
BESPRECHUNGEN

ISRAEL ADLER: *Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840. A Descriptive and Thematic Catalogue with a Checklist of Printed Sources*. München. G. Henle Verlag (1989). LXXIX, 899, S., 2 Bände.

Die Idee, einen Quellenkatalog jüdischer Musik in das RISM-Repertoire aufzunehmen, stammt aus dem Jahre 1965, als nämlich Israel Adler mit Friedrich Blume, dem damaligen Präsidenten des RISM eher zufällig auf einer Zufahrt von Paris nach Dijon zusammentraf. Blume stand diesem Projekt zunächst eher skeptisch gegenüber, mit dem Argument, jüdische Musik sei doch eher unter „außereuropäischer“ Musik einzuordnen und könne nur bedingt im Kontext europäischer Musikgeschichte gesehen werden. Glücklicherweise konnte Adler Blume überreden, sich auf das Projekt einzulassen, insbesondere mit dem Argument, daß ein vollständiger Katalog der Texte, Manuskripte und Drucke „nur“ 1200 Druckseiten in Anspruch nehmen würde.

Trotzdem dauerte es noch knapp ein Vierteljahrhundert, bis die Idee aus dem Jahre 1965 vollendet werden konnte: aus der einfachen Idee wurde das „Lebenswerk“ Adlers. 1975 erschien der 1. Teil (*Hebrew Writings Concerning Music* RISM B IX²) und nun liegt der 2. Teil vor, der die musikalischen Quellen katalogisiert. Dieses Unternehmen gestaltete sich wesentlich schwieriger. Zunächst galt es, das Repertoire zu begrenzen. Dabei traf Adler die kluge Entscheidung, sich auf die musikalischen Quellen zu beschränken, denen ein hebräischer Text unterlegt ist. Damit umging er die leidige Diskussion wie „jüdische“ Musik zu definieren sei. Demgegenüber wurde mit dem Repertoire aller hebräischen Notenmanuskripte ein homogener Korpus erfaßt, der fast ausschließlich aus dem Musikleben der Synagoge stammt, denn in allen Synagogen wird ausschließlich auf Hebräisch gesungen und gebetet. Erst mit der Reformbewegung Ende des 19. Jahrhunderts wurden in bestimmten Synagogen auch andere Sprachen zugelassen. Das Hebräische als Umgangssprache ist jedoch schon seit dem Anfang unserer Zeitrechnung außer Gebrauch, somit reine Sakralsprache. Nun sah sich aber

Adler mit der schwierigen Aufgabe konfrontiert, die Quellen synagogalen Gesanges in Europa wieder ausfindig zu machen, nachdem im 2. Weltkrieg der größte Teil der Synagogen zerstört oder geplündert, und die jüdische Bevölkerung sowie Kultur auf einem ganzen Kontinent fast vollständig ausgelöscht worden waren. Es galt also, die Quellen völlig neu zu sichten. In der Tat konnte Adler in verschiedenen Bibliotheken: Amsterdam, Den Haag, München, Frankfurt, Kopenhagen, Oxford und Cambridge, London, Bayonne, Paris, New York, Moskau, Jerusalem, Beer Sheva, Bologna, Florenz, Parma und Ravenna 230 notierte Dokumente synagogaler Musik ausfindig machen, darunter das älteste Dokument notierter jüdischer Musik überhaupt, nämlich die Melodie *baruk ha-giver* des normannischen Proselyten Obadja aus dem 12. Jahrhundert in der Cambridge University Library. Der weitaus größte Teil der Quellen (129 Manuskripte), stammt jedoch aus der Sammlung des jüdischen Kantors Eduard Birnbaum, die glücklicherweise schon vor dem 2. Weltkrieg von dem Hebrew Union College in Cincinnati USA erworben wurde. Birnbaum wurde 1855 in Krakau geboren und war nach Studienjahren in Breslau, Magdeburg und Wien Kantor in Königsberg von 1879 bis zu seinem Tode 1920. Die Birnbaum-Collection ist eine wahre Fundgrube für den Forscher jüdischer Musik und es ist das große Verdienst Adlers, diese größte und bedeutendste Sammlung jüdischer Musik vollständig erschlossen zu haben. Mit Hilfe der detaillierten Beschreibung jedes einzelnen Manuskripts sowie der 5 Indices können nun gezielt die gewünschten Manuskripte identifiziert und aus dem entlegenen Cincinnati als Mikrofilm angefordert werden. Besonders hilfreich ist dabei die „Variantenliste“, d. h. zur Beschreibung eines jeden Manuskripts gehören die Querverweise auf andere Versionen derselben Melodie, die zum Katalog gehören. Immerhin konnten 948 Querverweise gefunden werden, was beweist, daß ein Großteil des Repertoires volksmusikalischen Charakter hat.

Wenn man nun das gesamte Repertoire betrachtet, so zeigt sich die enorme Vielfalt jüdi-

scher Synagogenmusik in ganz Europa. Dabei reicht das Répertoire von Notierungen des alttestamentarischen Sprechgesangs, dem eigentlichen Herzstück jüdischer Musik, über einstimmige Melodien zu „musikträchtigen“ Schlüsseltexten der Liturgie wie z. B. das *qaddish* (von dem die christliche Liturgie ihr Sanctus erbte), das mit 357 Melodieeinträgen vertreten ist, bis zu mehrstimmigen Chorsätzen und Kantaten wie sie im 18. Jahrhundert in den italienischen Synagogen praktiziert wurden.

Besonders praktisch für den Benutzer sind die 5 Indices. In Index I sind die Textanfänge auf Hebräisch aufgelistet, was nicht immer ganz einfach ist, denn oft fehlt den Melodien eine genaue Textunterlegung; sie konnten oft im Vergleich mit anderen Versionen mit Textunterlegung rekonstruiert werden. Index II listet alle Melodienanfänge nach einem numerischen System (ohne Angabe des Rhythmus) auf. Der III. Index ist ein Namenregister der Kantoren, Autoren etc. Index IV ist eine Synopsis der mehrstimmigen Kompositionen. Index V ist schließlich der Generalindex, der alle termini technici, liturgische Fachausdrücke etc. enthält. Das Werk schließt mit der Check-Liste der im Druck erschienenen Werke jüdischer Musik mit hebräischem Text.

Es handelt sich somit um ein Standardwerk, das in einmaliger Form das Erbe jüdischer Musik systematisch zusammenfaßt und ein unentbehrliches Nachschlagewerk für die Forschung sowie den Liebhaber und Kenner jüdischer Musik darstellt.

(September 1992)

Reinhard Flender

FRANCESCA FERRARESE/CRISTINA GALLO: *Il fondo musicale della Biblioteca Capitolare del Duomo di Treviso*. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo 1990. XXVII, 395 S. (*Cataloghi di fondi musicali italiani* 12.)

STEFANO DE SANCTIS/NADIA NIGRIS: *Il fondo musicale dell' I.R.E. Istituzioni di Ricovero e di Educazione di Venezia*. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo 1990. XXXVII, 324 S. (*Cataloghi di fondi musicali italiani* 13.)

Unter dem Patronat der italienischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft und in

Zusammenarbeit mit dem Répertoire International des Sources Musicales (RISM) werden seit einigen Jahren wenig bekannte Musikalienbestände Italiens systematisch erfaßt und seit 1982 in Katalogen erschlossen.

Verzeichnet ist jeweils das komplette handschriftliche und gedruckte Material, in Band 13 darüber hinaus auch die kleine Anzahl (6) vorhandener Libretti. Inhalt und Zusammensetzung eines Bestands geben jedoch auch eine unterschiedliche Anlage des Katalogs vor. Der 25 Manuskripte — 17 Chorbücher und zwei Stimmbuchsätze des 16. und 17. Jahrhunderts, ein Manuskript aus späterer Zeit — und 10 Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts umfassende Dombestand in Treviso, mit über 800 Kompositionen, aber nur ca. 120 genannten Komponistennamen, ist nach Signaturen geordnet. Voraus gehen fünf Choralhandschriften ohne Signatur, unter ihnen ein wertvolles Antiphonar aus dem 14. und ein Fragment des 15. Jahrhunderts (die drei anderen Codices stammen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts). Zahlreiche Musikalien, vor allem auch des 18. und 19. Jahrhunderts, gingen während des 2. Weltkrieges verloren. Sie werden aber am Schluß des Katalogs aufgrund alter Inventare aufgeführt und zeigen anschaulich Umfang und Vielfalt des kirchlichen Musizierguts.

Im Katalog 13 sind die aus dem Anfang des 18. und aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammenden 463 Manuskripte und 9 Drucke, unter ihnen ein großer Teil aus dem ehemaligen Ospedale dei Derelitti ai SS. Giovanni e Paolo in Venedig, jeweils nach Komponisten geordnet, denen die neun Sammelhandschriften (Nr. 455–463) angehängt sind (die Anonyma finden sich zu Beginn des Komponistenalphabets). Diese Anlage ist übersichtlich und ermöglicht das rasche Auffinden eines Komponisten und seiner Werke, zumal dieser auch im oberen Leistentitel angezeigt ist.

Wie die vorhergehenden, so zeichnen sich auch die neuesten Bände durch Wiedergabe aller, das Material ausschöpfender Informationen und ansprechende und vorbildliche typographische Präsentation aus: Ausführliche Beschreibungen der Quellen und detaillierteste Aufschlüsselung durch Register (Titel, Textanfänge, Namen, liturgische Funktionen in Band 12, Konkordanzen, Textanfänge, Titel, Gattungen, Namen und Rollen in Band 13),

das Werk eindeutig identifizierende, mit der Hand (Bd. 12) oder mit Computer (Bd. 13) erstellte Musikincipits, in Band 12 sogar aller Stimmen, mit Ausnahme für in Werkverzeichnissen, Ausgaben und leider auch in nicht für jeden Benutzer zugänglichen zeitgenössischen Drucken enthaltene Werke, Wasserzeichenabbildungen (in Bd. 12) sowie umfassende Darstellungen zur Geschichte und Zusammensetzung des Bestands. Die einzelnen Einheiten sind, unabhängig von ihrer Signatur, durchnumeriert, wodurch das Zitieren und der Registerverweis erleichtert wird.

Während von den wenigen genannten Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts in Band 12 viele auch in anderen Manuskripten und Drucken überliefert sind, finden wir in Katalog 13 geistliche Werke, Kantaten und Opernstücke sowie einige wenige Instrumentalwerke vor allem von italienischen Komponisten. Aber auch Händel, Haydn, Mozart, Naumann u. a. sind vertreten.

Die stets diffizile und große Erfahrung voraussetzende Datierung eines Manuskripts wurde in beiden Katalogen äußerst vorsichtig und weiträumig vorgenommen: angegeben ist entweder das Jahrhundert, seine Mitte oder die erste bzw. zweite Hälfte. Dem Benutzer überlassen bleibt somit, stets von neuem diesen Zeitraum aufgrund von Lebensdaten der Komponisten und Erstdruck-, Kompositions- und Aufführungsdaten enger einzugrenzen. Diese zusätzlichen Informationen wären an der entsprechenden Katalogstelle nützlich und willkommen gewesen, zumal die zahlreichen Opernstücke erstaunlich vielen Opern zugeordnet werden konnten. (In Band 12 sind zumindest die Daten eines Erstdrucks für die Werke des 16. und 17. Jahrhunderts genannt).

Das schmälert aber nicht den Wert dieser vorzüglich erarbeiteten Kataloge. Es ist von großem Verdienst, die vielen verborgenen Schätze in italienischen Sammlungen zu heben, detailliert zu beschreiben und damit der Forschung bekannt und zugänglich zu machen. (Oktober 1992) Gertraud Haberkamp

Periodica Musicalia (1789—1830). Im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz bearbeitet von Imogen FELLINGER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. L, 1259 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 55.)

Der umfangreiche Band bietet ein genaues Inhaltsverzeichnis aller in den Jahren 1789—1830 periodisch, d. h. in regelmäßigen zeitlichen Abständen erschienenen musikalischen Sammlungen und ist somit „eine Art von Parallel-Band“ zum *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, das von derselben Herausgeberin 1968 im gleichen Verlag als Band 10 der *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* veröffentlicht wurde. Im Gegensatz zu den Musikzeitschriften sind in den *Periodica Musicalia* allerdings ausschließlich musikalische Werke erschienen, ihre Erscheinungsweise entspricht jedoch völlig derjenigen von Zeitschriften, also in periodischer Folge, nach Nummern und Jahrgängen gezählt und im Abonnement erhältlich.

In einem umfangreichen „historischen Überblick“ (S. XI—XXXV) bietet die Herausgeberin die Geschichte der *Periodica musicalia* von den ersten Anfängen bis zum Ende des eigentlichen Bearbeitungszeitraumes (1789—1830), der natürlich besonders eingehend behandelt wird. Wie sich zeigt, war eine derartige Veröffentlichungsweise für musikalische Werke auch in den vorhergehenden Zeiten bereits durchaus geläufig; daß sie gegen Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts nochmals einen Aufschwung erfuhr (und gelegentlich bis in unser Jahrhundert fortlebte), wurde jedoch bisher kaum beachtet. Denn wohl niemand hatte eine wirkliche Kenntnis von der Zahl, dem Umfang, der Verbreitung und dem Inhalt dieser im Musikleben ihrer Zeit vor allem bei den nicht eigentlich professionellen Musikern eine offensichtlich ganz beachtliche Rolle spielenden Publikationen, zumal ihre Fundorte heute über ganz Europa und die USA verstreut sind und sehr oft (wenn überhaupt) nur einzelne Bibliotheken über vollständige Reihen dieser Sammelwerke verfügen. Gerade aus letzterem Grunde ist man sehr dankbar, daß auch Mikrofilme, Xerokopien und Reprints (mit entsprechender Kennzeichnung) aufgeführt sind; dies dürfte manchem manche Arbeit erleichtern.

Den größten Gewinn für den Benutzer bieten aber auf alle Fälle acht den Inhalt des Bandes aufschließende Register: Titel der *Periodica musicalia*, Herausgeber, Erscheinungsorte, Verleger und Drucker, Komponisten, Textverfasser, Titel und Textanfänge von Vokal- und Bühnenwerken, Titel von Instru-

mentalwerken. Erst durch sie werden die an die eintausend Seiten umfassenden Beschreibungen der erfaßten Drucke ohne umständliches Durchhackern des Ganzen geradezu mühelos nutzbar. Dies zeigt am besten der Umfang dieser Register: Kommen die der Titel, Herausgeber, Erscheinungsorte und Verleger noch mit einigen Seiten zweiseitigen Kleindruckes aus, so umfaßt das Register der Komponisten über 30, das der Textverfasser 16, das der Titel und Textanfänge von Vokal- und Bühnenwerken 170 und das der Titel von Instrumentalwerken nochmals 55 Seiten, wohlgemerkt auch dies alles in Kleindruck mit 70 Zeilen in jeder der beiden Spalten! Die Benutzung dieser Register als Titelbuch zum Nachschlagen der Namen anonym oder mit unvollständiger Autorenangabe veröffentlichter Kompositionen, die auch hier vielfach erst eruiert werden mußten, bietet sich somit geradezu von selbst an.

Der Wert dieser Erschließungsarbeit steht und fällt allerdings mit deren Zuverlässigkeit. Und hier bürgt der Name der Herausgeberin, die sich schon mehrfach an derartigen bibliographischen Arbeiten bewährt hat, für die unerläßliche Qualität. Welche enorme Erleichterung solche Publikationen für die Forschung mit sich bringen, weiß wohl nur der in vollem Umfang zu schätzen, der selbst einmal die berühmte Stecknadel im Heuhaufen un bearbeiteter Quellen zu suchen gezwungen war. So sind wir der Verfasserin zu ehrlichem Dank verpflichtet, desgleichen aber auch der Franz-Thyssen-Stiftung dafür, daß sie einem so nützlichen Unternehmen ihre Förderung ange-deihen ließ, die es ermöglicht hat, das Arbeitsergebnis trotz der heutzutage erheblichen Kosten als benutzerfreundliches und haltbares Buch (fester Einband und Fadenheftung) vorzulegen und nicht als gelumbeckte Broschur oder gar nur als ohne weitere Hilfsmittel nicht benutzbare Microfiches.

(Oktober 1992)

Hans Schmid

Imago Musicae IV/1987. Hrsg. von Tilman SEEBASS, Paule GUIOMAR, Tilden RUSSELL und Kathryn HORSTE. Basel-Kassel-London: Bärenreiter-Verlag/Durham, North Carolina: Duke University Press (1988). 366 S., Abb. (Internationales Jahrbuch für Musikikonographie des Internationalen Repertoariums der Musikikonographie.)

Imago Musicae V/1988. Hrsg. von Tilman SEEBASS und Tilden RUSSELL. Basel-Kassel-London: Bärenreiter-Verlag/ Durham, North Carolina: Duke University Press (1989). 260 S., Abb. (Internationales Jahrbuch für Musikikonographie des Internationalen Repertoariums der Musikikonographie.)

Nachdem mit Band 6 von *Imago Musicae* das Verlagshaus gewechselt hat (Mitteilung der Studiengruppe Musikikonographie vom 11. September 1991), schließen die hier vorzustellenden Bände 4 und 5 eine erste Phase (1985—1988) in der Geschichte dieses ebenso neuartigen wie nützlichen Publikationsorgans ab. Im vorliegenden Band 4 — Tagungsbericht *De l'image à l'objet* (Paris, 4.—7. September 1985) — sind die Anfänge einer wissenschaftlichsystematischen Musikikonographie aus Pariser Sicht skizziert (Jacques Thuillier, Josiane Bran-Ricci, vgl. auch das Nachwort von Barry S. Brook), die eng mit dem Interesse und den Aktivitäten von Geneviève Thibault de Chambure verbunden sind. Dem zehnjährigen Gedenken ihres Todes war dieses Colloquium gewidmet, was die auch sprachlich französische Ausrichtung der Beiträge (16 von 21) erklärt.

Mit den vier Sektionen „De l'image à l'idée musicale“, „De l'image à la vie musicale“, „De l'image au musicien“ und „De l'image à l'instrument“ war das riesige Gebiet in die maßgeblichen Schwerpunkte gegliedert: Musikanschauung, musikalische Sozialgeschichte, Musikbiographik und Instrumentenkunde. Wechselseitige Überschneidungen konnten sich nur positiv auswirken. Von den Musikinstrumenten aus ergaben sich auch Bezüge zur längst verselbständigten historischen Aufführungspraxis (Verwendung des Cello-Stachels: Tilden A. Russell).

Fast alle Einzelbeiträge zeigen die Suche nach einer diesem Teil der Musikwissenschaft angemessenen Methode, denn „toute image est suspecte“ (Thuillier, S. 14). Zu einer einheitlichen Meinung zum musikwissenschaftlichen Quellenwerk von Werken der Bildenden Kunst konnten die TeilnehmerInnen — der erfreulich hohe Frauenanteil rechtfertigt in besonderem Maße den Gebrauch dieser modischen Schreibart — natürlich nicht gelangen: Zu unterschiedlich sind die „Bildsorten“ und die Motivationen wie Voraus-

setzungen der Künstler selbst. Der Radius musikikonographischer Sicherheit reicht von „erheblich“ (Bestätigung einer Gambendarstellung durch einen kunstvoll geschnitzten Saitenhalter: Pierre Jaquier, S. 319) bis „gering“ (Musikerporträts als „La moins satisfaisant dans le domaine de l'iconographie musicale“: Nanie Bridgman, S. 169). Andererseits kann die musikwissenschaftliche Analyse von Bildern auch der Kunstgeschichte nützen: H. Colin Slim identifizierte bei Tintoretto's *Musizierenden Frauen* zwei abgemalte Tonsätze und gewann so das Jahr 1566 als *Terminus a quo* für das Entstehen des Bildes (vgl. S. 71). Pierre Abondance hat das erhellende Wechselverhältnis zwischen den Disziplinen schon im Titel seines Beitrags angesprochen: *Protection de l'objet par l'image, authentification de l'image par l'objet* (S. 271).

Der zeitliche Rahmen dieses Kongreßberichtes ist weit gespannt: vom fünften vorchristlichen Jahrhundert in China, wo ein vollständiges „Hoforchester zweiter Ordnung“ erhalten ist (Werner Bachmann), bis ins zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts (Pariser Musikerphotos, vorgestellt durch Danièle Pistone). Die obligatorische Engelmusik ist so auf ein erträgliches Maß reduziert. Weitere Beiträge stammen von Nicole Sevestre, Tilman Seebaß (zugleich Herausgeber), Irène Mamczarz, Walter Salmen, Catherine HomoLechner, Claudie Marcel-Dubois, Catherine Massip, Gabriele Busch-Salmen, Zoltán Falvy, Joël Dugot, Elena Ferrari-Barassi, Sylvette Milliot, Florence Gétreau und Josine Bran-Ricci (Reihenfolge der Referate).

Band 5 derselben Reihe stellt sich wieder als echtes wissenschaftliches Jahrbuch dar, dessen Inhalt aus freier Forschung kommt. Der Kreis der Beiträger ist erheblich kleiner als im thematisch gelenkten Kongreßbericht, eine Katalog-Fortsetzung (Howard Mayer Brown zum *Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Matter*) und eine laufende Bibliographie (1985-1987) werden geboten. Von den vorhin genannten Forschungsschwerpunkten dominiert nun die Musikanschauung, und sie kommt in zwei weiteren Teilgebieten der Musikwissenschaft zur Geltung: Ältere Musikgeschichte und Musikalische Volks- und Völkerkunde.

Der Akzent liegt (mit vier Beiträgen und dem Katalog) auf dem Mittelalter bzw. auf dem Zeit-

raum vom 8. Jahrhundert bis um 1500. Elizabeth C. Teviotdale zeigt die Fundierung eines auch mit Boethius verbundenen Bildtypus in der Cassiodor-Tradition (*The Filiation of the Music Illustrations in a Boethius in Milan and in the Piacenza "Codice magno"*). Daß illuminierte Anfangsbuchstaben von Psalmtexten deren Aussage vorausnehmend abbilden und was dies für den Musikbegriff bedeutet, erfährt man von Martin von Schaik. Das ‚E‘ von Psalm 80 (= „Exultate“) zog Glockenspiele an und damit (in der Idee einer allumfassenden Ordnung) das ‚Gewicht‘ (pondus). Mensura und numerus wurden mit Psalm 1 (B = „Beatus“) und 80 (C = „Cantate“) erreicht (*The Cymbala in Psalm 80 Initials: A Symbolic Interpretation*, bes. S. 34). Franca Trinchieri Camiz (*Augustinian Musical Education and Redemption in the 15th-Cent. Caracciolo del Sole Chapel, Naples*) möchte in einem instrumentalen Dreierensemble das Clavichord auf die praktische, aktuelle Musik beziehen, Psalter und Glocken aber auf die Musiktheorie (S. 59). Doch im erstgenannten Instrument verbirgt sich das klassische Theoretiker-Werkzeug, das Monochord. *Die musizierenden Engel des Genter Altars* reizten Alexandra Goulaki Voutira zu einem neuen Rekonstruktionsversuch der musikalisch-liturgischen Situation: Die Orgel beende das vokale Agnus Dei, die Streicher rüsten sich zu Psalm 150,4.

In der Musikalischen Volks- und Völkerkunde (vier Beiträge) geht es (wieder in originaler Reihenfolge) um die christlichen Pastoralien Siziliens, die mannigfache Beziehungen zum Volkstheater haben (Nico Staiti, *Identificazione degli strumenti musicali e natura simbolica delle figure nelle „Adorazioni dei pastori“ siciliane*), um den militärisch seit je unruhigen Balkan (Koraljka Kos, *Osten und Westen in der Feld- und Militärmusik an der türkischen Grenze*), um ethnische Gruppen (Juden und Polen) in den USA (Mark Slobin, *Icons of Ethnicity: Pictorial Themes in Commercial Euro-American Music*) und um ein sibirisches Turkvolk (Ernst Emsheimer, *On the Ergology and Symbolism of o Shaman Drum of the Khakass*). In dieser ‚Abteilung‘ wird die Musikikonographie bis in die Gegenwart verfolgt, wobei ästhetische Skrupel im Betrachter allerdings nicht aufkommen dürfen: Slobin prüft die zeitlose Antinomie ethnischer Minderheiten (Be-

wahrung der Eigenheiten und Assimilierung) an Bildern auf Schallplattenhüllen.

Wie in Band 4 von *Imago Musicae* läßt in Band 5 die Qualität der Abbildungen manchmal Wünsche offen, was sicher vor allem an der Papierqualität liegt. Bei den hohen Kosten eines solchen Unternehmens muß man sich wohl damit abfinden. Das technische Risiko der Bildmontage hat nur zu einer Panne geführt (in Band 4 Wiederholung der Reliquiar-Abbildung von S. 231 aus S. 355), und die editorische Leistung verdient allen Respekt.
(Oktober 1992) Werner Braun

ROBERT N. FREEMAN: *The Practice of Music at Melk Abbey. Based upon the Documents, 1681–1826.* Wien. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1989. 523 S. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 23.)

Freemans neue Publikation über die Musikpraxis bei den Benediktinern in Melk füllt eine Lücke in der Musikgeschichte. Früher veröffentlichte Studien über Melk haben das Musikleben im Stift und seine Bedeutung für die Musikgeschichte Österreichs, besonders Wien, nicht genügend betont oder nicht ausführlich genug behandelt.

Der vorliegende Band bezieht seine Quellen hauptsächlich aus sechs Melker Archiven: dem Musikarchiv des Stifts (das Freeman zum Teil betreut), dem Stifts-Archiv (jetzt Prälaten-Archiv genannt), dem Kanzlei-Archiv (Wirtschafts-Archiv), dem Melkerhof-Archiv (Wiener-Archiv), der Stiftsbibliothek (einschließlich Handschriften-Kammer) und dem Archiv der Melker Pfarrkirche. Anhang C, der mit 156 Seiten mehr als ein Viertel des Buches ausmacht, enthält die redigierten Transkriptionen aller einschlägigen Dokumente (oft in Ausschnitten) in der Originalsprache. Weil die meisten Notenhandschriften, die im Melker Musikarchiv noch aufbewahrt werden, aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen, wird dieser Zeitraum natürlich bevorzugt behandelt. In dieser Zeit bekleideten Robert Kimmerling, Rupert Helm und Franz Schneider u. a. das Amt des *Regens chori*.

Die fünf Kapitel haben folgende Themen: Einleitung zu Stift Melk und den Quellen, die

Musik-Ensembles und die Hauptmusiker, Musik bei Festen, Feiern und im täglichen Leben, Musik für das Theater und die musikalischen Beziehungen zwischen dem Stift Melk und anderen Orten (z. B. Passau, St. Pölten, Wien) oder Komponisten (z. B. Joseph Haydn). Man bekommt einen ausführlichen Eindruck von den darstellenden Künsten, die das Kulturleben Melks bereicherten. Hierin sind Theater und wohl auch Tänze inbegriffen. Freeman bietet detaillierte Biographien von einigen größeren und kleineren Melker Meistern. Sowohl das normale musikalische Brauchtum als auch ungewöhnliche musikalische Geschehnisse (einschließlich Skandale und Tragödien) werden beschrieben. Freeman teilt einige interessante neue Fakten mit: z. B. Melks Orgelbau-Industrie, eine Theorie über das sogenannte *Kleine Quartbuch*, die Bestätigung für die Existenz eines Bruders von Albrechtsberger, Anton Johann, Unterhaltungsmusik für Fasching oder die Maifeier, musikalische Reisen, die Rolle der Thurnermeister sowie einige Berichtigungen zu seinem Artikel „Melk“ im *New Grove*. Über die Aufführungspraxis und die Theatermusik im Stift lernt man auch viele Einzelheiten.

Anhang A ist ein alphabetisches, mit Anmerkungen versehenes Register von 137 bekannten Chorknaben aus den Jahren 1676–1789. Anhang B bietet ein wertvolles, gut kommentiertes Register von 51 Gelegenheitswerken (i. e. *Ludi caesarei*, deutsche Intermedia und Singspiele, *Applausus musicus* oder Singgedichte, gesprochene deutsche Spiele mit musikalischen Zwischenspielen und Chorkantaten) aus den Jahren 1686–1785. 43 lehrreiche Bilder beleben die Geschichte der anderthalb Jahrhunderte.

Trotz sorgfältiger Redaktion ist das Buch leider nicht ganz benutzerfreundlich. Das Inhaltsverzeichnis bietet nicht die Unterabteilungen der Kapitel, die als Führer durch das Buch dienen könnten, und es gibt nur ein Namenregister. Ein Sachregister wäre für den Musikhistoriker ebenfalls nützlich.

Trotzdem ist Freemans Text immer außerordentlich lesbar und interessant. Allerdings wäre in den verschiedenen biographischen Skizzen etwas mehr Vorsicht bei den Hypothesen zur Personenidentifikation und zu den verwandtschaftlichen Beziehungen angebracht (z. B. S. 119). Bei einigen der zitierten

Werke wurde es versäumt, auf die Frage der Authentizität hinzuweisen (z. B. bei Haydns *Requiem* [!] S. 211); hier wären noch einige Forschungen nachzuholen. Man sieht der geplanten Veröffentlichung von Freemans Studien über Melker Wasserzeichen und Kopisten erwartungsvoll entgegen (S. 37, Anm. 44).

Für die Geschichte des musikalischen Lebens an Klöstern in Österreich ergänzt Freemans Publikation z. B. jene von Altman Kellner über Stift Kremsmünster (1956). Und für Historiker, die nur Englisch können, ist der Band eine willkommene Einleitung zu einem wenig bekannten, aber bedeutenden Stück Kulturleben des 18. Jahrhunderts.
(Oktober 1992) Bruce C. MacIntyre

DAVID KIMBELL: *Italian Opera. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XVII, 684 S., Abb., Notenbeisp.*

Eine zusammenfassende Darstellung der Geschichte der italienischen Oper zu verfassen, ist keine leichte Aufgabe. Der große Einfluß, den Italien als Mutterland der Oper zeitweise auf ganz Europa ausgeübt hat, erschwert zudem für gewisse Epochen, man denke z. B. an das 18. Jahrhundert, eine Eingrenzung des zu behandelnden Stoffes. Italienische Opern hat es eben zeitweise nicht nur in Rom, Neapel oder Mailand gegeben, sondern auch in Wien, London oder Dresden. David Kimbell schickt denn auch seiner Operngeschichte ein Vorwort voraus, in dem er kurz erläutert, nach welchen Kriterien er sein Werk strukturiert und das Material ausgewählt hat. Dabei beruft er sich einerseits auf eine italienische Operntradition, deren ‚italianità‘ er in der sich anschließenden Einleitung des Bandes näher erläutert, gibt aber andererseits zu verstehen, daß sich seine Ausführungen auf die Oper in Italien beschränken. Das Buch müßte also nicht den Titel *Italian Opera*, sondern vielmehr *Opera in Italy* tragen und ist damit in seiner Zielsetzung weit weniger anspruchsvoll als der Titel zunächst verheißt. Methodisch ist diese geographische Eingrenzung jedoch ein sinnvoller Weg, um die Ausführungen auf ein überschaubares Maß reduzieren zu können. Das Werk ist in sechs Kapitel gegliedert, die sich teils mit einer be-

stimmten Epoche, teils mit einer bestimmten Kategorie von Oper befassen. So steht im Part I (The origins of opera) das 16. und frühe 17. Jahrhundert als Epoche im Vordergrund, während Part IV (The tradition of comedy) die Geschichte der Opera buffa nachzeichnet. Weitere Kapitel beleuchten die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts (The Venetian hegemony), die Opera seria, und die romantische Oper (Romantic opera). Das sechste Kapitel (Cosmopolitanism and decadence) ist den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts und dem Verismo gewidmet und ist das einzige, das nicht mit der Besprechung eines für die abgehandelte Epoche oder Kategorie von Oper beispielhaften Werks schließt. Warum der Autor hier von seinem bewährten Schema abweicht, ist unklar. Ebenso ist nicht ganz verständlich, weshalb er die „generazione dell' ottanta“ ausklammert. Kimbell begründet diese Entscheidung damit, daß die Musik besager Komponisten nicht mehr die Züge der italienischen Operntradition trage (S.xiv). Blicke er bei seinem Grundkonzept Oper in Italien, wären Malipiero, Pizzetti und Casella aber zumindest teilweise in die Darstellung aufzunehmen.

Bei Komponisten, deren gründliche Erforschung noch aussteht, hat sich der Autor nicht bloß auf die spärliche Literatur gestützt. Im Fall von Saverio Mercadante z. B. hat er sich offensichtlich auch mit den musikalischen Quellen selbst beschäftigt. Dennoch ist Kimbell nicht gegen Irrtümer oder Versehen gefeit. Da der hier zu Gebote stehende Raum begrenzt ist, nur in Stichpunkten einige Anmerkungen zu den Ausführungen zur Buffa. Die Behauptung, daß die Farsa aus dem Intermezzo hervorgehe ist so nicht zu halten. Die Forschungsergebnisse zur Farsa in Musica der Fondazione Cini scheinen dem Autor unbekannt zu sein, weshalb er diese gerade für das auslaufende 18. und frühe 19. Jahrhundert wichtige Erscheinungsform der Buffa nur en passant erwähnt. Ferner unterscheidet er nicht zwischen dem Intermezzo metastasianischen und dem römischen Typs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Weiterhin erweckt Kimbell mitunter beim Leser den Eindruck (S. 314), bei dem Terminus Opera buffa handle es sich um eine im 18. Jahrhundert übliche Gattungsbezeichnung und nicht um einen allgemeinen Sammelbegriff.

Das Werk verfügt über ein ausführliches Literaturverzeichnis. Im Text wird jedoch nur hie und da auf die zugrundeliegende Sekundärliteratur verwiesen, so daß es leider für den Leser nicht immer möglich ist, die Quellen der Aussagen zu ermitteln. Dennoch bleibt das Werk insgesamt eine anschauliche und aufschlußreiche Darstellung der italienischen Operngeschichte.

(September 1992)

Daniel Brandenburg

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.

Die Gewohnheit, Festschriften für renommierte Forscher aus mehr oder weniger beliebigen Aufsätzen zusammenzustücken, weicht zunehmend der Tendenz, derlei Publikationen um einen thematischen Schwerpunkt zu zentrieren. Siegfried Kross mit einem Band, der *Beiträge zur Geschichte des Konzerts* versammelt, zu ehren, lag insofern nah, als der Jubilar sich zum einen über *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann* habilitiert hat und zum anderen der terminologisch ausgerichtete Beitrag *Concerto — concertare und conserere*, den Kross 1966 auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Leipzig zur Diskussion stellte, zu seinen zentralen und vielbeachteten Arbeiten zählt. Daß der Band sich auf beide Bereiche, auf das Instrumentalkonzert wie auch auf die Bedeutungsvielfalt des Konzertbegriffs vor allem im 17. Jahrhundert bezieht, ist also im Blick auf den Geehrten sinnvoll, hätte aber einen anderen Titel der Schrift wünschenswert erscheinen lassen, denn die „Geschichte des Konzerts“ (im Singular) suggeriert einen historischen Abriss des Instrumentalkonzerts und damit eine in sich konsistente Thematik. Das wäre eine konsequente Konzeption gewesen, die allerdings gleichsam als Gerüst des Ganzen sehr wohl zu erkennen ist. Nicht mit dem Instrumentalkonzert befassen sich die Beiträge von Günther Massenkeil, dessen allzu knappe Bemerkungen *Zu einigen dialogischen Concerti des frühen 17. Jahrhunderts* den Charakter einer Pflichtübung nicht verleugnen können, Carmen Debryn (eine sehr aufschluß-

reiche Darstellung von Brahms' Bearbeitung der Bachschen ‚Concerto‘-Kantate *O ewiges Feuer* BWV 34), Eitelfriedrich Thom (mit sehr marginalen Ausführungen zur *Entwicklung mitteldeutscher Musikfeste in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*), Michael Musgrave, dessen biographischen Skizze der Geigerin Marie Soldat schlichtweg nicht in diesen Band hineingehörte, und schließlich Monika Schmitz-Emans, die sich mit der Novelle *Concierto barocco* von Alejo Carpentiers auseinandersetzt. Auch der Beitrag von Matthias Wendt zu terminologischen Fragen der Probleme konzertierender Instrumentalpartien bei Johann Sebastian Bach ist am Rande der gegebenen Thematik beheimatet. Der größte Teil der Festschrift ist indessen der Entwicklung des Instrumentalkonzertes zwischen Telemann und Lutoslawski gewidmet. Gewisse Schwerpunkte ergaben sich dabei — wohl mehr oder weniger zufällig — durch das Interesse mehrerer Autoren für einen Komponisten. So wird das Konzertschaffen Bachs in vier Beiträgen behandelt, unter denen Christian Martin Schmidts Beobachtungen zu *Stabilität und Varietät* im ersten Satz des *Vierten Brandenburgischen Konzerts* besonderes Interesse verdienen; Wolfram Steinbeck und Ulrich Konrad befassen sich mit Mozart, und abermals vier Autoren widmen sich den Konzerten Brahms'. George S. Bozarth's Deutung des *Ersten Klavierkonzerts* op. 15 auf dem Hintergrund von Brahms' E.T.A. Hoffmann-Begeisterung erweist sich dabei als einer der ergiebigsten Beiträge des Bandes. Den beiden Konzerten Regers sind seltsamerweise drei Beiträge gewidmet. Martin Möller und Susanne Popp setzen sich beredt für das Klavierkonzert ein, Susanne Shigihara legt ein Plädoyer für das Violinkonzert vor. Weitere Aufsätze befassen sich mit Händel, Haydn, Beethoven, Schumann, auch das 20. Jahrhundert ist mit Prokofieff und Schostakowitsch vertreten, doch niemand versucht einmal das Instrumentalkonzert im 19. und 20. Jahrhundert unter gattungstheoretischen Fragestellungen zu behandeln, ein Ansatz, der in Helmut Loos' Betrachtung von Klavierkonzerten Liszts und Draeseke's zumindest am Rande angesprochen wird.

Ein von Ulrich Konrad zusammengestelltes Verzeichnis der Schriften von Siegfried Kross rundet die Festschrift ab, deren Beiträge insge-

samt ein bisweilen erschreckendes Niveaufälle zeigen. Man vergleiche etwa die im Stil einer durchschnittlichen Hauptseminarsarbeit gehaltenen *Studie* über Bruchts *Schottische Fantasie*, die Bernhard Hartmann vorlegt, mit Rainer Cadenbachs scharfsinniger und konzentrierter Analyse des *Cellokonzerts* von Lutoslawski (der im übrigen immer falsch geschrieben wird).
(September 1992) Thomas Seedorf

FELIX FRIEDRICH: Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost. Leben-Werk-Leistung. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 227 S., Abb.

FRANZ-HARALD GRESS: Die Klanggestalt der Orgeln Gottfried Silbermanns. Frankfurt: Erwin Bochinsky/Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 160 S., 24 Abb.

In westdeutschen Lizenzausgaben erschienen im Jahre 1989 zwei unter DDR-Bedingungen entstandene organologische Abhandlungen. Sie griffen der teilweisen Neuordnung der deutschen Verlagslandschaft im Zuge der deutschen Wiedervereinigung sozusagen voraus. Gegenstand der Untersuchungen sind zwei der bedeutendsten mitteldeutschen Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, Gottfried Silbermann und Heinrich Gottfried Trost.

Heinrich Gottfried Trost zählt zu jener Gruppe bedeutender Orgelbauer, die eine relativ kleine Werkstatt unterhielten und ein zahlenmäßig nicht sehr großes Oeuvre hinterließen, darunter aber herausragende Werke, deren angemessene restauratorische Betreuung einer gründlichen organologischen Fundierung bedarf. Die Krux vieler restauratorischer Maßnahmen ist ja das mangelhafte Fundament, das in der archivalischen Aufarbeitung und der Instrumentenaufnahme nicht nur des in Frage stehenden Orgelwerkes, sondern möglichst aller Instrumente einer Werkstatt bestehen mußte. Schwerpunkte der Arbeit Friedrichs sind eine geraffte Darstellung der einzelnen Parameter von Trosts orgelbautechnischen Bauprinzipien, vom Gehäuse über die Pfeifen bis hin zu Intonation und Stimmungsarten. Sie werden in einem ausführlichen Anhang ergänzt durch die diplomatische Wiedergabe der einschlägigen zeit-

genössischen Archivalien sowie Angaben zur weiteren Geschichte des Instruments. Darüber hinaus greift Friedrich Einzelaspekte heraus: fast obligatorisch Trosts Beziehungen zu Johann Sebastian Bach und Gottfried Silbermann, aber auch das bisher kaum untersuchte Phänomen von Parallelentwicklungen im Werk Trosts zum zeitgenössischen süddeutschen Orgelbau. Wohl aufgrund des derzeit dürftigen Forschungsstandes, teils auch um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, konnte Friedrich hier manchen Punkt nur anreißen. Gerade im letzten Punkt ist an archivalisch oft schwer belegbare Kunstreisen von Orgelbauern oder Wanderschaften von Gesellen zu denken.

Gottfried Silbermann, obwohl nur in einem sehr eingeschränkten Umkreis um Freiberg tätig, war von beispielhafter Ausstrahlung und Wirkung. Silbermann hat — auf höchstem Niveau arbeitend — wesentliche Parameter seiner Bauprinzipien nicht zuletzt aus Gründen rationeller Produktion schematisiert. Dies erleichtert Untersuchungen wie jene von Frank-Harald Greß. Im Zentrum der Arbeit stehen nach einer kurzen Einführung in Leben und Werk Silbermanns (hier gelingen Greß immerhin einige interessante Ergänzungen des bisherigen Wissensstandes; aufgrund von neu interpretierten Orgelcarmina erhöht sich nach Greß' Meinung etwa die Zahl der von Silbermann erbauten Werke auf mindestens 51) eine sehr eingehende Untersuchung von Silbermanns Dispositions-, Mensurations- und (soweit heute noch ablesbar) Intonationsprinzipien. Greß konnte hier auf die Arbeitsunterlagen der die Silbermann-Orgeln restauratorisch betreuenden Orgelbauwerkstätten zurückgreifen, wodurch die vorliegende Arbeit ganz wesentlich gewinnt. Ergebnis ist die Veröffentlichung wirklich eingehender Vermessungen des Pfeifenmaterials (incl. Wandstärken, Untersuchungen zu den Legierungen etc.), die kaum einen Wunsch offen lassen. Umfassendere Angaben zu Messuren von Zungenstimmen, die von Silbermann ja in erfreulich großer Zahl original erhalten sind, werden kaum je publiziert worden sein. Über diesen mehr orgelbaukundlichen Teil hinaus enthält die Arbeit aber auch Exkurse in Themenbereiche wie die Wechselbeziehung von

Orgelbau und Orgelmusik etwa im Bereich der Registrierpraxis, die das Interesse von Interpretenseite finden sollten.
(Dezember 1992) Michael Ladenburger

Die Musik des Mittelalters. Hrsg. von Hartmut MÖLLER und Rudolf STEPHAN. Laaber: Laaber-Verlag (1991). 464 S., 143 Abb., 120 Notenbeisp., 2 Farbtafeln. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 2.)

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein“, so möchte man mit Goethes Faust ausrufen, wenn man den Mittelalterband des *Neuen Handbuches der Musikwissenschaft* mit dem vor 60 Jahren erschienenen der Bücken-Reihe von Heinrich Bessler vergleicht: Alles andere als spurlos ist das halbe Jahrhundert Mittelalterforschung vorbei gegangen. Da fallen einem beim Durchblättern der ersten Seiten sogleich die Abbildungen von De Chiricos *Le muse inquietanti* (!) und eine Partiturseite von George Crumbs *Musica mundana 1* auf; diese Bilder stehen für die Absicht der Herausgeber, das Studium der mittelalterlichen Musik „zu einem außerordentlich fesselnden Unternehmen zu machen, weil sie den geschichtlichen Horizont der vergangenen Zeit plötzlich ins aktuelle Licht unseres eigenen Lebens- und Erfahrungshorizontes einrücken“ (H. Möller, S. 32). Ein solches Idealprogramm für die Darstellung von rund tausend Jahren einer äußerst komplexen und in keiner Weise homogenen Musikgeschichte konsequent durchzuziehen, ist keine leichte Sache und konnte bei einer Beteiligung von zehn vom Alter und vom wissenschaftlichen Ansatz her sehr unterschiedlichen Mitarbeitern auch nicht durchwegs gelingen. Wenn der Eindruck nicht trügt, so wurden, nicht zuletzt wegen des vom Verlag offenbar eingeschlagenen Eiltempo, die Verbindungen zwischen den einzelnen Mitarbeitern zu wenig gepflegt, so daß sich gewisse durchaus vermeidbare Lücken in der von einem Handbuch geforderten Gesamtdarstellung ergeben mußten; dies selbst dann, wenn man den Herausgebern zustimmt, daß „die Vielfalt der Weisen, in denen hier Geschichte erzählt wird [...] einen Stand des Faches“ spie-

gelt und „in einer Zeit, in der von postmodernem Pluralismus auch auf die Geschichtsschreibung die Rede ist, durchaus als ein Vorzug gesehen werden mag“ (Vorwort). Der überaus reich ausgestattete Band ist dem hochverdienten Mediävisten und Kirchenmusikforscher Helmut Hucke gewidmet.

Zwei Prinzipien sind es, die, trotz der genannten und noch zu nennenden Einwände, die vorliegende Publikation zu einem überaus nützlichen Arbeitsinstrument gerade auch für den Nichtspezialisten werden lassen: Da ist der bewundernswert formulierte und informationsreiche Abschnitt über „Institutionen, Musikleben, Musiktheorie“ der Zeit vor 1100 (H. Möller, S. 129—198) sowie die beiden schönen Einführungen in „Musikleben und Musikanschauung“ des 12./13. bzw. des 14. Jahrhunderts (D. Hoffmann-Axthelm, S. 217—238 und S. 335—351), die im Sinne von Gesamtüberblicken über den Stoff der drei Hauptkapitel („Die Grundlegung der europäischen Musikkultur bis ca. 1100“, „Die Musik des 12. und 13. Jahrhunderts“, „Die Musik des 14. Jahrhunderts“) zu verstehen sind. Sodann sind es die zahlreichen und gut ausgewählten Abbildungen und Notenbeispiele, die dem Band in anschaulicher Weise den Charakter eines Bilder- und Exempelbuches der Musikgeschichte des Mittelalters verleihen. Schade nur, daß die eine der beiden schönen Farbtafeln, welche Landinis autobiografisches Madrigal *Musica son* aus dem Squarcialupi-Kodex bringt, um rund 140 Seiten zu früh erscheint, und daß vom Verlagslektorat weder auf S. 399 noch 403 ein Rückverweis auf die Farbtafel (bei S. 260) angebracht ist.

Zu den weiteren Vorzügen des Bandes zählt, daß die kapitelweise angebrachten Literaturlisten bis in die jüngste Gegenwart geführt sind, wobei allerdings die enorme Zahl an genannten Publikationen eine Aufteilung nach Sachgebieten mehr als nur wünschenswert hätte erscheinen lassen. Wertvolle Dienste leistet dem an Kulturgeschichte allgemein Interessierten die überaus detaillierte Zeittafel (S. 2—24), in der allerdings nicht immer eine perfekte Deckung mit den in den Textteilen genannten Daten besteht; so ist „ca. 1340“ für das Geburtsjahr des für die Musikentwicklung des 14./15. Jahrhunderts so wichtigen Johan-

nes Ciconia durch das von Baumann genannte und nach neuesten Forschungen bestätigte um „1370“ zu ersetzen (vgl. S. 409).

Die den einzelnen Epochen und Gattungen gewidmeten Aufsätze lassen sich von ihrem Konzept her in zwei Grundtypen aufteilen: primär auf historische Fakten ausgerichtete Texte wie z. B. die konzentriert gearbeiteten und informationsreichen Abschnitte über die „lateinischen liturgischen Gesänge in der Karolingerzeit (R. Steiner, S. 33–53), über die „Neuen Ansätze im 9. Jahrhundert“ (A. Haug, S. 94–128) oder, neben andern, das Unterkapitel über die italienische Musik des Trecento (D. Baumann, S. 385–415). In diese Kategorie gehören auch die Abschnitte über die Musik von Notre Dame (A. Traub, S. 239–277), über die Motette des 12./13. Jahrhunderts (W. Frobenius, S. 272–293) und über die französische und englische Musik des 14. Jahrhunderts (K. Kuegle, S. 352–383 bzw. 416–429). Einer zweiten Kategorie gehören die Abschnitte über „Mündliche und schriftliche Überlieferung“ (L. Treitler, S. 54–93) und über „Minne-gesang und Spielmannskunst“ (R. Lug, S. 294–316) an. Es sind dies Aufsätze, die sich mit grundsätzlichen Fragen der Überlieferung auseinandersetzen und die, zusammen mit den Texten von Möller, zum Anregendsten gehören, was der Band zu bieten hat.

Es ist hier nicht der Ort, sich mit dem reichen Inhalt dieses im wahren Sinne des Wortes schönen Buches im einzelnen zu befassen; solches sei den Spezialisten überlassen. Trotzdem sollen zum Schluß noch einige kritische Bemerkungen angebracht werden. Gegen die umfangmäßige Gesamtdisposition der drei großen Kapitel auf rund 180, 117 und 110 Seiten ist nichts einzuwenden. Ohne den Inhalt an Seitenzahlen zu messen, sind damit die Proportionen einigermaßen gewahrt. Fragwürdiger dagegen sind die Verhältnisse im 2. Kapitel zwischen Notre Dame (30 S.) und Motette (20 S.). Hierbei ist es gewiß nicht so sehr das Verhältnis der Seitenzahlen, das stört. Vielmehr äußert sich hier ein Verständnis der Musikgeschichte, das dazu neigt, Traditionell-Usuelles gegenüber Avantgardistischem zu vernachlässigen. Schon die Überschrift „Das Ereignis von Notre Dame“ weist in diese Richtung, verdeckt doch dieser etwas reißerische Titel, bei aller Bedeutung der Pariser Kantoren, die

Tatsache, daß vor, während und auch nach Notre Dame andere Arten von Mehrstimmigkeit existiert haben. Die Polyphonie von Winchester, Santiago de Compostela, Saint Martial, aber auch die mehrstimmigen Ordinariumsvertonungen vor 1300 verschwinden, ganz unabhängig davon, ob diese nun als Vorläufer oder als unabhängig von Notre Dame verstanden werden, fast ganz zwischen den Zeilen. Eine weitere Frage: Gewiß kommt der Motette im Hinblick auf die Entwicklung der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts zentrale Bedeutung zu; daß hier aber (S. 272ff.) eine doch wohl nur schwerlich haltbare Theorie der Motettenentstehung entwickelt wird, stiftet insbesondere für den noch nicht genügend geschulten Leser mehr Verwirrung als Klarheit. Solche persönlich gefärbten Hypothesen gehören, wenn überhaupt, in den Anmerkungsapparat. Nicht ganz zu überzeugen vermag auch die Disposition des Materials des 14. Jahrhunderts. Während die französische Motette (K. Kuegle, S. 355ff.) eine präzise Darstellung erfährt, erstaunt die allzu knappe Beschreibung des französischen Liedes (Kuegle, S. 375ff.) im Verhältnis zur umfassenden Darstellung der zeitgenössischen italienischen Liedkunst durch Baumann (S. 388ff.). Trotz vollständig existierender kritischer Ausgaben der liturgischen Musik Frankreichs (vgl. Ausgaben von H. Stäblein-Harder und G. Cattin/F. Facchin) fehlen, wiederum im Gegensatz zur Darstellung der liturgischen Musik Italiens, Hinweise auf die vielen Ordinariumsätze, die neben dem kurz erwähnten berühmten Zyklus von Machaut aus dem französischen Kulturraum bekannt sind. Auch hier, wie schon bei Notre Dame, eine nicht unbedingt glückliche Vereinzelnung eines Meisterwerkes. Eine schöne Darstellung schließlich erfährt, vor allem gestützt auf F. Ll. Harrison's hervorragende *Music in Britain* die englische Musik des 14. Jahrhunderts (Kuegle, S. 416ff.). Während die bekanntesten Verbindungen Englands zu Frankreich und die Charakteristika der englischen Musik gut herausgearbeitet sind, fehlt ein Hinweis auf die noch immer nicht restlos geklärten Bezüge zu Italien (Auf-tauchen eines ursprünglich englischen Glorias in einer italienischen Quelle sowie Aktivitäten englischer Theoretiker im späten italienischen 14. Jahrhundert).

Die genannten Einwände schmälern den Gesamtwert des vorliegenden Handbuchbandes zwar nur wenig. Dem Benutzer aber muß gesagt werden, daß fast zwangsläufig das Bild der Musik des Mittelalters in seiner Vielschichtigkeit und in seiner Komplexität auf 450 Seiten kaum in allen Teilen und in allen seinen Facetten darzustellen ist. Trotz allem dem beeindruckend bleibt der über weite Strecken durchaus gelungene Versuch, ein Jahrtausend europäischer Musikgeschichte lebendig und anschaulich dargestellt zu haben.

(September 1992)

Kurt von Fischer

JOACHIM SCHULZE: *Sizilianische Kontrakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989. X, 260 S.

Wieder einmal kommt ein entscheidender Anstoß zur Frage des Verhältnisses von Musik und Text in der mittelalterlichen Musik nicht von der Musikwissenschaft, sondern von der Romanistik. Mit den Methoden einer Textanalyse weist Schulze nach, daß die sizilianischen Kanzonen des 13. Jahrhunderts keine frei im Raum schwebenden Dichtungen waren, Vorläufer des *l'art pour l'art*, zu denen sie die Forschung seit Robert Guiette zu stilisieren versuchte (zu dieser Diskussion vgl. Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts* [= *Beiheft zur Zeitschrift für romanische Philologie* 194], Tübingen 1983; leider erwähnt Schulze diese wichtige Arbeit nicht, obwohl er ihr methodisch sehr nahe steht). Schulze stellt die Hypothese auf, daß mit diesen Kanzonen bekannte Lieder der französischen Trobadors und Trouvères kontrafiziert wurden. Vor allem formale Aspekte der Dichtungen wie Strophenformen, Silbenzahlen und Reimfolgen, aber auch inhaltliche Aspekte zieht er zum Beweis heran. Allerdings sind die Ergebnisse für den Musikwissenschaftler insofern unergiebig, da Schulze als eingestandener Laie auf diesem Gebiet weder auf die Voraussetzungen der musikalischen Gestaltung der meist in französischen Quellen überlieferten Melodien noch auf mögliche

Konsequenzen für das Verhältnis der Melodien zu den Kontrakturtextritten eingeht. Insofern ist die Arbeit ein erster Diskussionsbeitrag, der es verdiente, auch von musikwissenschaftlicher Seite weitergeführt zu werden.

(August 1992)

Christian Berger

JAMES V. McMAHON: *The Music of Early Minnesang. Drawer, Columbia: Camden House, Inc. (1990). 186 S. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture. Volume 41.)*

Das Buch ist eine brauchbare Einführung für Germanisten, in dem die Fragen zur Musik des frühen Minnesangs zumeist in Referaten älterer und neuerer Forschung behandelt werden. Der erste Teil gilt der Aufführungspraxis und ist vor allem an Zeugnissen aus dem *Tristan* Gottfried von Straßburgs orientiert; im zweiten werden einzelne Quellenhandschriften vorgestellt — hauptsächlich zur Melodieüberlieferung bei Walther von der Vogelweide, doch wird auch die *Carmina Burana*-Handschrift ausführlich gewürdigt — und an neun ausgewählten Beispielen die Probleme der Kontraktur von Troubadour- und Trouvère-Melodien erläutert. Hierzu finden sich ausführliche Melodiebeispiele.

In der Kürze der Darstellung unterlaufen einige Ungenauigkeiten. Daß im 13. Jahrhundert Conductus und Motette „populär“ waren und „modal harmony“ allgemeinverständlich (S. 27), bedarf wohl der Korrektur. Die Darstellung der Rhythmustheorie von Solesmes ist zumindest verkürzt (S. 47f.), und daß nach einer Skizze der Kirchentonarten nochmals mit der Alternative melodisch-harmonisch konfrontiert wird, erstaunt (S. 69). Die Bemerkung „as in Ms.“ bei Notenbeispielen täuscht insofern, als die Zeilenbrechung in der Quellenhandschrift nicht mitgeteilt wird. Der Exkurs über die linienlosen Neumen (S. 96—98) bietet nur das Allernötigste.

Die Darstellung verdeutlicht insgesamt das Gewicht der aufgeworfenen Fragen und die Notwendigkeit, sie bei jeder Befassung mit dem Minnesang zu berücksichtigen.

(November 1992)

Andreas Traub

HERMANN APFELBÖCK: *Tradition und Gattungsbewußtsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer „discordia“*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1991. VIII, 209 S. (Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge. Band 62.)

Die materialreiche und tiefgreifende germanistische Abhandlung ist hier (auf Grund mangelnder Fachkompetenz) weniger zu rezensieren als anzuzeigen, dies allerdings mit Bedauern, da die Möglichkeit einer fruchtbaren interdisziplinären Arbeit nicht genutzt wurde. Von der Etymologie und Semantik des Wortes *Leich* ausgehend, althochdeutsche und frühmittelhochdeutsche Leichformen untersuchend und Fragestellungen sowie Einzelergebnisse zum mittelhochdeutschen Leich zusammenstellend, erhärtet der Verfasser seine These, daß mit *leich* eine Grundform musikalischer *discordia ficta*, eine Zusammenstellung unterschiedlicher, ja: gegensätzlicher Einzelglieder zu einem Ganzen gemeint sei. Die Sequenz Notkers sei als Übertragung vorgefundener formaler Möglichkeiten in den Rahmen der Liturgie zu verstehen; der altfranzösisch/provenzalische Name *lai* sei ein Lehnswort; auch daß *modus* einerseits weltliche Gesänge (in den *Carmina Cantabrigensia*) und andererseits (in der Folge von Notre Dame) rhythmische Ordnungen bezeichnet, findet eine Erklärung. Ob die Deutungen hier und da den Rahmen des Möglichen berühren oder gar überschreiten, sei nur vorsichtig gefragt.

Was aber hätte von musikwissenschaftlicher Seite ergänzt werden können! Es seien nur die Ergebnisse der Sequenzforschungen von Crocker, Kohrs und Haug genannt. Die Ausdrucksweise „Dur/Moll-Melodik“ (S. 150) und die auf Heusler gründenden Taktbestimmungen erscheinen etwas flach; andererseits wird die Melodie des Georgsliedes in einer Weise in die Interpretation einbezogen, als läge sie vor (S. 84–86). Am Rande: Die Bemerkung von Johannes de Grocheo zur Anlage der Estampie ist allzu verkürzt verstanden. Es bleibt jetzt nur, die gewichtige Studie nachträglich zu erschließen und nutzbar zu machen.

(November 1992)

Andreas Traub

ANN-MARIE NILSSON: *On liturgical hymn melodies in Sweden during the Middle Ages. Summary and comments on four articles and a research project*. Göteborg: *Skrifter fran Musikvetenskapliga Institutionen*, nr. 24, 1991. 166 S., Abb., Notenbeisp.

Die hier zusammengestellten und durch eine ausführliche Zusammenfassung eingeleiteten vier Aufsätze (drei in schwedisch, einer in englisch) entstanden als Parerga der Veröffentlichung des 2. Bandes von Carl-Allan Mobergs Hymnenwerk, an dessen materiale und konzeptionelle Vorgaben und deren grundsätzlicher Distanz zu Stäbleins Hymnenstudien sich die Verfasserin strikt hält. Der erste Aufsatz gibt nach einer forschungsgeschichtlichen Einleitung einen Überblick über Mobergs Systematik, der gemäß er Hymnenmelodien geordnet und nach ursprünglichen Zusammenhängen sowie den Gründen für eingetretene Veränderungen gefragt hat. Die Probleme der Modusgruppen und der Vorstellung einer „Mustermelodie“ werden erörtert. Der zweite Aufsatz behandelt die Hymnen des Cantus sororum, der Marienliturgie des Birgittinerkonvents in Vadstena, verfaßt von Petrus Olavi (†1378). Der Vergleich von übernommenen Melodien mit neuen Texten soll erhellen, welche inhaltlichen Prägungen die Melodiewahl beeinflußt haben könnte. Kann man dabei von Parodietechnik reden? Der dritte Aufsatz stellt die Frage, ob die zwei in Schweden überlieferten Singweisen einer Hymnenmelodie (Moberg Nr. 247) männlichen Heiligen einerseits und weiblichen andererseits zugeordnet werden können. Der vierte schließlich weist auf die Bedeutung von Pergament-Bucheinbänden als Quellen auch für die Hymnenüberlieferung hin und bietet Fassungen von *Clarum decus ieiunii* und *Solemnis dies advenit*.

Die alles durchdringende Frage lautet: Was ist eine Hymnenmelodie? Von welcher Vorstellung von Melodie kann überhaupt ausgegangen werden? Wie verhält es sich mit schriftlicher und nichtschriftlicher Überlieferung? Daß die Hymnenüberlieferung nur im Rahmen der Liturgie zu verstehen ist, ist offenkundig; ob Musikwissenschaft deshalb Hilfswissenschaft der Liturgik werden muß (S. 31), jedoch fraglich. Und wie man in diesem Rahmen anthropologische und allgemein

kulturgeschichtliche Gesichtspunkte berücksichtigen kann, bedarf im Einzelfall sorgfältiger Klärung, soll sich nicht Hymnologie in Mentalitätsgeschichte verflüchtigen. So weit gehen die vorgelegten Aufsätze jedoch nicht; die aufgeworfenen Fragen sollen aber zu weiterem Nachdenken anregen.

Die Darstellung erscheint stellenweise etwas umständlich; sie wird von umfangreichen Quellennachweisen begleitet.

(November 1992)

Andreas Traub

WILLEM ELDERS: Composers of the Low Countries. Oxford: Clarendon Press 1991. IX, 193 S., Abb., Notenbeisp.

Die bereits im Jahr 1985 bei Bohn, Scheltema & Holkema in Utrecht erschienene Schrift von Willem Elders liegt nun in einer englischen Ausgabe vor. Das Buch ist nach Auskunft des Autors aus der Praxis der Lehre hervorgegangen, somit für den Studiengebrauch bestimmt und entsprechend als Einführung, die zugleich einen Überblick über das umfangreiche Forschungsgebiet vermitteln möchte, disponiert. Der didaktisch-kritische Duktus der Schrift wird gleich zu Beginn deutlich, wenn Elders im Einleitungskapitel den ‚Niederländer‘-Begriff und seine Implikationen in der Musikgeschichtsschreibung engagiert beleuchtet und damit über das nähere Ziel einer Themeneingrenzung hinaus Fachgeschichte reflektiert. Es folgt ein Kapitel über geistliche Musik, unterteilt in eine Darstellung der wichtigsten Gattungen und eine Beschreibung kompositorischer Verfahrensweisen: Techniken der Cantus firmus-Behandlung und Choralverarbeitung, Isorhythmie, spezielle thematische Strukturprinzipien (soggetto ostinato, soggetto cavato), Kanon, Fauxbourdon, Durchimitation, Parodie. Während gerade jene, an Werkbeispielen niederländischer Komponisten vorgenommene Untersuchung der kompositionstechnischen Grundlagen auf einen internationalen Aspekt in den musikalischen Sprachformen des 15. und 16. Jahrhunderts verweist, widmet sich das anschließende Kapitel über die Symbolik in der geistlichen Musik — vor allem über die Bedeutung der Zahl als dem Reflex einer *musica coelestis* — einem Musikdenken, das in der Praxis die Werke niederländischer Kompo-

nisten jedenfalls deutlich stärker prägte, als etwa die Kirchenmusik italienischer Provenienz im Cinquecento. Nationale und insbesondere regionale Aspekte in bezug auf gattungsgeschichtliche Entwicklungen erhalten schließlich im Kapitel über die weltliche Musik ein besonderes Profil. Und ein in die Zukunft weisendes ästhetisches Problem schneidet Elders an in seiner Betrachtung der instrumentalen Gattungen unter dem Gesichtspunkt der seit dem späten 16. Jahrhundert offensichtlich werdenden Tendenz zu einem autonomen, vom Vokalen wie von traditionellen Funktionen sich lösenden Instrumentalstil. Das Schlußkapitel skizziert eine Sozialgeschichte des Komponisten im 15. und 16. Jahrhundert, exemplarisch ausgeführt an vier zentralen Persönlichkeiten. Dufay, Ockeghem, Josquin und Lasso. Daran fügt sich bruchlos der Anhang, bestehend aus etwa fünfzig Kurzbiographien niederländischer Komponisten, mit Werklisten, Anmerkungen zur Musik und indexartigen Verweisen auf den Hauptteil des Buches — womit der Band, seinen didaktischen Intentionen folgend, eine gelungene Abrundung erhält.

(November 1992)

Peter Ackermann

JAMES ERB: Orlando di Lasso. A Guide to Research. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1990. XXXIV, 357 S.

Die Reihe der von Garland publizierten *composer resource manuals*, im Kern jeweils bibliographische Handbücher, gründet auf einem flexiblen Konzept, das dem einzelnen Band eine auf seinen spezifischen Gegenstand ausgerichtete Gestaltung von Inhalt und Form offenläßt. James Erb nutzt diesen Spielraum, indem er in seinem Band über Orlando di Lasso den eigentlichen bibliographischen Kapiteln einen sehr persönlich geprägten, von verschiedenen Perspektiven aus eröffneten Einblick in die geschichtliche Entwicklung des Lasso-Bildes und in einige grundlegende Aspekte der Lasso-Forschung voranstellt. Zu Beginn seiner Einleitung vergleicht Erb die Geschichte der Lasso-Rezeption mit derjenigen Palestrinas, insbesondere während des 19. und 20. Jahrhunderts. Daß jedoch Palestrina auf Kosten Lassos mit stärkerer Aufmerksamkeit — vor allem seitens der Musikwissenschaft —

bedacht worden sei, ist zu bezweifeln. Gewiß hatte in der cäcilianischen Theorie einer reformierten musica sacra die Musik Palestras als kompositorisches Ideal dominiert, die Praxis der Kirchenmusik sah jedoch anders aus. Und auch ein Blick auf die musikwissenschaftliche Palestrinaforschung, speziell auf die Palestrina-Philologie, zeigt eine derartige Fülle offener Fragen, daß schließlich auch die wissenschaftliche Diskussion um Palestrina gegenüber der Auseinandersetzung mit Lasso keineswegs besser abschneidet. Seinen historisch-vergleichenden Erörterungen läßt Erb dann einen Aufgabenkatalog folgen, der für die Lasso-Forschung jedenfalls wertvolle Anregungen bietet. Den Einleitungsteil beschließt ein eigenwillig-scharfsinniges Lasso-Portrait: die englische Übersetzung von Horst Leuchtmanns *Orlando di Lasso oder die beseelte Verrücktheit: Zeit und Unzeit einer humanistischen Musik* (zuletzt erschienen im Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek zum 450. Geburtstag Orlando di Lassos 1982).

Dem setzt das erste Kapitel die nüchternen Fakten entgegen. Es ist eine biographische Skizze, die sich auf Leuchtmanns Lasso-Biographie von 1976 gründet und damit den neueren Forschungsstand auf diesem Gebiet reflektiert — auch wenn es Erb bewußt bei der rein tabellarischen Übersicht beläßt und im übrigen auf den umfangreichen Kommentar und Anmerkungsapparat bei Leuchtmann verweist. (Ein Druckfehler ist bei Lassos Todesdatum anzumerken: statt 14. ist versehentlich 24. Juni 1594 angegeben.)

Kapitel 2 beinhaltet ein Verzeichnis der in neueren Ausgaben zugänglichen Werke Lassos. Grundlagen hierfür bilden die Werkausgaben von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, deren von Horst Leuchtmann besorgte revidierte Neuauflage sowie die seit 1956 erscheinende *Neue Reihe der Sämtlichen Werke*. Darüberhinaus erschließt Erb Werke und Werkgruppen, die in jenen Ausgaben nicht bzw. noch nicht erreichbar sind, wobei er wissenschaftlich zuverlässige, in der Regel neuere Editionen heranzieht. Diese Beschränkung ist verständlich, denn es hätte den Rahmen eines vorwiegend bibliographischen Handbuchs gesprengt, die Vielzahl der Publikationen (vor allem des 19. Jahrhunderts) eben nicht nur zu benennen, sondern — was unum-

gänglich gewesen wäre — textkritisch zu kommentieren.

Es folgt eine fast 600 Titel umfassende Bibliographie der Lasso-Literatur, deren thematische Spannweite eher großzügig bemessen wird. Die Einträge sind mit abstracts und teilweise mit knappen Kommentaren versehen und nach einer plausiblen, praktikablen Systematik angeordnet. Eine Auswahl-Diskographie älterer und neuerer Einspielungen beschließt den Band.

(September 1992)

Peter Ackermann

Roger North's The Muscicall Grammarian 1728. Edited with Introductions and Notes by Mary CHAN and Jamie C. KASSLER. Cambridge-New York - Port Chester - Melbourne - Sydney: Cambridge University Press (1990). XVII, 305 S. (Cambridge studies in music)

Charles Burney war es, der, indem er für seine *General History of Music* Informationen Roger North' heranzog, als erster auf die Schriften eines zurückgezogenen in Rougham lebenden Gutsbesitzers hinwies, der sich mit Skizzen und Essays zu musikalischen Grundfragen wie auch zum kulturellen Leben seiner Gegenwart, des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts, geäußert hatte. Burney indes bezog sich insbesondere auf die *Memoires of Musick*, den Schlußteil der Studie *The Muscicall Grammarian*, die North 1726 konzipierte und zwei Jahre später offensichtlich für eine Drucklegung überarbeitete. Doch blieb eine Publikation aus und erst mit der hier vorgelegten, vorzüglich kommentierten, historisch-kritisch aufbereiteten und auch Nachträge bis 1733 berücksichtigenden Ausgabe wird diese in ihrer Bedeutung seit längerem unumstrittene Abhandlung North' vollständig greifbar.

Roger North fokussiert zu Anfang seiner Schrift die Grundlagen der Musik, er reflektiert über die Entstehung von Klängen und Tonsystemen. Was auf den ersten Blick sich wie eine Elementarlehre ausnimmt, ist jedoch nichts weniger als der Versuch, Bedingungen und Möglichkeiten von Musik als einer universellen Sprache zu fassen. Beschreibt North zunächst in einer ‚Grammatik‘ hierzu die Mittel, so nutzt er nachfolgend die Metapher der Rhetorik, um eine der Sprache analoge Organi-

sation von Musik zu postulieren. Dabei argumentiert er stets historisch, beleuchtet das gewandelte Verständnis von Musik, die Betonung ihrer rationalen Struktur nicht nur in der Antike wie nunmehr die komplexe Dimension ihrer Wirkungsmächtigkeit. Auf der Basis einer differenzierten Affektenlehre diskutiert er verschiedenste musikalische Formen und Gestaltungsmittel, daneben deren aufführungspraktische Implikationen.

Methodisch auf cartesianische und baconistische Ansätze bezogen, stehen North' Ausführungen zugleich in enger Nachbarschaft zu aufklärerischen und praxisorientierten Philosophemen John Lockes wie insbesondere Thomas Hobbes'. Zweck der Musik sei, so North, das Beste, auf das Wesentliche bezogene und vernünftigste Denken und Handeln anzuregen. Noch ist Musik mehr als „innocent luxury“

(September 1992)

Michael Heinemann

Die Entwicklung des Doppel- und Gruppenkonzertes im 18. Jahrhundert bis zur »Sinfonia concertante«. Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation von Werken C.P.E. Bachs — ein Beitrag zum 200. Todestag. Konferenzbericht der XVI. Wissenschaftlichen Arbeitsstagung Michaelstein, 9. bis 12. Juni 1988. Teil 3. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1989. 85 S., Abb. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 39.)

Das zur Kultur- und Forschungsstätte ausgebaut ehemalige Kloster Michealstein, wenige Kilometer vom Harzstädtchen Blankenburg entfernt, war zu DDR-Zeiten Ort zahlreicher musikalischer Veranstaltungen, musikgeschichtlicher Vorträge und aufführungspraktischer Aktivitäten. Neben der allzeit und allerorts in der ehemaligen DDR beschworenen Internationalität überraschte in Michaelstein der deutsch-deutsche Austausch, der in diesem Ausmaß vor 1989 sonst kaum anzutreffen war. So weist dieser Konferenzbericht (3. Teil) paritätisch vier bundesrepublikanische und vier deutschdemokratische Referenten, neben drei Polen, einem Balten (damals noch strikt zur Sowjetunion gehörig) und einem Österreicher aus.

Man wird nicht umhin kommen, den Beiträgen unterschiedliche Qualität zu attestieren. Es mögen Zwänge der Zeit gewesen sein, die Quantität über Qualität setzten. So gibt vorliegendes Heft mit seinen dreizehn Beiträgen lediglich ein Drittel der gehaltenen Vorträge wieder. Dabei entsteht der Eindruck, daß sich gerade die Beiträge der osteuropäischen Fachkollegen aus Danzig (Danuta Szlagowska, Joachim Gudel und Danuta Popinigis) und Wilna (Leonidas Melnikas) durch bescheidenen Umfang und einen schlichten Erzählstil auszeichnen. Man könnte vorschnell der Verurteilung unterliegen, darin den Preis für den erstrebten internationalen Proporz zu sehen, wäre da nicht der Minimalbeitrag von Guido Bimberg (Halle), der sich fast ausschließlich darin erschöpft, auf eigene Arbeiten, frühere und zukünftige, zu verweisen.

(Oktober 1992)

Günther Wagner

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IX: Addenda, Band 2: Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung von Yoshitake KOBAYASHI. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1989. 220 S.

Zu besprechender Band dokumentiert den neuesten Forschungsstand der über Generationen geführten Schriftanalyse und reiht chronologisch 150 Noten- und Titelseiten als Belege der Entwicklung der Bachschen Handschrift aneinander. Dabei zeigt sich, daß Bachs Handschrift in zwei Erscheinungsformen auftritt: der schnell hingeworfenen „Gebrauchsschrift“ und der auf Schönheit bedachten Reinschrift, der „Kalligraphie“. Bahnbrechend für die Herausarbeitung und Verifizierung der Schrift Bachs sowie diejenige seiner Familie und seines Kreises waren die Studien Georg von Dadelsens Ende der 1950er Jahre; sie lieferten zudem sichere Anhaltspunkte zur chronologischen Einordnung der einzelnen Werke. Alfred Dürr, Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, dazu einzelne Bandbearbeiter der *Neuen Bach-Ausgabe* trugen zur Vervollkommnung des Forschungsergebnisses bei. Diese mannigfachen Beiträge zusammengefaßt und in drei Stufen von der allgemeinen Beschreibung über eine solche an den Lebens-

stationen Bachs (also Arnstadt, Mühlhausen usw.) bis zur detaillierten Einzelbehandlung aller 150 Faksimilia didaktisch hervorragend präsentiert zu haben, ist das Verdienst des Herausgebers Yoshitake Kobayashi. Seine inspirierte Darstellung des Sachverhaltes springt auf den Benutzer des Bandes über. Bachs Schrift offenbart ihre Entwicklung vom frühen über ein mittleres zum späten Stadium ebenso am Ansatzpunkt der Notenhäse, wie an sich wandelnden Notenschlüsseln, Pausenzeichen und Notenformen. Dabei lassen sich einzelne von ihnen nur jeweils in der „Gebrauchsschrift“ oder „Kalligraphie“ aufzeigen. Erst das Übereinstimmen aller Merkmale einer Entwicklungsstufe führt dann zur zeitlichen Fixierung des Beispiels. Die Abbildungen ermöglichen ein Nachvollziehen der Forschungsergebnisse; nur wenige, bei denen der Zustand des Originals keine bessere Reproduktion zugelassen hat, bereiten etwas Mühe. Bei Notenvorlagen im Querformat hätte eine Drehung des Schriftspiegels um 90° eine Verkleinerung der Noten vermeiden lassen. Der Band wird durch fünf äußerst hilfreiche Verzeichnisse erschlossen bzw. ergänzt, wobei das Verzeichnis der Abschriften fremder Kompositionen durch seinen Umfang überrascht. (Oktober 1992) Paul Kast

Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Perspektiven und Probleme. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft Duisburg, 28.—30. Mai 1986. Hrsg. von Christoph WOLFF. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1988). 195 S., Notenbeisp.

Bach Studies. Edited by Don O. FRANKLIN. Cambridge - New York - Rochelle - Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). XIII, 362 S., Notenbeisp.

Angelsächsische Gediegenheit gegenüber deutscher Sparsamkeit — diesen Eindruck mag der rote Leinenband des Verlages aus Cambridge neben dem schmalen Pappband aus dem Hause Bärenreiter erwecken. So sehr der weiträumige Satz des einen vom gedrängten Druck des anderen Bandes absticht, so wenig geben doch sich beide Publikationen ihrem Gewichte nach.

Don O. Franklin gliederte den Bericht über die Konferenz der University of Michigan-Flint (1985) in vier Abteilungen über Vokalwerke, Parodieverfahren, *Wohltemperiertes Klavier* sowie Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte. Robert L. Marshalls Vergleich der Fassungen des Magnificat sucht zu zeigen, daß die planmäßige Satzdisposition nach Tonarten und Besetzungen durch die Einlagen mit den Laudes wohl modifiziert, nicht aber aufgehoben wird. George J. Buelow beklagt in seinem Beitrag über die „accompanied recitatives“ der Kantaten den Mangel an genaueren Studien, um nach statistischen Verweisen auf entsprechende Sätze der Weimarer Kantaten an BWV 62, 2 die Vielfalt der rhetorischen Figuren hervorzuheben. In der Studie über Arienformen im ersten Leipziger Jahrgang belegt Steven A. Crist gegenüber den Textgrundlagen die Vielfalt formaler Varianten, ohne freilich nach der thematischen Substanz und ihrer Entwicklung im Formprozeß zu fragen. Mit vielen Beispielen dagegen verfolgt Paul Brainard (*Verse in Bach's thematic invention*) das wechselnde Verhältnis zwischen Themenbildung und Versmaß, um die Bedeutung des Metrums als Bedingung für die Variabilität der Lösungen Bachs einsichtig zu machen. Demgegenüber geht Eric T. Chafes Studie zur *Johannespassion* (*Theology and musical structure*) vom christologischen Charakter der Textbasis aus, doch erlauben die Hinweise auf die tonartliche Planung und einzelne Exemplare die Frage, was das Verfahren für das Verständnis von Bachs Musik zu leisten vermag. — Alfred Mann (*Parody technique and its frontiers*) erinnert zunächst zwar an eine Reihe von bekannten Werken, beschränkt sich jedoch nicht auf Fragen der Chronologie, sondern versteht das Verfahren als „manifestation of Bach's own unending power of imagination“. Während Russel Stinson drei Orgeltrio-Sätze als Transkriptionen aus dem Bachkreis untersucht, bietet George B. Stauffer eine um zahlreiche Quellenbelege erweiterte Fassung seines Beitrags über die *Chromatische Fantasie und Fuge* (vgl. Konferenzbericht Leipzig 1985).

Der Forschungsstand hat freilich zur Folge, daß neue Ansätze eher zu Vokal- als zu Instrumentalwerken vorgetragen werden können. Peter Williams sucht nach „french overture conventions“ im Frühwerk Bachs und Händels, doch dürfte ein solcher Vergleich desto

ergiebig sein, je weiter neben äußeren Kriterien auch der Satzprozeß erfaßt würde. — Aufmerksame Lektüre verlangt Ulrich Siegeles Studie zu den vier konzeptuellen Phasen der *Fuge c-moll BWV 847*; die analytische Argumentation kann jedoch den Zugang zu einem genaueren Verständnis des Werks öffnen. Geht James A. Brokaw II der Entstehung des *C-Dur-Präludium BWV 870* nach, so sucht Don O. Franklin die Entstehung der „Urpertur“ für Teil II des *Wohltemperierten Klaviers* zu erhellen. — Ausgehend von den gegensätzlichen Positionen Besslers und Eggebrechts (1955/1957), skizziert Ludwig Finscher ebenso gedrängt wie kenntnisreich maßgebliche Fäden der Bachtradition und Rezeptionsgeschichte im 18. Jahrhundert. Martin Zenck (*Tradition as authority and provocation*) erschließt Weberns Konfrontation mit Bach aus neu zugänglichen Dokumenten der Sammlung Moldenhauer, besonderes Interesse erwecken die Beispiele aus Weberns frühen Bearbeitungen von 18 Chorälen Bachs sowie die brieflichen Kommentare zu seiner Bearbeitung des *Ricercare*. An Quellen aus amerikanischem Besitz, die also keinen systematischen Querschnitt bilden, demonstriert Gerhard Hertz schließlich Spuren der Werkgenese und der Arbeitsweise Bachs.

Christoph Wolff dagegen gelang es 1986, das Duisburger Symposium auf das Spätwerk Bachs zu konzentrieren und die Thematik gleichwohl um neue und anregende Fragestellungen zu erweitern. Eine Aufführung von Hesses Oper *Cleofide* (Dresden 1731) gab Anlaß, nach Bachs Verhältnis zur „Ästhetik der jüngeren Generation“ und besonders zur Oper zu fragen. Den einführenden Bemerkungen zu Hesses Werk, die Wolff und Reinhard Strohm beisteuern, schließen sich weiter ausgreifende Gedanken Georg von Dadelsens an (*Wenn Bach Opern geschrieben hätte*). Die Hinweise von Hans Joachim Marx, die auf Anregungen Bachs durch die zeitgenössische Oper abzielen, werden durch eine materialreiche Untersuchung von Reinhard Strohm modifiziert, der sozialgeschichtliche Gründe für die *Epochenkrise der deutschen Opernpflege* zur Zeit Bachs aufzuweisen vermag. Im Anschluß an Blumenberg, problematisiert Martin Zenck nicht nur den Begriff der „Epochenwelle“, mit einleuchtenden Argumenten stellt er vielmehr auch die Kategorie des „Spätwerks“ für

Bach selbst und seine Zeit in Frage. Hermann Max macht mit einer wahren Anthologie fesselnder Beispiele auf *Verwandtes im Werk Bachs, seiner Schüler und Söhne* aufmerksam, und mag man über manche Werke und Urteile verschieden denken, so weist die souveräne Kenntnis des erfahrenen Chorleiters zugleich die Musikwissenschaft auf gravierende Lücken hin. — Die Beobachtungen von Jürgen Eppelsheim am *Instrumentarium und Orchester* späterer Vokalwerke Bachs werden durch ebenso lebendige wie engagierte Beiträge von umsichtigen Musikern wie Reinhard Goebel, Konrad Junghänel und Ewald Kooiman vervollständigt.

Für Bachs Spätwerk unternimmt Christoph Wolff einleitend den *Versuch einer Definition*, und besonders bedenkenswert ist der Vorschlag, statt einer einheitlichen Bestimmung eher die ambivalente Vielfalt im „dialogischen Prinzip von Tradition und Modernität“ wahrzunehmen. Solche Überlegungen führt Hans Joachim Schulze in seinen *Anmerkungen zum Thema Kunstwerk und Biographie* fort, in denen er gegenüber der Vereinsamung des alternden Bach die Voraussetzungen für die Tradierung seiner Werke umreißt. Wenn Alfred Dürrs *Gedanken zu den späten Kantaten Bachs* auf die schmale Quellenbasis aufmerksam machen, die nur begrenzte Rückschlüsse erlaube, so scheut Andreas Glöckner in seinen *Überlegungen zu Bachs Kantatenschaffen nach 1730* auch unumgängliche Hypothesen nicht, um dem Verbleib der Jahrgänge IV und V nachzugehen und nach ihren Spuren im erhaltenen Werkbestand zu suchen. Klaus Hofmann wendet sich der Gruppe der zweiteiligen Präludien aus Teil II des *Wohltemperierten Klaviers* zu, die weniger auf den Suiten- als den Sonatensatz hinweisen; so heikel die Anwendung eines Formbegriffs vor seiner theoretischen Normierung sein mag, so plausibel sind die Beobachtungen an kontrastierender Themengliederung und ihrer motivischen Bedeutung zumal im *f-moll-Präludium*. Den Cembalokonzerten endlich, die ungeachtet ihrer historischen Bedeutung leicht als Bearbeitungen unterschätzt werden können, gilt die luzide Studie von Werner Breig, die in subtilen Analysen das Bearbeitungsverfahren als eigenen „Kompositionsprozeß“ demonstriert und damit genaue Einblicke in die Werkstruktur vermittelt.

So stehen einem Sammelband einerseits, dessen Beiträge weithin bewährte Verfahren vielfältig differenzieren, andererseits oft neue Impulse eines Tagungsberichtes gegenüber, der einem scheinbar vertrauten Thema unerwartete Facetten abgewinnt. Auf überraschende Weise jedoch treffen sich die Beiträge von A. Mann und W. Breig in der Anregung, Bachs Bearbeitungsverfahren nicht länger als Anlaß zu spekulativen Vermutungen, sondern als Angebot für ein genaueres Verständnis der Werke zu begreifen.
(August 1992) Friedhelm Krummacher

REINHARD BÖSS: *Die Kunst des Rätselkanons im Musikalischen Opfer. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag (1991). Textband 142 S., Notenbeisp. Notenband 192 S.*

Das Phänomen, daß der Verlust eines ideologischen Systems oft zu radikalen Ersatzideologien führt, ist am politischen Geschehen derzeit deutlich zu verfolgen. Ein ähnliches Phänomen läßt sich in der Musikwissenschaft seit der Verbreitung textkritischer Methoden beobachten. Speziell in der Bachforschung wird der solcherart entstandene Ideologie- oder Deutungsverlust — es sei hier nur an Philipp Spittas grandiose Fehleinschätzung von Bachs Choralkantaten-Jahrgang als reifes Spätwerk erinnert — mitunter durch eine Auffassung kompensiert, die in Bach eine Art Wahrer und Mittler mittelalterlicher Bauhüttengeheimnisse sieht und seine klanglich erfahrbare Musik nur als ‚Spitze eines Eisberges‘ versteht, dessen verborgene Schichten es zu entdecken gelte. Das Zauberwort dazu heißt Zahlensymbolik. Inwieweit ein solcher Ansatz mit den Ergebnissen philologischer Forschung zu vereinbaren ist, insbesondere im Zusammenhang mit der von jeher deutungsträchtigen Gattung des Rätselkanons, macht neugierig.

Die Ziele der vorliegenden Abhandlung sind hoch gesteckt. Der Autor verspricht im Vorwort des Textbandes, „nach über 240 Jahren endlich die Absicht Bachs“ zu erfüllen, nämlich „sein Werk hernach ‚der Welt bekannt zu machen‘“, und das von Bach „letztlich Gemeinte“ aus den Kanons logisch zu entschlüsseln. Das musikalische Ergebnis ist auf den

ersten Blick beeindruckend: statt mit den sonst üblichen zehn wird der Leser mit insgesamt 74 Kanonlösungen konfrontiert. Nähere Betrachtung und Anhörung am Klavier wecken jedoch erhebliche Zweifel an deren musikalischer Sinnfälligkeit. Entsprechend dem so hohen Ziel ist der Traktat mit normalen wissenschaftlichen Kriterien nicht zu rezensieren. Am Beispiel der zwölf Lösungen des Kanons V *per Augmentationem, contrario motu* (BWV 1079/4d) sei dies exemplarisch dargestellt. Böß favorisiert hier (wie die BG) ein 16-taktiges Lösungsmuster, bei dem jedoch die Lesart des Originaldrucks in T. 7, 1.—9. Note der Unterstimme zu Einklangsparallelen in T. 14 führt. Um diese zu vermeiden, übernimmt Böß die Lesart der BG (punktiertes 4tel + acht 64stel statt original 4tel + acht 32stel), die erstmals in einem Druck von 1831 nachweisbar ist. Daß die Lesart des Originaldrucks als Argument aufzufassen ist für eine achttaktige Lösung (wie in NBA und früher schon von Friedrich Smend vorgeschlagen), kommt Böß nicht in den Sinn. Zudem ist er überzeugt, daß in diesem Kanon „im Hinblick auf einen harmonisch einwandfreien Satzbau“ Überpunktierung zu gelten habe, allerdings nicht, wie er selbst bemerkt, in T. 8 bzw. 16, weil dort sonst Quintparallelen entstünden. Die Stelle ist bezeichnend: Man kann dem Autor nicht vorwerfen, er kenne sich in der Literatur oder in den Stücken nicht aus, aber er ist von den zahlensymbolischen Bezügen in den Kanons so sehr durchdrungen, daß sich eben biegt, was sich nicht fügt.

Was die zahlensymbolischen Ausführungen betrifft, so muß der Rezensent gestehen, daß er dem Autor nicht mehr folgen mochte bei der Vorstellung, Bach habe in den knapp fünf Monaten zwischen dem Besuch in Potsdam und dem Erscheinen des *Musikalischen Opfers* neben seinen Amtsgeschäften und den mit der Komposition und Drucklegung verbundenen Tätigkeiten alle die von Böß dargestellten zahlensymbolischen Beziehungen nicht nur ausgedacht, sondern auch noch „alles einzeln und auch alles in Gruppen mit verschiedenen Beziehungen zusammengezählt“ (S. 85) und nachgeprüft. Zudem scheint die Fähigkeit des Autors, das Material folgerichtig und nachvollziehbar auszubreiten, dem eigenen hohen Anspruch nicht immer gewachsen. Doch wurde der Leser bereits im Vorwort (S. 8) gewarnt:

„Die näheren Einzelheiten einer oft geradezu überraschend erfolgten Entdeckung einer Kanonlösung . . . oder zahlreicher, sich gegenseitig bedingender höchst geistvoller Bezüge und Proportionen lassen sich begreiflicherweise kaum mitteilen.“ Dem ist nicht zu widersprechen.

(September 1992)

Frieder Rempff

JAMES WEBSTER. Haydn's "Farewell" Symphony and the idea of classical style. Through-composition and cyclic integration in his instrumental music. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XIX, 402 S., Notenbeisp. (Cambridge studies in music theory and analysis.)

Um es vorwegzunehmen: Das Buch ist ein emphatisches Plädoyer für die Neu-Bewertung des frühen und mittleren Haydn. Die bisherige Musikforschung, so der Autor, glaubte ausnahmslos an Sandbergers „Märchen“ von den sechs Entwicklungsstufen in Haydns Werk, in deren fünfter erst wirkliche Reife, d. h. hier: Klassik, erreicht wurde. Diese „op. 33-Hypothese“ gilt es zu widerlegen, das Vorausgehende aus dem „Vorklassik-Ghetto“ zu befreien. Nicht nur können die bisher für den Haydn der klassischen Periode angewandten Kriterien (als da sind für Webster: durchbrochene Arbeit, Sonatenform u. a.) auch für den früheren Haydn gelten, sondern vielmehr erscheinen sämtliche dieser Kriterien unzulänglich bis falsch. Das Bild des gesamten Haydn also sei notwendigerweise zu revidieren.

Bereits in der Einleitung wird evident, welche Qualität für Webster den Rang der Musik Haydns ausmacht: Es ist dies die "through-composition" eines Werkes, die "cyclic organization" bzw. "-integration", die eine dynamische Form entstehen läßt, mit einer Kulation aller musikalischer Merkmale im Finale, ja in dessen letzten Takten. Eines der größten Meisterwerke ist, diesem Wert-Urteil gemäß, die Abschiedssymphonie, anhand derer Webster seine „multivalente“ Analysen-Methode erläutert. Da bisherige Analysen nur jeweils e i n e n Parameter berücksichtigten, darüberhinaus bis heute sich auf einzelne Sätze Haydnscher Werke beschränkten (sic!),

überhaupt Analysen immer nur „poetische Aussagen“ beinhalteten, konnten sie der "through-composition" eines Zyklus und somit der Gesamtform in ihrer rhetorischen und psychologischen Konzeption nicht gerecht werden. Nach der „multivalenten“ Methode dagegen werden alle musikalischen Bereiche unabhängig voneinander analysiert und die Ergebnisse unter e i n e m Blickwinkel zusammengefaßt.

Webster ist bedingungsloser Verfechter der Schenkerschen Schichtenlehre, der er bei Bedarf Schönbergs Idee der „Grundgestalt“ und "developing variation" subsumiert. (Es empfiehlt sich, vor der Lektüre die Schenkerschen Symbole für Urlinien-Züge und Kopfnuten sich ins Gedächtnis zu rufen. Die Abschiedssymphonie als Ausgangs- und Angelpunkt der Abhandlung wird zunächst in ihrer „Konstruktion“ als Ganzes dargestellt, wobei der „Ursatz“ eine Untergliederung in zwei Zyklen erkennen läßt (Allegro-Adagio-Menuet/Presto-Adagio), die jeweils sich von *fis*-moll nach *Fis*-dur aufhellen (einleuchtend die Gegenüberstellung beider Zyklen-Schlüsse). Für Webster ist in beiden Zyklen eine einzige Idee auskomponiert: das schwierige und ungewöhnliche *fis*-moll verlangt (1. Zyklus: "promise of resolution") und erhält (2. Zyklus: "resolution") seine Lösung in der *dur*-Tonika. Eine enge Verknüpfung von Satzschlüssen und folgenden Satzanfängen verstärkt zusätzlich das Prinzip der "through-composition" dieses harmonischen Planes — wobei dahingestellt sei, ob ein Nebeneinander von *a*-moll und *Cis*-dur als "total of 7 steps in the circle of fifths" dramatisiert werden sollte. Problematisch auch die Tabelle der Motiv-Zusammenhänge zwischen den Sätzen, in der die drei Grundbewegungsarten (Dreiklang, stufenweise Melodik, Tonrepetition) mit Urlinie-Zügen verknüpft und etikettiert werden. Bereits hier scheinen die Grenzen der Analyse gesonderter „Schichten“ auf: Motive werden entstellt ohne ihre metrische Gewichtung, was im Verlauf der Abhandlung immer wieder auch zu Ungeheimheiten in der Taktzählung führt.

Entsprechend dem Weg *moll* zu *dur* sieht Webster einen prozeßhaften Vorgang vom Dunkel zum Licht in allen musikalischen Bereichen, gipfelnd erst in den letzten 15 Takten des Schluß-Adagio: *dur*-moll-Mixturen klären sich zur Diatonik, die intrikate Melodik mit

hängenden Terzschlüssen wird aufgelöst in reine Dreiklangs- und Skalenmotive mit Prim- und Quintverankerung, herausgezögerte, unvollständige Kadenz finden ihr Ziel in einer erstmals vollständigen Kadenz in *Fis*, weit auseinanderstrebende Register werden zusammengeführt ("register transfer", "obligatory register"), kurz: aus Vieldeutigkeit wird Eindeutigkeit, aus Labilität Stabilität, aus Asymmetrie Symmetrie.

In erfrischend bildhafter Sprache verfolgt Webster seine Spuren, und wenn sich die „verletzenden“, groben Forte-Ausbrüche der ersten Sätze zum „äthergleichen“ Piano des Schlusses erklären, so bedarf es für diesen "negative climax" des außermusikalischen Programmes zur Interpretation. Frappierend seine Deutung: *fis*-moll als feindliche, entlegene Tonart — Esterhaza in feindlicher, abgelegener Gegend, am Schluß der Wunsch nach Heimkehr, jedoch nicht erfüllt, was das sehr entfernte, im Piano verklingende *Fis*-dur ausdrückt; also eher Sehnsuchts- als Abschiedssymphonie.

Im 2. Teil, "Cyclic organization", weist Webster einzelne für die Abschiedssymphonie herausgestellte Kriterien, die aus einer Folge von Sätzen Zyklen werden lassen, in verschiedenen Instrumentalwerken Haydns nach. Durch Tabellen ergänzt, werden tonale Bezüge zwischen Satzschlüssen und folgenden Satzanfängen zusammengefaßt, „offene“ Schlüsse, die Satzpaare entstehen lassen (Langsame Einleitung — 1. Satz/3. Satz — Finale), „durchlaufende“ Menuett-Trios, aber auch „Progressionen“ innerhalb einzelner Sätze aufgezeigt, „Destabilisierungen“ bis in Reprisenschlüsse hinein, die über den Doppelstrich des Satzendes hinausweisen. Webster führt die „dynamische Form“ eines Zyklus auf die Rhetorik zurück, die er allerdings eher global, als außermusikalische Komponente schlechthin, auffaßt: Ausarbeiten einer musikalischen Idee in einer dem Sprachsatz entsprechenden Grammatik, einer Gestik, eines Affekts, einer psychologischen Situation, aber auch eines „Topos“ oder gar eines Programms (Abschiedssymphonie). „Programm“ und „Rhetorik“ werden als Synonyme verwendet, die Musik Haydns und ihrer Zeit ist Programmmusik, da sie auf etwas Dahinterliegendes weisen will, das allerdings vielfach für Heutige nicht mehr verständlich ist.

Die „dynamische Form“ steht im Widerspruch zum Begriff der Klassik, wie ihn Webster noch allenthalben in der Musikgeschichtsschreibung gedeutet findet: Balance, Statik, Harmonie u. ä. als Ausfluß von ‚Stiller Einfalt...‘; Klassik als Höhepunkt „absoluter Musik“, als Ziel einer Evolution vom Barock über die Vorklassik. Webster geht hart ins Gericht mit seinen Kollegen, kennt allerdings wesentliche, anders ausgerichtete Abhandlungen dieses Themas nicht oder nur ungenau. Da er selbst alle Zeichen moderner musikalischer Dynamik, die bisher erst für den späten Beethoven als wesensmäßig erkannt worden seien, bereits in der Abschiedssymphonie in aller Konsequenz verwirklicht findet, möchte Webster sich von dem überlieferten Klassik-Begriff lösen und schlägt — gewissermaßen als Antithese zum Titel seines Buches, aber nicht ganz ernst gemeint — "Viennese modern style" vor, was jedoch eine eigene Logik entwickelt: Haydns Musik führe in ihrer Modernität „in einer ungebrochenen Tradition schließlich bis zu Brahms und Schönberg“.

Das Buch besticht durch seine kraftvoll-imaginative Sprache, seine umfangreiche, anregende Material-Vermittlung, aber auch durch zahlreiche erhellende Einzelbeobachtungen. In solchen Augenblicken scheint sich ein Weg zu öffnen zur spezifischen Wirklichkeit Haydnscher Musik; er verschließt sich jedoch sogleich, wenn Webster nicht die Musik selbst sprechen läßt, sondern sie mit Methoden und Theorie überfrachtet.

(Mai 1992)

Jutta Ruile

The Forkel-Hoffmeister & Kühnel correspondence. A document of the early 19th-century Bach revival. Edited by George B. STAUFFER. New York-London-Frankfurt: C. F. Peters Corporation 1990. XXVIII, 151 S.

Bereits 1932 hatte Georg Kinsky von 26 Briefen Forkels an die Verleger Hoffmeister & Kühnel berichtet und einige Exzerpte mitgeteilt. Eine vollständige Edition des Konvoluts, von Arthur Mendel für den Appendix des ‚Bach-Reader‘ vorgesehen und bereits druckfertig aufbereitet, blieb aus verschiedenen

Gründen unveröffentlicht. George Stauffer entdeckte 1985 die Unterlagen in den Räumen der New Yorker Dependence von C. F. Peters, kombinierte sie mit den zwischenzeitlich von Karen Lehmann in Leipzig aufgefundenen Gegenbriefen (bzw. den Entwürfen aus dem Briefkopierbuch des Verlages) und legte sie nun in einer luxuriös ausgestatteten und sorgfältig kommentierten Ausgabe vor.

Die Korrespondenz erhellt neben zahlreichen kleineren, meist technischen Details der Produktion von Forkels Bach-Biographie die Überlegungen zur Konzeption einer Gesamtausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs, die der Göttinger Musikgelehrte im Leipziger Verlag herauszugeben gedachte — ein Teil der Geschichte eines Verlages also, zugleich ein spannendes Kapitel der Bach-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Zwischen 1801 und 1804 erschienen jedoch lediglich 16 Hefte mit Klavierwerken (*Wohltemperiertes Klavier I u. II, Klavierübung I—III, Engl. u. Franz. Suiten, Chromatische Fantasie und Fuge, Goldberg-Variationen* sowie einige Einzelwerke), die — wie einige, ergänzend vorgelegte Briefe von Hoffmeister & Kühnel an den Göttinger Buchhändler Conrad Knop[p], einem Mittelsmann zwischen Herausgeber und Verleger, zeigen — nicht leicht abzusetzen waren. Größere Orgelwerke wie auch Gesangs- und Chorkompositionen hielt man zurück, nicht nur, weil eine Produktion sich möglicherweise nicht rechnete, sondern vermutlich mehr noch, da keine Abschriften zur Verfügung standen, die Forkels eher ästhetisch denn philologisch begründeten Ansprüchen an die Qualität einer Leseart hätten genügen können.

Auf Forkels Prämisse, seine Idee von Klassizität, die seine Urteile über Bachs Werke begründen, geht Stauffer nur mit wenigen Worten ein. Immerhin ließ Forkel zahlreiche frühe Kompositionen Bachs bei der Konzeption seiner Gesamtausgabe außer acht, befand ‚unreife‘ und Jugendwerke nicht für eine Überlieferung würdig. (Auch seine Auswahl von zwei Kantaten aus dem ihm von Wilhelm Friedemann vorgelegten Choralkantaten-Jahrgang Johann Sebastian Bachs [BWV 9 u. 178] dürfte von ähnlichen Motiven gesteuert worden sein.) Zu einer kritischen Betrachtung der Person Forkels, seiner aus dem unmittelbaren Kontakt mit den Bach-Söhnen prädatierten

Authentizität seiner Mitteilungen (nicht zuletzt zu aufführungspraktischen Fragen) wie auch einer beanspruchten Autorität seines Wortes, tragen Stauffers Kommentare nur wenig bei; doch stellt die von ihm besorgte Ausgabe des Briefwechsels für ein Verständnis der frühen Bach-Rezeption eine unabhängige Quellen- und Materialsammlung dar. (September 1992) Michael Heinemann

Ludwig van Beethoven. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983. XVI, 421 S. (Wege der Forschung Band CDXXVIII.)

Die von Ludwig Finscher herausgegebene und mit einem Vorwort versehene Aufsatzsammlung verdient breiteste Beachtung. Dem Herausgeber ist mit seiner Zusammenstellung von insgesamt 18 Aufsätzen ein Doppeltes gelungen: Sie eröffnet einen Einblick in die Komplexität des Gegenstandsbereiches, den die Beethovenforschung in den ersten drei Jahrzehnten nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges erschlossen hat und stellt zugleich den Perspektivenreichtum und die beachtliche Problemlösungskapazität vor Augen, die der Musikwissenschaft in jener Zeit zugewachsen sind. Dank Finschers Einführung in die Problemstellung der einzelnen Beiträge und dem sowohl nach Komponisten und deren Werken als auch nach Personen aufgefächerten Register (bei Beethovens op. 18/6 fehlt der Hinweis auf S. 350f.) ist es für den Leser ein Leichtes, einen auf seine jeweiligen Erkenntnisinteressen zugeschnittenen Einstieg in die Lektüre des Bandes zu finden. Gleichzeitig macht ihn das Vorwort auf weitere Forschungsliteratur aufmerksam. Im Folgenden sei versucht, eine Vorstellung von der enormen intellektuellen Spannweite des Bandes zu vermitteln. Dabei ist das Hauptaugenmerk auf die drei Originalbeiträge gerichtet. Es sind dies zum einen die unabhängig voneinander entstandenen Interpretationen des *Malinconiasatzes* von Beethovens op. 18/6 aus der Feder von Arno Forchert (1974) und Carl Dahlhaus (1973), des weiteren die Ausführungen Alexander L. Ringers zum Thema *Klassisches Formbewußtsein und strukturelle Vielfalt* (1973).

(1) Forchert weist in seinem Aufsatz *Die Darstellung der Melancholie in Beethovens*

op. 18/6 nach, daß die Satzüberschrift *La Malinconia* für das gesamte Finale gilt, nicht etwa nur — wie in der Beethovenliteratur allgemein angenommen — für dessen langsame Einleitung. Gegen die *communis opinio* spreche schon der überlieferte Notentext. Überdies werde die Deutung des Finalsatzes nach dem Schema: Von der Verdunkelung des Gemüts (Adagioteil) zur fröhlichen Aufhellung (Allegretto) den musikalischen Tatsachen ebenso gerecht wie dem im ausgehenden 18. Jahrhundert herrschenden Melancholieverständnis. Den grundbegrifflichen Rahmen seiner eindringlichen Betrachtung des Schlußsatzes von Beethovens Streichquartett formuliert Forchert in Abgrenzung zum langsamen Satz der *Klaviersonate op. 10/3*, dem das gleiche Sujet zugrunde liegt: spiegelt dieser — getreu der Definition der „Solosonate als Monolog des Künstlers, als unmittelbarer, ungebrochener Ausdruck seines individuellen Empfindens und Erlebens“ (S. 221) — den Seelenzustand des melancholisch gestimmten kompositorischen Subjekts wider, so bietet das Streichquartett als „instrumentaler Diskurs“ (S. 221) eine „rhetorisch-figürliche Darstellung“ (S. 234) der „Melancholie schlechthin“ (S. 221); im Gegensatz zum Largo der Klaviersonate erschließt sich der *Malinconia*-satz aus op. 18/6 „primär nicht dem nachempfindenden Gefühl, sondern dem begreifenden Verstand“ (S. 222). — Indem Forchert Beethovens Quartettkomposition in den Horizont musikalisch-rhetorischen Denkens rückt, kommuniziert sein Beitrag mit den Ausführungen von Warren Kirkendale zu *Beethovens Missa Solemnis und die rhetorische Tradition*, die ihrerseits im einzelnen einen Sachverhalt zum Aufweis bringen, durch den Theodor W. Adorno sich mit guten Gründen irritiert zeigt: „die Behandlung des musikalischen Augenblicks nach latenten Mustern“ (*Verfremdetes Hauptwerk*, S. 105).

(2) Der *La Malinconia*-Aufsatz von Dahlhaus verhält sich zu den Überlegungen Forcherts zugleich komplementär und kontrastierend. Dabei fällt nicht ins Gewicht, daß der Autor die Reichweite der Satzüberschrift in der gängigen Weise mißdeutet. Nach Dahlhaus nimmt der Quartettsatz auf einen barocken Topos Bezug, der in Forcherts Deutung ausgespart bleibt, den Lamentobaß. „Charakteristisch für *La Malinconia*“ ist in seinen

Augen jedoch „weniger der Rückgriff auf die Formel als solche [...] als vielmehr die Art der Variantenbildung“ (S. 206f.). Die Introduction basiere auf „musikalischen Spekulationen [...], die sich an den chromatischen Gang, das tönende Symbol der Tristitia, heften“ (S. 209). Und in der „spekulativen‘ Chromatik“ (S. 203) erblickt Dahlhaus das kompositorische Äquivalent zu dem von Marsilio Ficino geprägten Begriff der „genialen Melancholie“ (S. 208), in dem Trübsinn und Tiefsinn zu einer Einheit verschmolzen sind. Schließt man sich der Auffassung an, daß die im Quartettsatz dargestellte Melancholie Bestimmungen des Empfindens und Denkens in sich vereint, dann verbietet es sich aber, die Darstellungsweise in Begriffen zu erfassen, wie sie Forchert vorschlägt, gehen sie doch von der Dichotomie jener beiden Funktionen des Bewußtseins aus.

Unter divergierenden Deutungsansätzen gebührt demjenigen der Vorrang, der ein Maximum an musikalischen Tatsachen auszuschöpfen vermag (ähnlich Forchert S. 226). Dieses Kriterium reicht jedoch im vorliegenden Fall nicht hin, um eine der Interpretationen als die ‚richtigere‘ zu erweisen: Beiden Autoren gelingt es, ihre Deutung in einer lückenlosen Analyse des Gegenstandes einzulösen. Das nötigt dazu, werkexterne Kriterien ins Spiel zu bringen. Dahlhaus‘ Position findet eine starke Stütze im philosophisch-ästhetischen Denken des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Danach befördert Kunst die Verwirklichung der menschlichen Natur, weil sie eine Ausdrucksform des Menschen darstellt, in der Empfinden und Denken untrennbar sind. Die Bedeutsamkeit dieser Kunstauffassung des Zeitalters für Beethovens Werk bezeugen in wechselnden Nuancierungen die Aufsätze von Wolfgang Osthoff (*Beethoven als geschichtliche Wirklichkeit*), Georg Knepler (*Zu Beethovens Wahl von Werkgattungen*), Peter Gülke (*Introduction als Widerspruch im System*) und Kurt von Fischer (*Beethoven — Klassiker oder Romantiker*), die von jeweils anderen Problemstellungen aus Phänomene der Kompositions- und Ideengeschichte zueinander in Beziehung setzen. Forchert kann demgegenüber geltend machen, daß gerade in Wien noch bis in das 19. Jahrhundert hinein rationalistische Denkmotive ungebrochen fortleben (S. 223f.).

Sein Argument wirft die prinzipielle Frage auf, welches Gewicht dem biographischen Entstehungskontext eines Werkes gegenüber der ästhetischen Denkform des Zeitalters zukommt.

Mit Forcherts und Dahlhaus' Deutungen des *Malinconiasatzes* eröffnet sich zugleich eine produktive Alternative zu den Beethovenauslegungen Arnold Scherings (Scherings Nachlaßaufsatz *Über einige Grundsymbole der Tonsprache Beethovens* steht am Anfang der Auswahl), die Forchert in seinem *Scherings Beethovendeutung und ihre methodischen Voraussetzungen* überschriebenen Aufsatz einer radikalen Kritik unterzieht, indem er „Unstimmigkeiten“ freilegt und auf „Widersprüche im methodischen Ansatz“ (S. 31) zurückführt. Allerdings sollte darüber nicht die Analogie übersehen werden, die der logischen Struktur nach zwischen der von Forchert durchleuchteten ‚Schlüsselsuche‘ Scherings und dem oben notierten Problem, auf das sich Differenz zwischen Dahlhaus und Forchert zuspitzen läßt, besteht: Die Deutung ist an Gesichtspunkte gebunden, die außerhalb der Immanenz des Werkes liegen.

Forcherts hochkarätige Schering-Kritik setzt ein Reflexionsniveau, auf dem die Überlegungen von Erwin Ratz (*Analyse und Hermeneutik in ihrer Bedeutung für die Interpretation Beethovens*) nicht Fuß fassen. Trotzdem möchte man sie wegen der formanalytischen Erkenntnisse zu den Klaviersonaten opp. 54, 10/1, 57 und 106 nicht missen. Ratz macht sich gleichzeitig zum Anwalt einer wissenschaftlich fundierten künstlerischen Interpretation, gelangt dabei aber nicht über teils triviale, teils unverbindliche Feststellungen hinaus. Auf ganz andere Weise faßt Hans Pollack (*Umfangs- und Strukturfragen in Beethovens Klaviersonaten*) das Problem an: Nach ihm eröffnet sich ein „dialektisches Wechselspiel zwischen musikwissenschaftlicher Forschung und Auffassung sowie der Interpretationskunst“ (S. 274), sobald man erkennt, daß der Grundsatz der Unantastbarkeit des überlieferten Notentextes überall dort an Evidenz verliert, wo Beethoven seine primäre musikalische Intention offensichtlich allein mit Rücksicht auf den begrenzten Tonumfang der damaligen Klaviere modifiziert hat. Die Dialektik jenes Wechselspiels liegt jedoch darin, daß in dem Versuch, jene beiden Sphären, die

„heute noch immer recht beziehungslos nebeneinander existieren“ (S. 274), zueinander zu vermitteln, die Demarkation zwischen Wissenschaft und künstlerischer Interpretation scharf hervortritt. Der Interpret trifft in einer Situation, die ihm die Wissenschaft vor Augen stellt, eine Entscheidung, die, weil sie auf individuellen Dispositionen und kontingenten äußeren Umständen beruht (s. S. 274), wissenschaftlichen Kriterien inkommensurabel ist. Pollack geht es in Wahrheit um die Emanzipation des Interpreten zum schöpferischen Subjekt, das seine eigene Version neben „Beethovens geniale ‚Notlösungen‘“ stellt (S. 274). — *Beethovens Klavieren und seinen Klavieridealen* geht William S. Newman nach. Wer den kenntnisreichen Aufsatz gelesen hat, wird der Interpretation von Beethovens Klaviermusik auf historischen Instrumenten mit Skepsis begegnen.

(3) Ringer gewinnt dem Schema von den drei Stilphasen, in die sich Beethovens Werk teilen läßt, eine Lesart ab, die über den chronologisch additiven Charakter der Einteilung hinausführt. Bei diesem Unternehmen fällt den von Beethoven verwendeten „thematischen Integrierungsverfahren“ (S. 331) eine Schlüsselstellung zu. Während in den Kompositionen aus der ersten Schaffensphase „Unterschiedliches [sich] mehr oder weniger“ zusammenschließen (S. 325), gehe Beethoven mit „Werken wie dem ersten *Rasumowskyquartett* und der *Eroica*“ (S. 332) dazu über, „Unterschiedliches aus Einheitlichem“ hervorzubringen (S. 326). Und dieser neue Typus „thematischer Verknüpfung“ (S. 325) steigere sich „im Laufe von Beethovens letztem schöpferischen Jahrzehnt“ (S. 332) zum „Prinzip der totalen Variation“ (S. 326). Hinter dieser Auffassung steht der für das um 1800 herrschende historische Bewußtsein charakteristische Gedanke von der Geschichte als eines Prozesses andauernder und zunehmender Vervollkommnung.

Zum modernen Geschichtsbewußtsein gehört die Vorstellung, daß der „geschichtlichen Zeit [...] eine erfahrungstiftende Qualität“ eignet, „die rückwirkend die Vergangenheit neu zu erkennen“ lehrt (Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a. M., 1989, S. 326). Damit ist ein methodisches Prinzip formuliert, das in Ringers analytischem Zugriff auf Beethovens op. 59/1 zur Geltung

kommt. Ringer sucht die innere Einheit des Werkes durch den Nachweis zu demonstrieren, daß die „melodisch-rhythmischen Energien [...des] Finalthemas, genauer gesagt seines Motivgehalts, sich auf das Quartett als Ganzes erstrecken“ (S. 327). Sein Vorgehen zehrt von Erfahrungen, wie sie erst die thematisch hochorganisierte Musik aus der Zeit der fortschreitenden Differenzierung und schließlichen Auflösung des tonalen Bezugssystems eröffnet hat. Was speziell seine Beobachtungen zum ersten Satz des Streichquartetts anbetrifft, so bietet der vorliegende Band Vergleichsmöglichkeiten mit der analytischen Skizze von Leonard G. Ratner, die sich auf die harmonische Dimension konzentriert (*Definition der Tonart — Ein strukturelles Problem in Beethovens Musik*, S. 170f.). Ein Vergleich der Erklärungskraft der beiden Ansätze bietet sich um so mehr an, als Ratner nicht anders als Ringer die Besonderheit des Satzes in dem strömenden melodischen Fluß erblickt (S. 170f., 327). — Daß die analytische Bemühung um Beethoven auch aus der Skizzenforschung Impulse schöpfen kann, ließe sich im Ausgang von den Erkenntnissen Lewis Lockwoods zu Beethovens „rudimentären Partituren“ zeigen (*Über Beethovens Skizzen und Autographe: Einige Definitions- und Interpretationsprobleme*, S. 132, 133ff. (Die Skizzenforschung wird außerdem durch Douglas Johnson und Alan Tyson — *Zur Rekonstruktion von Beethovens Skizzenbüchern* in dem Band vertreten.) Doch muß es hier mit einem Hinweis auf Charles Rosen sein Bewenden haben, der die Ausrichtung seiner Beethovenanalysen auf die „ganzheitliche Konzeption, die die Details und die Großform eines Werkes inniger als in der Musik anderer Komponisten“ vereint, ausdrücklich in Parallele setzt zu Lockwoods philologischen Befunden (*Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel 1983, S. 459, 460). (August 1991) Hans-Joachim Bracht

GABRIELE BUSCHMEIER: *Die Entwicklung von Arie und Szene in der französischen Oper von Gluck bis Spontini. Tutzing: Hans Schneider 1991. IX, 334 S., Notenbeisp.*

In einer repräsentativen Ausgabe der *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* (Band 27)

legt die Autorin die überarbeitete Fassung ihrer Dissertation vor. Sie geht von der nicht zuletzt von Georg Knepler in dem ersten Band der *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* von 1961 bereits angesprochenen Prämisse aus, „daß die französische Oper von Gluck bis Spontini tiefgreifenden Veränderungen unterworfen war“ und nimmt sich der „wegen ihres vielfältigen Erscheinungsbildes einer Typisierung“ entziehenden Problematik detailliert am Beispiel der Libretti und der dazu entwickelten Musik an. Sie erfaßt diese Epoche vom Ancien régime mit seinen mythologischen Glorifizierungen des feudalen Hofes über die Gluck/Piccini-Reformversuche in Neusichtung der Sprechtheater-Fassungen klassischer französischer und antiker Tragödien (Racine/Corneille), über die Hinwendung zum ‚Drame bourgeois‘ in der Folge Diderots der 80er Jahre und die Neuprägungen in den ideologisch inspirierten Revolutionsoperen, über die Aufhebung der traditionellen Gattungsgrenzen in den Libretti der Rettungsoperen bis zu den freien Bearbeitungen Voltairescher Tragödien und der Erschließung biblischer Stoffe im Napoleonischen Empire. Der Wandel der Opernwerke dieser Zeit gesellschaftlichen Umbruchs und ästhetischer Wandlung wird transparent anhand der Beschreibung des zentralen Strukturelements Arie und Szene. Das gelingt der Autorin überzeugend, indem sie — gattungs- und formgeschichtlich orientiert — den musikalisch-dramaturgischen Ansatz zuerst an den Libretti (deren musikalisch stimulierenden Anlage von Quinault der Lully-Zeit über Du Roulet Glucks bis zu Desrioux oder De Jouy bei Cherubini oder Spontini) dann an der psychologisch und dramaturgisch inspirierten Arien- und Szenengestaltung (unter Einschluß von Chor und Ensemble) nachweist und analysiert. Zwar hätte man den Ausführungen, um allzu auffällige Redundanzen (bis in Details gleicher Formulierungen) zu vermeiden, eine straffere Darstellung gewünscht. Die Fakten aber sind umfassend, aufschlußreich, erhellend und geben ein klares Bild dieser auch auf die europäische Opernentwicklung stark ausstrahlenden französischen Opernform, die von der Tragédie lyrique sich allmählich über die psychologisierende Reform-, die propagandistisch angelegte Revolutions-, die dramaturgisch durchgeformte Befreiungsoper bis zu den

Ansätzen der Tableaux-Gestaltung bei Spontini sich entwickelt und zum ersten Mal in der Operngeschichte Elemente sowohl der französischen als auch der italienischen Oper zu einem neuen Stil verschmolzen zeigt. Dieser Ausgangspunkt erst macht dann auch das Musikdrama, wie es über Beethoven, Weber bis zu Wagner sich entwickelt, möglich.

(September 1992)

Friedbert Streller

der Oper allerdings keinen Abbruch tat. Insofern ist das Ensemble der hier vorgelegten Pressestimmen für die Schlüsselstellung der *Juive* ebenso aufschlußreich wie für die Rezeption späterer historischer Opern. Daß deren Wirkungszeugnisse in ähnlicher Breite dokumentiert werden können, wie dies hier erfolgt ist, bleibt zu hoffen.

(September 1992)

Matthias Brzoska

FROMENTAL HALEVY: *La Juive*. Dossier de presse parisienne (1835). Edité par Karl LEICH-GALLAND. Saarbrücken: Musik-Edition Lucie Galland (1987). V, 172 S.

Der Band, der sich als ergänzende Dokumentation zur kritischen Neuausgabe der *Juive* versteht, vereinigt die Pressestimmen des Uraufführungsjahres aus den wichtigsten Tageszeitungen und den bedeutendsten Literatur-, Kunst- und Musikzeitschriften. Die Wiedergabe erfolgt erfreulicherweise ungekürzt und um ein hilfreiches Register ergänzt. Nicht verschwiegen werden soll allerdings, daß ein stichprobenartiger Textvergleich gelegentlich Nachlässigkeiten zu Tage förderte (z. B. S. 112: 1 Auslassung; 1 Umstellung; inkonsequente Modernisierung: *elemen t s*, aber *saisissa n s*; 2 Absatzfehler.)

Der Presseüberblick belegt, daß die Problematik des Werkes gerade aus seiner frappierenden Originalität resultierte: Kaum einer der Kritiker verkannte, daß hier ein erster vollgültiger Versuch vorlag, eine historische Epoche mittels eines zuvor unbekanntem szenischen Realismus zu vergegenwärtigen (z. B. *La Quotidienne*), und in der Wahl dieser Epoche sahen einige im Sinne der Geschichtsphilosophie des Neokatholizismus eine erste theatralische Manifestation der neuen Ära des Christianisme (z. B. *L'Artiste*, *Courrier Français*). Das solcherart unter den Prämissen einer „pensée poétique“ (*Quotidienne*) rezipierte Werk sah sich freilich mit einer philosophischen Würde ausgestattet, der die Ausgewogenheit der Darstellungsmittel noch nicht völlig entsprach: Viele Kritiker bemängelten, daß die Wirkung von Halévys Musik hinter der des theatralischen Eindrucks zurückbleibe (z. B. *Constitutionnel*, *Moniteur universel*), was der wachsenden Popularität

JOHN ROSSELLI: *Sull'ali dorate*. *Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*. Bologna: Società editrice il Mulino (1992). 176 S. (Intersezioni 98.)

John Rosselli ist Historiker und befaßt sich u. a. mit Wirtschafts- und Sozialgeschichte. In der Musikwissenschaft hat er sich vor allem durch sein Buch *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi* einen Namen gemacht, indem er sich mit der Rolle des Impresario und den wirtschaftlichen und sozialen Aspekten des Opernbetriebs auseinandersetzt. Auch das hier zu besprechende Werk (die leicht überarbeitete italienische Fassung einer ursprünglich englischsprachigen Publikation, deren Originaltitel uns jedoch verschwiegen wird) läßt uns den Verfasser als Historiker mit musikalischen Interessen erkennen. Mit einer Fülle von Details und Informationen wird ein Bild des italienischen Musiklebens des 19. Jahrhunderts gezeichnet, das immer wieder mit Rückgriffen auf das vorangehende 18. und das nachfolgende 20. Jahrhundert angereichert wird. Von besonderem Interesse sind nicht nur die Ausführungen zur sozialen Stellung und den Lebensumständen der Musiker, Komponisten und Sänger (S. 81 ff.), sondern auch die Bemerkungen zur Musikalität der bäuerlichen Welt des damaligen Italiens, die der Kunstmusik jener Zeit so fern stand, dennoch aber immer wieder das Interesse fremder Reisender zu wecken verstand (S. 25 ff.). Provozierend ist die Überschrift des siebten Kapitels „Una nazione musicale?“, das sich mit dem Niedergang italienischer Musikinstitutionen und Musikpflege im ausgehenden 19. Jahrhundert befaßt (S. 119 ff.). Weitere Kapitel sind der Rolle Italiens in Europa, der Vorherrschaft der Oper und der Einheit Italiens gewidmet.

Leider läßt jedoch die Form der Darstellung vom wissenschaftlichen Standpunkt her zu wünschen übrig. Der Text ist nur sehr sparsam mit Anmerkungen versehen und der manchmal etwas zu sehr ‚plaudernde‘ Ton (siehe z.B. den Anfang des ersten Kapitels) macht einen befremdlichen Eindruck. Insgesamt fühlt man sich an die Veröffentlichungen kenntnisreicher Lokalhistoriker vom Anfang unseres Jahrhunderts, wie Salvatore Di Giacomo erinnert, der auf ähnliche Weise über Neapel geschrieben hat. So ist Rossellis Werk zwar angenehm zu lesen, aber, da in seinen Quellen nur selten überprüfbar, kaum zu wissenschaftlichen Zwecken zu gebrauchen. Ein anschauliches und originelles Bild der italienischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts, leider jedoch eher eine Lektüre für den musikinteressierten Laien.

(September 1992)

Daniel Brandenburg

ASTRID STEMPIK: Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier. Eine Studie über den Niedergang der Gitarre in Wien um 1850. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 48.)

Der „Niedergang der Gitarre“ um die Mitte des 19. Jahrhunderts hatte, wie bei anderen Instrumenten auch, verschiedene Ursachen: zum einen eine sich wandelnde Klangästhetik, zum anderen die oft kritisierte geringe musikalische Qualität der Werke, die zu sehr am Publikumsgeschmack orientiert waren. Außerdem fehlten künstlerisch überzeugende Spieler, die an der Gitarristik eines Mauro Giuliani, Luigi Legnani, Fernando Sor oder Giulio Regondi hätten anknüpfen können. Caspar Joseph Mertz, 1806 in Preßburg geboren, 1856 in Wien gestorben, gehört zu jenen Musikern, die, angezogen vom erfolgverheißenden Glanz der Musikmetropole, nach Wien kamen, um dort den Durchbruch als Künstler zu schaffen und bessere Lebensbedingungen zu finden, jedoch in einen erbitterten Überlebenskampf gerieten. Unterricht, Konzerte und Publikationen sorgten für den

Lebensunterhalt. Veröffentlichungen eigener Kompositionen und Auftritte waren wichtig, um sich einen Namen zu machen und so wiederum vermehrt Schüler zu bekommen. Ausfallzeiten, z.B. durch Krankheit, konnten den finanziellen Ruin bedeuten. Das Bild des Menschen und Künstlers Mertz unter diesen Lebensbedingungen ist für Astrid Stempnik ebenso wichtig wie die philologische Auseinandersetzung mit dem Werk. Mertz komponierte ausschließlich für Gitarre, seine Stücke sind für den eigenen Bedarf, für Konzerte und Unterrichtszwecke, und für die zahlreichen Liebhabergitarristen geschrieben. Modekompositionen, wie Fantasien über bekannte Themen, Salon- und Konzertstücke oder Bearbeitungen, überwiegen; der Unterhaltungswert und die Wirkung der Musik durch technische Brillanz und Effekte stehen im Vordergrund. In ihren Analysen versucht die Autorin, die Instrumentaltechnik des Gitarrenvirtuosen Mertz herauszuarbeiten und aus den Kompositionen auf Anschlagsart und Fingertechnik rückzuschließen.

Ein über 300seitiger Werkkatalog verzeichnet sämtliche gedruckten und ungedruckten Kompositionen. Untergliedert in Autographen, Abschriften, gedruckte Werke mit und ohne Opuszahl, unvollendete, verschollene, zerstörte und Mertz zugeschriebene Kompositionen geht die Auflistung weit über das hinaus, was eine praktische Ausgabe zu leisten vermag. Der Aufarbeitung des Mertz'schen Oeuvres durch Katalog und eingehende quellenkundliche Untersuchung dürfte die größte Bedeutung dieser Arbeit zufallen.

Die umfangreiche Monographie vermittelt ein detailreiches Bild des Musikers Mertz, leidet jedoch etwas unter der zu großen Konzentration auf die Gitarristik, die den Blick auf das musikalische und außermusikalische Umfeld verhindert. Eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des „Biedermeier“, mit den Voraussetzungen und Bedingungen von Kulturschaffen und Kulturleben „in Wien um 1850“ hätte vielleicht geholfen, über den musikalischen Bereich hinausgehende Gründe und Ursachen für den Strukturwandel zu finden, der, unter anderem, auch zum „Niedergang der Gitarre“ beitrug.

(September 1992)

Marianne Betz

Die Projekte der Liszt-Forschung. Bericht über das Internationale Symposium Eisenstadt, 19.–21. Oktober 1989. Hrsg. von Detlef ALTENBURG und Gerhard J. WINKLER. Eisenstadt 1991. 121 S. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Band 87.)

Der Band enthält die in vier Sektionen (Round-table-Sitzungen) in Eisenstadt diskutierten Projekte der Liszt-Forschung, die die gegenwärtigen Hauptanliegen wissenschaftlicher und editorischer Arbeit der Zentren in Budapest (Mária Eckhardt, Imre Sulyok, Deszö Legány), Detmold (Detlef Altenburg), Paris (Serge Gut, Claude Knepper) und New York (Rena Charnin Mueller) bilden: die Erstellung eines neuen thematischen Werkverzeichnisses, die historisch-kritische Ausgabe der Schriften und eine Gesamtausgabe der Briefe.

In sehr klarer und anschaulicher Weise wurden die editorischen Fragen in ihrem Für und Wider, im Verhältnis zu den anderen Gesamtausgaben, etwa denen von Wagner, Brahms, Schumann (Klaus Wolfgang Niemöller, Köln, wies hier auf Vergleiche und Anregungen hin), erörtert, aber auch in der Einzigartigkeit, wie sie gerade für Liszt zutrifft. Neben den Fragen unmittelbarer editorischer Art, die die oftmals kriminalistischen Untersuchungsmethoden in ihrer ganzen Spannung offenbaren, gab es aber auch andere Beiträge, die etwas weiter griffen, bereits auf Möglichkeiten aufmerksam machten, die eine solche Gesamtausgabe (z. B. der Schriften) als Mittel zur Erhellung von Zeitgeist und ästhetischem Hintergrund zu bieten vermag (Rainer Kleinertz: Zu Liszts Bedeutung für die Wagner-Rezeption bzw. Gerhard J. Winkler: Liszt als Interpret Wagners).

Auskünfte über neue biographische Daten und Gattungszuordnungen (Paraphrase-Transkription-Fantasie u. a.), wie sie sich ganz unmittelbar aus der Arbeit mit dem zu ordnenden Material ergeben, wurden zu anregenden Impulsen, die nicht nur Forscher dieses Spezialgebiets interessieren können. Die neue Liszt-Gesamtausgabe ist bei den Schriften in neun Bänden vorgesehen, bei den Musikwerken sind 18 Bände einer 1. Serie (Werke für Klavier) schon im Lisztjahr 1986 herausgekommen, eine zweite ist in Vorbereitung: Freie Bearbeitungen und Transkriptionen, die — wie sich in den Symposionsbeiträgen zeigte — ihre besonderen Probleme aufweisen. Die

Briefausgabe mit voraussichtlich 12 Bänden ist in einem konzeptionellen Stadium, bei dem es noch eine Reihe editorischer Fragen festzulegen gilt. Die Diskussionen allerdings über Ordnung (beim Werkverzeichnis und bei der chronologischen Anlage der Schriften) und Edition sind — nach diesen Aussagen — noch nicht abgeschlossen.

(September 1992)

Friedbert Streller

Draeseke und Liszt. Draesekes Liedschaffen. Tagungen 1987 und 1988 in Coburg. Hrsg. von Helga LÜHNING und Helmut LOOS. Bonn. Gudrun Schröder-Verlag 1988. 446 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften, Band 2.)

MARTELLA GUTIERREZ-DENHOFF: *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens. Bonn: Gudrun Schröder-Verlag 1989. XII, 245 S., Abb., (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften, Band 3.)*

„Die Konfusion in der Musik“. *Felix Draesekes Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen. Hrsg. von Susanne SHIGIHARA. Bonn: Gudrun Schröder-Verlag 1990. XIV, 457 S., Abb. (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften, Band 4.)*

Man muß die Emphase nicht teilen, mit der Udo R. Follert, seinerzeit Kantor im rheinländischen Leichlingen, 1982 die Aufführung des *Requiem*s op. 2 von Felix Draeseke, die erste Präsentation eines ‚großen‘ Werkes des Komponisten nach seinem Tode 1913, mit der Wieder-‚Entdeckung‘ der Bachschen *Matthäus-Passion* verglich. Schließlich war das Werk Johann Sebastian Bachs in ungleich geringerem Maße als das Oeuvre Draesekes in Vergessenheit geraten und eine auch nur annähernd vergleichbare Virulenz dürfte eine etwaige Draeseke-Renaissance wohl kaum entfalten. Doch gerät bei eingehenderem Studium der Schriften wie vor allem der Kompositionen Draesekes, die zum Teil bereits in Neuauflagen vorliegen, die Vielschichtigkeit einer Musikerpersönlichkeit der zweiten Hälfte des 19. wie auch des beginnenden 20. Jahrhunderts in den Blick, deren historische Bedeutung erst ansatzweise zu ermessen ist. Hierzu liefern die Bände einer Schriftenreihe der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, in

deren Leitung sich Udo R. Follert und Helmut Loos künstlerische und wissenschaftliche Aufgaben teilen, umfangreiches Material, das keineswegs in der Apotheose eines ‚verkannten‘ Tonkünstlers kulminieren soll. Sorgfältig werden alle enthusiastischen Wertungen vermieden, die Auseinandersetzung erfolgt im besten Sinne kritisch und lediglich in einigen wenigen, fast altfränkisch anmutenden Formulierungen zeigt sich eine durchaus liebenswürdige Nähe zur Sache.

Besonders deutlich wird dieses Bemühen um eine möglichst nüchterne Sichtweise im dritten Band der Schriftenreihe. Martella Gutierrez-Denkoff wählt für ihre Darstellung der Biographie Draesekes nicht die Form erzählender Prosa, sondern listet in einer Chronik, reich durchsetzt mit Auszügen aus Briefen und zeitgenössischen Berichten, die wesentlichen Lebensdaten und -stationen des Komponisten auf. Dabei übersieht sie das unvermeidliche Problem einer stets wertenden Auswahl durchaus nicht, doch auch ihre kritischen Anmerkungen bleiben zurückhaltend. Vorzüglich mit Photographien und Faksimilia von Handschriften und Dokumenten ausgestattet, bietet der Band neben einem bis in die jüngste Zeit hinaufgeführten Stammbaum ein sehr sorgfältig erarbeitetes Werkverzeichnis (mit zahlreichen bibliographischen Nachweisen); damit wird er zu einem ebenso wertvollen wie unentbehrlichen Handbuch einer jeden gründlichen Auseinandersetzung mit Leben und Werk des Komponisten.

Im zweiten Band der Schriftenreihe sind die Referate und Diskussionen der Jahrestagungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft 1987 und 1988 zusammengefaßt. Zunächst thematisierten Martella Gutierrez-Denkoff, Heribert Schröder, Helga Lühning und Helmut Loos Draesekes Verhältnis zu Franz Liszt, das nach früher Begeisterung für den Weimarer Kapellmeister von einer eher distanzierten Sichtweise gekennzeichnet war. Schrieb Draeseke in den 1850er Jahren etliche Kommentare zu Liszts Symphonischen Dichtungen für Franz Brendels *NZfM* (wiedergegeben in Bd. 1 der *Schriftenreihe der Internationalen Draeseke-Gesellschaft*), so suchte Liszt den angehenden Komponisten zu protegieren, wengleich sein Engagement nur bedingt erfolgreich war. Vom künstlerischen Austausch beider zeugen Liszts Umarbeitung von Draese-

kes Ballade *Helges Treue* op. 1 zu einem Melodram (vorgestellt und gründlich analysiert von H. Lühning) wie umgekehrt Draesekes *Symphonische Vorspiele*, in denen dieser Liszts ästhetische Ideen — wie H. Loos zeigt — aufnahm und weiterführte. Ungleich stärker als M. Gutierrez-Denkoff, die die Beziehung Liszts und Draesekes historisch-biographisch bilanziert, unterzieht Heribert Schröder am Beispiel des Verhältnisses Liszt — Hans von Bülow das Bild, das Erich Roeder, der Verfasser einer großangelegten Monographie von Draeseke entwarf, einer Kritik. Dabei werden vermutlich erst eine noch weitergehende Lösung von den Stereotypen eines Parteiengezänkes in der Musik des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts, zwischen Wagnerianern und Brahminen, wie auch der Versuch, eine kompositorische Biographie Draesekes zu beschreiben, eine Vorstellung generieren können, die seine künstlerische Entwicklung als weniger wechselhaft denn mindestens subjektiv konsequent ausweist. Draesekes Denken und Wirken nur innerhalb rivalisierender Lager zu verorten, erscheint ebenso vergröbernd wie es lediglich Brüche konstatieren kann.

Ansätze zu einer Diskussion kompositorischer Qualitäten Draesekes enthält der zweite Teil des Bandes mit acht Aufsätzen zu einer repräsentativen Auswahl in voller Länge abgedruckter Lieder. Dabei ist der Kontext zeitgenössischer Lied-Produktionen von Schumann, Schubert und Wolf der häufig explizite Hintergrund, vor dem die Eigenheiten Draesekescher Textvertonung, seines Klaviersatzes, einer zyklischen Konzeption und kompositionstechnischer Details exemplifiziert werden. Wiederum steht nicht die Apologie in Vergessenheit geratener Werke im Zentrum als vielmehr der Versuch, die Idiome von Draesekes musikalischer Sprache zu fassen, um zugleich Möglichkeiten einer angemessenen Beschreibung seiner großen oratorischen Werke zu gewinnen wie auch ein Kapitel der Liedproduktion zu erhellen.

Auch der vierte Band der Schriftenreihe nimmt lediglich von einer Streitschrift Draesekes seinen Ausgang. 1906 hatte er festgestellt, daß gegenwärtig die Parteiungen nicht mehr zu bestimmen seien und „die heutige Musik rechts und links mehr zu unterscheiden weiß“ (S. 51). Anlaß für diese Bemerkun-

gen waren nicht nur die Feiern anlässlich des 150. Geburtstages von Wolfgang Amadeus Mozart, sondern mehr noch die Uraufführung von Richard Strauss' *Salome*, die eine überaus kontrovers geführte Diskussion über das Problem des Fortschritts in der Musik forcierte. Zwar gab Draeseke mit seiner *Konfusions*-Schrift den Anstoß zu einer Auseinandersetzung, an der sich zahlreiche namhafte Komponisten und Musiktheoretiker der Zeit beteiligten, wiederholte seinerseits jedoch nur ästhetische Positionen einer Form-Inhalt-Dichotomie, die letztlich bereits obsolet waren. Der hier vorgelegte Band enthält eine glückliche Auswahl von mehr als 40 Beiträgen und Stellungnahmen aus teilweise entlegenen Periodica zu dieser Diskussion, in verschiedensten literarischen Formen und nahezu allen affektiven Varianten, von Lob und Zustimmung über Kritik bis hin zu Ironie, Häme, Wut und bissiger Polemik. Der ausgewogenen Zusammenfassung des Streitiges, die Rudolf Louis 1909 vornahm, kontrastiert allerdings eine mitunter seltsam tendenziöse Einführung der Herausgeberin, an deren Kompetenz die Redaktion des Textes keinen Zweifel läßt. (Warum ein Brief Draesekes aus dem Jahre 1907 als anonym klassifiziert wird, bleibt indes unklar.)

Gerade am Beispiel dieses (vorläufig) letzten Bandes ist unschwer zu erkennen, daß es nicht das primäre Anliegen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft sein will, einen in den Hintergrund des Musiklebens geratenen Komponisten zu rehabilitieren. Vielmehr werden bei Studium und Diskussion der Werke und Schriften Draesekes schlaglichtartig zentrale musikästhetische und kompositionstechnische Fragestellungen des späten 19. Jahrhunderts deutlich, die ein differenziertes Bild dieser Zeit, der Geschichte des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wie auch zur Rezeption der Werke Richard Strauss' vermitteln können. Damit wird die Schriftenreihe der Internationalen Draeseke-Gesellschaft — weit mehr als ein Kompendium biographischer Mitteilungen detailverliebter Enthusiasten — zu einer für Verständnis und Erforschung der Musikgeschichte um die Jahrhundertwende wichtigen und in der Fülle bereitgestellter Dokumente und Informationen überaus nützlichen Quelle.

(September 1992)

Michael Heinemann

HELLA BROCK: Edvard Grieg. Leipzig: Reclam-Verlag 1990. 393 S., Abb., Notenbeisp.

Die Grieg-Literatur ist so umfangreich nicht, wie man aus der Beliebtheit des Komponisten in der Zeit um und nach der Jahrhundertwende schließen könnte. Norwegische, russische, englische Biographien und Untersuchungen entstanden zwischen 1953 und 1980, eine deutschsprachige liegt nun — nach Cherbuliez' Werk von 1947 — erstmals wieder vor. Die Leipziger Autorin hat sich — wie sie in der Einführung bemerkt — die Aufgabe gestellt, „noch bestehende Einseitigkeiten und Begrenztheiten in der Auswahl von Werken wie im Persönlichkeitsbild Edvard Griegs zu überwinden und das Verständnis für seine internationale Popularität zu vertiefen“. Dies erreicht sie, indem sie nicht nur die beliebtesten Werke umfassend darstellt, sondern mehr noch auf unbekanntes aufmerksam macht (man erfährt dabei, daß Grieg mehrere Opernfragmente — auch unter Mitwirkung von Ibsen und Björnson — hinterlassen hat). Folkloristische Quellen werden nachgewiesen und in den Griegschen Werken aufgedeckt, sowie auf Einflüsse hingewiesen, die er auf Zeitgenossen wie Brahms, Reger, Tschaikowski, Debussy, Ravel, Strawinsky, Prokofjew, Sibelius und andere ausübte, bzw. die Quellen des eigenen Schaffens bei Schumann, Mendelssohn, Liszt und der „nordischen Musik“ zwischen Gade, Hartmann und Svendsen, Nordraak transparent gemacht. Der besondere Wert der Arbeit aber liegt in der Auswertung authentischen Brief- und Dokumentenmaterials, das vielfach, in Zitaten einbezogen, den Komponisten selbst oder Freunde und Zeitgenossen zu Wort kommen läßt. Bereichert wird dieser Aspekt durch erst in jüngster Zeit zugängliche, noch nicht publizierte Briefe Griegs an seinen Leipziger Gönner und Förderer, den damaligen Leiter des Verlags C. F. Peters, Max Abraham und dessen Nachfolger Henri Hinrichsen.

Umfassende kulturgeschichtliche Einordnungen in die deutschen, aber auch dänischen, besonders aber natürlich norwegischen Verhältnisse machen Einflußsphären und Probleme deutlich, mit denen Grieg zu ringen hatte, um unter größten Schwierigkeiten kraft seiner Persönlichkeit und künstlerischen Ausstrah-

lung und mit Hilfe seiner Mitkämpfer wie dem Geiger Ole Bull, dem Folkloresammler Peter Lindeman, den Komponisten Nordraak, Svendsen, den Dichtern Björnson und Ibsen ein norwegisches Kultur- und Musikleben zu begründen.

So entsteht ein plastisches Bild des norwegischen Meisters, seiner Entwicklung, seines Lebens, seiner Leistung, der Inspirationsquellen seiner Musik und der Gestaltungsweisen seiner Werke. Natürlicherweise treten, da diese Biographie 1990 gedruckt vorlag, also in den Jahren vor der Wende von 1989 entstanden ist, DDR-spezifische Aspekte der Darstellung und Argumentation hervor, die vor allem historische Einordnungen und Wertungen betreffen. Wer an eine soziologische Betrachtungsweise von Musikgeschichte gewöhnt ist, wird leicht die Nutzbarkeit des Materials erkennen, das mit Akribie gesucht und erhellend eingesetzt ist. Der wissenschaftliche Wert dieser Publikation ist nicht zu übersehen und stellt eine effektive Bereicherung der Grieg-Literatur dar. Viele Einzeldarstellungen und die Gesamtanlage, das wirklich umfassende Bild von Leben und Werk gehen weit über den mit „Reclam“ verbundenen Charakter einer populärwissenschaftlichen Darstellung hinaus, bieten wichtiges neues Material an.

(September 1992)

Friedbert Streller

FREIA HOFFMANN: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt-Leipzig: Insel Verlag (1991). 479 S., Abb.

Es ist keine zehn Jahre her, daß der Fall „Sabine Meyer“, die als Klarinettistin die Männerdomäne der Berliner Philharmoniker brechen wollte, die Gemüter der Musikszene erhitzt hat. Der Anblick von Frauen an Blasinstrumenten oder am Schlagwerk ist immer noch befremdlich, wenn sie auch in den meisten Orchestern akzeptiert oder zumindest toleriert werden; umgekehrt würde man aber auch einen Mann an der Harfe registrieren. Diese konventionsgeprägte geschlechterspezifische Präokkupation einzelner Instrumente, die viel mit der weiblichen Körperlichkeit zu tun hat, hat Freia Hoffmann zum Forschungsgegenstand ihrer Habilitations-Schrift ge-

wählt. Die Konzentration auf die musizierende Frau des Bürgertums im deutschsprachigen Raum und die zeitliche Beschränkung von 1750 bis 1850 ist angesichts der Schwierigkeiten, die sich bei der Auswertung des breiten Quellenmaterials ergab, durchaus sinnvoll. Daß der Umgang mit den so ermittelten Fakten problematisch ist, soll nicht verhehlt werden.

Gut gewählt ist der Einstieg in das Thema: Die unangemessen ausführliche und negativ-moralisierende Kritik Ludwig Rellstabs an acht kleinen Orgelfugen einer vermeintlich weiblichen Komponistin (einem Benediktinermönch!) macht deutlich, daß Werturteile nicht geschlechtsneutral sind, sondern durch einen männlichen „WahrnehmungsfILTER“ verzerrt werden. Folgerichtig beschäftigt sich der erste Großabschnitt mit den geltenden gesellschaftlichen Normen „Über die Schicklichkeit von Frauenzimmer-Instrumenten“, der dazugehörigen weiblichen Körperästhetik sowie den sozialen Funktionen musizierender Frauen. Viel Recherchierarbeit steckt in Teil 2, in dem eine erstaunliche Vielzahl von Beispielen konzertierender Instrumentalistinnen gesammelt vorliegt. So dankbar man einerseits für die gebotene Materialfülle ist, so führt sie andererseits dazu, daß Leser und Leserin überfordert sind. Dieser Teil eignet sich wohl besser zum Nachschlagen. Darüber hinaus entsteht durch die Aneinanderreihung der vielen Einzelbeispiele allzu leicht der Eindruck, daß es in der Zeit von 1750 bis 1850 von Konzertpianistinnen, Glasharmonika-Spielerinnen, Waldhornistinnen und anderen weiblichen Virtuosen nur so gewimmelt hat. Teil 3 bringt interessante Aspekte zur Ausbildung und Professionalisierung, zu den Konzertreisen, den Berufsaussichten und dem Phänomen ‚Wunderkind‘. Sehr hilfreich ist für die weitere Forschung hier eine „Liste mit allen Anstellungen von Instrumentalistinnen im deutschsprachigen Raum und Anstellungen deutscher Instrumentalistinnen im Ausland“ (S. 300 ff.), auch wenn man sich über den Anspruch von Vollständigkeit wundert. Vier Fallstudien aus den Kategorien „mitproduzierende Ehefrau“, „Pionierin“, „Aufsteigerin“ und „Rebellin“ schließen den Hauptteil der Arbeit ab.

Daß eine wissenschaftliche Arbeit in einem renommierten Verlag gleich als Taschenbuch

verlegt (und vermutlich auch verkauft) wird, ist selbst für unser Fach ungewöhnlich und sehr erfreulich. Es signalisiert deutlich ein breites Publikumsinteresse für den Bereich ‚Frauenmusikgeschichte‘, eine jüngere Forschungsrichtung, die, wie Freia Hoffmann fordert, „nicht, wie bisher, überwiegend von männlichen Wunschvorstellungen geleitet ist, sondern sich an den Interessen der Frau orientiert“ (S. 392). Leider passiert es dabei allzu oft, daß nicht nur der Horizont erweitert wird, sondern zugleich mühsam errungene wissenschaftstheoretische Grundsätze preisgegeben werden. So hat auch Hoffmann nicht die nötige Distanz zum Gegenstandsbereich gefunden und projiziert ihre eigenen Ansprüche und Wertvorstellungen in die Vergangenheit. Der Unterton der sozialen Ungerechtigkeit schwingt ständig mit, Vorurteile und Angriffe auf die Männerwelt lassen Unbehagen bei der Lektüre entstehen. Eher belustigend wirkt, wenn die Autorin Harfenspiel und Hausarbeit in ein Verhältnis setzt („ . . . unter den Gesichtspunkt ihrer kunstmusikalischen Leistungsfähigkeit betrachtet, war die Harfe genauso undankbar wie die reale Hausarbeit . . .“, S. 138) oder wenn sie danach trachtet, die berühmte Klavierbauerin Nanette Stein-Streicher „aus den Händen [„Klauen“ wäre noch besser!] der Beethovenforschung zu befreien“ (S. 242). Hoffmanns explizit bekundetes Interesse an emanzipatorisch vorbildlichen Frauengestalten bedingt einen extrem eingeschränkten Blick. Es erinnert ein wenig an die lange gepflegte Fortschrittssehnsucht der traditionellen Musikwissenschaft, die viele Phänomene der Zeit ignoriert hat und dabei dem Geschichtsbild die Breite nahm. Der hier angesagte Klassenkampf geht auch in sprachliche Formulierungen ein: „Die Geige war Eigentum des Mannes und wurde erbittert gegen den Zugriff von Frauen verteidigt“ (S. 190). Haben wir diesen extrem frauenrechtlichen WahrnehmungsfILTER wirklich noch nötig?

Auf jeden Fall unnötig sind die gelegentlichen Angriffe auf die Musikwissenschaft schlechthin. So etwa lamentiert Hoffmann, daß manche Frage in der gängigen Standardliteratur offen blieb. Doch „wer die politische Sensibilität von Musikwissenschaftlern kennt und vor allem deren Interesse an der Rolle der Frau in der Musikgeschichte, wird sich nicht weiter verwundern ...“ (S. 131). Man könnte

darauf genau so global antworten, daß eben jede Zeit ihre Fragen hat. Ohne größere Differenziertheit macht hier eine kritische Auseinandersetzung wenig Sinn. Der anklagende Ton überträgt sich schließlich auch auf die Formulierung von neuen Forschungsansätzen: „Die Beobachtung, daß in der bürgerlichen Kultur die funktionale Musik mehr Sache der Frau und die autonome Musik mehr Sache des Mannes war, könnte für die historische Musikwissenschaft anregend sein. Die kritische Relativierung bereitet ihr zwar ohnehin schon Schwierigkeiten, und sie wagt es selten, den Begriff der Autonomie anzutasten . . .“ (S. 236). Wer ist „ihr“ und „sie“? Vielleicht alle außer Frau Hoffmann, die sich eben in diesem Fach habilitiert hat.

(Oktober 1992)

Andrea Lindmayr

ALEXANDER SCHWAB: Georg von Albrecht (1891—1976). Studien zum Leben und Schaffen des Komponisten. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1991). 238 S., Abb., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 29.)

Als „ein Komponist zwischen Ost und West“, als Vollstrecker „einer musikkulturellen Synthese“ verstand er sich, der 1891 in Kasan geborene, im russischen St. Petersburg groß gewordene, 1911 bei Max von Pauer in Stuttgart ausgebildete, als Tanejew-Schüler in Moskau vervollkommnete Georg von Albrecht, der — ähnlich dem gleichaltrigen Prokofjew — mit Genehmigung des Volkskommissars Lunartscharsky zu Studienzwecken 1923 das sowjetische Rußland verlassen durfte. Seitdem lebte er in Deutschland, entwickelte sich in Stuttgart zum Lehrer für Klavier und Tonsatz, wurde 1945 zum Professor ernannt und wirkte nach seiner Emeritierung (1956) noch bis 1968 an der Heidelberger Musikhochschule. Der aus Kasachstan gebürtige Alexander Schwab widmete seine Kölner Dissertation diesem Komponisten. Aus der Arbeit ging der vorliegende Band hervor, in dem in umfassender Weise Leben, Werk und Musikanschauung dieses Meisters einer „gemäßigten“ Moderne hervorgeht, der

angeregt durch russische Folklore und Skrjabinische Klangkunst sowie durch Impulse moderner Klangbildungen von Wladimir Rebikow, dem „ersten russischen Modernisten“, sich eine Ausdruckssprache entwickelte, die sowohl griechisch-byzantinische Einflüsse aufnahm (in Stuttgart leitete er längere Zeit den griechisch-orthodoxen Kirchenchor) als auch solche der um die Jahrhundertwende verbreiteten Theorien eines harmonischen Dualismus (von Oettingen/Karg-Elert) mit Nutzung nicht nur der Oberton-, sondern auch einer fiktiven Untertonreihe, die seinen Vorstellungen von Spiegelungen (Inversionen) thematisch-melodischer Gestaltung als Satzprinzip nahekam. Schon 1914 entstand ein Werk, das programmatisch *Spiel der Spiegelungen* genannt war. Später traten die originellen Adaptionen von Polytonalität und Dodekaphonie hinzu.

Allerdings so instruktiv die Arbeit als Dokumentation eines „Kleinmeisters“ der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts ist, es bleibt in der vorliegenden Arbeit gerade das unmittelbare musikalische Umfeld sowohl der russischen Musik, die ja auch Prokofjew und Strawinsky prägte, und der frühen sowjetischen Musik (daß von Albrecht 1922 Mitglied des „Verbandes der russischen Komponisten“, S. 29, geworden sein soll, der erst 1932 gegründet wurde, weise auf die cursorische, ungenaue Behandlung hin), als auch im unmittelbaren deutschen Milieu zwischen Karg-Elert (hat er ihn gekannt?), Schönberg, dessen *Harmonielehre* nicht 1922 (S. 104), sondern 1911 herauskam, Hindemith oder auch J.N. David, den Stuttgarter Kollegen, leider unprofiliert, in der Wirkung auf den darzustellenden Komponisten nur angedeutet, nicht beweiskräftig aufgedeckt.

Ein Werkverzeichnis nach Opuszahlen, chronologisch und in der Folge der neun Bände einer Gesamtausgabe, ein umfangreiches Literaturverzeichnis (allerdings kein Sach- oder Personenregister) ergänzen den Band.

(September 1992)

Friedbert Streller

JOHANNES GROSS-HARDT: *Die französische Orgelsymphonie des 19. und 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1991. 243 S., Notenbeisp. [neue Musikgeschichtliche Forschungen. Band 17.]

Der Autor, der mit viel Detailkenntnis und Akribie Komponisten und Werke französischer Orgelsymphonik untersuchte, kommt am Ende zum Ergebnis, daß „die französische Orgelsymphonie eine selbständige Gattung der Orgelmusik“ ist, „die durch den pragmatischen Symphoniebegriff und zahlreiche Übereinstimmungen des klassisch-romantischen Orchesters mit der romantischen Orgel entstand“ (S. 221). Mit einem kurzen und prägnanten Überblick über die Besonderheiten der französischen Orgel und der dafür geschriebenen Musik, über die Veränderungen des dortigen Orgelbaus durch die Impulse aus Deutschland (Abbé Voglers Vorstellungen und Experimente einer orchesterimitierenden Orgel, die durch die Fa. Walcker in einem neuen Typ des Instruments realisiert wurde) werden die Voraussetzungen für die Entwicklung einer eigenen Orchesterorgel genannt, wie sie ab den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts durch Cavaillé-Coll realisiert wurde. Neben den baulichen Besonderheiten (Winddruckveränderungen, doppelte Windkästen, pneumatischer Schleifzugapparat, akustische Neubestimmung durch überblasende Register, Neuordnung der Manualbestückung als orchestermäßige Werktrennung, dynamische Möglichkeiten der Klangveränderungen u. a.), die eine Nachahmung des damals modernen Orchesters ermöglichten, neben den historischen Gegebenheiten einer besonderen französischen Tradition von Orgelmusik (der Art des Spiels und der Registrierung) treten dann definitivische Versuche der Problemdarstellung in den Vordergrund, um zu Bestimmungsmöglichkeiten der Gattung der französischen Orgelsymphonie zu kommen. Der methodische Ansatz wächst aus einem deduktiven Herangehen, durch Festlegen von Merkmalen symphonischer Orchester- und symphonischer Orgelmusik sowie Gattungsspezifika der Symphonie als historisch gewachsener Gestaltungsart, um einen Einstieg zu finden, von dem her die französische Orgelsymphonie betrachtet und eingeschätzt wird. Dort ergeben sich — da Definitionen in ihrer Verkürzung manches offenlassen oder zu allzu vereinfachter Darstellung zwingen — Verengungen, die aber den Informationswert des dargestellten Panoramas der Orgelsymphonie nicht belasten. So erfährt man Detailliertes über die aus Mendelssohnschen Ansätzen, César Franck-

schen Impulsen gewachsene neue Form, die schließlich im Schaffen zwischen Widor und Langlais ihre volle Ausprägung findet, über formale Besonderheiten klassizistischer *Clarté*, die zu der „pragmatisiert“ angewandten Symphonieform führte, aber auch zu klanglicher Differenziertheit, die impressionistische Farbwirkungen erreichte. Bekannte Namen wie die von Widor, Vierne, Dupré und Langlais stehen neben weniger bekannten wie denen von André Fleury, Joseph Gilles, Michel Boulnois oder Jean Guillon, deren Werke — wie man der Arbeit zu entnehmen glaubt — Entdeckungen für das Repertoire der Organisten sein könnten.

(September 1992)

Friedbert Streller

BENDT VIINHOLT NIELSEN: Rued Langgaards Kompositioner. Annoteret vaerkfortegnelse. Odense: Odense Universitetsforlag 1991. 561 S., Abb.

Rued Langgaard (1893—1952) zählt zu jenen Komponisten unseres Jahrhunderts, die lange Zeit im Schatten der Musikgeschichte standen. Selbst in seinem Heimatland Dänemark bis Mitte der 60er Jahre kaum rezipiert, wurde er erst auf der Suche nach anderen Wegen in die Moderne, vornehmlich mit seinen Sinfonien, wiederentdeckt. Da inzwischen jedoch mehr Werke in Einspielungen als gedruckt vorliegen, ist die Herausgabe eines umfassenden, quellenkritischen Werkverzeichnisses sicherlich mehr als nur eine verdienstvolle Tat.

Fast alle Skizzen, Fragmente und Partituren befinden sich heute in der Rued Langgaard-Sammlung der Königlichen Bibliothek Kopenhagen. Doch begnügt sich Nielsen in dem von ihm erstellten Werkverzeichnis nicht mit einer bloßen Auflistung der Materialien: Zunächst werden übersichtlich standardisiert Titel, Datierung, Motto, Textnachweis, Satzbezeichnungen, Besetzung, Aufführungsdaten, Quellennachweis und Druckangaben mitgeteilt. Es folgen Querverweise auf andere Kompositionen, die die umfassende Revisions-tätigkeit und Bearbeitungspraxis Langgaards belegen. In einem sich jeder Komposition anschließenden Anmerkungssteil finden sich dann weitere Informationen zu Quellen, Aufführungen und Rezeption. Fragmentarisch

überlieferte oder nur durch Sekundärquellen zu ermittelnde Kompositionen werden ebenso wie Bearbeitungen fremder Werke in jeweils gesonderten Abschnitten verzeichnet. Diese wohlgeordnete und informativ aufbereitete Materialfülle wird durch ein ausführliches Vorwort ergänzt, das besonders zu Fragen der Datierung und Quellenbeschaffenheit Auskunft gibt.

Den Band vervollständigt eine ausführliche tabellarische Biographie, eine Bibliographie (gegliedert nach eigenen Schriften, Interviews und Sekundärliteratur) und Diskographie. Vorbildlich sind die verschiedenen Register angelegt, die nicht weniger als 71 Seiten umfassen. Sie ermöglichen den gezielten Zugriff auf die reichhaltigen Informationen in diesem Langgaard-Kompendium.

Warum allerdings das Werkverzeichnis — abgesehen von einer stark komprimierten englischen Einleitung — auf Dänisch publiziert wurde, bleibt angesichts der ohnehin kritischen Rezeptionslage um Langgaard unverständlich. Trotz einer "list of words" wird das exzellente Kompendium so wohl leider nur eine eingeschränkte Wirkung haben.

(August 1992)

Michael Kube

Musik in Theresienstadt. Die Komponisten Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krasa, Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff und ihre Werke. Die Referate des Kolloquiums in Dresden am 4./5. Mai 1991 und ergänzende Studien. Hrsg. von Heidi Tamar HOFFMANN und Hans-Günter KLEIN. Berlin 1991. (Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Schriftenreihe Band 1.)

Die Referate des Kolloquiums *Musik in Theresienstadt*, das am 4. und 5. Mai 1991 in Dresden stattfand, wurden in Form einer Broschüre herausgegeben, die eine Schriftenreihe eröffnen soll. Tschechische Musikwissenschaftler hatten in Dresden über Leben und Werke der im Titel genannten Komponisten berichtet. Mit Ausnahme von Erwin Schulhoff, der im Konzentrationslager Wülzburg interniert war und dort starb, wurden diese Komponisten zuerst nach Theresienstadt deportiert und später in den Vernichtungslagern umgebracht. Ihre Werke blieben lange Zeit

unbeachtet. Sie sind nur zum Teil erhalten. Die Verzeichnisse im Anhang der Texte geben hierzu einen ersten Überblick.

In den zwei Abhandlungen, die unabhängig vom Dresdner Kolloquium in die Broschüre aufgenommen wurden, befaßt sich Lubomir Peduzzi mit Pavel Haas' Oper *Der Scharlatan* und beschreibt Vlasta Benetková in ihrer *Rückkehr von Viktor Ullmann* die Situation deutscher Künstler in Böhmen in den zwanziger und dreißiger Jahren.

Die Herausgeber stellten überdies Literaturhinweise, kurze Informationen zu den Autoren und einen Pressespiegel zusammen, der auch Kritik an den Dresdner Tagen dokumentiert. Bedauerlich ist es, daß die Broschüre schon beim ersten Lesen in Einzelblätter zerfällt. Albrecht Dümling, von dem das Vorwort stammt, hat allerdings die Hoffnung ausgesprochen, die weiteren Bände der Schriftenreihe in einem Verlag veröffentlichen zu können. (September 1992) Christa Brüstle

WOLFRAM KNAUER: *Zwischen Bebop und Free Jazz. Komposition und Improvisation des Modern Jazz Quartet. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1990). Band I: Text, 393 S., Band II: Noten, 180 S.*

Knauer konnte bei seiner Kieler Dissertation von 1989, um deren Ausarbeitung und Veröffentlichung es sich hier handelt, auf einschlägige wissenschaftliche Arbeiten und auf persönlichen Kontakt mit Musikern, vor allem mit John Lewis, zurückgreifen. (Er hielt sich eineinhalb Jahre als DAAD-Stipendiat in New York auf.) Lewis, der Pianist und fast ausschließliche Schöpfer des Repertoires, ist nicht nur aufgrund dessen Seele und Mittelpunkt des Modern Jazz Quartet; er gab ihm auch einen intellektuellen Rückhalt und eine, wenn man so will, ästhetische Fixierung. Daß es sich dabei nicht eigentlich um Avantgarde handelte, stellte sich bald heraus, mag auch Knauers eindeutige Zuordnung zum "Third Stream" (der „einzig populäre Pol“ darin) zunächst überraschen, vielleicht auch die Kennzeichnung als „eine Facette der Entwicklung zwischen Bebop und Free Jazz“. Zweifel an der Kompetenz des Autors kommen indessen nie auf; er hat sorgfältig recherchiert, weiß er-

staunlich viel zu belegen (oft aus entlegenen, zumeist amerikanischen Quellen) und formuliert treffend und verständlich.

Am Beginn stehen die Biographien der Mitglieder des Ensembles, das stets in Europa besondere Aufmerksamkeit gefunden hat, während es die Afro-Amerikaner bald als reaktionär einstuft; in der Tat waren ja die Beziehungen zu Dave Brubeck erkennbarer als die zu Dizzie Gillespie. Aber auch die von Lewis der herkömmlichen Konzertpraxis entnommenen Präsentationsmethoden wurden als wesensfremd und überheblich empfunden.

Knauer geht oft über den Radius seines Themas hinaus; am deutlichsten in den Abschnitten „Komposition in der Jazzgeschichte“, über Improvisation im allgemeinen, über die *Jazz-Suiten* (vor allem bei Ellington), aber auch in der weitgespannten Verknüpfung mit allen Arten und Formen eben des "Third Stream". Nicht immer wird man ihm in allen Einzelheiten folgen wollen, etwa im stets heiklen Grenzgebiet zwischen Improvisation/Arrangement/Komposition.

Umfassend ist die Besprechung und sind die Analysen fast sämtlicher Werke des MJQ. Daß der Aufwand hierbei gelegentlich die Bedeutung übersteigt, läßt sich nicht übersehen, ebensowenig wie der Umstand, daß alles Negative eliminiert erscheint. Die in Band II enthaltenen Transkriptionen vieler Aufnahmen des MJQ sind natürlich nicht frei von der Problematik, derart mit Improvisationen durchsetzte Musik (wie auch in Rock und Pop) in unserer Notenschrift wiederzugeben. Das ändert nichts am Gesamteindruck: daß sich dieses Buch als exemplarisch für die Erfassung eines Teilabschnitts der Jazzgeschichte erweist.

(November 1992) Karl Robert Brachtel

MARK DELAERE: *Die Musikgeschichtsschreibung und das Neue. Untersuchungen über die Verarbeitung der tonsystematischen Wandlungen der Musik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im damaligen Musikschritftum. Brüssel: Paleis der Academiën 1991. 200 S. (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten. Jaargang 53, Nr. 52.)*

Die tonsystematische Problematik in der Musik und der musikwissenschaftlichen Literatur spielt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Die Zersetzung der traditionellen Tonalität war so eingreifend, daß eigentlich jeder, Komponist, Interpret und Wissenschaftler bzw. Journalist, in dieser Angelegenheit Stellung beziehen mußte. Mark Delaere unternahm nun die Sammel- und Analysetätigkeit, das Schrifttum, das sich mit dieser Zeit (etwa von 1900 bis 1950) und Problematik beschäftigte, zu ordnen und zu werten. Aus dem umfangreichen Quellenmaterial (aus Büchern, Aufsätzen aus Jahrbüchern, Sammelwerken, Lexika, Zeitschriften) wurde zwar kein vollständiges, aber ein versucht repräsentatives Bild entwickelt. Dabei blieben Unterschiede im Erscheinungsdatum unberücksichtigt, wenn auch bei Darstellung der Entwicklung bestimmter Theorien und Kompositionspraktiken, wie sie im Schrifttum erfaßt sind, chronologische Gesichtspunkte einfließen. Das Material ist nach Sachbezogenheit geordnet und führt von der Harmonik des ausgehenden 19. Jahrhunderts als häufig genutztem Bezugspunkt bis zur Atonalität und Dodekaphonie, bezieht die als fragwürdig dargestellte kulturelle Differenzierung einer „französischen“ (meist bi- oder polytonaler „Bereicherung der Tonalität“, einschließlich modaler, aus Ganztonleiter entwickelter, dissonanzgesättigter Klangbildungen) und einer „deutschen“ tonsystematischen Entwicklung (Strukturierung durch Rhythmik und durch kontrapunktische Techniken sowie Nutzung der atonalen Alternative) ein. Die damals oft verwendeten stilistischen Kriterien „exotischer“ und „primitiver“ Musik, Expressionismus, Neoklassizismus und Neue Sachlichkeit, werden genauso vorgestellt wie zeitübliche Beurteilungen der Komponisten Debussy, Strawinsky, Bartók und — umfangreicher — Schönberg, der ja mit dem fortschrittlichsten Modernismus, besonders mit den tonsystematischen Umwandlungen dieser Jahre schlechthin assoziiert wird. Der unterschwellig immer vorwurfsvoll oder begrüßend durchklingenden Problematik der Atonalität (Sinn und Unsinn des Begriffs usw.) ist ein eigenes Kapitel gewidmet.

Die vorliegende Arbeit dürfte nicht nur für den Forscher dieses Gegenstandes aufschlußreich sein, sondern nicht minder in der

Gegenüberstellung positiver und negativer Einschätzungen und Bewertungen auch für jeden musikhistorischen Betrachter. Der Autor führt mitten hinein in die in aller Lebendigkeit, aber auch Härte gestrittenen Auseinandersetzungen jener Jahre. Einen besonderen Wert dieser Darstellung bildet neben der Auswertung der bekannten deutschen und französischen Quellen die Einbeziehung hierzulande weniger bekannter Autoren aus englischer, amerikanischer, spanischer, niederländischer Literatur, die den Blickwinkel erweitert und die Analyse vertieft. Leider kann hier einzelnes (auch der ganz persönlichen Einschätzung des Autors) nicht kritisch beleuchtet werden. Der aus der genutzten Literatur gewonnene Ansatz ist anregend und nachdenkenswert, die Arbeit selbst ein Komplex aus einer vierteiligen Untersuchung. (September 1992) Friedbert Streller

FRED K. PRIEBERG: Musik und Macht. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag (1991). 313 S., Abb.

Im Frühjahr 1991 gehörte Priebergs Taschenbuch noch zu den angekündigten Neuveröffentlichungen von Bärenreiter/dtv. Dann erschien es im Fischer Verlag unter einem anderen Titel. aus *Mißbrauchte Tonkunst. Musik als Machtmedium* wurde nun *Musik und Macht*.

Priebergs neues musikpolitisches Buch kann als Quintessenz seiner bisherigen Schriften gelesen werden. In insgesamt zehn Kapiteln befaßt er sich mit dem Verhältnis der Mächtigen zur Musik, mit dem Gebrauch und Mißbrauch von Musik in verschiedenen politischen Systemen und mit den ‚Dienstleistungen‘ von Interpreten, Musikschriftstellern und Musikwissenschaftlern. Er zieht vielfältige Beispiele aus der Vergangenheit und Gegenwart heran: Platon, Friedrich der Große, die Französische Revolution werden behandelt, Stalins Kulturpolitik und Goebbels' Kulturpropaganda ebenso diskutiert wie das kulturelle Management unserer Tage.

Dabei geht es Prieberg weder um eine chronologische Ordnung noch um einen systematischen Vergleich. Vielmehr legt er eigene

Überzeugungen dar: Alle Künstler sind seiner Meinung nach abhängig, sowohl vom persönlichen und öffentlichen Erfolg als auch vom Geldgeber, das heißt vom Staat. Dies gilt insbesondere für „junge männliche Komponisten“ (S. 40). Zudem werden, wie er wiederholt feststellt, alle Künstler vom Kulturbetrieb, von einer gelenkten Nachfrage und einem dementsprechend geforderten Angebot beherrscht. Er geht auch davon aus, daß jede Staatsmacht an die ‚Macht der Töne‘ glaubt und sie deshalb zu lenken und zu kontrollieren trachtet.

Priebergs überwiegend psychologisierende und pauschalierende Ausführungen dulden keinen Widerspruch. Auch wenn man seiner Arbeit positiv gegenübersteht, auch wenn die Behandlung des Themas *Musik und Macht* wichtig ist, so erhält man doch den Eindruck, daß er den Leser zu überreden versucht. Schon die häufig verwendeten Floskel „nicht wahr“ trägt dazu bei.

(September 1992)

Christa Brüstle

SIMHA AROM: African polyphony and polyrhythm. Musical structure and methodology. Translated from French by Martin THOM, Barbara TUCKETT, Raymond BOYD. Cambridge-New York-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press/Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme (1991). XXVIII, 668 S., Notenbeisp., Abb.

Dieses zuerst 1985 auf Französisch erschienene Werk Aroms ist das Resultat seiner jahrelangen Beschäftigung mit der Musik der Zentralafrikanischen Republik (RCA), geht jedoch auch auf über den regionalen Kontext hinausgehende Fragen ein. Teil I gibt einen ersten Überblick über die Musik in der RCA, Teil II erörtert grundsätzlich die Klassifikation afrikanischer polyphoner Musik und den derzeitigen Forschungsstand, Teil III erläutert Aroms spezielle Aufnahmetechnik (Playback-Verfahren), Teil IV diskutiert Probleme der Transkription und Analyse, Teil V solche der Terminologie, während Teil VI mit zwei Dritteln des Gesamtumfangs den Hauptteil der Publikation darstellt: eine Anwendung der zuvor herausgearbeiteten Prinzipien auf Aroms Material aus der RCA.

Diese Gewichtung, bei der Fragen wie "social functions of music", "music, speech, dance", "language and music" und "the musician" auf nur wenigen Seiten abgehandelt (S. 6—15), an Hand einer Fülle von Notenbeispielen die musikalischen Strukturen dagegen genau herausgearbeitet werden, ergibt sich unmittelbar aus Aroms Zielsetzung, nämlich "to describe the principles underlying the musical systems of traditional Central African polyphony and polyrhythm" (S. XX). Er versteht sich als Ethnomusikologe im Gegensatz zum Musikethnologen, d. h. ihn interessiert weniger die Rolle, die Musik in einer Gesellschaft spielt, als vielmehr die Untersuchung der Musik selbst (S. 655).

Zwar weist die Arbeit einige ‚Schönheitsfehler‘ auf: Zum Thema "African Polyphonic Music" (Teil II) berücksichtigt Arom keine Publikationen nach 1973; man vermißt einen Index und eine Erläuterung der Schreibweise einheimischer Termini: die Lala leben nicht in Simbabwe (S. 77), sondern im Grenzgebiet von Sambia und Zaïre; und die Bezeichnung „sanza“ für Lamellophone ist heute nicht mehr üblich. Dies tut jedoch der Bedeutung dieses Werkes keinen Abbruch: Es ist nicht nur ein entscheidender Fortschritt in unserer Kenntnis zentralafrikanischer Musik, sondern bietet auch reichlich Stoff für eine fruchtbare Methoden- und Terminologiediskussion in unserem Fach.

(Oktober 1992)

Gerd Grupe

GERD GRUPE: Kumina-Gesänge. Studien zur traditionellen afrojamaikanischen Musik. Teil I und II. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1990. Teil I: 299 S., Notenbeisp., Teil II: Transkriptionen, 65 S.

ANDREAS MEYER: Der traditionelle Calypso auf Trinidad. Teil I und II. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991. 173 S., Teil II: Transkriptionen, 60 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie Band 27.)

Gerd Grupe untersucht die (Teil-) Repertoires von drei Ensembles nach Sprache und Musik im Kumina — einem Ahnenkult auf Jamaika. Vor allem zwei Kriterien sondern diese Gesänge von anderen in rituellen Prakti-

ken ab: musikalisch eine bestimmte, sehr begrenzt variable Besetzung des instrumentalen Begleitensembles und ein wie es scheint unverzichtbares Trommel-Standard-Pattern, sprachlich der Gebrauch der "african language", worunter kein „vollständiges sprachliches System“ zu verstehen ist, sondern der Wortschatz einer Kult- bzw. Geheimsprache, der in seiner Bedeutung im einzelnen teils eindeutig, teils mehrdeutig, teils nicht mehr verstanden bzw. erklärbar ist, der sich aber „weitgehend auf das kiKongo zurückführen“ läßt, „das heute vor allem am Unterlauf des Congo/Zaire gesprochen wird“ (S. 49). Ein ausführlich kommentiertes Glossar dieser "african language" bestätigt diesen Befund neuerer Forschung und korrigiert damit eine „führer auf Westafrika fixierte Sichtweise afrojamaikanischer Kultur“ (S. 224) zugunsten des zentralafrikanischen Raums. Diese aufgrund sprachlicher Verhalte gesicherte Erkenntnis steht für die Musik noch aus, sei es weil nach Grupe „eine Aufdeckung struktureller Gemeinsamkeiten und Kontinuitäten gerade mangels vorhandenen musikalischen Vergleichsmaterials aus dem Kongo [noch] nicht zu leisten“ ist (S. 15), sei es, wie ich meine, daß diesen Zusammenhang in der Musik zu belegen aufgrund der zu wenigen eindeutigen Identifikationskriterien des Kumina nicht möglich sein wird. Dieses Problem ist besonders greifbar an dem Begriff des Kontinuums, den Grupe aus englischsprachigen Fachwissenschaften übernimmt. Dieser positive — vermeintlich positivistische — Begriff ist von der negativen Erkenntnis geprägt, daß genaue Abgrenzungen in religionswissenschaftlicher/anthropologischer Hinsicht zwischen Kulturen oder in linguistischer zwischen Sprachen bzw. Sprachformen Jamaikas nicht möglich sind, wiewohl bei letzteren der soziale Faktor Erziehung/Bildung eine Rolle im Sinne von Abgrenzungen zu spielen scheint wie auch im Kumina der zwischen ländlich und urban. Soll dieser Begriff Kontinuum mehr bedeuten als die Abwesenheit deutlicher Grenzen, mehr auch als eine Vermischung von Elementen und Konstituenten, müßte er historisch, entwicklungsgeschichtlich, kulturell, soziologisch, phänomenologisch oder wo und wie auch immer erst noch präziser gefaßt werden. Sollte in der Musik sich ähnliches, diesem „Kontinuum“ gemäÙes zugetragen haben wie mit Kulturen

und Sprachen, wäre die Hoffnung auf den eindeutigen Nachweis „kongolesischer Vorbilder“ vergeblich. Er nämlich ist bzw. wäre angewiesen auf scharf Umgrenzbare: das einzelne kiKongo-Wort/-Lexem, das bestimmte Trommel-Pattern u. a. Zur Erfassung dessen aber ist das allzu schematisch von der Naturwissenschaft abgeleitete Kontinuum-Konzept untauglich, bzw. umgekehrt: für die Musik wäre es erst sinnvoll zu gebrauchen, wenn, wie auf anderen Gebieten, das Einzelphänomen genau erfaßt ist. Vorab jedoch: das Vergleichsmaterial scheint dafür sehr dünn.

In Andreas Meyers Arbeit findet die linguistische Situation im traditionellen Calypso auf Trinidad — spanische Reste, französisch geprägtes Patois und Englisch — nur beiläufig Beachtung. Seine Untersuchung gilt vor allem den vier Grundtypen des traditionellen Calypso: molltonale Double tone und Single tone, durtonale Strophenlieder und Refrainlieder, ihrer sprachlich-dichterischen Form und ihrer Musik, wie sie zwischen ca. 1920 und 1946 aus ihren Vorläufern im 19. Jahrhundert entstanden sind und gepflegt wurden. Die Faszination dieses Genres liegt einmal nicht im Aufspüren afrikanisch-musikalischer Elemente — es ist nach Meyers Befund sehr europäisch geprägt —, sondern in der „Kunst, aktuelle Themen aus dem Stand in Liedern zu interpretieren. Viele Gesangstexte . . . sind realitätsnahe, journalistisch anmutende Kommentare mit Verurteilung oder Glorifikation gesellschaftlicher und politischer Geschehnisse“ (S. 55) — privater, lokaler, sportlicher, musikalischer, weltgeschichtlicher Ereignisse — Geschichte in Liedern en miniature und en détail.

Zufall oder nicht: Die beiden aufeinanderfolgenden Beiträge zur Ethnomusikologie Nr. 26 und 27, die das Wort „traditionell“ im Thema führen, lassen Zweifel aufkommen, ob und wie lange noch aufgrund der zutage tretenden erheblichen Differenzen in den Untersuchungsgegenständen „karibisch“ bzw. gar „afro-amerikanisch“ als kunst- und kulturgeschichtlich umfassende Bezeichnung haltbar ist. Eher und endlich scheint sie zu einem geographischen Hohlen und nach Hautfarben Schematischen zu verkommen.

(Oktober 1992)

Claus Raab

Corpus Troporum VII: Tropes du Sanctus. Introduction et édition critique par Gunilla IVERSEN. Stockholm: Almqvist & Wiksell International (1990). 432 S. (Acta Universitatis Stockholmiensis XXXIV.)

Ein weiterer Band dieser verdienstvollen Reihe ist hier anzuzeigen. Die Edition der 174 Tropus-Texte basiert auf 137 Manuskripten aus der Zeit vom 10. bis zum 13. Jahrhundert. Die liturgische Rolle der Texte ist aber erst aus ihrer Einordnung in den weiteren jeweiligen Zusammenhang verständlich, der in einem 2. Teil, einem Überblick über die maßgeblichen Abschnitte der Manuskripte, vorgeführt wird. Zum weiteren Verständnis ist dem Band eine Fülle von Faksimile-Abbildungen aus den besprochenen Handschriften beigegeben, die nicht nur einen Schmuck, sondern eine unverzichtbare Hilfe darstellen. In ihrem kenntnisreichen Vorwort liefert Iversen nicht nur eine kurze liturgiegeschichtliche Darstellung der Rolle des Sanctus in der Entwicklung der mittelalterlichen Meßliturgie, sondern auch eine zusammenfassende Darstellung der Formen der Tropentexte, der Prinzipien ihrer Verfassungen, sowie eine Kommentierung der zentralen Themen, deren Verständnis erst den „Sitz im Leben“ dieser Texte greifbar werden läßt. Der Band wird abgerundet durch zahlreiche Indices und eine umfangreiche Bibliographie, die besonders gut die fächerübergreifende Arbeit dieses Unternehmens deutlich werden läßt. Immerhin sind ein Viertel aller angeführten Autoren Musikwissenschaftler. Warum dennoch die musikalische Seite, die eigentlich vom Phänomen des Tropus gar nicht zu trennen ist, in diesem Editions-Unternehmen nicht stärker zum Tragen kommt, hat Ritva Jonsson im 1. Band dieser Serie ausführlich begründet (CTI, S. 13ff.). Ungeachtet dessen sind die Bände ein unverzichtbares Hilfsmittel auch für den Musikwissenschaftler, will er sich mit einem zentralen Phänomen mittelalterlichen Musikschaffens auseinandersetzen, wozu nicht zuletzt dieser vorzüglich ausgestattete Band Herausforderung genug sein könnte.

(August 1992)

Christian Berger

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA: *Il Primo Libro di Madrigali a quattro voci. A cura di Giuliana GIALDRONI. Palestrina:*

Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina 1989. 213 S. (Edizione Anastatica delle Fonti Palestriniane. Prima serie, volume II.)

Giovanni Pierluigi da Palestrina ist hauptsächlich als Komponist geistlicher Werke bekannt. Sein Ruf manifestiert sich in der Legende der *Missa Papae Marcelli*, mit der er als Retter der Kirchenmusik auftrat. Doch widmete er sich zeitlebens auch der weltlichen Komposition. Bereits die zweite Veröffentlichung seiner eigenen Werke war das *Primo Libro di Madrigali* (Rom 1555). Bei vorliegender Ausgabe handelt es sich nun um ein Faksimile des Erstdrucks sowie weiterer acht Nachdrucke. Letzere wurden alle in Venedig und in einem relativ kurzen Zeitraum von 50 Jahren (1555—1605) hergestellt. Die zahlreichen Nachdrucke zeugen von einer großen Beliebtheit dieser Kompositionen Palestrinas, denen ein seiner Zeit rückständiger Stil nachgesagt wird.

Von den ersten vier Veröffentlichungen des *Primo Libro di Madrigali* ist jeweils nur ein StimmBuch überliefert (1555 — unvollständiger Cantus; 1568 — Cantus; 1574 — Cantus; 1583 — Bassus). Diese werden untereinander angeordnet jeweils auf der linken Seite wiedergegeben. Gegenüber befindet sich der älteste vollständig erhaltene Druck von 1587. Danach schließen sich chronologisch die weiteren vier Ausgaben von 1588, 1594 (mit dem hinzugekommenen *Nessun visse giammai*), 1596 und 1605 an.

In der Einleitung gibt Giuliana Gialdroni eine Beschreibung der einzelnen Ausgaben mit genauer Inhaltsangabe, heutigen Bibliotheksstandorten (mit Signatur) — teilweise ergeben sich dadurch ergänzende Angaben zu RISM — und weiterführender Literatur. Auch der Herkunft der Madrigaltexte ist die Herausgeberin nachgegangen, jedoch ohne besondere Neuigkeiten aufzudecken. Der Geschichte und Stellung der Madrigalkompositionen Palestrinas innerhalb seines Gesamtœuvres sind weitere kurze Abschnitte gewidmet.

Diese Art der Reproduktion aller heute bekannten Drucke des ersten Madrigalbuches von Palestrina bietet diverse Vergleichsmöglichkeiten (z.B. der korrekten Arbeitsweise und der Textunterlegung). Wer sich nicht nur mit den Kompositionen Palestrinas, sondern auch mit den venezianischen Verlegern näher beschäfti-

gen möchte, bekommt hier gleich eine repräsentative Auswahl geboten.

Die Benutzung der Faksimileausgabe wird durch eine fehlende Bezeichnung des jeweils vorliegenden Druckes erschwert. Ein Hinweis auf jeder Seite, welchen Druck man gerade aufgeschlagen hat, wäre wünschenswert gewesen. Jedoch ist die Idee, alle bekannten und verfügbaren Drucke in einem Faksimileband zu veröffentlichen, nachahmenswert. Vor allem dann, wenn größere Abweichungen, Fehler und Repertoireveränderungen der einzelnen Drucke vorhanden sind oder verschiedene Druckverfahren verwendet wurden.

(September 1992) Martina Janitzek

NICOLAS VALLET: Œuvres pour luth seul: Le Secret des Muses. Premier livre — 1615, second livre — 1616. Édition et transcription par André SOURIS. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1989. LII, 260 S. (Corpus des Luthistes français.)

GUILLAUME MORLAYE II: Œuvres pour le luth: Manuscrits d'Uppsala. Edition, transcription, étude critique par Jean-Michel et Nathalie VACCARO. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1989. LIII, 195 S., Tablatures: 104 S. (Corpus des Luthistes français.)

Im Jahre 1989 wurde der *Corpus des Luthistes français* um zwei Ausgaben erweitert. Völlig neu ist allerdings nur der 2. Band der Lautenwerke Morlayes, der hier an erster Stelle besprochen sei.

Vier Manuskripte der Universitätsbibliothek Uppsala — Ms. 76b, 76c, 87 und 412 — galt es auszuwerten. Während letzteres ausschließlich Lautenmusik in französischer Tabulatur enthält, finden sich in den anderen vorwiegend Vokalmusik und italienische Lautentabulaturen. Die wenigen verstreut darin vorkommenden Eintragungen in französischer Tabulatur konnten — wie Ms. 412 — als von Morlayes Hand stammend identifiziert werden. Zu Recht erschien nun also nach der Ausgabe der gedruckten Lautenwerke (1980) dieser auf handschriftliche Quellen gestützte Band.

Einer detaillierten Quellenbeschreibung folgt ein biographischer Abriß über Morlaye.

Die anschließend ausgeführten *Principes d'Édition* verdienen, so kurios das scheint, vor allem wegen ihrer Anmerkungen zu den *n i c h t* in der vorliegenden Ausgabe publizierten Stücken besondere Beachtung: enthalten doch die untersuchten Quellen zum einen Skizzen und Entwürfe zu Lautenkompositionen — eine nach wie vor viel zu wenig beachtete Tatsache; möglicherweise ist das improvisatorische Element bei der Niederschrift gerade auch von Variationsmodellen (z.B. dem Passamezzo) bisher überbewertet worden. Zum zweiten finden sich — ebenfalls von Morlayes Hand — in den Manuskripten 76b und 76c Intavolierungen einiger dort aufgezeichneter Vokalkompositionen, die zweifellos einzig zum Zwecke der Begleitung konzipiert waren: ein erneuter Hinweis auf diese damals offenbar weit verbreitete Praxis, der auch auf andere, nicht so offensichtlich mit ihren Vorlagen überlieferte Intavolierungen ein neues Licht wirft: vielleicht war ein großer Teil auch dieser Stücke gar nicht zum Solo-Vortrag bestimmt.

In die vorliegende Edition aufgenommen sind jedoch nur die vollständigen solistischen Lautenstücke. Den sorgfältigen Transkriptionen wurden — wie aus anderen Veröffentlichungen der Reihe bekannt — die Tabulaturen synoptisch unterlegt. Neu dagegen ist die — ebenfalls synoptische — Darstellung der Vorlagen, wenn es sich um lautengemäße Bearbeitungen von Vokalmusik handelt: diese direkte Gegenüberstellung erspart den sehr viel weniger anschaulichen Vergleich in Tabellenform. Ebenfalls ein Novum ist ein zusätzlicher, ausschließlich die Tabulaturen enthaltender Band, der für ausübende Lautenisten von großem praktischen Wert ist.

Wieder einmal liegt also in der *Corpus*-Reihe eine Ausgabe von Lautenmusik vor, die ohne Einschränkung schlicht vorbildlich zu nennen ist. Das gilt übrigens auch für den zeitgleich erschienenen Band *Nicola Vallet: Œuvres pour luth seul*. Hier handelt es sich um eine Neuauflage der 1970 von dem im selben Jahr verstorbenen André Souris unternommenen Ausgabe der beiden Lautenbücher Vallets. Seither haben die Herausgeber eine Fülle weiterer Quellen ausgewertet, wobei sie teils noch auf den umfangreichen Nachlaß Souris' zurückgreifen konnten. Die Zusammenstellung dieser Quellen sowie deren Aus-

wertung in Form einer Konkordanzliste wurden allerdings nicht in die jeweils entsprechenden Auflistungen der alten Ausgabe eingearbeitet, sondern jeweils als ergänzende Tabelle angehängt — was sicherlich nicht wissenschaftlicher Notwendigkeit entspringt, sondern als Verbeugung vor der Arbeit des großen Lautenforschers Souris verstanden werden darf.

(September 1992)

Jürgen May

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Sonderreihe, Band 6: JOHANN VIERDANCK (ca. 1605—1646): Geistliche Konzerte. Erster Teil. Hrsg. von Gerhard WEISS. Generalbaßaussetzung von Lajos ROVATKAY. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XIII, 238 S.

Das Erbe deutscher Musik, hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Sonderreihe, Band 7: JOHANN VIERDANCK (ca. 1605—1646): Geistliche Konzerte. Zweiter Teil. Hrsg. von Gerhard WEISS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XIII, 301 S.

Mit den vorliegenden Bänden 6 und 7 der Erbe-Sonderreihe ist die geistliche Vokalmusik des Stralsunder Organisten vollständig erschlossen. Aus ihr hatte schon Hans Engel 1932/33 zwei Proben geboten, und von seinem Schüler stammt nun diese Ausgabe. Sie enthält außer den gedruckten Sammlungen von 1641 und 1643 (*Geistliche Concerte I und II*) auch vier einzeln überlieferte Werke, so daß sich ein Bestand von 45 Kompositionen ergibt: eine handwerklich hochstehende Kunst, die durch Neuauflagen (1642, 1656) ihren Erfolg dokumentiert. Der Herausgeber sieht sie in der Tradition der *Psalmen Davids*, der *Kleinen Geistlichen Concerte* und der *Symphoniae sacrae* von Heinrich Schütz, Vierdancks Dresdener Lehrer, betont aber ebenso den generellen Unterschied: Abwesenheit des „Stylus Oratorius“ und der spezifischen instrumentalen Virtuosität (Vorwort, S. VI f.). Die Veranschaulichung des Singtexts und manche Verlaufsmuster verweisen überdies auf das deutsche Geistliche Madrigal. Oft fühlt man sich an den ostsächsischen ‚Antipoden‘ An-

dreas Hammerschmidt erinnert. Obwohl Vierdanck schon 1641 den „Andern Theil“ im Auge hatte, überrascht der Zustand von 1643: Der Komponist verfügt souveräner über seine Gestaltungsmittel, mutet seinen Musikern mehr zu. Nur hier finden sich Dialoge.

Durch seine Marburger Dissertation von 1956 bestens in Vierdanck eingearbeitet, bietet Weiß einen zuverlässigen und gut kommentierten Text. Daß der Altus nicht im oktavierenden Violinschlüssel steht, wodurch bis zu drei Hilfslinien nötig werden, entspricht den Editionsrichtlinien (1967). Doch die Generalbaßgestaltung (durch Lajos Rovatskay) setzt sich über das hier ausgesprochene Verbot eines bloß dreistimmigen ‚Mittelstimmen‘-Satzes häufig hinweg: In dem Bemühen, Verdoppelungen von komponierten Stimmen zu vermeiden, werden viele Ziffern nicht realisiert (vor allem bei Vorhaltsbildungen). Andererseits würzen neue Klangformen (so der Nonenvorhalt) zusätzlich. Dieser ‚Obligatisierung‘ des Generalbasses — ein auch optisch nahegelegter Eindruck (der Kleinstich unterscheidet sich zu wenig vom Normalstich) — zeigt zwar einige ausgesprochen gute Lösungen (so einen verborgenen Kanon zum Tenorsolo in Teil 2, S. 7); aber grundsätzlich stellt sich die Frage, ob ausgesetzte Generalbässe noch in eine Landschaft passen, die zunehmend von Alter Musik geprägt wird und in der Erfahrungen im Generalbaßspiel weithin vorausgesetzt werden können.

(Oktober 1992)

Werner Braun

GIOVANNI BENEDETTO PLATTI: Two Keyboard Concertos. Edited by Daniel E. FREEMAN. Madison: A — R Editions, Inc. (1991). XIV, 85 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume 37.)

MADDALENA LAURA LOMBARDINI SIRMEN: Three Violin Concertos. Edited by Jane L. BERDES. Madison: A — R Editions, Inc. (1991). XX, 97 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume 38.)

Von Giovanni Benedetto Platti (ca. 1690—1763) wurden zwei Cembalokonzerte aus den frühen 1740er Jahren veröffentlicht, die nur in einer Abschrift aus der Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz,

Musikabteilung, überliefert sind. Im Vorwort weist Freeman auf die musikgeschichtliche Bedeutung dieser Konzerte hin. Zuvor diskutiert er die unterschiedlichen Angaben zu Plattis Geburtsdatum und gibt es schließlich mit „ca. 1690“ an; auf der Umschlagseite bei den Angaben für den Katalog der Library of Congress aber ist es mit „1697“ aufgeführt. Solche Widersprüche sollten vermieden werden.

Jane L. Berdes informiert über Details zu Persönlichkeit und Werk von Maddalena Laura Lombardini Sirmen, die von 1745 (nicht 1735) bis 1818 lebte und als Geigerin, Komponistin und Sängerin erfolgreich war. Von ihren mindestens 26 Instrumentalwerken sind die sechs Violinkonzerte op. 3 von besonderer Bedeutung, die nicht später als 1772 komponiert wurden. Die Konzerte 1, 3 und 5 dieser Sammlung wurden publiziert, als Hauptquelle diente die erste vollständige Edition von William Napier (1772–1773). Die Kadenzen wurden von Robert E. Seletsky ergänzt. Die Violinkonzertliteratur des 18. Jahrhunderts wurde mit der Herausgabe dieser drei Konzerte von Sirmen durchaus bereichert.

(Oktober 1992)

Susanne Staral

Musica Britannica LVII: SAMUEL SEBASTIAN WESLEY: Anthems I. Edited by Peter HORTON. London: Stainer and Bell 1990. XXXIII, 237 S.

Musica Britannica LVIII: MAURICE GREENE: Ode on St Cecilia's Day. Anthem: Hearken unto me, ye holy children. Transcribed and edited by H. DIACK JOHNSTONE: London: Stainer and Bell 1991. XL, 139 S.

Musica Britannica LIX: THOMAS TOMKINS: Consort Music. Transcribed and edited by JOHN IRVING: London: Stainer and Bell 1991. XXXIII, 110 S.

Musica Britannica LX: WILLIAM LAWES: Fantasia-Suites. Transcribed and edited by DAVID PINTO. London: Stainer and Bell 1991. XXXI, 127 S.

Nach intensiver Beschäftigung mit der Musik von Samuel Sebastian Wesley (1810–1876) gab Peter Horton (seine Dissertation an der Universität von Oxford, 1983, blieb unveröffentlicht) elf Anthems von Wesley heraus, die zwischen ca. 1827 und ca. 1845 komponiert

wurden. Zwei weitere Bände Anthems sind in Vorbereitung. Die meisten seiner Anthems überarbeitete Wesley zumindest einmal (*The wilderness and the solitary place* gar sechsmal). Im vorliegenden Band wurde *O God, whose nature and property* sowohl in der Originalversion als auch in der überarbeiteten Fassung publiziert, in den anderen Fällen begründet Horton seine Auswahl. Für eine möglichst adäquate Wiedergabe gibt er dem Organisten und dem Chor fundierte Hinweise.

Mit der *Ode on St Cecilia's Day* wurde das Haus des Universitätssenats von Cambridge am 6. Juli 1730 eröffnet. Für das dortige King's College komponierte Maurice Greene (1696–1755) sein Anthem *Hearken unto me, ye holy children* (Aufführung in der Kapelle des King's College am 25. März 1728). Beide Werke waren bislang unveröffentlicht, lediglich das Duett Nr. 9 *By the Streams that ever flow* aus der Ode hatte John Hawkins bereits im letzten Band seiner *General History of the Science and Practice of Music* (London 1776) abgedruckt. H. Diack Johnstone informiert ausführlich über Entstehungsgeschichte und Quellenlage, die zahlreichen Faksimiles runden zusammen mit den Hinweisen zur editorischen Praxis das Bild ab.

Thomas Tomkins (1572–1656) schrieb neben seinen bekannten kirchlichen Volkalwerken auch bedeutende Musik für Tasteninstrumente und Consort. John Irving publizierte im vorliegenden Band erstmals sämtliche 35 Kompositionen für Consort. Bei den Werken für drei, vier, fünf und sechs Gamben überwiegen Fantasien (19) und Pavanen (10). Bei der Transkription verwendete Irving Violin-, Alt- und Baßschlüssel, eliminierte aber bedauerlicherweise die Schlüsselwechsel des Originals.

Das breit gefächerte kompositorische Schaffen von William Lawes (1602–1645) schließt auch je acht Fantasia-Suiten für ein oder zwei Violinen, Baßgambe und Orgel ein. Die dreiteiligen Kompositionen bestehen aus Fantasie, Allemande und Galliarde. Vermutlich komponierte Lawes seine Fantasia-Suiten vor seiner Anstellung am königlichen Hofe 1635. David Pinto legte diese lebendige Musik in einer überzeugenden Ausgabe vor.

(November 1992)

Susanne Staral