittlichen, dürfte am Ende analog zu Schönbergs Brahmsaufsatz zumindest die Diskussion beleben“ heißt es da beispielsweise (S. 270) —, abgesehen von dem allem vermißt man die souveräne Kenner-

schaft aus einer Perspektive, die sich von der des Helden zu lösen vermag und die Phänomene aus höherer Warte in größere historische Zusammenhänge einordnet.

Da der Raum für eine ausführliche Erläuterung dieses Einwandes fehlt, muß ein Hinweis genügen. Wenn Strauß pauschal behauptet, die „Betrachter“ seien sich „bis heute darin [einig], daß erst nach 1848 ein Umbruch zu verzeichnen war, der dann zu einer neuen Blüte des Musiklebens führte“ (S. 278f.), so übergeht er damit alle jene fruchtbaren Reformansätze vom Beginn der 1840er Jahre — Philharmonische Konzerte, Wiener Männergesangsverein, *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* —, die schon um einiges früher zukünftsträchtige Entwicklungen einleiteten. An dieser Tatsache ändern auch kritische Äußerungen von unmittelbaren Zeitgenossen und spätere von Hanslick nichts: deren Motive liegen zumeist in bestimmten politischen oder ‚kunstmoralischen‘ Anschauungen begründet, sofern sie sich nicht bloß schlechten persönlichen Erfahrungen verdanken. Für die Zeit von 1840 bis zur Revolution hat die Forschung jedenfalls schon differenziertere Ergebnisse vorgelegt (die nach Ausweis der Bibliographie nicht umfassend berücksichtigt worden sind)

Erfüllt somit der erste Band der Hanslick-Gesamtausgabe im Kommentarteil nicht ganz die an eine historisch-kritische Ausgabe zu stellenden Ansprüche, so bleibt sein Wert in der Erschließung und Darbietung der Texte unangefochten.

(Januar 1994)

Ulrich Konrad

*Der junge Liszt. Referate des 4. Europäischen Liszt-Symposiums Wien 1991* Hrsg. von Gottfried SCHOLZ. Redaktion. Cornelia SZABO-KNOTIK und Gerhard WINKLER. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1993. 144 S., Notenbeisp. (*Liszt-Studien 4.*)

GERHARD ROHLFS: *Erinnerungen an Franz Liszt (Weimar 1871–1886)* Neu hrsg., ergänzt durch *Liszt-Briefe aus dem Rohlf's-Nachlaß des Museums Schloß Schönebeck, Bremen, und mit Anmerkungen versehen von Klaus REINHARDT* Hannover: Verlag Jan Reinhardt 1993. 33 S., Abb.

Seit den zeitlich weit auseinanderliegenden Studien von Rudolf Kokai (1933) und Dieter Torkewitz (1978) ist Liszts kompositorisches

Frühwerk nur vereinzelt und gelegentlich Gegenstand systematischer Untersuchung gewesen. Daß sich das 1991 in Wien durchgeführte 4. Europäische Liszt-Symposium, dessen Referate mit den *Liszt-Studien 4* vorgelegt werden, sich den „jungen Liszt“ zum Thema genommen hat, ist daher vorab als erfreuliche Tatsache zu werten. Einen deutlichen Schwerpunkt legt der Band auf die vielgeschmähte Gattung der Opernparaphrase. So weist Zsuzsanna Domokos an strukturellen Eigenheiten der frühen Lisztschen Paraphrasen den Einfluß seines Lehrers Carl Czerny nach; Wolfram Huschke zeigt, daß man der spezifischen Leistung Liszts auf diesem Gebiet ohne eingehende Kenntnis der breiten Bearbeitungspraxis um 1840 gar nicht gerecht werden kann. Die Transkriptionen und Paraphrasen haben bei Liszt prinzipiell mit den am „Werk-Text“ orientierten Bearbeitungen (den „partitions de piano“) die Intention gemeinsam, „die Werk-Idee überzeugend zu übersetzen“ (S. 98). Der Beitrag von Andras Batta stellt die Lisztschen „Reformparaphrasen“ dezidiert als einen wichtigen Baustein in der Vorgeschichte der Symphonischen Dichtung dar (S. 138). Dieser Ansicht widerspricht vehement das Referat Gerhard Winklers, eine umfangreiche vergleichende Untersuchung der Lisztschen und Thalberg'schen *Hugenotten-Paraphrasen*. Freilich argumentieren Winkler und Batta auf unterschiedlichen Ebenen. Während Winkler darauf hinweist, daß das musikalische Material der Opernparaphrasen im Unterschied zu dem der Symphonischen Dichtungen ja „ästhetisch gesehen Sekundärtext“ sei (S. 126), betont Batta das beide Gattungen verbindende Moment des Primats des musikalischen Gehalts. Mit dem legendären Liszt-Thalberg-Kampf von 1837 beschäftigt sich auch Rainer Kleinertz. Liszts Beethoven-Transkriptionen werden vor diesem Hintergrund als Schlüsselwerke der Selbstfindung Liszts in der Absetzbewegung gegen „bloßes Virtuositentum“ gedeutet (S. 61). Eine starke (und problematische) These zu Liszts Beethoven-Nachfolge stellt Hartmut Krones auf: In der Ausformulierung eines Programms im Unterschied zu seiner Verschweigung sei „vielleicht der einzige grundsätzliche Unterschied im ästhetischen Denken von Franz Liszt und Ludwig van Beethoven zu sehen“ (S. 45). Krones will zeigen, in welchem Ausmaß Liszt aufgrund seiner Ausbildung der in Wien unter-

gründig weiterwirkenden Tradition der barocken Rhetorik verpflichtet ist; die Inhaltsgebundenheit seiner Musik sei eine in diesem Sinne rhetorische. Andere Beiträge dieses durchaus perspektivenreichen Bandes seien wenigstens genannt: So bringt Mária Eckhardt Licht in die verwickelte Druckgeschichte der frühen Männerchöre; der Entwicklung der Lisztschen Klaviertechnik und seiner Klangvorstellung gehen in zwei Referaten Hans Kann und Harald Ossberger nach, und mit den von Liszt auf seinen Konzerttourneen gespielten Klavieren (und den Lisztschen Auswahlkriterien) beschäftigt sich Geraldine Keeling. Insgesamt ist der Band, dessen Beiträge aufgrund ihrer wohl unumgänglichen Umfangsbeschränkung oft mehr anschneiden als ausführen können, dadurch begrüßenswert, daß er auf Liszts frühe Jahre als auf einen noch viele offene und lohnende Fragen der Liszt-Forschung enthaltene Arbeitsgebiet nachdrücklich aufmerksam macht.

Die *Erinnerungen an Franz Liszt (Weimar 1871–1886)* des seit seiner Ansiedlung in Weimar 1871 mit Liszt befreundeten Afrikaforschers Gerhard Rohlf s stehen nun in dem von Klaus Reinhardt herausgegebenen und kommentierten Bändchen wieder leicht greifbar zur Verfügung — mit leichten Textkürzungen, aber um einige Liszt-Briefe ergänzt —, nachdem sie zu Beginn des Jahrhunderts schon zweimal posthum publiziert worden waren. 1900 in *Westermanns Monatsheften* und 1913 in Konrad Guenther s Rohlf s-Biographie. Rohlf s' Liszt-Erinnerungen haben zwar — schon vom Umfang her — bei weitem nicht die Bedeutung wie die etwa den gleichen Zeitraum abdeckenden *Lisztiana* Lina Ramann s (Michael Saffles *Guide to Research* erwähnt zum Beispiel die Rohlf s-Erinnerungen gar nicht), aber sie bilden doch eine wertvolle biographische Quelle, die dem überlieferten Liszt-Bild aufschlußreiche Einzelzüge hinzufügt. Die dem Text beigegebenen Liszt-Briefe freilich stellen in der Überzahl lediglich Einladungen zu Ausflügen, Dinners und Whistpartien dar. Ein kleiner Hinweis zu dem ansonsten korrekten und sorgfältigen Kommentar: Der „Mr. Hatton“, den Liszt im Brief Nr. 2 erwähnt (S. 21), ist nicht, wie Klaus Reinhardt kommentiert, der mit Liszt gleichaltrige britische Komponist John Liptrott Hatton (S. 31), sondern Hans von Bülow s Enkelschüler und späterer Meininger Hofpianist G. F. Hat-

ton, der Bülow bei einem Vorspiel vor Liszt im Sommer 1880 — aus dieser Zeit stammt der erwähnte Brief Liszt — „in Weimar recht viel Ehre gemacht hat“ (H. v. Bülow; *Briefe und Schriften VII*, S. 25)

(Dezember 1993) Hans-Joachim Hinrichsen

ANSELM HARTMANN: *Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaffen von Franz Liszt. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1991 III, 316 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 168.)*

Gegenüber einer depravierten katholischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, die einer Funktionalität wegen komplexere kompositorische Verfahren kaum zulassen wollte, verwandte Liszt auch in seiner liturgischen Musik jene Techniken von Thementransformation und unkonventioneller Formbildung, die in gleicher Weise seine anderen „großen“ Werke, Sonate und Symphonische Dichtungen, prägen. Keineswegs zwangsläufig suspendieren Erfordernisse der Liturgie künstlerische Standards einer Musik für den Gottesdienst.

Inwieweit Liszts Messen einem Anspruch von „Kunst“ genügen, zeigt Hartmann durch den Aufweis vielfältiger motivisch-thematischer Verbindungen zwischen einzelnen (Teil-)Sätzen sowie einer Diskussion der formbildenden Tendenzen verschiedener Konfigurationen des ursprünglichen Materials. Der ebenso systematischen wie nüchternen Beschreibung satztechnischer Sachverhalte entspricht eine präzise Diktion in schlichten Protokollsätzen, deren Inhalte an wenigen zentralen Stellen gebündelt werden und in anschließender Interpretation wichtige Erkenntnisse ermöglichen. So vermag durch Auswertung von Skizzenmaterial Liszts, seiner Korrekturen am Autograph wie auch späterer Revisionen deutlich zu werden, daß formkonstitutive Partien mit korrespondierenden thematischen Gestalten versehen wurden, deren Angleichung an den jeweiligen Text erst in einem späteren Stadium geschah.

Daß die Komposition von Messen für Liszt eine „Herzensangelegenheit“ gewesen sei, steht für Hartmann außer Frage, ebenso ihr Charakter als an den Kirchenraum gebundener, liturgischer Kunst. Doch auf eine Diskussion der Religiosität Liszts, seiner subjektiven Frömmigkeitshaltung und deren praktische wie

auch kompositorische Umsetzung an verschiedenen biographischen Stationen kann Hartmann um so leichter verzichten, als ihre Grundzüge in den Arbeiten von Peter Schwarz, Ernst Günther Heinemann und Ralph P. Locke bereits umrissen wurden. Deren Studien ergänzt Hartmann mit seiner primär analytisch angelegten, auf eingehenden Quellenstudien basierenden Dissertation auf das schönste.  
(Dezember 1993) Michael Heinemann

Dieter BORCHMEYER. *Wagner-Literatur — Eine deutsche Misera. Neue Ansichten zum ‚Fall Wagner‘*, In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 3. Sonderheft: Forschungsreferate 2. Folge, Tübingen. Max Niemeyer Verlag 1993. S. 1—62.

Borchmeyer präsentiert mit dieser Studie einen Literaturbericht, wie man ihn sich kaum besser vorstellen kann. In 14 Abschnitten wird die einigermaßen ernstzunehmende Wagnerliteratur etwa des letzten Jahrzehnts dargestellt, ausgenommen freilich „editions- sowie rein musikwissenschaftliche Arbeiten“ (S. 15). Die Überschriften der Abschnitte werfen ein bezeichnendes Licht auf das, was im Fall Wagner allgemein für relevant gilt oder die Beschäftigung mit diesem Thema (immer noch und immer wieder) prägt: „Theaterkritik“, „Mythos“, „Antisemitismus“, „Ring-Deutung“, „Wagner-Nietzsche“, „Wagnerianer und Antiwagnerianer“ etc. Charakteristisch für die Situation der Wagnerforschung ist die Überschrift „Wagner-Literatur zwischen Wissenschaft und Feuilletonismus“, noch sprechender der Titel des 4. Abschnitts: „Wagners Texte und Briefe — eine editorische Misere“ Während alle Welt glaubt, im Fall Wagner mitreden zu sollen und auch zu können, liegen weder seine Operntextbücher noch seine Theoretischen Schriften und Briefe in vollständigen und vor allem zuverlässigen Ausgaben vor. Man redet also, pointiert ausgedrückt, über einen Gegenstand, den man gar nicht genau kennt. Es ist Borchmeyers großes Verdienst, hier ebenso deutlich wie energisch auf eine unglaublich-groteske und unerträgliche Situation aufmerksam gemacht zu haben. Hoffen wir, daß diese Schärfung des Bewußtseins für die Notwendigkeit philologischer Betrachtungsweise (was hier nur heißen soll, auf der Basis zuverlässiger Texte) Früchte zeitigt. Gerade im Fall Wagner ist Philologie besonders nötig.

Zu bewundern sind der Fleiß und die Geduld, mit denen sich Borchmeyer durch die Fülle der meist nicht eben ersprißlichen jüngeren Wagnerliteratur hindurchgelesen hat, und mehr noch, daß ihm dabei weder das Interesse an der Sache noch die Lust am Schreiben darüber verlorengegangen sind. Es ist ein Genuß, seinen Bericht zu lesen, und wenn man einmal angefangen hat, kann man kaum mehr aufhören.

Wenn dennoch ein paar Einwände erhoben werden, so schmälern sie das ausgesprochene Lob in keiner Weise. Borchmeyer trifft die unbestreitbar richtige Feststellung, daß weder die Operntexte noch Schriften und Briefe in zuverlässigen Ausgaben vorliegen. Dies gilt nicht minder für die Partituren, die kritische Gesamtausgabe ist erst im Entstehen begriffen und längst nicht abgeschlossen. Dennoch stellt Borchmeyer mit Bedauern fest (S. 6), „daß es seit langem keine wirklich umfassende Wagner-Monographie von musikwissenschaftlicher Seite gibt“ Hier scheint mir ein Widerspruch zu bestehen. Die geforderte Monographie ist erst möglich, wenn die Gesamtausgabe fertig vorliegt. Immerhin wird ja aber an einer kritischen Ausgabe wenigstens der musikalischen Werke gearbeitet; von den Schriften kann man das leider nicht behaupten, und die Briefausgabe, so weit sie auch von der Einlösung wissenschaftlicher Ansprüche entfernt ist, hat soeben, wie man hört, ihr Erscheinen eingestellt. Es muß also vorab darum gehen, diese Projekte zu propagieren, damit endlich zuverlässige Ausgaben verfügbar sind. Danach ist Zeit für die großen Monographien. Es ist freilich die Frage, ob deren Zeit nicht vorbei ist. Nicht allein die Musikwissenschaft und die Wagnerforschung haben ihr Fehlen zu beklagen. Im übrigen war das Medium der Forschung stets weniger das Buch als vielmehr der Aufsatz, die Zeitschriftenpublikation, und es ist vielleicht die einzige Schwäche von Borchmeyers Bericht, daß er vorab oder ausschließlich von Büchern handelt.  
(Dezember 1993) Egon Voss

FINN BENESTAD und DAG SCHJELDERUP-EBBE: *Edvard Grieg. Mensch und Künstler. Aus dem Norwegischen von Tove und Holm FLEISCHER*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (1993). 347 S., Abb., Notenbeisp.

Die beiden Autoren — wohl die besten Kenner des Griegschen Schaffens — erhielten für

ihre Biographie des norwegischen Meisters 1980 den Edvard-Grieg-Preis. Reichlich spät erscheint nun die deutsche Ausgabe. Eine russische und englische Fassung wurden bereits 1986 bzw. 1988 publiziert. Trotz erheblicher Kürzungen vor allem in Bezug auf Werkanalysen und Notenbeispiele vermittelt diese Ausgabe mit ihren zahlreichen neuen, bisher unbekanntem Dokumenten ein umfassendes Bild des Menschen und Künstlers. Es erfolgt keine Glorifizierung und Verherrlichung aus nationaler Sicht, gleichwohl wird die Liebe zu dem großen norwegischen Komponisten immer deutlich. Kritisches wird nicht ausgespart, so bei offensichtlich mißglückten Werken. Das bisher vollständigste Werkverzeichnis mit dem zum ersten Mal in der Grieg-Literatur beigegebenen Incipits erhöht den wissenschaftlichen Wert des Buches. Als äußerst praktikabel erweist sich die Trennung in einen Hauptteil mit weitgehend chronologischer Darstellung und Kommentarspalte mit zusätzlichen Zitaten, biographischem Material, Bildtexten sowie Erklärungen der Musikbeispiele. Die Publikation ist reich bebildert und von hoher ästhetischer Qualität. Ein kombiniertes Personen- und Sachregister sowie Werkregister und Literaturverzeichnis erleichtern den Umgang mit dieser faktenreichen Veröffentlichung. Trotz der überreichen Details wird durch gut gegliederten Aufbau, ansprechendes optisches Äußeres und leicht verständliche sprachliche Diktion die Lektüre zum fesselnden Erlebnis. Abgesehen von einigen verschriebenen Zahlen (so muß es auf S. 45 „1881“, nicht „1981“ heißen) sind keine Druckfehler festzustellen.

Ausführlich werden die Wurzeln der Kunst Griegs und die Suche des Komponisten nach seiner norwegischen Identität dargestellt. Der Weg von „wilder“ Norwegenbegeisterung zur abgeklärten Haltung wird deutlich. Trotz europäisch-kosmopolitischer Tendenzen belegen die authentischen Zeugnisse eindeutig, daß „sein Weg als Komponist über das Nationale, über den Volkston gehen mußte“ (S. 260). Daß die oft überbewertete positive Einstellung zu seinem Heim Troidhaugen zeitweilig den Charakter einer Haßliebe annimmt, lassen zahlreiche Briefbelege erkennen. Überhaupt erhält das Ambivalente in der Persönlichkeit Griegs eine stärkere Akzentuierung als bisher. Der Zusammenhang zwischen Griegs künstlerischen Krisen und der Ehekrise wird wohl erstmalig im

deutschen Schrifttum in dieser Deutlichkeit herausgestellt, der Lebensgefährtin und Cousine Nina ein breiter Raum gewidmet. Die Beziehungen zu Leis (Elise) Schjelderup finden — soweit es der Zusammenhang erfordert — Andeutung. Wir begegnen zahlreichen europäischen Künstlern, mit denen Grieg in Norwegen und während seiner vielen Reisen zusammengetroffen ist (u. a. Brahms, Bruckner, Liszt, Massenet, Saint-Saens, Strauss, Tschai-kowski, Björnson, Ibsen). Vor allem aber findet die prägende Freundschaft zu Frants Beyer gebührende Berücksichtigung. Auch für Griegs Tätigkeit als Pianist und Dirigent werden wichtige Belege erbracht. Die wenig ergiebigen Leipziger Studienjahre sowie die späteren wichtigen Besuche in dieser Stadt mit dem Zentrum der deutschen Grieg-Rezeption um Max Abraham dürften vor allem den deutschen Leser interessieren.

Wer sich näher mit Grieg beschäftigen will, kann an dieser wichtigen Publikation nicht vorübergehen. Eine Einbeziehung der zahlreichen Werkanalysen der norwegischen Fassung hätte den Wert dieser Ausgabe sicherlich bedeutend erhöht. In schöner Transparenz haben es die Autoren verstanden, Griegs Äußerung umzusetzen, daß Künstler und Mensch „in höchstem Grade miteinander verbunden sind“ (März 1994) Eberhard Möller

*VEIJO MURTOMÄKI: Symphonic Unity The Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius. Helsinki: Veijo Murto-mäki (1993). VIII, 339 S. (Studia Musicologica Universitatis 5.)*

Mit dieser Studie legt Veijo Murto-mäki die — in enger Zusammenarbeit zwischen Autor und Übersetzer (Henry Bacon) entstandene — englischsprachige Version seiner finnischen Dissertation von 1990 vor. Die ausschließlich formanalytische Arbeit zeugt von einer beeindruckend gründlichen Auseinandersetzung mit der skandinavischen und angelsächsischen Forschungsliteratur; sie will jedoch vor allem der auffälligen Reserviertheit der deutschen Musikwissenschaft gegenüber Sibelius, wie sie symptomatisch in dem überaus scharfen und jahrzehntelang nachwirkenden Verdikt Theodor W. Adornos zum Ausdruck kommt, die Grundlage entziehen. Die Hauptthese, zu deren Begründung Murto-mäki umfangreiches und

detailliertes analytisches Material ausbreitet, sieht Sibelius als den legitimen Erben und schöpferischen Fortsetzer der deutsch-österreichischen Symphonik des 19. Jahrhunderts. Durch das symphonische Œuvre von Sibelius im speziellen ziehe sich — so wie durch die Symphonik seit der Wiener Klassik im allgemeinen — das von Werk zu Werk zunehmend dichter organisierte Streben nach „symphonic unity“ (S. 30). Dieses Konzept von „unity“ ist für Murtomäki — und damit begründet er seine methodologische Hauptentscheidung — in erster Linie auf der Darstellungsebene der Tonalität realisiert (deren sträfliche Vernachlässigung er der gängigen analytischen Literatur vorwirft). In der Tat ist hier, wenn auch nicht in ausdrücklicher Auseinandersetzung, die Gegenthese zu Adorno anvisiert: Hatte dieser in der *Philosophie der neuen Musik* von einem bloßen, gleichsam defensiven „Haushalten“ des Komponisten mit den traditionellen Mitteln der Tonalität gesprochen, so geht es Murtomäki um den Nachweis, daß die Tonalität im Gegenteil, gleichsam offensiv, das unerschöpfliche und stets erneuerungsfähige konstruktive Hauptelement der Sibelius'schen Symphonik sei. Formbildung durch Tonalität (und erst in zweiter Linie durch thematische Prozesse) ist denn auch der zentrale Untersuchungsgegenstand, dem sich Murtomäki unter exklusiver Anwendung des Schenkerschen Analyseinstrumentariums nähert. (Ein bedauerlicher Lapsus bei der Redaktion des Buchs hat im Anmerkungsapparat, S. 298, ausgerechnet die Fußnote, die auf Schenkers Definitionen seiner Hauptbegriffe verweist — Anm. 12 auf S. 10 — verschwinden lassen.) Mit der Wahl der Analysemethode verbindet sich eine interpretatorische Grundsatzentscheidung, die man immerhin problematisch finden kann: Als grundlegend für die gesamte Symphonik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts und somit in Entsprechung zu seiner Hauptthese auch für Sibelius, sieht Murtomäki die zwar modifizierte, aber im Kern ungebrochene Herrschaft des in der amerikanischen Musikwissenschaft (E. T. Cone, Ch. Rosen) postulierten „sonata principle“, das die Erfassung einer durchgängigen harmonischen bzw. tonalen „tension“ (S. 259) zum Ziel der Analyse erhebt (Schenker sprach von der „Spannung über alle Formteile

hinweg“). Murtomäkis auf dem Gebiet der formbildenden Harmonik lückenlos stringent verfahrenender Sibelius ist in einem nicht geringen Ausmaß ein Resultat dieser Vorentscheidung: Bezeichnenderweise sieht sich Murtomäki angesichts des Kopfsatzes der *Fünften Symphonie* (mit einer Wiederkehr der Tonika am Ende der Doppelsexposition und in der Mitte der Durchführung) für die Auffindung einer satzübergreifenden Spannung zum Wechsel der Argumentationsebene (Thematik statt Harmonik) gezwungen (S. 165f.).

Das Hauptverdienst der außerordentlich gründlichen und analytisch genauen Arbeit liegt darin, die Tonalität in ihrer zentralen Bedeutung als Konstruktionsmittel bei Sibelius wirklich plausibel und — die mögliche Diskussion um Einzelfragen immer vorbehalten — grundsätzlich nachgewiesen zu haben. Die durch die Komprimiertheit fast unvermeidlichen Ungenauigkeiten des ersten Kapitels (das nicht weniger will, als auf 20 Seiten einen Überblick über die abendländische Symphonik sowie über die Begriffsgeschichte der „organischen“ Einheit zu vermitteln) und die Debatte um die letztlich zweitrangige Frage nach der „wahren“ Beethoven-Nachfolge fallen demgegenüber nicht ins Gewicht. Der Autor kann zeigen, wie jede der sieben vollendeten Sibelius-Symphonien ihre eigene harmonisch-tonale und damit auch formale Problemstellung entwickelt; besonders überzeugend ist die vorsichtige Relativierung des in der Literatur oft einseitig hervorgehobenen „Modernismus“ der *Vierten Symphonie* (besonders: S. 93–98), die überhaupt erst den Schritt zur *Fünften Symphonie* — durchaus kein „Rückschritt“, wie oft behauptet — verständlich werden läßt. Spezielles Augenmerk richtet Murtomäki, terminologische Fragen stets sorgfältig abwägend, auf die allmähliche Herausbildung der „fusion form“ (einer additiven Verkopplung zweier Satzcharaktere), die über die Stationen der *Dritten* und der *Fünften Symphonie* in der einsätzigen *Siebten Symphonie* ihr logisches Ziel erreicht. Dieses Spätwerk trotz seiner (scheinbaren) „monotony“ als ausgefeiltes „tonales Drama“ zu erweisen, gehört zu den vielen Einsichten, die die mühevollen Lektüre des Buches zu einer lohnenden Anstrengung machen. (Dezember 1993) Hans-Joachim Hinrichsen

*FREDERIQUE PATUREAU: Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875—1914. Liège: Pierre Mardaga 1991 489 S., Abb.*

Bei diesem Band handelt es sich um eine soziologische Untersuchung der Pariser Oper seit ihrer Übersiedlung in den Neubau von Charles Garnier im Jahre 1875 bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs. Der Umfang des Buches entspricht der überragenden Rolle, die dem Palais Garnier innerhalb des französischen Selbstverständnisses als Kunstnation zukam. Für den Musikwissenschaftler erscheint anfangs etwas enttäuschend, daß von Musik kaum die Rede ist. Akzeptiert man jedoch die Prämisse der soziologischen Untersuchung und hält sein Wissen um die Operngeschichte des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bereit, so bietet der Band eine Überfülle interessanter Gesichtspunkte, die ein Musikhistoriker, der auch Soziologie betreibt, vermutlich nicht herausarbeiten würde oder könnte. Einige wenige Kritikpunkte sollen vorab erwähnt werden, die jedoch der Bedeutung dieser Untersuchung keinen Abbruch tun. Etwas hinderlich ist eine große Weitschweifigkeit der Formulierung, die zudem verknüpft ist mit einem von rhetorischen Fragen überfrachteten Stil. Für den Musikwissenschaftler interessante Ergebnisse erscheinen manchmal nur en passant, manchmal muß man sie indirekt erschließen. Dies dürfte allerdings eher eine Folge des soziologischen Blickwinkels sein als ein Mangel der Darstellung. Frappierendstes Beispiel hierfür ist, daß nirgends explizit gesagt wird, wann die Tradition des Ballett-Intermediums im Palais Garnier endlich aufgebrochen wurde. Auch hätte man sich neben der Übersicht über die 77 zwischen 1875 und 1914 neueinstudierten Opern vollständige Repertoirelisten für jedes Jahr mit Angabe der Aufführungshäufigkeit gewünscht.

Im ersten Teil des Buches werden die interne Struktur des Palais Garnier untersucht, die Position des Direktor-Unternehmers, die Verbindungen zwischen Oper und Staat, Finanzierung, Haushaltsführung und Erträge sowie als wichtigste Personalgruppe das Sängersenemble. Im zweiten Teil wird das Repertoire besprochen; neben einer kurzen Erwähnung des Standardrepertoires der großen romantischen Oper, das aus lediglich 15 Werken bestand (Meyerbeer 4, Halévy 2, Donizetti 2, Rossini 2, Auber 1, Gounod 1, Thomas 1, Weber 1 und

Mozart 1), die pausenlos gespielt wurden und die Basis aller Einnahmen darstellten, behandelt Patureau ausführlich das Procedere von Neueinstudierungen, wobei hierunter echte Uraufführungen, französische Erstaufführungen ausländischer Komponisten sowie Neueinstudierungen von länger nicht oder nur in der Provinz gespielten Werken zu verstehen sind. Im dritten Teil folgt eine Untersuchung des Publikums, wobei dem Kreis der Abonnenten besondere Beachtung geschenkt wird. Im Nachwort zieht die Autorin die Verbindung zum Neubau der Bastille-Oper (Baubeginn 1982), in der mit 100 Jahren Verspätung eine Idee zu baulicher Verwirklichung kam, deren Diskussion in Parlament und Öffentlichkeit das elitäre Palais Garnier schon von der Einweihung 1875 an begleitet hatten, nämlich die Diskussion um eine volksnahe, in einem populären Viertel gelegene „Oper für alle“ zu erschwinglichen Preisen. Kurios mutet heute die Spielplan- und Abonnementsorganisation des Palais Garnier an: das Haus wurde das ganze Jahr über bespielt, neben die ca. 200 Opern- und Ballettaufführungen traten Galaabende, Bälle und zahlreiche sonstige Sonderveranstaltungen sowie Konzertmatineen. Abonnements gab es für die Opernspieltage Montag, Mittwoch und Freitag, wobei diese fest im Griff der High Society waren, die ihre Abo-Plätze nur mangels Nachkommen nicht über Generationen weitervererbten. Als „Crème de la crème“ galten diejenigen, die alle drei Tage abonniert hatten, womit diverse Privilegien verbunden waren. Jeder Abonnent hörte, übers Jahr verteilt, unzählige Male dieselben Stücke. Die Oper war der größte Salon von Paris, zu dem zu gehören der Traum jedes nach höheren gesellschaftlichen Weihen strebenden Individuums war. Sie verkörperte alles, wogegen Wagner kämpfte, und es ist kein größerer Gegensatz vorstellbar als derjenige zwischen diesem und dem Bayreuther Haus. Die Veränderung der jahreszehntealten Tradition setzte erst mit der erzwungenen Einführung von Wagners Opern ein, an denen das Palais Garnier im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts nicht mehr vorbeikam, ohne sich endgültig der Lächerlichkeit preiszugeben. Hand in Hand hiermit ging der Ansturm des mittleren Bürgertums. Ein weiterer Abonnementstag, der Samstag, wurde eingerichtet, kostenlose und ermäßigte Vorstellungen verlangt und periodenweise auch

durchführt. Mit dem musikalisch interessierten Bürgertum, das bereits seit Jahrzehnten die Pariser Konzerte frequentierte, in denen Wagner längst durchgesetzt war, kam neuer Wind in die verkrusteten Strukturen: man sprach nicht, konzentrierte sich auf die Musik und verlangte, das Licht zu löschen. Am Ende der von Patureau untersuchten Periode waren die Opern von Meyerbeer und Halévy mit ihren ewigen Balletten und den schwatzenden Adelligen in den Logen und Orchesterfauteils, denen sie zum 500. Mal als Geräuschkulisse dienten, bereits zum belächelten Anachronismus geworden. Zwar kam das Volk noch immer nicht in die Oper, doch hatte sich nun auch im Palais Garnier vollzogen, was sonst überall längst geschehen war: die Inbesitznahme der musikalischen Institutionen durch das zur herrschenden Klasse gewordene Bürgertum.

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich um eine gründliche und grundlegende Untersuchung, die jedem, der sich mit der Pariser Operngeschichte befaßt, unverzichtbar sein wird. Ein aufschlußreicher Abbildungsteil, Bibliographie, Quellenverzeichnis und Register runden den Band ab.

(Januar 1994)

Susanne Shigihara

FRANJO KSAVER KUHAČ: *Korespondencija I/1 (1860—1862)*. Hrsg. von Ladislav ŠABAN. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (1989). 117 S. (*Izvori i dokumenti o glazbi. Broj 1.*)

FRANJO KSAVER KUHAČ: *Korespondencija I/2 (1863)*. Hrsg. von Ladislav ŠABAN. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (1992). 129 S. (*Izvori i dokumenti o glazbi. Broj 2.*)

Mit der Edition der Briefe Franjo Ksaver Kuhačs (1834—1911) eröffnet die ehemals jugoslawische, inzwischen kroatische Akademie der Wissenschaften ihre neue Serie *Quellen und Dokumente über die Musik*. Die bisher publizierten 59 Briefe aus dem mehr als 3000 Briefe enthaltenden Nachlaß des ersten kroatischen Musikwissenschaftlers, die noch von dem 1985 verstorbenen Ladislav Šaban mit einem kritischen, bisherige Legenden in der Biographie Kuhačs zurechtrückenden Vorwort und ausführlichen Kommentaren versehen wurden, sind geeignet, einer terra ignota auf der musikalischen Landkarte präzisere Konturen zu

verleihen. Die vorliegenden Bände mit ihren größtenteils deutsch verfaßten Briefen bieten reiches Anschauungsmaterial für eine vergleichende Untersuchung der Genese nationaler Schulen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Jahre 1860—1863 zeigen Kuhač am Beginn seiner Laufbahn. als Klavierlehrer Franz Xaver Koch im slawonischen Essek (Osijek) hart an der Grenze zu Serbien, von Budapest nur in 20-stündiger Dampferfahrt zu erreichen. Der Musikbedarf beschränkt sich in dieser entlegenen Provinz der Doppelmonarchie auf Tanzmusik und Chöre für Liedertafel oder Gesangsverein. Mehr als ein Konzert im Jahr — es gastierte etwa das Koch befreundete Flötistenduo Franz und Karl Doppler — findet hier kein Publikum. In dieser Situation entdeckt Koch, daß unter seinen Kompositionsversuchen größeren Erfolg als Telegraf-Polka und Elektrisir-Galop die südslawischen Kolos haben. 1863 begibt er sich erstmals nach Zagreb, wo er Kontakte zu den Kreisen der Illyristen knüpft und sich davon überzeugt, daß man einen kroatischen Musiker mit offenen Armen zu empfangen bereit ist. Da ihm im ungarischen Musikleben keine aussichtsreiche Karriere winkt, unternimmt er daraufhin entscheidende Schritte, um sich eine Position als theoretischer Begründer der kroatischen Nationalmusik zu sichern. Welche Schwierigkeiten sich ihm dabei in den Weg stellten, wie sich sein Verhältnis zum neugegründeten Zagreber Konservatorium, zur kroatischen Nationaloper, zu Ivan Zajc gestaltete, wird sich erst aus den Briefen der folgenden Jahre rekonstruieren lassen. Man darf hoffen, daß die eingeleitete Publikation eine kontinuierliche Fortsetzung findet.

(Januar 1994)

Lucinde Lauer

VYTAUTAS LANDSBERGIS: *M. K. Čiurlionis. Time and Content. Translated from the Lithuanian by O. Armalyte. Vilnius: Lituanius (1992)*. 208 S., Abb., Notenbeisp.

Die Monographie des ehemaligen Parlamentspräsidenten der Republik Litauen verfolgt das Ziel, das Lebenswerk des berühmten litauischen Malers und Komponisten Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875—1911) dem ausländischen Leser näherzubringen. Der Wert des Buches, frühere gründliche Forschungen des Verfassers verallgemeinernd, ergibt sich auch daraus, daß Landsbergis, Musikwissen-

schaftler von Beruf, ein feiner und gut bewandter Kenner der bildenden Kunst ist. Dieser Umstand hat zur tiefgreifenden Erläuterung des Zusammenwirkens der Künste im Schaffen von Čiurlionis beigetragen.

Die ersten vier Kapitel des Buches stellen knapp, präzise, zugleich sehr anschaulich den Lebenslauf von Čiurlionis vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und kulturellen Situation des von Rußland annektierten Litauens um die Jahrhundertwende dar. Den schwierigen Lebensumständen zum Trotz hat der Sohn eines armen Dorforganisten zwei Musikhochschulen (in Warschau und Leipzig) absolviert und dann eine intensive Tätigkeit als Komponist, später auch als Maler, entfaltet — bis zu seinem physischen und psychischen Zusammenbruch. Der verspäteten Anerkennung des Erbes von Čiurlionis ist das 5. Kapitel (*Since his death*) gewidmet, in dem man viele interessante Äußerungen berühmter Persönlichkeiten — von N. Rerich und R. Rolland bis H. H. Stuckenschmidt und O. Messiaen — zu lesen bekommt und auch erfährt, welche Bedeutung Čiurlionis für die Entstehung der abstrakten Kunst hatte.

Der Betrachtung verschiedener Gebiete des Schaffens von Čiurlionis sind drei weitere Kapitel des Buches gewidmet. Im 6. Kapitel („Musical legacy“) sind neben treffenden Analysen der beiden symphonischen Dichtungen von Čiurlionis (*Im Walde* und *Das Meer*) — geschaffen noch in Bahnen der neuromantischen Programmmusik — besonders die Ausführungen zu seinen späteren Klavierwerken bemerkenswert, in denen viele Merkmale der modernen Schreibweise, einschließlich der Reihentechnik, zutage treten.

Im 7. Kapitel („Čiurlionis' works of art“) verweist Landsbergis auf einige Prinzipien musikalischer Formbildung in der Malerei von Čiurlionis, insbesondere in Werken, die als Sonaten, Präludien, Fugen betitelt sind. (Der Verfasser macht auf die Ähnlichkeit mancher graphischer und melodischer Linien aufmerksam.) Zum erstenmal sind in dieser Monographie auch die nicht zahlreichen überlieferten Zeugnisse des dichterischen Nachlasses von Čiurlionis behandelt (8. Kapitel: „Literary compositions“). Das literarische Talent von Čiurlionis wird durch die Sammlung seiner phantasie- und geistreichen Briefe und anderer

Texte, die eigentlich schon dem Anhang des Buches angehören, veranschaulicht.

Der Wert dieser Ausgabe ist beträchtlich gestiegen durch ein Verzeichnis der Bilderausstellungen (von 1912 in Moskau bis 1992 in Tokyo, dazwischen in West Berlin, 1979), durch Bibliographien der publizierten und aufgenommenen Werke von Čiurlionis (leider fehlt die einzige deutsche Veröffentlichung seiner Klavierwerke, herausgegeben 1985 vom Peters Verlag) und der wichtigsten Schriften über Čiurlionis. Sieben ausgewählte Klavierstücke von Čiurlionis veranschaulichen seine Entwicklung und wichtige Merkmale seines Musikstils. Die überaus schlechte Qualität der 40 farbigen Bildreproduktionen kann leider keine richtige Vorstellung von dem Kolorit der Malerei Čiurlionis vermitteln. Merkwürdig wirkt auch die völlige Abwesenheit der Photomaterialien über ihn.

Dieses reichlich dokumentierte und einwandfrei geschriebene Buch kann, trotz einiger kleinen Mängel, als eine gute Einführung in die mannigfaltige Kunstwelt von Čiurlionis betrachtet werden.

(Januar 1994)

Algirdas Ambrazas

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

Auszüge aus der Korrespondenz des Münchener Monumentalmalers Willy von Beckerath, der später in Lerchenfeld-Hamburg lehrte, mit Landgerichtsdirektor Dr. Gustav Ophüls aus Düsseldorf laden in einer chronologisch geordneten Edition ein, städtisches Musikleben im Rheinland, Musikfeste in München, Dortmund und Wiesbaden aus der Feder zweier bürgerlicher Musik-Dilettanten zu erfahren. Erika Ophüls steht als Tochter und Herausgeberin dabei häufig im Zwiespalt, einerseits allzu Privates auslassen, andererseits den inneren Zusammenhang gewährleisten zu müssen. In welchem Maß einzelne Briefe gekürzt wurden, nach welchen Gesichtspunkten die veröffentlichte Auswahl getroffen wurde und in welchem Verhältnis diese zur Dichte der Korrespondenz steht, teilt sie nicht mit. Im Vordergrund ihrer Publikation steht das in den

Briefzeugnissen lebendige Wirken zweier unterschiedlicher Künstlerpersönlichkeiten, deren Bemühen, Komponisten (besonders Brahms, Reger und Bruckner) und Werke ihrer Epoche verstehen zu lernen, ausübende Musiker kritisch zu vergleichen und interpretatorischen Nachwuchs nach Kräften zu fördern. Zunehmend behindert wird ihr Engagement durch die politischen Verhältnisse der Kriegs- und Nachkriegszeit, die ein anfänglich idealistisches Verständnis vom Künstler schließlich zu Gunsten der materialistischen Notwendigkeit des Broterwerbs verdrängen.

Auf den Seiten 7 bis 431 schlüsselt eine Folge von Schlagwörtern jedes Briefzeugnis auf. Namens- und Werkregister enthalten ergänzende Erläuterungen (S. 433–455; statt Ableitung des Wortes Buddhismus wären einige genealogische Hinweise zu den zahlreichen Mitgliedern der Familie von Beckerath sicher hilfreicher gewesen, ohne Erläuterung bleiben der Geiger Roman, S. 7, und die „talentvolle Sängerin“, S. 217, die Anmerkungen zu Schönberg geraten in dieser Verkürzung fragwürdig.) Eine weitergehende Strukturierung durch Inhaltsverzeichnis oder Kapitelgliederung sucht man leider vergeblich; in Verbindung mit uneinheitlicher Querverweis-Praxis gerät das Auffinden und Erschließen des Anhangs zur Puzzlearbeit (S. 459–471; innerhalb der Umschrift des Reger-Briefes fehlen einige Hervorhebungen, vgl. das Original) Geradezu unvermutet findet sich auf S. 464 eine Liste mit 21 (sic!) Standorten der 22 Briefwechsellbände sowie en passant ein Hinweis darauf, daß in vorliegender Edition der Dokumententeil gekürzt wurde: Diese Konzertprogramme, Rezensionen, Zeichnungen (Wiedergabequalität?), Karikaturen, Fotografien und Notenbeispiele (nicht immer wird deutlich, von wessen Hand sie stammen) beziehen sich zumeist direkt auf nebenstehende Briefstellen und tragen erheblich zur Anschaulichkeit bei. Ein Abbildungsverzeichnis hätte nicht nur Wiederauffinden und Zuordnung erleichtert, sondern auch über den augenblicklichen Besitz Auskunft geben können, denn insgesamt reizt die Lektüre zur Arbeit mit dem Material.

(Dezember 1993)

Sointu Scharenberg

B. EDELMANN / E. ISTELE / A. D. MCCREDIE  
/ F. MESSMER / H. ROSENDORFER / H. W.

v. WALTERSHAUSEN: Ludwig Thuille. Tutzing: Hans Schneider 1993. 132 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 16.)

K. ENGEN / R. MÜNSTER / B. SCHMID: Dietrich Ammende. Tutzing: Hans Schneider 1993. 101 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 25.)

Die verdienstvolle Reihe *Komponisten in Bayern*, der man sich Pendant für andere deutsche Regionen wünscht, nimmt sich in den beiden vorliegenden Bänden zweier Komponisten an, die sowohl in ihrer Ausrichtung als auch in ihrer Wirkung und Bedeutung kaum zu vergleichen sind. Die Beiträge zu Ludwig Thuille (1861–1907), den man heute nur noch als Mitverfasser einer einst bekannten *Harmonielehre* (zus. mit Robert Louis) und als Briefpartner von Richard Strauss kennt, zeigen, daß sich eine Beschäftigung mit dem Komponisten Thuille durchaus lohnen würde. Während sich Bernd Edelman den dramaturgisch nicht unproblematischen Opern annimmt und sich Franz-Peter Messmer mit den Liedern und Chorwerken auseinandersetzt, stellt Andrew D. McCredie die Instrumentalmusik vor, von der aus heutiger Sicht wohl die Kammermusik das größte Interesse verdient. Gerade auf diesem Gebiet kommt die stilistische Eigenart des Komponisten, eine Verbindung von Wagnerischer Chromatik mit klassischem, an Schumann und Brahms geschultem Formsinn, am besten zur Geltung. Daß Thuille auch in seiner pädagogischen Tätigkeit ausführlich gewürdigt wird, erklärt sich aus seiner Stellung als Haupt der sogenannten „Münchener Schule“, aus der zahlreiche namhafte Komponisten, Dirigenten und Musikwissenschaftler wie Walter Courvoisier, Edgar Istel, Hermann Wolfgang v. Waltershausen, Walter Braunfels, Hermann Abendroth, Rudolf von Ficker oder Rudi Stephan hervorgingen. In McCredies Aufzählung der Schüler (S. 44f.) fehlt allerdings merkwürdigerweise der Hinweis auf Ernest Bloch, der 1901–1903 in München bei Thuille private Kompositionsstunden nahm. Ein begefügter Bildteil und sehr gründlich recherchierte Verzeichnisse (Werk- und Literaturverzeichnis sowie eine freilich noch recht bescheidene Diskographie) runden den Band ab, zu dem der Schriftsteller Herbert Rosendorfer die lesenswerte Einleitung zu Leben und Werk des in Bozen geborenen Wahl-Münchenerers schrieb.

Im Gegensatz zu Thuille dürfte Dietrich Ammende (1901—1980), dessen kompositorisches Schaffen sich beinahe ausschließlich auf die Gattung des einstimmigen Klavierliedes beschränkt, kaum jemals über lokale Bedeutung hinauswachsen. Daran vermag wohl auch der Einsatz von prominenten Musikern und Wissenschaftlern — allen voran Robert Münster, der auch den Einleitungsbeitrag zu Leben und Wirken Ammendes verfaßte — nichts ändern. Der in München geborene Arztsohn erhielt seine musikalische Ausbildung bei Hermann Zilcher in Würzburg und war bis zu seiner Pensionierung als Musiklehrer an verschiedenen Gymnasien Bayerns tätig. Das Liedschaffen stellt Bernhard Schmid exemplarisch vor, wobei der Aufsatztitel *Zwischen Romantik, Impressionismus und Expressionismus* bereits andeutet, daß Ammende von der Entwicklung der Neuen Musik, insbesondere der Wiener Schule, unbeeinflusst blieb. Haupthindernis für die Verbreitung dieser Lieder dürfte allerdings weniger die bewahrte, indes oft stark erweiterte Tonalität sein, sondern eher die traditionelle Art des Vertonens, die kaum Spannungen zwischen Musik und Text zuläßt. Auch dieser Band enthält — wie in der gesamten Reihe üblich — einen Bildteil und ein ausführliches Werkverzeichnis.

(März 1994)

Peter Jost

A. C. McCREDIE: *Clemens von Franckenstein. Tutzing: Hans Schneider 1992. 147 S., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Bd. 26.)*

Andrew D. McCredie entwirft in seinem Buch eindrucksvoll das Porträt der außergewöhnlichen Persönlichkeit Clemens von Franckensteins, dessen Name vor allem durch das Wirken als Intendant des Hoftheaters und Generalintendant der Bayrischen Staatstheater in Erinnerung geblieben ist.

Eine wertvolle Ergänzung erfahren die biographischen Reflexionen durch Zeitdokumente und Briefe. Der Informationswert des Buches wird auf diese Weise erheblich bereichert.

Durch die Darstellung des verantwortungsvollen Wirkens von Clemens von Franckenstein als Intendant des Hoftheaters (von 1912—1918) sowie als Generalintendant der Bayerischen Staatstheater (von 1924—1934) erfährt der Leser Einblicke in das Musikleben der

Stadt München in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Die Beziehungen zwischen dem persönlichen Entwicklungsweg und der Entfaltung des Musik- und Theaterlebens kommen stets offenkundig zum Ausdruck, so im aktiven Wirken im Kreis um Stefan George, in der Korrespondenz mit Bruno Walter und Cyrill Scott oder im Engagement um das musikdramatische Œuvre Hans Pfitzners.

Franckensteins Gedanken zum Opernspielplan (erschieden 1924 in der Zeitschrift *Kunst und Volksgemeinschaft*) leiten gewissermaßen den dokumentarischen Teil des Buches ein. Es folgen unveröffentlichte Briefe an Engelbert Humperdinck, Hans Pfitzner und Wilhelm Furtwängler.

Beginnend mit dem Opernschaffen wendet sich Andrew D. McCredie sodann dem kompositorischen Werk Clemens v. Franckensteins zu. Vom Erstlingswerk *Griseldis* (1896) bis zur erfolgreich aufgeführten Oper *Des Kaisers Dichter Li-Tai-Pe* (1920) wird der schöpferische Entwicklungsweg Franckensteins in Werkbetrachtungen deutlich gemacht. In gleicher Weise werden nachfolgend Kompositionen für Orchester, die Kammer- und Instrumentalmusik sowie das Liedschaffen vorgestellt. Ein umfassendes, mit Akribie angelegtes Werkverzeichnis und eine Bibliographie beschließen die Schrift.

Mit seiner Monographie hat Andrew McCredie nicht allein das Schaffen und Wirken einer herausragenden Musikerpersönlichkeit beleuchtet. Von Wert sind darüber hinaus die vielen interessanten Informationen und Belege zum Musikleben in den ersten Dezenien des 20. Jahrhunderts.

(Januar 1994)

Johannes Roßner

BARBARA MEIER: *Geschichtliche Signaturen der Musik bei Mahler, Strauss und Schönberg. Eisenach-Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1992. 333 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster Band 5.)*

„Auf welcher unterschiedlichen Art sich gesellschaftliches Bewußtsein in Werken aus derselben Zeit manifestiert“ (S. 7), möchte Barbara Meier in der vorliegenden Studie an der 5. *Symphonie* von Gustav Mahler, der *Symphonia domestica* von Richard Strauss und der *Kam-*

*mersymphonie* op. 9 von Arnold Schönberg zeigen. Im Zentrum steht die Interpretation der Mahler-Symphonie, für die die anderen beiden Werke als „Folien“ (ebd.) dienen. In Anknüpfung an Adorno soll Musik als Auseinandersetzung mit der Gesellschaft ihrer Zeit entschlüsselt werden; ihr so verstandener Erkenntnischarakter bestimmt für die Autorin „ihren ästhetischen und historischen Rang“ (ebd.). Von Adorno stammt denn auch das Motto zumindest für das Verfahren des Mahler-Teils der Arbeit: „Wie von unten nach oben komponiert ist, muß man von unten nach oben hören, dem Zug des Ganzen, von Kapitel zu Kapitel, sich überlassen“ (S. 17). Entsprechend ist die Arbeit aufgebaut: Jedem Satz der behandelten Werke ist in fortlaufender Folge ein Kapitel gewidmet; Mahlers Symphonie wird ausdrücklich als „Roman-Sinfonie“ gedeutet (S. 98). Eine Konsequenz dieses strikt befolgten Verfahrens ist die auffallende Vernachlässigung formaler Fragen. Die jedem Kapitel vorangestellte schematische Darstellung nennt sich bezeichnenderweise nicht Formdarstellung, sondern „Übersicht über den Verlauf“ des jeweiligen Satzes. Daß Mahlers Komponieren „von unten nach oben“, von Adorno als „nominalistisch“ bezeichnet, „zur grundlegenden Modifikation der Form“ führe (S. 40) oder sogar „eine offene Form entstehen“ lasse (S. 75), dient der Autorin als Rechtfertigung für ihre Zurückhaltung gegenüber der Formdiskussion; selbst dem komplizierten zweiten Satz — mit dessen Charakterisierung als Rücksichtslosigkeit „gegen das vorgegebene Sonatenschema“ (S. 75) bestimmt noch nicht das letzte Wort gesprochen ist — werden in dieser Hinsicht nur wenige Bemerkungen zuteil. Adorno wirkt wie um die bei ihm zentrale Hegelsche Kategorie der „Vermittlung“ durch das Ganze verkürzt. Die Untersuchung des historischen Bewußtseinsstandes rückt also an den Themen und ihrer Geschichte vor, aus Interesse nicht an ihrer formalen, sondern an ihrer semantischen Funktion. So ist etwa die „Geschichte des Trompetenthemas, die der erste Satz erzählt“, eine „Geschichte vom Unterliegen des einzelnen“ (S. 25); der zweite Satz gestaltet die „Verzweiflung eines aussichtslosen Widerstandes“ (S. 81), und das (als ironisch verstandene) Finale „verweist, was geschichtlich nicht gelang, ins Zukünftige, damit es zu sich selbst kom-

me“ (S. 183). Als Niederschlag historisch-sozialer Erfahrung des ästhetischen Subjekts, das die Autorin mit Recht vom biographischen unterschieden wissen will, erscheinen ihr nicht nur die thematischen Gestalten und ihre Varianten, sondern auch die musikalische Struktur — und zwar per analogiam: Mahlers „rücksichtslose“ Orchesterpolyphonie z. B. lasse „gesellschaftliche Realität erkennen, nämlich Spannungen, die hervorgerufen wurden von unüberbrückbaren Klassengegensätzen zwischen Wirtschaftsbürgertum und industriellem Proletariat, von der Armut der großen Massen“ usw. (S. 43). Das Erstaunliche ist, daß diese Entschlüsselung ohne erkennbare methodologische Reflexion erfolgt. Um die Gesamtdeutung nachvollziehen zu können, muß es der Leser als — unreflektierte — Erscheinungsform des hermeneutischen Zirkels akzeptieren, daß Interpretationsergebnisse bereits als Voraussetzung in die Beschreibung der Sachverhalte eingehen: daß also etwa bestimmte Pausen als „lähmend“ erscheinen (S. 32), daß das erste Trio im Kopfsatz „überfallartig“ einsetze (S. 40), daß der letzte Thema eintritt im ersten Satz, weil auf der Terz beginnend, „unsicher“ wirke (S. 32) und so fort. Wirklich bedauerlich wird das Fehlen einer gründlichen Methodenreflexion bei der eigentlich interessanten Interpretation des Schlußsatzes, der — gegen viele bereits vorliegende Analysen — als wesentlich ironisch gedeutet wird (S. 159). Statt aber den Begriff der Ironie, der schon in der Literaturwissenschaft, aus der er übernommen wird, zu den problematischsten gehört, für ihren spezifischen Gegenstand zu durchdenken, setzt die Autorin ihn wie selbstverständlich gegeben einfach voraus. Dies ist vor allem deshalb schade, weil später die ganz andersartige Uneigentlichkeit bei Richard Strauss — etwa das Spiel mit Formen — ganz ausgeblendet wird (vgl. S. 199).

Der im Vergleich zu Mahler (trotz anregender Gedanken; vgl. die Ausführungen über den in der Struktur sich niederschlagenden Vitalismus des Adagio-Teil in der *Domestica*, S. 215ff., oder die Überlegungen zu den „Erzählperspektiven“ der beiden „Roman-Sinfonien“, S. 196) sehr knapp behandelte Strauss dient weniger als „Folie“ (s. o.) denn als krasses Gegenbild. Wo Mahlers Musik „Einspruch erhebt“ (S. 200), verkläre die von Strauss die Realität

(S. 234); wo Mahler gebrochen erscheine, sei Strauss à la lettre zu nehmen (S. 210 f.); der Mahlerschen „Sprachnot“ entspreche bei Strauss eine unproblematische „Eloquenz“ (S. 233). Schönbergs *1. Kammersymphonie* dagegen repräsentiert der Autorin einen der Mahlerschen Symphonie vergleichbaren, aber kritisch noch geschärfteren Bewußtseinsstand; in einem für das Verfahren der Arbeit charakteristischen Analogieschluß wird etwa über das Scherzo festgestellt, es bilde „in grotesker Verfremdung negative Züge einer Realität ab, wie sie um die Jahrhundertwende besonders in den Großstädten erfahren wurden“ (S. 263). Der problematische Abbildungsbegriff bleibt undiskutiert; aber die Beobachtungen zur Differenz der Kompositionstechniken sind erhellend (S. 290 f.), so daß die Arbeit durch die Diskrepanz zwischen großer sprachlicher Klarheit und methodischer Unausgewiesenheit einen außerordentlich zwiespältigen Eindruck hinterläßt. (Februar 1994) Hans Joachim Hinrichsen

*MARK DELAERE: Funktionelle Atonalität Analytische Strategien für die frei-atonale Musik der Wiener Schule. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag „Heinrichshofen Bücher“ (1993). 176 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen zur Musikforschung 14.)*

Delaere versteht unter „Tonsystem“ „das Vorhandensein von Tonbeziehungen, die eine musikalische Formgebung ermöglichen und begründen“ (S. 9). Wenn sich eine kompositionstechnische Begründung für Töne, Klänge, Intervalle etc. nachweisen ließe, so Delaere, die der funktional-tonalen Verwendung in dur/moll-tonaler Musik analog ist, so könne man von einer „funktionellen Atonalität“ reden. Delaere konstatiert das Fehlen von Hinweisen zu einer einheitlichen Kompositionstechnik im Hinblick auf die freie Tonalität in einschlägigen Handbüchern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, was schon in den zwanziger Jahren dazu führte, daß frei tonale Musik mit großen Schwierigkeiten nach tonalen Kriterien analysiert wurde. Neuere phänomenologische oder theoretische Analysemethoden kritisiert der Autor, weil sie auf die Frage des Tonsystems nicht eingehen. Er selbst lehnt sich an Erwin Ratz' „funktionelle Formenlehre“ an, in der die einzelnen Formteile einer Komposition

funktionell im Hinblick auf das Ganze erklärt werden. Das heißt aber nichts anderes, als daß Kompositionen durch sich selbst erklärt werden. An Beispielen (Schönberg, Berg, Webern) veranschaulicht Delaere verschiedene aus diesem Ansatz stammende Analysestrategien. Seine Beispiele können gerade für den ungeübten Analysanden lehrreich sein. Den Nachweis eines „Tonsystems“ im eigentlichen Sinne konnte ich darin nicht entdecken; daß es Parallelen zu tonalen Formkategorien und entsprechenden Gestaltungsmöglichkeiten in der frei tonalen Musik gibt, ist bisher eher belegt als bestritten worden, rechtfertigt aber noch nicht, von einem „Tonsystem“ zu sprechen.

(März 1994)

Michael Walter

*JÉRÔME SPYCKET: Nadia Boulanger English translation by M. M. SHRIVER. Stuyvesant NY: Pendragon Press (1992). 176 S., Abb.*

Über Nadia Boulanger (1887–1979) weiß man hierzulande wenig, was zum einen an ihrer neoklassizistischen Ausrichtung liegt, zum anderen eine Folge des einstigen spannungsvoll-feindseligen politischen Verhältnisses zwischen Deutschland und Frankreich ist: Aber nicht nur in den Jahren zwischen 1915 und 1946, in denen Nadia Boulangers Stern im Zenit stand, sondern auch später hat sie Deutschland gemieden. Ihr bevorzugtes Wirkungsfeld waren Frankreich, England und die USA.

Spyckets Buch, das in französischer Sprache 1987 erstmalig erschien, erhebt nicht den Anspruch, eine wissenschaftliche Biographie zu sein. Es geht ihm darum, in chronologischer Schilderung der Lebensstationen, ein lebendiges Porträt dieser faszinierenden und vielseitig begabten Musikerin zu entwerfen. Dies gelingt ihm fern aller Hagiographie. Zur Veranschaulichung tragen die zahlreichen Photos und Abbildungen bei, die Spyckets Buch, das im übrigen keine neuen Erkenntnisse über Nadia Boulanger enthält, immerhin einen gewissen dokumentarischen Wert verleihen. Trotz des nichtwissenschaftlichen Anspruchs hätte man sich zumindest eine Diskographie, ein etwas ausführlicheres Literaturverzeichnis und ein Verzeichnis der Kompositionen und ggf. der Schriften von Nadia Boulanger gewünscht.

Eine wissenschaftliche Boulanger-Biographie bleibt also weiterhin ein ebenso dringliches wie

ein wohl noch in weiter Ferne liegendes Projekt. Denn erst im Jahre 2009 werden wichtige Dokumente, die von der Bibliothèque Nationale verwahrt werden, zugänglich sein. So werden die vielen Fragen, deren Beantwortung die tatsächliche Bedeutung Nadia Boulangers jenseits allen Charismas als Anregerin der französischen und amerikanischen Musik bis 1945 klären könnten, wohl noch lange offen bleiben. Vorarbeiten sollten jedoch schon beginnen, denn die Zeit drängt: Da Nadia Boulanger sich nicht schriftlich über ihre pädagogischen Leitideen geäußert hat, bleiben als eine wichtige Quelle vor allem ihre Schüler, die dringend befragt werden müßten.  
(Februar 1994) Andreas Eichhorn

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

"This book is about the interpretation of music." (S. V). Mit diesem Satz beginnt Maria Curcio das Vorwort. Wer aufgrund des Titels eine ausführliche Biographie der Pianistin und Lehrerin erwartet hatte, wird enttäuscht sein. Die wichtigsten privaten und künstlerischen Stationen Curcios werden in einem kurzen Kapitel genannt. Der übrige Teil des Buchs befaßt sich mit den "Responsibilities of Teaching" oder "How to Become a Performer". Weiterhin werden Hinweise zur Vorbereitung, Programmgestaltung und Teilnahme an Wettbewerben gegeben, ihre Meisterklassen geschildert und kurze persönliche Erinnerungen einiger ihrer Schüler, darunter Douglas Ashley, geboten. Ashleys Ziel war es, Curcios Anschauungen so genau wie möglich wiederzugeben, wozu er überwiegend die direkte Rede wählte. Ein Kapitel mit allgemeinen Ratschlägen ist sogar als fiktives Interview konzipiert.

Für die Schülerin von Artur Schnabel steht die Ausarbeitung und Wiedergabe der Intention des Komponisten an oberster Stelle. Diesen Grundsatz gibt sie auch an ihre Schüler weiter. Besonders hervorgehoben wird dabei immer wieder ihr Eingehen auf die Persönlichkeit des einzelnen Studenten. Dieses Buch sollte keine Lobeshymne auf Maria Curcio werden (S. 87)

und ist es dennoch geworden. An vielen Stellen wird ihre herausragende Lehrtätigkeit wiederholt, kritische Punkte oder Fragen werden erst gar nicht angesprochen bzw. gestellt.

Das unstrukturierte ‚Handbuch‘, in dem man beispielsweise lernt, daß man Robert Schumanns *Carneval* nicht einstudieren sollte, bevor man die *Kinderszenen* oder *Papillons* gespielt hat, schneidet viele Themen nur an. Besonders im fiktiven Interview gab der Herausgeber sich mit einer oberflächlichen Antwort zufrieden und fragte nicht gezielt nach oder stellte die altbekannte Frage, wieviele Stunden ein Schüler täglich üben müsse.  
(März 1994) Martina Janitzek

CLAUDIA MAURER ZENCK (Hg.): *Ernst Krenek. Die amerikanischen Tagebücher 1937–1942. Dokumente aus dem Exil. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag (1992). 298 S., Abb.*

Während der Lektüre von Ernst Kreneks erstem „amerikanischen Tagebuch“ erfüllt sich eine Erwartung nicht: Vergeblich sucht man nach Spuren von Kreneks schriftstellerischer Begabung, wie man sie aus seinen Essays oder Feuilletons kennt. Vielmehr gleicht das in der Zeit vom 3. Oktober 1937 bis zum 17. September 1939 geführte Tagebuch einer Agenda, angefüllt mit einer beinahe erdrückenden Menge von Notizen über gehörte Werke, gesehene Filme, Personen, die Krenek getroffen hat, und Orte, die er aufsuchte. Kreneks Notizen und vor allem seine (nicht immer gerechten) Urteile sind von solcher Knappheit, daß gewisse Zweifel sich auftun, ob es Sinn macht, diese Fülle von unverbundenen Details zu veröffentlichen. Das Interessantere und über Krenek Aussagekräftigere steckt hier vorwiegend in den Fußnoten der Herausgeberin, Claudia Maurer Zenck, das heißt zum einen in ihren exzellenten Bemerkungen zu Personen, Werken und Daten, zum anderen in ihren darüber hinausgehenden substantiellen Anreicherungen, etwa in Form von (bisher teils noch nicht veröffentlichten) Rezensionen Kreneks, durch die Maurer Zenck die Qualität der im Tagebuch von Krenek nur erwähnten Konzertbesuche nachvollziehbar werden läßt.

Der im Vergleich zu solch fundiertem Anmerkungs-text umso deutlicher zutage tretende Eindruck einer gewissen ‚Dürftigkeit‘ des

Krenek-Textes wandelt sich, sobald man zur Lektüre des zweiten Tagebuchs aus den Jahren 1939 bis 1942 übergeht. Krenek eröffnete es am 18. Dezember 1939, bekundete dabei seine Absicht, „das Journal mehr introspektiv“ zu führen und „weniger Tatsachenkram“ aufzuschreiben, und tatsächlich bietet dieses Tagebuch Einblicke in seine Gedankenwelt und kompositionstechnischen Reflexionen sowie in seine von wiederkehrenden Zweifeln begleitete Tätigkeit als Lehrender. Besonderen Raum nehmen dabei zwei Aspekte ein: Zum einen gibt das zweite Tagebuch Aufschluß über Kreneks Nachdenken über Modalität, Tonalität und Atonalität sowie über seine Auseinandersetzung mit Renaissance-Musik und Palestrina-Stil und zeigt ihn, wie er am 2. November 1941 vermerkt, an einem „merkwürdigen Scheideweg“ zwischen „mittelalterlicher Musik und geistlichen Kompositionen — oder Oper“. Zum anderen hat das zweite Tagebuch den Rang eines hervorragenden Dokuments zur Exilforschung, und in diesem Zusammenhang erschließt sich denn auch rückblickend der Sinn, ja die Unverzichtbarkeit der Mitveröffentlichung des ersten Tagebuchs: Nur beide Tagebücher gemeinsam vermitteln die ganze Problematik von Kreneks Emigration, zeigen, wie sich schon bald beunruhigende Schatten über Kreneks Reise nach Amerika breiteten, weil sich die Notwendigkeit einer Exilierung immer dringlicher stellte. Es blieb nicht bei der (am 12. Februar 1938 aufkeimenden) Sorge, „Europa liquidieren“ zu müssen, sondern Krenek fand sich binnen kurzem vor der Aufgabe, seine Auswanderung wirklich zu realisieren. Und die Phasen der Verdrängung, „weil man sonst überhaupt nicht existieren könnte“ (wie Krenek am Ende seines ersten Tagebuches schreibt), minderten nur wenig seine permanent krisenhafte und bedrohte Situation in diesen Jahren, wie sie sich eindrücklich in seiner Eintragung vom 20. Dezember 1941 beschrieben findet: „Ich weiß nur, daß es zu spät, zu spät für alles ist. Ich kann die Zeichen an der Wand sehen, und irgendwie fühle ich mich wie gelähmt, gefesselt, und sehe hilflos dem Näherkommen der Katastrophe zu.“

(Januar 1994) Susanne Rode-Breymann

**WOLFGANG DALLMANN:** *Johann Nepomuk David — Das Choralwerk für Orgel. Versuch*

*einer hinführenden Analyse. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang. 268 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Band 30.)*

Mit dieser Publikation legt Wolfgang Dallmann eine Sammlung von Einzelanalysen zu Form und Struktur sowie zum Wort-Ton-Verhältnis im Choralwerk von Johann Nepomuk David vor. In einem zweiten Teil, gegen Ende der Publikation, kommen nichtchoralgebundene Orgelgattungen wie Partita und Chaconne zur theoretischen Demonstration. Mit einer Untersuchung zu Davids Orgeldispositionen dreier für ihn wichtiger Kirchen und einer weiteren zu typischen Registriervorschriften schließt die Studie. Dallmann, selbst langjähriger Praktiker, Organist und Kantor einer guterzogenen Gemeinde im Baden-Württembergischen, beschäftigte sich aus interpretatorischen sowie didaktischen Gründen viele Jahre mit dem Spätwerk Davids. Als vermittelnder Pädagoge an einem kirchenmusikalischen Institut konnte er gar nicht der Versuchung unterliegen, die Analyse der fünfzig Choralwerke zu sehr auszudünnen und so staubtrocken als möglich zu gestalten. Es finden sich, besonders bei den absolut autonomen Choralbearbeitungen, gut nachzuvollziehende Erklärungen zu semantischen Komponenten des Œuvres, zur Registratur, Form und Faktur. Nicht selten lassen sie eine persönliche Reverenz des Jüngeren vor dem Meister durchblicken. Bereits im Vorwort spricht Dallmann von sich als hörendem Bewunderer und als von Davids Orgelschaffen gefesselter Orgelspieler. Auf dieser Basis erlaubt er im ersten Schritt seiner sachbezogenen Analyse, aus dem „Rahmen des Beweisens herauszutreten“ und im zweiten sich selbst, die Theorie mit „Vermutungen und Intuition“ im Sinne einer höheren Einheit zu bereichern.

Nichts ist in der verdienstvollen Reihe des Verlags Peter Lang so wichtig wie ein bestens redigiertes Manuskript, das, wie woanders auch, in den allermeisten Fällen als reprofähiges Manuskript zum Buch avanciert. Hier hätte sich der Autor nicht zu sehr auf seine Intention verlassen dürfen, denn die unklar gegliederte Druckformatvorlage trägt kaum zu einer einigermaßen überschaubaren Faßbarkeit des Studienwerkes bei. Das Studium soll bekanntlicherweise plagen, aber im Haupttext wech-

selnde Schriftgrößen bei Interpretationsvorgaben, die darüber hinaus in dreizehn Variationen zwischen „empf. Temp.“ „empf. Reg.“ „Empf. Tem.“ in kursiv, versal, mit vorherigem Absatz und ohne, abgekürzt oder auch nicht, angeboten werden, hätte man von einem Schreibbüro ausbügeln lassen sollen. Abenteuerlich wird es bei Schöpfungen wie „Stud. z. mus. Ordn. bei J. N. David“ (S. 222), „Ten.Spkrebs“ (S. 176) oder „c.f. im Man.I“ (S. 46), die das Leserherz nicht gerade höher springen lassen. Ausgezeichnete Analysen finden sich bei „Wach auf, wach auf, du deutsches Land“ (S. 84ff.), die Davids harmonische Gärprozesse plastisch illustrieren und erlebbar machen.

(Mai 1994)

Beate Hiltner

*GIACINTO SCELISI: Im Innern des Tons. Symposion Giacinto Scelsi Hamburg 1992. Im Auftrag der Philharmonie Hamburg hrsg. von Klaus ANGERMANN. Hofheim: Wolke Verlag (1992). 122 S., Notenbeisp. (Symposionsberichte des Musikfestes Hamburg.)*

„8. Januar 1905 / ein Marineoffizier meldet die Geburt / seines Sohnes / Fechten, Schach, Latein / eine mittelalterliche Erziehung / ein altes Schloß im Süden Italiens“ beginnt Giacinto Scelsi (1905–1988) seine lakonische Selbstbiographie. Über seine Musik spricht er in ihr nur wenig: „Wien / Arbeit mit Zwölftontechnik / (. . .) / Konzerte / (Werke, die Spuren in den Ritzen hinterlassen haben) / (. . .) Klänge / Klänge“. Mehr als Andeutungen will dieser Komponist nicht machen.

Seine kargen Worte über sich selbst sind dem Symposionsbericht vorangestellt. Im Rahmen des Musikfestes Hamburg haben die Initiatoren 1992 versucht, Scelsis Werk nicht nur klingend wiederzubeleben, sondern sich auch forschend dem eigentümlichen Klangkosmos dieses Komponisten anzunähern. Peter Ruzicka sieht das Ziel des Symposions in einer „Bestandsaufnahme“ (S. 8), die um so notwendiger erscheint, als gesicherte Fakten über Scelsi höchst rar sind und sein Schaffen Fragen weit eher als Antworten hervorzurufen imstande ist.

Gianmario Borio wehrt sich in seinem Grundsatzartikel allerdings entschieden gegen Mystifizierung und gegen das Diktum der Nicht-Analysierbarkeit von Scelsis Musik. Ihm

gelingt es zwingend, Scelsis Werke als multiple Klang- und Kraftfelder zu erläutern, die über die Grenzen herkömmlicher Notation hinausführen. Die Vertiefung in den Einzelton, das Vordringen in sein Inneres, was Hans Rudolf Zeller als „Glissandovorstellung vom Ton“ (S. 28) faßbar macht, gewinnt als Gegenposition zum Serialismus musikgeschichtliche Relevanz; und die Beziehungen zum ästhetischen Programm der Improvisationsgruppe „Nuova Consonanza“, zu Franco Evangelisti und sogar zur informellen Malerei erhellen aufschlußreich das Beziehungsfeld, in dem Scelsi anzusiedeln ist. Auch Zellers Abriß über die Entwicklung der mikrotonalen Musik vor Scelsi zeigt, daß dieser Komponist unbedingt in einen historischen Kontext eingeordnet werden muß, wenn sein Œuvre der Analyse zugänglich werden soll — einer Analyse, die Wolfgang Thein überzeugend zu realisieren weiß. Reinhard Oehlschlägel problematisiert neben der *Analysierbarkeit von Scelsis Musik* auch die Suche nach der Identität des Komponisten.

Die Frage nach der Konkretheit des Künstlers Scelsi kann folgerichtig dessen schriftstellerisch-poetische Tätigkeit nicht außer acht lassen. Antonio Trudu, Adriano Cremonese und Joachim Noller widmen sich diesem Bereich. Der Leiter der *Fondazione Isabella Scelsi*, Aldo Brizzi, bringt in die Abschlußdiskussion weitere Aspekte, Thesen und Denkanstöße zu diesem im wahrsten Sinne des Wortes fragwürdigen Künstler ein. Notenbeispiele unterstützen das Textverständnis; ein Register erhöht den Gebrauchswert des Symposionsberichts.

(März 1994)

Claudia Grönke

*FABIAN R. LOVISA: Musikkritik im Nationalsozialismus. Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920–1945. Laaber: Laaber-Verlag (1993). 434 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 22.)*

„Musikkritik im Nationalsozialismus“ ist ein Thema, dessen wissenschaftliche Bearbeitung mit breiter Resonanz rechnen darf. Es ist jedoch, wenn nicht die musikalischen Inhalte diskutiert werden, weniger ein musikwissenschaftliches, als ein zeitgeschichtliches Thema. Und hier ist Umsicht am Platz, denn die Literatur zum Thema Nationalsozialismus ist

unübersehbar. Der Autor hat jedoch diese Problematik weniger in den Blick genommen, als eine (wie man früher sagte) zeitungswissenschaftliche.

Die vorliegende Arbeit bietet in ihrem ersten Teil (21–196) Erzählungen der Entwicklung wichtiger wissenschaftlicher und am Kunstleben orientierter Musikzeitschriften zwischen 1918 und 1943 (*Musik, Melos, Anbruch, ZfMw/AfMf, ZfM* und *AMZ*); Von einer Inhaltsanalyse kann jedoch kaum die Rede sein. Einzelne Personen (Redakteure, Autoren) werden zwar vorgestellt, aber die Informationen gehen kaum über die eines besseren Lexikons hinaus. Die Zwecke, denen die Zeitschriften dienten (Vereins-, oder Verlagsinteressen), bleiben leider unberücksichtigt, und so entsteht ein vielfach sehr blasses, nicht selten sogar korrekturbedürftiges Bild.

Im zweiten (kürzeren) Teil wird, ausgehend vom *Verbot der Kunstkritik* (1936), versucht, damals neue Zeitschriften zu charakterisieren, vor allem die kurzlebige *Musik im Krieg*. Da das Begriffsarsenal (und das sprachliche Vermögen des Autors insgesamt) sehr bescheiden ist, kann die Darstellung nur wenig differenzieren, also zu einer aussagekräftigen Analyse erst gar nicht vordringen. Den dritten Teil (265–424) bilden (in einem wissenschaftlichen Werk überflüssige) Reprints von Zeitschriftenartikeln. Reichliche Zitate und ausführliche Nachweise schwemmen den (insgesamt etwas unförmig geratenen) Text weiter auf. Das im Titel angegebene Thema wird eigentlich nicht systematisch behandelt, was angesichts des gewählten Materials nicht verwunderlich ist. Hier wären repräsentative Tages- und Wochenzeitungen sowie nationalsozialistische Zeitschriften heranzuziehen gewesen. So wie die Arbeit vorliegt, ist sie eine Studie zur Geschichte des musikalischen Zeitschriftenwesens der Zeit von 1918 bis 1945, der Geschichte eines noch heute deprimierenden Niedergangs bis hin zum Zusammenbruch am Ende des sog. Dritten Reiches.

Knapp gehalten ist (leider einzig) das Literaturverzeichnis. Es zeigt an, daß dem Verfasser die seriöse zeitgeschichtliche Literatur so gut wie unbekannt geblieben ist. Und ein Register fehlt überhaupt.

(März 1994)

Rudolf Stephan

*ANDRES BRINER: Musikalische Koexistenz. Mit einem Vorwort von Hermann DANUSER. Hrsg. von Giselher SCHUBERT. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1992). 294 S. (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt/Main. Band IV.)*

Ausgaben der Texte von Musikkritikern haben eine lange Tradition, dokumentieren sich doch in diesen Texten die Rezeption von Werken und die tagesaktuellen kommunikativen Leitdifferenzen der feuilletonistischen Musikbetrachtung. Darin liegt auch ihr Wert für den Musikhistoriker. Darüber hinaus enthalten solche Text-Sammlungen im besten Fall anregende und nachdenkenswertes Thesen, gerade weil solche Thesen im Zeitungsfeuilleton nicht der wissenschaftlichen Absicherung bedürfen.

Dies ist auch bei der vorliegenden Auswahl von Texten Andreas Briners der Fall, die überwiegend in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienen sind. Thematisch umfassen die Kritiken Werke von Arnold Schönberg und Hanns Eisler bis zu Aribert Reimann und Alfred Schnittke. Kulturhistorisch orientiert sind einige Texte zu älteren Komponisten wie Johann Sebastian Bach oder Giuseppe Verdi sowie zum aktuellen Musikleben. „Gibt es Schweizer Eigenheiten?“ (so die Überschrift des IV Kapitels) ist eine Frage, die einen Schweizer Musikkritiker zu Recht umtreibt, und Briners Affinität zu Hindemith (V Abschnitt) ist bekannt.

Der lesenwerte Band wird von einem „Vorwort“ Hermann Danusers zu „Interpretations- und Kompositionskritik“ eingeleitet, dessen Bezug zu den Kritiken Briners nicht konkretisiert wird.

(März 1994)

Michael Walter

*Musicologica Austriaca. Band 9. Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von Josef-Horst LEDERER. Föhrenau: E. Stiglmayr 1989. 160 S., Abb., Notenbeisp.*

Der Ausprägung der österreichischen Musikwissenschaft in eine historische und eine vergleichend-systematische Richtung entsprechend vereint dieser Band Beiträge beider Disziplinen, die freilich nur selten eine thematische Bindung zueinander aufweisen. Zwei

Beiträge behandeln Themen aus der Salzburger Musikgeschichte: Peter Tenhaef beschäftigt sich mit Abraham Megerles Kanonkünsten und zeigt illustrativ, wie dieser Komponist unter Ausnützung der damals gebräuchlichen Mittel vielfältige sog. ‚Arcana musica‘ bastelte. Johanna Senigl gibt einen Überblick zu den Bühnenwerken J. M. Haydns, die allesamt am Salzburger Universitätstheater erstaufgeführt wurden. Anhand einer Stimmführungsanalyse im Sinne Heinrich Schenkers zeigt Hellmut Federhofer, daß manche in der Literatur des 19. Jahrhunderts als banal empfundene Stellen bei W. A. Mozart und J. Haydn bereits Substanz gewinnen, ohne daß eine von Carl Dahlhaus vertretene Überlegung, das Auswirken der Instrumentation auf die Faktur, dazu herangezogen werden muß. Marginalien stellen die Beiträge von Hans Tischler über die Melodiegestaltung der Trouvères und von Monika Fink zu H. E. Apostels musikalischer Kubin-Rezeption dar. Christian Glanz' Ausführungen über das Exotismus-Bild Südosteuropas in der Wiener Operette legen ein lesenswertes Zeugnis ab von einer von Vorurteilen und Klischees geprägten Lebenswelt, der man getrost mit massiver verbaler Vehemenz begegnen könnte. Unter dem Titel ‚Native Music of the Pacific Northwest‘ verbirgt sich eine Zusammenfassung des Lebenswerkes der verstorbenen Robert-Lach-Schülerin Ida Halpern, eine kurzgefaßte, aber eindrucksvolle Auswertung ihrer jahrelangen Feldforschungen bei den Indianern der kanadischen Pazifikküste. Mit dem ethnologischen Kernproblem der Transkription setzt sich schließlich Helmut Kowar in einem methodologisch-orientierten Aufsatz auseinander. — Die thematische Vielfalt bei gleichzeitiger Dispersion gab mir den Weg für eine kursorische Besprechung der Jahrgabe der ÖGMw vor.

(Februar 1994)

Thomas Hochradner

*DIETHER DE LA MOTTE: Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter-Verlag (1993). 385 S., Notenbeisp.*

„Dieses Buch ist kein Lehrbuch“, sondern „betritt Neuland, da die Melodie als solche in der Musikgeschichte nie ein zentraler Gegen-

stand der Musiktheorie war“. Beim ersten Lesen fragt man sich, ob es nur am Stil liegt, mit dem der Verfasser das spröde Thema dem Leser schmackhaft machen will; oder enthält das Buch wirklich neue, noch nie dagewesene Erkenntnisse? Allen aktuellen Jargons entkleidet, verrät die Themenbehandlung zweifellos den Kenner und Könner. Doch macht auch hier der Ton die Musik. Angesichts des seriösen (und sicher seriös gemeinten) Themas dürfte der flotte und leider nicht immer korrekte Stil zwar den Stoff leichter zugänglich machen, doch mag sich mancher daran stoßen; und dies besonders dann, wenn damit verbundene Unklarheiten auftreten. Auch inhaltlich fordert die Schrift zur Kritik heraus, was übrigens der Autor dem Leser ausdrücklich empfiehlt: „Immer wieder fordere ich den Leser dazu auf, meine Thesen kritisch zu überprüfen und vorgestellte Melodien zunächst selbst analytisch zu erforschen, um die Ergebnisse dann erst zu vergleichen mit meinen analytischen Befunden.“ Aber „es soll noch viel weiter gehen“. Der Autor „fordert immer wieder auf zu eigener Arbeit mit Bleistift (Radiergummi!) und Notenpapier, zur Lösung von Melodiebildungsaufgaben, die regelrecht erfunden werden mußten“. Diese erwünschte „Leseraktivität“ ist sicherlich ein Plus, das dem Ganzen eine besondere Note verleiht.

Die Auswahl der analysierten Melodien beruht auf keinem erkennbaren System; erfolgt „nicht aus überlegenem Wissen, sondern in großer Liebe und Neugier (auch mit einiger Abenteuerlust), irgendwo beginnend und dann in kurioser [!] Reihenfolge der Kapitelchen“ [!]. Den Anfang machen allgemeine Ausführungen zur „Elementaren Formenlehre“, zu „Melodie-Motiv“ und zu den Problemen der Textvertonung. Dann folgen Analysen unter „Kinderlied, Operette, Marsch“ bis „Schlager“ und „Politisches Kampflied“. In historischer Reihenfolge werden „Gregorianische Hymnen“ behandelt, um anschließend über die Klassiker und die „Italianità“ (Verdi u. a.) zu Chopin, Wagner, Liszt, Reger und Schönberg vorzustoßen und endlich zur Moderne (Strawinsky bis Ligeti) — gewiß ein reiches Programm, das allerdings Höhepunkte wie die frühe Oper (Monteverdi), Bach und Händel ebenso wie Brahms, Bruckner und Richard Strauss übergeht.

Im folgenden nimmt sich der Rezensent die Freiheit, typische Einzelheiten herauszugrei-

fen, um zunächst den Schriftsteller de la Motte zu charakterisieren. Dieser liefert im wahrsten Sinne des Wortes eine Kostprobe beim Thema „Haydns Menuette“: „Der Leser bestelle sich im Musikalischen Restaurant eine Folge von fünf Speisen. Welche wird er zuerst verlangen? Haydns frühe Streichquartette setzen Menuette auf Platz 2 und 4 [?]. Zeichen doch dafür, daß sie dem Hörer geschmeckt haben.“ Es gilt, „bewundern zu lernen, wie dieser Meisterkoch dieselbe Speise höchst unterschiedlich zuzubereiten und zu würzen vermag für Hörer feinen Geschmacks“ [?]. Anschaulich wiederum ist das „Engelskonzert“ von Hindemith geschildert, als Anregung für eine Werkbesprechung durchaus willkommen. Neben solch amüsanten bzw. lehrreichen Episoden aber auch Formulierungen, die kaum Anspruch auf guten Stil haben. Etwa der Vermerk: „Wer Analyse kann, hat seinen Blick ausgerichtet auf Wiederholung, Variation, Kontrast . . . , er kann also die Beethovenanalyse.“ Im Detail ist von „irrer tonaler Unbestimmtheit“ die Rede; von einer „wahnsinnigen Modulation“; von einer „jammernden Tafel“; von einem „spießbürgerlichen Frieden (= Langeweile)“; von „Marschierern, die beim Radetzky-Marsch keinen stampfenden Auftritt hören lassen, sondern alle 40 Pfund abgenommen haben“ usw. usw. Wer's mag, der mag's mögen!

Auch hinsichtlich des sachlichen Inhalts muß sich der Rezensent auf Einzelheiten beschränken: Ein Widerspruch ergibt sich aus den Kommentaren zu Kinder- und Minnelied. Beim ersten heißt es: „Beleuchten wollen wir, wie viel an musikalischer Gestaltungskunst in diesen kleinsten Formen schon erlebt werden kann“. Und beim zweiten: „Bedenken wir den Formenreichtum dieser Gedichte und Melodien, können wir schon erschrecken vor der Uniformität unserer (Späteres sammelnden) Liederbücher.“ Fatal wird solche Behauptung, wenn der Autor selbst Lieder „für etwas ältere Kinder“ unter „Kinderlied“ rubriziert. So das tragische *Jetzt gang i ans Brünnele* mit seiner erschütternden Geste des ängstlichen Umherschauens („D o such i“) oder das in Anmut gebrochene Röslein (*Sah ein Knab* von Werner). — Die komplizierte Form eines Liedes wie *Do ich von der guoten schiet* schlicht mit a a a' a' b" abzutun, übersieht die Diskrepanzen zwischen Melodiebau, Zieltonstufen und Reiman-

ordnung. (Es ist weniger wichtig, wie oft ein Ton vorkommt, sondern w o er vorkommt und was vorhergeht, z. B. ein verzögernder Vorhalt wie am Schluß des Liedes, das auf der T-Terz endet!) — Zur persönlichen Einstellung: Über die „wunderbaren Lieder Biermanns“ kann man geteilter Meinung sein. — Und schließlich zum Ganzen: Ohne die altbewährte Darstellung der Proportionen (A — B — A . . .), der Taktzählung (2 + 2 + 4 . . .), ohne Abzählen der rhythmischen Werte bzw. wiederkehrender Töne kommt auch de la Motte nicht aus — was übrigens nicht als Tadel gelten soll! —

Dem verständlichen Wunsch nach einer vergleichenden Gesamtüberschrift begegnet zwar der Verfasser mit dem Vermerk, daß er „die äußerst verschiedenartigen Melodiebildungen der verschiedenen Epochen nur gruppenweise untereinander zu vergleichen versucht, aber nicht nach einer einzigen (abstrakten) Richtschnur messen, akzeptieren oder aburteilen“ will. Trotzdem sei hier gefragt, ob nicht die induktiven Ergebnisse der Untersuchungen in einer knappen Übersicht erfaßt werden sollten, möglichst unter Einschluß fehlender Epochen. Dies könnte der Auftakt zu einer Geschichte der Melodie sein.

(Februar 1994)

Adolf Fecker

*CHRISTIAN KADEN: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). 248 S.*

Ausgehend von dem Satz: „Musik ist in unserem Leben immer dabei“ und dem Gedanken: „Sie hat Gewalt über uns, so selbstverständlich, daß wir nur selten es noch bemerken“, untersucht Christian Kaden, der als Ethnologe Gesichtspunkte in die Betrachtung bringt, die ein Historiker meist nur peripher behandelt, europäische und außereuropäische Musik im Lebensprozeß. So erscheint der Titel *Des Lebens wilder Kreis* als Hinweis auf den Bezug von Musik und Leben, und zwar realem, vitalem, konkreten Leben, so wie es im Kapitel „Ursprüngliches“ bei den Papuas in Neuguinea genauso erlebbar wird wie im Kapitel „Volksmusik als Lebensweise“ in der Folklore der Slowakei oder unter „Artenvielfalt als musikkulturelles Problem“ bei einer Rumba-Fete in Ha-

vanna oder unter „Populäre Musik“ bei dem „Pogen“ (Kultanz) der Punks in Berlin-Prenzlauer Berg. Von solchem Aspekt aus gesehen, erscheinen dann historische Entwicklungen eines „Zivilisationsprozesses“ ganz anders, wird der historische Prozess der Entwicklung von Improvisation zu Notation verständlich und, soziologisch untermauert, die Entfaltung der mittelalterlichen Sequenzen und Organa, der veränderten Kommunikationsstrukturen des späten 18. Jahrhunderts begreifbar, ja selbst Wagner in den Widersprüchen von Kommerzialisierung des Musikmarktes und Anspruch persönlicher Leistung, zwischen Tausch- und Gebrauchswert gezeichnet.

Hier liegen faszinierende Denkansätze, die zwar manche Fragen offenlassen, aber Impulse zu Neusichten geben. Aber das war die Absicht des Autors, daß er „mit dem skizzierten theoretischen Modell ein Instrument in die Hand geben wollte, um Musikkulturen sensibler bewerten zu können, freundlicher oder auch kritischer“. Dahinter verbergen sich auch neue Begriffsbildungen, um die Erscheinungen wissenschaftlich faßbar zu machen und genauer zu umreißen. Manches drängt dabei zu fast unzulässiger Vereinfachung, andererseits offenbart es gerade so das Wesen einer Erscheinung.

Breit, eigentlich zu breit, ist die Palette der Themen, die sich aber alle einordnen unter den nicht kulturpessimistisch verstandenen Gedanken: „Was im Gange der Geschichte Schaden genommen hat, sind Sozialisierungsfähigkeiten“, die durch Zivilisationsprozesse verloren gegangene ganzkörperliche musikalische Rezeption (wie der Autor sie musterhaft in Kuba vorfand), in der europäischen Entwicklung von Umgangsmusik zu Darbietungsmusik, von naiver nicht-professioneller lebensverbundener zu kommerzialisierter, von den Massen entfremdeter Massen-Musik zwischen Peter Mafay und Herbert von Karajan, einer standardisierten statt schöpferisch freien, persönlich erlebten Musik. So schreibt der Autor gegen Ende: „Kulturelle Identität, wie sie mir sich darstellt, ist weniger ein spezifisch nationales oder ethnisches Phänomen, das, Eigenheiten, Eigenwert, Eigentum begründet; sie ist allem voran ein Meßfühler für soziales Wohlbefinden, für Lebenslust“. So wird in diesem 1989/90 geschriebenen Buch der wissenschaftlich analytische Aspekt einer Analyse von

Erscheinungen europäischer und außereuropäischer Musikkulturen zu einem Material kulturpolitischer Postulierung, die sich auch in der finalen Kapitelüberschrift „Gegenwartsfragen, Zukunftsfragen“ niederschlägt.

(Januar 1994)

Friedbert Streller

*ELSE YEO: Eduard Baumstark und die Brüder von Zuccalmaglio. Drei Volksliedersammler. Eingeleitet und hrsg. von Christoph DOHR. Köln: Verlag Dohr (1993). 192 S., Abb.*

Die Publikation ist als Fortsetzung der volksliedkundlichen Arbeiten von Walter Wiora konzipiert, vor allem seines Buches *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms* (1953). Die Biographien der drei Freunde Eduard Baumstark, Vincenz von Zuccalmaglio und Anton Wilhelm von Zuccalmaglio machen deutlich, daß Vincenz die Hauptbedeutung zukommt, während Eduard nur als Mitherausgeber tätig ist und rückblickend seine intensive Beschäftigung mit dem Volkslied als „Jugendsünde“ bezeichnet. Etwa ein Drittel der Ausarbeitung ist der Aufli- stung ihrer Liedersammlung gewidmet. Etwa 1000 dieser Volkslieder befinden sich in der Staatsbibliothek Berlin bzw. in der Universitätsbibliothek Greifswald, 340 sind überhaupt noch nicht wieder aufgefunden worden. 42 Lieder aus dieser großen Sammlung publiziert Baumstark bereits 1829 in dem einzigen erschienenen Heft der *Bardale*. Den mißglückten Versuch jener als Reihe geplanten Publikation stellt Else Yeo gründlich dar. Weitere Sammlungen, die z. T. auch ohne Melodien erscheinen, finden ausführliche Würdigung. Aufschlußreich ist die Entstehungsgeschichte der beiden Teile der *Deutschen Volkslieder mit ihren Originalweisen*. Bekanntlich vereinigt Zuccalmaglio eigene Dichtungen mit Volksweisen bzw. mit Melodien von Händel und Haydn. In der Auseinandersetzung mit seinen Kritikern verteidigt er seine Bestrebungen, gibt aber auch Quellen für gesammeltes Liedgut an. Trotzdem bleibt weiterhin — wie Christoph Dohr im Vorwort ausführt — „die Authentizität mancher Melodie und manches Textes bis heute fraglich“. Einblicke in die zeitgenössische Diskussion bietet die von der Autorin auszugeweise mitgeteilte Korrespondenz zwischen

Julius Rietz und Anton Wilhelm von Zuccalmaglio aus dem Zeitraum von 1846 bis 1855.

37 Abbildungen, nicht immer in guter Qualität, bereichern die Veröffentlichung. Leider fehlt ein Personenverzeichnis. Gelegentliche Unstimmigkeiten — so das falsche Geburtsjahr von Johann Michael Baumstark — fallen nicht weiter ins Gewicht.

Das von der Verfasserin angestrebte Ziel, „den Lebenslauf der drei Sammler [zu] beschreiben und ihre gemeinsame Arbeit vor[zu]stellen“, wurde im besten Sinne erfüllt.

Die Hauptbedeutung der Veröffentlichung liegt in der Bereitstellung und Auswertung z. T. unveröffentlichter bzw. schwer erreichbarer Dokumente, wie Briefe, Aufsätze, Rezensionen und Erwiderungen aus dem Kreis um Baumstark und die Brüder Zuccalmaglio.

(Januar 1994) Eberhard Möller

*HEINRICH ZWITTKOVITS: Die Pflege der zivilen Blasmusik im Burgenland im Spiegel der allgemeinen historischen Entwicklung (unter besonderer Berücksichtigung der Zwischenkriegszeit). Tutzing: Hans Schneider 1993. XXVII, 747 S., Abb. (Burgenländische Forschungen. Sonderband XII.)*

Anregend für diese Publikation, die aus einer umfangreicheren Dissertation hervorging, waren vor allem die mehrfachen historischen und politischen Veränderungen im Untersuchungsgebiet mit ihren Auswirkungen auf die Blasmusik, eine ausgezeichnete, bis dahin kaum genutzte Quellenlage und der beachtliche Aufschwung des Blasmusikwesens mit seinen Zukunftsperspektiven im Burgenland. Nach dem Buch von Josef Gmasz und Hans Hahnenkamp *Das große Burgenländische Blasmusikbuch* (Wien-München 1987) liegt damit die zweite größere Publikation zu diesem Gegenstand vor. Eine Duplizität ist sie keineswegs, weil der Autor durch seine thematischen Schwerpunkte den Untersuchungsgegenstand anders beleuchtet. Es liegt in seiner Absicht, „die eher musikwissenschaftlich anmutende Fragestellung vom Standpunkt eines Historikers zu behandeln“ (S. 1).

Den historischen Rahmen bilden vor allem die Jahre 1921 bis 1945, die Zeit vom Beginn des Burgenlands als eigenes Bundesland Österreichs bis zu seiner Wiedererrichtung nach dem

Ende des 2. Weltkriegs. Marginale Vorbetrachtungen zu Frühformen der Blasmusikausübung im Burgenland (Urgeschichte, Römerzeit, Mittelalter, Renaissance, Musik an Fürstenhöfen, Städtische Musik, Kirchenmusik, Türkische Musik) weiten den Blick nicht nur für historische Zusammenhänge; die Art der Darstellung mit ihrer Hinwendung zum Detail baut darüber hinaus Schemata ab, die sogenannte U- und E-Musik starr voneinander trennen. Vor diesem Hintergrund wird das eigentliche Hauptthema, die durch Militärmusik belebte Entwicklung der zivilen Blasmusik im Burgenland, ausführlich behandelt.

Als Erkenntnismittel modifiziert der Autor für seine Zwecke die von der schwedischen Geographie in den 1950er Jahren entwickelte Methode der Innovations- und Diffusionsforschung. Innovation meint bei ihm das Verhalten von Individuen, objektiv und subjektiv neue Erscheinungen von Blas- und Bläsermusik anzunehmen. Diffusion bezeichnet dagegen die räumliche und zeitliche Ausbreitung der Innovationen. In zahlreichen topographischen Darstellungen der Innovationszentren (örtliche Konzentration von Klangkörpern) und ihrer geographischen Verbreitung veranschaulicht Heinrich Zwittkovits die Ergebnisse seiner Recherchen. Akribisch beschreibt er die sozialdifferenzierten Bedingtheiten, individuellen Besonderheiten und vielfältigen Gebrauchsfunktionen der Blaskapellen in einer Vielzahl von Gemeinden sowie die damit verbundenen politischen Konflikte unter den Bedingungen der nationalsozialistischen kulturpolitischen Gleichschaltungsideologie. Daß selbst in dieser komplizierten Situation Akkulturationsprozesse unterschiedlichster Musiktraditionen österreichischer, ungarischer, kroatischer und deutscher Observanz das eigene Kulturgut des Burgenlandes prägen halfen, dürfte für Musikhistoriker, -ethnologen, -soziologen und auch Musikästhetiker (!) gleichermaßen interessant sein.

Obwohl in der Darstellung die Empirie gegenüber der Theorie sehr dominiert, scheint mir darin auch ein Vorzug zu liegen: Indem der Autor ein reichhaltiges Quellenmaterial aus Zeitungen, Zeitschriften, Archivalien, Juridica, mündlichen und schriftlichen Interviews sowie viele archäologische Zeugnisse vorlegt, vermittelt er dem Leser, zusammen mit seltenen Fo-

tos, Notenbeispielen — meist von kaum oder bislang nicht bekannten Komponisten des Meisters —, Texten aus Primärquellen, Diagrammen, Karten und einem reichhaltigen Literaturverzeichnis, wertvolle Informationen über den Instrumentenbau, Besetzungsarten, das militärische Orchesterwesen, die Vereinsgesetzgebung des 19. Jahrhunderts, regionale Besonderheiten und überregionale Verbandsstrukturen in der Zwischen- und Nachkriegszeit. Dadurch reichen die Anregungen dieses Buches, ganz im Sinne der ursprünglichen Intention, über die Grenzen der traditionellen Musikwissenschaft hinaus.

(Mai 1994)

Wilhelm Baethge

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

*JOHANN JOSEPH FUX: Sämtliche Werke. Serie I, Band 7: Requiem K 51—K 53. Vorgelegt von Klaus WINKLER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1992. IX, 187 S.*

Die beiden vorliegenden Bände der Fux-Ausgabe veranschaulichen in deutlicher Weise, welche unterschiedliche Editionsergebnisse trotz gleicher Editionsrichtlinien entstehen können. Die Edition der *Missa humilitatis* K 17 durch Helmut Federhofer und Rosemary Hilmar erfüllt vollkommen die Ansprüche, die man an eine wissenschaftliche Ausgabe richten kann. Der Notentext ist frei von Zutaten der Herausgeber, der Kritische Bericht informiert mit der gebotenen Knappheit über Quellenlage und Lesarten. Zusätzliche Informationen bietet im Vorwort der Abschnitt „Zum vorliegenden Band“.

Während für Federhofer und Hilmar die wissenschaftlichen Tugenden einer Gesamtausgabe im Vordergrund stehen, neigt Klaus Winkler in seiner Edition des Requiems K 51—K 53 (Introitus samt Kyrie, Dies Irae und Offertorium haben jeweils einen eigenen Titelumschlag und sind daher von Köchel mit eigenen Nummern versehen worden) eher dazu, der musikalischen Praxis Zugeständnisse zu machen. So ergänzte er zahlreiche Bindebögen, ohne daß Parallelstellen dazu Anlaß geboten hätten. Zwar sind die Bögen durch Einklammerung als Ergänzung

gekennzeichnet, sie stehen jedoch trotzdem deutlich im Widerspruch zu den Richtlinien der Fux-Ausgabe — und zum Teil wohl auch zur Musik (vgl. z. B. Introitus T. 86f.). Ebenso wenig ist einzusehen, daß aus den „Cornetti muti“ der Quelle in der Edition „Cornetti“ werden, handelt es sich dabei doch um recht unterschiedliche Instrumente. Zu wirklichen Mißverständnissen kann es führen, daß Winkler zur Kennzeichnung einer Ligatur statt des üblichen diakritischen Zeichens (eckige Klammern) Winkelklammern verwendet, die schließlich als Zeichen für den Color eingeführt sind.

Im Kritischen Bericht dieser Edition sucht man vergeblich nach einer Abhängigkeitsdiskussion. Die Quellen D und E (Partiturquellen) werden ausgeschieden, da sich aus ihnen „inhaltlich . . . keine Änderungen“ ergeben würden. Zugrundegelegt werden der Edition drei Stammabschriften (die Quellen A—C), wobei A eine bevorzugte Stellung einnimmt — den Grund dafür muß der Leser sich selbst erschließen. Das ausführliche Lesartenverzeichnis entschädigt für vieles, kann man sich doch dort die fehlenden Informationen zusammensuchen. So beruht der Quellenwert von C z. B. allein darauf, daß man mit ihrer Hilfe in den anderen Quellen fehlende Teile der Continuo-Stimme ergänzen kann — auf die (Auswahl-) Aufzählung anderer Lesarten von C hingegen hätte getrost verzichtet werden können. Auch innerhalb des Lesartenverzeichnisses wäre eine größere Einheitlichkeit wünschenswert gewesen. Teil werden die von der Edition abweichenden Lesarten aufgeführt, teils jedoch auch mit der Edition übereinstimmende, ohne daß dies aus den Anmerkungen allein ersichtlich wäre. Nicht zuletzt bestätigen überzählige Kolumnentitel im Text, daß es diesem Band insgesamt etwas an Sorgfalt mangelt.

Auch mit Winklers Edition kann man arbeiten, sie erfüllt somit sicherlich ihren Zweck, jedoch fragt sich der Rezensent, ob nicht eine vereinheitlichende Abschlußredaktion der Fux-Ausgabe insgesamt zugute gekommen wäre.

(Dezember 1993)

Uwe Wolf

*GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XVII: Frankfurter Festmusiken zur Geburt eines kaiserlichen Prinzen 1716 II.*

*Serenata „Deutschland grünt und blüht im Friede.“ Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. XXIV, 208 S.*

Zur Feier der Geburt des Erzherzogs Leopold von Österreich, des Sohnes von Kaiser Karl VI., beschloß der Magistrat der Freien Reichsstadt Frankfurt am 23. April 1716, ein „solennes Danck- und Freudenfest“ zu veranstalten, und beauftragte den städtischen Musikdirektor Georg Philipp Telemann, dazu eine kirchliche Festmusik (TVWV 12 : 1a,b) und eine „publique Music“ — die vorliegende *Serenata* (TVWV 12 : 1c) — zu schaffen und letztere „auf dem Römerberge“ aufzuführen.

Umfassend informiert Wolfgang Hirschmann in seinem inhaltsreichen Vorwort über den bedeutsamen Anlaß, die Entstehungsgeschichte und die besonderen Aufführungsumstände der *Serenata* als einer **a u ß e r o r d e n t l i c h e n** Festmusik. Unter Auswertung zeitgenössischer Berichte und Aussagen Telemanns in dessen Autobiographien 1718 und 1740 entwirft er ein anschauliches Bild von der Aufführung am 17. Mai 1716 mit hervorragenden Vokal- und Instrumentalmusikern der benachbarten Darmstädter Hofkapelle als Abendmusik vor dem illuminierten Römer „bey Brennung vieler Pech-Pfannen und Fackeln / unter Zuschauung vieler 1000 Menschen“ Analytische Untersuchungen Hirschmanns am Text und der Vertonung demonstrieren, wie der Librettist, der Darmstädter Hofbibliothekar und fürstliche Rat Georg Christian Lehms (vgl. *Mf* 42 [1989], S. 351 f.), und der Komponist bestrebt waren, die besonderen Aufführungsmodalitäten zu berücksichtigen. An Telemanns Vertonung beeindrucken vor allem die starke Besetzung und differenzierte Verwendung von Blechbläsern (3 Trompeten und Pauken in D, 3 Hörner in D, 3 kurze Trompeten in F sowie 3 Jagdhörner in F), die variable Gestaltung der Oboenpartien, — welche für den berühmten Berliner Virtuosen Peter Glösch bestimmt waren, — die sorgfältig ausgeführten Echo-Arien, Ansätze zur Personencharakterisierung und weitere Stilmerkmale, die den opernhaften Charakter der *Serenata* unterstreichen. Von ihrer Qualität überzeugt, dedizierte Telemann sie Kaiser Karl VI. „allerunterthänigst“ und führte sie später als Hamburger Musikdirektor im Rahmen seiner dortigen Drillhaus-Konzerte 1723 wieder auf.

Die repräsentative *Serenata* gehört zu jenen Auftrags- und Gelegenheitswerken, die über ihre musik- und kulturhistorische Bedeutung hinaus beachtlichen artifiziellen Wert besitzen und unser immer noch lückenhaftes Bild vom Schaffen Telemanns auf diesem Gebiet wesentlich bereichern. Nicht hoch genug ist ihr Stellenwert als früher Beleg für den Telemannschen *Serenatenstil* und als hervorragendes Beispiel einer außerordentlichen Festmusik am Beginn des 18. Jahrhunderts einzuschätzen.

Als Grundlage der Edition diente eine von einem unbekanntem Schreiber stammende, mit Fehlern, Ungenauigkeiten und Korrekturen versehene Partiturabschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ihrer Beschreibung folgen in dem mit vorbildlicher Akribie abgefaßten Kritischen Bericht Hirschmanns detaillierte Anmerkungen zu einzelnen Satzüberschriften und Besetzungsangaben, zur Partituranordnung u.a., ferner zu der vom Editor vorgelegten Generalbaß-Aussetzung und ihrer Ausführung.

(Januar 1994)

Günter Fleischhauer

*JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 17.1: Kantaten zum 4. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Yoshitake KOBAYASHI (BWV 185) und Kirsten BEISSWENGER (BWV 24, 177). Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. 150 S.*

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

Der vorliegende Doppelband der *Neuen Bach-Ausgabe* enthält drei Kantaten zum vierten (BWV 185, 24, 177) sowie je zwei Kantaten zum fünften (BWV 93,88) und sechsten (BWV 170, 9) Sonntag nach Trinitatis. Für die Edition war von Quellenlagen mit unterschiedlichen autographen Anteilen auszugehen. Im Falle der *Kantate BWV 185* entschied sich Kobayashi für den Abdruck sowohl der ersten (Weimar 1715) als auch der vierten Fassung (Leipzig um 1746/47), mit denen die beiden entferntesten von vier unterschiedlichen Aufführungssitua-

tionen repräsentiert sind. Neben der Tonart (*fis-moll* bzw. *g-moll*) rechtfertigt namentlich der alternative Einsatz von Oboe und „Clarino“ (möglicherweise Zugtrompete) in den Eck-sätzen der Kantate eine solche gleichrangige Bewertung der ausgewählten Fassungen, die zu dem ansonsten unüblichen Doppelabdruck im Hauptteil der *NBA* geführt hat. Vier Gruppen des originalen (nur teilautographen) Stimmenmaterials ermöglichen die klare Unterscheidung der nicht durchweg sicher datierbaren Aufführungen. Dazu gibt der Kritische Bericht erschöpfend Auskunft. Auch die ebenfalls gute Quellenlage der *Kantate BWV 24* gibt auf die Frage nach der Besetzung des Clarino-Parts keine sichere Antwort. Hier kommen sogar im dritten und sechsten Satz noch Tonumfangs-überschreitungen vor, die kaum mehr an eine Zugtrompete glauben lassen (vgl. die einschlägige Studie von K. Beißwenger und U. Wolf in *BJ* 1993, S. 91–101). Die 1732 entstandene *Kantate BWV 177* ist — wie Beißwenger anhand der korrekturreichen, die Merkmale von Gebrauchsschrift aufweisenden autographen Partitur klarstellt — entgegen der Hypothese Wolf Hobohms (*BJ* 1973, S. 28) nicht das Ergebnis einer Überarbeitung einer früheren Fassung. (Im Kritischen Bericht ist auf S. 114 ein Zeichen nachzutragen.)

Auch für Emans stellte sich im zweiten Teilband die im Kritischen Bericht detailliert erörterte Frage der Bewertung der Quellen im Blick auf abweichende Zuordnungen von Instrumentalpartien. Halten sich die Konsequenzen bei der Mitwirkung der Taille im Schlußchoral der *Kantate BWV 88 in Grenzen*, so bedurfte die (anstelle des vormaligen Orgelparts) von Bach eigenhändig neu ausgeschriebene Flauto-traverso-Stimme zu Satz 5 für die Wiederaufführung 1746/47 der *Kantate BWV 170* eines separaten Abdrucks im Anhang. Emans ersetzte bei dieser Arie zudem den fehlenden Orgelpart für die linke Hand aus einer Agricola-Abschrift im Kleinstich, wobei die punktuell dennoch auch bei Bach vorhandenen (und strukturell begründeten) Passagen als solche identifizierbar bleiben — ein augenscheinliches Beispiel für die Sorgfalt und Akribie, mit der beide Teilbände von den Herausgebern vorbereitet wurden. Emans rekonstruiert im Kritischen Bericht (S. 129f.) vollständig die (durch Überarbeitung und Differenzen in den Quellen nicht eindeutig überlie-

fernten) ersten beiden Fassungen des Rezitativs *BWV 9/6*. Wichtig ist auch im Anhang sein Verweis auf die mögliche Zuordnung weiterer Kantaten zum 5. und 6. Sonntag nach Trinitatis — darunter *BWV 97* —, der wiederum durch eine akribische Erörterung der Quellensituation gestützt wird.

(Februar 1994)

Michael Märker

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Rinaldo, Opera Seria in tre Atti HWV 7a*. Hrsg. von David R. B. KIMBELL. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. L, 285 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 4/1.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Klavierwerke I. Erste Sammlung von 1720. Die acht großen Suiten HWV 426-433*. Hrsg. von Rudolf STEGLICH. Neuausgabe von Terence BEST. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XXVII, 113 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik, Band 1.)

Kaum etwas vermittelt einen lebendigeren Eindruck von der sturmwindartigen Produktivität des im Jahre 1710 nach England gekommenen wirkungsbegierigen Händel als jener in noch spürbarer Atemlosigkeit abgefaßte Brief des Librettisten Giacomo Rossi an den Leser des Textbuchs zur ersten Londoner Oper des Komponisten: „... ed in me prevalse una Gara virtuosa, (non già nella Perfezzione dell' Opera, mà solo nella Brevità del Tempo) poiche il Signor Hendel, Orfeo del nostro Secolo, nel porla in Musica, a pena mi diede Tempo di scrivere, e viddi, con mio grande Stupore, in due sole Settimane armonizzata da quell'Ingegno sublime, al maggior Grado di Perfezzione un Opera intiera.“ Tatsächlich vermag der erste Streich in Händels Eroberungszug, die am 24. Februar 1711 am Queen's Theatre uraufgeführte opera seria *Rinaldo*, noch heute eine beachtliche Wirkung zu erzielen. Denn die Musik erweist in ihrer Vielfalt der dramatischen und klanglichen Formen sowie in ihrer vokalen und instrumentalen Virtuosität über den langen Zeitraum seit ihrer Entstehung hinweg ganz unmittelbar den ‚grado di perfezzione‘, den der Komponist mit ihr erreicht hatte. An dieser Feststellung ändert auch die inzwischen sattem bekannte Tatsache der gerade in der *Rinaldo*-Partitur reichlich

anzutreffenden borrowings nichts. Im Gegenteil: Händel scheint mühelos das aus anderen Zusammenhängen entnommene Material einer Anverwandlung an das neue Sujet unterzogen zu haben, bei gleichzeitiger Bereicherung der musikalischen Substanz.

Es liegt in der Geschichte der Sache, daß der *Rinaldo* im Rahmen der Gesamtausgabe zweimal erscheinen wird. Die vorliegende, von David R. B. Kimbell sorgfältig betreute Edition, gibt die Fassung von 1711 (40 Nummern) samt einigen Ergänzungen für Produktionen des Stücks in den Jahren 1711 und 1717 wieder (7 Nummern). Ein weiterer Band wird dann die in vieler Hinsicht stark veränderte zweite Fassung von 1731 enthalten. Der jetzt erschienene Band ist wie gewohnt reich ausgestattet und enthält neben dem vollständigen Faksimile des Libretto-Drucks auch eine gute Übersetzung des Operntextes ins Deutsche.

Daß Händel nicht ‚nur‘ als Komponist, sondern auch als ein veritabler Virtuose auf den verschiedenen Tasteninstrumenten seiner Zeit reüssieren wollte, demonstrierte er dem englischen Publikum gleich bei der Aufführung des *Rinaldo*. Für eine formal herausgehobene Stelle, das Ende des zweiten Aktes, schrieb er sich den Part eines Cembalo concertato zur Arie der Armida *Vo' far guerra, e vencer voglio* in die Finger. In den folgenden Jahren entstand dann eine ansehnliche Reihe von Kompositionen für das solistische Cembalo, Schöpfungen, die ihren besonderen Reiz beim Publikum in der improvisatorisch freien Darbietung durch Händel erhielten und zunächst nicht unbedingt im Blick auf eine Publikation geschrieben worden waren. Vielleicht wären viele der Stücke den interessierten Zeitgenossen nur im Manuskriptumlauf, nicht aber im autorisierten Druck bekanntgeworden, hätte nicht der Londoner Verleger John Walsh eine längere Abwesenheit Händels aus England dazu genutzt, die Veröffentlichung einer Sammlung von *PIECES à un & Deux Clavecins* bei der holländischen Offizin Jeanne Rogers zu lancieren. Um sich gegen diese Ausgabe zur Wehr zu setzen, ließ Händel am 14. November 1720 den ersten Band seiner *Suites de Pièces pour le Clavecin* bei John Cluer herauskommen. Die heute in der musikalischen Öffentlichkeit als ‚Erste Suiten-Sammlung‘ verbreitete Folge von acht vier- bis sechssätzigen Suiten (HWV 426–433) erlebte

zu Lebzeiten Händels drei Auflagen, deren letzte von 1725 die Stücke in einer Ausgabe letzter Hand bietet.

Diese Ausgabe liegt als Hauptquelle der tadellosen Neuedition der Sammlung zugrunde, die Terence Best jetzt als Neuausgabe des 1955 von Rudolf Steglich besorgten Bandes IV/1 der *Hallischen Händel-Ausgabe* vorgelegt hat. Außer den definitiven Versionen der acht Suiten sind hier der ursprüngliche Schlußsatz der *F-dur-Suite* (HWV 442<sup>1b</sup>), alle bekannten Erst- und Frühfassungen verschiedener Sätze (zum Teil eigenständig wie HWV 488, 495a, 495b, 565) sowie Varianten versammelt. Dieser Anhang nimmt ein starkes Viertel des gesamten Bandumfangs ein und dokumentiert eindrucksvoll, wie stark in Händels Denken die Vorstellung vom work in progress im Blick auf seine Kompositionen herrschte. Dazu kommt noch etwas anderes. So ‚endgültig‘ die musikalischen Texte nun auch dastehen, so schwierig ist es, aus dem Geschriebenen das Gemeinte, den klingenden Sinn zu erwecken. Hier versteht sich für den Spieler von heute vieles hinsichtlich etwa der Phrasierung, der rhythmischen Differenzierung oder der Ornamentierung kaum mehr von selbst, sondern verlangt von ihm Vertiefung in die aufführungspraktischen Gegebenheiten einer Musik, die vor über zweihundertsiebzig Jahren komponiert wurde. Dabei stellt sich immer drängender die Frage, in welchem Maß die historische Distanz, die dem Ausführenden in nachdenkender Vergewärtigung der zurückliegenden Kunstwirklichkeit bewußt wird, von ihm noch zu überwinden ist.

Ein kurzer Satz sei noch zu Bests Urteil über den nicht authentischen Titel „Der harmonische Grobschmied“ des berühmten Variationsatzes aus der fünften Suite gesagt. Best nennt die anekdotisch überlieferte Entstehungsgeschichte, die sich mit dieser Überschrift verbindet — Händel habe in Cannons die Melodie des Satzes aus einer Schmiede heraustönen hören —, „absurd“. Das ist sie selbstverständlich, für sich genommen und auf den Prüfstand des faktisch Möglichen gestellt. Versucht man sie jedoch als offensichtliche Anspielung auf Pythagoras, den *musicæ inventor*, und die lange mittelalterliche Tradition der Schmiedelegende zu begreifen, dann offenbaren sich Titel und Geschichte als sprechendes

Zeugnis der hohen Wertschätzung Händels vor dem Hintergrund der gesamten Musikgeschichte.

(April 1994)

Ulrich Konrad

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXIV, Band 2: Textbücher verschollener Singspiele*. Hrsg. von Günter THOMAS. München: G. Henle Verlag 1989. XVII, 109 S.

Auch das prägt die künstlerische Physiognomie des Klassikers Haydn, demonstriert gleichsam die enzyklopädische Breite seines Schaffens: die intensive Beschäftigung mit der Gattung Singspiel. Im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe wurden nunmehr die Libretti zu vier verschollenen Haydn'schen oder Haydn zugeschriebenen Singspielen herausgegeben: *Der neue krumme Teufel*, *Dido*, *Die bestrafte Rachbegierde* und *Genovefas vierter Theil*. Da vermitteln uns Vorwort und Kritischer Bericht (mit interessanten Nachweisen von Singspielen in alten Katalogen und den ersten Biographien: von Griesinger, Dies und Carpani) eine überaus spannende Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des *Neuen krummen Teufel*, der eine Aufführungstradition von fast einem halben Jahrhundert aufweist, und doch läßt sich die Frage, wie das einst geklungen hat, nicht beantworten.

Hier zieht sich das ganze Dilemma der Gattung: Anders als die höfische Oper, deren Repertoire oft geschlossen überliefert wurde, war das Singspiel ein künstlerisches Produkt des Tages, das von seinen Protagonisten landauf, landab dargeboten wurde (Günter Thomas weist für den *Neuen krummen Teufel* mehr als ein Dutzend Aufführungsorte nach), dessen musikalische Nummern wohl auch häufig mündlich tradiert wurden (auch wenn es — regional unterschiedlich — zahlreiche Drucke von Werken dieser Spezies gab). Kurz, das Singspiel stellt heute eine weitgehend verschüttete musikdramatische Tradition des 18. Jahrhunderts dar. Die Voraussetzungen, Erscheinungsformen und Wirkungsweisen des Singspiels in Hinblick auf Haydn's wirklichen oder mutmaßlichen Beitrag zu dieser Gattung dokumentiert und dargestellt zu haben, ist ein Verdienst

des Herausgebers. Er erhellt die äußerst komplizierte Bearbeitungsgeschichte vom *Neuen krummen Teufel* und dessen in manchen Punkten rätselhaft bleibende Verflechtung mit *Arlequin*, *der neue Abgott in America* und *Die Insul der Wilden*. Vor allem die Hinweise zur Musik zeigen, daß diese weit über die Formung des Hillerschen Singspieltypus mit seiner steten Abfolge von Lied und gesprochenem Dialog hinausgeht und offenbar zu komplexeren Strukturen tendiert. Vom Singspiel *Die bestrafte Rachbegierde* wissen wir, daß es neben Arien und Chören sowie Kombinationen von Solo oder Duett und Chor auch einige Accompagnati sowie eine Reihe von Instrumentalsätzen enthielt. Aber: „Zu identifizieren ist von den Nummern leider nichts mehr“ (S. XXIII).

Der Zugang zu einzelnen Passagen der hier faksimiliert wiedergegebenen Libretti wird durch Zeilennumerierung sowie durch Angaben der musikalischen Nummern und ihrer Personen erleichtert. Wenn man weiß, wie freizügig oft die Komponisten in ihren Singspielen publikumswirksame Stücke aus Schwesterwerken entlehnt haben (der Herausgeber beschäftigt sich eingehend mit dieser Pasticcio-Praxis und führt u. a. an, daß Haydn die Musik zur *Genovefa-Tetralogie* selbst „Verschiedenen Meistern“ zuschreibt), dann möchte man fast dazu auffordern, den vier abgedruckten Werken Musik zu unterlegen, indem man sich selbst dabei des großen Fundus zeitgenössischer Lieder und Arien bedient. Vielleicht könnte man auch auf die 33 anonym überlieferten *Teutschen Comedie Arien* aus den Jahren 1754—1758 zurückgreifen, die mit ziemlicher Sicherheit nicht von Haydn stammen. Selbstredend würde es sich um eine Realisation handeln, die nichts oder nur wenig mit Haydn zu tun hat, die uns aber ein Spektakel beschert, in dem sicher etwas von der buntschillernden Aufführungspraxis des Singspiels des 18. Jahrhunderts auflebt.

(März 1994)

Hans-Günter Ottenberg

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele*.

Band 18: *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti. Teilband 1 und 2. Vorgelegt von Faye FERGUSON und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1991. XLII. 637 S.*

Nach *Die Hochzeit des Figaro* (NMA II/5/16) und *Don Giovanni* (NMA II/5/17) liegt mit *Così fan tutte* die dritte Da Ponte-Oper Mozarts im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* vor. Die Aufführungstradition dieser Oper war in ihrer über zweihundertjährigen Geschichte immer stark durch die vorhandenen Drucke geprägt. Läßt man einmal die Frage der verschiedenen Übersetzungen und freien Bearbeitungen im 19. Jahrhundert außer Betracht, so war es zunächst der 1810 bei Breitkopf & Härtel erschienene Partitur-Erstdruck, der für mehr als sechs Jahrzehnte die weitgefächerte Werkrezeption bestimmte, bis er von der ersten kritischen Ausgabe von Julius Rietz 1871 abgelöst wurde, die nun selbst ein Jahrhundert lang die Grundlage für die meisten Aufführungen von *Così fan tutte* bot. Nunmehr liegt als jüngste und verlässlichste Präsentation des Notentextes der Band der NMA vor.

Die Bandherausgeber haben alle nur verfügbaren Fakten und Daten zusammengetragen, um hieraus ein den neuesten Forschungsstand reflektierendes Bild von der Entstehungsgeschichte der 1790 in Wien uraufgeführten Oper zu gewinnen. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die von Alan Tyson ermittelten Erkenntnisse zu den von Mozart verwendeten Papiertypen I und II. Auf der Grundlage einer komplexen Quellen- und Dokumentenbasis kommt es folgerichtig zu einigen Korrekturen. Nicht bestätigen läßt sich zum Beispiel die Behauptung, Kaiser Joseph II. habe den Auftrag zur Oper gegeben. Die sich bis in unser Jahrhundert hinein haltende Auffassung, Mozart habe sein Genie an ein literarisches Machwerk verschwendet, wird ad absurdum geführt. Die Herausgeber stellen Da Pontes sicher bestes Buch für Mozart in die Nähe der Dramen von Pierre de Marivaux (1688–1763). Anders als noch 1984 in dem Text- und Dokumentenband (*rororo opernbuch* 7823, Hamburg 1984) nachlesbar, Mozart habe im Spätherbst (vermutlich November) 1789 mit der Arbeit an *Così fan tutte* angefangen, wird in der NMA Anfang September 1789 als Termin für die

eventuelle Auftragvergabe und der Oktober (im Vorwort, S. X, falsch ‚1790‘ gedruckt) als Beginn der Komposition diskutiert.

Neben vielen angesprochenen Problemen sind vor allem auch die Fragen nach dem autorisierten Notentext von großem Interesse, insofern er wesentlich von der Rietz-Ausgabe abweicht. Bei 26 von insgesamt 31 Nummern bzw. Szenen der Oper erfolgt eine Erörterung solcher Aspekte wie die Vorlagen für Da Pontes Texte, Diskrepanzen zwischen dem autographen Material und den Sekundärquellen, Schreibgewohnheiten Mozarts, Striche und nachträgliche Versionen u. a. m. Gravierend, weil mit erheblichen Konsequenzen für die klangliche Realisation, sind neben manch anderem mitteilenswerten Detail (z. B. die Änderung der originalen Textdeklamation in Nummer 14, Takt 83) die folgenden Abweichungen der NMA von der bisherigen sekundären Überlieferung: Im ersten Finale lautet der Notentext in den Klarinetten für die Takte 462 bis 467 bzw. in den Klarinetten und Fagotten für die Takte 469 bis 471 anders als der in der Rietz-Ausgabe überlieferte. Das Finale 2. Akt enthält in Takt 236 eine andere als sonst übliche Melodieführung der Bratsche, die Mozarts originaler Notation folgt. Auch die sich von früheren Ausgaben unterscheidende Artikulation der Takte 576 bis 583 in allen Holzbläsern ist durch die autographe Partitur belegt (S. XXVII). Es kann kein Zweifel bestehen, daß sich der neue Band der NMA in der Musikpraxis durchsetzen wird, zumal auch die zahlreichen aufführungspraktischen Hinweise (Wiedergabe von Fermaten, Appoggiaturen u. a.) den interpretatorischen Zugang zu *Così fan tutte* erleichtern werden.

(März 1994)

Hans-Günter Ottenberg

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Band 1, Teil a: Des Teufels Lustschloß, Erste Fassung. Band 1, Teil b: Des Teufels Lustschloß, Zweite Fassung. Vorgelegt von Uta HERTIN-LOESER, Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag 1990. XXVI, 835 S.*

„Für die Beschäftigung mit dem Opernkompontisten Schubert möchte man wünschen, was

unmöglich ist: daß wir vergessen könnten, wie glücklos er blieb" (Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 140). Liest man im Vorwort zur Neuausgabe der Oper *Des Teufels Lustschloß*, wie hingebungsvoll Schubert viele Monate an diesem Werk gearbeitet hat, wie sehr der fast Siebzehnjährige den Anspruch der Gattung auch als Konfrontation mit kompositorischen Leitbildern erlebt hat, mit den musikdramatischen Werken von Gluck, Salieri, Mozart, Weigl, Beethoven, Isouard, die zu einem ständigen Überprüfen und Infragestellen der eigenen kompositorischen Anstrengung führten; nimmt man also dies zur Kenntnis, dann erhält die eingangs gemachte Feststellung von Peter Gülke eine fast tragisch zu nennende Dimension: Ganze drei Aufführungen hat *Des Teufels Lustschloß* bisher zu verzeichnen, keine davon zu Lebzeiten Schuberts, die erste 1949, eine weitere 1978, eine dritte schließlich 1986. Und dem auffälligen Desinteresse der musikalischen Öffentlichkeit steht das der Musikforschung an dieser Oper nicht nach.

Die Herausgeberin Uta Hertin-Loeser hat die Entstehungsgeschichte von *Des Teufels Lustschloß* geradezu minutiös recherchiert: Sie beginnt mit Hinweisen auf die ersten gemeinsamen Opernbesuche Schuberts mit Josef von Spaun während der Gymnasialzeit, geht auf den Unterricht bei Salieri ein, der die Niederschrift der Oper maßgeblich beeinflusst hat und zeigt modellhafte Vorbilder für dieses Werk auf. Auch die leidige Libretto-Diskussion, die immer wieder der dichterischen Vorlage die Schuld für die geringe Resonanz von Schuberts Opern gibt, wird dabei nicht ausgeklammert, sondern im Gegenteil dahingehend korrigiert, daß mit der Entscheidung für die Kotzebuesche Zauberoper Schubert durchaus ein „bühnenwirksamer Stoff in einer dramaturgisch geschickt aufgebauten Form" (S. X) in die Hände gelangte. Vor allem aber vermitteln die Untersuchungen der Herausgeberin Einsichten in die Arbeitsweise Schuberts. Anders als die Mischfassung von 1888 (Serie XV, Bd. 1 der Alten Schubert-Gesamtausgabe) werden hier die freilich torsohaft erhaltenen unterschiedlichen autographen Werkfassungen für sich abgedruckt. Man wird im Vergleich beider Fassungen Spuren unablässigen Arbeitens finden, Eingriffe, die der Verdeutlichung der musika-

lischen Diktion dienen, die auf schlüssigere dramaturgische Abfolgen abzielen. Formveränderungen, Neugestaltung der Orchesterbegleitung u. a. m. Es ist vor allem die Fülle der Einzelbeobachtungen, die hier besticht und hoffentlich manche wissenschaftliche Studie anregen wird. Wenn Maurice J. E. Brown im Schubert-Artikel der *MGG* in den reifen Sinfonien des Meisters eine Vorliebe für Hörner und Posaunen entdeckt, dann hat diese sich wohl zuerst in den Opern geäußert, namentlich in *Des Teufels Lustschloß* und hier im Zusammenhang mit der Darstellung des Übernatürlichen und Zaubenhaften.

Auf der Grundlage der zwei autographen Manuskripte und vier autographen Fragmente, deren Zuordnung zu der einen oder anderen Fassung freilich nur hypothetisch möglich ist, sowie gestützt auf einen umfangreichen Quellen- und Lesartenbericht, ist ein zuverlässiger Notentext entstanden. Wie hatte Brown in Hinblick auf Schuberts Opern geschrieben? „Der stärkste Grund ihrer Vernachlässigung ist in dem Mangel an guten praktischen Neuausgaben zu erblicken". Dieses Argument dürfte mit der nunmehr vorliegenden Neuausgabe zumindest im Hinblick auf *Des Teufels Lustschloß* gegenstandslos geworden sein. Bleibt zu hoffen, daß die Edition endlich eine Aufführungstradition dieses Schubertschen Opus begründen hilft, die uns Nachgeborene den Zustand einstiger Glücklosigkeit Schuberts auf musikdramatischem Gebiet nicht mehr so schmerzlich empfinden läßt.

(März 1994)

Hans-Günter Ottenberg

*LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe Reihe F/Band 2: Orgelkompositionen. Hrsg. von Miloslav BUČEK und Leoš FALTUS. Praha: Editio Supraphon/Kassel-Basel-London-New York-Praha: Bärenreiter 1992. XXIV, 72 S.*

Seltsamerweise hinterließ Leoš Janáček (1854—1928) nicht mehr als fünf wenig umfangreiche Orgelkompositionen — und das, obwohl er ausgebildeter Organist war und die 1881 von ihm gegründete Brüner Orgelschule

38 Jahre lang leitete. Um trotz der geringen Materiallage einen separaten Band mit Orgelkompositionen in die Janáček-Gesamtausgabe aufnehmen zu können, haben die Herausgeber die kurzen frühen Stücke durch das 1926 entstandene *Orgelsolo* (Nr. VIII) aus der *Glagolitischen Messe* ergänzt. Die Frage, inwieweit es sinnvoll ist, diese Musik aus dem Kontext der Messe herauszulösen, tritt hier in Konflikt mit der Konzession an den Praktiker, für den dieses *Orgelsolo* naturgemäß einen nicht zu unterschätzenden Kaufanreiz darstellt.

Der Forscher hingegen wird sein Augenmerk vor allem auf die drei Orgelkompositionen richten, die Janáček im Sommer 1875 während seiner Prager Studienzeit komponierte, und auf die zwei *Adagios* aus dem Jahre 1884, deren Autographie als verschollen gelten.

Der edierte Notentext wird ergänzt durch das Faksimile einer von Janáček später überklebten Skizze mit dem Titel *In Oettingen 4. VIII. 1878*. Sie entstand, als der Komponist die Werkstatt des Öttinger Orgelbauers F. G. Steinmeyer besuchte — des Schöpfers der „herrlichen Orgeln im Altbrünner Königinnenkloster, in der St.-Adalbert-Kirche zu Prag“ (Janáček 1878). Außerdem reproduziert der Band eine Abschrift des *Orgelsolos* aus der *Glagolitischen Messe* durch Fr. Michálek. Für die Edition war diese 1946 entstandene Kopie irrelevant; sie überliefert jedoch die „durch die Aufführungspraxis umgeänderte Gestalt [ ], wie sie außerhalb des ganzen Werks mitunter aufgeführt wird“, und weist dem *Orgelsolo* — analog der verschollenen Abschrift Bohumil Holubs — die Bezeichnung *Postludium* zu.

Das Vorwort von Theodora Straková erläutert die wenigen vorhandenen Quellen, die zu den Orgelwerken erhalten sind; Entstehung und formaler Aufbau der edierten Werke werden resümiert; eine Erklärung für die zwei unterschiedlichen Versionen des *Postludiums* fehlt jedoch.

Auch der Versuch einer übersichtlichen, der heutigen Zeit und Spielpraxis angepaßten Redaktion des Notentextes wirft wegen seiner Eingriffe in Akzidentiensetzung und Stimmenverteilung Fragen auf, wie sie bereits anlässlich der Violin- und Cellowerke in Heft 3/1993 der *Musikforschung* ausführlich erörtert worden sind. Der Versuch, mit einer kritischen Gesamtausgabe sowohl den Wissenschaftler als

auch den Praktiker zu erreichen, läßt hoffen, daß das Schaffen Leoš Janáčeks mit der Zeit seine angemessene Verbreitung erfahren wird. (Februar 1994) Claudia Grönke

*STEFAN WOLPE: Lieder mit Klavierbegleitung 1929—1933. Hrsg. und eingeleitet von Thomas PHLEPS. Hamburg: Peer Musikverlag/New York: Southern Music Publishing (1993). 401 S.*

Dem 1933 aus Deutschland emigrierten jüdischen Komponisten Stefan Wolpe (1902—1972) ist es, wie vielen anderen Emigranten, nach dem Krieg nicht mehr gelungen, Anschluß an die Musikszene seiner ehemaligen Heimat zu bekommen. Erst vor einigen Jahren wurde er wiederentdeckt — man denke z.B. an die 1988 vom Westdeutschen Rundfunk veranstaltete Konzertreihe *Stefan Wolpe Von Berlin nach New York*. Der Nachlaß des in New York verstorbenen Komponisten befindet sich zu gleichen Teilen in seiner von der Witwe bewohnten Privatwohnung und der New York Public Library. Thomas Phelps hat in dieser Ausgabe verdienstvollerweise erstmals rund 50 Lieder aus Wolpes Nachlaß herausgegeben. Die Kompositionen der Berliner Jahre bis 1933 zeigen deutlich die Prägung des Künstlers durch drei außermusikalische Einflüsse: das Bauhaus in Weimar, die Dada-Bewegung und die „Agitprop“-Aktivitäten im Umfeld der KPD, der Wolpe 1925 beitrug. Gerade die Arbeiter-, Agitprop- und Kampflieder, die den größten Teil des Bandes ausmachen, haben es textlich und musikalisch „in sich“ äußerst aggressive, dissonante Tonsprache mit rhythmischer Komplexität (z.B. die *Drei Arbeitslieder*, op. 9) wechselt ab mit einfacher Melodieführung und/oder mit penetranten Marschrhythmen (z.B. *Ob du an der Maschine stehst* oder *Rote Soldaten, rote Kolonnen*, op. 16, 4).

Die Lieder sind in gut leserlichem Computersatz wiedergegeben. Dafür gebührt dem Herausgeber angesichts der Vielzahl von Vorzeichen, Akzidentien (besonders in den vollchromatischen Kompositionen!) und Vortragsanweisungen ein großes Lob. Biographische Kapitel, ein chronologisches Verzeichnis der Werke aus den Jahren 1920 bis 1933 sowie ein kritischer Bericht runden den Band ab, der den

ersten Teil einer geplanten Gesamtausgabe der Werke Stefan Wolpes bildet. Die Sammlung stellt einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der deutschen Arbeitermusik dar, für einen Liederabend ohne Erläuterungen zu ihrem historischen Hintergrund ist sie weniger geeignet.

(Januar 1994)

Jutta Lambrecht

## Eingegangene Schriften

Anthropologia della musica e culture mediterranee. A cura di Tullia MAGRINI. Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi (1993). 253 S.

ELLIOTT ANTOKOLETZ/MICHAEL VON ALBRECHT (eds.): International Journal of Musicology Vol. 2. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994) 437 S., Notenbeisp.

Beethoven Forum 2. Hrsg. von Christopher REYNOLDS, Lewis LOCKWOOD & James WEBSTER. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1993. IX, 236 S., Notenbeisp.

Ludwig van Beethovens Konversationshefte: Band 10. Hefte 114—127 Hrsg. im Auftrag der Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz von Dagmar BECK unter Mitwirkung von Günter BROSCHE. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1993. 427 S.

BERNHARD THEODOR BREITKOPF (1749—nach 1810): Goethes Leipziger Liederbuch für Singstimme und Klavier Bearbeitet von Günter RAPHAEL. Reprint zum 275jährigen Verlagsjubiläum 1994 mit einem Kommentar von Werner SCHUBERT Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel 1994. 27 S.

BEATE CARL. Olivier Messiaens Orchesterwerk "Des canyons aux étoiles" Studien zu Struktur und Konnex. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1994) Band 1 248 S., Band 2: 74 S. Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften)

Chopin Studies 1. Warschau: Frederick Chopin Society 1985 399 S., Abb.

Chopin Studies 2. Warschau: Frederick Chopin Society 1987 175 S., Notenbeisp., Abb.

Chopin Studies 3. Warschau: Frederick Chopin Society 1990. 392 S., Notenbeisp., Abb.

Chopin Studies 4. Warschau: Frederick Chopin Society 1994. 329 S., Notenbeisp., Abb.

DRAGOTIN CVETKO: A Fragment of Musical Modernism from Letters to Slavko Osterc. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica,

Classis I: Historia et Sociologia 1988. 369 S. (Fontes Rerum Slovenicarum. Tomus 11.)

DRAGOTIN CVETKO: Anton Lajovic und seine Musikwelt. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica, Classis I: Historia et Sociologia 1985. 157 S. (Opera 28.)

DRAGOTIN CVETKO: Iacobus Händl Gallus vocatus Carniolanus. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica, Classis I: Historia et Sociologia 1991 163 S., Abb. (Opera 33.)

PIETER DIRKSEN: Studien zur Kunst der Fuge von Joh. Seb. Bach. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte, Struktur und Aufführungspraxis. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag "Heinrichshofen Bücher" (1994). 234 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen zur Musikforschung 12.)

Le discipline musicologiche e l'Università. A cura di Teresa M. GIALDRONI. Roma: Società Italiana di Musicologia 1994. 253 S.

JANEZ KRSTNIK DOLAR. Missa Sopra La Bergamasca. Transcription and revision by Tomaz FAGANEL. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica. Classis I: Historia et Sociologia, Muzikološki inštitut 1992. XVIII, 200 S. (Monumenta Artis Musicae Sloveniae XXII.)

CARYL EMERSON/ROBERT WILLIAM OLDANI: Modest Musorgsky and Boris Godunov Myths, Realities, Reconsiderations. Cambridge: Cambridge University Press (1994). XIII, 339 S.

J.C.F. Fischer in seiner Zeit. Tagungsbericht Rastatt 1988. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994) 188 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Band 3.)

JACOBUS GALLUS: Opus Musicum. Transcription and revision by Edo ŠKULJ. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica, Classis I: Historia et Sociologia, Muzikološki inštitut 1985—1990. 13 Bände. Band I/1 In Adventu Domini nostri Iesu Christi. XXV, 135 S., I/2: De nativitate, circumcissione et epiphania domini. XIX, 263 S., I/3: A dominica septuagesimae per quadragesimam de poenitentia. XIX, 289 S., II/1 De passione Domini nostri Iesu Christi. XIX, 143 S., II/2. Lamentationes Ieremiae Prophetiae. XV, 92 S., II/3: De resurrectione et ascensione Domini nostri Iesu Christi. XV, 230 S., II/4: De Spiritu sancto. XIII, 76 S., III/1 De sancta Trinitate et de Corpore Christi. XIX, 161 S., III/2: In dedicatione templi et a dominica post Pentecosten usque ad adventum Domini. XIX, 230 S., IV/1. Harmoniae octo vocum. XXI, 302 S., IV/2: Harmoniae sex vocum. XV, 208 S., IV/3: Harmoniae quinque vocum. XV, 151 S.,