
BESPRECHUNGEN

HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: R. Piper Verlag (1991). 838 S., Abb., Notenbeisp.

„Eine Musikgeschichte im gewohnten Sinne ist dieses Buch nicht“ (S. 9), so lautet der erste Satz. Und in der Tat: Namen wie Bizet, Couperin, Dvořák, Grieg, Mussorgskij, Pergolesi, Ravel, Schostakowitsch, Spohr und Weber wird man — neben weiteren — vergeblich darin suchen, andere wie Bartók, Brahms, Buxtehude, Chopin, Debussy, Mendelssohn, Verdi und Vivaldi, selbst Wagner, nur eher knapp erwähnt finden. Gattungen wie das Instrumentalkonzert, die Oper oder die katholische Kirchenmusik (mit Ausnahme des Mittelalters) werden kaum bedacht, ebenso wenig wie die Musik des nicht-deutschsprachigen Raumes etwa seit dem 18. Jahrhundert. Auch die Disposition scheint ungewohnt; rein quantitativ entfallen etwa 32 % des Umfangs auf das 9. bis 14. Jahrhundert, 5 % auf die „Frühneuzeitliche Musik. 15. und 16. Jahrhundert“, 20 % auf das Barock, 11 % auf die Klassik, 25 % auf das 19. und 7 % auf das 20. Jahrhundert. Großkapitel (d. h. solche von mindestens zwanzig Seiten) gelten dem Organum duplum, der Figurenlehre, Schütz, Bach, dem „Zwei-Welten-Modell“ der Romantik, Schubert und dem „grundsätzlich Neuen der Neuen Musik“.

Dies alles mögen Äußerlichkeiten sein, akademische Zählereien („Eine Beurteilung dieses Buches, die an der Erwartung einer Musikgeschichte im üblichen Sinne orientiert ist, könnte sich umfangreich darin erschöpfen, aufzuzählen, was alles hier fehlt“, S. 9) — in dessen verweisen sie, wenn auch zunächst via negationis, auf die starke Hand einer „konzeptionellen Maxime“ (S. 9), die dieses Buch regiert und die vom Verfasser positiv als „das Erleben der Musikgeschichte“ benannt wird, „die existenzielle Berührung durch Geschichte“, die vom Autor auf den Leser „übertragen“ werden soll (S. 9). „Ich bin es, der die Geschichte schreibt, durch mich ist sie hindurchgegangen, in ihr lebe ich — wie in einem Haus, [...] in dem der Leser, selbst in der Geschichte seiend, ein geschichtliches Zuhause zu finden

vermag.“ (S. 744) Das Stichwort — das auch die eingangs genannten ‚Fehlanzeigen‘ decken muß — heißt demnach Subjektivität, „erlaubte Ichlichkeit“ (S. 172), und es zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte Buch. (So erscheint es auch ganz in der Ordnung, wenn die letzte der insgesamt fünfzehn „Reflexionen“, die als systematisch orientierte „Haltepunkte der Besinnung“ den Gang der Darstellung interpunktieren, der Frage „Wer bin ich?“ gewidmet ist.) Daß mit Subjektivität gewiß nicht Subjektivismus gemeint ist („Diese Selektion ist extrem subjektiv. Aber sie ist nicht willkürlich...“, S. 9), sondern die methodisch kontrollierte und insofern „erlaubte“ Subjektivität des historisch-hermeneutischen Verstehens, die nach Möglichkeit ihre eigenen Prädispositionen reflektierend offenlegt, wird von Eggebrecht hinreichend deutlich gemacht. Der Spielraum allerdings, der sich aus dem hermeneutischen Grundgedanken ergibt, daß Geschichte nicht als solche, subjektunabhängig, sondern nur, „wenn wir sie denken und erzählen“ (S. 169), existent ist, wird von Eggebrecht radikal, bis an die äußersten Grenzen hin ausgenutzt. Bei aller erfrischenden Distanz gegenüber einem faden antiquarischen Objektivismus, der da unverdrossen urteilslos ‚Tatsachen‘ auf ‚Tatsachen‘ häuft, scheint jedoch die nicht weniger zum hermeneutischen Bewußtsein gehörige Einsicht in die unvermeidliche perspektivische Befangenheit jeglicher Subjektivität, die an der Faktizität des Überlieferten ihr Korrektiv findet, nicht immer zu dem Ihnen zu gelangen. (Steht es wirklich in der Freiheit des auswählenden Subjekts, beispielsweise Weber und Brahms am Rande der „Musik im Abendland“ zu lassen? Und wie genau ist die Relation zu denken zwischen den verschiedenen Ebenen, die innerhalb des Gesamtkomplexes Subjektivität ihren Ort haben, z.B. zwischen dem Subjekt als wissenschaftlichem Autor und als biographischem Ich?)

Die methodisch derart herausgehobene Rolle der Subjektivität lenkt die Aufmerksamkeit unmittelbar auf deren inhaltliche Bestimm-

heit. Worin besteht das Interesse des geschichtsschreibenden Subjekts an der Musikgeschichte? Die vielleicht fundamentalste Antwort — und im Rahmen einer kurzen Rezension kann es nur um das Grundsätzliche gehen — findet sich in einer zusammenfassenden Formulierung, die dem Sinne nach an mehreren Stellen anklingt: „die existentielle Interpretation der Geschichte, die sie unter dem Einsatz des gegenwärtigen Subjekts in die Richtung des für den Menschen prinzipiell Gültigen zu entzeitlichen sucht“ (S. 746). Man muß dies zusammensehen mit einer anderen Formulierung, die der Reflexion über „Musik hören — Musik verstehen“ (S. 718ff.) entstammt. Dort wird unterschieden zwischen dem — primären — ästhetischen (d. h. hier: sinnlich wahrnehmenden) und dem erkennenden (analytischen und geschichtlichen) Verstehen von Musik. In einer letzten Bewegung nun tritt das erkennende Verstehen über in eine Region, „wo das Grundsätzliche zu finden ist“: „Was ist das? Was überhaupt ist Musik? [...] Die Phänomene in ihrem Erscheinen und Verschwinden werden [...] zum Stoff für etwas, das dahinter oder darüber steht. Im immerzu Neuen, anderen, Unwiederholbaren der Geschichte sucht es (das Erkennen, B. S.) das Prinzipielle ausfindig zu machen, das Zeitlose und immer Seiende, in dem alles einzelne und Zeitliche aufgehoben ist — so weit der Blick schon reicht“ (S. 723).

Das sind für einen Historiker überraschende Worte. Paradox gesprochen gilt das Interesse des geschichtsschreibenden Subjekts gerade dem Überzeitlichen, Meta-Historischen, der „Ebene des Prinzipiellen, des in aller Geschichte konstanten Mittelbereichs“ (S. 550); und Eggebrecht läßt keinen Zweifel daran, daß hier eine „christologische Auffassung der Musik“ (S. 746) im Hintergrund steht, deren musikalisch-metaphysischer Kern die in der Musik erlebbare „Befreiung von der Zeit durchs schöne Spiel einer anderen Zeit“ (S. 553), die Transzendierung der Wirklichkeit durch die Gegenwart der Kunst, bildet. Es kann nicht verwundern, wenn bei einer solchen Musikauffassung, die in letzter Instanz auf eine existentiell-religiöse Sinngebung von Musik gerichtet ist, die Frage der „gehaltlichen Interpretation“ („ein Credo meiner musikwissenschaftlichen Arbeit“, S. 677) eine entscheidende Rolle spielt. Immer wieder sucht Egge-

brecht nach dem „Prinzip“ eines Komponisten oder einer Epoche, z. B. nach dem „Prinzip der Musik Mahlers überhaupt“ (S. 724), um sie „dem begrifflichen Erkennen zugänglich zu machen, sie ins Sprachbegriffliche gleichsam zu verdoppeln“ (S. 558) und dergestalt transformiert in seinen exegetischen Diskurs über Musik zu integrieren. Abgesehen davon, ob die aufgefundenen Prinzipien (etwa die „Deckungsgleichheit“ von Sinn und Gehalt im „Perioden- und Substanzenspiel“ der Wiener Klassik, S. 692, oder Mahlers „Polyphonie der Ambivalenzen“, S. 738) tatsächlich nahe genug an die konkrete Individualität des Komponierten herankommen, ergibt sich hier eine kardinale Schwierigkeit, die von Eggebrecht selbst mehrfach reflektiert wird: das Problem der Unnennbarkeit, das von Kant (den auch Eggebrecht in diesem Zusammenhang heranzieht, S. 413ff.) unter dem Begriff der „ästhetischen Idee“ gefaßt wird, „die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann“ (Kritik der Urteilskraft, §49). Es geht um eine Grenze, an die wohl jeder, der sich ernsthaft interpretatorisch auf Musik eingelassen hat, gestoßen ist, und es bezeichnet den ganzen Mut und die konsequente Ehrlichkeit des Verfassers, daß er sich — im vollen Bewußtsein möglicher Risiken und im Unterschied zu vielen anderen — für ein „Schreiben über Musik“ entschieden hat, „das aufs Ganze geht, indem es das Unnennbare nicht ausklammert“ (S. 451). Ob die Lösungen, die in diesem Zusammenhang immer nur Grenzwerte darstellen können, jeden überzeugen, steht auf einem anderen Blatt. Vielleicht zu rasch wird die Musik begrifflich dingfest gemacht und gut protestantisch („In principio erat verbum“) als zeichenhafte Repräsentation einer Aussage aufgefaßt, die dem Unnennbaren zu finiter Bestimmtheit verhilft. (Die gleichsam Kantische Alternative wäre, daß uns die Erfahrung großer Musik zu einem „Hinaussehen aufs Intelligible“ veranlaßt, ohne daß wir dieses begrifflich eindeutig positivieren könnten.)

Dieses Buch ist in seiner Radikalität des Auswählens wie in seinem interpretatorischen Engagement ein Ausnahmewerk in der zeitgenössischen musikwissenschaftlichen Landschaft. Daß überhaupt einer die Courage findet, in einer Zeit des rapide expandierenden Spezia-

listentums als einzelner eine Musikgeschichte zu schreiben, und dies auf der Grundlage einer entschiedenen inhaltlichen Konzeption, ist schon an sich verdienstvoll genug. In sich stimmig innerhalb des selbstgewählten interpretatorischen Ansatzes, sprachlich intensiv und pädagogisch durchdacht wendet es sich an einen breiten Leserkreis, der über das engere Fachpublikum weit hinausgeht. (Ein Vergleich mit Jacques Handschins berühmter Musikgeschichte von 1948 liegt nahe.) Man mag sich, und im einzelnen sicher oft zu Recht, reiben an der subjektzentrierten Rigorosität, mit der in dieser Musikgeschichte ausgewählt und geurteilt wird. Daß sie gegenüber neutraler positivistischer Informationsverwaltung und entgegen allem postmodernen Relativismus altmodisch-alteuropäisch den metaphysischen Optionen der Musik die Treue hält, macht ihr Risiko und ihre Chance aus. (August 1992) Bernd Sponheuer

WILLIBALD LEO FRH. v. LÜTGENDORFF: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ergänzungsband erstellt von Thomas DRESCHER. Tutzing: Hans Schneider 1990. XXXI, 948 S.

Das biographische Verzeichnis der Geigen-Lautenmacher ist als zweibändiges Werk in einer 5. und 6. Auflage in letzter Revision von Lütgendorff 1922 in Frankfurt a. M. — Berlin erschienen (als Reprint bei Hans Schneider, Tutzing 1968 und 1975). Es gilt auch heute noch als das umfassende Standardwerk, obwohl es zwischenzeitlich mehrere Werke zu diesem Thema gibt — so René Vannes, *Dictionnaire universel des luthiers*, Brüssel 1951, mit Supplementbänden 1959 und 1985 (letzterer von Claude Lebet). Daß sich Thomas Drescher mit dem vorliegenden Band einer mühseligen und zeitaufwendigen Arbeit unterworfen hat, kann gar nicht hoch genug bewertet werden — hat doch die Fachwelt schon lange darauf gewartet.

Drescher beschreibt sein Arbeitsverfahren in der Einleitung (S. XIII): Zunächst sollten die Geigen-, ebenso die Bogenmacher erfaßt werden, deren Geburtsdatum etwa zwischen 1890 und 1965 liegt, im Lütgendorff also noch gar nicht aufgeführt sein können. Drescher ent-

wickelte dazu einen gut durchdachten Fragebogen, den er nahezu weltweit an die entsprechenden Fachleute bzw. deren Angehörige verschickt hat. Die Rücklaufquote dieser Fragebogenaktion betrug rund 35—40%. Ferner waren die Angaben der im Lütgendorff aufgeführten Instrumentenbauer nach dem neuesten Stand der Forschung zu ergänzen bzw. zu korrigieren.

Daß Drescher für seine Arbeit das im Nachlaß Lütgendorff (gest. 31. Dezember 1937) vorhandene Material nicht hat einsehen dürfen, ist mit Bedauern zu vermerken. Trotz dieser und noch manch anderer Schwierigkeit hat er fast 4700 biographische Nachweise in übersichtlicher Form zusammengestellt, die er, wie folgt, anlegt: Die Kopfzeile enthält den Familiennamen (ggf. auch Varianten desselben), Vornamen, in chronologischer Reihenfolge die Orte des Wirkens sowie als Kürzel nach den internationalen Landeskennzeichen das Land. Es folgen die Lebensdaten, häufig auch nur die bisher bekannten Schaffenszeiten eines Meisters. Ein kurzer biographischer Abriss sowie Angaben zu den gefertigten Instrumenten vervollständigen die Eintragung.

Drescher nennt stets die Quelle, auf die er seine Aussagen stützt. Von Fall zu Fall folgen noch Standorthinweise zu einzelnen Instrumenten. Zu diesem Punkt wünschte sich der Benutzer mehr Angaben, zumal etliche Bestands- oder Ausstellungskataloge von Museen und Privatsammlungen vorliegen, Angaben, die Drescher in seiner sehr ausführlichen Bibliographie (S. 771—813) in Auswahl und in Fortsetzung der Lütgendorffschen Arbeit auführt. Abbildungen von Zetteln und Brandstempeln finden sich am Schluß des Bandes (S. 815—945) in unregelmäßig verkleinerter Form, wodurch Drescher den Mißbrauch im Umgang mit Etiketten ausschalten möchte.

Die mehr als 1500 Ergänzungen und Korrekturen, die sich auf die 5. und 6. Auflage des Lütgendorff von 1922 beziehen, sind durch einen vorangestellten Keil kenntlich gemacht. Drescher unterscheidet hierbei drei Arten von Ergänzungen: 1) die bloße Korrektur von Lebens- oder Schaffensdaten; 2) Korrekturen bzw. Ergänzungen nach dem heutigen Stand der Forschung — kenntlich gemacht durch ein „Ergänzend“; 3) vollständige Neufassung des Artikels. Drescher hat mit dem Ergänzungsband keine lexikalische Vollständigkeit ange-

strebt, sondern die Arbeit Lütgendorffs fortsetzen wollen. Er verzichtet daher auf die Beschreibung von industriellen Fertigungsstätten, mögen sie in ihrer Produktion auch noch so bedeutend sein, und beschränkt die biographischen Angaben auf Instrumentenbauer und Bogenmacher. Da Drescher selbst nicht Geigenbauer, sondern Philologe und Historiker ist (allerdings auch Musiker), verzichtet er ebenfalls auf die stilistische und qualitative Beurteilung der gefertigten Instrumente.

Drei Register — eine Liste der Bogenmacher, ein Orts/Namen-Register (unter dem Ortsnamen sind die dort wirkenden Meister aufgeführt) sowie ein Länder/Ort-Register — erleichtern das Arbeiten mit dem umfangreichen Nachschlagewerk. Dem großen Vorbild Lütgendorff widmet Drescher „ein kurzes Portrait“ vor dem lexikalischen Teil, in dem er dessen Persönlichkeit in ihrer Vielseitigkeit und Arbeitsweise feinsinnig nachzeichnet. Daß sich bei der Fülle des Materials der eine oder andere Fehler einschleichen würde, hat Thomas Drescher schon selbst angemerkt. Daß die Bezeichnungen der Standorte (Museen o. ä.) mal in Landessprache, mal in Deutsch, hier gelegentlich auch fehlerhaft, erfolgen, tut dem ganzen keinen Abbruch, denn jeder, der sich mit einem solchen Werk beschäftigt, weiß, was gemeint ist. Daß das Arbeiten mit dem Ergänzungsband auch als Anregung dienen sollte, den noch immer nicht vollständig erforschten alten Meistern eine Studie zu widmen — so der neapolitanischen Familie Gagliano —, sei lediglich am Rande vermerkt. Vielleicht finden in einer zweiten Auflage dann auch der Basler Geigenbaumeister Felix Grieder oder Jean Joseph Honoré Derazey aus Mirecourt Eingang in dieses so hervorragend gearbeitete Werk.

Thomas Drescher hat mit dem vorliegenden Ergänzungsband nicht nur Außerordentliches geleistet, er hat damit sowohl der Fachwelt als auch dem interessierten Laien ein wichtiges Nachschlagewerk an die Hand gegeben, auf das niemand beim Arbeiten mit einem solchen Stoff verzichten können.

(Juli 1992)

Dagmar Droysen-Reber

Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil. Band 5: Die Oper auf der Bühne. Hrsg. von Lorenzo BIANCONI und Giorgio PESTELLI. Laaber: Laaber-Verlag 1991. 372 S., Abb.

Mit dem vorliegenden Band setzt der Laaber-Verlag die deutsche Ausgabe der *Storia dell'opera italiana* fort. Daß die in der Besprechung von Band 4 (MF 45/1992, Heft 1) formulierte Kritik an der redaktionellen Betreuung — wenn auch mit Einschränkungen — hier wiederholt werden müßte, ist zu bedauern.

Die Oper auf der Bühne: unter diesem Titel sind drei ebenso grundlegende wie kenntnisreiche Arbeiten zur Oper als Bühnen- und Theaterereignis vereint. Mercedes Viale Ferrero entwirft auf der Grundlage theoretischer Vorüberlegungen zur Raumfunktion, zu Gattungsspezifika, zum Zeitgeschmack und Stil und schließlich zum Selbstverständnis des Bühnenbildners eine fundierte Geschichte der Opernszene und des Bühnenbildes. Gerardo Guccini (*Spielleitung und Regie*) untersucht die Organisation der Opernaufführung, die Aufgaben und Funktionen bei der praktischen Realisierung, wobei er dem Paradigmenwechsel um 1930 hin zum Regietheater — exemplarisch beleuchtet anhand der Arbeiten von Luchino Visconti, Franco Zeffirelli, Giorgio Strehler und Luca Ronconi — besondere Aufmerksamkeit schenkt. Kathleen Kumick Hansell (*Das Ballett und die italienische Oper*) schreibt eine Geschichte des italienischen Bühnentanzes, eines Tanzes, der zwar als entr'acte oder am Akt-schluß eine wichtige Komponente der Opernaufführung darstellt, indes nie als integraler Teil fungierte.

Die Publikation ist mit zahlreichen Abbildungen — Theaterbauten, Bühnenbilder, Szenenanweisungen, Szenenphotos und Figuren — ausgestattet, die in ihrer exemplarischen Auswahl und Kommentierung einen guten Überblick über die Geschichte der szenischen Gestaltung der italienischen Oper bieten.

(Juli 1992)

Hans-Joachim Wagner

THOMAS J. MATHIESEN: *Ancient Greek music theory. A catalogue raisonné of manuscripts.* München: G. Henle Verlag (1988). XC, 828 S. (*Internationales Quellenlexikon der Musik. B XI.*)

Mit der vorliegenden RISM-Publikation (Serie B) unternimmt der durch seine Forschun-

gen zur antiken Musik bekannte Autor den Versuch, „sämtliche griechischen Codices, in denen wesentliche Teile der altgriechischen Musiktheorie enthalten sind, detailliert zu beschreiben und aufzuschlüsseln“ (Vorwort S. XXIII). Zunächst informiert er über die Motive und den methodisch durchdachten Ablauf seiner sich über 13 Jahre erstreckenden Arbeit, ferner über einige Kriterien für die Aufnahme antiker Autoren und der in griechischer Sprache überlieferten Manuskripte vom 11. bis zum ausgehenden 17. Jahrhundert, ausführlich dann (S. XXXVI—XL) über die systematische Gestaltung des Quellenkatalogs (vgl. dazu auch die programmatischen Erklärungen des Verfassers: *Towards a Corpus of Ancient Greek Music Theory*, in: *Fontes artis musicae* 25 (1978), no. 2, S. 119—134). Geordnet nach Ländern, Städten und Bibliotheken folgen als Hauptteil der Publikation die Auflistung, die strukturelle sowie inhaltliche Aufschlüsselung und die subtile Kommentierung von 299 griechischen Codices mit detaillierten bibliographischen und chronologischen Angaben, mit transkribierten Abschnitten aus den handschriftlichen Vorlagen und mit umfangreichen quellenkundlichen, philologischen sowie inhaltlichen Anmerkungen.

Aus der Vielfalt der von Mathiesen angebotenen Beobachtungen und erzielten Ergebnisse können hier nur einige summarisch genannt werden. Erfasst, analysiert und kommentiert wurden von ihm außer bereits bekannten viele neue Handschriften, welche Musikologen und Editoren wie Karl von Jan u. a. entgangen waren, auch einige einst bekannt gewesene, dann als verschollen geltende Codices. Identifizieren ließen sich durch vergleichende Studien verschiedene Traktate, die früheren Katalogen zufolge als anonym angesehen wurden, ferner mehrere Schreiber und einstige Besitzer von Manuskripten. Wiederholt gelang es Mathiesen, bislang unentdeckte Beziehungen zwischen einzelnen Abhandlungen und Schreibern zu eruieren. Register der antiken Autoren (S. 781—792), alphabetisch geordnete Incipits der griechischen Traktate (S. 793—817), die Namen der Schreiber (S. 819f.) und ein Register von weiteren Personen (S. 821—828) erleichtern den Umgang mit der Fülle des dargebotenen und beschriebenen Materials. Hervorzuheben sind noch eine Liste

von Konkordanzen zur Sammelausgabe altgriechischer Musiktraktate des Karl von Jan, Verzeichnisse von herangezogenen Handschriftenkatalogen führender europäischer Bibliotheken und von Editionen musiktheoretischer Abhandlungen griechischer Autoren, welche inzwischen um einige neuere Ausgaben zu ergänzen wären (vgl. dazu Egert Pöhlmann, *Zur Erforschung der antiken Musik: Tendenzen und Desiderate*, in: *Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte*, Frankfurt a. M.-Bern-New York-Paris 1988, S. 12—20).

Insgesamt handelt es sich bei dem fundamentalen Quellenkatalog Mathiesens um eine mit mustergültiger Akribie angefertigte und vom Verlag sorgfältig betreute Publikation, die künftigen Editoren umfangreiches Material und grundlegende Hinweise für textkritische Veröffentlichungen bislang unbekannter wie auch bereits ohne umfassende Quellenstudien vorgelegter Traktate liefert. Außerdem bieten besonders die neu ermittelten Codices wertvolle Anregungen für zukünftige historische, ästhetische und philologische Spezialuntersuchungen zur altgriechischen Musiktheorie, ihren Autoren und deren Rezeption vor allem vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. (Juli 1992) Günter Fleischhauer

MICHAEL WITTMANN: *Vox Atque Sonus. Studien zur Rezeption der Aristotelischen Schrift "De anima" und ihre Bedeutung für die Musiktheorie. Erster Teilband: Studien, Zweiter Teilband: Texte.* Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1987 XIII, 346, 336 S., Abb.

Ausgangspunkt von Michael Wittmanns Untersuchungen ist Johannes de Muris' Definition der Musik in dessen 1321 an der Pariser Sorbonne gehaltenen Vorlesung *Notitia artis musicae*. Die Musik, so Muris, wird konstituiert durch zwei Momente, durch Zahl und Klang; dementsprechend müssen die „Musiker“ nun auch beide (!) Momente ihren Betrachtungen zugrunde legen (diese Formulierung erscheint bereits im 13. Jahrhundert als stereotype Wendung, u. a. bei Garlandia, Pseudo-Aristoteles, Engelbert, Odington, Grocheo).

Die von Muris eingeforderte neue Konzeption von Musiktheorie verweist auf Konsequenzen der im 13. Jahrhundert einsetzenden, das Hoch- und Spätmittelalter entscheidend prägenden Rezeption der aristotelischen Werke: Die wissenschaftliche Disziplin Musik wird, da ihr Untersuchungsgegenstand — das Intervall — nach Aristoteles sowohl eine mathematische (numerus) als auch eine physikalische Komponente (sonus) hat, neu bestimmt als Wissenschaft zwischen Mathematik und Physik, als 'scientia media' (ebenso wie die Optik und Astronomie); sie hört — auch institutionell — auf, eine rein mathematische Disziplin zu sein (so wird sie z. B. 1255 als quadri-viale Disziplin aus dem Curriculum der Pariser Artistenfakultät entfernt). Doch woher beziehen die „Musiker“, um diesem neuen Anspruch des Faches Musik gerecht zu werden, ihre Kenntnisse von der ‚physikalischen‘ Beschaffenheit des Klanges? Die Erforschung des Schalles/Klangles als fest umrissene wissenschaftliche Disziplin — die Akustik — zeichnet sich erst seit der Neuzeit (Galilei, Mer-senne) ab.

Der literarische und damit wissenschaftliche Ort, der dem Hoch- und Spätmittelalter als Wissensquelle und Ausgangspunkt der Überlegungen gedient hat, ist die aristotelische Schrift *De anima*. In Buch II Kapitel 8 beschäftigt sich Aristoteles nicht nur mit dem Gehör (als Teil der anima sensitiva), sondern auch mit dem, was das Gehör wahrnimmt, mit dem Schall (Klang) sowie dem Vorgang der Schallerzeugung selbst. Die inhaltliche Auseinandersetzung des Hoch- und Spätmittelalters mit dieser Thematik innerhalb der reichen Kommentar- und Quaestionenliteratur zu *De an.* II 8 nun wissenschaftlich aufzuarbeiten und deren musikhistorische Relevanz für eine neue Konzeption von Musiktheorie zu untersuchen, stellte Wittmann vor zwei gravierende Probleme. Erstens ist der größte Teil der — handschriftlich überlieferten — Kommentar- und Quaestionenliteratur zu *De an.* II 8 zur Zeit noch nicht in Editionen zugänglich. Eine „repräsentative Auswahl“ von zwölf Texten, die Wittmann mit einer Ausnahme dem umfangreichen Bestand der handschriftlichen Aristoteles-Literatur der Biblioteca Vaticana entnommen hat, ist daher — neben den gedruckten *De anima*-Kommentaren und -Quaestionen der ‚großen‘ Philosophen — nicht nur

den Studien zugrunde gelegt, sondern im zweiten Band der Dissertation erfreulicherweise auch ediert. Zweitens wurde dadurch, daß die antike und arabische Aristoteles-Rezeption für die hoch- und spätmittelalterliche Kommentierung von *De an.* II 8 zunehmend inhaltliche Bedeutung erlangte, die Aufarbeitung auch dieser Quellen notwendig, so daß die Dissertation „mehr und mehr zu einer eher wissenschaftshistorisch orientierten Studie, in der die Rezeptionsgeschichte der Aristotelischen Tonlehre nach *De anima* II, 8 im Mittelpunkt steht“ (S. 15) wurde. Geradezu historisch flächendeckend hat Wittmann solche Schriften zusammengetragen und ausgewertet, die sich seit der Antike bis zum Beginn der modernen Akustik mit der aristotelischen Lehre vom Schall/Klang gemäß *De an.* II 8 beschäftigt und auseinandergesetzt haben. Als ein wesentliches Ergebnis stellt sich dabei die Einsicht ein, daß fast zweitausend Jahre lang diese aristotelische Lehre vom Schall/Klang und von der Schallerzeugung aus *De an.* II 8 das alleinige Erklärungsmuster abgegeben hat, das in verschiedenen Interpretationsansätzen, Modifikationen bis zu neuplatonischen Adaptionen hin — zumeist als reine Literatur-Diskussion, empirische Ansätze waren eher die Ausnahme — immer wieder durchgearbeitet und ausgelegt worden war. Daß bei diesen sehr breit und materialreich angelegten Untersuchungen die Bedeutung der Rezeption von *De an.* II 8 für die jeweilige Konzeption von Musiktheorie nur mehr in einem zehneitigen „Ausblick“ abgehandelt wird, ist verständlich; ihre detaillierte Erörterung muß, wie Wittmann zu Recht vermerkt, Aufgabe anderer, weiterer Arbeiten sein.

Die Rezeptionsgeschichte von *De an.* II 8, so wie sie Wittmann ausgebreitet hat, läßt jedoch auch als — nicht explizit reflektiertes — Problem deutlich werden, daß die inhaltliche Aneignung und musiktheoretische Anwendung vom jeweiligen umfassenden geschichtlichen Kontext geprägt ist, so daß *De an.* II 8 sogar in neuplatonische Musiktheorien einfügbar war. Die innovativen Momente, die der hoch- und spätmittelalterlichen Musiktheorie eignen, sind bedingt durch die Rezeption des gesamt en Aristoteles, insbesondere aber der ‚naturwissenschaftlichen‘ Schriften. Für die neue wissenschaftliche Stellung des Faches Musik als 'scientia media' sind vor

allein die entsprechenden aristotelischen Ausführungen in der *Physikvorlesung* (II 2) und der 2. *Analytik* (I 9 und I 13) bestimmend gewesen; *De an.* II 8 rundet dabei die Argumentation und das Wissen eher ab. Für die Bewältigung und Lösung von Problemen, die sich aus dem Bereich der musikalischen Zeitmessung und Notation ergeben — das gilt auch für Muris' neue Notationslehre der *Notitia artis musicae* —, sind die Vorgaben der aristotelischen Prozeß- und Zeittheorie (Zeit bzw. Zeiteinheiten als Maß der Bewegung) und der Lehre vom Kontinuum und seiner Teilbarkeit sehr viel relevanter; die Schallerzeugungstheorie aus *De an.* II 8 fügt sich auch hier vervollständigend ein. Die Originalität etwa des Grocheoschen Musiktraktates verdankt sich zu einem großen Teil dem Vorbild der aristotelischen *Lehre von den Lebewesen* mit ihrer Klassifikation und Beschreibung der Gattungen und Arten; analog dazu entstand die Klassifikation und Beschreibung der musikalischen ‚Gattungen und Arten‘

Wurde in der mathematisch-spekulativen Musiktheorie, so bei Boethius, mit *De an.* II 8 die klanglich reale Seite der Musik in ihrer Beschaffenheit und Entstehung — eher kurz — skizziert, so benutzt Muris *De an.* II 8 im Kontext der ‚scientia-media‘-Diskussion in seiner Boethiusparaphrase *Musica speculativa*, wie Wittmann darlegt, nun dazu, den numerus, der nach Aristoteles zwar nicht Grund und Wesen, jedoch die causa formalis der Intervalle angibt bzw. bezeichnet, an einen physikalischen Sachverhalt zu binden (konkret: Muris referiert — etwas ausführlicher als Boethius — *De an.* II 8 und gibt in wenigen Sätzen an, was der numerus am Klang bzw. an den Intervallen bezeichnet). Zugleich hat Muris damit das traditionelle mathematische Modell der boethianischen *Institutio musica* wieder in die Musiktheorie — das Alte neu gewendet — zurückgeholt; wurde aber mit Muris' Boethiusparaphrase auf diese Weise tatsächlich eine neue Konzeption von Musiktheorie vorgelegt?

(Mai 1992)

Ellinore Fladt

Die Schulordnung und das Gemerkbuch der Augsburger Meistersinger. Hrsg. von Horst BRUNNER, Waltraud DISCHNER, Eva KLE-

SATSCHKE, Brian TAYLOR. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1991 IX, 233 S. (Studia Augustana. Band 1.)

Der beim ‚Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder‘ für die frühe Neuzeit zuständige Horst Brunner führte Regie auch bei diesem Band, der seit 1958 ersten größeren Veröffentlichung zur 1534 vom Magistrat gebilligten Augsburger Singergemeinschaft. Mehr beteiligt war er hier auch beim weitgehend diplomatisch abgedruckten *Gemerck Buech* (4° Cod. Aug. 217 der Augsburger Bibliotheken). Den größten Teil dieses Bandes nehmen die Protokolle für den Zeitraum 1610 bis 1701 ein. Darin festgehaltene Fehler beim Singen sind instruktiv für dessen Beurteilung, ungewöhnlich der sonst meist immanente Leitgedanke, mit dem Singen Besserung zu fördern. Nach 1648 fanden von insgesamt 170 *singschulen* nur mehr 31 statt. Die hier veröffentlichten Dokumente sind wesentliche Vervollständigung unserer Kenntnis, bisher sind solche nur aus Nürnberg und Iglau in Mähren veröffentlicht.

(Juni 1992)

Christoph Petzsch

NIKOLAOS M. PANAYOTAKIS: Franghiskos Leontaritis (Londariti). Musicista cretese del Cinquecento. Testimonianze sulla sua vita e la sua opera. Venezia: Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia 1990. LII, 270 S., Abb., Notenbeisp.

Die vorliegende Quellensammlung zu Leben und Werk des Franghiskos Leontaritis (Texte des Autors in Griechisch, Texte der Quellen in Originalsprache) enthält auch für die Musikwissenschaft interessantes Material; denn sie gibt ein lebendiges Bild vom Leben dieses nahezu vergessenen kretischen Musikers und Komponisten, der als Sänger so renommierten Kapellen wie der von San Marco oder der Albrechts V von Bayern angehört hatte.

Der Historiker und Philologe Nikolaos M. Panayotakis ordnet das Quellenmaterial in zwei Abteilungen an, von denen die erste umfangreichere Zeugnisse zum Leben des Leontaritis und die zweite Angaben zu den überlieferten Werken enthält. Erhalten sind — wenn auch teilweise unvollständig — drei Messen, 76 Motetten und zehn Madrigale und Napoli-

tanen. Für die musikwissenschaftliche Beurteilung der Werke versicherte sich Panayotakis der Unterstützung des britischen Musikwissenschaftlers Graham Dixon, der auch eine Ausgabe der Werke Leontaritis' vorbereitet. Im zweiten Teil seiner ausführlichen Einleitung skizziert Panayotakis das Leben des Leontaritis, wie es sich auf Grund der von ihm veröffentlichten Quellen darstellt. Franghiskos Leontaritis wurde ungefähr 1518 in Chandakas (Candia), der Hauptstadt der damals venezianischen Provinz Kreta, als unehelicher Sohn eines katholischen Geistlichen griechischer Abstammung geboren. Auf Kreta hatte sich nach jahrhundertelangen Aufständen gegen die venezianischen Herren seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts ein einheitliches griechisch-italienisches Bürgertum gebildet, das durch gemeinsame wirtschaftliche Interessen und eine Kultur, in der sich lateinisch-italienische mit griechisch-byzantinischen Elementen mischten, zusammengehalten wurde. Franghiskos wuchs im Umfeld der Hauptkirche Ajos Titos (San Tito) auf, an der sein Vater tätig war. Von dieser Kirche waren alle musikalischen Neuerungen, wie die Einführung der westeuropäischen Polyphonie, ausgegangen, und seit dem 15. Jahrhundert war ihr eine Schola für Kirchenmusik angegliedert. Es ist anzunehmen, daß Franghiskos hier seine musikalische Ausbildung erhielt. Sicher ist, daß er seit seinem 19. Lebensjahr bis 1544 Organist an Ajos Titos war. 1549 findet man den Kreter dann als cantore in der cappella von San Marco unter Adrian Willaert.

Aus seiner Zeit in Venedig stammen die ältesten erhaltenen Kompositionen, sämtlich hochgestellten Persönlichkeiten gewidmet, die ihm für sein Fortkommen nützlich sein konnten, so z. B. zwei Motetten für die Hochzeit Johann Jakob Fuggers 1560. Der Musiker aus Kreta war bald in das Musikleben Venedigs integriert und wirkte als begehrt cantore in Konzerten in den Salons der Adligen oder bei den Bruderschaften mit. Leontaritis' Name wird gemeinsam mit denen der berühmtesten Musiker seiner Zeit genannt. 1556 jedoch verläßt der Kreter wohl auf eigenen Wunsch den Chor von San Marco, und 1562 findet man ihn in der bayerischen Hofkapelle Albrechts V. wieder. Seinen Wechsel nach München hatte der kretische Musiker, wie es scheint, von langer Hand vorbereitet, hatte er doch bereits seit

1554 Umgang mit dem Flamen L. Stopius, der für Albrecht V. und die Fugger u. a. Musikinstrumente und Musiker nach Bayern vermittelte. Der Monarch kannte den Kreter persönlich und schätzte ihn als fähigen Musiker und geistreichen Menschen. Als Mitglied des Chores der Hofkapelle begleitete Leontaritis Albrecht V. gleich 1562 nach Prag zur Krönung seines Schwagers Maximilian II. von Böhmen.

Während seiner Zeit in München gab Leontaritis 1564 und 1566 zwei Motettensammlungen heraus, die in Venedig gedruckt wurden. Die erste Sammlung enthält geistliche und weltliche Werke, die zweite ist allein geistlichen Kompositionen vorbehalten. Aus der zweiten Sammlung sind 21 von 38 Motetten vollständig überliefert, während von der ersten nur ein Stimmbuch erhalten ist. Ebenfalls in München entstanden drei Parodiemessen, die erste *Missa super Aller mi faut* ist J. J. Fugger gewidmet, die zweite *Missa super Je prens en grez* vermutlich für den Chor der bayerischen Hofkapelle geschrieben, da sie in einer Abschrift des Hofkopisten Jean Pollet vorliegt wie auch die dritte *Missa super Laetatus sum*. Vier Madrigale und zwei Napolitanen erschienen in venezianischen Sammeldrucken gemeinsam mit den Werken der bekanntesten Komponisten der Zeit.

1566 verließ Leontaritis die Münchener Hofkapelle, geriet 1567 in Venedig in eine Spionageaffaire, die ihn finanziell derart ruinierte, daß keiner seiner ehemaligen Gönner mehr bereit war, ihm zu helfen und seine Rückkehr nach München zu ermöglichen. So ging er schließlich in seine alte Heimat Kreta zurück, wo er bis zu seinem Tod ungefähr 1572 blieb.

(Januar 1992)

Konstanze Jablonowski

SABINE EHRMANN: *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. IX, 206 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 2.)*

Autobiographien, aufgezeichnete Erinnerungen, Briefe, Schriften zu Ästhetik und Kompositionsmethoden, Lehrsätze und Auseinandersetzungen mit den Zeitgenossen sind die besten Quellen erster Hand für den Forscher, der sich für einen Komponisten, sein

Werk und seine Epoche interessiert. Viele, wenn auch längst nicht die Mehrzahl der großen Musiker haben solches Quellenmaterial hinterlassen und für so manchen bedeutenden Komponisten gilt es noch, in Archiven Verstecktes, unveröffentlichte Manuskripte oder frühe Drucke zu finden, in die Biographie, Stil- und musikalische Entwicklungsgeschichte einzuordnen und aufzuschlüsseln.

Sabine Ehrmanns Schrift, die „Konventionelles und Eigenständiges im Denken Claudio Monteverdis“ (so eine Kapitelüberschrift) anhand der Grundbegriffe des an einer Stilwende schaffenden Komponisten, seiner schriftlichen Zeugnisse, Briefe und der Auseinandersetzung mit Giovanni Maria Artusi untersucht, enthält eine Fülle von Dokumenten, die im italienischen Original und in deutscher Übersetzung vorgelegt werden: von 127 erhaltenen Briefen sind 33 aufschlußreiche Briefe und sechs Vorreden zu Partitur-Drucken ausgewählt, mustergültig editiert und kommentiert.

Mit besonderem Interesse liest man das Kapitel „Die Ausrichtung der Musik auf den Zuhörer“ (S. 29–35) — selten haben Komponisten über diesen Aspekt der Rezeption ihrer Werke selbst geschrieben. Monteverdi fordert vom musikalischen Werk, daß es „unterhält und bewegt“ um auf den Zuhörer zu wirken; „die von der Musik geforderte wirkende Kraft bedarf eines Textes, der zunächst den Komponisten zu einer Affektdarstellung in der Musik bewegt. Der so dargestellte Affekt vermag dann auch auf den Hörer zu wirken. Aus mehreren Komponenten setzt sich also in der dramatischen Musik die Forderung nach Wirkung zusammen, die sich — verkürzt gesagt — im *muovere gli affetti* erfüllt“. (S. 29 u. 31, Anm. 20, S. 172). Es ist dies wohl das historisch erste Beispiel der Aussage eines Komponisten, der die Wirkung seiner Musik auf den Zuhörer analysiert und praktisch zu erreichen sucht.

Sabine Ehrmann breitet auf 188 Seiten eine Fülle interessanter Dokumente aus und fügt bibliographisches Material, Namen- und Titelregister sowie ein Sachregister bei. Die Monteverdi-Literatur ist hier durch einen für Forschung wie Musikverständnis überaus wertvollen, man möchte meinen, unumgänglichen Beitrag bereichert.

(Juni 1992)

Peter Gradenwitz

ELLEN ROSAND: Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre. Berkeley-Los-Angeles-Oxford: University of California Press (1991). XXII, 684 S., Notenbeisp.

Dies ist nicht nur eines der wichtigsten Bücher, die von venezianischer Musik oder von Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts handeln, sondern zudem eines der wichtigsten über die Oper als Gattung; der Untertitel, der auf den ersten Blick etwas blaß scheinen könnte, beschreibt dabei genau das Grundanliegen des Buches — nämlich, daß es die konstitutiven Elemente der Gattung aus deren frühester Entwicklung heraus nachzeichnet, und zwar ebenso in ihrer Struktur wie in ihrer historischen Entwicklung und mit einem weit über die Grenzen der „bloßen“ Musik hinausreichenden Quellenfundament.

Rein historisch gesehen erfaßt die Studie lediglich die 41 Jahre zwischen der Eröffnung des Teatro S. Cassiano (1637) und der des Teatro S. Giovanni Grisostomo (1678), greift aber — besonders bei der Diskussion der Librettivoraussetzungen — auch auf frühere Verhältnisse aus. Die Darstellung der Aspekte ist nur locker an die Ortsgeschichte gebunden; dieser primär systematische Zugang ermöglicht schließlich die weitausstrahlende Aussagekraft des Buches. Rosand gliedert es in 13 Kapitel: Diese beschreiben die lokalen und formalen Voraussetzungen der Oper, die Formulierung der Funktionen des öffentlichen Opernbetriebs, die Schlüsselstellung von Giulio Strozzi's *La finta pazza*, die Bedeutung der venezianischen Lokalbezüge in den Opern, die Institutionalisierungs-Vorgänge vor allem der 1650er Jahre, das Zusammenspiel von Librettist und Komponist, Sänger-Aspekte, das historische Verhältnis von Rezitativ und Arie sowie die Entstehung der Arienformen im Kontext der Dramatik, handlungsbestimmte Arien-Typen und Lamento-Formen, bevor der Verfall der direkt venezianischen Tradition beleuchtet wird. Das Spektrum der allgemeinen Opern-Facetten reicht dabei von den Voraussetzungen des Begriffs „Dramma per musica“ zum — sujet-abhängigen — Problem der „drei aristotelischen Einheiten“; die Funktion der Textbücher wird ebenso beschrieben (auch die der „commemorative librettos“, die für die Verbreitung der Gattung von immenser Bedeutung waren) wie die Voraussetzungen für

die „Institution“ der Primadonna (auch: in der für die Gattung elementaren Differenzierung zwischen Sänger und Schauspieler) oder die Entstehung musikalischer Formen in Abhängigkeit von den poetischen Strukturen der Texte.

Das Buch enthält einen reichen Dokumententeil (etwa mit ausführlichen Zitaten aus Libretti) sowie einen 212 Seiten starken Notenanhang, der in 98 Beispielen einen wertvollen Querschnitt durch das musikalische Repertoire der venezianischen Oper gibt. So ist Ellen Rosands Buch auch über den theoretischen Teil hinaus ein umfassendes Resümee der Forschungsleistungen zum Thema an sich in den zurückliegenden Jahrzehnten und zugleich — mit Blick auf weitere Arbeitsansätze — „grundlegend“ im ursprünglichen Wortsinn. (Juli 1992) Konrad Küster

KARL HELLER: *Antonio Vivaldi. Leipzig: Reclam-Verlag 1991. 469 S.*

Durch vielbeachtete Vivaldi-Publikationen hat sich der an der Rostocker Universität als Professor für Musikgeschichte wirkende Autor in den vergangenen Jahrzehnten als profunder Kenner der Musik des venezianischen Meisters ausgewiesen. In der vom Verlag zur 250. Wiederkehr vom Todestag des Komponisten vorgelegten Biographie verfolgt Heller nun das komplexe Ziel (S. 5), „von der Basis des heute erreichten, aktuellen Forschungsstandes aus ein Bild des Künstlers zu zeichnen, das in einem überschaubaren Rahmen alle wesentlichen Seiten seines Lebens und Schaffens und seiner musikgeschichtlichen Wirkung zu erfassen sucht“. Dies ist dem Autor in hervorragender Weise gelungen.

Nach einleitendem Überblick über verschiedene Etappen der Vivaldi-Forschung und der Pflege seiner Musik im 19. und besonders in der 2. Hälfte unseres Jahrhunderts sowie einem Exkurs zur historischen Situation und dem musikkulturellen Umfeld in Venedig zu Lebzeiten des Komponisten (1678—1741) handelt Heller auf der Grundlage von umfassend gesammelten und detailliert interpretierten biographischen Zeugnissen (Briefen, Tagebuch-Aufzeichnungen, Aufführungsberichten, Protokoll- und Rechnungsbüchern und ande-

ren — auch neu erschlossenen — Dokumenten) sowie unter differenzierter Auswertung vieler in den letzten Jahren gewonnener Erkenntnisse der internationalen Vivaldi-Forschung zunächst über dessen Ausbildung zum Priester und zum „Musico di Violino Professore Veneto“ (S. 43ff., 47ff.) sowie dessen erste Wirkungsperiode (1703—1717) am dortigen Ospedale della Pietà (S. 59ff.). Es folgen fundierte Ausführungen über Vivaldis bislang zu wenig gewürdigte Karriere als Opernkompontist und -impresario in verschiedenen Städten Italiens (1713—1739), seine dabei errungenen Erfolge und erlittenen Niederlagen (S. 124ff.), zur Vielfalt seines Wirkens und seiner Beziehungen zu aristokratischen Gönnern und Auftraggebern in den reifen Schaffensjahren (etwa 1718—1731) in Mantua, Rom und anderen Musikzentren (S. 177ff., 189ff., 194ff.), schließlich über die veränderte Situation des Komponisten im letzten Lebensjahrzehnt in Venedig und in Wien (1723—1741), über einige Ursachen der gesunkenen Wertschätzung des vorher in Europa berühmten „Prete rosso“ (S. 327ff.).

Analytische Untersuchungen ausgewählter Werke, die zur jeweiligen Etappe und Lebensstation gehören, werden — nach Gattungen geordnet — eingefügt. Hervorgehoben seien hier nur Hellers subtile Beobachtungen zu vielgestaltigen, von Solomotetten bis zu doppelchörigen Psalmvertonungen reichenden geistlichen Vokalkompositionen (S. 96ff., 277ff.), zur Bewertung des Vivaldischen Opernschaffens (S. 146ff.), weltlicher Kantaten und Serenaten (S. 264ff.), vor allem aber zu Vivaldis internationale Wertschätzung einst und heute begründenden Solo- (S. 214ff.) und Doppelkonzerten (S. 242ff.), Konzerten für unterschiedliche Kammerensembles (S. 247ff.), für Streichorchester ohne Soloinstrument(e), sogenannte „Ripienkonzerte“ (S. 252ff.), und zu verschiedenen Gruppen der „Concerti con molti Istromenti“ (S. 309ff., 323f.), wobei stets spezifische Schaffensmerkmale des Komponisten — teils struktureller, teils stilistischer Art, bei Vokalwerten vorwiegend zur musikalischen Textausdeutung — einfühlsam eruiert, akribisch beschrieben und in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung und Auswirkung differenziert gewürdigt werden. Besonders erwähnt zu werden, verdienen noch die ebenfalls auf minutiöser Quellen- und

Werkkenntnis basierenden Bemerkungen zur Art und Dauer der durch Johann Georg Pisen-del in Dresden geförderten Vivaldi-Pflege der dortigen Hofkapelle (S. 291ff., 298ff., 307f.), zur Adaptierung der Musik des Venezianers durch Johann Sebastian Bach (S. 320ff.) und des Verfassers resümierende Darlegungen zu bestimmten menschlichen Eigenschaften des Künstlers (S. 349ff.), zu signifikanten Qualitätsmerkmalen der Vivaldischen Tonsprache, zur musikgeschichtlichen Leistung und Position des Komponisten (S. 357ff., 361ff., 366f.).

Die Lektüre der in flüssigem Stil abgefaßten, mit 50 instruktiven Notenbeispielen und vielen Abbildungen, im Anhang mit 11 ausgewählten Briefen, 327 Anmerkungen, einem chronologischen Verzeichnis der Opern Vivaldis, Werk- und Personenregister und detailliertem Literaturverzeichnis ausgestatteten Publikation sei nicht nur Musikstudenten und Freunden der Musik des Venezianers angelegentlich empfohlen; Hellers biographische und analytische Untersuchungen und Ermittlungen, seine auch zur Entstehung, zur Überlieferung und zur Aufführungspraxis verschiedener Werke gebotenen Erklärungen, Hinweise und Deutungsvorschläge enthalten für Interpreten, für Musikhistoriker und für Vivaldi-Experten viele neue Aspekte, wertvolle Ergebnisse und künftig zu beachtende Anregungen.

(August 1992)

Günter Fleischhauer

ELEANOR SELFRIDGE-FIELD: The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue. With Commentary on the Composers, Repertory, and Sources. Oxford: Clarendon Press 1990. XVII, 517 S., Abb.

Die vielleicht wichtigste Voraussetzung, um zu einem fundierten Urteil über die historische Bedeutung eines Komponisten kommen zu können, bildet ein möglichst vollständiges, kritisch kommentiertes Verzeichnis seiner Werke. Erst auf einer derart sicheren Basis lassen sich Aussagen machen, die über punktuelle, vielfach nicht repräsentative Beobachtungen hinausgehen. Eleanor Selfridge-Field hat einen gründlich erarbeiteten, dem heutigen Standard der Quellenbeschreibung ent-

sprechenden thematischen Katalog vorgelegt, mit dem das kompositorische Werk der Brüder Marcello zuverlässig erschlossen wird. Als im Titel nicht erwähnte „Zugabe“ enthält der Band auch eine Auflistung der Kompositionen von Rosanna Scalfi Marcello, der Frau Benedetto.

Die katalogmäßige Erfassung von Musik des 18. Jahrhunderts stößt immer wieder auf spezifische Schwierigkeiten. Im besonderen Hinblick auf die Überlieferung der Kompositionen von Benedetto Marcello legt die Autorin unter anderem die folgenden Probleme dar: Autographen sind selten bzw. schwer identifizierbar, viele Stücke liegen in mehreren Fassungen mit teilweise unterschiedlichen Titeln vor, und unter den nachweislich echten befinden sich auch zahlreiche Stücke mit fragwürdiger Zuschreibung (einige Fehlzuschreibungen hat die Verfasserin bereits nachgewiesen).

Untergliedert nach weltlicher Vokalmusik, geistlicher Vokalmusik und Instrumentalmusik sowie innerhalb dieser Abschnitte weiterhin nach Besetzungen spezifiziert, nimmt das umfangreiche kompositorische Werk von Benedetto Marcello den größten Teil des Verzeichnisses ein. Annähernd 700 Werke sind erfaßt. Jedes Stück wird mit musikalischen Incipits vorgestellt; bei den Vokalwerken werden außerdem die Textincipits der einzelnen Sätze genannt. Neben Angaben zur Besetzung und Verweisen auf eventuelle andere Titel gibt es Hinweise auf die ermittelten handschriftlichen Quellen sowie gegebenenfalls auf alte oder neue Druckausgaben. Ein Kommentar zur Besonderheit des jeweiligen Werkes schließt sich an.

In ähnlicher Weise sind die Verzeichnisse der Kompositionen von Alessandro Marcello und Rosanna Scalfi angelegt. Beide haben, anders als Benedetto, das Komponieren vorwiegend als Liebhaberei betrieben; dabei ist bemerkenswert, daß die meisten Werke von Alessandro bereits zu dessen Lebzeiten im Druck erschienen sind (unter seinem Arkadier-Pseudonym "Eterio Stinfalico"). Vollständig wird der Band durch eine systematische Auflistung von Druckausgaben des 18. Jahrhunderts, Manuskriptbeschreibungen, Konkordanzen von Bibliothekssignaturen und Werknummern, durch eine Bibliographie und mehrere weitere Register, Tabellen und Indizes. Insgesamt ist damit ein schneller und in-

formativer Zugriff auf jedes Einzelwerk gewährleistet.

Dem Katalogteil gehen Ausführungen über das Leben der Marcellos sowie Bewertungen ihres jeweiligen kompositorischen Schaffens voran. Diese Darstellungen sind zwar längst nicht so umfassend, wie sie der Klappentext hatte erwarten lassen ("The book includes an extended commentary on the composers and their music"); trotzdem enthalten sie manche interessante Einzelheit aus dem venezianischen Leben der damaligen Zeit. Da das eindeutige Schwergewicht des Bandes in der systematischen Werkerfassung liegt, sind ins Detail gehende Analysen der Musik nicht zu erwarten (diesbezügliche Aussagen beschränken sich auf allgemeine Feststellungen wie "In his masses and magnificats Marcello's contrapuntal skills are well exhibited", S. 28). Unter den auf S. XIV angeführten Bibliothekssiglen gibt es leider einige Irrtümer: D-brd-KÖu wird als „Universitätsbibliothek Köthen“ zitiert, und die Bibliothek der Hansestadt Lübeck ist unverhofft zum Titel „Preußischer Kulturbesitz“ gekommen.

(August 1992)

Wolfgang Hochstein

RUDOLF PEČMAN: *Franz Xaver Richter und seine „Harmonischen Belehrungen“*. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1990. 52 S. (Sonderbeitrag, Heft 9.)

Innerhalb der Reihen des Michaelsteiner Instituts für Aufführungspraxis erschien 1990 Rudolf Pečmans Schrift zu Franz Xaver Richters Kompositionslehrbuch. Titel und Vorwort lassen vermuten, daß der Autor in erster Linie auf Richters Traktat eingeht. Diese Erwartung wird aber nur teilweise erfüllt, da die in drei Abschnitte gegliederte Schrift für den biographischen Abriss allein die Hälfte Platz (18 von 36 Textseiten) benötigt. In den drei Abschnitten zu Leben, Stil und Richters theoretischem Traktat diskutiert Pečman einschlägige Literatur mitunter redundant. Faktische Unstimmigkeiten (z. B. S. 21 — anstatt 12 ist zu lesen 20 Jahre) basieren wahrscheinlich auf Übersetzungsfehlern. Pečmans Quelldiskussion ist anfechtbar. Zum einen zitiert er

philologisch inkorrekt (vgl. S. 32 Titel) und zum anderen ist seine Beweisführung hinsichtlich Provenienz und Schreiberzuweisung nicht hieb- und stichfest (vgl. S. 37f.). Da Pečman nicht auf den Stand der Literatur zum Gegenstand eingeht, vermißt der Benutzer erst recht eine Bibliographie, was keinesfalls durch den kurz geratenen Anmerkungs- teil behoben wird.

Die Ausführlichkeit, mit der der Autor das Umfeld Franz Xaver Richters abhandelt, und die Zusammenschau von Problemen und offenen Fragen wie z. B. Geburtsort, Abstammung, beruflicher Einstieg oder Richters Werk an sich, um nur einiges zu benennen, machen Pečmans Octavbändchen zu einer interessanten Lektüre und regen zur weiteren Arbeit an.

(Juli 1992) Torsten Fuchs

Le Tambour et La Harpe. Oeuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution 1788—1800. Textes réunis et présentés par Jean-Rémy JULIEN et Jean MONGREDIEN. Paris: Edition du May (1991), 316 S., Abb., Notenbeisp.

Gerade für das Frankreich der Revolutionszeit besteht, wie Jean-Noël Jeanneney im Vorwort zum vorliegenden Band herausstellt, ein erheblicher Bedarf an musikwissenschaftlicher Arbeit. Der 200. Jahrestag der Revolution war daher ein willkommener Anlaß, bei einem Kolloquium in Lyon den Stand der Forschung zu überprüfen und den Blick auf bislang vernachlässigte Aspekte zu richten.

Die Beiträge sind in drei Teilen angeordnet. Der erste vereinigt Aufsätze, die sich mit den Einflüssen der politischen Umwälzungen auf das Musikleben befassen: Jean Gribenski etwa (*Un métier difficile: éditeur de musique à Paris*) schildert die Bemühungen von Komponisten und Verlegern, im Zuge der Revolution ein Urheberrecht durchzusetzen. Verdienstvoll hier wie auch in anderen Beiträgen ist der Abdruck von Quellen, die ansonsten schwer zugänglich wären. Musikalische Aktivitäten in der Provinz zur Revolutionszeit beleuchtet unter anderem Marie-Claire Le Moigne-Muscat (*L'activité des théâtres lyriques en province 1794—1796*) mit einer statistischen Übersicht über das Opernrepertoire von über

40 Städten, bei der allerdings eine aussagekräftigere Analyse wünschenswert gewesen wäre.

Den zweiten Abschnitt durchzieht als roter Faden die Untersuchung revolutionsspezifischer Kompositionen wie etwa der *Marseillaise* oder gesungener Verfassungen. Am Beispiel der Eroberung von Toulon, eines geschichtlichen Ereignisses, das als Sujet etlicher Opern diente, untersucht Raphaëlle Legrand die Funktion der Oper als Trägerin politischer und historischer Informationen.

Die Beiträge im letzten Teil lenken den Blick auf Traditionen im Umfeld des Musikbetriebs, die sich in der Zeit politischer Umwälzungen behaupten konnten. So stellt Nicole Wild (*Costumes et mises en scène à l'Opéra sous la Révolution, un témoin: Jean-Simon Berthélémy*) fest, daß Bühnenbilder und Kostüme auf den Opernbühnen der Revolutionszeit unbeeinflusst von revolutionären Tendenzen, gewissermaßen zeitlos blieben. Die Entwicklung der Blasinstrumente und die damit einhergehende Veränderung der Orchester-Klangfarben betrachtet David Charlton (*Les instruments à vent: les sons et les gestes*) allzu Frankreich-zentriert. Ein umfangreiche Bibliographie, die den Zeitraum von 1889 bis 1989 umfaßt, rundet den informativen Band ab.

(Juli 1992)

Susanne Schaal

ULRICH SCHMITT: Revolution im Konzertsaal. Zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1990). 291 S., Abb.

Beethovens Musik — eine musikalische Eisenbahnfahrt? Dies wäre sicher eine arg verkürzte Darstellung der Essenz von Schmitts Buch *Revolution im Konzertsaal*. Dennoch ist damit ein Aspekt angesprochen, den der Autor selbst immer wieder in den Vordergrund rückt, gleich im Vorwort, in beinahe jedem Kapitel und nicht zuletzt in Überschriften wie „Der verminderte Septakkord: die Lokomotive in der Musik“. Das wirkt ziemlich plakativ, um nicht zu sagen unseriös. Aber es lohnt sich, über diesen ersten Eindruck hinwegzusehen und die Kapitel aufmerksam zu lesen.

Warum galt Beethovens Musik im 19. Jahrhundert als revolutionär? Oder, mit Schmitts Worten: Wie klingen Fortschritt und Revolu-

tion? — Diese Ausgangsfrage leitet der Autor aus der rezeptionsgeschichtlichen Situation um die Mitte des 19. Jahrhunderts her, einer Situation, die sich im Streit zwischen „Fortschrittspartei“ und „Zopfpartei“ manifestierte. Ersterer galt die Musik Beethovens als Ausdruck des neuen, „durch die Revolution hervorgerufenen Geistes“ (Brendel); dagegen war es den Anhängern letzterer Gruppierung, die dem Formideal des 18. Jahrhunderts verhaftet waren und daher einen großen Teil der Musik Beethovens als formlos, bizarr und chaotisch ablehnten, unvorstellbar, Musik könne Ausdruck von Gesinnung sein. Folgerichtig forderten sie ihre Gegner auf, doch einmal „nur vier aristokratische und nur vier demokratische Takte als Beispiel nebeneinander [zu] stellen“ (Schucht). Daß das Problem jedoch keine Frage der musikalischen Analyse, sondern unterschiedlicher Hörweisen, d. h. der Rezeption und somit eine geistesgeschichtliche Frage sei, weist Schmitt in den folgenden Kapiteln nach.

Anhand zeitgenössischer Rezensionen und Konzertberichte zeigt er, daß den meisten Kompositionen Beethovens mit der traditionellen, analytischen Hörweise nicht mehr beizukommen war. An dessen Stelle trat eine Art der Wahrnehmung, bei der sich der Hörer dem Klangerlebnis überließ, eine Hörweise, die das Evozieren von Bildern, Vorstellungen und Emotionen zuließ, ja mitunter nahezu rauschhafte Zustände erzeugte. Diese Haltung, die das mehr rational-analytische Erfahren von Musik zugunsten eines der Gesamtwirkung sich hingebenden Erlebens aufgab, bezeichnet Schmitt als „panoramatische Wahrnehmung“ — ein Begriff, der Wolfgang Schivelbuschs *Geschichte der Eisenbahnreise* (1984) entstammt. Daß diese Parallele mehr ist als eine oberflächliche begriffliche Übereinstimmung in der Beschreibung sonst äußerlich unterschiedlicher Phänomene, wird überraschend deutlich, wenn man den Konzertberichten jener Zeit die Schilderungen von Bahnfahrten gegenübergestellt: Beide Ereignisse wurden — je nach Standpunkt — als gleichermaßen erregend oder beängstigend, als Sinnesrausch oder Körperverletzung erlebt. Und dies zeitigte denn auch verblüffende semantische Parallelen. Mit Recht weist übrigens Schmitt in diesem Zusammenhang immer wieder darauf hin, daß für uns, die wir von den Erfahrungen

des High-Tech-Zeitalters geprägt sind, das Aufregende einer Bahnfahrt mit ca. 40 km/h nur schwer nachvollziehbar ist — wie eben auch das beunruhigende Moment in Beethovens Musik nicht mehr unmittelbar erlebt werden kann.

Die industrielle Revolution, so schließt Schmitt, bedingt auch eine Revolution der Wahrnehmungsweise, die die Voraussetzung zum Hören bestimmter Werke Beethovens ist. In diesem Sinne mußte diese Musik den Hörern des 19. Jahrhunderts revolutionär erscheinen. Und dann verwundert es nicht, daß genau jener „panoramatische Hörer“ solches Klangerlebnis auch mit politisch revolutionären Inhalten identifizierte, oder, mit Schmitt, daß der politisch fortschrittliche Hörer überhaupt erst zur panoramatischen Hörweise fähig war. So sind es denn weniger motivische Anklänge an die französische Revolutionsmusik, die Übernahme des Sujets einer Rettungsoper im *Fidelio* oder die — letztlich freilich nicht ausgeführte — Intitulierung „Bonaparte“ der 3. Sinfonie, die den revolutionären Charakter der Musik Beethovens ausmachen; besser kennzeichnet der Begriff des „*élan terrible*“ jenen revolutionären Tonfall, der sich auch aus den Kompositionen Grétrys, Méhuls oder Cherubinis heraushören läßt — ein Begriff, der freilich schwer zu erfassen ist und der sich daher auch einer Übersetzung entzieht. Dennoch gelingt es Schmitt, gewissermaßen auf dem Wege semantischer Feldbestimmung den stilgeschichtlichen Bedeutungsgehalt des „*élan terrible*“ herauszuarbeiten — und gleichzeitig auf die rezeptionsgeschichtliche Situation des frühen 19. Jahrhunderts einzuschränken. Diese Einschränkung ist insofern von Bedeutung, als die für den „*élan terrible*“ symptomatischen musikalischen Mittel, wie die spätere Entwicklung zeigt, politisch nach Belieben umgedeutet oder eben auch gänzlich unpolitisch interpretiert werden können.

Rezeptionsgeschichte als Koinzidenz und Interdependenz politischer, technischer und musikalischer Entwicklung, daß die daraus resultierende Darstellung der panoramatischen Hörweise eine ausgesprochen einseitige Haltung beschreibt und damit der Musik Beethovens — aus heutiger Sicht — möglicherweise nicht gerecht wird, kann als Einwand gegen Schmitts deutliche Sympathie für die Anhänger der Fortschrittspartei nicht gelten. Er ana-

lysiert ja ein rezeptionsgeschichtliches Phänomen und nicht primär Beethovens Musik. Daß diese Analyse nicht nur gelungen und fundiert ist, sondern die Materie auch in einer selten ansprechenden Weise aufbereitet wurde, kann gar nicht deutlich genug hervorgehoben werden. Nicht allein der durch Abbildungen zeitgenössischer Darstellungen und Karikaturen sowie eingeschobene Zitatblöcke aufgelockerte Fließtext, sondern vor allem der Verzicht auf jenen ärgerlichen Soziologenjargon, der vergleichbaren Studien oftmals eigen ist, macht Schmitts Buch nicht nur zu einer wissenschaftlich gewinnbringenden, sondern gleichermaßen zu einer anregenden, bisweilen spannenden Lektüre.

(August 1992)

Jürgen May

DIRK SCHNEIDER: Choral-Buch für evangelische Kirchen. Die Entstehungsgeschichte und Konzeption des ersten in und für Westfalen erarbeiteten Choralbuchs 1829. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 533 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 24.)

Mit der Arbeit über das „Choralbuch für evangelische Kirchen“ setzt Schneider seine Forschungen zum evangelischen Kirchenlied am Beginn des 19. Jahrhunderts fort. Der Autor will die Untersuchung als Ergänzung seiner bisherigen Veröffentlichungen verstanden wissen: ist doch besagtes Choralbuch — neben dem Provinzialgesangbuch 1834 — eines der wichtigen Zeugnisse der zu jener Zeit betriebenen Bemühungen zur Vereinheitlichung der Liturgie in den preußischen Westprovinzen. Beginnend mit der Projektierung des Choralbuchs auf der ersten märkischen Gesamtsynode 1817 zeichnet Schneider anhand von Quellen und Dokumenten eine Entwicklung nach, die vor allem von Oberkonsistorialrat Ludwig Natorp vorangetrieben wurde. Dessen Bemühungen, den evangelischen Kirchengesang zu kultivieren, finden ihren ersten praktischen Niederschlag im 1822 herausgegebenen „Melodienbuch“. Gemeinsam mit Johann Georg Friedrich Keßler arbeitet Natorp weiter an dem Vorhaben, Gemeinden und Kirchen-

musikern ein für den praktischen Gebrauch geeignetes Choralbuch an die Hand zu geben. Das schließlich 1829 erschienene Werk, das 1836 seine zweite, 1866 seine dritte und erheblich erweiterte Auflage erlebte, ist dem Zweck entsprechend mit Begleitsätzen und Orgelzwischenstücken des renommierten Kirchenmusikers Johann Christian Heinrich Rinck versehen.

Im zweiten Teil seiner Arbeit untersucht Schneider das Verhältnis des Choralbuchs zum 1834 erschienenen Provinzialgesangbuch. Anhand einer 3366 Titel und 13 Liedersammlungen umfassenden Konkordanzliste weist er zunächst die Verankerung des Provinzialgesangbuchs in der Gesangbuchtradition der Preußischen Westprovinzen nach (nicht berücksichtigt ist in dieser Zusammenstellung das Choralbuch von Natorp/Keßler/Rinck). In einer zweiten umfangreichen Tabelle stellt Schneider den Melodienbestand des Choralbuchs dem des Provinzialgesangbuchs gegenüber und kommt zu dem Schluß, daß beide Sammlungen in diesem Punkt einen hohen Grad an, wie Schneider es ausdrückt, Kompatibilität aufweisen. Ein Beilagenteil mit den Dispositionen des Melodienbuchs 1822, des Choralbuchs sowie seiner dritten Auflage 1866 und des Provinzialgesangbuchs 1834 beschließt Schneiders Untersuchung.

Schneider hat in seiner Studie eine nahezu unüberschaubare Fülle von Material zusammengetragen und geordnet und damit der Kirchenliedforschung zugänglich gemacht — zweifelsohne eine mühselige und dabei wenig spektakuläre, für die Wissenschaft aber doch so unentbehrliche Arbeit. Daß auch diese Untersuchung lückenhaft bleibt, liegt in der Natur der Sache und darf daher nicht Ziel der Kritik sein. Doch leidet die Studie Schneiders an unübersehbaren formalen, methodischen und inhaltlichen Mängeln. Da fällt zunächst die Fülle von Anmerkungen auf, mit der akribisch genau nahezu jede einzelne Angabe nachgewiesen ist. Nun ist an sich gegen einen exakten Quellennachweis nichts einzuwenden — im Gegenteil. Muß man aber bei der paraphrasierten Wiedergabe eines zusammenhängenden Quellentextes jede einzelne Aussage nachweisen? Müssen Verweise auf Kapitel innerhalb des vorliegenden Buches noch einmal eigens angemerkt werden?

Auch die statistische Auswertung des zusammengestellten Materials ist nicht immer gelungen. So wählt Schneider in den beiden Kernlieder-Listen (S. 419ff.) die Abgrenzung der sogenannten Kernlieder gegen den übrigen Liederbestand willkürlich, statt sich an statistischer Signifikanz zu orientieren. Methodisch ebenso mangelhaft ist die Auswertung des Melodienbestandsnachweises. Neben der erwähnten Kompatibilität von Provinzialgesangbuch und Choralbuch will Schneider vor allem den ausgewogenen Anteil der untersuchten Liedersammlungen am Gesamtmelodienbestand sowie am allen Sammlungen gemeinsamen Kernliederbestand nachweisen. Und natürlich ist der Anteil der betreffenden Chormelodien in Provinzialgesangbuch, Melodienbuch und den Choralbuchauflagen von 1829 und 1866 ausgewogen, da zumindest die drei erstgenannten Werke von annähernd gleichem Umfang sind. Ein klassischer Zirkelschluß. Schließlich stellt sich die Frage, ob die bereits erwähnte Konkordanz von 13 Gesangbüchern einschließlich der zugehörigen Auswertungen überhaupt in diese Untersuchung gehört. Eine so umfangreiche Zusammenstellung — sie nimmt mehr als zwei Drittel des gesamten Buches ein — wirkt, angesichts ihrer für das Thema der Arbeit untergeordneten Bedeutung, doch fehl am Platze.

Trotz der leider nicht zu übersehenden Mängel bleibt die Studie dennoch nützlich — einerseits in ihrer Darstellung der Entstehungsgeschichte von Natorps Choralbuch, zum anderen als Materialsammlung, die weitere Untersuchungen auf dem Gebiet der evangelischen Hymnologie anregen mag.
(April 1992) Jürgen May

The original staging manuals for twelve Parisian operatic premières. Selected and Introduced by H. Robert COHEN. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press (1991). XXXIV, 282 S. (Musical life in 19th-century France. Volume III.)

Daß eine Operninszenierung — will sie von Rang sein — eine Neuschöpfung im emphatischen Sinne darstellen soll, ist eine Prämisse, die sich erst im 20. Jahrhundert durchgesetzt hat. Noch die Theaterpraxis des 19. Jahrhun-

derts zielte auf eine Konservierung und Tradierung der einmal gefundenen Inszenierung: das *mis-en-scène* der Uraufführung setzte die Norm, an der es sich zu orientieren galt.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ging man in Paris dazu über, die szenische Gestaltung einer Opern-Uraufführung in sogenannten *livrets scéniques* schriftlich zu fixieren und in speziellen Buch- und Zeitschriftenreihen zu publizieren. Cohen hat jetzt 10 dieser Szenen-Bücher, die in der Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale aufbewahrt werden, wiederveröffentlicht: die Bücher zu *Fra Diavolo* und *La Muette de Portici* von D. F. E. Auber, *La Favorite* und *La Fille du régiment* von G. Donizetti, *Faust* von Ch. Gounod, *La Juive* von J. F. F. Halevy, *Le Prophète* und *Robert-le-diable* von G. Meyerbeer, *Guillaume Tell* von G. Rossini, *Mignon* von A. Thomas sowie zu *Le Trouvère* und *Les Vêpres siciliennes* von G. Verdi. Die *livrets scéniques* enthalten detaillierte Hinweise auf die Bühnenbilder, die Kostüme, die Bühnenaktion, die Auftritte, Abgänge, Gesten und Bewegungen von Solisten und Chor. Sie bildeten die Grundlage für Aufführungen an Provinzbühnen, die die Uraufführungen der Metropole nachspielen wollten. Insofern werden auch Schnitte und Kürzungen, eine mögliche Reduktion der Sängerzahl sowie szenische Vereinfachungen — etwa durch Übernahme der Bühnenbilder und Kostüme aus anderen Opern — thematisiert.

Cohens Publikation ist eine wichtige Dokumentation zur französischen Regie- und Operntradition des 19. Jahrhunderts; ein Buch, das nicht nur für die Opernhistoriographie der *grand opéra*, der *opéra-comique* und der *opéralyrique*, sondern auch für die praktische Theaterarbeit von kaum zu überschätzender Bedeutung ist.

(Mai 1992)

Hans-Joachim Wagner

19. Jahrhunderts zu den musikdramaturgisch richtungsweisenden Werken. Marie-Pierre Lassus hat nun drei der berühmtesten Nummern aus *Macbeth* — "Gran Scena del Sornambulismo" und "Scena e Cavatina" der Lady Macbeth, "Gran Scena e Duetto" Macbeth/Lady — einer Analyse unterzogen; einer Analyse, die in ihrer Methode den Arbeiten der Phonetiker Maurice Grammont und Ivan Fónagy verpflichtet ist. Aufgrund dieser primär sprachwissenschaftlichen Ausrichtung treten nicht philologische oder musikdramaturgische Fragen, sondern die metrischen, syntaktischen und semantischen Merkmale des Librettos und die vokale Textur der Oper in den Mittelpunkt der Untersuchung. Lassus interpretiert die aus der Häufigkeitsverteilung von Vokalen und Konsonanten abgeleitete phonetische Qualität des Textes, das klangliche Moment, als zentrale Bedeutungsebene. Damit korrespondiert eine je spezifische vokale Geste, die der Psyche der Protagonisten beredt Ausdruck verleiht und die in der phonetischen Gestaltung des Textes präfigurierte emotionale Gestimmtheit musikalisch versinnbildlicht. Als dritte Informationsebene analysiert Lassus die Rolleninterpretation der Lady durch Maria Callas und Sherley Verrett und konfrontiert diese mit dem in Text und Musik intendierten Gehalt. Das Fazit: Die aus der bewußten Negation des *belcanto* entstandene 'unreine Stimme', die vokale Geste und die phonetische Konzeption des Textes bilden ein integrales System, das die Psyche der Figuren widerspiegelt und im Dienste der dramatischen Wahrheit steht.

Der Wert des Buches liegt zweifellos in seiner interdisziplinären Methodik, das Ergebnis aber wird manchem Leser angesichts des Kenntnisstandes über Verdis Opern doch recht dürftig erscheinen.

(Juli 1992)

Hans-Joachim Wagner

MARIE-PIERRE LASSUS: *La voix impure. Ou Macbeth de Verdi*. Lille: Presses Universitaires (1992). 252 S., Anhang, Notenbeisp.

Giuseppe Verdis 1847 komponierte Oper *Macbeth* (rev. Fassung 1865) zählt nicht nur im Gesamtoeuvre des Komponisten, sondern auch innerhalb der italienischen Oper des

RUDOLF WALTER: *Moritz Brosig (1815—1887). Domkapellmeister in Breslau. Dülmen: Laumann-Verlag (1988). 59 S. (Schriften der Stiftung Haus Oberschlesien. Band 3.)*

Mit dieser kleinen Studie möchte Rudolf Walter, der sich schon früher detailliert mit der Entwicklung der Breslauer Kirchenmusik

auseinandergesetzt hat, die Verdienste des von 1853—1884 amtierenden Breslauer Domkapellmeisters Moritz Brosig herausarbeiten. Er beschreibt, z. T. aufgrund bisher unveröffentlichter Dokumente, Brosigs Lebensweg, seine Tätigkeit als Domorganist (1843—1853) und -kapellmeister, seine mehr als reservierte Haltung gegenüber der Bewegung des Cäcilianismus und sein etwas zwiespältiges Verhältnis zum gregorianischen Choral. Zwei Kapitel sind Brosigs Kompositionen gewidmet, die Walter vollständig am Schluß auflistet: 9 Orchestermessen in der Breslauer Domtradition, ein Requiem und eine deutsche Chormesse, 12 Gradualien und Offertorien und diverse Offiziumsätze, schließlich nicht weniger als 140 Orgelstücke für Gottesdienst und Kirchenkonzert, die Walter als „achtbaren Beitrag zur schlesischen, doch auch zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts“ (S. 37) klassifiziert. Nach so viel Bemühungen um eine Würdigung verblüfft um so mehr Walters harte und lapidare Feststellung, Brosig könne man „kaum als Komponist bezeichnen“ (S. 31), ein Urteil, das Hans Erdmann Guckels Quintessenz seiner heute wissenschaftlich weitgehend überholten Breslauer Dissertation von 1912 (*Katholische Kirchenmusik in Schlesien*) wiederholt. Auch Brosig sei wie sein Vorgänger J. I. Schnabel eher „Musikpfleger“ und „handwerklich tüchtiger Kapellmeister“, denn „Musikschöpfer im vollen Wortsinn“ gewesen. Gewiß war Brosig kein Bruckner. Aber man wird wohl schwerlich an der Tatsache vorbeigehen können, daß die meisten seiner fast alle gedruckten Werke nach Walters Recherchen bis gegen 1945 und vereinzelt darüber hinaus nicht nur in Breslau und Schlesien, sondern auch durch die Wiener Hofkapelle und in zahlreichen österreichischen Klöstern, in Süddeutschland und in Holland aufgeführt wurden. Man sollte deshalb doch stärker relativieren: „Komponist“ war Brosig ohne jeden Zweifel, sogar kein erfolgloser, aber eben kein großer.

(Juni 1992) Lothar Hoffmann-Erbrecht

HARTMUT SCHICK: *Studien zu Dvořáks Streichquartetten.* Laaber: Laaber-Verlag (1990). 347 S., Notenbeisp. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 17.)

Hartmut Schicks Dissertation über die Streichquartette Dvořáks wurde im Frühjahr 1989 von der Universität Heidelberg angenommen. Das vorliegende Buch stellt eine leicht veränderte Fassung des ursprünglichen Textes dar. Die Wahl des Dissertationsthemas scheint im Kontext der deutschen akademischen Musikwissenschaft gleichsam eine Pioniertat zu sein. Seit über 40 Jahren liegt hier erstmals eine bedeutende Abhandlung vor, die der Gattung Kammermusik bei Dvořák gewidmet ist. Zumal ist es die erste deutschsprachige Arbeit, die auch die Frühwerke Dvořáks einbezieht, die meistens erst nach 1960 im Rahmen der *Kritischen Gesamtausgabe* im Druck erschienen sind. Dabei geht es hier um ein Thema, das an sich sehr lohnend sein kann. Vierzehn große Streichquartette Dvořáks sind nämlich im Zeitraum von fast 34 Jahren (1862—1895) entstanden. Zusammen mit den neun Symphonien und elf Opern machen sie gleichsam den Kern seines Lebenswerks aus und spiegeln seine wechselvolle schöpferische Entwicklung genau wider.

Schick befaßt sich so gut wie ausschließlich mit der Kompositionsproblematik der betreffenden Werke. Sein Verfahren ist primär individualisierend. Von den analytischen Methoden ausgehend, die an den Instrumentalwerken von Beethoven und Brahms, Schubert und Liszt entwickelt worden sind, bemüht er sich, vor allem die Momente darzustellen, die den individuellen Charakter und die eigenartige kompositorische Qualität der einzelnen Quartette Dvořáks ausmachen. Andererseits versucht er, das Quartettwerk Dvořáks als ein Ganzes zu verstehen und die schöpferische Entwicklung des Komponisten zu erfassen. Meiner Meinung nach ist es ihm auch gelungen (was sonst nicht so einfach und selbstverständlich ist), die gegensätzlichen Betrachtungsweisen und analytischen Ziele sinnvoll zu vereinigen.

Schicks Analysen sind demnach nicht nach einem einheitlichen Muster angelegt. Im Gegenteil, es werden hier immer die Aspekte oder Schichten der Kompositionsstruktur hervorgehoben, die für die betreffenden Werke besonders wichtig und typisch sind: thematische und motivische Arbeit (Streichquartette *B*-dur und *D*-dur o. O. Zahl, *a*-moll op. 16, *As*-dur op. 105 und *G*-dur op. 106), Variationsverfahren im Bereich des Rhythmus (Streichquartette

Es-dur op. 51 und *C-dur* op. 61), formbildende Funktion der Harmonie (Quartett *e-moll* o. O. Zahl), unerwartete Lösungen des Formproblems usw. Über die — mehrmals betonte — strukturelle und vor allem ästhetische Relevanz von Symmetrien und Proportionen, die sich in der Formanlage der einzelnen Sätze Dvořáks feststellen lassen, könnte man wohl streiten. Im Ganzen jedoch greift der Verfasser überraschend tief in die bisher unerforschten und ungeahnten Schichten von Dvořáks kompositorischem Denken. Seine Schlußfolgerungen sind weitgehend und überzeugend — und dabei grundsätzlich mit den Erkenntnissen übereinstimmend, die in den letzten Jahren von den Dvořák-Forschern in Böhmen sowie im englischen Sprachraum erarbeitet und vorgelegt worden sind. Sei es mir erlaubt, die wichtigsten von ihnen kurz anzudeuten:

1) Die überlieferte Vorstellung, Dvořák, sei ein *naiver*, bodenständiger böhmischer (bzw. slawischer) Musikant, ist falsch und irreführend. Im Gegenteil, alles spricht dafür, daß er dem Hauptstrom der (west-)europäischen Instrumentalmusik der betreffenden Epoche angehört, d. h. der Überlieferung, die durch die Namen und Leistungen von Joseph Haydn einerseits und Arnold Schönberg andererseits markiert wird. Sein Quartettwerk ist dabei — quantitativ wie qualitativ — mit dem Oeuvre von Beethoven oder Schubert durchaus vergleichbar.

2) Scheinbare Einfachheit und Neigung zum Volkston sind bei Dvořák prinzipiell als Ergebnis der gründlichen kompositorischen und ästhetischen Überlegung zu verstehen. Und ob es nun der volkstümliche Dvořák, der Verfasser vom *Slawischen Quartett Es-dur* op. 51 oder vom *Amerikanischen Quartett F-dur* op. 96 sei, der für den echten und wahren Dvořák gelten soll, steht gar nicht fest. Die Kompositionsarbeit bleibt bei ihm meistens — ähnlich wie etwa bei Schubert — verborgen, durch die scheinbare Spontaneität des Einfalls verdeckt. Einfachheit und Natürlichkeit sind bei ihm nicht als erste, sondern als zweite Natur zu nehmen.

3) Die konkreten Vorbilder, d. h. die Werke der großen Vorgänger und Zeitgenossen Dvořáks, die in einigen Fällen sozusagen als Modelle im Hintergrund für seine eigenen Werke gedient haben mögen, sind nicht ein-

fach als fremde Einflüsse oder gar als Beweis für seinen Eklektizismus zu verstehen. Es handelt sich hier eher um einen dauernden schöpferischen Dialog mit den ihm ebenbürtigen Partnern und Kompositionsgedanken, in dem sich zuletzt seine künstlerische Originalität manifestiert und befestigt.

Das Buch von Hartmut Schick vermochte inzwischen lebendige Diskussion und — bis auf seltene und seltsame Ausnahmen — durchaus positiven Widerhall unter den tschechischen Dvořák-Spezialisten zu erwecken. Es wäre wünschenswert, daß es — und infolgedessen auch der Komponist und die Werke, von denen hier die Rede ist — mit ähnlicher Aufmerksamkeit auch vom Fachpublikum im deutschen Sprachraum aufgenommen würde, für welches es ja in erster Reihe bestimmt ist. (August 1992) Jarmila Gabrielová

RICHARD BEYER: *Organale Satztechniken in den Werken von Claude Debussy und Maurice Ravel*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1992. 380 S., Notenbeisp. (Neue Musikgeschichtliche Forschungen. Band 19.)

Nicht allein Ravels Klavierkonzert für die linke Hand, das der Verfasser als Ausgangspunkt einschlägiger Studien benennt, die Musik Debussys und Ravels in ihrer ganzen klanglichen Vielfalt konnte — angefangen von Quartsextakkordketten und „leeren“ Quintparallelen bis hin zu komplizierten Klangstrukturen — zur systematischen Erkundung all dessen geradezu verlocken, was mit dem Phänomen Organum und seiner definitorischen Auslegung in Zusammenhang zu bringen ist. Richard Beyer hat sich dieser weitgefächerten Aufgabe mit der gebotenen Gründlichkeit gewidmet. Der Frage nach historischen Analogien begegnet er im ersten Teil seiner Frankfurter Dissertation mit einem entwicklungsgeschichtlichen Aufriß des mittelalterlichen Organums. Daraus gewinnt er auch die drei Grundkategorien für seine Systematik organaler Satztechniken bei Debussy und Ravel im zentralen zweiten Teil: Parallelstimmigkeit (Paraphonie, Mixtur), Haltetöne (Orgelpunkte, Liegestimmen) und Ostinati. Die kompositorische Entwicklungssituation

um die Wende zum 20. Jahrhundert aber macht weitergehende Rubrizierungen bezeichnenderweise bereits im paraphonischen Bereich erforderlich. Das analytische Hauptbemühen mußte dem Ziel gelten, die beträchtlich über diese Grundkategorien hinausreichende, äußerst komplexe klangliche Realität der Musik beider Komponisten nach Möglichkeiten sinnvoller Gliederungen auszuloten, d. h., die mannigfaltigen Verflechtungen und Überlagerungen relevanter Satzstrukturen systematisch überschaubar zu machen. Dies gelingt dem Verfasser mittels minutiöser Differenzierungen summativer (simultan auftretender Erscheinungsformen gleicher organischer Satzweise) und kombinatorischer Praktiken (simultane Verwendung unterschiedlicher organischer Techniken), die schließlich an ihre definitiven Grenzen bei Simultanverbindungen mit Homophonie und Polyphonie stoßen. Kann die Frage nach unmittelbaren Traditionsbeziehungen Debussys und Ravels zum mittelalterlichen Organum praktisch verneint werden, so spezifizieren Beyers Recherchen (unter Rekurs auf umfangreiche, abschließend aufgelistete sekundärliterarische Bestände) den derzeitigen Kenntnisstand über die nachhaltigen Einflüsse seitens strukturell affinitiver Erscheinungsformen russischer und fernöstlicher Folklore wie auch modalen Kirchenmusik auf die innovativen Bestrebungen der beiden, auch in diesem Zusammenhang individualstilistisch erörterten Komponisten. (September 1992) Günter Weiß-Aigner

KLAUS REINHARDT: *Ein Meininger Musiker an der Seite von Brahms und Reger. Das Wirken des Cellisten und Dirigenten Karl Theodor Piening (1867–1942). Dargestellt nach Dokumenten aus dem Nachlaß mit unveröffentlichten Fotos und Faksimiles. Hannover: Verlag und Versandbuchhandlung Jan Reinhardt (1991). 147 S., Abb.*

„Eine biographisch-dokumentarische Würdigung einer Musikerexistenz“ — so das erklärte Ziel von Klaus Reinhardt. Der Autor löst in seinem schmalen Bändchen diesen Anspruch ein. In akribischer Kleinarbeit hat er die Studienzeit Karl Theodor Pienings in Sondershausen und Berlin verfolgt, die kurzen

Aufenthalte in Glasgow und Krefeld nachgezeichnet, schließlich die über 25 Jahre währende Tätigkeit in der Meininger Hofkapelle und seinen Lebensabend in Bremen. Daß Reinhardt bei seinem Unternehmen lediglich auf wenige Selbstäußerungen des bedeutenden Cellisten zurückgreifen konnte, mag man bedauern, erwies sich indes letztlich als Vorteil. Die Not wurde zur Tugend: Reinhardt hat umfangreiches Quellenmaterial — wie Konzertprogramme, Rezensionen, Briefwechsel, Photographien usw. — befragt und auf diese Weise nicht nur ein von autobiographischen Verzerrungen freies Bild des Menschen und Musikers K. Th. Piening entworfen, sondern auch einen Beitrag zur Musik- und Sozialgeschichte zwischen 1875 und 1920 geliefert.

Das Buch ist mit zahlreichen Porträtfotographien, Konzertankündigungen und Briefen ausgestattet. Zwei Aufsätze über Piening (Hamburg 1903) und die Meininger Hofkapelle sowie zwei Artikel aus Pienings Feder über Johannes Brahms sind im Anhang abgedruckt. Ein Verzeichnis von Pienings Solo-Repertoire, eine Liste der Verfasser der im Nachlaß befindlichen Briefe an Piening und ein kurzes Literaturverzeichnis runden die gelungene Publikation ab.

(Mai 1992)

Hans-Joachim Wagner

MARTIN WEYER: *Die Orgelwerke Max Regers. Ein Handbuch für Organisten. Wilhelms- hafen: Florian Noetzel Verlag „Heinrichshofen-Bücher“ (1989). 334 S., Notenbeisp.*

Welch großer Bedarf an einem Nachschlagewerk über Regers Orgelschaffen bestand, spricht aus dem Faktum, daß das 1989 im Noetzel-Verlag erschienene Taschenbuch bereits seine zweite Auflage erlebt und demnächst ins Amerikanische übersetzt wird; waren doch seit der frühen Monographie Hermann Kellers bis heute vornehmlich Einzel- und Spezialuntersuchungen dem Orgelwerk gewidmet, obwohl es im Gegensatz zu anderen Schaffensbereichen nie in Vergessenheit geraten war. Weyers Untersuchung versteht sich als Handbuch für den Organisten und Konzertführer für den Hörer. Aus jeder Zeile spricht, daß sich hier kein blutarmen Theoretiker zu Worte meldet — obwohl der Verfasser

zum Thema der *Deutschen Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger* promovierte — sondern ein Praktiker mit wissenschaftlicher Basis und pädagogischem Engagement, der gleichermaßen um die Deutung der Texte wie um ihre Umsetzungsmöglichkeit im Konzert und um das Verständnis des Hörers bemüht ist. Ohne rigorose Aussonderung der „Nebenprodukte“ erläutert er jedes Werk und gibt wichtige Informationen zu Aufbau, Entstehung, historischem Hintergrund und Interpretation; die systematische Kapiteleinteilung ist sinnvoll, gelegentlich irritieren chronologisch orientierte Querverweise auf noch nicht Behandeltes.

Wenn Analysen geboten werden, dann unter dem bescheidenen Anspruch, „dem Nichtfachmann die Ohren zu öffnen“ Hier liegt eine der Stärken der Arbeit — Weyer versteht, Grundlegendes und manchen komplizierten Sachverhalt mit griffigen Formulierungen zu erläutern, ohne der Gefahr der schematisierenden Vereinfachung zu erliegen; wenn er z. B. als kompositorische Leistung Regers die Befreiung der Orgel „aus dem sakralen Niemandsland“ zum „Medium persönlichen Denkens und Fühlens“ und die „Scharnier-Funktion“ zwischen den Traditionslinien würdigt oder mit erhellenden Begriffs-Paaren wie ‚Spontaneität und Gelehrsamkeit‘, ‚Monumentalität und Liebe zum Detail‘ arbeitet, wirft er Licht auf die Spannungsmomente, regt zum Denken an.

Profunde Kenntnis des Orgelbaus und praktische Erprobung zeichnen die Behandlung der Gretchenfrage der Interpretation aus; für die Lösung klanglicher Probleme, die optimal nur auf der Sauer-Orgel gelingen würde, auch auf heutigen Orgeln bietet er praktikable Notlösungen — immer als solche genannt und unter der Prämisse eines möglichst regernahen Klangbildes. Dabei geht er erfreulich undoktrinär vor — läßt die diametral entgegengesetzten Einspielungen Stockmeiers wie Wunderlichs gleichermaßen gelten. Wenn dennoch Grund zur Kritik besteht, dann betrifft sie das mit wenigen Ausnahmen rigorose Ausklammern der Quellenkunde, wie sie in Publikationen der letzten Jahre bereits aufgearbeitet ist. Weyer überläßt die Thematik bewußt den „buchstabentreuen“ Philologen; im Falle Regers läßt sich Philologie und Praxis jedoch nicht derart reinlich trennen; zu sehr haben

ideologische Kontroversen um Instrument und Interpretation — von den Quellen losgelöst — ihr Eigenleben entwickelt. Gerade weil der komplizierte Sachverhalt mehrerer Handschriften besteht und die Gesamtausgabe einen kritischen Bericht versagt, gerade weil die Aufführungspraxis Jahrzehnte von den Quellen absah, bleiben hier wichtige Fragen offen, deren Darstellung auch für den Praktiker von großem Interesse gewesen wäre.

(Mai 1992)

Susanne Popp

SILVANA MILSTEIN: Arnold Schoenberg: Notes, sets, forms. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sidney: Cambridge University Press (1992), XIX, 210 S. (Music in the Twentieth Century.)

In der stetig anwachsenden analytisch-gerichteten Literatur über das Werk Arnold Schönbergs nimmt die vorliegende Untersuchung eine Sonderstellung ein. Die Autorin setzt sich in ihrem Vorwort mit den verschiedenen, teilweise entgegengesetzten Theorien über Zwölftonkomposition auseinander und kommt zu dem Schluß, daß eine Darstellung von Schönbergs Kompositionsweise davon ausgehen müsse, das Komponieren mit 12-Ton-Reihen sei — wie Schönberg selbst sagte — im Grunde denselben syntaktischen Gesetzen unterworfen wie jede andere Kompositionsmethode. Ein wichtiger Teil der Untersuchung, schreibt die Autorin, beruht auf dem Heranziehen von Schönbergs Skizzen zu seinen Kompositionen, aus denen ersichtlich ist, „wie Schönberg seine Musik selbst verstanden hat“. Silvana Milstein hat eine kleine Auswahl von Werken ausgewählt, um charakteristische Formen und Strukturen zu analysieren: die „Ouvverture“ des Septetts (*Suite*) op. 29, den dritten Satz des *Vierten Streichquartetts* op. 37, die *Ode an Napoleon* op. 41, Skizzen zum *Bläserquintett* op. 26 und dem *Streichtrio* op. 45.

Die Skizzen zum Septett werden besonders ausführlich behandelt und auf Tafeln reproduziert. Schönbergs eigene Gedanken zu Stil und Form werden dabei immer wieder herangezogen. Im Kapitel über das *Vierte Streichquartett* findet die Autorin interessante Parallelen

zwischen der Exposition im dritten Satz des Werkes und dem dritten Satz von Beethovens erstem *Rasumowsky-Quartett*, vor allem in der „harmonischen Struktur“. Die Autorin möchte nicht behaupten, daß Schönberg hier einem „spezifischen Modell“ gefolgt sei; bekannt ist aber, daß Schönberg die Streichquartette Beethovens sehr genau gekannt hat und Beethoven auch als einen seiner „Lehrer“ und „Vorbilder“ bezeichnete.

Den tonalen Aspekten von Schönbergs Dodekaphonie widmen die verschiedenen Kapitel des Buches besondere Aufmerksamkeit, um die „historische Kontinuität“ der „revolutionären Kraft“ von Schönbergs Klassizismus entgegenzustellen — kompositorische Technik und Stil sind für die Musik weniger bedeutend als ihre musikalische Logik „und der Modernismus ist im Grunde nur eine Sache des Inhalts“, schließt Silvana Milstein.

(Juli 1992) Peter Gradenwitz

Quellenstudien I. Gustav Mahler — Igor Strawinsky — Anton Webern — Frank Martin. Paul Sacher und die Musik des 20. Jahrhunderts. Aufträge, Widmungswerke, Uraufführungen. Hrsg. von Hans OESCH. Winterthur: Amadeus Verlag (1991). 279 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 2.)

Als Quellensammlung für die Musik des 20. Jahrhunderts besitzt die Paul Sacher Stiftung in Basel seit Jahren einen herausragenden Ruf. Dankenswerterweise versteht die Stiftung sich nicht nur als Hüter des kostbaren Schatzes, sondern wendet sich durch Ausstellungen, Forschungsstipendien und nicht zuletzt auch durch eine Reihe von Publikationen an die Öffentlichkeit. Als zweiter Band der besonders großzügig ausgestatteten Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung erschien nun eine Sammlung von Quellenstudien, die sich, mit einer Ausnahme, auf Material der Stiftung beziehen.

Eine vergleichende Untersuchung des ersten der *Lieder eines fahrenden Gesellen* nach dem in der Sacher Stiftung aufbewahrten Auto-

graph von Mahlers erster Orchesterfassung mit späteren Fassungen nimmt Hermann Danuser zum Anlaß für interpretationsgeschichtliche Reflexionen, die über Mahler hinausweisen. Nikolaus Röthlins Darstellung von Strawinskys juristischer Ausbildung hätte man gern entbehrt, zumal die Quellensituation im Blick auf Strawinskys Jugend schlecht und demnach der Erkenntnisgewinn sehr gering ist. Ganz anders verhält es sich mit Felix Meyers ausgezeichnete Untersuchung zur Genese von Anton Weberns *Rilke-Liedern* op. 8, einem 'work in progress', in dessen Entstehungsschichten sich Weberns „kompositorisch-stilistische Entwicklung zwischen 1910 und 1925“ (S. 67) widerspiegelt. Mit Webern und dem SATOR-Palindrom beschäftigt sich Hans Oesch. Anhand detaillierter Skizzenanalysen betrachtet er die Bedeutung der berühmten Buchstabenkombination, über deren Herkunft er einen überaus aufschlußreichen Forschungsbericht vorlegt, als Modell für Weberns Streben nach einer „einheitliche[n] Organisation der Horizontalen und der Vertikalen“ (S. 104) von den Skizzen zu op. 15/IV bis zu jenen des nicht mehr realisierten „opus 32“. Den größten Raum nimmt André Baltenspergers Beitrag zum *Violinkonzert* von Frank Martin ein, der die Analyse dieses Werkes, die Giselher Schubert 1986 in der Zeitschrift *Melos* publiziert hat, durch eine Untersuchung der Skizzen maßgeblich ergänzt und durch viele grundsätzliche Betrachtungen der Martinschen Kompositionstechnik (etwa im Hinblick auf seinen sehr individuellen Gebrauch der Reihentechnik) den Blick auf diesen wichtigen „Außenseiter der neuen Musik“ (Bernhard Billeter) erweitert. Ein kurzer und allgemein gehaltener Aufsatz von Albi Rosenthal über *Faksimiles als Fehlerquelle* beschließt die Reihe der Beiträge, denen sich noch ein von Klaus Schweizer zusammengestellter Anhang *Paul Sacher und die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts*, eine eindrucksvolle Aufstellung der mit dem Namen Sachers verbundenen Auftragskompositionen, Widmungswerke und Uraufführungen anschließt.

Die Ausstattung des Bandes ist tadellos, hervorzuheben ist vor allem die ausgezeichnete Qualität der zahlreichen Faksimilia.

(September 1992) Thomas Seedorf

HARALD GOERTZ: *Gerhard Wimberger*. Wien: Verlag Elisabeth Lafite/Österreichischer Bundesverlag (1991). 126 S., Notenbeisp., Abb. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 25.)

Goertz' Schrift ist kein kritisches Buch. Aus Anlage und vielerlei Marginalien verrät es ein warmherziges Verhältnis des Verfassers nicht nur zum Werk des Komponisten, sondern auch zu seiner Person. Anders wäre solch profunde Kenntnis von Wollen und Streben Wimbergers nicht zu erklären. Wieweit dies die objektive Darstellung eines so vielseitigen Schaffens behindert, ist ohne gleichermaßen gründliche Kenntnis nicht auszumachen.

Goertz schreibt einen erfreulich klaren Stil, der sich nicht in pseudowissenschaftliche Esoterik verflüchtigt. Und dies bei einem Werk, das an Vielfalt der Faktoren ebenso reich ist wie an Inhalten auf dramatischer oder programmatischer Ebene. Es war (und ist) Wimbergers Lebensaufgabe, „im weiten Feld der künstlerischen Inhalte zwischen Ernst und Heiterkeit ein breites Gebiet zu bestellen“. „Das zielt offenbar“ — meint Goertz — „nicht auf die Inhalte selbst, sondern auf die Mittel, mit denen Inhalte adäquat darzustellen sind“ — Mittel also, die von Jazz und auch Volkslied bis zu Dodekaphonik, von schlichter Diatonik bis zu engmaschigen Klangrastern und schockierenden Clustern führen. (In den „Lebensregeln“ schreitet die Faktur „vom Dreiklang zum Breiklang“ fort. Zuletzt explodiert der Text — nach „banaler“ Diatonik — „wie ein Schrei“ und „alle Instrumente erzeugen den äußersten Grad von Lärm“!)

Dem Vorwurf des Eklektizismus setzt der Komponist den Begriff der „Synthese“ entgegen. Seine „Standortbestimmung“ spricht vom „unorthodoxen Stil“, d. h. vom „Versuch, die kompositionstechnischen und stilistischen Möglichkeiten zu einer persönlichen Synthese zu verschmelzen“ (Pluralismus als Gebot der Stunde?). Hierher gehört auch Wimbergers Bemühen; „die Kluft zwischen 'E'- und 'U'-Musik zu verkleinern“, wozu er sich in Wort und Tat bekennt. Geradezu eine Notwendigkeit bedeutet ihm der (sinnvolle) Einsatz des Synthesizers.

Auffallend groß ist die Anzahl termingebundener Werke, so unter neun für die Bühne sieben, viele für den Konzertsaal, Aufträge im Medienbereich gar nicht gerechnet. Hier liegt

die Gefahr des Abgleitens in die Routine nahe. Diesbezüglich eine Anmerkung von Goertz zum Fürst von Salzburg: „Daß hier in der Gesamtwirkung keine Unterkühlung entstanden ist (wie bei vergleichbaren Auftragswerken der Klassik bis zu Brittens *Gloriana* nicht selten), spricht für den Komponisten.“

Den Hauptinhalt des Buches bildet die Interpretation der „Bühnenwerke“ sowie — unter „Konzert“ — der Instrumentalmusiken verschiedenster Besetzungen. Im „Anhang“ dann kritische Aufsätze, eine Probe aus einem Libretto nebst einem kompletten Werkverzeichnis. Erfahrungen Wimbergers als Lehrer und Dirigent finden sich im einleitenden „Gespräch“. Wenig ist über die Aufnahme einzelner Werke durch Publikum und Presse zu erfahren, wenig auch über ihre Aufnahme ins Repertoire von Opernhäusern und Konzertsälen, was schon wegen der aktuellen Inhalte („Ängste unserer Zeit“ u. a.) interessieren dürfte. Letztere stoßen bis in die Groteske vor, treten aber niemals als ideologisch verzerrte, musikalisch unfruchtbare „Provokationen“ auf.

Jedenfalls hat der Leser ein mit Notenbeispielen und Bildern ausgestattetes Buch vor sich, das dem umfangreichen Werk eines künstlerisch und ethisch so anspruchsvollen Komponisten angemessen ist. Dieser hat sich seinen Weg in einer Zeit gesucht, wo die Musik oft „Sprödigkeit, ja Häßlichkeit“ auf ihre Fahnen schrieb und wo die „Stil-Maschen“ sich gegenseitig verdrängten. Deshalb soll seine Musik „eine Funktion erfüllen“, nämlich „von aufgeschlossenen Hörern — es kommt nicht auf die Zahl an — verstanden zu werden und in ihnen den Wunsch zu wecken, sie wieder hören zu wollen“.

(Mai 1992)

Adolf Fecker

LEV KOBLYAKOV: *Pierre Boulez — A World of Harmony*. Chur-London-Paris-New York-Melbourne: Harwood Academic Publishers (1990). VIII, 232 S. (Contemporary Music Studies. Volume 2).

Lev Koblyakov legt mit *A World of Harmony* seine zwischen 1975 und 1977 verfaßte Dissertation vor. Es ist ein unlesbares Buch; sein Wert bleibt selbst einem unvoreingenomme-

nen Rezipienten, der sich auf die Lektüre einzulassen versucht, im Dunkel. Gegenstand der Arbeit ist der von Pierre Boulez 1954 komponierte Gesangszyklus *Le Marteau sans maître*, ein Werk, dessen Bedeutung nicht nur für die Entwicklung des Komponisten, sondern auch für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts außer Frage steht. Die Serialisierung der Parameter Tonhöhe, Tondauer, Dynamik und Klangfarbe hat mit ihrer spezifischen Behandlung und Komplexität im *Marteau* zweifelsfrei einen Höhepunkt erreicht. Koblyakov hat die totale serielle Organisation der Komposition in einer Strukturanalyse aufgedeckt und in unzähligen Diagrammen, Schaubildern und einem 90 Seiten umfassenden Tabellen-Anhang zu belegen versucht. Dabei ist er einem Irrtum erlegen. Bereits Boulez beklagte — mit Blick auf die komponierenden Kollegen — eine Verwechslung von Organisation und Komposition. Koblyakov verwechselt die Organisationsanalyse mit der Kompositionsanalyse. Zum Verständnis des Werkes trägt seine Arbeit insofern wenig bei. Sie kann es auch nicht, da der Autor die surrealistischen Gedichte von René Char nicht als Kategorie der Komposition begreift und auch die Frage der Instrumentation und das damit verbundene klangliche Moment nicht bedenkt.

Was die Arbeit von Koblyakov vorm Mißlingen bewahrt, ist die knapp 20seitige Zusammenfassung, in der — wenn auch in einer fragwürdigen Metapher — überblickhaft die Entwicklung der Harmonik im 20. Jahrhundert und schließlich die Genese und die kompositorische Formulierung der seriellen Techniken bei Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez diskutiert werden.

(Mai 1992)

Hans-Joachim Wagner

MICHAEL MAIER: *Jacques Handschins „Toncharakter“*. *Zu den Bedingungen seiner Entstehung*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1991. 237 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXI.)

Nimmt man sich ein einzelnes Buch (und dazu noch ein Werk unseres Jahrhunderts) zum Gegenstand einer Dissertation, die an äußerem Umfang ihren Gegenstand fast erreicht, muß man sich die Frage gefallen lassen,

welches innere Konzept diesem wenigstens scheinbaren Mißverhältnis gegenübersteht. Hat das besprochene Werk eine so große Bedeutung und ist es gleichzeitig so schwer verständlich, daß sich ein so großer Begleitapparat rechtfertigen läßt? Gibt das Werk Anstoß zu Überlegungen, die einerseits unmittelbar an dieses anschließen, andererseits aber weit darüber hinausführen? Oder ist das Werk stellvertretendes Dokument einer historischen Epoche, die eigentlich es zu beschreiben gilt?

Wie der Untertitel bereits andeutet, hat sich der Verfasser am ehesten für letzteres entschieden. Dabei hat er fast konsequent den stilistischen Kunstgriff zu wirklichen gesucht, von seinem Gegenstand nicht direkt zu reden: Er vertraut darauf, daß der Leser Handschins *Toncharakter* gut genug kennt, um die Beziehungen zum Thema selbst zu erkennen. Positiv wäre die breite Quellenkenntnis des Verfassers hervorzuheben. Diese und seine Neigung, sprachliche Abrundung über Klarheit der Darstellung zu stellen, führen jedoch nicht selten dazu, daß der Leser über lange Strecken nur bei ähnlich fundierter Quellenkenntnis und mit viel Phantasie noch erkennen kann, wessen Gedanken gerade referiert werden, geschweige denn, worauf der Verfasser hinaus will. Ein derart hoher Anspruch an den Leser wäre nur durch ein noch höheres Niveau an gedanklicher Durchdringung zu rechtfertigen, was dem Rezensenten allerdings nicht erkennbar war. Auf verschlungenen theoretischen Pfaden wird der Leser über 200 Seiten lang geführt, ehe er bei „Handschins Ausgangspunkt“ anlangen darf. Das klärende Resümee, das sich der Leser unter dem so betitelten letzten Abschnitt verdient hätte, fällt jedoch kaum weniger verschlungen aus. Und was für das Ganze gilt, gilt auch für die Teile, wie ein Beispiel beleuchten mag: Gleich das erste Kapitel, „Grundpositionen des Historikers Handschin“, beginnt mit einem mehrzeiligen Zitat, von dem der Leser erst nachträglich erfährt, daß es von Hugo Riemann stammt. Danach wird drei Seiten lang Riemanns Position im Widerstreit mit mindestens fünf anderen Autoren referiert, ehe der Name Handschins zum ersten Mal fällt.

Der Rezensent empfiehlt also, lieber das Handschinsche Originalwerk zu studieren (was für ihn selbst das fruchtbarste Resultat

der Rezensionsarbeit war). Der für die Zeit der Wiederbelebung der alten Musik charakteristische, in seiner Ausprägung aber sehr individuelle Versuch, eine Harmonielehre zu entwickeln, die die Beziehung auf ein tonales Zentrum als ein Peripheres statt Zentrales darstellt, ohne auf das grundlegende Prinzip der Konsonanz zu verzichten, entbehrt auch heute nicht der Faszination. Dabei wird ein reflektierter Zugang angebracht sein, der nicht (und das als letzter Kritikpunkt am rezensierten Werk) allein die Handschinsche Position von dem kritischen Blick ausnimmt, dem die anderen Theoretiker mit voller Berechtigung ausgesetzt werden.

(August 1992) Hermann Gottschewski

ERNST KURTH: Selected Writings. Edited and translated by Lee A. ROTHFARB. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XVII, 235 S., Notenbeisp. (Cambridge studies in music theory and analysis.)

Der amerikanische Musiktheoretiker Lee A. Rothfarb, der 1988 mit seiner Dissertationschrift *Ernst Kurth as Theorist and Analyst* die erste umfassende Arbeit zu den Werken Ernst Kurths publizierte, veröffentlichte nun eine englische Übersetzung ausgewählter Passagen der Schriften *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie* (Bern 1917), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* (Bern 1920) und dem ersten Band aus Kurths *Bruckner* (Berlin 1925). Rothfarb intendiert mit der getroffenen Auswahl die systematische Darstellung der »pre-analytical« attitudes und der »analytischen Strategie« Ernst Kurths, um in dieser komprimierten Form dessen individuelle Art des Denkens dem interessierten Leser nachvollziehbar machen zu können.

Bereits in der Einleitung führt Rothfarb an, er wolle mit diesem Band der mittlerweile großen Gruppe von englischsprachigen Theoretikern und Musikwissenschaftlern Kurths Theorie in Übersetzung vorstellen, die zwar die Lektüre der Schriften Ernst Kurths häufig bereits selbst in Angriff genommen haben, wegen der Sprachbarriere aber, die durch Kurths metaphorische Ausdrucksweise noch mehr

zum Tragen kommt, den Versuch abgebrochen haben, so daß die Schriften Ernst Kurths keinen Anklang bei englischsprachigen Lesern und somit auch kein Diskussionsforum hätten finden können. An dieser Stelle könnte demnach ein deutschsprachiger Leser die Lektüre des Readers zu Gunsten der Originalschriften Ernst Kurths aufgeben, zumal diese seit einiger Zeit im Reprint allgemein zugänglich sind, wäre da nicht die 35seitige Einleitung, in der Rothfarb seine neuesten Untersuchungen zu Ernst Kurth darstellt. In dieser Einleitung beleuchtet Rothfarb nach einer kurzen allgemeinen Vorstellung des Musiktheoretikers den „soziokulturellen Kontext“ der Entwicklung Ernst Kurths im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts, das von materiellem Wachstum und von dessen Gegenströmungen geprägt war, der Volksbildungsbewegung, der Bildungsreform, für die stellvertretend Pestalozzi und von Humboldt stehen. Er beschreibt das Aufkommen der „Versuchsschulen“ und der starken Prägung, die Kurth in eben einer dieser Versuchsschulen — der Freien Schulgemeinde Wickersdorf — durch Halms „Konzertreden“ erfahren hat; denn gerade diese Erfahrungen, die Kurth während der nur wenige Monate dauernden Tätigkeit in Wickersdorf sammelte, sollten ihm während seiner Lehrtätigkeit sowohl an der Universität als auch in der musikalischen Laienbildung immer als Vorbild in der Wissensvermittlung dienen. Im daran anschließenden Abschnitt „Intellektueller Kontext“ diskutiert Rothfarb die Rezeption der Theorie Ernst Kurths, beispielsweise durch Mersmann.

In der abschließenden Darstellung „Die Bücher: Inhalt und Rezeption“ erweist sich Rothfarbs Anführung des Briefwechsels zwischen Halm und Kurth als ausgesprochen hilfreich. Denn die in diesen Briefen erhaltene private Diskussion zweier befreundeter Musiktheoretiker, die hier durch Rothfarb erstmals zur wissenschaftlichen Arbeit herangezogen wird, erhellt Kurths Reaktion auf die Angriffe und Unterstellungen einiger deutscher Musikwissenschaftler, die bisher in seiner scharfen Verteidigungsschrift, dem Vorwort zu 3. Auflage des *Linearen Kontrapunkts* unvermittelt im Raum stand. In den ungefähr 180 sich anschließenden Seiten stellt Rothfarb — in der Chronologie der Publikationen — Kurths grundsätzliche Thesen in englischer Überset-

zung dar. Er versah dabei die thematisch gebundenen Abschnitte mit aufwendigen Erläuterungen in den Fußnoten.

Der Band wird von einem ausführlichen Literaturverzeichnis, das erneut die bisher geringe wissenschaftliche Aufarbeitung der Schriften Ernst Kurths dokumentiert, und dem allgemeinen Index abgeschlossen, die beide einer einführenden Orientierung zu Ernst Kurth von großem Nutzen sind, so daß zusammenfassend zu dieser Publikation Lee A. Rothfarbs gesagt werden kann, daß sie, obgleich sie erklärtermaßen nicht an ein deutschsprachiges Publikum gerichtet ist, durch ihre Einleitung und den bibliographischen Anhang auch dem deutschsprachigen Leser zur Lektüre empfohlen ist.

(Juli 1992)

Luitgard Schader

ANDREAS MASEL: Das große ober- und niederbayerische Blasmusikbuch. Mit Beiträgen von Stephan AMETSBICHLER, Stefan HIRSCH und Heinz WOHLMUTH. Hrsg. vom Musikbund von Ober- und Niederbayern. Wien. Verlag Christian Brandstätter/München: Schwingenstein-Verlag (1989). 543 S., Abb.

Diese Publikation ist zwar nicht formal, aber doch de facto Teil einer Reihe, in der bereits weitere „Blasmusikbücher“ österreichischer und deutscher Landschaften erschienen sind. Im großen und ganzen stimmt die Anlage dieser Bücher jeweils überein: Die größten Blöcke werden gebildet von einer regionalen Geschichte der Blasmusik von den Anfängen an sowie von einer Ehrentafel der gegenwärtigen Blaskapellen, die über die Besetzungen unterrichtet und weitere Informationen bietet. Dazu kommen ergänzende Kapitel wie solche über Blasmusik und Brauchtum, die Trachten, die Persönlichkeiten. Obwohl die Bücher also zentriert sind auf das Blasmusikwesen im modernen Sinn (das allerdings nicht ausdrücklich definiert wird), so wird doch im historischen Teil sehr vieles von dem erfaßt, was öffentliches Blasen allgemein betrifft. (Hat es in Bayern kaum spezielle Arbeiterkapellen gegeben?) Zugleich arbeitet Masel diejenigen Aspekte besonders heraus, die die Blasmusik kennzeichnen: der eher orchestrale Satz, das

spezifische Instrumentarium, die Organisationsformen.

Wie bei den anderen Bänden muß gesagt werden, daß es sich innerhalb der lange vernachlässigten Blasmusikforschung nur um einen der ersten Schritte handeln kann. Von sozialwissenschaftlicher Seite aus scheint in Bayern noch wenig geschehen zu sein. Masel hat jedoch mit viel Umsicht eine vorzügliche Materialsammlung vorgelegt, und er gelangt immer wieder — indem er wichtige Fragen stellt — über eine bloße Sammlung hinaus. (Der zumindest mißverständlichen Feststellung auf Seite 28 allerdings, das Laienmusikieren sei ein musikgeschichtlich junges Phänomen, muß widersprochen werden.)

Sehr nützlich sind auch die Beiträge von Stephan Ametsbichler über Komponisten und Verlage, von Stefan Hirsch über die Trachten und von Heinz Wohlmuth über die Geschichte des Musikbundes von Ober- und Niederbayern 1953—1988. Die Brauchbarkeit des Bandes wird durch den reichen Abbildungsteil wesentlich erhöht.

(Mai 1992)

Dieter Krickeberg

Schladminger Gespräche zum Thema Musik und Tourismus. Hrsg. von Wolfgang SUPPAN. Tutzing: Hans Schneider 1991 292 S. (Musikethnologische Sammelbände. Band 12.)

Den Hauptteil des vorliegenden Bandes bilden 16 Referate, die bei der ICTM-Konferenz in Schladming 1989 zum Thema „Musik und Tourismus“ vorgetragen wurden. Im Vorwort bemerkt der Herausgeber, die für Tourismusbranche und Musikforschung gleichermaßen relevante Frage „Wie denn der Tourismus traditionelle Musikkulturen verändern würde — und welche Konsequenzen sich daraus für die Kulturpolitik ergeben (sollten)“ sei in Jamaica 1986 schon einmal behandelt worden (S. 7). Die aus jener Sitzung publizierten Beiträge beziehen sich alle auf den Tourismus unserer Zeit, d. h. auf Menschen, die bei Fernreisen, oft in Gruppen, Entspannung und Gewinn an Erlebnissen suchen. Als Bezugspunkt erscheint Wolfgang Suppans Aufrechnung der Einnahmen aus dem Fremdenverkehr der Jahre 1987 und 1988, die, pro Kopf der Bevölkerung, Österreich vor Spanien, Frankreich, Italien

und den USA an die Spitze der Tourismisländer rückt (S. 8). Unter diesem Aspekt lassen sich die Referate aus Schladming aber keineswegs mühelos zusammenfassen. Zwar folgt Jerko Bezić der Linie, wenn er die Reaktion von Touristengruppen auf bestimmte Liedvorträge in Kroatien betrachtet, ebenso wie Engelbert Logar, der den slowenischen Heimatvereinen in Kärnten einen Erfahrungsausgleich mit Touristen wünscht. Ist aber mit Recht von Tourismus zu sprechen, wenn Leute aus der Nachbarschaft zu einem Markt fahren und dort zwischen Einkäufen den Straßenmusikern zuhören, wie Ruth Davis aus dem englischen Cambridge berichtet? Ähnliches wäre im Hinblick auf die Landbevölkerung zu fragen, die 1593 in Lofer an der Salzach zusammenströmte, um einen Passionsspiel mit Gesang und Tanz beizuwohnen. Helga Thiel hält dies für eines der „Early Phenomena of Tourism in Austria“, und sie fügt die frommen Pilgerfahrten zur Barockzeit hinzu, besonders wenn dabei Heiligtümer an verschiedenen Orten besucht wurden, sollen sie doch modernen Rundreisen gleichen. Noch weiter geht Otfried Hafner, der schon im Hinblick auf eine Versammlung deutscher Land- und Forstwirte 1846 in Graz von „Kongreßtourismus“ spricht (S. 143). Ähnlich wie Helga Thiel läßt Hafners Beitrag *Erzherzog Johann und sein Einfluß auf Volksmusikpflege und Folklore-Tourismus in Österreich* durchblicken, daß jeder, der reist, für den Gastgeber in diesem Alpenland als Tourist gilt. Kommen die Touristen in Scharen, dann ist Kulturpolitik vonnöten, wie Michael Ramstedt auf der fernen Insel Bali, Tatsuko Tokizawa in Singapore und in Japan festgestellt hat. Doch welchen Stellenwert haben Einzelreisende im 18. und 19. Jahrhundert, deren Berichte wir heute als historische Zeugnisse auffassen, ob sie nun über Tanz und Tanzmusik in Österreich (R. Gstrein) oder das Kleftenlied in Griechenland (R. M. Brandl), oder auch — als ältere Forscher — über die Volksmusik im Kaukasus (E. Emsheimer) berichten? Die Frage kann man diskutieren, doch kaum wird ein außer-österreichischer Musikethnologe wandernde Sänger und Musiker (Pjotr Dahlig) als Touristen einstufen und eine Repertoirebildung mit oder ohne Kontakt zwischen verschiedenen Kulturen (Z. Blažekovic, S. Friedmann, M. A. Russell) auf Tourismus beziehen. Eher wäre da noch ein Film zu

nennen, der zum Reisen anregt (L. Torp) und ein Instrument, das über die Zeit seines Gebrauchs hinaus für Touristen angefertigt wird (Ewa Dahlig).

Die so heterogene Reihe der — im einzelnen gehaltvollen — Beiträge gewinnt ihre Bedeutung aus dem Rahmen, der ihr im Buch gegeben wird. Drei Plenar-Vorträge gehen der Reihe voraus: Fernab vom Thema John Blackings wohl posthum zusammengestellter Aufsatz *Towards a Human Science of the Tonal Art: Anthropology and the Reintegration of Musicology*, sodann Kurt Blaukopfs Frage aus einer jahrelangen, weltweiten, vor allem bei der UNESCO geführten Diskussion *Legal Policies for the Safeguarding of Traditional Music: Are they Utopian?*, und schließlich Wolfgang Suppans Eröffnungsvortrag *Tourism — Culture — Music*, hier ins Englische übersetzt. Den Referaten folgt als Anhang ein Schriftenverzeichnis der Mitarbeiter des Instituts für Musikethnologie in Graz (1974—1990), allen voran des Herausgebers selbst, darauf eine Bibliographie der in demselben Institut verfaßten Magister- und Diplomarbeiten, und zum Schluß ein Verzeichnis der Tagungen und gedruckten Referate der Historischen Studiengruppe im ICTM 1967—1988. Diese Listen enthalten eine Fülle von Titeln zur Musikpflege in Österreich, sind also, wie die Beiträge aus Schladming, eine Fundgrube für Anregungen zur Gestaltung von Musik und Tourismus dort im Lande.

(Juni 1992)

Josef Kuckertz

Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology. Edited by Bruno NETTL and Philipp V. BOHLMAN. Chicago and London: The University of Chicago Press (1991). XVII, 378 S., Abb.

Neunzehn Referate von einer Konferenz 1988 in Urbana, Illinois, mit dem Titel „Ideas, Concepts and Personalities in the History of Ethnomusicology“ enthält der vorliegende Band. Reflexionen der eigenen Forschungen, damit Rückblicke auf die verschiedenen Teilgebiete des Fachs sowie Leistungen und Anregungen von führenden Persönlichkeiten, allen voran Erich Moritz von Hornbostel und Char-

les Seeger, sind in den sorgfältig ausgearbeiteten Beiträgen wiedergegeben. Sachlich erstreckt sich die Thematik von der Betrachtung afrikanischer, chinesischer und indischer Musik bis hin zum europäischen und anglo-amerikanischen Volkslied sowie zu allgemeineren akustisch-musikpsychologischen und musiksoziologischen Fragen. Neues oder Zukunftweisendes bieten die Essays zwar nicht, doch bringen sie eine Fülle von Details zur Sprache, die sich nachzulesen und erneut zu bedenken lohnen. Ihr Gesamtinhalt ist vorzüglich erschlossen, und dies in der Einleitung (S. XI-XVII) von Bruno Nettl nach Gesichtspunkten, denen die einzelnen Artikel vorwiegend folgen, und im Epilog (S. 356–360) von Philipp V Bohlman mit Ansätzen, die das oft so verwirrende Gefüge des Fachs erläutern.

Innehalten wird der Leser beim Blick auf die Namen und Kurzbiographien der Referenten (S. 361 ff.), die nach einer Bemerkung auf der letzten Umschlagseite aus fünf Ländern stammen. Sicher sind sie alle von Kindheit an mit abendländischer Musik vertraut und in Amerika oder Europa ausgebildet. Bruno Nettl weiß sehr wohl, daß gegenwärtig „the national identities of scholars change“ (S. XI), doch geht er davon aus, daß „Ethnomusicology has been sometimes characterized as a North American field“ (S. 266). Erklärt zudem sein Mitherausgeber Philipp V Bohlman, daß „the study of non-Western music by one of its practitioners does not immediately become ethnomusicology“, da es beispielsweise fehlerhaft sei, „an Indian scholar of Indian music as an ethnomusicologist“ zu bezeichnen (S. 142), dann gewinnt das Fach eine geradezu amerikanozentrische Perspektive, die sich kaum von der so scharf gerügten Europazentrik in den Anfängen der vergleichenden Musikwissenschaft unterscheidet. Nun haben mittlerweile aber zahlreiche Gelehrte in Asien und Afrika wissenschaftliche Methoden aus dem Abendland übernommen. Adaptieren sie diese, dann mögen sie aus ihrer Tradition und ihrem Selbstverständnis eigene Konzepte entwickeln. Christopher A. Waterman deutet den Vorgang in seinem Aufsatz *The uneven development of Africanist ethnomusicology . . .* auf Seite 180 an. Zweifellos werden wir jede Musi-

kologie ernst zu nehmen haben und können gewiß mit leichter Verständigung rechnen, wenn die klingende Musik gegenüber ihrem Kontext im Vordergrund bleibt. Für solch eine Ausrichtung sprechen nicht zuletzt die in ihrer Tendenz so verschiedenen Darlegungen von Alexander L. Ringer und Anthony Seeger (Juni 1992) Josef Kuckertz

ARTHUR C. MOULE: *A list of the musical and other sound-producing instruments of the Chinese*. Buren: Frits Knuf Publishers 1989. XVI, 160 S., Abb. (Source materials in ethnomusicology. Volume 3.)

Mit diesem Nachdruck wird das erste Lexikon chinesischer Musikinstrumente in einer europäischen Sprache, 1908 erschienen, der Fachwelt wieder zugänglich. Der Autor, 1873 in Hangchow als Sohn eines anglikanischen Missionars geboren und zum gleichen Dienst berufen, schrieb das Buch „in leisure hours of a year spent at Shanghai“ (S. 9), der Begrenzung seines Unternehmens in dem großen Land mit seiner langen Geschichte wohl bewußt. Die Kenntnisse, die Moule aus Beobachtungen des Musiklebens in seiner „chinesischen Heimat“, aus dem Umgang mit einer Instrumentensammlung, vermutlich im Besitz der Familie Galpin (vgl. S. X), aus dem Studium der klassischen chinesischen Literatur und aus den damals modernen europäischen Schriften zur Instrumentenkunde zusammengetragen hat (S. 4–8), erlauben uns einen Blick zurück auf das Klanggeschehen zur chinesischen Kaiserzeit. Mag die Darstellung unausgewogen sein und durch spätere Untersuchungen übertroffen werden, wie der Herausgeber Harrison Ryker in seiner Einleitung hervorhebt, so ist doch nicht zu übersehen, daß die nachfolgenden instrumentenkundlichen Publikationen im Abendland, u.a. Curt Sachs' *Reallexikon der Musikinstrumente* von 1913, Moules Eintragungen vielfach übernommen haben. Dabei fließt die Quelle unter manchen Stichworten reichlicher als den Nachschriften abzulesen ist. (Juni 1992) Josef Kuckertz

WHA-BYONG LEE: *Studien zur Pansori-Musik in Korea. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 203 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 61.)*

Mit ihrer Dissertation sucht Frau Lee dem westlichen Leser die Hauptzüge des P'ansori nahezubringen (S. 156). Gar so unbekannt, wie sie im Vorwort meint, ist das Ein-Personen-Schauspiel in Europa nicht mehr; eher entnimmt man den Zitaten und Anmerkungen, daß sie ihre Behandlung des Stoffs trefflich an die vorhandenen deutsch- und englischsprachigen Darstellungen heranrückt. Ihre Untersuchung geht aber tiefer ins Detail, so bei der Klärung einiger Begriffe, bei der Erläuterung des *sori*-Gesangs und des *aniri*-Rezitierens im Schauspiel, hinsichtlich Ausbildung und Ausdruckskraft der Singstimme, im Blick auf das Verhältnis von Wortbedeutung und Melodiefigur sowie bei Beschreibung der Trommelbegleitung und der Funktion des Trommlers (Kap. 4—8). Deutlicher zeichnet Frau Lee auch die Geschichte des P'ansori nach, das als Volksschauspiel aus Schamanen-Zeremonien hervorgegangen sein mag, im 18. Jahrhundert der Unter- und Mittelschicht als epischer Gesang geboten wurde und vom Beginn des 19. Jahrhunderts an als dramatische Unterhaltung allmählich bis in die Oberschicht vordrang (Kap. 9). Dabei betont sie, daß das Spiel zu Ende des 19. Jahrhunderts oft die Unzufriedenheit der Mittelschicht ausdrückte (S. 103). Solch präzise Angaben sind allein indigenem Musikverständnis möglich, und deswegen wird man das Buch künftig nicht umgehen können. Hilfreich erscheinen darüber hinaus die Einzelbetrachtungen der fünf bis heute überlieferten P'ansori-Standardstücke (Kap. 11), illustrativ zudem die 29 notierten Gesänge, die gedruckten Sammlungen koreanischer Autoren entnommen und in verschiedenen Kapiteln berücksichtigt sind.

(Juni 1992)

Josef Kuckertz

The autobiography of TAKAHASHI CHIKUZAN: Adventures of a tsugaru-jamisen musician. Translated and annotated by Gerald GROEMER. Warren: Harmonie Park Press (1991). XXIII, 111 S., Abb., Notenbeisp. (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music. No. 10.)

Dies ist die Lebensgeschichte eines „*ex-beggar who has become a star*“, wie der Übersetzer in der Einleitung schreibt (S. VII), und die japanische Fassung erschien 1975, als der Musiker sein 65. Lebensjahr vollendete. Ergreifend ist seine Erzählung von der Erblindung in früher Kindheit, vom fehlenden Schulbesuch, vom Zeitvertreib mit Jugendstreichen und vor allem von der Musik der Bettler seiner Heimat, die ihn tief bewegte. Ein Bettler wurde sein erster Lehrer, und mit ihm zog er, 15—16jährig, durch die Orte der Aomori-Präfektur. Bald selbständig, wanderte er allein oder in Begleitung eines Sängers im Norden Honshūs und auf Hokkaido weit umher, immer gezwungen, mit Musik und kleinen Geschäften das Existenzminimum zu sichern. Später wurde Takahashi eingeladen, bei *utakai*-Sängerfesten aufzutreten, doch der II. Weltkrieg und die Armut der Nachkriegszeit brachte die Musiker um den Erfolg. Erst in den 50er Jahren, als Begleiter des weit bekannten Sängers Narita Unchiko, wuchs Takahashis Ansehen. Erstmals spielte er — auch solistisch — in guten Räumen vor aufmerksamem Publikum, und hier erlangte der Lokalstil von der Tsugaru-Halbinsel an der Nordspitze Honshūs eine ungeahnte Wertschätzung. Rundfunk und Schallplatte haben diesen Erfolg mit herbeigeführt, doch davon spricht der Musiker kaum. Vielmehr versucht er in den letzten Kapiteln, seine Vorstellungen den Hörern und Nachahmern seiner Musik zu erläutern.

Dem Leser erscheinen Takahashis Erfahrungen gar nicht so einmalig; sie wären wohl auch andernorts auf der Erde denkbar.

(Juni 1992)

Josef Kuckertz

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge, Band 7: Musik der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lasso. 2. Auswahl: Sdegnosi Ardori („Zornesgluten“). Des bayerischen Hofmusikers Giulio Gigli Sammeldruck fünfstimmiger Vertonungen von Battista Guarinis Madrigal „Ardo si“, Adam Berg München 1585. Hrsg. von Horst LEUCHTMANN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989. LII, 109 S.

Mit dem genannten Band macht uns Horst Leuchtman, der bekannte Lasso-Biograph, nach den im vierten Band der neuen *DTB* publizierten Drucken RISM 1569¹⁹ und 1575¹¹ nun auch einen weiteren dem Bereich der bayerischen Hofkapelle zur Zeit Lassos entstammenden Musikdruck zugänglich. Diese Aussage ist allerdings, wie Leuchtman so gleich betont, cum grano salis zu verstehen; denn nur eine Minderheit der in unserem Band erscheinenden 28 Komponisten diene nachweislich in der Münchner Hofkapelle; unter ihnen allerdings Giulio Gigli, der den genannten Komponisten die Anregung gab, Battista Guarinis Madrigal *Ardo si, ma non t'amo* zu vertonen: eine Anregung, der einige von ihnen — Orlando di Lasso, Francesco Rovigo und Joseffo Ascanio — sogar je zweimal nachkamen.

Der Edition der insgesamt 31 Madrigale unseres Druckes beigefügt ist ein Anhang von 24 „Parallelvertونungen“, welche die Beliebtheit von Guarinis Gedicht bis weit über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus vor Augen führen. Des weiteren finden wir, nach gutem Brauch der *DTB*, sowohl für den Hauptteil als auch für den Anhang jeweils eine ausführliche Einleitung, gefolgt von einem kurzen Kommentar zu jedem Werk, dazu ein Verzeichnis aller Drucke, welche Vertونungen von Guarinis Gedicht enthalten. Hinzu treten kurze biographische Notizen zu den großenteils nur wenig bekannten Komponisten, ein ebenso reiches wie typographisch gut gelungenes Repertoire von Faksimilia und ein nicht durch Quisquilien überlasteter Revisionsbericht.

Schon diese bloße Aufzählung läßt den Leser ahnen, welch eine Fülle wichtiger Informationen Leuchtman uns in den genannten Teilen seines Werkes bietet: so etwa zur Persönlichkeit Guarinis, zur Textgeschichte seines Madrigals *Ardo si* (insbesondere auch zu Erweiterungen desselben durch „Risposte“), zum textlichen Aufbau dieses Madrigals und zur Widerspiegelung desselben in den einzelnen Vertونungen — Letzteres noch „ad oculos“ demonstriert durch eine synoptische Tabelle jener Motive, die von allen Komponisten zu besonderes wichtigen Textstellen, jeweils im Sopran, gebildet werden (S. XVIII und XXXIII: Man beachte hier die Übereinstimmung der Initialmotive von Nr. 10, 11, 14, 21, 22 und 25, wobei den Madrigalen Nr.

10, 21 und 22 auch das gegenläufige Begleitmotiv gemeinsam ist). Insgesamt verschaffen uns somit die Kompositionen von Guarinis Madrigal, wie Leuchtman (S. XVI) zutreffend bemerkt, die lehrreiche Gelegenheit, „an ein und demselben weltlichen Text... fast alle kompositorischen Möglichkeiten der Vokalpolyphonie zu überblicken“

Daß jeder an Musik der späten Renaissance Interessierte dem Herausgeber der „Zornesgluten“ zu aufrichtigem und stetem Dank verpflichtet ist, bedarf nach allem hier nur Angedeuteten keiner besonderen Erwähnung mehr. Leider muß, im Interesse der Benutzer vorliegenden Bandes, auch Kritik geäußert werden. Wie verträgt sich z.B., daß Leuchtman einerseits der Ansicht ist, die Komponisten hätten „durch den Verzicht, die vielen Vorzeichen zu setzen, die gesungen werden müssen“, die „tatsächlich reiche Harmonik“ ihrer Werke „vertuscht“ (so zu lesen S. XXV), damit, daß er es aber nicht nur unterläßt, diese seiner Meinung nach erforderlichen Zeichen anzubringen, sondern daß sogar das selbstverständlichste aller Akzidentien, die Erhöhung der Diskantklausel-Penultima, an mindestens zwölf Stellen fehlt und der Musik hier ein pseudo-altertümlichen Charakter oktroyiert wird (siehe S. 17, T. 36; S. 52, T. 9 und 11; S. 54, T. 26; S. 84, T. 3 und 5; S. 100, T. 13; Anhang S. 8, T. 41; S. 9, T. 50; S. 27, T. 44; S. 33, T. 11 und S. 34, T. 19.)? Weitaus gravierender als solche oder ähnliche Erraten ist jedoch die Tatsache, daß Leuchtman den Benutzer der *Sdegnosi Ardori* im Hinblick auf die Deutung der in seiner Edition enthaltenen Musik nur allzu oft ratlos beläßt, ja in die Irre führt. Dies gilt zunächst im Hinblick auf die Tonarten (generell auf S. XIX ff., speziell im Kommentar zu den einzelnen Madrigalen, S. XXII—XXV, XXXII und XXXIV—XXXVI). Zwar findet sich an einer einzigen Stelle — bezeichnenderweise nur in Parenthese — die Wortfolge „ob nun authentisch oder plagal“ (S. XIX, Zeile 9 f. v. u.); in praxi aber unterscheidet Leuchtman, anders als einstmals in seiner den Motetten Lassos geltenden Dissertation, nun nicht mehr zwischen beiden Modusarten. Daß gerade der späteste von ihm erwähnte Madrigaldruck, erschienen 1678, sein Repertoire als komponiert „sopra i dodici Tuoni, ò Modi del Canto Figurato“ bezeichnet, ist Leuchtman offenbar als belanglos erschienen.

Und begegnet ihm mit Leonhard Lechner ein Gewährsmann, den er nicht stillschweigend als inkompetent abtun kann, so wird das Zeugnis dieses kongenialen Lasso-Schülers — sein bekannter Brief an Samuel Mageirus — dadurch umgebogen (um nicht zu sagen: verfälscht), daß Leuchtman Lechners Aussage nur unvollständig zitiert; denn bis zu Ende gelesen, besagt die Äußerung des Meisters nichts von irgendeinem „bekanntem [!] Beharren auf den »vier Tönen«“ (so zu lesen S. XXIII, Kommentar zu Nr. 17); die Rede ist bei Lechner vielmehr davon, ob es acht Modi gebe oder zwölf, eine Frage, die Lechner, mit ausdrücklicher Berufung auf Lasso, zugunsten der traditionellen Achtzahl beantwortet. Nur eben erwähnt sei ferner, daß Leuchtman, wie aus seinen Darlegungen zur Kadenzlehre (S. XX) hervorgeht, auch die Tonarten des Gregorianischen Choral — und hiermit das bis etwa 1600 auch für alle „Figuralmusik“ maßgebende modale „fundamentum“ — nicht hinreichend kennt; die wirklichen Verhältnisse — Vielzahl der moduseigenen Kadenztonstufen im Choral, Beschränkung auf nur wenige Tonstufen in der Polyphonie — erscheinen vielmehr ins genaue Gegenteil verkehrt.

Befremden muß vor allem aber, daß ein Text, den Leuchtman zu Recht als „dramatisches Meisterstück“ und als „zur Vertonung geradezu einladend“ schildert (siehe S. XV, Mitte), „zu Ausdeutungen einzelner Wörter . . . nur wenig Gelegenheit“ biete, ja daß „eigentlich“ nur das Anfangswort „Ardo“ ausgedeutet werde (so zu lesen eine Seite später). Schon die gelegentlichen Hinweise auf den Gebrauch von Dissonanzen zum Wort „dispietata“ (so für die Madrigale Nr. 11, 12 und 23, zu ergänzen für die Madrigale Nr. 5 und 7, 17, 30 und 31 sowie Anhang Nr. 2, 4, 5 und 6) widersprechen dieser Aussage; noch mehr alle jene Wortausdeutungen, deren Bezugspunkt tonartliche Normen sind, die aber, wie einst im Fall der Motetten Lassos, so auch jetzt in ihrer Art und Absicht nicht erkannt werden. Geben wir hierfür zwei Beispiele. Das erste findet sich im Madrigal Nr. 31, Lassos zweiter Vertonung von Guarinis Gedicht. In diesem auf *g-re* fundierten Werk liegt „der über *D-d* erreichte Schluß der 6. Zeile (T. 26) auf *E*, der sechsten Stufe, die leitereigen keinen Dreiklang bildet“ (siehe S. XXV). Leuchtman bezeichnet dies als „überraschend“, müht sich

aber nicht im geringsten um eine Erklärung. Holen wir sie hier kurz nach: Die genannte Kadenz bildet sozusagen nur die Spitze eines Eisbergs, d. h. das letzte Glied einer Kette von drei *mi*-Kadenz (*d-mi*, *a-mi*, *e*), die stets mehr aus der Tonart hinausführen. Der „scopus“ dieses regelwidrigen Verfahrens aber ist die — hier besonders kühne, doch in ihrer Art nicht singuläre — Darstellung des Affektgehalts der Textzeile „Ch'o già sanato il core“, hier durch Übergang in eine „mildere“ Tonart. — Als zweites Beispiel angeführt sei das Madrigal Nr. 10 des Anhangs, komponiert von Giovanni Batista Mosto. Leuchtman (S. XXXIV) bezeichnet dieses Werk als „mixolydisch“, offenbar deshalb, weil seine *Secunda pars* mit einem Dreiklang über *g* endet. Daß die Tonart eines Werkes aber, um Zarlinos Worte zu gebrauchen, „non dalla chorda finale semplicemente . . . ma dalla forma tutta contenuta nella cantilena“, d. h. nicht nach dem bloßen Schlußton oder Schlußdreiklang, sondern nach dem gesamten Verlauf des Werkes zu beurteilen sei: diese ebenfalls nicht erst und nicht allein von Zarlino gegebene Regel ist Leuchtman offenbar unbekannt. Betrachten wir Mostos Madrigal nach diesem soeben zitierten Grundsatz, so erkennen wir alsbald, daß nicht *g*, sondern *c* seine wirkliche Finalis ist und daß das nur „halbschlüssige“ Ende des Werkes eine Ausdeutung der Worte „cor insano“ darstellt. (Dies eine Ausdeutung, die sich, zum selben Wort und an derselben Stelle, bereits in Cyprian de Rores Madrigal *Se com' il biondo crin de la mia Filli* findet).

Die Liste dieser nicht erkannten Wortausdeutungen könnte noch um ein Beträchtliches vermehrt werden. Nennen wir indessen nur noch die wirklichen, im Regelfall (der durch Ausnahmen nur bestätigt wird) schon im Exordium erkennbaren Tonarten der *Sdegnosi Ardori*. Von den 31 Stücken dieses Druckes stehen im 1. Modus die Madrigale Nr. 4, 27, 28 und 29; im transponierten 1. Modus: (Finalis *g-re*): Nr. 8, 9, 14, 15, 16, 20, 23 und 24; im auf *g* transponierten 2. Modus: Nr. 7, 11, 19, 21, 26 und 31; im 5. Modus (traditioneller Art): Nr. 1 und 17 (letztenanntes Werk mit sehr atypischem Verlauf); im 6. Modus (traditioneller Art): Nr. 2, 3, 10 und 30; im 7. Modus: Nr. 5 und 6; im 8. Modus: Nr. 12; im 9. Modus endlich: Nr. 13, 18, 22 und 25. Mit Ausnahme der

zwei „in *mi*“ fundierten Tonarten sind somit in den „Zornesgluten“ — wenn auch in sehr ungleichmäßiger „Streuung“ — gerade jene Modi vertreten, die Lechner uns in seinem Brief erwähnt; denn der 9. Modus (alias „Aeolius“) gilt ihm als „*unser peregrinus tonus*“. (Vgl. auch Lassos „*Opus ultimum*“, die *Lagrimae di San Pietro*, welche, angelegt als Zyklus der traditionellen Modi 1–8, mit der in eben diesem „*Tonus peregrinus*“ stehenden Motette *Vide homo* enden).

Die hier vorgebrachten kritischen Bemerkungen sollen jedoch das Verdienst des Herausgebers nicht schmälern. Im Gegenteil: Der von Horst Leuchtmann vorgelegte Band gewinnt noch mehr an Wert, wenn sein Repertoire dem heutigen Benutzer auch als Kompendium der vielen Ausdrucksmittel, über die ein Komponist der späten Renaissance verfügte, wieder sichtbar wird.

(Mai 1991)

Bernhard Meier

Oratorios of the Italian Baroque. Volume I: Antecedents of the Oratorio: Sacred Dramatic Dialogues, 1600–1630. Edited by Howard E. SMITHER. Laaber: Laaber-Verlag (1985). XI, 517 S., Abb. (Concentus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band VII.)

Als erster Band einer vierbändig konzipierten Anthologie zur Geschichte und Entwicklung des italienischen Oratoriums in der Barockzeit enthält die vorliegende Ausgabe 27 lateinische und 13 italienische *Dialoge*. Diese Werke mit ihren geistlichen dramatischen Texten gelten als Vorläufer der Gattung des Oratoriums; sie stammen aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, ehe sich von etwa 1640 an die neue musikalische Gattung terminologisch sowie im Hinblick auf ihre textlich-musikalischen Erscheinungsformen durchzusetzen begann.

Die Veröffentlichung der 40 Kompositionen basiert auf zeitgenössischen Druckausgaben; bemerkenswerterweise hat sich keiner der *Dialoge* in handschriftlichen Quellen erhalten. Bei den meisten Werken handelt es sich um ihre erste Veröffentlichung in einer modernen Ausgabe, und allein diese Tatsache macht schon den beträchtlichen Wert der Edi-

tion aus. Unter den insgesamt 17 vertretenen Komponisten nimmt Giovanni Francesco Anerio eine durch die Zahl und die gattungsgeschichtliche Bedeutung seiner Werke herausragende Stellung ein. Viadana, Grandi, Donati oder Banchieri sind neben einigen nahezu unbekanntem Meistern ebenfalls vertreten.

Der Herausgeber Howard E. Smither, durch zahlreiche qualifizierte Veröffentlichungen zur Geschichte des Oratoriums ausgewiesen, erläutert in seinem Vorwort die hauptsächlichliche Verbreitung dieser *Dialoge* in Nord- und Mittelitalien, stellt die gattungsmäßigen Unterschiede zwischen den Werken mit lateinischen und italienischen Texten dar, verweist auf ihre stilistische Entwicklung vom Kontrapunkt der Spätrenaissance hin zur Ausdruckhaftigkeit der Florentiner Monodie, erörtert die funktionale Stellung der *Dialoge* im Gottesdienst oder bei den geistlichen Übungen in den Betsälen der Neri-Bruderschaften und geht auf Fragen der Besetzung bzw. Aufführungspraxis ein. Die Ausgabe der Werke folgt hinsichtlich ihrer Notation, Schlüsselung, Akzidenziensetzung und Orthographie den modernen Editionsprinzipien (allerdings ohne Aussetzung des Generalbasses). Der ausführliche Kritische Bericht enthält alle notwendigen Informationen von der Quellenbeschreibung über die Angaben von Fundort und Besetzung oder die Herkunft des Textes bis zur Auflistung der vom Herausgeber vorgenommenen Korrekturen.

In hervorragender drucktechnischer Qualität und Ausstattung präsentiert der umfangreiche Band eine imponierende Sammlung von bis dahin schwer greifbaren Werken, die für die Vorgeschichte des Oratoriums von Bedeutung sind.

(Oktober 1991)

Wolfgang Hochstein

Oeuvres complètes de François Couperin IV: Musique de chambre — 2. Les Goûts-Réunis. Publiés par André SCHAEFFNER et revus d'après les sources par Kenneth GILBERT et Davitt MORONEY. Les Remparts, Monaco: Editions de L'Oiseau-Lyre (1988). 143 S.

Mit den *Nouveaux Concerts V–XIV* dieser Ausgabe setzte François Couperin die vorange-

henden *Concerts Royaux I—IV* fort und erweitert unter dem Aspekt einer Réunion des goûts die musikalischen Vorstellungen.

Concerts XII und *XIII* sind dem Spiel von Violon vorbehalten. Die anderen Werke — sie nehmen zum Teil die formale Anlage der *Concerts Royaux* wieder auf — sind überwiegend auf zwei Systemen notiert (Oberstimme und beziffertes Baß) und geeignet für Cembalo solo (so Couperin) oder Instrumente wie Violon, Flöte, Oboe, Fagott und Viola mit Cembalo-Accompagnement. *Concerts VIII* und *IX* fallen nicht nur durch ihre Titel aus dem Rahmen; das eine „dans le goût théâtral“ mit der Anlage eines französischen Bühnenwerkes, das andere „Ritratto dell'amore“ im Stil von Couperins *Ordres der Pièces de Clavecin*: Dahinter könnte eine Anspielung stehen auf Antoine Watteaus berühmte Gemälde *L'amour au théâtre français* und *L'amour au théâtre italien* verbunden mit einem plakativen Hinweis auf den Titel dieser Ausgabe, auf die nachfolgenden Ausgaben der Correlli- und Lully-Apotheosen und den Vollzug der „Réunion du goût français et italien“

In ihrem eingehenden und instruktiven Vorwort zu dieser sorgfältigen und schönen Ausgabe erörtern die Herausgeber die Polyvalenzen in Fragen zur instrumentalen Ausführung, zum *Concert VIII dans le goût théâtral*, zum Verhältnis von Schlüsseln und Titeln und zur Ausführung des bezifferten Basses. Die Edition bringt die Originalnotierung Couperins übertragen in moderne Schlüssel. (Beim Durchspielen fällt ein Fehler auf: S. 73, T. 9, Baß, letzte Note ist *fis* nicht *dis*.) Unter den eingefügten Faksimile-Seiten ist leider keine von *Concert VIII* mit dem französischen G-Schlüssel. Der Verzicht auf ein Aussetzen des bezifferten Basses ermöglicht es, bei einem übersichtlichen Druck (ohne Seiten-Wenden) bis zu sieben Akkoladen auf einer Seite zu erfassen; doch bei der praktischen Ausführung ist ein im *Accompagnato* ausgebildeter Cembalist erforderlich. Studierende des bezifferten Basses finden eine Fülle neuen Materials, Cembalisten die Möglichkeit, ihre Vorstellungen durch Werke zu erweitern, bei denen das Verzierungswesen einen anderen Stellenwert hat als bei den *Pièces de Clavecin*, und die Forschung bei der interessanten Stellung der Werke innerhalb der Kammermusik Couperins

reichlich Ansätze zum Untersuchen musikalischer Zusammenhänge.

(Oktober 1991)

Marianne Stoelzel

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Band 100. Abteilung Motette und Messe 13: Jan Dismas Zelenka: Missa ultimarum secunda: Missa Dei Filii ZWV 20. Litaniae Lauretanae „Consolatrix afflictorum“ ZWV 151. Hrsg. von Paul HORN und Thomas KOHLHASE. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989. XVIII, 197 S.

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Band 101. Abteilung Motette und Messe 14: Jan Dismas Zelenka: Missa ultimarum sexta: Missa Omnium Sanctorum a-Moll ZWV 21. Litaniae Lauretanae „Salus infirmorum“ F-Dur ZWV 152. Hrsg. von Wolfgang HORN und Thomas KOHLHASE. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989. XVII, 274 S.

Das Erscheinen von Band 100 des *Erbes deutscher Musik* im Jahr 1989 war der Denkmälerreihe Anlaß zur Veröffentlichung einer Übersicht über die seit der Begründung erschienenen bzw. geplanten Bände. Jan Dismas Zelenka ist mit sechs Bänden vertreten — eine stolze Zahl, die der in den letzten Jahren zunehmend erkannten Bedeutung des Komponisten Rechnung trägt. *Das Erbe deutscher Musik* läßt ferner einen großen Teil von Zelenkas Werken in handschriftliche Partituren übertragen, in die als „Depotarbeiten“ alle Interessierten Einsicht nehmen können.

Die Vertonungen von Requiem und Totenoffizium für August den Starken von 1733 eröffnen die Chronologie jener herausragenden Werke Zelenkas, die für die Reihe ausgewählt sind (geplant als Band 102). Die fünf anderen Bände mit Zelenkas Werken (bis auf einen bereits ediert) beinhalten nahezu vollständig sein kirchenmusikalisches Spätwerk: fünf Messen (ZWV 17—21), von denen drei zu einem nicht vollendeten Zyklus von sechs *Missae ultimae* aus den Jahren 1740/41 gehören, zwei Lauretanische Litaneien (ZWV 151 und 152), nach neuester Datierung 1741 oder früher und 1744 entstanden, sowie das *Mise-*

rere (ZVW 57) von 1738. Nachdem mit Band 93 die erste der *Missae ultimae*, die *Missa Dei Patris*, erschienen ist, liegen nun mit der *Missa Dei Filii* und der *Missa Omnium Sanctorum* die beiden anderen erhaltenen *Missae ultimae* vor. Hinzu kommt in jedem Band eine der Lauretanischen Litaneien, die Zelenka der sächsischen Kurfürstin Maria Josepha widmete.

Die Quellenlage der vier hier zu besprechenden Werkeditionen ist leicht überschaubar. Beide Messen und die *Litaniae Lauretanae* „*Consolatrix afflictorum*“ ZVW 151 sind in vollständigen autographen Partituren überliefert. Für die Litanei ZVW 151 liegt ferner eine unvollständige, für die *Missa Omnium Sanctorum* eine vollständige Kopie vor, die beide direkt auf das Autograph zurückgehen. Drei Kyrie-Abschriften dieser Messe basieren unmittelbar bzw. mittelbar ebenfalls auf dem Autograph. Hingegen ist für die *Litaniae Lauretanae* „*Salus infirmorum*“ ZVW 152 das Autograph nur unvollständig überliefert, es existieren aber zwei vollständige Abschriften des Autographs und acht zeitgenössische Stimmen. In beiden Bänden werden die Quellen ausführlich beschrieben, bewertet und ihr Verhältnis zueinander dargestellt. Den Editionen liegen die Autographen zugrunde. Lediglich für unleserliche Stellen sind die Abschriften, soweit vorhanden, herangezogen worden; abweichende Lesearten der Kopien wurden nicht berücksichtigt. Allein den *Litaniae Lauretanae* ZVW 152 mußte überwiegend die (Mailänder) Abschrift zugrunde gelegt werden, da das Autograph nur zwei von neun Sätzen enthält. Die Prager Abschrift und die Stimmen waren erst zu einer Zeit zugänglich, da sie für die Edition nicht mehr berücksichtigt werden konnten.

Von der *Missa Dei Filii* (EdM 100) sind lediglich Kyrie und Gloria vorhanden; die Schlußfuge „*Cum Sancto Spiritu*“ des Gloria ist vom Komponisten nicht vollendet worden. Unter anderem deshalb ist anzunehmen, daß die fehlenden Messensätze nicht verloren sind, sondern daß Zelenka sie nicht (mehr?) schreiben wollte oder konnte. Wolfgang Horn, der die von Paul Horn vorgenommene Übertragung des Autographs revidiert und den Kritischen Bericht verfaßt hat, hält die Gloria-Fuge nicht für ein „Fragment“, sondern ist der Ansicht, daß „lediglich ein letzter Arbeitsgang“ fehlt (S. 193). Dieser wurde von ihm

nachgetragen, womit er dem Anspruch des *Erbes deutscher Musik* entsprach, Kompositionen „in kritischer und zugleich praktischer Form“ zu veröffentlichen (S. VI); alle Ergänzungen sind in der Ausgabe durch Kleinstich kenntlich gemacht. Unproblematisch erscheint die Ergänzung von Instrumentalstimmen (Oboen, Violinen, Bratsche). Horn nahm sie in Analogie zu den vorhandenen Stimmen vor und verwendete dabei Zelenkas Verfahrensweisen, die von der Verdoppelung einer Vokalstimme bis zu ihrer Figuration reichen.

Problematisch sind die Lücken in Alt- und Tenorstimme, da sie den Sinn des musikalischen Satzes unkenntlich machen. Horn ergänzte sie satztechnisch so korrekt wie möglich und unter Berücksichtigung von Parallelstellen, erläutert die Ergänzungen ausführlich und begründet sie überzeugend. Fragwürdig erscheint die Ergänzung der T 80f., die Zelenka in Alt und Tenor unausgefüllt ließ, weil er hier das Problem der Stimmführung offensichtlich für nicht zufriedenstellend lösbar hielt (vgl. S. 192 f.). Mit dem Blick auf heutige Aufführungen der Messe wird man damit nolens volens auskommen können.

Wie alle Autographen Zelenkas sind auch und besonders die *Missae ultimae* skizzenhaft und flüchtig angefertigt. Probleme entstehen daraus kaum für den Notentext, sondern für die Artikulation, wie Wolfgang Horn im Kritischen Bericht zur Ausgabe der *Missa Omnium Sanctorum* und der *Lauretanischen Litanei* ZVW 152 (EdM 101) formuliert: „Denn Zelenka wünscht eine sehr differenzierte Artikulation, deutet diese aber nur höchst inkonsequent an: völlig unbezeichnete Stellen finden sich neben partiell oder vollständig bezeichneten Parallelstellen, wobei keineswegs immer das erste Auftreten eines Motivs besonders reich bezeichnet ist“ (S. 261). Die beiden Herausgeber behandelten diese Fälle unterschiedlich. Thomas Kohlhase gleicht in der von ihm besorgten Ausgabe der *Litaniae Lauretanae* ZVW 152 (wie auch in der *Missa Sanctissimae Trinitatis*, EdM 103) die Artikulation von Parallelstellen an. Wolfgang Horn nimmt dagegen in seiner Ausgabe der *Missa Omnium Sanctorum* Angleichungen überwiegend nicht vor; seine Intention zielt auf die „Dokumentation des Quellencharakters“ (S. 261). Diese Lösung verdient nach meinem

Dafürhalten den Vorzug. Für die Edition der *Missa Dei Filii* (EdM 100) wurde die Artikulation auch von Wolfgang Horn „behutsam vereinheitlicht“ (S. 190 u. ö.). Der Benutzbarkeit der Zelenka-Bände wären übereinstimmende editorische Gesichtspunkte dienlicher. Doch Wolfgang Horn verfolgte mit dem Verzicht auf Angleichung in der Edition der *Missa Omnium Sanctorum* (EdM 101) „die Absicht, die übrigen Ausgaben von Werken Zelenkas im *Erbe deutscher Musik* von der stets erneuten Verzeichnung und Kommentierung von trivialen Sachverhalten zu entlasten, die für Zelenkas Autographen insgesamt typisch sind und zur Interpretation der Musik im einzelnen wenig beitragen“ (S. 261).

Aufführungspraktische Probleme werden in beiden hier vorliegenden Bänden diskutiert. Dazu gehört die Auffassung der wellenförmigen Linie über den Noten entweder als *Ondeggiando* oder als Schreibweise für aufeinanderfolgende *Staccato*-Striche (EdM 100, S. 191); dazu gehört die Aufschlüsselung der Besetzungsangaben für den Continuo, die Zelenka vorschrieb (EdM 101, S. 262, und EdM 100, S. 189) und die Erläuterung der Bedeutung des „*Adagio*“ im Verlauf eines Satzes als *Ritardando*-Hinweis.

(Juni 1991)

Susanne Oschmann

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI. Kammermusik. Band 2: Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007—1012. Hrsg. von Hans EPPSTEIN. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter 1988. X, 116 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI. Band 2: Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007—1012. Kritischer Bericht von Hans EPPSTEIN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. 118 S.*

Die Quellenlage der Cellosuiten ist bekanntlich problematisch und kompliziert, da anders als bei den *Sonaten und Partiten für Violine solo* kein Autograph mehr existiert und die Cellosuiten nur in Abschriften überliefert sind. Vier an der Zahl, stammen die beiden ältesten Abschriften von J. P. Kellner (um 1726) und Anna Magdalena Bach (zwischen 1727 und 1731), während die beiden anderen

von anonymen Schreibern in der 2. Hälfte bzw. gegen Ende des 18. Jahrhunderts angefertigt wurden. Keine der Abschriften ist unmittelbar auf eine andere zu beziehen, wenngleich gewisse übereinstimmende Bezugspunkte bei den anonymen Abschriften bestehen, die eine große Anzahl von artikulatorischen, ornamentalen und dynamischen Ergänzungen enthalten. Beide anonyme Abschriften gehen auf eine verlorengegangene Quelle zurück, die offensichtlich auch dem (wahrscheinlich) 1824 im Pariser Verlag Janet et Cotelle herausgegebenen Erstdruck der Cellosuiten zugrunde lag.

Nach einer im Leipziger Verlag H. A. Probst ohne Angabe eines Herausgebers erschienenen Ausgabe (1825), die auf dem Erstdruck fußt, und den folgenden Ausgaben der Dresdener Cellisten J. J. F. Dotzauer (1826) und F. Grütz-macher (1866) sowie der Bachgesellschaft (1879), für die A. Dörffel verantwortlich zeichnete, wurden ab 1888 bis heute mehr als 30 verschiedene Ausgaben der Cellosuiten veröffentlicht. Einschließlich der Ausgabe Grütz-machers sind besonders die gegen Ende des 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts publizierten und in der Regel auf der Abschrift A. M. Bachs beruhenden Edition gekennzeichnet durch mehr oder minder freie textliche Eingriffe, die dem persönlichen und damit zugleich romantischen Interpretationsstil entsprachen. Als erste der neueren Veröffentlichungen wird in der von A. Wenzinger (1950) der Versuch gemacht, die oftmals flüchtigen Artikulationszeichen in der Abschrift A. M. Bachs im Sinne der Spielpraktiken des 17. und 18. Jahrhunderts zu interpretieren.

Die Edition Hans Eppsteins enthält einen zweimaligen Abdruck der Suiten: Die als „Text I“ bezeichnete Ausgabe stellt den Versuch einer Rekonstruktion der verlorengegangenen Reinschrift dar, soweit diese aus der Hauptquelle, der Abschrift A. M. Bachs, und unter Berücksichtigung der Kellnerschen Abschrift (sowie mit Nutzung von Informationen der anonymen Abschriften und des Pariser Erstdrucks) rekonstruierbar ist. „Text II“ bringt die Suiten in der aus den anonymen Abschriften und dem Pariser Erstdruck zu erschließenden Form und bietet damit ein höchst interessantes Vergleichsmaterial.

Im Kardinalpunkt der Edition, die ohne Zweifel in der Deutung und richtigen Zuord-

nung der Artikulationsbögen besteht, wird nach Richtlinien verfahren, wie sie aus den genau bezeichneten Autographen Bachs (z. B. den *Violinsonaten und -partiten*) ermittelt werden können: Bindung intervallisch benachbarter und Trennung entfernterer Noten, Verteilung der Bindungen nach Maßgabe der Abstrichregel sowie Gleichartigkeit von Artikulationszeichen bei Parallelstellen und wiederkehrenden Figuren. Daß damit keine generelle, sondern eine dem Authentischen bestmöglich angenäherte Lösung der Artikulationsproblematik gefunden werden konnte, erscheint angesichts der schwierigen Quellsituation so wenig verwunderlich wie eine Diskussion über Entscheidungen des Herausgebers in Einzelfragen unausbleiblich sein wird. Eine solche Diskussion, die sowohl strukturelle als auch spielpraktische Aspekte zu berücksichtigen hat, ist hier aus Platzgründen nur an Hand einiger weniger Beispiele von „Text I“ zu führen, wobei die Frage möglicher Varianten gänzlich ausgeklammert werden muß.

Im *Prélude* der *G-dur-Suite* (I) ist ab Takt 39 ff. die Bindung der ersten drei Sechzehntel aus spieltechnisch-klanglichen Gründen wenig günstig und auch durch die Quelle A. M. Bach nicht unbedingt abgedeckt; in der *Allemande* kann man in Takt 27 über die Anbindung in den beiden ersten Sechzehntelgruppierungen durchaus geteilter Meinung sein. Im *Prélude* der *d-moll-Suite* (II) wäre es wünschenswert gewesen, in den Takten 34 (2. Sechzehntelgruppe) und 44 (1. Sechzehntelgruppe) jeweils einen (gestrichelten) Bogen in Analogie zu ergänzen. Der Bogen über alle drei Achtel in Takt 2 der *Gigue* der *C-dur-Suite* (III) widerspricht der Artikulation, wie man sie etwa in den Takten 3, 4, 6, 7 und 8 vorfindet; außerdem ist in Takt 10 ein ärgerlicher Druckfehler unterlaufen: die Achtelnote auf der 1. Zählzeit muß nicht *c*, sondern *e* heißen. Zur Bogensetzung über Dreiachtelgruppen im *Prélude* der *D-dur-Suite* (VI), die laut Kritischem Bericht unklar und uneinheitlich ist, überrascht, daß hier die Bögen nicht gestrichelt wiedergegeben sind, was die Möglichkeit einer Variante signalisieren würde. Auch hätte man sich im Kritischen Bericht einige erläuternde Hinweise zum *bb*-Vorzeichen im *Prélude* der *Es-dur-Suite* (IV) gewünscht (Takt 80, Tonleiterfiguren im Neapolitaner). Schließlich ist noch ein

Druckfehler im Vorwort der Ausgabe anzumerken (S. VI, linke Spalte: unübersichtlich).

Gemäß der Konzeption der *Neuen Bach-Ausgabe* enthält auch die vorliegende Edition der Cellosuiten außer den knapp geratene Hinweisen, die mit den skizzierten Editions-kriterien korrespondieren (Vorwort S. VI), keine weiteren Ausführungsanweisungen. Die praktische Umsetzung ist demnach vom jeweiligen Spieler zu leisten, wobei „Text II“, der ausführliche Kritische Bericht und der in Aussicht gestellte Beiband mit allen vier Abschriften im (verkleinerten) Faksimiledruck wichtige Hilfen geben können.

Insgesamt wurde mit den akribisch gearbeiteten und der Entwicklung neuer editionstechnischer Prinzipien innerhalb der Bachforschung Rechnung tragenden Texten die gegenwärtig mit Abstand verlässlichste Ausgabe der Cellosuiten vorgelegt, die zudem seit längerem (s. o.) erforderlich war. Sie sollte für jeden, der sich in theoretischer und/oder praktischer Arbeit mit Bachs *Suiten für Violoncello solo* zu beschäftigen hat, zur Pflichtlektüre gehören bzw. ein unumgängliches Studienobjekt sein.

(April 1991)

Winfried Pape

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Orchesterwerke. Band 3: Konzerte für Violine, für zwei Violinen, für Cembalo, Flöte und Violine. Hrsg. von Dietrich Kilian (†). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1986. XII, 174 S.*

Der vorliegende Band der *Neuen Bach-Ausgabe* enthält die bekannten und häufig aufgeführten *Violinkonzerte* in *a-moll* und *E-dur*, das *Doppelkonzert für zwei Violinen* in *d-moll* und das eher selten zur Aufführung gelangende, sogenannte *Tripelkonzert* in *a-moll*. Dietrich Kilian, dem ein nennenswerter Anteil an der Editionsarbeit der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* Johann Sebastian Bachs zu danken ist, konnte diese Arbeit, wegen seines plötzlichen und frühen Todes, nicht mehr zum Abschluß bringen; Georg von Dadelzen, der Vorsitzende des Herausgeber-Kollegiums, hat letzte Ergänzungen vorgenommen.

Die Quellenlage der hier edierten Instrumentalkonzerte ist nicht gut: Originale Parti-

turen existieren überhaupt nicht, originale Stimmen lediglich vom *a*-moll Konzert und vom Doppelkonzert; das Tripelkonzert ist eine Bearbeitung von Vorlagen, die möglicherweise ihrerseits selbst wiederum nur Bearbeitungen uns unbekannter Originale sind. Daß sich bei diesen Ausgangsbedingungen eine Edition zwangsläufig schwer tut, ist verständlich. So kann auch im Falle der hier vorgelegten Werke nicht geklärt werden, ob diese Konzerte, wie allgemein vermutet, tatsächlich schon in Köthen oder aber später entstanden sind. Der Kritische Bericht beinhaltet ganz überwiegend editionstechnische Angaben und Auflistungen, nämlich die präzise Beschreibung der Quellen, deren Abhängigkeit voneinander (Filiation) und den Vergleich unterschiedlicher Textvarianten. Dies alles wird in der gewohnt peniblen Art und Weise vorgenommen; hinsichtlich weiterreichender Mutmaßungen und Hypothesen auferlegt sich der Herausgeber größte Zurückhaltung. Sicherlich mag dies für den praktischen Benutzer und für den Musikliebhaber letztlich unbefriedigend erscheinen, die Alternative hierzu wäre aber ein Vorgehen, das das Terrain wissenschaftlicher Arbeit zwangsläufig verlassen müßte. Daß bei aller Zurückhaltung im Rahmen der Erstellung des Notentextes trotzdem für den Praktiker sich Konsequenzen ergeben und wertvolle Hinweise für die klangliche Realisierung erbracht werden können, zeigt sich am Beispiel der ungenau bzw. uneinheitlich notierten Legatobögen im zweiten Satz des *a*-moll Konzertes. Ausdrücklich wird darauf hingewiesen, welche spiel- und interpretationstechnischen Konsequenzen aus dieser mangelnden Aussagekraft des Textes zu ziehen sind (S. 18/19 des Kritischen Berichtes).

Hinsichtlich des Erscheinungsbildes dieses Bandes ist anzumerken, daß der 1986 erschienene Notenband auf dem bekannten Niveau angesiedelt ist. (In den vergangenen Jahren hat sich im Bereich des Notendrucks freilich eine Entwicklung vollzogen, die für das weitere Editionsverfahren Anlaß zum Überdenken des bisherigen Verfahrens sein sollte: Der manuell erstellte Notenstein hat ganz allgemein in dem Maße an Qualität eingebüßt, in dem die Produktion zurückgegangen ist. Und umgekehrt hat das moderne Verfahren der computergestützten Notenerstellung inzwischen qualitativ mindestens gleichgezogen.) Der

1989 erschienene Kritische Bericht ist in seinem äußeren Erscheinungsbild völlig unbefriedigend; jedoch hat der Rezensent auf diesen Umstand schon im Falle eines anderen Bandes der *Neuen Bach-Ausgabe* hingewiesen. (Juni 1992) Günther Wagner

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII. Band 5: Konzerte für zwei Cembali. Kritischer Bericht von Karl HELLER und Hans-Joachim SCHULZE. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter 1990. 120 S.

Dieser Band der *Neuen Bach-Ausgabe*, dessen Notenteil schon seit längerer Zeit vorlag (1985), enthält alle uns heute bekannten *Konzerte für zwei Cembali* von Johann Sebastian Bach; es sind dies die beiden *Konzerte in c-moll* (BWV 1060 und BWV 1062) und das *Konzert in C-dur*, letzteres sowohl in der Fassung für zwei Cembali allein (BWV 1061a), als auch mit begleitendem Streichorchester (BWV 1061). Ganz allgemein und über alle Einzelprobleme hinweg betrachtet zeichnet sich der Kritische Bericht dieses Bandes vor allem dadurch aus, daß es den beiden Autoren gelungen ist, die komplizierten Sachverhalte der Materie klar und anschaulich darzustellen. Weiterhin kann mit diesem Band der Beweis angetreten werden, daß es auch heute immer noch möglich ist, aufgrund genauer Kenntnis der Quellen und naheliegender Schlußfolgerungen zu interessanten Aussagen zu gelangen.

Der Umstand, daß schon Johann Nikolaus Forkel das *C-dur-Konzert* in zwei Fassungen (mit und ohne begleitendem Orchester) kannte und die Vermutungen und Hypothesen, die sich dann im Verlaufe der Rezeptionsgeschichte dieses Werkes daran knüpften, werden im Rahmen der Ausführungen einer einfachen und einleuchtenden Deutung zugeführt. Der Titel der autographen Stimmen (neben Johann Sebastian hat sich auch Anna Magdalena Bach als Schreiberin beteiligt) *Concerto. a due Cembali. di J. S. Bach* (S. 91) bedeutet unter Berücksichtigung der im Bachschen Hause üblichen Titelformulierungen, daß das Werk in dieser frühest erhaltenen Quelle (A 1) lediglich für zwei Cembali notiert und gedacht war, da ansonsten die

Ripieninstrumente im Titel mit aufgeführt worden wären. Diese mit verblüffend wenig Aufwand erzielte Erkenntnis erhält dadurch zusätzliches Gewicht, daß die Datierung dieser Handschrift auf 1732/1733 (S. 92) zur Konsequenz hat, daß zum *Italienischen Konzert* quasi ein Pendant für zwei unbegleitete Cembali existiert.

Bedenkenswert ist in anderem Zusammenhang die Deutung der gegebenen Quellenlage. Der Umstand, daß die Originalhandschriften und frühen Abschriften nicht überliefert sind, ist natürlich im Hinblick auf Entstehungsgeschichte und Bearbeitungsverfahren des *c-moll-Konzertes* (BWV 1060) bedauerlich. Dies sollte aber den Blick dafür nicht verstellen, daß die uns erhalten gebliebene Abschrift aus der Hand Johann Christoph Altnickols, zeitlich anzusiedeln zwischen 1744 und 1748, sehr wohl von Bedeutung und besonderem Interesse ist. Den beiden Autoren des Kritischen Berichts ist zuzustimmen, wenn sie darauf verweisen, daß diese Quelle „das späteste Stadium originaler Textrevision“ verkörpere (S. 37) bzw., daß das *c-moll-Konzert* hier in einer Textgestalt vorliege, „die die Aufführungspraxis des engsten Bach-Umkreises, und zwar in den letzten Lebensjahren des Komponisten“, wiedergebe (S. 34). Ohne den Terminus „Fassung letzter Hand“ besonders zu strapazieren, wird doch klar, daß philologische und aufführungspraktische Interessenlage nicht notwendigerweise korrelieren müssen.

Über derartige, sicherlich bemerkenswerte Details hinaus resultiert die Qualität dieser Edition aus Nebeneinander und Durchdringung von Detail und allgemeinem Wissenshorizont. Die speziellen Anmerkungen sind Ausgangspunkt für weiterreichende Überlegungen und Schlußfolgerungen, das heißt, die Autoren belassen es nicht nur bei einer Auflistung von Einzelfakten wie Schreibartenvarianten der verschiedenen Handschriften etc., sondern sie gelangen immer wieder zu allgemein gültigen und interessanten Aussagen.

Der sehr gute Literaturüberblick zeichnet sich durch Zusammenstellung wesentlicher Beiträge aus; die Beschränkung auf die gewichtigen Beiträge garantiert in der Folge Klarheit und Übersichtlichkeit. Besonders angenehm fällt schließlich auch auf, daß die Autoren offensichtlich auf jegliches auftrumpfendes

Gebaren verzichten können, wenn Fehler oder Irrtümer im früheren Schrifttum richtiggestellt werden müssen (vgl. S. 62 und S. 79). Eine Verhaltensweise, die in unserem Wissenschaftszweig nicht allzu häufig anzutreffen ist.

Das Erscheinungsbild des Kritischen Berichts in Typographie und Layout ist im Vergleich zu den Ausgaben der Vorjahre (vgl. I, 22, Erscheinungsjahr 1988) geringfügig verbessert; zufriedenstellend ist es freilich noch immer nicht (Flattersatz!).

(Juni 1991)

Günther Wagner

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen, Band 5, Teilband a. Notenband: Iphigénie en Aulide. Hrsg. von Marius FLOTHUIS, Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1987 443 S. Teilband b: Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht: Hrsg. von Marius FLOTHUIS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXV, 607 S.

Glucks *Iphigénie en Aulide* zählt fraglos zu den philologisch heikleren Werken des Opernreformators. Das Werk verschwand bald nach der Uraufführung 1774, da die Theater wegen des Todes Ludwigs XV vorübergehend geschlossen wurden. Erst 1775 erschien die aulidische Iphigenie wieder auf dem Spielplan, allerdings in veränderter Gestalt. Gluck hatte einige Änderungen vorgenommen, die gegenüber dem Partiturdruk von 1774 nicht unerheblich abwichen (Diana als Dea ex machina; Streichung bzw Umstellung von Teilen des Divertissements im III. Akt; Änderungen in Agamemnons Monolog im II. Akt, etc.) Diese Änderungen sind jedoch nur im Aufführungsmaterial dokumentiert, was Herausgeber und Editionsleiter bewog, die Stimmenabschrift als Hauptquelle zu betrachten. Eine Entscheidung zugunsten einer potentiellen „Fassung letzter Hand“, womit man allerdings den gesicherten Boden von Partitur- und Libretto-druck verließ. In eine Diskussion über die musikalischen Qualitäten der jeweiligen Fassungen wollte man sich offenbar erst gar nicht einlassen, die Änderungen von 1775 werden kurzerhand als „Verbesserungen“ gesehen. Die Beweislast lag somit auf der Quellenbewertung, auf die man gespannt sein durfte. Doch die philologischen Belege fallen

leider eher dürftig aus. Die Begründung für die Präferenz des Orchestermaterials will nicht recht einleuchten: „Da kein Autograph vorhanden ist, stellt O [Partiturdruk] die älteste Quelle der *Iphigénie en Aulide* dar, aber keineswegs die beste.“ Der Partiturdruk enthalte „Fehler und Unklarheiten“, außerdem existiere für 1774 kein Aufführungsmaterial, „so daß der gedruckten Partitur nur ein geringerer Wert als Quelle“ zukomme (S. 583). Doch auch die Stimmen, so der Bericht, seien „keineswegs fehlerfrei“. Vollends nachdenklich muß die Tatsache stimmen, daß selbst bei der Datierung des Materials keine eindeutige Fixierung möglich scheint, so daß am Ende nur „vermutlich aus dem Jahre 1775“ übrig bleibt.

So problematisch wie die Datierung ist die ganze Beschreibung der Orchesterstimmen. Die Hauptfrage jeden Aufführungsmaterials, nämlich die nach verschiedenen Schichten, bleibt fast völlig ausgespart. Das editorische Dilemma wird besonders beim Divertissements des III. Akts deutlich. Die lapidare Feststellung, daß die betreffenden Seiten in den Stimmen zusammengeheftet seien, hätte dringend einer Kommentierung bedurft. Geht man wie der Herausgeber davon aus, daß das vorliegende Orchestermaterial 1775 angefertigt wurde, so drängt sich die Frage auf, warum man — im Bewußtsein einer neuen Fassung — das gesamte Divertissement ausgeschrieben haben sollte, wenn man ohnehin beabsichtigte, dieses zu streichen?

Die aus der pauschalen Beschreibung der Haupteditionsquelle resultierenden Unklarheiten wiegen schwer. Der Partiturdruk wurde ohnehin nur „in Einzelfällen“ herangezogen; wenigstens befand man die Erstfassung für würdig, als Alternativversion im Anhang zu erscheinen.

Auf das Problem von Varianten in den frühen Textbüchern der *Iphigénie en Aulide* hatte bereits Klaus Hortschansky 1973 aufmerksam gemacht, vor allem was den Druck Fontainebleau 1777 (der erste, der die Fassung von 1775 enthält) anbelangt. Ein Blick in die entsprechenden Libretti zeigt, daß die als maßgeblich erachtete Fassung sich nicht einmal zu Lebzeiten Glucks hat durchsetzen können. Auch hierzu fehlt jedes klärende Wort seitens der Editoren. — Sieht man einmal von der problematischen Entscheidung hinsichtlich der Fassungen ab, so muß man Marius Flothuis

großes Fingerspitzengefühl bei der Abwägung im musikalischen Detail bescheinigen, gab es doch nicht wenige Fälle, in denen keine Quelle eine befriedigende Lesart anbot.

(November 1991)

Thomas Betzwieser

NICCOLÒ PICCINNI: La cantarina. Intermezzo im III. Akt der Commedia per musica L'Origille 1760. Hrsg. von Georg FEDER. Laaber: Laaber-Verlag (1989). XI, 136 S. (Concensus musicus. Band VIII).

Piccinnis Buffokunst ist trotz der einschlägigen Arbeiten Hermann Aberts am Anfang dieses Jahrhunderts kein populäres Thema der musikhistorischen Forschung geworden. Die Beschäftigung mit seinen Opern, wie etwa die Arbeiten Julian Rushtons dokumentieren, konzentrierte sich fast ausschließlich auf die Werke seiner zweiten Karriere, die in Paris durch die Debatte seiner Anhänger mit den Parteigängern Glucks die Oper auf eine neue Stufe des öffentlichen Bewußtseins hoben. Auch neuere Reproduktionen von Piccinnis Partituren, Aufführungen und Schallplatten-Einspielungen sind, mit Ausnahme von *La Cecchina* (1760), auf die Pariser Periode beschränkt. Ein gewichtiger Grund dieses Zustands ist zweifellos die Tatsache, daß seine italienischen Partituren nur handschriftlich überliefert sind und das Arbeiten in manchen italienischen Bibliotheken sich seit Abert nicht kontinuierlich vereinfacht hat. Auch wenn man die stilgeschichtliche Fragestellung seiner Untersuchung — die „Lücke zwischen Pergolesi und Mozart auszufüllen“ — sich nicht mehr uneingeschränkt zueigen machen möchte, so sollte doch zu denken geben, daß nicht erst Abert Piccinnis Buffoopern zur „originellsten und geistvollsten Musik“ Italiens zählte, sondern schon Nietzsche in einem Brief an Peter Gast vom 10. November 1887 die Hoffnung äußerte, mittels einiger neapolitanischer Opern Piccinnis, die er nur durch die enthusiastischen Schriften des Abbé Galiani kannte, ein „Genie der Heiterkeit“ gegen den „bornierten deutschen Ernst in der Musik“ zu verteidigen. (Friedrich Nietzsche, *Werke*, hrsg. von Karl Schlechta, München 1966, Bd. III, S. 1269.)

Angesichts dieser Verhältnisse würde man auch die bescheidenste Ausgabe einer Piccinni Oper nur begrüßen. Der Herausgeber seiner *La Cantarina*, Georg Feder, liefert aber außer einem gediegenen Notentext auch ein akribisches Vorwort, in dem er u. a. den bisher nur unzureichend identifizierten Librettisten ermittelt. Feder sieht die historische Bedeutsamkeit des Werkes darin, daß Haydn quasi denselben Text als eigenständiges, zwei-aktiges Intermezzo im Jahr 1766 vertonte, verzichtet aber auf einen Vergleich zwischen den Kompositionen. Nach den Arbeiten Gerhard Allrogens über *L'Origille* und *La Cantarina* muß man darüber hinaus annehmen, daß die eigentliche Oper und das Intermezzo — ein Theater im Theater — auf dramatischer und musikalischer Ebene einander kommentieren. So imitiert und löst die Handlung des Intermezzos den Konflikt der Oper, bevor deren Protagonisten selbst die Lösung finden. In der Hauptoper werden wiederum Texte aus Metastasios opere serie parodiert. Piccinni selbst war um parodistische Künste nicht verlegen. Der verliebte Gesangslehrer brüstet sich seiner kompositorischen Gaben in einem von Streichern, Oboen und Trompeten begleiteten Rezitativ, die zu jeder Textphrase ein neues, emphatisches Motiv spielen. Auch seine folgende Cavatine ist eine einzige musikalische Verfehlung. Piccinni gewinnt aber diese Vielschichtigkeit durch eine, dem Intermezzo angemessene, einfache Faktur. Gerade in den Ensembles ist die Komposition nach dem Text in deutliche Perioden gegliedert. Und wo man eine parodistische Nummer erwartet — wie in Gasparinas „Trauer“-Cavatine — hat es Piccinni durch langsames Tempo, Hörnerbegleitung, orchestrale Motivik und einen traurigen Text offenbar darauf angelegt, daß der Zuhörer ihr Glauben schenkt, andererseits wirken die endlosen Wiederholungen ihres Textes und des Begleitmotivs zunehmend komisch. Es ist eine Musik, die im Spiel mit sich selbst Bedeutung gewinnt.

(Juni 1992)

Michael Fend

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXIV, Band 3: Die Feuersbrunst. Singspiel in zwei Aufzügen. Joseph Haydn zugeschrieben (Echtheit zweifelhaft)*. Hrsg. von Günter THOMAS. München: G. Henle Verlag 1990. XI, 220 S.

Die einstige Popularität des Singspiels ist heute nur noch schwer nachvollziehbar. Die Flut von Aufführungen — allein in Dresden wurden in nur drei Spielzeiten von 1777 bis 1780 45 „deutsche Operetten“ gegeben — war durch Schnellebigkeit, steten Novitätenhunger des Publikums und raschen Gattungsver-schleiß gekennzeichnet. So haben die meisten Werke ihren Entstehungsanlaß kaum überdauert. Für die musikhistorische Forschung blieben die Singspiele eines Hiller, André, Neeffe bis in unsere Zeit hinein ohne jedes tiefere Interesse. Und auch das Haydn zugeschriebene Singspiel *Die Feuersbrunst* wurde in der Musikforschung lediglich mit einigen Marginalien bedacht. Mit dem nunmehr von Günter Thomas im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe vorgelegten Singspiel wird die Gattungsdiskussion hoffentlich neu belebt.

Als Kernpunkt der Entstehungsgeschichte des Singspiels *Die Feuersbrunst* diskutiert Thomas zunächst die Echtheitsfrage; er vermutet, „daß das Singspiel von einem unbekanntem Kompilator aus Stücken unterschiedlicher Provenienz zusammengestellt und bearbeitet wurde“ (S. X). Eine solche Aussage macht noch einmal das ganze Defizit an Forschungsleistung in bezug auf das Singspiel deutlich. Besäßen wir mehr Stiluntersuchungen zu dieser Thematik sowie ein wissenschaftlich aufbereitetes und computergestütztes Incipitverzeichnis von Singspielen des 18. Jahrhunderts, dann wären vielleicht jene von Thomas vermuteten unterschiedlichen Vorlagen zu ermitteln und darüber hinaus weitere Kriterien zu gewinnen, die für oder gegen eine Autorschaft Haydns sprechen.

Eine Identität der *Feuersbrunst* mit der *opéra comique Vom abgebrannten Hauß* (in Haydns Entwurf-Katalog verzeichnet) wird von Thomas aufgrund des in Singspielen häufig verwendeten Feuer-Topos eher verneint. Von der ersten Erwähnung der *Feuersbrunst* im Traeg-Katalog (1799) zeichnet der Herausgeber ein interessantes Kapitel Überlieferungsgeschichte dieses Werks, dessen Manuskript sich heute im Besitz der Yale University in New Haven (Conn.) befindet. Hingewiesen wird auch auf die Übereinstimmung der Ouvertüre des Singspiels mit einer Sinfonie von Ignaz Pleyel.

Der vorzüglich erstellte Notentext und der gründlich recherchierte Kommentar stehen

für die bewährte und verlässliche Editionspraxis der Haydn-Gesamtausgabe ein. In wenigen Fällen führt Thomas Varianten für einzelne Motive und Noten als Fußnoten an; Berichtigungen und Ergänzungen in der Partitur selbst sind im Kritischen Bericht vermerkt. Vom furiosen Eröffnungssatz, der den ästhetischen Grundsatz der Zeit, den Hörer „im beständigen Feuer“ zu halten, ganz erfüllt, spannt sich eine Folge von 28 stilistisch denkbar heterogenen Nummern. Neben dem instrumental anspruchsvolleren *Accompagnato* und Arie (Nr. 2) steht die wenig profilierte deklamatorische Führung der Singstimme, neben dem empfindsamen Melos der Arie *O meiner Augen Weide* (Nr. 3) die musikalische Allerweltsfloskel in der Arie *Da ist die Katz* (Nr. 8). Und diesem allen liegt eine wenig schlüssige Dramaturgie zugrunde (so folgen drei Arien des Hanswurst unmittelbar aufeinander). Mag auch die fehlende stilistische Homogenität, das funktional bedingte wenig „Hohe“ und mehr „Niedrige“ der Singspielspezifik geschuldet sein, musikgeschichtlich interessant ist ein solches Werk allemal. Der vorliegende Neudruck stellt eine gute Grundlage für künftige Aufführungen dar, auch wenn der Verlust des Textbuches eine Rekonstruktion der einstmals gesprochenen Dialoge unmöglich macht. Aber selbst in der Darbietung als bloße Folge von Gesangseinlagen würde sich dem historisch ambitionierten Hörer ein Stück längst vergessener musikdramatischer Praxis des 18. Jahrhunderts erschließen, auf dessen Boden einst Mozarts *Entführung* erwachsen ist. (November 1991) Hans-Günter Ottenberg

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Streichquartett F-Dur, KV 168. Faksimile nach dem Autograph, im Besitz der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. München: G. Henle Verlag 1991. 36 S.*

Gewiß bietet die von Wolf-Dieter Seiffert betreute und mit detailliertem Kommentar versehene Faksimile-Ausgabe der aus drei kleinformatischen Doppelbögen bestehenden Lage (Fol. 1–12; 22,5 x 16 cm) kein Zeugnis schwerer Arbeit; es handelt sich um eine Reinschrift nach Vorlage. Einige wenige Details je-

doch, die sogleich ins Auge fallen, bestätigen wieder einmal die Vermutung, daß (eigentlich nur?) die Quellenautopsie mit Verlässlichkeit adäquate Perspektiven auf das Werk eröffnet. Anregungshalber seien die folgenden erwähnt: Der improvisatorische Violinaufgang in Takt 9 wurde — wohl als Einfall während der Reprisenreinschrift — nachgetragen, die abschließenden Siebentakter vor den Doppelstrichen des Kopfsatzes nehmen jeweils die letzte volle Akkolade einer Seite ein, die Stimmführung der letzten Mittelstimmtekte des Andante wurden verbessert, und Menuetto sowie Finalefugen-allegro sind völlig korrekturfrei geblieben — bis auf den effektvollen Unisonoschluß des ganzen: Mozart strich die ursprünglich letzten vier Takte eines abrupteren Plagalschlusses am Ende von Fol. 11r, gestaltete sie auf Fol. 11v zur Befestigung der Kadenz F^7-B-C^7-F um und fügte das Unisono an. Bleibt es auch offen, wann er das tat, so tat es doch in Eile, wie das Zuklappen der noch tinteuchten Lage mit Verwischung des Korrekturbeginns (!) samt Abfärbung auf Fol. 12r nahelegt. Und eine Skizze findet sich auch noch, nämlich im Schlußsatz zu Takt 9–10 der Violine 1 (Fol. 8r) — verständlicherweise, aber wieso trotz Vorlage?

(Juli 1992)

Rainer Cadenbach

JUSTIN HEINRICH KNECHT: *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübte. Faksimile der Ausgabe Leipzig 1795–1798. Hrsg. von Michael LADENBURGER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 3 Bände. 86, 196 und 188 S.*

Weit mehr als eine Didaktik des Orgelspiels ist die *Vollständige Orgelschule* Knechts ein Compendium organistischer Kultur Süddeutschlands am Ende des 18. Jahrhunderts. Das dreibändige, annähernd 500 Seiten umfassende Werk enthält zunächst einen kurzen Überblick über die Geschichte des Instrumentes, dem eine „theoretisch-praktische“ Einführung in Grundlagen der Orgelspieltechnik folgt. Hier, hauptsächlich jedoch im zweiten Band finden sich zahlreiche Kompositionen Knechts — kleinere Fantasien und Variationswerke, „Stücke“ „aus“ verschiedenen Tonar-

ten, Duos und Trios, darunter auch das *Tongemälde: Die Auferstehung Jesu* —, auf die der Praktiker ebenso dankbar zurückgreifen wird wie der Historiker, zumal Knecht differenzierte Angaben zu Registrierungen mitteilt. Die Orgelschule ist somit nicht nur Dokument von Orgelmusik und -komposition, sondern bietet darüber hinaus Material, zeitgenössische Klangvorstellungen und -ideale zu rekonstruieren.

Den dritten Teil, der das Choralspiel auf der Orgel behandelt und auch Anweisungen zur Choralbearbeitung, zur Verfertigung Cantus-firmus-gebundener Stücke also, enthält, hat Michael Ladenburger durch ein Kapitel von der „Kunst der eigenen, freien, Phantasierung auf der Orgel“ aus Knechts Anhang zum *Württembergischen Choralbuch* (Stuttgart 1816) ergänzt, das die enzyklopädische Anlage des Werkes sinnvoll rundet.

Dem drucktechnisch einwandfreien, ausgezeichnet les- und spielbaren Text des Faksimile ist eine gründlich gediegene Einleitung des Herausgebers vorangestellt, in der Entstehung und Vorbilder, Rezeption und Bedeutung der Orgelschule erschöpfend erläutert werden. Neben den Instrumentallehrbüchern von Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart, Quantz und Türk ist somit ein weiteres zentrales Unterrichts- und Quellenwerk des 18. Jahrhunderts in sorgfältiger Edition leicht zugänglich.

(Dezember 1991)

Michael Heinemann

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Abteilung XII. Band I: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung. Hrsg. von Helga LÜHNING. München: G. Henle Verlag 1990. Notenband: XVIII, 276 S.; Kritischer Bericht: 121 S.

Beethovens Lieder stehen an entscheidender Stelle in der Geschichte der Gattung, markieren gleichsam den Übergang vom Lied der mittleren Goethezeit zum romantischen Klavierlied. Neben knappen, wenige Takte zählenden Strophenliedern, für die verschiedentlich nicht nur die Auswahl der Strophen, sondern auch die „Unterlegung“, die Adaption an die notierte Melodiestimme der ersten Strophe, dem Ausführenden überlassen ist (und das betrifft nicht nur frühe Lieder — man

denke etwa an das *So oder So* WoO 148, wohl von 1817), finden sich durchkomponierte Gesänge nach Art der Arietten (wie das Wiener Lied sie liebte), auch der modernen zweiteiligen Arie (etwa die berühmte *Adelaide* op. 46 von 1794/95), und freie rhapsodische Gesänge im Geist des späten Reichardt (etwa *An die Hoffnung* op. 94 von 1815). Eine im strengen Sinne kritische und zugleich vollständige Ausgabe der Beethovenschen Lieder freilich fehlte bislang. Mit den beiden von Helga Lühning vorgelegten Bänden ist daher ein Desideratum der Liedforschung erfüllt: Der Notenband enthält sämtliche Lieder des Komponisten (Teil I: „Zu Lebzeiten veröffentlichte Kompositionen“, Teil II: „Kompositionen aus dem Nachlaß“), dazu „authentische Klavierauszüge“ (Teil III) sowie „Entwürfe und Fragmente“ (Teil IV), kommentiert in einem umfangreichen Kritischen Bericht.

Es spricht für die neue Ausgabe, daß die Ambivalenz des Beethovenschen Lied-Cœuvres in ihrem editorischen Konzept sich spiegelt. Auf der einen Seite nämlich konstatiert die Herausgeberin Werkcharakter, Endgültigkeit der vom Komponisten für den Druck bestimmten Fassungen seiner Lieder, während frühere Fassungen oder Lieder, die überhaupt nur „für einen speziellen, privaten Anlaß geschrieben wurden... das Stadium der Endgültigkeit nicht erreicht“ haben (Vorwort, S. XIV). Unterschiedliche Fassungen — und daß man sie überhaupt vergleichen kann, ist ein wesentliches Verdienst der neuen Ausgabe: sie enthält 12 Lieder in mindestens zwei Versionen — sind somit nicht als Alternativen zu verstehen, unter denen man beliebig wählen kann, die dem Sänger eventuell auch nur die Vorlagen für eigene Adaptionen geben. In der Folge der Ausformungen einer Komposition ist vielmehr ein Prozeß zu sehen, der zu einer definitiven Gestalt führt. Die musikalischen Parameter der Gattung Lied erhalten damit ein Gewicht, das weit über das hinausweist, was die zeitgenössische Liedtheorie ihnen zugestand. Auf der anderen Seite weisen Inkonssequenzen der Notation, der Dynamik und der Artikulation vor allem, auf Reste einer „Adlibitum-Praxis der Ausführung“ (Vorwort, S. XIII), die manches von dem wieder zurücknimmt, was zunächst so endgültig erscheint. Die Herausgeberin verzichtet daher „weitestgehend“ auf Ergänzungen und Angleichungen

an Parallelstellen, auch dann, wenn Strophen im Druck mehrfach ausgestochen sind (man vergleiche etwa den Wechsel von halb- und ganztaktigen Bögen in der Klavierstimme zu *Das Liedchen von der Ruhe* op. 52,3, T. 7—8/28—29, 10/31, 13—15/34—36). Werkcharakter haben offenbar hier nur die Noten selbst; Artikulation und Dynamik sind weitgehend abhängig von den Umständen der Aufführung (und, im Strophenlied, vom Textinhalt der einzelnen Strophen). Zu Recht versucht daher die Herausgeberin nicht zu glätten und auszugleichen (auch nicht, vermuthliche Versehen in der Quelle auszubügeln — etwa im selben Lied durch Ergänzung einer Decresc.-Gabel in T. 33) — das ist Sache der Musiker, und diese sind bei vergleichsweise kurzen Kompositionen wie diesen dazu auch in der Lage.

Neben den „Noten“ ist im Lied der Text als eigenständiger, strukturbildender Parameter zu verstehen. Ihm gilt in dieser Edition die besondere Aufmerksamkeit der Herausgeberin. Sie versucht nicht nur, Beethovens tatsächliche Textvorlage zu ermitteln und an dieser den Wortlaut der musikalischen Quellen zu überprüfen, sie verzeichnet (in dem als separatem Teilband erschienenen Kritischen Bericht) auch charakteristische Varianten in früheren oder zeitgenössischen literarischen Quellen; sie dienen dem besseren Verständnis von Text und Textgeschichte, sind aber auch für quellenkritische Überlegungen und selbst für die zeitgenössische Aufführungspraxis von Bedeutung: Es ist damit zu rechnen, daß sie Verlegern, aber auch Sängern vertraut sein mochten, daß so Kontaminationsformen entstanden.

Verwiesen wird im Kritischen Bericht auch auf italienische, französische und englische Übersetzungen der Texte, soweit sie von Beethoven in gewisser Weise legitimiert sind (also in Ausgaben abgedruckt, auf die der Komponist zumindest Einfluß genommen hat). Hier hätte man sich vielleicht in Einzelfällen ein noch weitergehendes Engagement gewünscht. Ein Beispiel: Für zwei spätere Ausgaben der *Adelaide* (erschieden jeweils 1803 bei Hoffmeister und Kühnel in Leipzig bzw. bei Simrock in Bonn) weist Frau Lühning überzeugend nach, daß sie Quellen gleichen Ranges sind wie die Originalausgabe (erschieden 1797

bei Artaria in Wien); für die Redaktion des Notentextes zieht sie daher alle drei Ausgaben heran. Die Leipziger Ausgabe nun bietet zusätzlich eine italienische, die Bonner Ausgabe eine französische Übersetzung. Im Kritischen Bericht wird von beiden die erste Strophe zitiert — man hätte hier aber gerne die vollständigen Texte kennengelernt (in einigen anderen Fällen sind diese auch gegeben). Es kommt noch eines hinzu: Die Singstimme der Leipziger und Bonner Ausgabe enthält deklamatorische Varianten zur Anpassung an die Übersetzungen (ähnliches gilt etwa auch für die Mehrzahl der Lieder op. 75). Wäre es da nicht möglich gewesen, wenigstens die Singstimmen in ihrer veränderten Gestalt im Anhang des Notenbandes vollständig abzu drucken, wenn nicht als eigene italienische Fassung des Liedes, so doch als Modell für seine Behandlung bei ähnlichen Übertragungen? Auch dies immerhin ist ein Aspekt der Ambivalenz des Werkbegriffes im Lied, der Widersprüche von notiertem Text und Vortrag, die hier (in ähnlicher Weise wie bei nachträglich zu unterlegenden Strophen im Strophenlied) jedoch nicht nur akzidentelle Parameter wie Dynamik und Artikulation, sondern die „Noten selbst“ betreffen.

Daß freilich eine Ausgabe nicht alle speziellen Wünsche eines Rezensenten befriedigen kann, ist selbstverständlich. So wie sie nun vorliegt, erscheint sie ihm dennoch muster gültig: Sie trägt dem spezifischen Werktypus Rechnung, der zu edieren war, sie bietet für ihr Verständnis reiches Material (nicht nur durch den Abdruck von Frühfassungen, von Entwürfen und Fragmenten im Anhang des Notenbandes, auch durch ausführliche Erörterungen zur Entstehungsgeschichte und zum historischen Umfeld: der Kritische Bericht ist da eine wahre Fundgrube). Den beiden Bänden ist eine weite Verbreitung zu wünschen.

(April 1992)

Walther Dürr

NIELS W. GADE: Ausgewählte Klavierstücke. Nach Autographen und den Erstausgaben hrsg. von Bengt JOHNSON. München: G. Henle Verlag (1989). XIII, 74 S.

ADOLPH HENSELT: *Vier Impromptus für Klavier. Nr. 1 c-moll op. 7, Nr. 2 f-moll op. 17, Nr. 3 b-moll op. 34, Nr. 4 h-moll op. 37.* Hrsg. von Rüdiger STEINFATT und Oskar STOLLBERG. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 24 S. (Edition Breitkopf Nr. 8148.)

Die Auswahl von Klavierstücken Gades, die der in Edition und Interpretation skandinavischer Klaviermusik verdienstvolle Bengt Johnsson besorgt hat, umspannt einen Zeitraum von 40 Jahren und gibt einen repräsentativen Einblick in Gades Schaffen im Genre des pianistischen Charakterstückes. Obwohl Gade von der Geige herkam und in erster Linie als Symphoniker Berühmtheit erlangte (Spitta berichtet, Gade sei noch Ende der 1860er Jahre von vielen Zeitgenossen als der „hervorragendste lebende Componist auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik“ verehrt worden), setzte er sich immer wieder mit dem Lyrischen Klavierstück auseinander. Der vorliegende Band enthält vier Zyklen mit zusammen 22 Stücken, dazu zwei Einzelnummern: *Der Singvogel* von 1842 und ein bislang unveröffentlichtes *Andantino* in cis-moll von 1860. Er bietet damit etwa ein Drittel von Gades gedruckten Charakterstücken für Klavier.

Mit den beiden Heften der *Aquarelle* op. 19 (1850 bzw. 1853 erschienen) widmet sich Gade nicht nur — wie die Titel *Elegie*, *Scherzo*, *Canzonette*, *Humoreske*, *Barcarole*, *Capriccio*, *Romanze*, *Intermezzo* und *Novellette* zeigen — dem Genre in der internen Differenzierung seiner Satzcharaktere. Er stellt sich auch dem Vorbild der *Lieder ohne Worte*.

Den Höhepunkt der Sammlung bilden ohne Zweifel die *Neuen Aquarelle* op. 57. Wer sich nur am Entstehungs- und Erscheinungsdatum 1881 festhält, der muß das Werk als Anachronismus bezeichnen. Dem biographischen Interesse mag da vielleicht noch zufallen, daß Gade noch einmal die subtile Auseinandersetzung vor allem mit Mendelssohn und Schumann sucht. Aber das Werk gehört eben doch in die Problemgeschichte der Gattung. Ohne pianistische Massierung des Satzes gelingt es Gade, im „Wechsel der Töne und Charaktere“ eine geradezu orchestrale Plastizität zu erreichen. Über diesen beeindruckenden Gouache-Miniaturen könnte in feinen Lettern der Titel stehen: Der Symphoniker spricht.

Im Gegensatz zu Gade, in dessen Werken oft „ein eigenartiger Hauch von Naturfrische

weht“ (H. Riemann), atmen Henselts *Impromptus* mehr die Atmosphäre des Salons (der Begriff darf allerdings nicht mit dem des Trivialen gleichgesetzt werden). Hinter der liedhaften Schlichtheit des ersten *Impromptu* (Erstveröffentlichung 1838), das nur auf zwei melodischen Gedanken basiert, verbirgt sich ein kunstvoller Prozeß der Variation. Getragen wird er hauptsächlich durch ein geschickt komponiertes Spannungsverhältnis von Harmonik und Metrik. In diesem Satz bleibt nichts stehengelassene Tradition. Das *f-moll-Impromptu* (1847) kommt von der Etüde her. Der mit *Presto agitato* überschriebene Satz verlangt im Vergleich mit den anderen große Fingerfertigkeit: da sind nicht nur die Begleitakkorde in den Mittelstimmen schnell gebrochen. Leider verlieren die Herausgeber kein Wort darüber, warum nicht nur die rasante Akkordfiguration, sondern auch die Baßstimme über längere Strecken Kleinstich aufweist. Im dritten *Impromptu* op. 34 (Erstdruck 1858) wird dann doch der Ton süßlicher Sentimentalität gestreift. Der Titel *Illusion perdue* und Vortragsbezeichnungen wie *espressivo con duolo*, *molto espressivo ed agitato* und *morendo* stecken in den Gewässern von b-moll den Kurs der Emotionen ab. Von einer geglückten Synthese aus schlanker, harmonisch nuancenreicher Kantabilität und kontrapunktischer Kleinkunst zeugt das vierte der *Impromptus* (Erstveröffentlichung 1860). Es steht schließlich auch in h-moll. — Die verdienstvolle Edition gründet auf Erst- und Nachdrucken. Das Vorwort von Oskar Stollberg verrät den langjährigen Henseltkenner und -liebhaber. Rüdiger Steinfatt hat die *Impromptus* auf Schallplatte eingespielt.

(März 1991)

Siegfried Oechsle

Musica Britannica LVI: Songs 1860—1900. Edited by Geoffrey BUSH. London: The Musica Britannica Trust and Stainer & Bell Ltd. 1989. XX, 208 S.

Der Band enthält insgesamt 44 Klavierlieder (sowie ein weiteres im Anhang) von Komponisten und Komponistinnen der viktorianischen Epoche, und zwar von Arthur Somervell (13), Maude Valérie White (10), Arthur Sulli-

van (6), Liza Lehmann (4), Alexander Mackenzie (4), Hamish MacCunn (3), Arthur Goring Thomas (2), Frederic Cowen (2) und Charles Wood (1). Der Herausgeber wählte nicht repräsentativ und proportional zum tatsächlichen Niveau der Produktion aus, sondern entschied sich für eine Anthologie im Wortsinn, wobei freimütig und überzeugend dargelegt, letztlich nur subjektive Auswahlkriterien angelegt werden konnten; für Bush hängt das künstlerische Gelingen viktorianischer Lied-Komposition von der literarischen Qualität der Textvorlage ab. Nicht Ergebnisse zu präsentieren, sondern weitere Untersuchungen zu stimulieren ist sein Ziel.

Die Gesänge, unter anderem gewichtige Kostproben der Heine-Vertonungen von Maud Valérie White (1878/1882) sowie Alexander Mackenzies kompletter Zyklus nach Gedichten aus Tennysons *Maud* (1898; nach dem Autograph revidiert) sind vorbildlich und praktikabel ediert; der angehängte kritische Kommentar erweist sich als knapp, doch erschöpfend. — Mit diesem Band ist die vierteilige Anthologie der *Musica Britannica*, die der britischen Liedkomposition im 19. Jahrhundert gewidmet ist (die anderen Bände: 43, 49, 52), komplettiert.

(Februar 1992)

Thomas Röder

Eingegangene Schriften

Acht Choralbearbeitungen für Orgel von JAN P. SWEELINCK und seine Schule. Hrsg. von Pieter DIRKSEN. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1991. XX, 71 S. (Exempla Musica Neerlandica XVI.)

PETER ALLSOP: The Italian „Trio“ Sonata. From its Origins Until Corelli. Oxford: Clarendon Press 1992. IX, 334 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

FEDELE D'AMICO: Il Teatro di Rossini. Bologna: Il Mulino (1992). 276 S.

Ars Musica. Jahrbuch 1992. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts (Kultur-, Forschungs- und Weiterbildungsstätte, Heimstatt des Telemann-Kammerorchesters Sach-

sen-Anhalt. Internationale Begegnungsstätte. 96 S., Abb., Notenbeisp.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 32.1 Ratswahlkantaten I. Hrsg. von Christine FRÖDE. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1992. XII, 231 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685—1750): Sonate für Flöte und Basso continuo E-dur BWV 1035. Hrsg. und kommentiert von Barthold KUIJKEN. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1992). 19 S.

AXEL BEER: Heinrich Joseph Wassermann (1791—1838). Lebensweg und Schaffen. Ein Blick in das Musikleben des frühen 19. Jahrhunderts. Hamburg-Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991. 268 S., Abb. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 2.)

BEETHOVEN: Lieder und Gesänge mit Klavier. Band I und Band II. Nach den Quellen hrsg. von Helga LÜHNING. München: G. Henle Verlag (1992). Band I: XVI, 109 S., Band II: VI, S. 110—218.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770—1827): Sechs Menuette (nach der Klavierfassung von 1796) WoO 10 für Orchester. Instrumentiert von Franz BEYER. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1992). 15 S. (Partitur-Bibliothek 5268.)

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

Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Reinmar EMANS und Matthias Wendt. Bonn: Gudrun Schröder-Verlag 1990. 460 S., Abb., Notenbeisp.

Beiträge zur musikalischen Quellenforschung. Protokoll-Band Nr. 2 der Kolloquia im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1988, 1989 und 1990. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus. 309 S., Abb.

RICHARD BEYER: Organale Satztechniken in den Werken von Claude Debussy und Maurice Ravel. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1992. 380 S., Notenbeisp. (Neue Musikgeschichtliche Forschungen. Band 19.)

Bibliographie des Musikschritftums. Hrsg. vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1982. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne 1991. XXIII, 631 S.

Bibliotheksforum Bayern 20 (1992), Heft 2: Musikbibliotheken und Musiksammlungen in Bayern. München: K. G. Saur 1992. 80 S.