
BESPRECHUNGEN

Katalog der Musikhandschriften I: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung. Beschrieben von Martin BENTE, Marie Louise GÖLLNER, Helmut HELL und Bettina WACKERNAGEL. München: G. Henle Verlag 1989. 58, 436 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 5/1.)

Mit dem hier anzuzeigenden Chorbücher und chorbuchartige Handschriften erfassenden Werk ist die Neu-Katalogisierung des älteren Bestandes an Musikhandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München abgeschlossen; schon 1979 ist ihm ein 2. Teilband vorangegangen, in dem Marie Louise Göllner die Tabulaturen und Stimmbücher der Münchner Bibliothek bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts verzeichnet hat. Beide Publikationen ersetzen somit weitgehend Julius Joseph Maierers 1879 veröffentlichten Vorgängerkatalog, eine Arbeit, deren für ihr Alter erstaunliche Qualität man an dieser Stelle gewiß nochmals ausdrücklich rühmen darf; einzig einige Musiktraktate, die Maier ebenfalls aufgenommen hatte, sind nun von der Musik- an die Handschriften-Abteilung weitergegeben worden, wo sie neue Clm-Signaturen erhalten haben — sie sind danach in die vorliegenden Musikkataloge nicht aufgenommen worden.

Der Katalog selbst hat eine eigene Vorbereitungsgeschichte. Martin Bente, Marie Louise Göllner und Bettina Wackernagel waren an der Bearbeitung von zum Teil größeren Einzelabschnitten beteiligt; Helmut Hell hat diese Beiträge, vermehrt durch etwa die Hälfte abdeckende eigene Aufnahmen, zusammengefaßt, durch die nötigen Gesamtkommentare ergänzt und das Ganze schließlich auch redaktionell vereinheitlicht. Das Ergebnis ist vorzüglich ausgefallen, und es kann nicht zweifelhaft sein, daß sich der Band im praktischen und wissenschaftlichen Gebrauch innerhalb kurzer Zeit durchsetzen wird.

Die Aufnahmen sind so gegliedert, daß auf Signatur- und Titel-/Inhaltszeilen die nötigen Angaben zu Handschriftenmaterial, -typus, Blattzahl und -format, Provenienz und Datierung (diese von den früheren Angaben Bentes gelegentlich auch abweichend), dann im Klein-

druck Informationen zu Lagenordnung, Schreiber, Wasserzeichen, Einband und Sekundärliteratur folgen. Daran fügen sich die Verzeichnung jedes im fraglichen Manuskript enthaltenen Einzelstücks, mit Angabe von Foliozahl, Verfasser, Textincipit (dieses auch zu Folgeteilen der Komposition), Stimmenzahl, gelegentlich Parodiemodell, der Nachweis der liturgischen Texte, sodann die früheste zeitgenössische gedruckte oder auch handschriftliche Konkordanz — diese namentlich, wenn sie zu einer Werkidentifikation führt — schließlich eine neue Ausgabe und, wenn einmal eine verbreitete Edition nicht vorliegt, die Wiedergabe des musikalischen Incipits (in der Regel in allen Stimmen). Damit sind dem Benutzer insgesamt sehr reiche Informationen geboten, und dies zugleich, ohne daß der Katalog die Grenze zum Quellenmonographischen hin überschritte oder auch eine Überzeugung seines Verfassers verriete, es könne ein Katalog mit breiten Informationen die Konsultation des Originals ersetzen: diese wird, jedenfalls dem historisch arbeitenden Forscher, je nach Fragestellung weiterhin unentbehrlich bleiben.

Hell gibt dem Band außerdem die, in dieser Katalog-Reihe übliche bibliothekshistorische Einführung bei, auch wichtige eigene Schreiber-Identifikationen sowie alle nötigen Register und Indices, schließlich einen Nachtrag von mehreren Stücken zum schon erwähnten Göllnerschen Tabulatur- und Stimmbuch-Teilband. Damit ist wirklich alles Nötige getan, um den verzeichneten Münchner Handschriftenbestand dem Benutzer leicht zugänglich zu machen, zugleich um den Reichtum dieses Bestandes wiederum im vollen und seiner Bedeutung angemessenen Licht erscheinen zu lassen, mithin vom Codex St. Emmeram oder vom Schedel-Liederbuch über die mehrstimmigen Chorbücher der Epoche Senfls oder die wunderbar illuminierten Mielich-Codices der Lasso-Zeit bis schließlich zu den späten Handschriften des seit 1803 eingebrachten bayerischen Säkularisationsgutes; über diesen Glanzstücken sollte man freilich die Bedeutung kleinerer Stücke nicht übersehen, auch einiger älterer Fragmente (zur Er-

gänzung diene der Hinweis, daß die meisten Fragmente der Signaturreihe Clm 29775 durch den Rezensenten publiziert, behandelt und vollständig reproduziert worden sind: *Münchener Fragmente mit mehrstimmiger Musik des späten Mittelalters*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Kl., Göttingen 1988). Schließlich stehe noch der Konkordanzhinweis zu Mus. Ms. 510, wonach die anonyme und unbezeichnete Messe Nr. 6 (fol. 114'–137) nach den Handschriften Berlin, Mus. Ms. 40091, fol. 57'–83, bzw. Bibl. Apost. Vat., Cap. Sist. 45, fol. 100'–117, eine Missa *Adieu mes amours* von Andrea da Silva ist.

(Januar 1993)

Martin Staehelin

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: *Thematischer Katalog der Musikhandschriften in Eichstätt. Band 1: Benediktinerinnen-Abtei St. Walburg und Dom. München: G. Henle Verlag 1991. XXX, 476 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 11/1.)*

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: *Die Musikhandschriften der evangelisch-lutherischen Pfarrkirche St. Mang in Kempten. Thematischer Katalog. München: G. Henle Verlag 1991. XXVI, 111 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 19.)*

In der bewährten Reihe der *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* hat die Verfasserin die Musikhandschriften einerseits der Benediktinerinnen-Abtei St. Walburg und des Domes zu Eichstätt, andererseits der evangelisch-lutherischen Pfarrkirche St. Mang zu Kempten katalogisiert. In der Anlage folgen die beiden Bände insofern ihren bereits publizierten Vorgängern, als auch hier dem Katalog-Corpus jeweils eine knappe Einführung in die Geschichte eines Bestandes vorausgeht und verschiedene dem Katalog angefügte Kapitel die auftretenden Wasserzeichen, die bezeugten Schreiber, alte Inventare oder auch die an gleicher Stelle vorhandenen Musikdrucke dokumentieren; am Schluß stehen je die üblichen Verzeichnisse und Register von Quellen, Literatur, Titel und Textanfängen sowie Personen.

Soweit das ohne direkte Kenntnis der Bestände beurteilt werden kann, ist die Katalogisierung im engeren Sinne gut gelungen: Sie geht auch hier nach alphabetisch geordneten

Komponistennamen vor und fügt in knappster Form je Werktitel thematisches Incipit und Quelleninformationen an; anonyme Stücke rangieren alphabetisch nach ihrem Textanfang oder, bei Instrumentalwerken, ihrem Titel, und Sammelhandschriften finden sich als solche, aber auch in ihren Einzelstücken erschlossen.

Natürlich präsentieren die Bände nicht überraschende Reichtümer von durchweg wertvollen und hochbedeutenden Kompositionen erstklassiger Verfasser. Gleichwohl liegt der Reiz der Bände im Bild ihrer je sehr charakteristischen Repertoires und, im Blick auf die in Frage stehenden Provenienzen, vor allem auch im konfessionellen Unterschied eben dieser Repertoires. Enthält das Material der Eichstätter Benediktinerinnen im Wesentlichen liturgische — mitunter von Ordensangehörigen verfaßte — Gebrauchsmusik von der Mitte des 18. bis zum späten 19. Jahrhundert, gelegentlich auch Orgel- und Klaviermusik, so treten im Domarchiv neben die Werke einzelner Domkapellmeister stärker auch Stücke, die sich zunächst privatem Kauf- oder Sammeleifer einzelner, dem Dom verbundener Musiker oder Musikfreunde verdanken; auch der caecilianische Einfluß ist hier deutlicher. In Eichstätt dominieren die Namen katholischer Autoren wie Bachschmid, Meck, Schermer u. a. — des Kemptener Bild andererseits ist fest durch eine evangelische Kantatentradition des späteren 18. Jahrhunderts geprägt, in der Werke der Komponisten Duntz, Homilius, Tag, Vierling, Wirbach u. a. in beträchtlicher Dichte vertreten sind. So freut man sich insgesamt nicht allein über zwei hilfreiche neue Katalogbände, sondern auch darüber, daß diese leichten Einblick in den Verlauf bayerischer Musikgeschichte der letzten zweihundertfünfzig Jahre gewähren.

(Januar 1993)

Martin Staehelin

HEINZ LANZKE: *Wo finde ich Informationen über Musik, Noten, Tonträger, Musikliteratur. Band 2a: Musikbibliographie. Bibliographie der Bibliographien — Musikverzeichnisse (Musikalische Werke und ihre Ausgaben). Berlin: Berlin-Verlag Arno Spitz GmbH (1992). 251 S. (Orientierungshilfen. Band 22/2a.)*

Nachdem 1990 aus der insgesamt dreibändigen Publikation der erste Teil erschienen war

(*Musikdokumente und Musiksammlungen — Musiklexika — Musikgeschichte — Musikleben*), liegt nun der zweite vor, der sich (neben Ergänzungen zum ersten Band und einem Verzeichnis der musikrelevanten Bibliographien der Bibliographien) dem besonders heiklen Bereich der Musikalienbibliographie widmet — heikel deshalb, weil es sich bei Noten um ein publizistisches Sondergebiet handelt, das daher auch bibliographisch einen eigenen Status einnimmt und zwangsläufig die Dokumentation erschwert. Wem immer die Kompliziertheit des Musikaliennachweises aus eigener Erfahrung bekannt ist, begrüßt jedes Hilfsmittel in diesem Dickicht. Und hilfreich ist der „Lanzke“ als Ergänzung zu V. H. Duckles'/M. A. Kellers *Music reference and research material* (41988) in jedem Fall, auch wenn er häufig nichts anderes tun kann, als indirekt auf Lacunae der Musikalienbibliographie (aktuelle Repertoireverzeichnisse, Noten-Reprint-Verzeichnisse etc.) aufmerksam zu machen. Sowohl die (zufälligen oder bewußten) Auswahlkriterien (hier fehlt z. B. *Das Tenorlied*, dort der *Nuovo Vogel*) als auch die Verzeichnungsverfahren der beiden in Zukunft wohl gängigsten „Meta-Bibliographien“ sind durchaus verschieden, so daß auch inhaltlich unterschiedliche Ergebnisse erzielt werden und die zwei Kompendien sinnvollerweise stets ergänzend, nicht alternativ zu benutzen sind. Während Duckles/Keller ihr Verzeichnis nach sachlichen Kriterien aufbauen (z. B. *Sacred music*), gliedert Lanzke die Fülle des von ihm verzeichneten Materials nach bibliographischen Gruppen. Die aufgelisteten *Musikverzeichnisse* („*Musikalische Werke und ihre Ausgaben*“) werden daher in drei formalen Abteilungen erschlossen: 1. *Laufende* (unterteilt in *Internationale*, *Nationale* sowie *Verzeichnisse lieferbarer Noten*), 2. *Abgeschlossene Musikverzeichnisse* (mit den Abteilungen *Umfassende*, *Regionale* und *auf bestimmte Zeiträume bezogene Verzeichnisse*, *Historische Verlagskataloge*, *Kataloge von Musiksammlungen*) und 3. *Spezialbibliographien*. Diese Systematik sowie die Art der Kapiteleinleitungen und knappen Annotationen machen die Zielgruppe klar: bibliographisch und bibliothekarisch Versierte, die zuverlässige Zusammenstellungen suchen (etwa der für Noten relevanten Teile von Nationalbibliographien), weniger Orientierungslose, die auf Notensuche

zu einem Thema sind. Dieses Dilemma ist um so mißlicher, als es kein Sachregister gibt, das den Einstieg in ein Problemfeld von dieser Seite aus erlaubte. Eine weitere Lücke des Gesamtwerkes, die womöglich selbst in der schon jetzt geplanten Neuauflage kaum geschlossen werden kann, besteht in der praktisch ausschließlichen Verzeichnung von selbständigen Publikationen, die notgedrungen die zahlreichen versteckten (nichtsdestotrotz wichtigen) Bibliographien ausklammert. Dennoch wird man beim Puzzle der Notenbibliographie in Zukunft auf den „Lanzke“ nicht mehr verzichten können, zumal die Unbestechlichkeit der bibliographischen Beschreibung und der Typographie immer wieder ein Genuß sind.
(Januar 1993) Nicole Schwindt-Gross

K. J. KUTSCH/LEO RIEMENS: *Großes Sängerlexikon. Ergänzungsband*. Bern: Francke Verlag (1991). VIII, 2002 S.

Wer sich über Gesangsinterpreten informieren muß, kennt das 1989 im Francke-Verlag erschienene zweibändige *Große Sängerlexikon*, das man in Kurzform (nach den Verfassern) den „Kutsch/Riemens“ nennt — ein (ausgewachsenes Standardwerk, von dem man zwar weiß, daß es ‚altert‘, d. h. von Jahr zu Jahr an Aktualität verliert, von dem man aber kaum angenommen hätte, daß es schon nach 3 Jahren um einen gewichtigen Band ergänzt werden muß. Und doch war es so — der hier vorliegende Ergänzungsband (Redaktions-schluß: 31. 05. 1990) ist 1991 veröffentlicht worden, und er umfaßt auf nicht weniger als 2002 Seiten (übrigens: „auf säurefreiem Papier“) zahllose neue Sänger-Biographien sowie Ergänzungen und — unvermeidlich — auch Korrekturen in Anknüpfung an die Artikel des zweibändigen Hauptwerkes.

Daß wir uns — um ein Schlagwort aufzugreifen — in einer „schnellebigen“ Zeit befinden, kann man an vielen aktuellen Sänger-Biographien deutlich „ablesen“: Manche Karriere ist schnell abgehandelt; der Aufstieg ist kometenhaft, die Glanzzeit kurz, der Abstieg abrupt. Es bleibt: ein Sängerartikel zur Erinnerung. . .

Aber die größtmögliche Aktualität ist nur die eine Seite der Medaille eines in dieser Form wohl konkurrenzlosen Sängerlexikons.

Die andere: es werden in großer Zahl historische Sängerbiographien nachgetragen; sie machen den Hauptteil des Ergänzungsbandes aus (die „Addenda und Corrigenda“ beginnen erst ab Seite 1133). Zusammen mit den beiden Hauptbänden von 1989 ist man vorerst gut und umfassend informiert — aber der nächste Ergänzungsband kommt bestimmt.

(Dezember 1992) Hans-Jürgen Winterhoff

Beiträge zu Orgelbau und Orgelmusik in Oberschwaben im 18. Jahrhundert. Bericht über die Tagung Ochsenhausen 1988. Hrsg. von MICHAEL LADENBURGER. Tutzing: Hans Schneider 1991. 524 S., Abb., Notenbeisp.

Nach dem bei Orgelrestaurierungen üblichen Tauziehen ist die Ochsenhausener Chororgel (1784–86), erbaut von Joseph Höß, nunmehr fertiggestellt. Der Tagungsbericht liefert einen umfassenden Überblick von der historischen Situation (Geschichte des Klosters Ochsenhausen) über den Orgelbau in Schwaben (einschließlich süddeutscher Einflüsse bis nach Danzig zum Kloster Oliva), die musikalische Literatur — darunter das Wirken von Justin Heinrich Knecht — und vor allem über den langen und komplizierten Weg der Restaurierung des Instruments, bei der immer wieder die Fragen nach der Definition der Begriffe „Instandsetzung“ (Konservierung des vorhandenen Materials), „Rekonstruktion“ (Wiederherstellung eines vermuteten Urzustandes, wobei die vorhandene Substanz in der Regel verändert wird) und „Restauration“ (Spielbarmachung unter Verwendung des erhaltenen Materials und Hinzufügung von Neuem) zum Austrag kamen. Interessant verlief in diesem Zusammenhang die offenbar kontrovers geführte Podiumsdiskussion, bei der — wie auch in einigen Beiträgen — wiederholt darauf hingewiesen wurde, daß es a) nicht das Ziel einer Orgelrestauration sei, ein Instrument für die Ausführung der Werke J. S. Bachs herzurichten, vor allem nicht in einem schwäbischen Kloster mit gänzlich anderer Tradition, und b) die Orgel Zeugnis des klanglichen Ausdruckswillens einer bestimmten Komponistenschule sei, so daß Orgel und Musik sich derart gegenseitig bedingen, daß eines ohne das andere unvollständig sei. Der denkmalpflegerische Aspekt steht hier gegen den Wunsch der „Praktiker“, dem leider in der

Vergangenheit allzu viele alte Instrumente geopfert wurden. Im Fall der Ochsenhausener Orgel erfolgte die Restaurierung in dem Bewußtsein, daß alte Dokumente nicht nachwachsen und daher mit größtmöglicher Behutsamkeit behandelt werden müßten. Der Bericht bildet damit ein wichtiges Dokument zum spätbarocken schwäbischen Orgelbau, in dem kaum ein Aspekt, einschließlich des Abdrucks originaler Dokumente, ausgelassen wurde.

(Dezember 1992)

Annette Otterstedt

Historische Aufführungspraxis im heutigen Musikleben. Konferenzbericht der XVII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 8.–11. Juni 1989. Teil 1. Hrsg. vom Institut für Aufführungspraxis — Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein bei Blankenburg/Harz durch Eitelfriedrich THOM unter Mitarbeit von Frieder ZSCHÖCH. Michaelstein/Blankenburg 1990. 96 S., Notenbeisp., Abb. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 42.)

Über die Arbeitstagungen im ehemaligen Kloster Michaelstein wurde öfters in *Der Musikforschung* berichtet (Bd. 42/2, 1989, S. 157–158; Bd. 43/4, 1990, S. 361–322; Bd. 44/3, 1991, S. 264). Sie sind mit einer Schriftenreihe verbunden, die im Fall des vorliegenden Heftes einen lebendigen Eindruck der von Aufführungen umrahmten Diskussion vermittelt. Die Referate sind meist so veröffentlicht, wie sie vorgetragen wurden, weniger als die Hälfte mit Endnoten. Einige beziehen sich auf mehr oder weniger gut bekannte öffentliche Veranstaltungen: die Hallischen Händelfestspiele (Walter Siegmund-Schultze), die Greifswalder Bach-Wochen (Ekkehard Ochs), die Hamburger Telemann-Gesellschaft (Annemarie Clostermann), den Magdeburger Telemann-Arbeitskreis (Carsten Lange), die Arolser Barock-Festspiele (Friedhelm Brusniak), das Telemann-Kammerorchester Michaelstein (Guido Bimberg), sowie Bach-Aufführungen in Leipzig (Hans-Joachim Schulze) und Köthen (Herbert Zimpel). Andere Beiträge betrafen die Aufnahme von Musik des 18. Jahrhunderts für Rundfunk (Ernst Suchalla) und Schallplatte (Brian Stewart), während Martin Elste die Mechanisierung der Musik, insbesondere die

„mechanistische“ Aufführung alter Musik, als charakteristische Entwicklung der letzten 100 Jahre betrachtet. Anhand von Telemann-Beispielen werden die Auswirkungen genauer Quellenforschung auf Editions- und Aufführungspraxis von Wolfgang Hirschmann dargestellt. Joachim Schlichte berichtet über die Authentisierungsmöglichkeiten der Musikincipits in der RISM-Datenbank. (September 1992)

David Hiley

Saiten und ihre Herstellung in Vergangenheit und Gegenwart. Bericht über das 9. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus, 11./12. November 1988. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1991. 144 S. Abb. (Studien der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Beiheft 11.)

Die musikalischen Nachrichten der „Magdeburgisch Privilegierten Zeitung“ 1717–1719 und 1740/41. Gesammelt, kommentiert und mit Registern versehen von Lutz BUCHMANN. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1989. (Dokumentationen, Reprints. Nr. 22.)

JÜRGEN-PETER SCHINDLER: *Der Nürnberger Orgelbau des 17. Jahrhunderts. Leben und Werk der Nürnberger Stadtorgelmacher Steffan Cuntz und Nicolaus Manderscheidt.* Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts 1991. 125 S., Abb. (Sonderbeitrag 10.)

Die Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein befindet sich in einem Zisterzienser-Kloster in unmittelbarer Nähe des Städtchens Blankenburg am Harz. Das ihr eingegliederte Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts war bisher wohl, jedenfalls an der Zahl seiner Publikationen gemessen, die tragende Säule dieser Einrichtung. Um auch den anderen, vielfältigen Aktivitäten dieser Forschungsstätte ihre Veröffentlichungsmöglichkeiten zu schaffen, wurden die inzwischen auf 42 Hefte angewachsenen *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, vorwiegend

Konferenzberichte von Arbeitstagen, seit einiger Zeit um die *Beihefte* (Symposiumsberichte), um die *Dokumentationen — Reprints* und um die *Sonderbeiträge* erweitert, wozu die angezeigten Schriften je ein Beispiel bieten.

Die erste Schrift gibt die Referate eines Symposiums wieder, das sich mit der Herstellung und der Klangerzeugung historischer und moderner Saiten befaßte, wobei innerhalb der Gruppe der Saiteninstrumente sowohl die Zupf- und Schlag- als auch die Streichinstrumente berücksichtigt werden. Sehr spezielle Untersuchungen der Materialbeschaffenheit der Saiten wie ihre Konsistenz, die Oberfläche, die Alterung oder auch der Stärken und Längen sind von grundsätzlicher Bedeutung für die Aufführungspraxis, da sie sich stets auf den Klang der Instrumente beziehen. — Bei den musikalischen Nachrichten der *Magdeburgisch Privilegierten Zeitung* handelt es sich um das erste Heft einer mehrteiligen Quellensammlung, die später durch einen Anmerkungsband einschließlich Personen- und Ortsregister ergänzt werden soll. Diese Publikation verdient allgemeines Interesse, weil die exzerpierten Informationen dieses frühen Presseorgans nicht regional beschränkt sind, sondern die Musik und die Musikgeschichte ganz Europas betreffen. — Der Sonderbeitrag Nr. 10 basiert auf einem Referat, das Jürgen-Peter Schindler 1989 im Institut für Aufführungspraxis in Michaelstein gehalten hatte. Überarbeitet und mit Fotos, Zeichnungen, Graphiken und Tabellen stark erweitert, ist diese selbständige Publikation sehr wohl geeignet, über Leben und Werk zweier bedeutender Orgelbauer Nürnbergs hinaus eine wichtige Lücke in der Musikgeschichtsschreibung dieser Stadt im 17. Jahrhundert zu schließen. — Die vorliegenden Schriften sind, sowohl von ihrer Thematik als auch von den beteiligten Autoren her gesehen, gleichzeitig ein Beispiel dafür, daß die musikwissenschaftliche Forschung in Michaelstein sich schnell aus ihrer Abgeschlossenheit in der damaligen DDR zu lösen vermochte. (Dezember 1992)

Ulrich Mazurowicz

The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990. Edited by Pieter DIRKSEN. Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice 1992. IX, 275 S.

Der Bericht umfaßt Bereiche von Instrumentenbau und -restauration, Aufführungspraxis, sowie zwei Johann Jakob Froberger und Johann Sebastian Bach gewidmete Abschnitte. Willkommen ist der hier erstmals vollständig veröffentlichte Briefwechsel zwischen Constantijn Huygens, Froberger und der Herzoginwitwe Sibylla von Württemberg (samt englischer Übersetzung), der bisher mühsam in unterschiedlichen Veröffentlichungen gesucht werden mußte.

In der Gegenüberstellung der Ansichten zur Restauration von Cembali von Graf O'Brien und Walter Vermeulen, wird der immer noch andauernde Konflikt zwischen dem „noli me tangere“ (O'Brien) und dem Spielbarmachen um jeden Preis (Vermeulen, bei der Restaurierung eines Shudi-Broadwood-Cembalos) anschaulich beleuchtet.

Weitere interessante Artikel: H. Henkel über den 16-Fuß bei Cembali, D. Ledbetter über die Beziehung von französischer Lauten- und Cembalomusik im 17. Jahrhundert, Theorien von P. Schleuning über „Sturm und Drang“ bei J. S. Bach.

Allerdings sind über einige Themen bereits Veröffentlichungen erschienen. So wünschenswert es ist, Diskussionen in ein breiteres Publikum zu tragen, so könnten manche Beiträge gerade im Hinblick auf die Veröffentlichung etwas aktualisiert werden. Bedauerlich ist auch, daß sich musikalische Moden allzu deutlich niederschlagen — z. B. der Akzent einseitig auf französischem und deutschem Cembalobau und der dazugehörigen Musik liegt, ohne daß dieses im Thema des Kongresses angezeigt gewesen wäre — und dafür andere Themen — z. B. Forschungen auf dem brachliegenden Sektor italienischen oder frühen englischen Instrumentenbaues mit Fragen von Temperatur oder Bekielung, Anschlag usw. — vernachlässigt wurden.

(Januar 1993)

Annette Otterstedt

Early Music History 10: Studies in medieval and early modern music. Edited by Iain FENLON. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). X, 313 S.

Fünf der acht zusammengestellten Aufsätze gelten dem Verhältnis von Text und Musik. Kevin Brownlee entfaltet unter Hinweis auf

den *Roman de la Rose* den literarischen Hintergrund der Motette Nr. 15 von Machaut mit seiner der höfischen Dichtung eigenen sprachlichen Doppelbödigkeit. Margaret Bent ergänzt dies durch Hinweise auf die zahlhafte Ordnung der Komposition und deren Deutungsmöglichkeiten sowie auf die Position wesentlicher Textworte. Bojan Bujic deutet den Text von Rinuccinis *Euridice* im Ganzen wie in Details mit Hilfe der manieristischen Gestaltungsweise des *contrapposto* („figura poetica molto vaga“, Guarini), weist auf Anlehnungen an Petrarca, Vergil und Tansillo und den Handel um die Heirat der Maria de' Medici als Anlaß zur Abfassung des Stücks hin und deutet abschließend, von der Figur des *contrapposto* ausgehend, den fragwürdigen 5. Akt von Monteverdis *Orfeo*. Paula Higgins spürt unter Beiziehung von umfangreichem Material der Beziehung zwischen Busnois und Jacqueline d' Hacqueville nach, die sich in vier Chansons durch Akrosticha und Anagramme abzeichnet, und stellt die grundsätzliche Frage nach der möglichen Rolle von Frauen in Dichtung und Musik im späten Mittelalter. Susan Rankin stellt die Handschriften St. Gallen, Vadiana Ms. 317 und Paris, Bibl. Nat. lat. 10587 als frühe (spätes 9./frühes 10. Jahrhundert) Überlieferungszeugen des Notker'schen *Liber hymnorum* vor. Die Übereinstimmung der dort marginal notierten Melodieaufzeichnungen mit denen in den späteren bekannten Quellen verdeutlicht das Eigengewicht der musikalischen Formung. Thematisch anzuschließen ist der Aufsatz von Martha Farahat; sie begründet aus dem Vorwort Banchieris zu seiner Madrigalkomödie *La prudenza giovenile* (1607), daß im Unterschied zu der auf Vecchis Äußerungen zu seinem *L'Amfiparnasso* fußenden Ansicht hier durchaus eine Inszenierung beabsichtigt war, zu der aufschlußreiche Hinweise gegeben werden. Zwei Studien gelten anderen Themen: Anthony M. Cummings weist nach, daß zwei für die Frühgeschichte des italienischen Madrigals entscheidende Quellen (Città del Vaticano, Bibl. Apost. Vat. Ms. Pal. lat. 1980—1981), Cortona, Bibl. Com. Ms. 95—96 und Paris, Bibl. Nat. Ms. nouv. acqu. fr. 1871) im Besitz Giulio de' Medicis (später Papst Clemens VII.) waren, dessen Biographie nachgezeichnet wird. Rob C. Wegman entwirft, von Studien zur Messe *Spiritus almus* von Petrus de Domarto aus-

gehend, ein facettenreiches Bild zur Geschichte der vierstimmigen Messe im 15. Jahrhundert mit wichtigen Bemerkungen zu Tinctoris, Ockeghem, Obrecht und den Trienter Codices. Der Name de' Medici verbindet die Aufsätze von Cummings und Bujić, der Name Busnois diejenigen von Wegman und Higgins. Eine Rezension von Andrew Wathey zu Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500—1500*, schließt den reichhaltigen Band ab.

(Januar 1993)

Andreas Traub

Codex 121 Einsiedeln. Graduale und Sequenzen Notkers von St. Gallen. Kommentar zum Faksimile. Hrsg. von Odo Lang. Mit Beiträgen von Gunilla BJÖRKVALL, Johannes DUFT, Anton VON EUW, Rupert FISCHER, Andreas HAUG, Ritva JACOBSON, Godehard JOPPICH und Odo LANG. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1991. XIX, 484 S., 59 Abb.

Auch in der musikbezogenen Mittelalterforschung mehrten sich die Stimmen, welche die Überwindung einer allzu einseitigen und ausschließlichen Beschränkung auf Teilaspekte in Fragestellungen und Forschungsansätzen fordern. Die Faksimileausgabe des prachtvollen *Codex 121 Einsiedeln* zusammen mit dem zugehörigen gewichtigen Kommentarband ist ein rundum gelungenes Beispiel für eine qualifizierte Vermittlung der verschiedenen Bereiche.

Wer gewohnt war, mit der ersten (schwarz-weißen) Faksimileausgabe des Gradualteils in der legendären Solesmenser Reihe *Paléographie Musicale* (1894) zu arbeiten, macht bei der mustergültigen farbigen Faksimileausgabe auf alterungsbeständigem Papier erstmals die Bekanntschaft mit der gesamten Handschrift, die im Anschluß an den Gradualteil eine der Hauptquellen für Notkers *Liber Ymnorum* enthält; weitere wichtige Erfahrungen beim Durchblättern des Faksimiles sind das „Taschenbuchformat“ (ursprünglich 180 x 110 mm) und die prachtvolle Textgestaltung mit der abgestuften Initialornamentik und einigen Zierseiten. (Da Text- und Neumenschrift des Originals zunehmend verblassen, war eine Faksimilierung dringend erforderlich.)

Trotz noch ausstehender gründlicher Pergament- und Schriftuntersuchungen für die Skriptorien St. Gallen, Reichenau und Einsie-

deln vermag Anton von Euw durch die Verbindung kodikologischer und kunstgeschichtlicher Methoden Einsiedeln als Entstehungsort zu bestätigen und damit die Ergebnisse von Husmann (Alleluia-Verse) und Hoffmann (Schriftanalyse) abzusichern; vieles spricht demnach dafür, daß die Handschrift während der Amtszeit von Abt Gregor (964—996) von zwei Schreibern als persönliches Exemplar einer hochgestellten Persönlichkeit in Einsiedeln selbst geschrieben worden ist. Von weiterführendem Interesse sind die neuen Gesichtspunkte für die Beziehungen zwischen Regensburg und Einsiedeln (17).

Über die Notation des Gradualteils handeln die Beiträge von Rupert Fischer und Godehard Joppich. Während Fischer sehr detailliert die paläographischen und semiologischen Eigentümlichkeiten der Einsiedler Neumierung, auch in Vergleich mit dem St. Galler Cantatorium (Cod. 359), und der litterae significativae dokumentiert, untersucht Joppich die Individualität des Schreibers anhand der Verwendung von Zusatzbuchstaben und Episemen an Einzeltonneumen. Beide Autoren führen die hohe Sensibilität des Neumenschreibers für den Text, für das Wort in seinem Sinnzusammenhang anschaulich vor Augen. Als wohl wichtigstes weiterführendes Ergebnis für die Diskussion innerhalb des Forschungszweigs der Gregorianischen Semiologie verdient Joppichs überzeugend vertretene These hervorgehoben zu werden, daß die vielen Eigenheiten von Einsiedeln gegenüber der Metzger Notation nicht auf Vergeßlichkeit oder Selbstverständlichkeit zurückzuführen und deshalb korrekturbedürftig seien, sondern daß sich darin eine eigenständige Sichtweise zeige (158). Schade jedoch, daß bei aller Ausführlichkeit die Ergebnisse der Solesmenser Untersuchungen zur *Edition critique* (1960) an keiner Stelle einbezogen werden.

Im Anschluß an Johannes Dufts übersichtliche Zusammenfassung seines reichen Wissens über Notker Balbulus erschließen Andreas Haug, Ritva Jacobson und Gunilla Björkvall — alle drei am Stockholmer *Corpus Troporum* wirkend — den zweiten Teil der Handschrift in enger Verzahnung von liturgischer, literarischer und musikologischer Forschung. Mit aussagekräftigen Tabellen demonstriert Haug die große Nähe zur Sammlung der Sequenzmelodien im St. Galler Codex 484, gibt Einblick

in die repertoiresgeschichtliche Entwicklung des Einsiedler Sequenzenbestandes und kommt besonders bei der „Einsiedler“ Mauritius-Sequenz im Zusammenwirken mit Björkvall zu faszinierenden Ergebnissen beim Vergleich von Reichenauer und Einsiedler Fassung. Er zeigt anschaulich, daß Wortkörper und Gliederung der Neumen weitgehend kongruent sind, und daß die *litterae significativae*, die Angaben über die melodische, rhythmische und stimmliche Ausführung geben, hier (wie vergleichbar auch im Gradualteil) bei melodisch identischen Parallelabschnitten und mehrfach verwendeten Melodien fehlen (226f). Der beschließende Abschnitt „Zu Notkers Widmungsbrief“ (238–242) überzeugt durch kenntnisreiche, sehr einleuchtende Kommentare zu diesem vielzitierten Text. Ritva Jacobson führt an ausgewählten Sequenzen eindrücklich die poetische und theologische Deutung vor, die Notker den jeweiligen Festen durch seine Sequenzen gibt. Gunilla Björkvall behandelt „Die für Einsiedeln speziellen Texte“ (mit Text und Übersetzung zweier Sequenzen im Appendix) und zeigt abschließend sehr einleuchtend, daß die unter Abt Gregor eingeführten „*Consuetudines Einsidlenses*“ mit ihrer Erwähnung des Sequenzengesangs sich auf den Codex 121 beziehen können, aus dem der Abt an Festtagen die zu singende Sequenz auswählte.

Der herausragenden Rolle des Einsiedler Codex als älteste vollständige Handschrift der Meßproprien und gleichzeitig als mittelbarer Zeuge für die älteste greifbare Gestalt des Sankt Galler Sequenzenrepertoires angemessen ist das vom Herausgeber Odo Lang gefertigte reich ausgestattete Inventar mit Angaben zu Textquellen und Editionen (295–483).

(Juli 1992)

Hartmut Möller

JUTTA PUMPE: Die Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift. Studie. Tutzing: Hans Schneider 1991. 201 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 48.)

Erstmals seit dem Aufsatz von Heinrich Husmann im *AfMf* 1937 und mit ähnlicher Titelformulierung ist in dieser Münchener Dissertation die Handschrift *Ma* (=Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. 20486), welche unter den vier großen Notre-Dame-Hand-

schriften ja eine Sonderstellung einnimmt, Gegenstand einer eigenen Untersuchung. Hinsichtlich der Provenienzfrage tendiert Pumpe zu der Hypothese, daß die ersten sechzehn Faszikel in Toledo nach französischer Vorlage abgeschrieben worden seien, während der letzte Faszikel mit seinen vielen Korrekturen ein Niederschlag des Umfangs mit dem Neuerworbenen in Spanien sei (S. 112f.).

Ausgehend vom Motettenrepertoire von *Ma* und unter Einbeziehung von konkordanten Überlieferungen (siehe die übersichtliche Konkordanztafel) bilden Untersuchungen zu Musik und Sprache den Hauptteil der Studie, deren Ergebnisse freilich am leider noch nicht erschienenen Editionsband nachzuvollziehen bleiben. Der erste Teil bietet gründliche Satzuntersuchungen, zunächst zu den sieben Motetten mit drei- und vierstimmigen ‚Quellen‘ (d. h. die in der Motettenforschung seit Fr. Ludwig angenommenen weitgehend textlosen Vorlagen), anschließend zu den „zur Dreistimmigkeit erweiterten Motetten mit zweistimmigen Quellen“ und abschließend kurz zur uneinheitlichen Gruppe zweistimmig überlieferter Motetten. Wer sich in die Nachschriften, bei denen der Rhythmus durch ein Pünktchensystem unter dem Motetus angezeigt wird, eingesehen hat, kann mit Gewinn nachvollziehen, inwiefern die Mehrtextigkeit als Folge innermusikalischer Bestrebungen zu verstehen ist; bei den sog. „*Conductusmotetten*“ unterscheidet Pumpe von der Gestaltung der *Tripla* her überzeugend zwei Gruppen: *Tripla* können entweder als mehr oder weniger symmetrisches Pendant ausschließlich auf den Motetus (was einer fast ausschließlich in den Notre-Dame-Handschriften überlieferten ‚alten‘ Art von dissonanter Dreistimmigkeit entspreche) oder klanglich auf den ganzen Satz bezogen sein (wobei der in modaler *notatio sine littera* aufgezeichneten melodischen Selbständigkeit eine instabilere und weitgefächerte Überlieferung korrespondiere). Die sorgfältigen Untersuchungen zur Textierung kommen zum Ergebnis, daß sich keine Verbindung herstellen läßt zwischen der formalen Struktur der Texte und der überlieferten Stimmzahl, der klanglichen Struktur der Sätze und der Eigenwertigkeit der Einzelstimmen. Auch weisen die mit anderen Texten unterlegten Moteti keinerlei melodische Eigentümlichkeiten auf, die ein Kontrafazieren womög-

lich angeregt haben mögen, begründete Zweifel entstehen an der oft angenommenen Verbindung zwischen der französischen Sprache und dem „typisch französischen“ zweiten Modus. Wichtig ist auch die bei mehreren Motetten gemachte Beobachtung, daß zweite und spätere Textierungen zu einer Vereinheitlichung von unregelmäßigen Reimstrukturen tendieren.

In seinem Anliegen begrüßenswert, jedoch in der Realisierung nicht so überzeugend wie die satztechnischen Untersuchungen (u. a. aufgrund des Nichteinbeziehens etwa der Untersuchungen von Max Haas — bloße Fußnote reicht nicht —, der Studie von Craig Wright sowie der jüngeren Arbeiten zur Aristoteles-Rezeption) ist der abschließende Teil mit „Überlegungen zum Hintergrund von Entwicklung der frühen Motette“, der einen großen Bogen zu spannen versucht von der Gregorianik im Frankenreich über die *ornatus*-Funktion der Musik und scholastisches Denken des Hochmittelalters zur Vereinigung von „theologischem Gehalt mit musikalischen Möglichkeiten“ in den Discantuspartien über Choralmelismen, welche „bei entsprechender Auslegung vor kirchlichen Anschuldigungen, ein Sakrileg zu sein, bestehen können“ (S. 162). Es bleibt zu hoffen, daß der angekündigte Editionsband baldigst erscheint.

(Oktober 1992)

Hartmut Möller

BLAKE WILSON: *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence.* Oxford: Clarendon Press 1992. VIII. 298 S.

Mit seinem Buch zur Geschichte der florentinischen Lauden-Tradition legt Blake Wilson eine Arbeit vor, die zwar auch die musikalisch-strukturellen Aspekte der Gattung berücksichtigt, deren wissenschaftlicher Horizont aber darüber hinaus auf das Umfeld dieser Kompositionen zielt. Die Beschränkung auf Florenz bietet sich aus methodischen wie inhaltlichen Gründen an und gewährleistet Konsistenz und Geschlossenheit. Dabei fußt die Studie auf umfangreichem Quellenmaterial, das der Autor aus zahlreichen größeren und weniger bedeutenden Archiven zusammengetragen hat. Doch ist Wilson glücklicherweise weit davon entfernt, in eine positivistische Faktensammlung abzugleiten. Viel-

mehr zieht sich wie ein roter Faden ein umfassendes kulturgeschichtliches Verständnis durch die Abhandlung, welches die Darstellung auch für eine breitere, weil interdisziplinäre Leserschicht attraktiv erscheinen läßt. Denn methodische Anregungen hat der Autor auch aus den historischen Nachbardisziplinen der Musikwissenschaft erhalten, wenn er die „Wirklichkeit“ der Lauda, d. h. die Umstände ihrer Entstehung, ihre Pflege, ihre sozialgeschichtliche Einordnung sowie ihre Entwicklung bis zum Niedergang im 16. Jahrhundert beschreibt. Sozialgeschichtlich setzt die Tradition der Lauda das Entstehen eines ausgeprägten bürgerlichen Bewußtseins voraus, wie es sich in der merkantilen Gesellschaft der frühkapitalistischen, oberitalienischen Stadtstaaten ausgebildet hatte. Aus den feudalen Strukturen zwischen Klerus und Adel heraus entstehen breite bürgerliche Bewegungen, welche sich als Bruderschaften in den Formen ihrer Institutionalisierung z. T. an überkommene klerikale Organisationsmodelle anlehnen aber auch Organisationsmuster adaptieren, wie sie im Zunftwesen entwickelt wurden. Eingebettet ist dieser Prozeß in frömmigkeitsgeschichtliche Entwicklungen, welche sich auch im Entstehen der Bettelorden und der Flagellantenbewegungen abzeichnen. Folgerichtig beschreibt der erste Abschnitt die Voraussetzungen der Florentiner Lauden-Tradition, das Entstehen der Bruderschaften vor dem Hintergrund des mittelalterlichen Sektenwesens sowie die Rolle der Bettelorden. Im Anschluß werden die Ursprünge der *compagnie delle laude* aus den Marienbruderschaften und die Übernahme der Laudenpflege seit 1273 dokumentiert, um hernach die Organisationsstrukturen, ihre sozialen Trägerschichten sowie die Funktionen und Praktiken der Laudenpflege zu erörtern. Im dritten Abschnitt sind in topographischer Reihenfolge die verschiedenen Lauden-Bruderschaften besprochen, von denen Blake Wilson nicht weniger als 12 vorstellt. Im 15. Jahrhundert zeichnet sich dann eine Professionalisierung der Lauden-Pflege ab, wo die Aufführung mehrstimmiger wie polyphoner Musik im Rahmen regulärer Andachten nichts Außersordentliches mehr darstellt. Der spiritualen Funktionalität der Musikübung liegt ein integrales Konzept zugrunde, wobei Bilderverehrung und das Singen von Lauden als

paraliturgische, kultische Einheit begriffen sind, die sich an dem sakramentalen Charakter der Liturgie orientiert. Den Abschluß bilden Analyse und Dokumentation von Niedergang und Ende der Lauden-Tradition, die sich als Konsequenz vor allem der Durchsetzung des frühabsolutistischen Staatssystems durch Cosimo I. de' Medici im Herzogtum der Toscana aber auch die rituelle Straffung und Zentralisierung der römischen Kirche durch das tridentinische Konzil manifestieren. Beiden, sowohl der Aristokratie als auch dem Klerus, mußte ein eigenständiger bürgerlicher Machtfaktor als fragwürdig, ja gefährlich erscheinen. Mit der erst zeitweiligen und später beständigen Unterdrückung der Bruderschaften war der Lauda der sozio-historische Boden entzogen, den ihre Existenz voraussetzte.

Die Studie Blake Wilsons ist mehr, als ihr Titel vermuten läßt: Sie ist eine grundlegende Arbeit über die städtisch-bürgerliche Musikkultur im Florenz des 14. und 15. Jahrhunderts, mit welcher der Autor eine wesentliche Lücke schließt. Ergänzend wäre darauf hinzuweisen, daß die Organisationsformen der Bruderschaften z. T. bereits in den Lebensformen monastischer und sekularer Gemeinschaften vorgeprägt waren, so etwa im Blick auf die Wahlämter. Ebenso ist das „merkantile“ Element keineswegs eine ausschließliche Florentiner Erfindung, sondern bereits in der mittelalterlichen Lehre vom Kirchenschatz formuliert. Ohne sie wären Stiftungen und Indulgenzen nicht denkbar. Die Rolle, welche Dominikaner und Franziskaner im Hinblick auf die Marienverehrung spielten, wird nicht recht deutlich. Problematisch erscheint auch, von der Anzahl der bezahlten Sänger auf die Größe der Ensembles zu schließen. Trotz dieser Anmerkungen bleibt Wilsons Veröffentlichung ein sachlich und methodisch überaus verdienstvolles Œuvre, dem eine reichliche Kenntnisnahme zu wünschen ist.

Vier Anhänge, in denen die Quellen nach verschiedenen Gesichtspunkten geordnet sind, sowie elf musikalische Beispiele, zahlreiche Tabellen und einige Bildtafeln runden die 230 Textseiten sachdienlich ab.

(Januar 1993)

Rafael Köhler

ENRICO PEVERADA: Vita musicale nella chiesa ferrarese del quattrocento. Ferrara: Capitolo Cattedrale. X, 174 S., Abb.

In Form eines thematisch gebundenen Konvolut von Aufsätzen erscheint das Buch Enrico Peveradas, welches die Musikkpflege an der Kathedrale von Ferrara zum Mittelpunkt hat. In sechs Abschnitten stellt Peverada die Ergebnisse seiner archivalischen Forschungen vor, wobei er reichlich auf Abschriften des 18. Jahrhunderts, namentlich Giuseppe Antenore Scalabrinis, zurückgreift. Dabei sind jeweils unterschiedliche Aspekte des musikalischen Lebens der Kathedralkirche berücksichtigt. Gleichwohl lediglich zwei dieser Beiträge bislang unveröffentlicht waren, sind Kompilation und Veröffentlichung dieser Studien durchaus zu begrüßen, war ein Zurückgreifen der Forschung auf diese Arbeiten wegen ihrer z. T. entlegenen Publikationsorte doch eingeschränkt.

Im ersten Abschnitt behandelt der Autor den Aufenthalt Ugolino da Orvietos in Ferrara, der sich 1429 erstmalig an dieser Stelle nachweisen läßt. Bis zu seinem Tode 1452 reiht sich eine Folge von Dokumenten, die unsere Kenntnis über die zweite Lebenshälfte des Theoretikers vertieft. Die Musik an der Kathedralkirche im Spannungsfeld von adeliger und städtischer Musikkultur hat der 1980 erstmalig in der *Rivista italiana di Musicologia* veröffentlichte Aufsatz an zweiter Stelle zum Gegenstand. Anders als bei den 1991 erstmalig gedruckten Studien hat der Verfasser sich nicht die Mühe gemacht, diesen Abschnitt zu überarbeiten und auf den neuesten Stand der Forschung zu bringen. In drei Beiträgen beschäftigt sich Peverada ausschließlich mit der Orgelkunde Ferraras. Dabei geht es zunächst um den Orgelvertrag, der im Jahre 1459 mit der Konventualkirche S. Paolo abgeschlossen wurde. Nach der ausführlichen Diskussion des Dokumentes schließt der Abschnitt mit einem Ausblick auf die verfügbaren Archivalien zu weiteren zeitgenössischen Instrumenten in ferraresischen Konventualkirchen. Im vorletzten Beitrag greift Peverada nochmalig und ergänzend die Orgelgeschichte der Karmelitenkirche S. Paolo auf. Der Orgelvertrag für die Kathedrale aus dem Jahr 1429 ist im vierten Abschnitt besprochen. Die Geschichte der Choralschola der Kathedralkirche behandelt der Verfasser am Schluß. Unklar bleibt hierbei, ob es sich bei dem Gründungsakt vom 28. April 1425 um die Gründung oder lediglich

eine Neukonstituierung der Schola handelt. — Aufgrund der Anordnung der einzelnen Beiträge gemäß der Chronologie ihrer Entstehung ergibt sich eine disparate Informationsstruktur. Günstiger wäre eine themenzentrierte Anordnung gewesen, am besten aber wohl eine vollkommen neue Redaktion.

Vier Hochglanzreproduktionen, ein Archivalienanhang und drei Register erleichtern die Handhabung des Bandes.
(Januar 1993) Rafael Köhler

WOLFGANG THEIN: Musikalischer Satz und Textdarbietung im Werk von Johannes Ockeghem. Tutzing: Hans Schneider 1992. 260 S., Übertragungen 54 S. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 13.)

Das kompositorische Werk von Johannes Ockeghem ist in den letzten Jahren zunehmend in das Interesse der musikwissenschaftlichen Forschung gerückt. Einen weiteren Beitrag hierzu hat nun Wolfgang Thein mit seiner Studie über das Verhältnis von Text und Satzstruktur in der Musik Ockeghems beigesteuert. Die Arbeit ist die aktualisierte Form der 1988/89 eingereichten Dissertation und unternimmt den Versuch, „Gewichtung und Wechselspiel der ... [kompositorischen] Verfahrensweise“ sowie „den Grad ihrer Bezogenheit auf die sprachliche Vorgabe ... aufzudecken und zu benennen“. Nach dem einleitenden Forschungsüberblick werden die einzelnen Gattungen entsprechend der zeitgenössischen Gattungshierarchie abgehandelt. Am Anfang stehen folglich die Vertonungen des Ordinariums. Thein verzichtet hierbei auf eine statistische Übersicht, er beschränkt sich vielmehr auf einzelne Beispiele, die ihm die wesentlichen stilistischen Merkmale des analysierten Verhältnisses bezeichnen. Dabei berücksichtigt er die wesentlichen Strukturtypen der Meßvertonung, von der c.f.-Messe über die Chanson-Messe bis zur freien Vertonung.

Wie auch in den folgenden Abschnitten über Motette und Chanson analysiert und interpretiert Thein die musikalische Textur, finden Deklamation, Satztypen und Gliederungsformen ihre Berücksichtigung. Die einzelnen kompositorischen Techniken finden im funktional-strukturellen Zusammenhang von Text und Musik ihre Einordnung. Hierbei verfolgt

der Autor eine Doppelstrategie, indem er einerseits von einem imaginierten Hörer her argumentiert (S. 134) und andererseits einen idealistischen Werk- und Kunstbegriff verwendet. So ist von der „*varietas*“ im Sinne Tintoris' als einem „System des Satzes“ die Rede (S. 9), obwohl die Hinweise des Theoretikers viel zu unspezifisch sind, als daß ihnen die Geschlossenheit eines Systems innewohnen könnte. Der individuelle Zugang zum Kunstwerk (vgl. hierzu S. 157) ist sicherlich eine Errungenschaft dieses Werkbegriffs und auch Thein kommt hierbei zu überzeugenden Ergebnissen. Dies sollte jedoch nicht dazu führen, den gattungsgeschichtlichen Blick allzu sehr zu verengen. Die Akzentuierung des Werkbegriffs führt daneben weitgehend zum Ausklammern der Kontextualität der Musik. Im Blick auf die textreichen Sätze der Ordinariuszyklen etwa hätte die Einbeziehung des liturgischen Kontextes aber neue Wege der formenanalytischen Interpretation eröffnen können.

Den Ausführungen über die Motetten sind neben dem gesicherten „Kernbestand“ drei bzw. vier Kompositionen aus dem Umkreis der nicht gesicherten Zuweisungen zugrundegelegt. Der stilistische Befund der zweifelhaften Werke bereichert die Diskussion um ihre Echtheit. Ergänzend zu der These des Autors, daß es sich bei der *Salve Regina*-Vertonung im Chorbuch CS 46 um ein Frühwerk des Komponisten handeln könnte (S. 167), ist anzumerken, daß die Motettensammlung — mit hoher Wahrscheinlichkeit im Führjahr 1527 kompiliert — eine chronologisch sehr heterogene Quelle darstellt, deren älteste Komposition, eine Vertonung der Antiphon *Lumen ad revelationem*, bereits in Aosta AD 19 aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert ist. Nachteilig wirkt sich aus, daß bei der Analyse der Motetten sowie im Schlußkapitel über die Ockeghem zugewiesenen Chansons, mit dem die Studie schließt, Aspekte der Stilhierarchie unberücksichtigt bleiben. Im Zusammenhang mit der Motette *Caeleste beneficium* hätte dieses Problem Erwähnung finden müssen.

Es bleibt somit festzuhalten, daß die Arbeit von Thein die Möglichkeiten des an sich sehr ergiebigen Forschungsansatzes nicht voll ausgeschöpft hat. Trotzdem darf eine so intensiv gearbeitete und komprimierte Studie zum Ver-

hältnis von Text und Musik, bezogen auf das Werk von Johannes Ockeghem, als verdienstvoll gelten.

(Januar 1993)

Rafael Köhler

ANTHONY M. CUMMINGS: The Politicized Muse. Music for Medici Festivals, 1512–1537. Princeton: Princeton University Press (1992). XVI, 260 S., Abb., Notenbeisp.

Prunkvolle Umzüge mit üppig geschmückten carri und trionfi, Hochzeitsfeiern samt Festbankett, Tanz und Theater, Karnevalsfeste, Feierlichkeiten anlässlich der Krönung Karls V., kurz: Festivitäten jeder Art stehen im Zentrum der Arbeit von Anthony M. Cummings. Nach Savonarola und dem Sturz des theokratischen Volksregimes, in einer Zeit der Neukonsolidierung der Medici-Familie als Stadtherrn von Florenz — also einer politisch hochinteressanten Phase — diente Kultur in besonderem Maße der Machtdemonstration. Die bedeutendsten Künstler stellten ihre Kräfte in den Dienst der Herrscher, wobei man an Einsatz, Mittel und Fantasie nicht geizte und Volksbelustigungen zum öffentlichen Kunstwerk wurden.

Der Vielfalt des ehemals Dargebotenen versucht der Autor gerecht zu werden, indem er die bei den Festivitäten erklangene Musik nicht aus ihrer Umgebung herauslöst, sondern im politischen und künstlerischen Gesamtkontext faßt. „Narrative accounts“ in Form von privaten Briefberichten, Historien, Chroniken, Memoiren und Tagebuchausschnitten werden als Quellengrundlage nicht nur in ihrer musikhistorischen Relevanz, sondern in ihrer ganzen Fülle ausgewertet. Solche ‚Beobachter‘ berichten als Zeitzeugen zwar nicht fotografisch getreu, geben dafür aber weitaus besser Stimmung und Atmosphäre wieder, die man nicht anders als subjektiv empfinden kann. In 13 Kapiteln, die jeweils ein politisches Ereignis in den Vordergrund stellen, versucht Cummings in überwältigender Detailfülle, alle künstlerischen Aktivitäten im Umkreis eines solchen Ereignisses getreu ihrem Ablauf zu rekonstruieren. Von den zahlreichen Musikbeiträgen sind heute nur mehr eine Handvoll Kompositionen greifbar, die als solche auch identifizierbar sind. Um so deutlicher sticht der Florentiner Karneval von 1513 hervor, die erste bedeutende Festveran-

staltung unter dem neuen Regime, die insgesamt außergewöhnlich gut dokumentiert ist und von der gleich zwei canti carnascialeschi, anonyme Vertonungen von anspruchsvollen literarischen Texten, überliefert sind. Der Reichtum der Sinnesreize, mit denen die Feste der Renaissance die Teilnehmer in ihren Bann zogen, kann besonders bei diesem Beispiel durch gut ausgewähltes Bildmaterial und Notenbeispiele nachvollzogen werden.

Nach dem breit angelegten kulturgeschichtlichen Einblick in die Festkultur der Medici lenkt der Autor in der kurzen abschließenden Betrachtung den Blick wieder stärker auf das rein musikalische Geschehen. Er bietet ein sehr instruktives Klassifikationsschema an, das in der Zusammenschau der einzelnen Veranstaltungen die verschiedenen Möglichkeiten der musikalischen Beiträge ordnet. Dabei wird deutlich, wie vielfältig die eingesetzten Musizierformen waren, die nicht nur dem Weltlichen zuzuordnen sind, sondern auch geistliche Musik in einen politischen Kontext stellen.

(März 1993)

Andrea Lindmayr

BERNHARD JANZ: Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio. Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal. Tutzing: Hans Schneider 1992. 428 S. Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 21.)

Mehrfach betont Bernhard Janz, daß seine Dissertation nur ein Baustein sein will, zunächst zu einer genaueren Beschreibung der individuellen Tonsprache eines Komponisten, dann aber auch zum besseren Verständnis der Madrigalkomposition im 16. Jahrhundert wie schließlich zur Problematik textgebundenen Komponierens schlechthin. So hat die Studie vornehmlich den Charakter eines Arbeitsberichtes. Nach einer kurzen, kenntnisreichen und methodisch sorgfältigen Einleitung bilden detaillierte Analysen von 29 Madrigalen Marenzios über Texte Petrarcas den Hauptteil der Untersuchung, die durch Spartierungen der bislang nicht in wissenschaftlichen Ausgaben zugänglichen Kompositionen ergänzt wird.

Die enge Verbindung von Wort und Musik, einer Korrelation von Interpunktion und Klauseln, der häufigen Übereinstimmung von Text- und Solmisationssilben, von Zahlwor-

ten im Gedicht und entsprechendem Modus der Komposition, dazu die vielfältigen abbildhaften Momente von Tonsatz und Notation begründet Janz mit einem Diktum Guarinis, der Marenzio einen zweiten Petrarca nannte; und in seinen minutiösen Analysen gelingen ihm zahlreiche, oft eindrucksvolle Detailbeobachtungen, die einen überaus engen Bezug der Musik zur literarischen Vorlage befestigen.

Janz, der sich einer eher nüchternen Beschreibungssprache bedient und meist zurückhaltend argumentiert, verkennt dabei keineswegs die Schwierigkeit einer eindeutigen Bestimmung der oft vielschichtigen Phänomene dieser ‚Musica reservata‘. Nur an vergleichsweise wenigen Stellen gelangt es jedoch jenseits der wichtigen Bemerkungen zum Detail zu einer integralen Betrachtung eines Madrigals, die zeigen könnte, daß sich die Komposition nicht nur in einer musikalischen Übersetzung des Textes erschöpft, sondern auch nach anderen Prinzipien organisiert ist, die ihren Wert und Anspruch als Kunstwerk begründen.

Durch die enge Themenstellung ausgeschlossen werden zudem weiterführende Bemerkungen zur Bedeutung der Texte Petrarcas für Marenzio und Vergleiche mit anderen seiner Werke wie auch Parallelvertونungen dritter; ebensowenig finden sich Hinweise zu einer kompositorischen Biographie Marenzios, einer eventuellen Entwicklung seiner Techniken der Sprachvertونung zwischen 1581 und 1599, dem Zeitraum, dem die hier vorgestellten Madrigale entstammen. Janz bietet also — erklärtermaßen — hier zunächst lediglich einige Ansätze, die nichtsdestoweniger so fundiert sind, daß man bei der analytischen Betrachtung nicht nur von Madrigalkompositionen des 16. Jahrhunderts gerne auf sie zurückgreifen wird.

(März 1993)

Michael Heinemann

FRANZ JOSEF RATTE: Die Temperatur der Clavierinstrumente. Quellenstudien zu den theoretischen Grundlagen und praktischen Anwendungen von der Antike bis ins 17. Jahrhundert. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1991). IX, 477 S. Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften) (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen For-

schungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Nr. 16.)

Längst ist die Beschäftigung mit historischer Aufführungspraxis keine Angelegenheit mehr von Außenseitern, längst haben historisierende Spielweisen auch über die unzähligen Spezialensembles für Alte Musik hinaus Eingang in den Konzert- und Opernalltag gefunden. Die Professionalität der heutigen Musiker läßt die Erinnerung an jene Pioniere verblassen, die vor nicht gar zu langer Zeit scheinbar unangefochten von peiniger „Verstimmtheit“ der Instrumente und erbarungswürdiger Klangarmut ihrer Darbietungen die Fahne des Historismus aufsteckten. „Handgebastelt und mißgestimmt“ (Hildesheimer) soll inzwischen nicht mehr sein, was unseren Ohren aus wiederbelebter Vergangenheit vorgeführt wird. Dieser Anspruch führte und führt beinahe zwangsläufig zur zunehmenden Beschäftigung der Praktiker mit historischen Zeugnissen, die über das Musizieren zurückliegender Zeiten Auskünfte und Nachahmungsmuster bieten. Neben vielem anderen stößt die Frage nach der adäquaten Stimmung von Instrumenten seit längerem auf großes Interesse. Dem Mangel an systematischen Untersuchungen auf diesem Gebiet hat nun Franz Josef Ratte mit seiner Münsteraner Dissertation zumindest für den Bereich der Clavierinstrumente abgeholfen, und er hat es ebenso gründlich wie grundlegend getan.

Um gleich einem möglichen Mißverständnis vorzubeugen: Ratte liefert keine praktische Anleitung zum Stimmen von Orgeln, Clavichorden oder Cembali. Ausgangspunkt seiner Untersuchungen war nach eigenem Bekunden „die Frage einer Zuordnung der Musik einer bestimmten Epoche und Region zu einer ihr entsprechenden Temperatur unter Berücksichtigung ihrer jeweiligen musiktheoretischen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen“ (S. 2). Über eine (vielleicht etwas zu breit angelegte) Darstellung des antiken Tonsystems und dessen Rezeption im Mittelalter — hier liegt der Schwerpunkt selbstverständlich auf der pythagoreischen Stimmung — gelangt Ratte zu einem gewichtigen quellenmonographischen Teil, in dem fünfundfünfzig gedruckte oder handschriftlich überlieferte Texte zur Temperatur aus der Zeit vom frühen 16. bis zum mittleren 17. Jahrhundert er-

örtert werden (kleiner Hinweis zu S. 258ff.: Elias Nicolaus Ammerbachs *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* (1571/83) liegt in einer 1984 von Charles Jacobs besorgten kritischen Ausgabe vor). Im weiteren Verlauf der Arbeit rücken u. a. die Bemühungen um eine gleichstufige Temperatur, um Transpositionsvorrichtungen, um enharmonische Tasteninstrumente und um solche in reiner Stimmung ins Blickfeld.

Mit dem aus souveräner Kennerschaft präzentierten und ausgewerteten Material vermag Ratte zu zeigen, wie in den Regionen Europas über einen langen Zeitraum hinweg die verschiedenartigsten Temperaturen in Gebrauch standen: „die“ Stimmung des 16. oder 17. Jahrhunderts hat es nie gegeben. Für die heutige Aufführung eines zumeist eklektizistisch zusammengestellten Repertoires aus Tastenmusik verschiedener (alter) Zeiten und Stile provoziert dieser Befund die utopische Forderung, jede Komposition in der ihr historisch verbürgten Temperatur aufzuführen. Doch zu solchen Schlüssen versteigt sich Ratte nicht. Seiner umfangreichen Studie kommt das Verdienst zu, den häufig spröden Gegenstand in wünschenswerter Klarheit aufgearbeitet (was nicht heißt, das Buch sei immer leicht zu lesen: geläufige Mathematikkenntnisse werden vorausgesetzt) und somit ein wichtiges Hilfsmittel vor allem für die harmonische Analyse von alter Musik für Tasteninstrumente bereitgestellt zu haben. Der historisierenden Aufführungspraxis steht ein weites Experimentierfeld offen ...

(Januar 1993)

Ulrich Konrad

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE, Wolfram STEUDE. Schriftleitung: Walter WERBECK. 13. Jahrgang 1991. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1992. 126 S. Notenbeisp.

Paradigmatisch geradezu illustrieren die ersten beiden Beiträge dieses nunmehr 13. *Schütz-Jahrbuches* Kontinuität und neue Wege in der Erforschung des Oeuvres des Dresdner Hofkapellmeisters: Während Kurt Gudewill in einer nur leicht modifizierten Version seines 1985 in Urbino gehaltenen Vortrags noch einmal das Verhältnis von Sprache

und Musik im Werk von Heinrich Schütz untersucht, gelingt es Manfred Hermann Schmid sehr eindrucksvoll, die Trompetenstimme der Vertonung des 136. Psalms aus den *Psalmen Davids* von 1619 (SWV 45) als Abkürzung eines Ensemblesatzes für Blechbläser und Pauken zu deuten und in einer Rekonstruktion solcher usuellen Mehrstimmigkeit neue ästhetische Dimensionen dieser Komposition zu erschließen.

Ähnlich wichtig und nicht nur von bibliographischem Wert ist der Beitrag von Eberhard Möller, der zahlreiche Schütziana in den Archiven von Chemnitz, Freiberg und Schneeberg dokumentiert und damit die Vielfalt des Musiklebens ebenso belegt wie die Verbreitung etlicher Werke Schütz' und zudem einige kleinere biographische Details erhellen kann.

Der Rang des *Schütz-Jahrbuches* als eines herausragenden wissenschaftlichen Kompendiums für die (deutsche) Musik des 17. Jahrhunderts wird in den beiden letzten Aufsätzen deutlich: Pieter Dirksen hat eine Vielzahl von Sammelhandschriften mit Klaviermusik dieser Zeit untersucht und kann aufgrund stilkritischer Überlegungen für etliche bislang unidentifizierte, bzw. Jan Pieterszoon Sweelinck zugeschriebene Stücke nunmehr Samuel Scheidt als Autor wahrscheinlich machen, Konrad Küster schließlich bietet einige biographische Notizen zu Christoph Klemsee und Gallus Guggumos, zwei Schülern Giovanni Gabriels. Auch hier ist wieder unübersehbar, wieviel archivalisches und musikalisches Material dieser Zeit noch zu entdecken ist, bzw. in einer neuen Bewertung Rückschlüsse und (Um-)Interpretationen auch und gerade, in bezug auf Person und Werk Heinrich Schütz' ermöglicht.

(März 1993)

Michael Heinemann

Alessandro Stradella (1639—1682). A Thematic Catalogue of his Compositions. Compiled by Carolyn GIANTURCO and Eleanor McCRICKARD, Pendragon Press Stuyvesant, NY, 1991. 325 S. (Thematic Catalogue Series No. 16).

Wer sich intensiver mit Alessandro Stradella beschäftigt, war bislang auf mehrere, an unterschiedlichsten Orten publizierte Teilkataloge angewiesen. Ein neuer und dazu so übersichtlich angelegter Werkkatalog wie der

vorliegende kann also durchaus als Desiderat angesehen werden. In kluger Selbstbeschränkung werden nur wirklich wesentliche Anleitungen zur Benutzung vorangestellt; hinzu kommen eine knappe Biographie und ein Überblick über die bereits existierenden Kataloge zu Stradella. Der eigentliche Katalog gliedert sich in die Abteilungen Kantate, Theatermusik, Oratorien, Einzelarien (auch Duette und Terzette), Madrigale, geistliche Musik mit lateinischem Text und Instrumentalmusik. Zudem ist Stradellas einziges Kontrapunkttraktat erfaßt, ebenso wie zweifelhafte Werke und Fehlzuschreibungen. Die mitgeteilten Informationen zu jeder einzelnen Komposition entsprechen dem neuesten Stand der Forschung und erfüllen in höchstem Maße die Anforderungen, die sowohl der Wissenschaftler als auch der Praktiker an einen solchen Katalog stellt. Ebenso erweisen sich die umfangreichen Register im Gebrauch als mustergültig. Dennoch lassen sich einige wenige Einwände formulieren, die jedoch allenfalls als Marginalien aufzufassen sind.

Wie immer, wenn bereits durchaus brauchbare Kataloge vorliegen, fühlen sich die neuen Herausgeber offenkundig in Beweisnot. Sie glauben, in wesentlichen Punkten ihre Vorgänger übertreffen und hinreichend von diesen abweichen zu müssen. Vielleicht aus diesen Beweggründen haben die Herausgeberinnen manches Mal etwas zu viel des Guten getan. So ließe sich beispielsweise auf derart nichtsagende Kommentare wie: "The poet laments his love to Lilla" ohne Substanzverlust verzichten. Ähnliches gilt für die Angaben über mythologische Figuren, die sich allesamt auch im Register wiederfinden. Daß die Stichworte „Amore“ oder „Carne/Caro“ bei der Konkordanzsuche nützen, muß wohl bezweifelt werden. Sinnvoll dagegen scheint das hier gewählte Verfahren, die Textincipits als Überschriften in einer modernisierten Schreibweise darzubieten, innerhalb der Musikincipits jedoch die Schreibweise der Quelle beizubehalten (ob dies auch bei Nr. 1.3-1 so gedacht ist, dessen Titel *Che speranza aver si può*, dessen Inzipit jedoch *Che speranza haver si più* lautet?). Dabei bleibt die unterschiedliche Wertigkeit der zugrundegelegten Quellen jedoch unberücksichtigt. Welchen Nutzen aber soll es haben, die Lesart einer sekundären Quelle wiederzugeben? Die gleiche Frage

stellt sich im übrigen bei den Notenincipits. Die Akzidentiensetzung schwankt hier — je nach Vorlagequelle — zwischen moderner (Gültigkeit für einen Takt) und alter (Gültigkeit nur für ein Zeichen), ist aber zumeist von Schreibergewohnheiten abhängig und entspricht nicht unbedingt den Intentionen Stradellas. Zudem liegt hierin eine potentielle Fehlerquelle — man vergleiche nur das Faksimile auf S. 208 mit dem Incipit auf S. 205. Auf der anderen Seite wäre es wohl kein Sakrileg, offenkundig fehlende Akzidentien in abweichender Typographie zu ergänzen (vgl. z. B. das Inzipit, S. 207). Abgesehen von diesen einmal getroffenen, insgesamt vielleicht diskussionsbedürftigen Entscheidungen hätte man durch Verkleinerung der zuverlässigen, häufig jedoch ohne Rücksicht auf die musikalische Phrase abbrechenden Musikincipits Platz einsparen können. Vielleicht wäre dann noch Raum für Incipits der 221 *Incerta* geblieben, die allein aufgrund des Textbeginns wohl kaum identifiziert werden können. Überhaupt sind die Informationen über diese Werkgruppe (Titel, Bibliothek, Handschrift, Seitenangabe) spärlich und nicht immer vollständig — so fehlt unter 10–178 bei der Besetzungsangabe die Viola.

Zu den als Fehlzuschreibungen klassifizierten Werken gehört im übrigen auch eine Ariensammlung aus Giovanni Legrenzis Oper *Lisimaco Riamato* in der Turiner Sammlung Foà 21, die seinerzeit von Alberto Gentili ebenfalls Stradella zugeschrieben und im Bibliothekskatalog entsprechend verzeichnet wurde. Wohlgemerkt: Diese Einwände sollen und können keinesfalls die Verdienste schmälern, die sich Carolyn Gianturco und Eleanor McCrickard mit diesem Katalog um Stradella erworben haben.

(Januar 1993)

Reinmar Emans

JEAN-BAPTISTE LULLY. *Kongreßbericht Saint-Germain en Laye-Heidelberg 1987*. Hrsg. von Jérôme de LA GORCE und Herbert SCHNEIDER. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 618 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 18.)

Daß beinahe die Hälfte der insgesamt 35 Beiträge zum vorliegenden Kongreßbericht in englischer Sprache sind, spiegelt das rege In-

teresse der letzten Jahrzehnte in den U.S. A. an der französischen Musik des Barock wider. Dies bezeugt u. a. auch die vor kurzem erschienene Festschrift für James R. Anthony, *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989) — viele Forscher waren an beiden Bänden beteiligt — und der New Yorker Sitz der Neuen Lully-Ausgabe. Unter deutschen Musikwissenschaftlern hat vor allem Herbert Schneider Grundsteine der Lully-Forschung gelegt. Doch bleibt der deutsche Beitrag in diesem Bereich insgesamt bescheiden. Der Zwei-Länder-Kongreß anlässlich der 300. Wiederkehr des Todesjahres von Lully (es berichtete Thomas Betzwieser, *Die Musikforschung* 41/2, 1988, S. 163—164), der nicht nur Musik- sondern auch Tanz-, Kunst- und Literaturhistoriker zusammenbrachte, war dann nicht zuletzt als Denkanstoß für die hiesige Musikwissenschaft eine sehr zu begrüßende Initiative. Mit Schneider war Jérôme de la Gorce für die wissenschaftliche Leitung des Kongresses verantwortlich, der schon 1983 eine internationale Colloque zur Dreihundertjahrfeier Rameaus dirigierte und inzwischen auch am deutsch-französischen Symposium *Aufklärungen: Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert* (hrsg. von W. Birtel und Chr.-H. Mahling, Heidelberg 1986) beteiligt war

Im Vorwort grenzen die Herausgeber drei Fragestellungen ab, unter deren Gesichtspunkten die Beiträge geordnet sind. Ursprünge und Entwicklung von Lullys Stil, die Quellen und ihre Interpretation, sowie Lullys musikalischer Einfluß und die Verbreitung seiner Werke. Die Frage des Einflußbereiches berührt auch eine vierte ergänzende Gruppe von Referaten über Lullys Zeitgenossen.

Zum Teil aus der Quellenforschung in Vorbereitung für die Neue Lully-Ausgabe stammen die Beiträge von Lionel Sawkins, John Hajdu Heyer und Catherine Massip zu Motetten von Lully. Eher bibliographisch-philologisch sind dagegen die Beiträge von Carl B. Schmidt über die Livrets der Ballette und Maskenspiele und Michael Turnbull über die zwei Fassungen von *Psyché*. Im Bereich der Textgeschichte von Lullys Werken betrachtet Patricia M. Ranum die Loulié-Foucault-Quellen. Aspekte der faszinierenden Metamorphose der Meisterwerke Lullys in ‚Klassiker‘

des Repertoires werden von William Weber berührt, während Robert Fajon andere ‚Sammeler-Quellen‘, diesmal aus Toulouse, beschreibt.

Übertragungen und Bearbeitungen von Lullyschen Werken werden von David Fuller (Klavier-) und Monique Rollin (Lautenbearbeitungen) behandelt. Bruce Gustafson bespricht die Lully-Übertragungen von Charles Babel.

Diskussionen von kompositorischen Merkmalen der Lullyschen Kunst liefern Louis Auld, Denise Launay, James R. Anthony, Herbert Schneider und Jean Duron. Lullys künstlerische Umwelt wird durch Beiträge von zweierlei Art beleuchtet: Bedeutende Zeitgenossen und Mitarbeiter werden betrachtet (z. T. von Fachspezialisten anderer Disziplinen), und parallele bzw konkurrierende Unternehmen werden beschrieben. Am Ende des Berichts deutet Frits Noske auf noch einen weiteren Wirkungskreis in Holland.

Bekanntlich zeichnete sich Lully vor der Periode seiner comédies-ballets und tragédies lyriques als Mitarbeiter und Aufführender in den ballets de cour aus. Diesem Aspekt seiner Tätigkeit sind die Beiträge von Marie-Françoise Christout und Barbara Coeyman gewidmet. Probleme der Aufführungspraxis werden von Lois Rosow, Meredith Little und Neal Zaslaw betrachtet.

(September 1992)

David Hiley

HARALD GÖRANSSON: Koralsalmboken 1697 Studier i svensk koralhistoria. Uppsala: Gidlunds bokförlag (1992). X, 262 S., Notenbeisp., Abb.

Das im Jahre 1697 erschienene Gesangbuch mit Noten kann als das bedeutendste Dokument in der Musikgeschichte der schwedischen Großmachtzeit betrachtet werden. Im Vergleich zu anderen protestantischen Ländern erschien dieses erste gedruckte Gesangbuch mit Melodien erstaunlich spät. Beispielsweise besaß man in Dänemark schon 1569 das umfassende Gesangbuch Thomissøns. Freilich gab es in Schweden seit der Reformationszeit Gesangbücher, aber sie wurden zunehmend ohne offizielle Kontrolle hergestellt und verbreitet. Im Einheitsstaat entstand das Bedürfnis nach einem autorisierten Buch. Im Jahre 1695 wurde *Then Swenska Psalm-Boken* auto-

risiert. Zwei Jahre später erschien das vollständige Gesangbuch. Das Buch wurde nicht nur mit Melodien, sondern auch mit Generalbaß gedruckt.

In der vorliegenden Dissertation (Uppsala) über dieses Gesangbuch bietet Harald Göransson eine umfassende Untersuchung und damit einen bedeutenden Beitrag zur hymnologischen Forschung. In den ersten Kapiteln wird über den Hintergrund des Buchs und über den Herausgeber Harald Vallerius informiert. Sowohl akribisch als reizvoll ist das dritte Kapitel, in welchem die Prinzipien der Melodieauswahl und die Melodiequellen, die für den Herausgeber wahrscheinlich zugänglich waren, diskutiert werden. Die 250 Melodien in dem Gesangbuch werden anschließend von verschiedenen Seiten beleuchtet, um ihre Sonderheiten und ihre Stellung zu älteren und jüngeren Traditionen darzulegen. So befassen sich die zentralen Kapitel der Arbeit mit rhythmischen, melodischen, und harmonischen Analysen unter Berücksichtigung der damaligen stilistischen Präferenzen im Hinblick auf Satzregeln, Textbehandlung, Notations- und Ausführungspraxis u.s.w.

Das wichtige Problem des Einsatzes der Orgel zum Gemeindegesang wird ebenfalls diskutiert. Ausgangspunkt ist das schwerfällige Quartformat des Gesangbuchs, das keine Aufstellung auf dem Notenständer erlaubte. Wie wurde eigentlich dieses Buch verwendet, was bedeutet die Wiedergabe von Melodien und Generalbaß? Diese Fragen bleiben einstweilen offen. Zum Thema der Orgelbegleitung des Gemeindesingens stellt der Verfasser jedoch nach Studien vor allem des musikalischen Satzes fest, daß die Aufgabe der Orgel die traditionelle Generalbaß-Begleitung der Melodien war, die von dem Vorsänger oder dem Kirchenchor gesungen wurden (die ihrerseits die Gemeinde leiten konnten), und nicht die Leitung des Gemeindesingens im heutigen Sinn (Melodie in der Oberstimme).

Die Monographie über *Koralpsalmboken* 1697 ist mit vielen und instruktiven Notenbeispielen illustriert. Im Quellenverzeichnis sind alle vor 1697 in Schweden geschriebenen handschriftlichen Gesangbücher verzeichnet. Hier findet man auch ein Register der Melodien des Gesangbuchs 1697 mit Quellenangaben. Leider fehlt ein alphabetisches Register sämtlicher Gesänge, die in dem Buch genannt sind.

(März 1993)

Greger Andersson

NORBERT DUBOWY: Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink Verlag (1991). XI, 443 S., Notenbeisp.

Es handelt sich um den nur wenig modifizierten Druck von Dubowys Dissertation aus dem Jahre 1987. Im Vorwort (S. VII) macht der Autor auf ein Defizit aufmerksam: Die nach 1987 erschienene Literatur ist nur z. T. eingearbeitet worden.

Dubowy widmet sich in seiner umfangreichen Arbeit (304 Seiten Haupttext mit Anmerkungen; dazu ein Quellenverzeichnis zu Repertorien und Katalogen, Handschriften und Drucken sowie Faksimile- und Neuausgaben, Literaturverzeichnis, Notenteil mit Kommentaren und ein Register zu Namen und Sachen) dem Problem der Herausbildung von Ritornellen bei Arie und Konzert, wobei seine Überlegungen davon ausgehen, daß die Entwicklung musikalischer Formen auf der Durchdringung von schon Vorhandenem basiert und linienförmig verläuft. Er diskutiert diesbezüglich sowohl die einschlägige Sekundärliteratur als auch Quellen zur Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Wesentlicher Untersuchungsgegenstand sind italienische Kompositionen des 17. Jahrhunderts (das „frühe 18.“ wird weitestgehend vernachlässigt). Dubowy begründet die Konzentration auf Italien hinsichtlich der Arienentwicklung mit der Vorrangstellung insbesondere der venezianischen Oper. Das gleiche gilt für die Konzertentwicklung im Zusammenhang mit Sonate und Opernsinfonie bezogen auf verschiedene italienische Musikzentren.

Dubowy kritisiert eine Betrachtungsweise, die das Ritornell als etwas Fakultatives behandelt (S. 2). Er findet Zugang zu seinem Thema über die These vom Ritornell als eigenständigem Teil einerseits für die Arie andererseits auch für das Konzert (S. 1). Dabei gilt für Dubowy das Prinzip: Autonomie der Formen. Er diskutiert instruktiv die Entwicklung der Ritornelltechnik bei Arie (S. 32ff.) und Konzert (S. 161ff.) als reziproken Prozeß. Anhand aufschlußreicher Analysen (der Autor geht auf Probleme methodischer Art ein, die sich aufgrund z. B. von Tonartendispositon, Kadenzfunktion oder Textbehandlung ergeben) weist Dubowy stringent nach, wie sich das Ritornell der Arie aus einem solistischen Abschnitt heraus entwickeln konnte. Im Gegensatz da-

zu geht das Konzertritorneil aus einem Träger-satz hervor, dem Soloepisoden eingefügt werden.

Als verdienstvoll ist die Identifizierung von Quellen hervorzuheben, die sich aus der Arbeit mit den Handschriften ergab. Allerdings ist es für den Leser nicht immer einsichtig, wenn bei der Analyse noch nicht edierte Quellen herangezogen worden sind oder die Auswahl von Beispielen willkürlich scheint (Kap. 2). Trotz Siglenverzeichnis sind die Fußnoten aufgrund von Titelangaben unnötig aufgebläht. Außerdem macht sich spätestens an dieser Stelle das Fehlen eines Abkürzungsverzeichnisses bemerkbar
(Februar 1993)

Torsten Fuchs

CHAPPELL WHITE: From Vivaldi to Viotti. A History of the Early Classical Violin Concerto. Philadelphia, Reading, Paris, Montreux, Tokyo, Melbourne: Gordon and Breach (1992). XXVIII, 375 S., Notenbeisp. (Musicology: A Book Series. Vol. 11.)

White stellt das Repertoire der Violinkonzerte zwischen den späten Konzerten des Barockkomponisten Vivaldi (um 1740) und den klassischen Konzerten Viottis (frühe 1780er Jahre) dar. Dieser Zeitraum war bisher weitgehend unerforscht. Das ist erstaunlich, war doch das Violinkonzert in der Barockzeit bereits voll entwickelt und blieb als Gattung wichtig. White vermeidet bewußt den Terminus „Vorklassik“ für die Zeit von etwa 1730 bis 1760 und gibt dem Terminus „Frühe Klassik“ den Vorzug. Für seinen umfassenden Überblick identifizierte White mehr als sechshundert Violinenkonzerte und überprüfte mehr als vierhundert, dennoch ist das Buch kein Katalog.

Im ersten Teil werden kenntnisreich und übersichtlich die historischen Zusammenhänge dargestellt. Nach einer Schilderung der Situation in Italien, Deutschland und Frankreich werden Fragen der Struktur und Form mit einer Vielzahl von Notenbeispielen erläutert. Im umfangreichen zweiten Teil stellt White Komponisten aus Italien, Deutschland, Böhmen, Österreich, Frankreich, England und den Niederlanden vor. Im fortlaufenden Text sind die Komponistennamen fett gedruckt, das fördert die gute Lesbarkeit. White stellt nicht nur eine Fülle von Material mit zahlreichen

Notenbeispielen vor, er ergänzt oder korrigiert auch biographische Angaben. Teil drei ist Viotti gewidmet, über den White seit vielen Jahren arbeitet (1957 Dissertation über die Violinkonzerte, Aufsätze, Editionen und der thematische Katalog). Eine Bibliographie und ein übersichtliches Register schließen das empfehlenswerte Buch ab, das seinem Anspruch, einen Überblick über das frühe klassische Violinkonzert zu geben, vollends gerecht wird.

(Oktober 1992)

Susanne Staral

GEORG PHILIPP TELEMANN: Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV). Instrumentalwerke. Band 2. Hrsg. von Martin RUHNKE. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. X, 245 S. (Musikalische Werke. Supplement.)

Der 1. Band des TWV wurde von Günter Fleischhauer 1990 in *Mf* 43, S. 297f., besprochen. Dabei wurde die Vorgeschichte des Verzeichnisses gestreift und die wohlgedachte Anlage beschrieben. Nun liegt der 2. Band vor. Der Umfang ist fast aufs Blatt genau derselbe, der Preis um 150 DM höher, die verlegerische Ausstattung und Betreuung wiederum vorbildlich. Der Band führt mit den Serien 42–45 die Abteilung 4, „Kammermusik“, zuende und eröffnet Abteilung 5, „Orchestermusik“, mit der Serie 50, „Sinfonien, Divertimenti, Märsche“. Die 25 Orchesterwerke beanspruchen nur wenige Druckseiten; den Hauptbestand des Bandes bildet die Ensemblekammermusik vom Trio bis zum Septett, wobei die Trios (Serie 42) mit 152 mehr als die Hälfte aller Titleintragungen ausmachen und Quartette (Serie 43), Quintette, Sextette und Septette (Serie 44) zusammen mit 90 Stücken vertreten sind. Eine besondere Gruppe bilden 31 Polnische Tänze (Serie 45).

Die Verzeichnung der Werke läßt nach Art und Inhalt kaum einen Wunsch offen. Die Quellennachweise sind untadelig; besonders zu begrüßen sind die zu Darmstädter und Dresdner Abschriften beigegebenen Datierungshinweise (nach Brian D. Stewart und Ortrun Landmann), schätzenswert Ruhnkes kenntnisreiche Anmerkungen sei es zu Quellen- oder Besetzungsfragen, sei es zu thematischen Zusammenhängen zwischen verschiede-

denen Werken (hier könnte noch auf die Verbindung zwischen 42:a 2,4 und 42:a 3,2, Kontrasubjekt T. 19ff., hingewiesen werden). Verdienstvoll und nützlich sind auch die Hinweise auf die zahlreichen praktischen Neuausgaben, wengleich hier jahrzehntelanger Wildwuchs einer vollständigen Erfassung im Wege war; nachzutragen wären für den Zeitraum vor 1990 Ausgaben folgender Verlage und Werke: Amadeus 42:C 2, c 4, c 5, e 6, e 9, F 15, g 5, g7, g 11; Bärenreiter 42:e 9, G 8; Eulenburg 44:7; Heinrichshofen 42:G 3, a7; Noetzel 42:d 2; Schott 44:42; Süddeutscher Musikverlag 42:G 6.

Die 1. Auflage eines Werkverzeichnisses ist allemal ein Wagnis: Sie kann gar nicht vollständig sein. Die zielstrebige Sammelarbeit hat ihre natürlichen Grenzen und muß ergänzt werden durch das, was systematischer Suche entgeht und nur der Zufall zutage fördert. Zwei solche Funde seien hier beigetragen: 1) Das *Trio* 42:F 7 liegt in einer Fassung C-dur ohne Komponisten- und Besetzungsangabe in der Handschrift Mus. ms. Bach P 609 der Staatsbibliothek zu Berlin vor. 2) Das *Trio* 42:g 14 ist abschriftlich unter dem Namen „Hendel“ in Agen in den Archives Lot et Garonne überliefert und nach dieser Quelle 1965 von Walter Kolneder bei Schott in Mainz als Werk G. F. Händels herausgegeben worden. Der Stil ist eindeutig der Telemanns.

Ein Wunsch an den nächsten Band wäre: daß zur Abgrenzung zwischen Orchester- und Kammermusik Stellung genommen wird. Im vorliegenden Band vermißt man Grundsätzliches hierzu; das Problem deutet sich aber verschiedentlich an. Da gibt es Trios, die in Dresden in Orchesterbesetzung gespielt wurden; Ruhnke gliedert sie — gewiß zu Recht — der Serie 42 ein und erwähnt sie als Orchesterwerke summarisch unter Anhang 50. Vielleicht wären hier aber auch die „Scherzi melodichi“ oder verschiedene „Quartette“ (z. B. 43: G 7, B 2) zu nennen gewesen, bei denen die Satzstruktur (speziell die Behandlung der Bratsche) — zumindest auch — an orchestrale Bestimmung denken läßt. Das *Concerto di Camera* 43: g 3 müßte wohl wie die *Sonate* Anhang 43: B 1 eher den Konzerten zugeordnet werden. Auch zu der im Vorwort erwähnten Übernahme von neun Bläusersuiten aus der Orchester-Serie 55 in die Kammermusik-Serie 44 wünschte man sich eine Erläuterung.

Doch dergleichen wiegt gering. Ruhnkes Verzeichnis ist eine Pionierleistung. Wissenschaft und Praxis werden reichen Nutzen daraus ziehen. Erwartungsvoll sehen wir dem 3. Band entgegen.

(Februar 1993)

Klaus Hofmann

Magdeburger Telemann-Studien XII: Telemann-Beiträge. Abhandlungen und Berichte. 2. Folge. Günter Fleischhauer zum 60. Geburtstag am 8. 7. 1988. Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ 1989. 93 S., Notenbeisp.

Günter Fleischhauer ist seit mittlerweile drei Jahrzehnten einer der Initiatoren und Mentoren der Telemann-Forschung. Zum 60. Geburtstag widmeten ihm die Mitarbeiter des Magdeburger Telemann-Zentrums — fast alle Studenten des Jubilars — eine Aufsatzsammlung, die einmal mehr beweist, daß Leben und Schaffen ‚ihres‘ Komponisten noch immer viele Ansatzpunkte für neue wissenschaftliche Arbeiten bietet. Wolf Hobohm steuerte eine monographische Studie zum Konvolut T 6 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin mit einigen späten Orchesterwerken Telemanns bei, während Carsten Lange am Beispiel der Kantate *Der Herr ist König* rekonstruiert, wie Johann Sebastian Bach eine Komposition Telemanns im Leipziger Gottesdienst verwendete. Ute Poetzsch bereichert über die Musikbibliothek der Nikolaikirche in Luckau (Niederlausitz), zu der mehrere bislang unbekannte Telemann-Kantaten gehören. Mit Rüdiger Pfeiffers Beitrag zum Verhältnis zwischen Telemann und Johann Friedrich Fasch und Lutz Buchmanns *Aufführungskalender J. H. Rolles* kommen zwei weitere Musikerpersönlichkeiten ins Blickfeld, die in enger Beziehung zu Telemann bzw. zum Magdeburger Musikleben standen. Einen äußerst sympathischen Wesenszug des vielbeschäftigten Komponisten beleuchtet Ralph-Jürgen Reipsch: *Telemanns ‚Blumen-Liebe‘* war keine beliebige Gartenlust, sondern eine mit großem wissenschaftlichen Interesse und unermüdlichem Sammeleifer betriebene Leidenschaft. Schließlich kommt Günter Fleischhauer mit einer Zusammenfassung (1981) der verdienstvollen Telemann-Veröffentlichungen der VEB Deutsche Schallplatten

Berlin selbst zu Wort. Eine Bibliographie weist die beeindruckende Reihe seiner Beiträge zur Telemann-Forschung und zur Musikgeschichte des Altertums nach.

(März 1993)

Dorothea Schröder

Magdeburger Telemann-Studien XIV: Erich Valentin: Schriften zu Telemann. Eine Auswahl aus den Anfängen der Magdeburger Telemann-Forschung. Hrsg. von Wolf HOBOM. Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ 1991. 64 S.

Der bedeutende Mozart-Forscher Erich Valentin veröffentlichte nicht nur 1931 die erste selbständig als Buch erschienene Telemann-Biographie, sondern in den frühen 1930er Jahren eine Reihe von Beiträgen zu Telemanns Lebenslauf und Familiengeschichte in mittel-deutschen Periodika. Diese heute schwer zugänglichen Aufsätze hat Wolf Hobohm als Festgabe zum 85. Geburtstag Valentins neu herausgegeben. An erster Stelle steht eine biographische Skizze Telemanns, die 1930 für die *Mitteldeutschen Lebensbilder* entstand und Valentin den Anstoß für die weitere Beschäftigung mit dem Komponisten gab. Da die vier folgenden Artikel anlässlich des 250. Geburtstages Telemanns 1931 geschrieben wurden, stößt der Leser hier auf zahlreiche Wiederholungen, findet aber aufschlußreiches Material über „Telemanns Magdeburger Zeit“ in einem Aufsatz aus der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* vom Februar 1933. Eine Bibliographie der Veröffentlichungen Erich Valentins über Telemann und zum magdeburgischen Musikleben rundet die kleine Festschrift ab, deren Wert vor allem in der Dokumentation der frühen Magdeburger Telemann-Forschung und ihrer Einstellung zu dem „Wegbereiter der Klassik“ (Valentin, 1931) liegt.

(März 1993)

Dorothea Schröder

PAUL BADURA-SKODA: Bach-Interpretation. Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 528 S., Notenbeisp.

Überblickt man die ganze aufführungspraktisch orientierte „Interpretationslehre“ so fällt auf, daß der Ornamentik Priorität eingeräumt

wurde. Nicht nur, daß es sich hierbei, neben den Fragen zum Tempo, zur Artikulation (bzw. Phrasierung), zur Dynamik, zum Klang – und damit verknüpft – zum Instrument um die umfänglichste Darstellung handelt, die Ausführungen zeigen inhaltlich betrachtet auch, daß hier das eigentliche Interesse und Engagement des Autors zu suchen ist. Die Erläuterungen zum Pralltriller, mit dem interessanten Hinweis auf eine autographe Korrektur des C. Ph. E. Bachschen Textes (*Versuch*), lassen ahnen, was gemeint ist, wenn der Klappentext davon spricht, daß das Buch „das Ergebnis einer mehr als drei Jahrzehnte langen, sehr intensiven Beschäftigung mit den Werken Johann Sebastian Bachs“ ist.

Bedenken und Vorbehalte indes stellen sich ein, wenn man diese Monographie unter dem Gesichtspunkt sprachlichen Genusses oder mit den Augen und der Interessenlage des Wissenschaftlers liest. „Triolendreier mit ungleichen Notenwerten“ (S. 54), „triolisch lahm ausführen“ (S. 57), „Triolisierung“ oder „Triolisierung“ (S. 60), „schwächliches Säuseln“ (S. 141) sind sicherlich keine glücklichen Formulierungen. Und wenn davon die Rede ist, daß man eine Bachsche Fuge nicht „wie ein schnurrendes Kätzchen anzufangen und wie ein brüllender Löwe zu beenden“ habe (S. 143), so mag dies für den Klavierschüler oberstudenten eine hilfreiche, weil plastische Vorstellung abgeben, ein besonderer Lektüregenuß wird sich freilich nicht einstellen.

Aber auch inhaltliche Bedenken ergeben sich. So bleibt unverständlich, warum im Kapitel IV, „Bachs Artikulation“ (S. 99–129), der alte Fingersatz nicht als historische Quelle herangezogen und genutzt wird. Dies ist insbesondere deshalb schwer nachzuvollziehen, weil im Zusammenhang mit der Spieltechnik (Kapitel VII) sehr wohl darauf hingewiesen wird, und zwar unter dem Terminus „Chopin-Fingersatz“, aber auch mit Blick auf Carl Philipp Emanuel Bach (S. 177). Kühn erscheint die These, daß bezogen auf den Modulationsverlauf Bachscher Sätze „nicht leiter-eigene“ Tonarten selten berührt würden (S. 202). Als Beispiel findet die Doppeldominante respektive Wechseldominante (also D-dur bezogen auf C-dur als Grundtonart) ausdrückliche Erwähnung. Wie aber soll die Dominante ankadenziert werden, wenn nicht über die Wechseldominante? Auch bleibt zu erwäh-

nen, daß Einschwingvorgänge, entgegen anderslaufender, scheinbar unausrottbarer Vorurteile, für den Klang der Orgelpfeifen selbstverständlich von Bedeutung sind (S. 137).

Diesen Einwänden und kritischen Anmerkungen lassen sich aber auch positive Aussagen gegenüberstellen. Ausgesprochen wohlthuend ist die sachliche und grundvernünftige Bewertung der Zahlensymbolik bei Bach (S. 207, S. 218). Richtig und immer noch wichtig ist der Hinweis, daß im 18. Jahrhundert die Bezeichnung Cembalo in den Partituren und Stimmen für die musikalische Umsetzung durchaus Hammerflügel bedeuten kann (S. 149). Von grundsätzlichem Wert sind die Überlegungen, die auf die Bedeutung des Notierten bzw. Nicht-Notierten eingehen (S. 214). Und zuzustimmen ist dem Autor auch, wenn er den Zusammenhang zwischen Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach anspricht und die Gültigkeit und Zuständigkeit des Carl Philipp Emanuelischen Lehrwerks auch für die Musik des Vaters postuliert (S. 271).

Neben all diesen — positiven und negativen — Einzelfakten tut sich aber ein grundsätzliches methodologisches Problem auf. Der Autor verweist auf seine „lange Erfahrung als Interpret, Forscher, Herausgeber und Pädagoge“ (S. 193). Eine Interpretationslehre, die Musikmachen und Musikdenken in sich vereint, ist diese Veröffentlichung freilich nicht. Am Ende siegt dann doch der Musiker über den Wissenschaftler. Badura-Skoda zieht den Vergleich zwischen dem Musikwerk und den Proportionen eines Domes (S. 200); er spricht von Bausteinen und Säulen, von Portalen, Türmen und Seitenflügeln und setzt diese in Bezug zur Musik. Damit folgt seine Analyse dem Architekturmodell, das das tragende Modell der Formlehre des 19. Jahrhunderts, nicht jedoch des 18. Jahrhunderts gewesen ist.

Die am Architekturmodell sich orientierende Formlehre ist als zählebiges Überbleibsel der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts immer noch zentraler Gegenstand der an Konservatorien und Hochschulen verarbeiteten Musiklehre. Aber diese Formlehre wurde an der Musik des 19. Jahrhunderts erarbeitet; für die Musik des 18. Jahrhunderts hätte als musiktheoretisches Äquivalent Johann Matthesons „Klang-Rede“ oder Heinrich Christoph Kochs „interpunktische Form“ zu gelten. Nun soll

dies nicht bedeuten, daß formale Betrachtungen der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts den Bezug zur Architektur partout nicht herstellen dürften, aber dies hätte, wenn wissenschaftliche Lauterkeit angestrebt wird, dann mit entsprechenden Hinweisen und Einschränkungen zu geschehen.

(Dezember 1992)

Günther Wagner

Music in Britain. The Eighteenth Century. Edited by H. Diack JOHNSTONE/Roger FISKE. Oxford: Blackwell Reference (1990). XVII, 534 S. (*The Blackwell History of Music in Britain. Volume 4.*)

Es ist gut zu wissen, daß das von Ian Spink geleitete *Athlone History of Music in Britain*, von dem nur der 5. Band 1981 veröffentlicht wurde, nicht verschieden ist, sondern sich nur eines Verlags- und Namenswechsels unterzogen hat. Nach dem von Nicholas Temperley herausgegebenen *The Romantic Age, 1800—1914*, erscheint nun der ihm musikhistorisch vorhergehende Band. Zu den Verzögerungen, die die Veröffentlichung des Bands behinderten, gehörte auch — und natürlich in nicht unwesentlichem Maße — der Tod des ursprünglichen Herausgebers, Roger Fiske, vor fünf Jahren.

Das Buch ist überfällig, denn in den bisherigen Nachschlagewerken kommt die Periode (wie manch andere) viel zu kurz. So z. B. in Ernest Walkers *A History of Music in England* (3. Ausg., hrsg. v. J. Westrup, 1952) mit nur etwa 70 Seiten, immerhin zweimal so viel bietet Percy Youngs *A History of British Music* (1967). (In den ausländischen Musikgeschichten bleibt England weitgehend unberücksichtigt. So sucht man beinahe völlig vergebens die Namen einheimischer englischer Komponisten des 18. Jahrhunderts im entsprechenden Band des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft.*)

Der Haupttext beträgt in unserem Buch etwa 420 Seiten, mit 50 Seiten Fußnoten, 50 Seiten Literaturnachweisen und Register. Auf erfreuliche Weise spiegelt der Band die rege Forschungstätigkeit der letzten Jahrzehnte wider, die u. a. in zahlreichen britischen und nordamerikanischen Dissertationen bezeugt ist.

Erstaunlich ist es, wie häufig auf gründlicher neuer Quellenforschung basierende Detailin-

formation hier mitgeteilt wird. Eine bewundernswerte Zahl an Kleinmeistern wird besprochen. Dem Leser begegnet eine Fülle von Informationen darüber, wer musizierte und wo musiziert wurde, über Quellen und Verleger, Instrumentenbauer und die Stellung der Musik in der Gesellschaft. Neben der Musik im Theater und Konzertsaal wird auch die Hausmusik behandelt. Eine zeitliche Grenze wird um 1760 gesetzt. (Händel stirbt 1759, Carl Friedrich Abel erreicht England im selben Jahr, Johann Christian Bach 1762.) Für die Zeitspanne von 1700 bis 1760 behandeln Rosamond McGuinness und H. Diack Johnstone das Konzertleben, Richard Platt die Theatermusik und erneut Johnstone die Hausmusik. Für die Jahre 1760 bis 1800 bespricht Roger Fiske die Konzertmusik, Robert Hoskins die Theatermusik und Stanley Sadie die Hausmusik. (Das ‚Oratorio‘ wird unter ‚Musik für den Konzertsaal‘ besprochen.) Zu Beginn findet sich ein Kapitel von Fiske: ‚Music and Society‘ — eigentlich wird die gesellschaftliche Stellung der Musik aber auch von allen Beitragenden berücksichtigt —, während Kapitel von Nicholas Temperley über die Kirchenmusik und Thomas McGeary über das Musikschrifttum den Band abschließen.

Den zahlreichen weniger bekannten bzw. heute völlig unbekanntem Komponisten gerecht zu werden, bietet interessante Probleme, denn Meister wie Händel und Haydn können auf dieselbe ausführliche Weise nicht behandelt werden. Mit Recht sind es Werke einheimischer Komponisten, die etwas detaillierter besprochen werden, während die Tätigkeit importierter Talente gebührend beschrieben wird, wenn das Musikleben in seinem vollen Reichtum untersucht wird. Unter den zahlreichen Engländern sollten vor allem John Stanley, Charles Avison, James Nares, Thomas Arne, Maurice Greene, William Boyce, Joseph Gibbs, Richard Jones, William Shield und Stephan Storace besser bekannt sein. Der geringschätzigere Umgang mit ihnen begann schon im 18. Jahrhundert selbst. Daß Musikhistoriker ähnlich dachten, ist auf jene Form von Geschichtsschreibung zurückzuführen, die Musikgeschichte als eine Sukzession von ‚Großen‘ und ihren Wirkungskreisen betrachtet, ferner darauf, daß die ‚größten‘ Meister mit schöner Regelmäßigkeit Produkt des nationalen Geistes waren und sind. Denkt man

jedoch an die Lebendigkeit und Qualität des Musiklebens, so muß London im 18. Jahrhundert einen Spitzenplatz innehaben, der auf jeden Fall seiner Größe und seinem wirtschaftlichen Reichtum entspricht. Daß dies eine Art Musikleben war, das dem heutigen zunehmend ähnlich wurde, bildet einen weiteren Grund dafür, die Musik im Britannien des 18. Jahrhunderts nicht unablässig an den Rand der Musikgeschichte zu rücken. Gegen negative Tendenzen dieser Art bildet der vorliegende Band ein bedeutendes Argument. (September 1992) David Hiley

Mozart-Jahrbuch 1991. Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991. Hrsg. von Rudolph ANGERMÜLLER, Dietrich BERKE, Ulrike HOFMANN, Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. Teilband 1 und 2: 1113 S., Notenbeisp.

Es mag schon stimmen, was George Steiner (*Von realer Gegenwart*) feststellte: „Die Masse an Büchern und kritischen Essays, an gelehrten Artikeln, an *acta* und Dissertationen, die jeden Tag in Europa und den Vereinigten Staaten produziert wird, hat die dumpfe Wucht einer Flutwelle“. Das gilt im allgemeinen, das gilt für Mozart, zumal im Mozartjahr. Doch niemand liest alles und das alles liest ja auch nicht einer allein. Und so mag sich auch aus dem dritten Aufguß eines Gedankens der eine oder andere noch das eine oder andere Neue an Erkenntnis ziehen können. Unter dieser Prämisse jedenfalls muß — *summa summarum* — wohl an eine Publikation herangegangen werden, die noch einmal rund einhundertzwanzig Forschungsbeiträge zum unerschöpfbaren Meister und seiner Welt vorlegt. Auch die Herausgeber des Berichts freilich verschweigen die Problematik einer solchen wissenschaftlichen Massenveranstaltung nicht (kaum einer der Referatanträge ist von den Veranstaltern zurückgewiesen worden).

Neben den Ansprachen beim Festakt zum Abschluß des Hauptcorpus der *Neuen Mozart-Ausgabe* (die Planung des verbleibenden Restes bemißt sich immerhin auf weitere zehn Jahre) und den öffentlichen Vorträgen verteilt sich das Referatmaterial auf dreimal acht Sektionen, die in ungefähr thematisch abgesteckt

wurden. Es enthält allgemeine Fragen des Stils und der Terminologie, biographische und familiengeschichtliche Einzelaspekte (darunter Hinweise auf neues Quellenmaterial zu Leopold Mozart im Familienarchiv Berchtold oder einen Überblick zum Stand der medizinischen Mozartforschung), quellenkritische Detailuntersuchungen (so zu KV 361/370a), rezeptionsgeschichtliche Beiträge — in erstaunlich breitem Umfang — Instrumenten- und Aufführungsgeschichtliches, Quellenstudien zum Thema ‚Mozart und der Tanz‘ (vorgetragen im Zusammenhang einer Tanzvorführung auf dem Kongreß), sowie Einsichten anhand einzelner Gattungen, speziell der Klavierkonzerte, der Streichquartette, der Kirchenmusik oder der Oper, schließlich auch (in strenger Durchführung und doch unterhaltsam) zu den unterschlagenen Kanontexten. Besondere Erwähnung verdient das Round-Table über ein „Porträt eines Mannes von Joseph Grassi“ aus dem Moskauer Glinka-Museum, umstritten ebenso unter dem Aspekt „Mozart oder nicht?“ wie „Grassi oder nicht?“.

Bemerkenswert ist die pragmatische Handhabung des leidigen Themas zahlreicher und umfangreicher Notenbeispiele, und sei es aus noch so leicht greifbaren Werken: Bei Notenbeispielen aus Kompositionen Mozarts ist im allgemeinen schlicht auf die entsprechende Stelle in der *NMA* verwiesen worden. Nachahmenswert!

(Februar 1993)

Thomas Schipperges

RALPH P. LOCKE: Les saint-simoniens et la musique. Traduit de l'anglais par Malou HAINE et Philippe HAINE. Liège: Mardaga (1992). 493 S.

Nicht nur wegen der umfangreichen Dokumentation vielfältigen musikalischen Materials ist diese Studie, nunmehr in einer gegenüber der englischen Originalversion (Chicago 1986) unveränderten französischen Fassung vorliegend, grundlegend zum Verständnis der Virulenz eines religiös wie insbesondere sozialphilosophisch intendierten Konzepts: Locke erzählt die Geschichte einer um 1830 große Wirksamkeit entfaltenden Bewegung, die bei dem Versuch, die politischen Implikationen der Theoreme des wenige Jahre zuvor verstorbenen Claude-Henri Comte de

Saint-Simon zu realisieren, wegen der hervorragenden, priesterähnlichen Rolle, die sie den Künstlern zuwies, größte Attraktivität für Hector Berlioz, Fromental Halévy und Adolphe Nourrit, doch auch für Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand Hiller und nicht zuletzt Franz Liszt gewann. Dabei widmet er sich ausführlich dem Schaffen von Jules (?) Vincard und Félicien David, die nachgerade zu Hauskomponisten dieser schließlich unter ihrem ‚Père suprême‘ Enfantin sektenhafte Züge gewinnenden Gruppe wurden.

Selten jedoch greift Locke über eine konzise Darstellung der Entwicklung dieser Bewegung und eine Zusammenfassung der Stationen, an denen die genannten Musiker Kontakte zu den Saint-Simonisten suchten und sich mit ihren Zielen identifizierten, hinaus. Ein saint-simonistisches Musikverständnis (so schwierig es auch immer zu fassen sein mag) analytisch in einzelnen Kompositionen aufzuzeigen, unternimmt Locke lediglich am Beispiel einiger Vokalwerke Vincards und Davids.

(März 1993)

Michael Heinemann

Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters. Hrsg. von Winfried KIRSCH und Sieghart DÖHRING. Laaber: Laaber-Verlag (1991). 432 S., Notenbeisp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 10.)

Zur Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters gab es bisher keine abgeschlossene Arbeit größeren Umfangs. Keine der nur verstreut aufzufindenden Definitionen oder Theorien konnte dem geradezu unüberschaubaren Repertoire einaktiger musikalischer Bühnenerwerke aus der 400jährigen Operngeschichte gerecht werden, von denen allein die Zahl der Werke aus den letzten 100 Jahren in die Tausende geht: Für die Zeit von ca. 1880 an wurden bisher über 3500 sogenannte „moderne“ Operneinakter ermittelt. Dieses Thema durfte bisher zu den Desideraten der musikwissenschaftlichen Forschung gezählt werden, und es ist zu begrüßen, daß sich bereits 1985 am Musikwissenschaftlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main aus Mitarbeitern und Studierenden des Instituts und benachbarter Disziplinen mit dem Studiengang „Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft“ eine Arbeitsgruppe bildete, die sich die Erforschung der einaktigen Form

des Musiktheaters zum Ziele gesetzt hat. Dieses Projekt soll durch die Herausgabe eines mehrbändigen „Handbuchs des Operneinakters“, das unter anderem eine vollständige Werkbibliographie enthalten wird, seinen Abschluß finden. Eine erste Aktivität, mit der sich die Frankfurter Projektgruppe einer größeren Fachöffentlichkeit bekannt machte, war ein Symposium, das sie mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth im Februar 1988 in Thurnau veranstaltete.

Die vorliegende Schrift bietet den Wortlaut der 31 zum Teil recht umfangreichen Referate in überarbeiteter Form und faßt den teilweise anschließenden Gesprächsverlauf zusammen. Die spezifischen Aufgabenstellungen bei der Einakterforschung werden von Winfried Kirsch in seinem Einleitungsvortrag hinsichtlich der Repertoireerfassung, einer allgemeinen Gattungsdefinition und einer dramaturgischen Analyse der Gattungsspezifika genauso treffend benannt, wie in Ulrike Kienzles abgrenzendem Literaturbericht über den literarischen Einakter, dem sie eine Bibliographie anfügt. Naturgemäß werden diese Themen in den folgenden Beiträgen und Diskussionen wieder aufgegriffen und weitergeführt. So sieht Carl Dahlhaus als innere Begründung der Einaktigkeit, dargestellt an Strauss' *Elektra*, die Konzentration auf das aristotelische Drama des Pathos (S. 278f.), Stefan Kunze definiert den Einakter als Gegenoper (und das nicht auf Strauss allein bezogen), denn das einaktige Werk sei nicht Résumé, sondern Distanzierung von der Oper, speziell der Richard Wagners: „... weil es eine Oper nicht sein will, ist es ein Einakter“ (S. 289). Und Peter Andraschke bewertet folgerichtig, um hierzu ein letztes Beispiel anzufügen, Darius Milhauds ‚opéras minutes‘ als Experimente, die — so das Diskussionsergebnis — wie andere Einakter der 1920er Jahre, die Möglichkeit enthielten, das „gesellschaftlich eingefahrene Ereignis Oper zu überwinden“ (S. 345).

Die übrigen Beiträge handeln unter anderem von älteren Gattungen wie dem Intermezzo oder der venezianischen Farsa sowie über weitere Werke, etwa von d'Albert, Bartók, Bononcini, Busoni, Feldman, Gluck, Henze, Kirchner, Klose, Krenek, Mascagni, Ravel, Schönberg und Zemlinsky. Diese sehr sorgfältig edierte Schrift bietet somit erstmalig aus

der Sicht der Musik-, der Theater- und der Literaturwissenschaft die verschiedensten Aspekte des älteren und neueren einaktigen musikalischen Bühnenwerkes. Gleichzeitig ist sie ein Beleg dafür, daß es in Frankfurt am Main gelungen ist, Forschung und Lehre auf höchstinteressante Weise miteinander zu verbinden.

(März 1993)

Ulrich Mazurowicz

ANDREAS WEHRMEYER. *Studien zum russischen Musikdenken um 1920. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 333 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 67.)*

Wohl keine Phase in der Kulturgeschichte unseres Jahrhunderts war so vielfältig, experimentierfreudig und in ihren theoretischen Konzeptionen widerspruchsvoll wie die russische Kunst der zwanziger Jahre. Während Literatur und bildende Kunst inzwischen relativ gut dokumentiert sind, weiß man — zumal im Ausland — über die Musik jener Jahre bislang wenig. Um so dankenswerter ist Wehrmeyers Versuch, zumindest die wichtigsten theoretischen Entwürfe und einige Werke exemplarisch darzustellen. Diese Dissertation (Berliner TU) knüpft einerseits an Dorothee Eberleins *Russische Musikanschauung um 1900* an (das Buch erscheint nicht im Literaturverzeichnis), andererseits beleuchtet sie einen Teilaspekt aus Detlef Gojowys grundlegender Arbeit über die *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Wehrmeyer bietet eine Einführung in Aleksej Losevs dreiteilige Studie *Die Musik als Gegenstand der Logik* (Moskau 1927); er stellt Georgij Konjus' Entwurf der „Metrotektonik“ vor, eine Theorie, die Formbildung über metrische und Zeitrelationen zu erfassen sucht (zwischen 1924 und 1933 in Artikeln und Büchern veröffentlicht); er setzt sich mit Ivan Vyšnegradskijs Idee des „Klangkontinuums“ und der „Ultrachromatik“ auseinander (seit 1923 in theoretischen Abhandlungen erschienen) und diskutiert im Anschluß daran einige Viertelton-Werke Vyšnegradskijs aus den Jahren 1916 bis 1920; er macht seinen Leser mit Boleslav Javorskijs „Theorie des ‚Lad‘-Rhythmus“ bekannt (sie wurde 1908 erstmals publiziert und 1930 von Javorskijs Schüler Sergej Protopopov neu her-

ausgegeben) — die kompositorische Umsetzung dieser Modus-Theorie, die Messiaens Modi mit begrenzter Transponierbarkeit nahekommt, wird am Beispiel von Protopopovs *Dritter Klaviersonate* (1924–1928) vorgeführt —; schließlich analysiert Wehrmeyer einige kleine, zwischen 1913 und 1920 entstandene Werke von Nikolaj Roslavec und erläutert in diesem Zusammenhang die Genese des „Synthetakkords“, eines Tonvorrats, der alle in der Funktionsharmonik gebräuchlichen Klangverbindungen enthält und von dem der Komponist meinte, er könne „die Dreiklangstruktur der Klassik ersetzen“ (S. 321). Auszüge aus den Quellentexten werden in einem umfassenden Anhang dokumentiert.

(November 1992) Dorothea Redepenning

STEPHEN HINTON: The Idea of Gebrauchsmusik. A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919–1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. III, 246 S. (Outstanding Dissertations in Music from British Universities.)

Die in allen Künsten (am wenigsten vielleicht in der Literatur) seit dem Beginn der 20er Jahre spürbaren Tendenzen zu einer Neuen Sachlichkeit (welcher Terminus freilich erst 1923 bzw. 1925 ans Licht trat) resultierten aus der durch den ersten Weltkrieg bewirkten Ernüchterung des Denkens wie der Empfindung; sie führten, auch wo sie an frühere Bestrebungen anknüpften, doch erst jetzt zu eine Umwertung der bislang geltenden ästhetische Prinzipien vollziehenden Konsequenzen, deren radikalste zweifelsohne die Infragestellung der Legitimität des *L'art pour l'art*-Denkens durch eine (wie auch immer) funktional bestimmte Kunst, im musikalischen Bereich des Autonomieprinzips durch die Idee der Gebrauchsmusik war.

Eine Untersuchung, die es unternähme, die materialen wie begriffsgeschichtlichen Voraussetzungen der letzteren aufzudecken, ihre möglichen wie faktischen Zielsetzungen zu bestimmen wie ihre mannigfachen Erscheinungsformen (in ‚ihrer‘ Zeit, der Weimarer Republik) zu beschreiben, ist lange ein Desiderat musikhistorischer Forschung gewesen; mit Stephen Hintons Birminghamer Dissertation von 1984 (deren originaler reprographischer

Nachdruck die anzuzeigende Veröffentlichung ist) liegt nun die erste größere Darstellung des insbesondere in den späten 20er Jahren heftige Kontroversen provozierenden Phänomens, ‚Gebrauchsmusik‘ vor.

Im ersten Teil seiner Arbeit erläutert Hinton sowohl die Herkunft des (von Paul Nettl aus der Musikübung des 17. Jahrhunderts erschlossenen) Begriffs Gebrauchsmusik wie die — folgenreiche — Systematisierung Heinrich Besslers durch die Erhebung der in Analogie zu Heideggers Begriffen des „Zuhandenen“ und „Vorhandenen“ (nach Hinton eine „fruchtbare Fehlinterpretation“) als Gegensatzpaar konstituierten Begriffe „Gebrauchsmusik“ und „eigenständige Musik“ zu „musiktheoretischen Kategorien“, kommentiert die Kritik Hans Joachim Mosers und vor allem Theodor W. Adornos an Besslers einen „Paradigmenwechsel“ (von autonomer zu funktionaler Musik) signalisierender Neugewichtung der späten „umgangsmäßig“ genannten Musik und diskutiert die Adaptation des Terminus Gebrauchsmusik durch Musikkritiker wie Erich Doflein, Hanns Gutman und Heinrich Strobel, wobei sich die Idee der Gebrauchsmusik als das für die Musik der Weimarer Republik spezifische ästhetische Konzept herauskristallisiert.

Im zweiten Teil charakterisiert der Autor die Entwicklung der Musik in den 20er und frühen 30er Jahren als — folgerichtige — Ablösung des (zunächst bestimmenden) Expressionismus durch eine „nachexpressionistische“ neue Sachlichkeit (welche Entwicklung er — im dritten Teil — am Schaffen Paul Hindemiths als des prototypischen Komponisten dieser Zeit exemplifiziert), referiert einerseits die prinzipielle Kritik Ernst Blochs und Adornos (und in deren Gefolgschaft Ernst Kreneks) an einer Neuer Sachlichkeit verpflichteter Musik, andererseits die partielle, weil ideologisch fixierte Hanns Eislers und an ihn anschließender Autoren und untersucht am Beispiel Weills und Eislers mögliche Beziehungen zwischen Neuer Sachlichkeit und Gebrauchsmusik, bevor er sich (wie schon erwähnt, im dritten Teil) Hindemith zuwendet, dessen kometenhaften Aufstieg er mit der Zeitgemäßheit seiner auf die Verwirklichung der Idee einer Gebrauchsmusik ausgerichteten Bestrebungen erklärt: Er untersucht Hindemiths zunächst geradezu identifikatorische

Adaptation dieser Idee wie seine allmähliche Distanzierung von ihr, nachdem sie zum Schlagwort geworden war („*Hindemith and Weimar*“), beschreibt dann seinen kompositorischen Werdegang bis zum Jahr 1919 („*Hindemith's Beginnings*“), diskutiert Hindemiths Beiträge zum Expressionismus („*Was Hindemith an Expressionist?*“) wie schließlich diejenigen zur Neuen Sachlichkeit („*Aspects of Hindemith's Neue Sachlichkeit*“; dieses Kapitel ist separat im *Hindemith-Jahrbuch* 1985/XIV veröffentlicht worden). Als Merkmale der letzteren benennt er Konstruktivismus, Jazz-Affinität, Aktualitätsbezug sowie Ausrichtung auf die Ausführenden (performers), seien diese Berufsmusiker oder Laien (amateurs), wobei er in bezug auf die Musik für Laien eine weitgehende Übereinstimmung Hindemiths mit Weill (etwa im Hinblick auf dessen Forderung nach einer „qualitätvollen Gebrauchsmusik“) konstatiert. Im letzten Kapitel („*Gebrauchsmusik and The Craft of Musical Composition*“) versucht er am Beispiel der Genese von Hindemiths theoretischem Hauptwerk die Transformation der Idee der Gebrauchsmusik im Denken Hindemiths nach 1933 aufzuzeigen. Als Anhang sind zwei — sieht man von den Bezugnahmen auf S. 82 und 189f. ab — unkommentierte, im Gegensatz zu den zahlreichen Zitaten innerhalb der Abhandlung in der Originalsprache belassene (ursprünglich für das *Berliner Tageblatt* 1927 und 1929 verfaßte) Texte Weills angefügt.

Hintons logisch konzipierte, streckenweise glänzend geschriebene Arbeit hinterläßt gleichwohl einen zwiespältigen Eindruck. Betrachtet man sie als für eine englisch-amerikanischsprachige Leserschaft gedachte Veröffentlichung, so verwundert nicht nur die Inkonsequenz, die Weill-Texte unübersetzt zu lassen, sondern mehr noch die völlige Nichtbeachtung der spätestens seit 1930 (Closson in *Modern Music*) auch in den USA und England geführte Diskussion über die Gebrauchsmusik (music for use), gegen deren vielfach einseitige Polemik sich Hintons Arbeit doch insgeheim wendet. Aber auch die in Deutschland schon früh beginnende Auseinandersetzung insbesondere mit Neuer Sachlichkeit, erscheint auffällig schmal dokumentiert; u. a. bleiben wichtige Aufsätze von Strobel (*Anbruch* 1926), Misch (*Allgemeine Musikzeitung* 1927),

Stuckenschmidt (*Auftakt* 1928), Schliepe (*Signale für die musikalische Welt* 1929) und Heuß (*Zeitschrift für Musik* 1932) ebenso unberücksichtigt wie aus neuerer Zeit etwa Schuberts Aufsatz *Aus der musikalischen Vorgeschichte der Neuen Sachlichkeit* (*Die Musikforschung* 1976) und Dahlhaus' bedeutender Essay *Musikalischer Funktionalismus* (*Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 1976). Hinton wäre, hätte er die vorhandene Literatur in umfänglicherem Maße einbezogen, zwar nicht zu fundamental anderen Ergebnissen gelangt, aber seine Arbeit hätte dadurch, daß eine Reihe weiterer Phänomene (zu denen — neben anderen — die Beziehung zwischen Neuer Sachlichkeit und russischem Formalismus oder die doch auffälligen Parallelitäten zwischen Gebrauchsmusik und den Bestrebungen des Bauhauses gehören) in den Blick gefaßt worden wären, zweifelsohne etwas von ihrer, dem komplexen Tatbestand nicht ganz gerecht werdenden Stromlinienförmigkeit eingebüßt.

So wünschenswert es daher wäre, daß diese wichtige Arbeit in deutscher Sprache veröffentlicht würde (Hinton hat ihre Ergebnisse übrigens teilweise 1985 in *Musica* mitgeteilt), so unumgänglich wäre, um nicht hinter bereits vorliegende Untersuchungen, u. a. von Hinton selbst (Art. „Gebrauchsmusik“ und „Neue Sachlichkeit“ in; *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1987/88 bzw 1990) zurückzufallen, eine gründliche ergänzende Überarbeitung.

(März 1993)

Günther Metz

VIKTOR ULLMANN: *Materialien*. Hrsg. von Hans-Günter KLEIN. Hamburg: von Bockel Verlag 1992. 118 S. (*Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Band 2.*)

Mit dem vorliegenden Band schickt sich der Förderverein *musica reanimata* (Berlin) an, ein Programm zu realisieren, dessen Umriss auf einem im Mai 1991 in Dresden veranstalteten Symposium deutlich wurden: NS-verfolgte Musiker, aus Deutschland und schließlich sogar aus Europa vertrieben oder in Konzentrationslager verschleppt und ermordet, sollen der Vergessenheit entrissen, ihre Werke erforscht und dem gegenwärtigen Musikleben integriert werden. Während der erste, inzwischen vergriffene Band der Reihe *Verdrängte*

Musik neben dem programmatischen auch den inhaltlichen Akzent setzte (Wiederentdeckung jener Komponisten, die im Konzentrationslager Theresienstadt inhaftiert waren und in Auschwitz ermordet worden sind), ist der ganze zweite Band dem durch seine in Theresienstadt entstandene und erst 1975 uraufgeführte Oper *Der Kaiser von Atlantis* bekannt gewordenen Komponisten Viktor Ullmann (1898–1944) gewidmet. Der verbreiteten Klage über die kaum dokumentierte Biographie und die fehlende Übersicht über das Gesamtwerk Ullmanns setzt dieser Material-Band zumindest in zwei Bereichen ein Ende. Hans-Günter Klein liefert ein vorzüglich recherchiertes Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen Ullmanns. Die exakte bibliographische Erfassung der Autographe und Drucke einschließlich zahlreicher Widmungen wird ergänzt durch Fundortnachweise und erschlossen durch Register (Werkverzeichnis nach Gattungen, Liedtitel und -anfänge). Ein unentbehrliches Hilfsmittel bei der Suche nach bis jetzt noch nicht (wieder) aufgeführten Werken Viktor Ullmanns! Im zweiten Teil des Bandes legt Vlasta Benetková eine Textausgabe von Ullmanns *Tagebuch in Versen (Der fremde Passagier)* vor. Diese Sammlung von Gedichten und Aphorismen, überwiegend während der Arbeit an seiner Oper *Der Sturz des Antichrist* (1933–1935) niedergeschrieben, erschließt einen wesentlichen Zugang zur Persönlichkeit des Komponisten, der sich seit 1929 mit Rudolf Steiners Anthroposophie auseinandergesetzt hat. Das in diesem geistigen Ringen neu sich formende Welt- und Menschenbild Ullmanns wird dem Leser in den Grundzügen durch die detaillierten Kommentare des Prager Anthroposophen Jan Dostal verdeutlicht. Der von Klein sorgfältig redigierte und vom Verlag entsprechend gestaltete Band erfüllt ein wichtiges Desideratum der eben zaghafte einsetzenden Forschung im Umfeld der verdrängten und vergessenen Musik dieses Jahrhunderts.

(Februar 1993)

Ingo Schultz

JOACHIM SARWAS: *Helmut Bornefeld. Studien zu seinem „Choralwerk“. Mit einem Verzeichnis seiner Werke. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 388 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschul-*

schriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 72.)

Die Kirchenmusik im Umfeld der sogenannten „kirchenmusikalischen Erneuerung“ zwischen den beiden Weltkriegen mit ihren Wirkungen bis in die sechziger und siebziger Jahre hinein ist zur Zeit nicht Gegenstand sonderlichen musikgeschichtlichen Interesses, auch wenn die Komponisten der Epoche (Distler, Pepping u. a.) in der kirchenmusikalischen Praxis weiterhin eine Rolle spielen. Und dieses Desinteresse hat Gründe: Liturgisch an ein restauratives Gottesdienstverständnis gebunden, trägt die Musik dieser Art in ihrer Bindung an die Sing- und Orgelbewegung oft allzu deutliche historistische und epigonale Züge und mußte in dem Maße an Wirkung verlieren, in welchem auch Sing- und Orgelbewegung an Wirkung verloren.

Daß Sarwas sich in diesem Kontext dem Schaffen Bornefelds zuwendet, ist insofern nicht selbstverständlich, aber begrüßenswert: Zweifellos gehört Bornefeld zu den profilierten Persönlichkeiten dieser Epoche, zumal er in seinen Kompositionen wie in seinen literarischen Äußerungen vor allem in seiner Spätzeit manches dazu beigetragen hat, die kirchenmusikalische Erneuerung in ihrem oft emphatischen Selbstverständnis und ihrer Orientierung an der Musik von Renaissance und Barock zu relativieren.

Begrüßenswert ist Sarwas' Arbeit auch in manchem Einzelaspekt. Noch aus Kontakt mit dem 1990 verstorbenen Komponisten entstanden, liefert sie biographische Aufschlüsse, ein umfassendes Werkverzeichnis, darüberhinaus ausführliche Analysen von Bornefelds cantus firmus-gebundenen Kompositionen (seines „Choralwerks“) auf dem Hintergrund tradierter und zeitgenössischer Kantoreipraxis. Damit liegen aus der Sicht eines musikalischen Praktikers erstellte Materialien vor, die ihrerseits helfen können, das jeweilige Werk für Interpret und Hörer historisch und kompositionstechnisch durchsichtiger zu machen. Das ist um so erfreulicher, als selbst die Musik der kirchenmusikalischen Erneuerung zumindest im kirchlichen Bereich auf den Widerstand eines traditionalistischen Publikums stößt.

Dennoch hat diese Arbeit Grenzen. Sie werden vor allem deutlich an der allzu engen Bindung des Autors an seinen Gegenstand. So

beschreibt bereits die Vita eher Bornefelds biographische Binnensicht (mit gelegentlich überflüssigen Details, vgl. S. 20f.). Ebenso im Rahmen der Binnensicht Bornefelds verbleibt die Darstellung der Bornefelds Schaffen bestimmenden Kriterien (vgl. zur Orgelmusik etwa S. 91ff., bes. S. 95ff.). Inwieweit diese Kriterien ihrerseits kritisch bedacht werden müßten (vor allem, wenn sie als „Gesetz“ auftreten, S. 95), kommt nicht zur Sprache, wie denn auch kritische Literatur zur kirchenmusikalischen Erneuerung so gut wie keine Rolle spielt (unprofilert bleibt etwa die Auseinandersetzung mit Adorno, S. 51f.). Demgemäß verbleibt auch die Einzelanalyse weitgehend im Horizont innerhistorischer Einordnung und kompositionstechnischer Beschreibung, ohne daß ihre hermeneutischen Prämissen deutlicher reflektiert wären.

Diese Zentrierung auf die historische Binnensicht der Epoche bei fehlender Distanz zum Gegenstand hat zur Folge, daß am Ende auch Sarwas' Arbeit den Gefahren kirchenmusikgeschichtlicher Hagiographie im Gefolge der Distler-Interpretation nicht entgangen ist (vgl. S. 258).

(Februar 1993)

Gustav A. Krieg

DAVID OSMOND-SMITH: *Berio*. Oxford-New York: Oxford University Press 1991. 158 S., Notenbeisp. (Oxford Studies of Composers 20.)

David Osmond-Smith, Senior Lecturer in Music der Universität von Sussex, hat mit seinem Buch über Luciano Berio eine Arbeit vorgelegt, mit der das Schaffen dieses 1925 geborenen italienischen Komponisten erstmals eine Gesamtdarstellung erfährt. Anders als in vorausgegangenen Studien behandelt Osmond-Smith nicht nur Teilaspekte aus Berios umfangreichem Werk — wie etwa die häufiger ins Blickfeld getretenen strukturbildenden Momente in dessen Umgang mit Sprache oder seine experimentellen Theaterproduktionen —, sondern versucht, auch die Instrumentalmusik ihrer Bedeutung gemäß in die Untersuchung einzubeziehen. Dabei ist es ein Gewinn für die Darstellung, daß sich der Autor in recht ausführlicher Weise auf analytische Betrachtungen der Kompositionen einläßt und dem Leser den Extrakt seiner Forschungen bietet, wodurch Wesentliches der

kompositorischen Denkweise Berios auf knappem Raum erfahrbar wird.

Das Buch ist in sieben Kapitel gegliedert, die dem Lebensweg Berios zwar chronologisch folgen, doch hauptsächlich systematische Gesichtspunkte seines Schaffens herausarbeiten, welche an zahlreichen Notenbeispielen einblicksreich exemplifiziert werden. So umreißt Abschnitt II, nachdem auf die Ausbildungsphase eingegangen worden ist, die künstlerische Entwicklung des Komponisten in den fünfziger Jahren, seine Tätigkeit am neugegründeten elektronischen Studio in Mailand und deren Auswirkungen auf instrumentales Denken; Kapitel III ist vor allem in instrumentalen Solo- und Ensemblestücken der sechziger Jahre gewidmet; in Kapitel IV werden anhand einer Analyse von *Sequenza VI* für Viola Berios Techniken zur Erstellung komplexer Strukturen untersucht; Kapitel V ist seinem Vokalstil vorbehalten und in Kapitel VI wird auf Berios Arbeiten im IRCAM/Paris sowie seine Neigung zur Adaption von Folk-Music-Modellen verwiesen.

Sämtliche Darstellungen enthalten eine Fülle von Informationen, die zum Teil auch das kulturelle Umfeld kenntnisreich einbeziehen und in sowohl knapper wie flüssig-gediegener Sprache einen lebendigen Eindruck von der innovativen Atmosphäre vornehmlich der fünfziger Jahre vermitteln.

Zur praktischen Handhabung enthält das Buch eine komplette Werkliste bis einschließlich 1989, der Angaben zu Besetzung und Uraufführung beigelegt sind. Des weiteren geben eine in bezug auf die behandelten Themen ausgewählte Bibliographie und ein Personenregister nebst Werkverweisen jedem Interessierten die Möglichkeit, sich in den Stoff zu vertiefen.

(März 1993)

Mathias Hansen

STEFAN FRICKE (Hrsg.): *Neue Musik und Musikwissenschaft, Musikwissenschaft und Komponist*. Saarbrücken: Pfau-Verlag (1991). 20 S.

Wie nicht anders zu erwarten: ein [kommentarloses!] Sammelsurium teils positiver, teils kritischer oder ablehnender, auch unsachlicher Stellungnahmen. Allgemein ist die Klage, die Musikwissenschaft kümmerge sich zu wenig um die Neue Musik; alt der Vorwurf, „die

analytische Einsicht der Musikwissenschaft . . . verschüttet und zerredet in vielen Fällen die eigentliche Substanz der Musik" (Dittrich). Typisch wieder monströse Sätze wie: „ich wünsch(t)e mir . . . eine gewissermaßen axiomartig zu formulierende Anerkennung eben jenes spezifisch der Musik innewohnenden Vermögens ein Erstaunenmachen der Seele zu evozieren" (Brandmüller). Positive Äußerungen sind meist, ein gutes Recht der Komponisten, pragmatisch. So die nette Äußerung: Da es „mir schwerfiel, für meine Töne Worte zu finden, freue ich mich, wenn ein Musikwissenschaftler mir diese Seite der Publikmachung eines Werkes abnimmt" (Schlünz). Vorwürfe sind reichlich vertreten; wobei pauschale Formulierungen nicht gerade auf Bescheidenheit des Verfassers hindeuten: „Musikwissenschaftler sollten sich . . . nicht zu Strich-Jungens musikalischer Aktualität degradieren lassen" (!); und: „Musikwissenschaft sollte ihre Annäherung an neue Musik nicht darin suchen, daß sie sich zu deren 'marketing'-Instrument macht" (Boehmer). Oder man zieht über Schule und Massenmedien her, die „kein Verhältnis zu neuer Musik haben. . . Das liegt an der Bequemlichkeit und Faulheit der Pädagogen." Die Massenmedien „leisten eine gerade schaurige Arbeit. Ihre Redakteure sind ahnungslos . . . es sind Funktionäre mit Schubladendenken. Jedenfalls ist der ganze Musikbetrieb mit seinen mafiosen Verfilzungen höchst dubios" (Salbert). Überflüssig sind Robert Linkes abstruse Ausführungen und stichwortartige „Materialien" („Ich beschreibe idealisierte Formen meines Standortwechselzwanges.").

Das knappe Heft zeigt, daß neben brauchbaren Vorschlägen manches überzogen oder auch unsinnig ist. Musikwissenschaft an sich ist weder göttliche Offenbarung noch Instrumentarium finsterner Mächte, sondern haftet wie alles menschliche Tun am Erdboden. Im Einzelfall wäre eine fachgerechte Orientierung über ihre Ziele, Fähigkeiten und Grenzen durchaus wünschenswert.

(März 1993)

Adolf Fecker

EDWARD LIPPMANN: *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1992). 551 S.

Mit seiner Geschichte der Musikästhetik ergänzt Lippmann seine dreibändige Anthologie *Musical Aesthetics: A historical reader* (1986—1990). Nun deutet bereits der Titel eine Eingrenzung des Themas an. Jedoch werden hier nicht nur, wie es der Titel suggeriert, und wie es ja ohnedies — leider — fast selbstverständlich ist, die Musikanschauungen anderer Kulturen umgangen. Auch innerhalb der europäischen Ebene schränkt Lippmann ein. Eine allgemeine Einführung geht von antiker Musikbetrachtung aus. Einige Bemerkungen streifen das 16. und 17. Jahrhundert. Ganz ausgespart bleibt der weite Bereich der Musikauffassung im Mittelalter. So bilden das 18. bis 20. Jahrhundert den Schwerpunkt seiner Darstellung. Das ist begründet in der Abgrenzung der ästhetischen Musikwahrnehmung ("Music as a Fine Art", Kap. 2) von der methaphysischen und ethischen Musikanschauung seit der europäischen Antike.

Neben dieser bewußten historischen Eingrenzung macht sich freilich eine deutliche Gewichtung auch innerhalb des dargestellten Zeitraumes bemerkbar. Sicher, es ist bei jeder Auswahl das gleiche Spiel: irgendeiner wird immer irgendetwas vermissen. Dennoch einige Anmerkungen: Lippmann gewichtet deutlich zugunsten des deutschsprachigen Raumes. Längere Ausführungen sind unter englischen Autoren etwa den Werken von Herbert Spencer (1857) oder Edmund Gurney (1876) gewidmet, unter amerikanischen den symbolistischen Konzeptionen Susanne K. Langers (1942). Der Franzose Claude Lévi-Strauss (1964) ist behandelt, ebenso der Italiener Umberto Eco (1968). Benedetto Croce indes vermißt man. Und in dem umfangreichen Kapitel, das eigens der "Sociology of Music" (Kap. 15) gewidmet ist, findet sich der Begründer dieser Disziplin im eigentlichen Sinne, Jules Combarieu, nur denkbar kurz erwähnt. Stockhausen wiederum wird ausführlich referiert. Die Namen von Ligeti, von Nono fehlen. Das marxistische Musikbild sowjetischer Prägung ist in einem vielseitigen Kapitel über die polnische Musikologin Zofia Lissa abgehandelt. Der Name Schdanow fällt hier nicht einmal. Boris Assafjew, dessen Konzepte Lissa aufgriff, wird schlicht erwähnt. Unter den deutschen Autoren freilich, von Baumgarten und Kant bis — man staune — Peter Rummenheller wird man wohl kaum einen Namen von

Relevanz vermissen. (Bemerkenswert etwa ist die Behandlung Kurt Hubers, an dessen Name die fünfzigjährige Wiederkehr des Endes der „Weißen Rose“ unlängst neu erinnerte, der im Zusammenhang ästhetischen Denkens indes kaum noch auftaucht.)

So bleibt ein Buch, das weniger eine Einführung in die Musikästhetik im Ganzen geben will, als schwerpunktmäßig das Verständnis von Denkrichtungen innerhalb der uns musikalisch vertrautesten Jahrhunderte erweitert. Die Darstellungen selbst sind, mit einer Fülle (wenn auch nicht originalsprachlich) eingestreuter Quellenzitate, ebenso fundiert erarbeitet wie klar nachvollziehbar. Das aber verstehe sich bei diesem Autor auf diesem Gebiet von selbst.

(März 1993)

Thomas Schipperges

Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music. Selected and edited with introductions by Ruth KATZ and Carl DAHLHAUS. Volume III: Essence. New York: Pendragon Press (1992). XIX, 814 S., Notenbeisp. (Aesthetics in Music. No. 5.)

Essence — zwischen *Substance* und *Import* sowie, als Band 4 noch ausstehend, *Continuity of Discourse* — ist der dritte Band der großangelegten Sammlung von Texten zur Musikästhetik: "'Essence' is generally understood as referring to an indispensable quality or element of a thing, or, more broadly, to the nature of a thing. What seems commonplace in daily usage, however, constitutes a major philosophical problem, intimately linked to a host of important issues" (S. xvii).

Das Konzept der Bände ist die Ausrichtung zentraler Texte von der Antike bis zur Jetztzeit an acht Themenkomplexen (primär also nicht die historische Orientierung, wie in der deutschsprachigen Anthologie musikästhetischer Texte, die Dahlhaus 1984 zusammen mit Michael Zimmermann vorlegte). Die Auswahl der Themen und der (insgesamt vierundsiebzig) Autoren ist sicher subjektiv (vgl. hierzu Walter Wiora, *Mf* 42, 1989, S. 289f.), die Darbietung erscheint gleichwohl schlüssig: längere Textzusammenhänge, kontroverse Ansätze, übergreifende Einleitungen. Im sechsten Teil des Werkes, dem ersten des vorliegenden Bandes ("Linguistic Metaphor and Symbolic Language"), ist es der Kontext der

Sprache, der den roten Faden bildet, die Bestimmung des Wesens der musikalischen Komposition über sprachanalogue Kriterien. Die Texte erstrecken sich hier von der Tonuslehre Guido von Arezzos über Christoph Bernhards Entwicklung der musikalisch-rhetorischen Figuren und die Auseinandersetzung ästhetischer Kategorien des Ausdrucks (Daniel Webb), der Imitation (Johann Jakob Engel) oder der Emotion (Susanne K. Langer, Deryck Cooke) bis zu Wittgensteins Äußerungen zur Unmöglichkeit von Sprachäußerungen über die Künste und zu den Philosophemen einer Semantizität der Musik zeitgenössischer amerikanischer Sprachanalytiker (Nelson Goodman, Nicholas Wolterstorff). Der siebente Teil ("Conception and Perception") stellt dann Fragen der Beziehung von Komponist und Rezipient dar, von Intention und Interpretation, von Komposition und Kommunikation.

Die Bände verstehen sich dezidiert als Lesebuch für ein englischsprachiges Publikum interessierter Studenten und Laien, nicht als Quellen- und Studienbuch für die internationale Wissenschaft. Das ist legitim und zugleich ein wenig schade, hätte sich doch mit nur unerheblichem Mehraufwand (so zumindest bibliographischen Hinweisen auf Textausgaben auch in der jeweiligen Originalsprache) leicht das eine mit dem anderen verbinden lassen.

(März 1993)

Thomas Schipperges

DAVID BURROWS: Sound, Speech, and Music. Amherst: The University of Massachusetts Press (1990). VIII, 138 S., Notenbeisp.

Das vom Umfang her schmale und in der Diktion (täuschend) einfache Buch, Bündelung und Erweiterung seit 1979 in Einzelveröffentlichungen erschienener Beiträge, zielt auf nicht weniger als auf eine ‚Ontologie der Musik‘, ja, noch darüber hinaus, ebenso auf eine Ontologie (oder Phänomenologie) von Sprache (speech) und Denken (thought). Burrows Distinktionen sind durchweg simpel, werden aber durch differenzierende Ausführungen zweideutig-faszinierend.

Recht schematisch unterscheidet Burrows drei Bereiche menschlicher Tätigkeit — erstens physischer Raum als der von Körperlich-

keit und Sterblichkeit und als Reich der Notwendigkeit, zweitens, bereits utopisch, kognitiv-geistiger Raum des freien Willens, sowie drittens, über diesen cartesianischen Dualismus von *res extensa* und *res cogitans* hinaus, einen mystisch-spirituellen Raum bzw. korrelativ *body*, *mind*, *spirit*. Seine Ausgangsthese ist die, daß der Klang (*sound*) als Medium von Wortsprache wie Musik eine befreiende Rolle in der menschlichen Evolution gespielt habe. Klang, mehr als bloßes Mittel des Denkens, stehe mit diesem in alter Interdependenz — ein phylogenetischer Zusammenhang, der fast, Kleist paraphrasierend, als allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Klingen zu bezeichnen wäre. Bei der Durchführung dieses Ansatzes fallen immerhin viele Anregungen an, trotz der religiösen Verstiegenheit als Schluß, Musik öffne den Weg zum Reich des *spirit*, das, als Uterus und Ouroboros, als Ende aller Entzweiung das ozeanische Gefühl "to be one with the whole" vermittele — woran durchaus einiges Richtige ist, bis auf den kleinen Schönheitsfehler, daß Burrows hier das Imaginär-Reale der Musik als unmittelbar real setzt.
(Februar 1993) Hanns-Werner Heister

Musikalische Volkskultur in der Stadt der Gegenwart. Tagungsbericht Köln 1988 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. Hrsg. von Günther NOLL und Wilhelm SCHEPPING. Hannover: Metzler Schulbuch 1992. 219 S., Abb. (Musikalische Volkskunde, Materialien und Analysen.)

Musikalische Volkskunde — heute. Symposium anlässlich des 25jährigen Bestehens des Instituts für Musikalische Volkskunde am 1. und 2. 12. 1989 in Köln. Hrsg. von Günter NOLL. Köln: Universität zu Köln 1992. 263 S., Abb.

Gleich zwei Konferenzberichte (Köln 1988 und 1989) legen Zeugnis ab von dem Forschungsstand im Bereich der Musikalischen Volkskunde. Beide Berichte sind verbunden mit dem Institut für Musikalische Volkskunde an der Kölner Universität, das 1989 sein 25jähriges Bestehen beging und, gegründet von Ernst Klusen als ein Rheinisches Volksliedarchiv, währenddessen eine Wanderschaft von Viersen über Neuss und Düsseldorf in das jetzige Domizil zurücklegte.

Das Charakteristikum der Forschungen dieses Instituts ist eine erfrischende Realitäts- und Aktualitätsbezogenheit. Es gibt kein Tabuthema. Wenn auch zu konstatieren ist, daß sich die Referenten (der Bericht von 1988 gibt 17, der von 1989 13 Beiträge wieder) sich letztlich doch an dem Terminus „Volk“ (soziale, ethnische, quantitative Kategorie oder Dreiheit bzw. Vielheit verschiedener Ebenen) vorbeimanövrieren, so ist andererseits wesentlich, daß sie eben nicht auf Reliktforschung oder auf das dörfliche Volkslied eingrenzen, sondern das gegenwärtige Geschehen, die städtischen Musikäußerungen und die Musik außerhalb Europas (also des mehrheitlichen Teils der Welt) ebenso untersuchen.

Somit ist z. B. die Tagung von 1988 ganz der städtischen musikalischen Volkskultur gewidmet. Die Themen reichen von tradierten Erscheinungen (Lambertussingen in Münster) bis zu aktuellen (Straßenmusik in Köln, heutiger Umgang mit Traditionen), von großstadt-spezifischen Gegebenheiten (Kölner Dialektlied, Münchner Oktoberfest-Musik, Wienerlied) bis hin zu volksmusikalischen Äußerungen in Asien (chinesische Provinz, japanische Stadt), es sind Lied, aber auch Tanz, Instrumentalmusik, Instrumente und Musiktheater Gegenstand der Referate, es werden nicht nur musikalische Äußerungen von Kindern (Kinderlied) untersucht, es spielen Akkulturations- und Transkulturationsprozesse eine Rolle (Liedgutaustausch zwischen Niederlande und Niederrhein, ausländische Musik- und Tanzkultur in Köln und Berlin), und immer wieder zeigt sich, entsprechend dem „Auftrag“ Ernst Klusens: „nicht mehr zuerst: Sammeln von Zeugnissen alter Volkskultur“, „nicht mehr die Objekte standen im Mittelpunkt, sondern der musizierende Mensch“, wie es Wilhelm Schepping (S. 216) formulierte. Derselbe spricht denn auch in seinem ersten Beitrag die große Zahl von offenen Fragen und Problemen an.

Das zweite (Jubiläums-)Symposium stellt neben Berichte über den Forschungsstand in der Schweiz, in Österreich und Flandern (interessant dabei Gleich- wie Andersartiges und Anregendes in Methoden und Zielen) Beiträge zur Gegenwartsorientierung der Musikalischen Volkskunde, zu ihrer gewandelten Ein-

stellung zur Folkbewegung etwa, zur Funktion von Singen und Musik bei einem Massenereignis (Novemberrevolution 1989 in der DDR), zu Prozessen wie Produktion und Konsumtion, Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Vermündlichung usw., zur statistischen Erfassung von Merkmalen des Laienmusizierens u. a. Zwei Referenten widmen sich der Tanzforschung. Das eine analysiert sozialpsychologisch bemerkenswerte Phänomene beim Disco-Tanz, wozu Analoges aus einem anderen Referat bezüglich des Singens zu stellen ist. Elektronische Medien der Gegenwart haben durchaus gemeinschaftsbildende Wirkungen und aktivieren Singen und Musizieren — die Phase des medienbedingten Nur-Zuhören-Müssens und des passiven Musikverhaltens scheint überwindbar. Auf dem Kongreß machte Günther Noll erneut die Problemfülle und die Ansprüche an die Musikalische Volkskunde bewußt und diskutierte die Notwendigkeit interdisziplinärer Zusammenarbeit, terminologischer Bestimmungen ebenso wie detaillierter Studien auf Teilgebieten. „Das Institut schämt sich seiner Menschenbezogenheit und seiner Lebensbezogenheit nicht. Es betrachtet solche Bezogenheit im Gegenteil als wesentlichen Auftrag“, formulierte 1964 Ernst Klusen.

(Januar 1993)

Klaus-Peter Koch

Jahrbuch für Volksliedforschung. 36. Jahrgang 1991. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Otto HOLZAPFEL und Jürgen DITTMAR. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1991). 214 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. 37. Jahrgang 1992. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Otto HOLZAPFEL, Hartmut BRAUN, Jürgen DITTMAR. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1992). 226 S.

Die neuesten Jahrgänge des *Jahrbuchs für Volksliedforschung* informieren in insgesamt zwölf längeren Aufsätzen sowie zwölf Berichten und kleineren Beiträgen über aktuelle Forschungsergebnisse.

Für Musikethnologen dürften besonders zwei Beiträge aus dem 36. Jahrgang bedeutsam sein, die Auskunft geben über die im Deutschen Volksliedarchiv Freiburg i. Br. vorgenommene Neuordnung des Melodiekatalogs der Volkslieder. Wolfgang Stief, durch den

diese Systematisierung vorgenommen wurde, berichtet über die Grundsätze: Die in Freiburg bislang existierenden Kataloge wurden zu einem gemeinsamen System so verzahnt, daß Variantengruppen und Typengruppen rationeller erfaßbar werden. Den praktischen Nutzen erschließt Walter Deutsch über konkret feststellbare Gruppen. Fernziel des gesamten Unternehmens ist, die für das deutsche Volkslied häufigsten und besonderen Melodietypen mit ihren jeweiligen Kriterien festzustellen.

Ein weiterer Beitrag in dem genannten Jahrbuch beschäftigt sich mit der bäuerlichen Mehrstimmigkeit der Rußlanddeutschen, exemplifiziert anhand des Singens in einem Dorf bei Karaganda, dessen Merkmale sich als Relikt archaischer Bauernmusikultur interpretieren lassen (Johann Windholz). *La Paloma* und die Verbindungen dieser Melodie zu tschechischen Volksliedmelodien sind Thema eines anderen Beitrags (Christian Hougaard), — ein sehr interessanter Fall von Akkulturation. Schließlich sei auf drei kleinere, in musikologischer Hinsicht lesenswerte Beiträge hinzuweisen. Manfred Seifert geht auf Ursachen für die Wandlung der Funktion von Blaskapellen in den 1930er und 1940er Jahren ein, Pieter Minden gibt einen Überblick über die Volksmusikforschung in Asturien und Günther Noll summiert die Forschungsergebnisse des Instituts für Musikalische Volkskunde in Köln, das 1989 sein 25jähriges Jubiläum beging.

In dem Jahrbuch für 1992 (37. Jahrgang) wird in einem problemreichen Artikel von Carsten Lenk das Wirken des ostbayerischen Volksmusikpflegers Otto Peisl diskutiert. Andere Beiträge widmen sich der Forschungsliteratur zur Populärmusik Schwedens (Alf Arvidsson), dem plattdeutschen (Dialekt-)Lied in Mecklenburg (Heike Müns), einem oberpfälzischen Steinkreuzfund aus der Renaissance-Zeit mit einer eingemeißelten Laute (Harald Fähnrich), dem Liedgut des bündischen Grauen Ordens im Dritten Reich (Martin Schmidt), den Shanty-Chören in Deutschland (Alois Leinweber/Guntram Probst) u. a. Nicht unerwähnt seien Beiträge, die sich den nicht minder wichtigen textinhaltlichen, textstrukturellen, aber auch soziologischen Problemen des europäischen Volkslieds zuwenden. Und schließlich bleibt zu ergänzen, daß es zu größeren Aufsätzen jeweils englische Summaries gibt und daß

die große Zahl von Buchbesprechungen den Leser über die jüngsten Schriften- und Notenausgaben auf dem Gebiet der Musikalischen Volkskunde umfassend informiert.
(Februar 1993) Klaus-Peter Koch

PETER JEFFERY: Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant. Chicago-London: The University of Chicago Press (1992). IX, 211 S. (Chicago Studies in Ethnomusicology.)

Kritik an der bisher gepflegten Choralforschung übt der Autor mit seinem Buch. Als sein Problem formuliert er den Übergang von der mündlichen zur schriftlichen Tradition und stellt die rhetorische Frage, ob es möglich sei, den vorherigen Zustand der Melodien „unter“ oder „hinter“ den Schriftdokumenten zu entdecken (S. 9). Den Überlegungen von Leo Treitler und Helmut Hucke folgend fragt er weiter, ob die Niederschriften direkte Transkriptionen seien (S. 12). Dabei bringt er Treitlers Vorstellung von stereotypen Passagen und Huckes Annahme modellhafter Melodien ins Spiel (S. 14–16), meint aber, beide seien nicht auf die mündliche Überlieferung begrenzt. Andererseits vermerkt er, daß große Teile des gregorianischen Repertoires nach Niederschriften auswendig gelernt und vorgetragen worden sind (S. 33).

Bis hierher könnte man annehmen, Peter Jeffery wolle mit seiner neuen historischen Sicht zur Verbesserung der Editionstechnik beitragen, doch im 4. Kapitel — „Some Ethnomusicological Concerns“ verlagert er die Diskussion auf die volkstümlichen Ausläufer der Gregorianik (S. 74ff.) und die künstlerische Musik in der Liturgie (S. 76ff.). Vergleiche mit äthiopischer und jüdischer Singepraxis (S. 68) führen ins Schlußkapitel, das eine weitere Systematik liturgischer Melodien anstrebt. Dabei soll sich die Aufmerksamkeit zunächst auf die Melodieformeln richten, die aber im Repertoire der verschiedenen Ostkirchen, ferner im indischen Veda-Gesang und in der Rezipitation des Koran eine verwirrende Fülle von Gestaltungs- und Variationsweisen bieten (S. 87ff.). Ähnliches gilt für die größeren Einheiten, also Melodietypen, -modelle und -familien (S. 98ff.).

Mithin leistet die Rückbesinnung aus solch einer Übersicht keinen Beitrag zur Entschlüs-

selung gregorianischer Melodien, und schwerlich wird man für die Aufführungspraxis des wesentlich sprachgebundenen Kultgesangs Hilfe seitens der musikethnologischen Forschung in nichtwestlichen Kulturen erwarten (vgl. S. 70). Andererseits ist es aber jedermann unbenommen, die Verflechtung der Gregorianik mit aller anderen Musik in Europa aus seinem Blickwinkel zu betrachten.

(März 1993) Josef Kuckertz

LEWIS ROWELL: Music and Musical Thought in Early India. Chicago-London: The University of Chicago Press (1992). XVII, 409 S. (Chicago Studies in Ethnomusicology.)

Ein großer Reichtum an Wissen über die indische Musik, gewonnen aus älteren Quellenwerken in Sanskrit und ihren modernen Interpretationen in Englisch ist in diesem Buch zusammengetragen. In einem weitgespannten Bild sucht der Autor das gesamte Klanggeschehen von der vedischen Zeit bis zum Mittelalter im religiösen und sozialen Kontext der Hindu-Welt zu erfassen. Sein Buch versteht er zugleich als eine Studie in musikalischer Archäologie und historischer Ethnomusikologie, und er ist überzeugt, daß die Musik ständig aus ihrer kulturellen Umgebung beeinflusst wird. Darum folgt er nicht Schritt für Schritt den älteren Musikschriften, sondern erstrebt eine nach Themen geordnete Synthese für eine breite Leserschaft.

So skizziert er in einem der elf Kapitel das philosophische Denken bis hin zum Yoga, darauf eine Theorie des Klangs anhand einer Reihe wohldefinierter Begriffe. Der Sāmaveda-Gesang sowie die Bildung älterer Tonskalen sind in einem weiteren Kapitel behandelt, sodann, gleichsam als Gegensatz, die Theaterpraxis. Die späteren Skalensysteme und die Melodiegestaltung bis hin zum Rāga-Konzept, die Zeit als philosophische und musikalische Kategorie bis hin zum zeitgliedernden Tāla, ferner die zahlreichen metrisierten musikalischen Formen samt den kaum differenzierten nicht-metrisierten Einleitungen sind jeweils in eigenen Kapiteln untersucht. Schließlich wird die Frage nach dem Stil in der indischen Musik erörtert.

Störend wirken an manchen Stellen die Blicke über Indien hinaus in andere Länder, besonders auf Europa. Ein direkter Vergleich

der Gandharven, der himmlischen Musiker an Indras Hof, mit Darstellungen von Engeln im europäischen Mittelalter ist beispielsweise genauso wenig haltbar wie die Gleichsetzung der Funktionen von Celebrans, Diakon und Subdiakon im katholischen Hochamt mit dem *udgāṭr*, dem Hauptsänger des Sāmaveda und seinen beiden Assistenten, dem *praṣṭotr*-Lobsinger und dem *pratiharṭr*-Antworter (S. 62f.). Auch einzelne Vorstellungen des Autors zur Musik in Indien wären zu überprüfen, so die Frage, ob nichtmetrisierte Einleitungen aus den Anfängen metrisierter Stücke hervorgegangen sein können (S. 239ff., Beispiel S. 256f.). Fühlt sich der Leser von solch Fehldeutungen nicht verwirrt, dann wird er dem Autor mit Interesse auf dem Grat zwischen Musik und Kontext folgen.

(März 1993)

Josef Kuckertz

KAI-TORSTEN ILLING: Das jogèd bungbung. Eine musikalisch-historische Studie über Unterhaltungsmusik und -tanz auf Bali. Teil I und II. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1990. Teil I: 355 S., Notenbeisp., Teil II: Transkriptionen, 104 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 25.)

Rasch und gründlich hat Illing die Ergebnisse einiger Monate Feldforschung zu einem 450seitigen Buch verarbeitet. Über eine historische, geographische und etymologische Einleitung wird der Leser in ‚Jogèd‘ und den benachbarten ‚Gandrung‘ als Gattungen der Unterhaltungsmusik eingeführt (Kapitel 1.1) und mit den organologischen Umständen, insbesondere den Röhrenidiophonen und den Halbbröhren- und Tastenxylophonen bekannt gemacht (Kapitel 1.2). Ein kurzes zweites Kapitel (S. 161–176) behandelt den ethnologischen Kontext. Der umfangmäßig und inhaltlich gewichtigste letzte Teil besteht aus Analysen der Verzierungstechnik (verteilt auf Kapitel 3, S. 177–324 im Textband und auf die separat gebundenen Transkriptionen). Ein knappes Schlußkapitel faßt die analytischen Ergebnisse puncto Stil zusammen. Was den Tanz anbelangt, verspricht der Titel zu viel. Modellcharakter hat dagegen der dokumentarische Teil. Er besteht aus einer Liste der ‚jogèd‘-Stücke, einer ungewöhnlich reichhaltigen Bibliographie, einem Tonträgerverzeichnis, sowie einem Sach-, Personen- und Orts-

register. Man vermißt einzig ein Verzeichnis der Informanten; es ist wirklich an der Zeit, daß auch musikwissenschaftliche Veröffentlichungen sich die ethnographische Praxis des genauen Informantennachweises aneignen.

Vorbildlich ist Illings geographische Genauigkeit und sein sorgfältiger Umgang mit der Terminologie. Mit Ausnahme des Trommelparts (der für den Nichttrommler unübertragbar ist) geben die Transkriptionen ein recht vollständiges Bild. Über die Umspielungstechnik erfährt man mehr als in jeder anderen Veröffentlichung, an die ich mich erinnern kann. Besonders faszinierend ist, was Illing zur Handhabung der Bezugstöne zu sagen hat, an denen sich die Umspielung orientiert.

Bei der Feldforschung und der Auswertung sah sich Illing drei Problemen gegenüber. Erstens kennzeichnet Bali ein extremer Partikularismus; zweitens ist ‚Jogèd‘ eine Gattung mit sehr verwischten Grenzen gegenüber informeller Xylophonmusik einerseits und den Orchestern andererseits. Beides erschwert Verallgemeinerungen, was Terminologie, soziokulturelle Einbettung, strukturelle Aspekte der Musik usf. anbelangt. Drittens brachte das koloniale und postkoloniale Zeitalter soziale Umschichtungen mit sich, die sich in Traditionsbrüchen- und -umformungen besonders in mündlich überlieferter Musik niederschlagen. Die Folge dieser Problematik ist ein starkes Schwanken Illings zwischen ethnomonographischer, vergleichender und historischer Arbeitsweise. Die ersten Abschnitte tendieren zu einer ethnographischen Übersicht des ‚Jogèd‘ im Distrikt Tabanan (Südwestbali), danach folgen Abschnitte in denen historische Informationen mit ethnographischer, summarischer vermischt über einige andere Distrikte geliefert wird. Das ethnologische Kapitel ist sehr kurz gehalten und konzentriert sich auf je einen Anlaß in zwei Dörfern. Die Analysen gehen auf Transkriptionen von ‚Jogèds‘ von zehn Dörfern ein. In einem äußerst kurzen Schlußkapitel wird dagegen wieder Bali als Ganzes ins Auge gefaßt und der Versuch gemacht, Regionalstile zu definieren. Schade, daß man nirgends erfährt, wieviele ‚Jogèds‘ und verwandte Ensembles es eigentlich auf Bali gibt (etwa drei Dutzend?). Wichtiges Material, z. B. zu den ‚Jogèds‘ der Inseln Nusa Penida, Lembongan und von Lombok, das Illing selbst gesammelt hat, bleibt

ganz unbesprochen, wogegen der ‚Cekeping‘ erwähnt wird, eine Form von Gesangsvortrag von Macapat-Poesie, die nicht mehr mit ‚Jogèd‘ zu tun hat als andere unerwähnte Formen von Unterhaltungsmusik, wie Gamelan ‚Suling‘, ‚Gènggong‘, und privates Musizieren auf verschiedenen Holz- und Bambusxylophonen.

Am meisten konnte Illing der historischen Dimension gerecht werden, wenn sie auch für den Leser wegen der verzettelten Behandlung nicht leicht durchschaubar ist. Vor einer echten ethnographischen Übersicht ist er — vielleicht aus Gewissenhaftigkeit oder Angst, daß sie zu oberflächlich würde — zurückgescheut. Und auch eine monographische Beschreibung eines einzelnen ‚Jogèd‘ mit allen Daten über Herstellung der Instrumente, Geschichte, Biographie und Lernprozeß, Repertoire und Stilanalyse lag offenbar außer Griffweite.

In dieser Hinsicht hat Illing wie Ruby Ornstein und andere, die einen monographischen Ansatz mit einem komparativen verbinden wollten, die Waffen strecken müssen. Aber solche inhärente Widersprüche haben auch eine positive Seite: Sie zwingen uns auf einer generellen Ebene über die Zusammenhänge zwischen a-perspektivischem Stoff und a-perspektivischer Methode nachzudenken. Insgesamt ist Illings Studie ein willkommener Baustein für jeden, der sich mit der Musik Balis beschäftigt.

(Februar 1993)

Tilman Seebaß

The Monographic Songs in the Roman de Fauvel. Edited by Samuel N. ROSENBERG and HANS TISCHLER: Lincoln-London: University of Nebraska Press (1991). 170 S., Abb.

Welche Bedeutung hat bei einem einstimmigen Repertoire des frühen 14. Jahrhunderts eine Übertragung in unsere moderne Notation? Angesichts der vorliegenden Edition, die einerseits seit langem überfällig war (die mehrstimmigen Stücke hat Leo Schrade 1956 in *PFMC I* veröffentlicht), aber ausgerechnet in dem Moment erscheint, wo auch das Faksimile der Handschrift (hrsg. v. F. Avril u. E. Roesner) veröffentlicht wurde, läßt sich diese Frage nicht so leicht beantworten. Sicher ist es sehr verdienstvoll, daß die Texte nicht nur in einer leicht lesbaren, sondern auch in einer kritischen Edition samt englischer Übersetzung

zur Verfügung stehen. Außerdem ist die Faksimile-Ausgabe selbst für Institutsbibliotheken kaum erschwinglich, so daß der Verweis darauf wenig fruchtet. Um so hilfreicher sind die zahlreichen Abbildungen aus der Handschrift, die hier den Übertragungen beigegeben wurden, vor allem dann, wenn sie, wie etwa beim Conductus Nr. 4 *Floret flex favellea*, das ganze Stück wiedergeben. Original und Übertragungen stehen hier unmittelbar einander gegenüber, ein Ideal, das bisher nur Leeman Perkins bei der Edition des Mellon-Chansonniers (New Haven 1979) erfüllt hat. Dabei fällt schon an diesem Beispiel Tischlers Vorliebe für Taktwechsel ins Auge, deren Prinzipien kaum einsehbar sind und somit eher für Verwirrung sorgen (vgl. besonders die längeren Stücke wie Nr. 18 oder 48, aber auch rhythmisch so komplizierte Stücke wie die Ballade Nr. 45). Leider stehen aber meist die Bilder der Handschrift im Vordergrund seines Interesses, so daß man sich bei Nr. 16 in der zugehörigen Abbildung lieber die 2. Zeile des Stückes wünschte als den begleitenden Romantext; denn schon die Abbildung der 1. Zeile trägt viel zur Klärung der Übertragung bei (warum fehlen hier die Hinweise auf die Semibrevis-Ligaturen?). Die fragwürdige Beliebigkeit manchen modernen Übertragungsversuchs wird besonders deutlich bei denjenigen Beispielen, wo Tischler zwei unterschiedliche Versionen vorlegt (vgl. Nr. 5 oder Nr. 53), zumal Tischler die Errungenschaften der Ars-nova-Notation, die im mehrstimmigen Repertoire offensichtlich sind, völlig ignoriert. Zwar gesteht er im Vorwort, daß vor allem die Übertragungen der vormensural aufgezeichneten Stücke diskussionswürdig seien, aber die Konsequenz, dann so nah wie möglich am Original zu bleiben, zieht er daraus leider nicht. So ist auch diese Edition eine mehr als bedenkliche Umschrift der ursprünglichen Aufzeichnung, die eher viele weitere Fragen stellt als eine Hilfe darzustellen. Hinzu kommen die mehr als zahlreichen Fehler und Eingriffe, auf die Daniel Leech-Wilkinson ausführlich in seiner Rezension hingewiesen hat (*Early Music* 20, 1992, S. 489—491). Der einzige Vorteil einer solchen Übertragung könnte darin gesehen werden, daß sie demjenigen, der sich intensiver mit dieser Musik beschäftigen möchte, die Notwendigkeit, auf den Mikrofilm oder das Faksimile zurückzugreifen, nur

zu deutlich macht. Aber vielleicht sollt man doch eher der Empfehlung Leech-Wilkinsons folgen und diese Edition der Musik lieber vergessen.

(August 1992)

Christian Berger

Die österlichen Spiele aus der Ratsschulbibliothek Zwickau. Kritischer Text und Faksimilia der Handschriften. Hrsg. von Hansjürgen LINKE (Text) und Ulrich MEHLER (Musik). Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990. 156 S. (Altdeutsche Textbibliothek. Nr. 103.)

Texte und Melodien der „Erlauer Spiele“. Hrsg. von Wolfgang SUPPAN. Auf Grund einer Textübertragung von Johannes JANOTA. Tutzing: Hans Schneider 1990. 252 S. (Musikethnologische Sammelbände. Band 11.)

Veröffentlichungen mittelalterlicher Spiele, die mit Notation überliefert sind und als Zeugnisse des „Feierns“ wie das „Spielen“ erschließbar und rekonstruierbar werden, sind willkommen, denn die spärlichen älteren Ausgaben, soweit sie das Repertoire überhaupt erfassen und noch zugänglich sind, genügen den Anforderungen an eine solide, wissenschaftlichen Maßstäben und praktischen Erfordernissen gleichermaßen verpflichtete Editionstechnik nicht mehr.

Hansjürgen Linke (Text) und Ulrich Mehler (Musik) legen in der Altdeutschen Textbibliothek eine erfreuliche Ausgabe der Osterspiele vor, die in zwei Sammelbänden der Ratsschulbibliothek Zwickau überliefert sind (Hs. A: I, XV, 3; Hs. B: XXXVI, I, 24). Die detaillierte, aber übersichtliche und nicht überladene Einleitung informiert sachlich über das Spielcorpus, bestehend aus einem lateinischen und zwei lateinisch-deutschen Osterspielen des um die „Gärtner-Szene“ erweiterten Typs, sowie aus zwei Rollen-Auszügen: einer Salvator-Rolle und einer Maria-Salome-Rolle (letztere aus einem Passionsspiel). Es folgen die Beschreibung der Handschriften, die aus der Bibliothek des Zwickauer Magisters Stephan Roth (1492—1546) stammen, und Überlegungen zur Lokalisierung und Datierung der Spiele, die in die Zwickauer Marienkirche und die Aufzeichnung zwischen 1484 und 1519/20 führen. Die Würdigung der Spieltexte als noch „in die Liturgie eingebunden“, gleichwohl schon „schauspielerische Nachahmung“ mit

Regieanweisungen und schwankender Bezeichnung von Rollen und Rollenträgern, und die Beschreibung der Hufnagelnotation mit der bemerkenswert „genau geregelten Wort-Ton-Verteilung“ leiten zu einer Betrachtung der bisherigen Ausgaben über (Stötzner 1901 und Lipphardt 1976 und 1981), die zugleich die Neuedition und ihre Prinzipien rechtfertigt.

Die Edition selbst bildet mit 80 Seiten den umfangreichsten Teil dieses Bandes und ist ausgesprochen gut lesbar gehalten, d. h. die textlich-musikalische Substanz der Spiele tritt in den Mittelpunkt, und die notwendigen Verweise auf die spezielle Form der Überlieferung bilden einen dezenten Rahmen. Über den Nachweis der Gesänge (Typ, Gattung, Quelle, Literatur) unterrichten zwei wichtige Register am Schluß des Bandes. Die umständliche Umschreibung „Sonderkomposition für die Osterfeiern“ (etwa für „Quem queritis“) ist zwar sinngemäß nicht falsch, aber angesichts der ausreichend vorhandenen Tropenliteratur (Björkqvall/Iversen/Jonsson 1982), Rankin u. a.) auch im Hinblick auf mögliche Nachweise doch nicht ganz aktuell. Im Anhang finden sich noch die unentbehrlichen Faksimilia, geringfügig verkleinert.

In den vom Institut für Musikethnologie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz herausgegebenen *Musikethnologischen Sammelbänden* ist als Band 11 eine Zusammenstellung der Texte und Melodien der *Erlauer Spiele* erschienen — eine, wie die folgenden Anmerkungen und Zitate vielleicht ahnen lassen, eher zurückhaltend anzunehmende Veröffentlichung, die der Ergänzung bedarf. Aus dem Vorwort des Herausgebers, Wolfgang Suppan, erfährt man u. a., daß die Drucklegung bereits vor „mehr als fünfzehn Jahren“ vorgesehen war und wesentliche Forschungsergebnisse inzwischen schon in vier separaten Aufsätzen von Janota (1976 und 1986) und Suppan (1969 und 1984) vorliegen — deren begleitende Lektüre übrigens unumgänglich ist, denn der vorliegende Band liefert keine weiteren Angaben zur Überlieferung der Spiele und zu ihrer Kommentierung. Laut Vorwort erfolgte die vorliegende Edition „auf Grund einer Textübertragung von Johannes Janota“, auf dessen Wunsch hin allerdings „einer späteren philologischen Edition mit entsprechendem Kritischen Bericht nicht vorzegriffen werden“ sollte. Zitiert wird an dieser

Stelle auch die für die Ausgabe ausgewertete Wiener Dissertation von A. Koschar (1967), die sich mit den diakritischen Zeichen der Spieltexte befaßt.

Suppan betont die Bedeutung der bisher unterschätzten und fälschlich abgewerteten Melodie-Eintragungen und kommt zu dem Ergebnis, daß die Musik der Erlauer Spiele lesbar sei, „wenn auch nach heutigem Melodieverständnis nicht eindeutig darzustellen, aber das gilt für alle einstimmige Musik des Mittelalters.“ Hinter dieser Aussage stehen, wie es später heißt, „musikethnologische Einsichten“ — und es kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden, wie weit diese Position für zumindest partiell paraliturgische Aufzeichnungen des 15. Jahrhunderts generell haltbar sein kann. Den Hauptteil des Bandes bilden die Texte von sechs Spielen: einem Krippenspiel, einem Magierspiel, einem Osterspiel, einem Magdalenenspiel, einem Pilatusspiel und einer Marienklage. Den Texten geht jeweils ein Personenverzeichnis und eine gut orientierende Szenenfolge voraus. In den Spielen III—VI sind Melodien notiert: „Die Transkription . . . möchte nur das sichtbar machen, was aus der Handschrift — mit unseren Augen — abzulesen ist, aber sich aller Zusätze enthalten.“ Die Übertragung konnte nicht nachgeprüft werden, bedarf aber schon in der äußeren Form der Eingewöhnung. Es gibt am Schluß des Bandes eine Art kritischen Bericht („Apparat“) zu den Texten und zu den Melodien sowie ein Melodienregister, geordnet nach Melodie-Anfängen und -Schlüssen. (Januar 1993) Karlheinz Schlager

WILLIAM BYRD: *Gradualia I (1605). All Saints and Corpus Christi with hymnes to the Blessed Sacrament and other motets.* Edited by Philip BRETT. London: Stainer & Bell (1991). XXII, 120 S. (The Byrd Edition. Volume 6a.)

JOHANN CASPAR FERDINAND FISCHER: *Vesperpsalmen Opus III.* Hrsg. von Rudolf WALTER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1991. XIII, 241 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 95.)

ORLANDO DI LASSO: *Neue Reihe, Band 21: Prophetiae Sibyllarum.* Hrsg. von Reinhold SCHLÖTTERER. Kassel-Basel-London- New York: Bärenreiter 1990. XXXVIII, 48 S.

FRANC. XAV. ANTONIO MURSCHHAUSER (1663—1738): *Vespertinus Latriae, & Hyperduliae Cultus, Opus II.* Hrsg. von Rudolf WALTER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1992. XX, 159 S. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge Band 9.)

PETER PHILIPS: *Cantiones Sacrae Octonis Vocibus (1613).* Transcribed and edited by John STEELE. London: The Musica Britannica Trust and Stainer & Bell 1992. XL, 255 S. (Musica Britannica LXI.)

HEINRICH SCHÜTZ: *Symphoniae Sacrae III (1650). Die Konzerte zu sechs Stimmen (Nr. 6—10).* Hrsg. von Werner BREIG. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XV, 109 S. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 19.)

Der Band aus der Gesamtausgabe der Werke William Byrds enthält geistliche Werke für vier und fünf Stimmen. Notenwerte sind original, die Schlüsselung ist sogenanntem modernem Gebrauch angepaßt. Von jeder Stimme ist der Umfang angegeben, allerdings etwas verwirrend zwischen der Vorzeichnung der alten Schlüssel und den modernen, so daß man sich erst anhand des Textes kundig machen muß, auf welche Schlüsselung sich die Angabe bezieht. Die historische Einleitung über die liturgische Funktion ist sehr nützlich.

Neben 16 Psalmen von Johann Ferdinand Fischer enthält der Band zwei *Magnificat* und als Eröffnungstück ein *Domine ad adiuuandum me*. Die Stücke sind sämtlich für vierstimmigen Chor, zwei Violinen und Generalbaß (eine sparsame Aussetzung ist beigelegt). Die originale Schlüsselung ist an etwas unhandlicher Stelle im Kritischen Bericht verzeichnet. Praktischer wäre eine Vorzeichnung wie in den anderen besprochenen Bänden.

Die *Prophetiae Sibyllarum* von Orlando di Lasso sind neben den originalen Notenwerten und moderner Schlüsselung — hier sind nicht nur die alten Schlüssel, sondern auch die ersten Töne vor Beginn jedes Stückes beigelegt — mit einer engagierten und ausführlichen historischen Einleitung versehen.

Die Psalmen von Franz Xaver Murschhauser besitzen dieselbe Besetzung wie die von Fischer, wobei diesem Band keine Generalbaßaussetzung beigelegt ist. Diese Praxis ist nicht unbedingt zu verwerfen, denn es gibt inzwischen genügend Continuisten, die nach alter Praxis verfahren. Aber vielleicht wäre es sinn-

voll, eine leere Notenzeile über dem Baßsystem zu drucken.

Die *Cantiones Sacrae* des Briten Peter Philips enthalten neben dem englischen Vorwort zum erstenmal auch ein französisches und ein deutsches. (Diese europäische Höflichkeit erstreckt sich jedoch nicht auf den Rest des Textes.) Das Original ist in Antwerpen erschienen, dem im Jahr 1625 eine im wesentlichen aus den Außenstimmen bestehende Continuostimme folgte, die der Partitur beigelegt ist. Die Notenwerte sind original, und der Herausgeber weist darauf hin, daß ihm an möglichst enger Anlehnung an das Original gelegen sei. Leider erstreckt sich dieses nicht auf die Schlüsselung.

Die *Symphoniae Sacrae III* von Heinrich Schütz mit deutschem und englischem Vorwort sind ein Teil des gesamten Druckes, wobei zu überlegen wäre, ob nicht in beiden Bänden die originalen Widmungen und Vorworte des Komponisten mit ihren wichtigen Informationen hätten abgedruckt werden können. Die verwirrende Praxis, originale Notenwerte in der Tripla um die Hälfte zu kürzen, während der Rest in Originalform belassen wurde, wurde schön öfter von Praktikern beklagt und ist auch hier zu finden. Eine Generalbaßaussetzung ist beigelegt.

Man sollte sich überlegen, ob langfristig nicht eine Rückkehr zu einer möglichst engen Bindung an den Text — neben den originalen Notenwerten, die ja größtenteils bereits verwendet werden, auch die originale Schlüsselung — in Denkmälerausgaben angezeigt wäre. Englische Ausgaben sind inzwischen dazu übergegangen, den *c'*-Schlüssel auf der mittleren Linie zumindest in Violinpartien wieder zu verwenden. Es wirkt gerade in dem vorliegenden Band der Byrd-Ausgabe ein wenig irritierend, daß dieser Schlüssel für die erste, von Violen zu begleitende Motette verwendet ist, wohingegen die anderen Motetten mit tiefoktavierenden Violinschlüsseln ausgestattet sind.

In Zeiten, in denen die Tendenz zu Experimenten mit Instrumenten in alter Mensur steigend ist und sogar von Sängern die Beherrschung alter Schlüssel mehr und mehr gefordert wird, und auf der anderen Seite die originalen Notentexte wegen der Gefährdung der Werke immer weniger zugänglich sind, sollte eine Denkmälerausgabe dem Bedürfnis

nach einem Erscheinungsbild, aus dem sich die Quelle ohne größere Schwierigkeiten und Umschriften erschließen läßt, Rechnung tragen. Die Zeitlosigkeit älterer Ausgaben hat sich hier bereits wiederholt erwiesen.

(März 1993)

Annette Otterstedt

NICOLAES VALLET: *Secretum Musarum I. Heft gheheymnisse der Zang-Godinnen 1615. Paradisus Musicus Testudinis 1618. Facsimile edition with an introduction by Louis Peter GRIJP and an appendix by Jan BURGERS. Utrecht: STIMU & Dutch Lute Society 1992, 94 S. (The Complete Works 3.)*

NICOLAES VALLET: *Secretum Musarum II. Het tweede Boek van de Luyt-Tablatuer, ghenoeemt het Gheheymnisse der Sang-Goddinnen 1616. Facsimile edition 1616. Utrecht: Dutch Lute Society & STIMU 1986, 50 S. (The Complete Works 4.)*

Keyboard Transcriptions from the Bach Circle. Edited by Russell STINSON. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). XVIII, 131 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volume 69.)

Die Facsimileausgabe der Gesamtausgabe des französischen Lautenisten Nicolas Vallet enthält mit den beiden vorliegenden Bänden seine bekanntesten Kompositionen einschließlich der berühmten Lauten-Quartette. Das Facsimile ist sehr sauber, und die Kleinheit des Formats ist nicht das Verschulden der Herausgeber, sondern entspricht dem Originalformat. Während *Secretum Musarum II* (Band 4) einen kommentarlosen Anhang zu dem Hauptband darstellt, enthält dieser eine ausgezeichnete historische Einführung auf niederländisch und englisch mit zahlreichen hier erstmals der Öffentlichkeit vorgelegten neuen Fakten über Leben und Umfeld Vallets. Dabei enthält S. XXX in der englischen Version einen Druckfehler, auf den ich schon lange einmal gewartet habe: anstelle des Terminus ‚asterisk‘ finden wir ‚asterix‘, ein Zeichen für den starken Einfluß, den die Trivialliteratur offenbar inzwischen auf die Wissenschaft ausübt.

Der etwas mißverständliche Titel *Keyboard Transcriptions from the Bach Circle* bezeichnet nicht nur Kompositionen, die J. S. Bach bearbeitet hat, sondern Bearbeitungen von ihm

und ihm bekannten Komponisten vorhandener Ensemblekompositionen verschiedener Meister. Die meisten sind als Unica in handschriftlicher Form enthalten, und durch ihre Zusammenstellung und Veröffentlichung wird hier eine bisher nur wenigen bekannte musikalische Lücke geschlossen. Der Text wurde modernem Gebrauch angepaßt (z. B. einheitliche statt polyphoner Ausrichtung der Notenhäse, Reduzierung der Akzidentien nach Takteinheiten). Originale Fingersätze wurden allerdings beibehalten.

(März 1993)

Annette Otterstedt

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho. Comic Opera-Serenata in One Act. Libretto by Daniel SCHIEBELER. Edited by Bernd BASELT. Madison: A—R Editions, Inc. (1991). XXXIV, 151 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volumes 64—65.)*

Im hohen Alter von achtzig Jahren schrieb Telemann mit *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* — ein in fünf Szenen gesetztes und durchkomponiertes einaktiges Stück — seinen letzten Beitrag zur damaligen jungen und kontrovers diskutierten Gattung des Deutschen Singspiels, welcher am 5. November 1761 in Hamburg seine Uraufführung erlebte. Das Libretto, eng an die Novelle von Miguel de Cervantes angelehnt, stammte von dem jungen Hamburger Daniel Schiebeler, der während seines Studiums in Leipzig auch mit Christian Fürchtegott Gellert, Christian Felix Weisse und Johann Adam Hiller zusammengekommen war.

Hinsichtlich der Gattungszuordnung des *Don Quichotte* sei angemerkt, daß sowohl Autograph wie auch zwei weitere unabhängige Quellen das Werk mit dem Begriff ‚Serenata‘ versehen haben, in den gedruckten Libretti jedoch — unter Schiebelers Titel *Basilio und Quiteria* — durchweg die Bezeichnung ‚Singedicht‘ zu finden ist. Allerdings konnte nach zeitgenössischer Definition eine Serenata durchaus auch als „etwas weitläufft, doch nicht so groß als eine Opera“ verstanden werden, bei der, wenn „öffentlich recitiret werden soll, . . . man auch wohl gewisse Actus (oder Scenen) machen“ kann (Christian Friedrich Hunold, 1728).

Der Edition zugrundegelegt wurde Telemanns Autograph, welches dank detaillierter Ausarbeitung keinerlei Schwierigkeiten bei der Übertragung bereitete; gleichwohl ist zu erwähnen, daß dabei Orthographie und Interpunktion eine Modernisierung erfahren haben. Das separat abgedruckte Libretto zur Uraufführung mit englischer Übersetzung, ein mit Mut zur Restriktion erstellter Kritischer Bericht, ausführliche editorische Hinweise und nicht zuletzt das sehr lesenswerte Vorwort runden diese Ausgabe über einen höchst interessanten Beitrag vom leider immer noch unterbewerteten „Vater der deutschen komischen Oper“ (Wilhelm Kleefeld) zum frühen Deutschen Singspiel ab.

(Februar 1993)

Rainer Heyink

Canzoni da Battello (1740—1750). A cura di Sergio BARCELLONA e Galliano TITTON. Introduzioni di Manlio CORTELAZZO e Giovanni MORELLI. Regione del Veneto — Giunta Regionale e Istituto della Enciclopedia fondata da Giovanni Treccani s. p. a., Roma. 2 Bände, 1098 und 234 S.

Anhand einer Zusammentragung ausgesuchter Quellen aus der kurzen Blütezeit der musikalisch wie literarisch nur schwer abzugrenzenden ‚canzone da battello‘ (auch als Gondoliera, Barcarola, Serenata oder Musica da fresco bezeichnet) wurde hier versucht, einen ersten Einblick in diese typisch venezianische Gattung zu vermitteln. Aus dem großen Quellenbestand beschränkt sich diese Ausgabe dabei auf neun vorwiegend reine Anthologie-Handschriften venezianischer Bibliotheken und drei zwischen 1742 und 1748 in London publizierter Drucke der aber in erster Linie wohl instrumental auszuführenden *VENETIAN BALLADS compos'd by Sig.r Hasse and all the Celebrated Italian Masters* von John Walsh.

Neben dem quellenkritischen Teil und dem in Hinsicht auf Orthographie und Interpunktion überarbeiteten, gesonderten Abdruck sämtlicher Canzonentexte (jedoch ohne die *Venetian Ballads*), seien besonders die aufführungspraktischen Ausführungen — etwa anhand zeitgenössischer Berichte von Carlo Goldoni, Jean-Jacques Rousseau und Charles Burney — wie ein Beitrag zur Sprache der canzoni hervorgehoben, welche nicht zwangs-

läufig im venezianischen Dialekt gehalten sein mußten. Der zweite überaus umfangreiche Band enthält sämtliche besprochene Quellen in fotomechanischer Reproduktion, wobei als Vorlagen aber Mikrofilme Anwendung gefunden haben, die jedoch teilweise leider das sicherlich jedem bekannte Manko dieser Wiedergabeart besitzen, daß etwa dünn gezogene Notenlinien nicht mehr zu erkennen sind und Notensysteme an den Seiten beschnitten wurden. Dies schmälert ein wenig die im Grunde genommen sehr lobenswerte Edition, der hoffentlich bald aufführungspraktische Ausgaben folgen sollten.

(Februar 1993)

Rainer Heyink

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 14: Ezio (Prager Fassung von 1750). *Dramma per musica* in drei Akten von Pietro METASTASIO. Hrsg. von Gabriele BUSCHMEIER und Hanspeter BENNWITZ. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XIII, 443 S.

Die Herausgeber des Gluckschen *Ezio* mögen mit ihrer Arbeit insgeheim den verständlichen Wunsch verbunden haben, „ihr“ Werk auch aufgeführt zu sehen. Obwohl wissens, daß die Chance der *Opera seria*, sich in der heutigen Opernpraxis durchzusetzen, sieht man von den wenigen Ausnahmen ab, immer noch gering ist. Es will sich, so scheint es, keine Identifikation des Mozartverwöhnten Publikums mit dem Metastasianischen Operntypus und seiner steten Abfolge von Rezitativ und Arie herstellen. Wenn aber Gluck, nach den Worten von Anna Amalie Abert, im *Ezio* „fühlbarer als je zuvor an den Grundfesten (der Tradition) zu rütteln“ beginnt, sollte dies nicht für eine Neuentdeckung des Werkes sprechen? Und dies nicht, weil es für das Verständnis der Genese des Gluckschen Stils wichtig ist, vielmehr weil diese Oper Gluck in einer Aufbruchsituation zeigt, auf dem Weg zum Reformator und weil er es verstand, „aus den in den Arientexten formulierten Affekten mittels einfühlsamer musikalischer Ausdrucksmittel charakteristische und persönliche Empfindungen zu machen“ (Vorwort S. IX). Der nunmehr vorliegende Band, erstellt auf der Grundlage der bewährten Editionsrichtlinien und -techniken der Gluck-Gesamt-

ausgabe, liefert eine verlässliche Grundlage für jedwede künftige Aufführung. Obwohl autographe Partitur und Stimmensätze nicht erhalten sind, haben Gabriele Buschmeyer und Hanspeter Bennwitz durch Heranziehung und Kollationierung dreier Partiturnachschriften (London, British Library, Additional 16015; Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 7794; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, H. B. XVII 186a—c) einen authentischen Text geliefert.

Die im Zusammenhang mit dieser Ausgabe angestellten Forschungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des *Ezio*, zu strukturellen Aspekten u. a. m. vermögen zugleich jenes von der Forschung weitgehend vernachlässigte Kapitel „Die Oper der frühen italienischen Periode Glucks“ zu erhellen. Nicht nur zu den Prager Aufführungsbedingungen erfährt der Leser Kennenswertes (z. B. wird man die Datierung der Uraufführung nicht für den Dezember 1749, sondern für den Januar 1750 vornehmen müssen; bekannt sind auch die Sänger und die Verteilung der Rollen in dieser Aufführung), auch die Darbietung des Werkes ein Jahr später in Leipzig erfährt eine teilweise minuziöse Darstellung. Nicht minder verlässlich ist der Kritische Bericht mit wichtigen Hinweisen zur Beschaffenheit, zum Überlieferungsweg und Besitzgang der Quellen. Noch ein gutes Dutzend Gluckscher Opere serie harren der Neuausgabe. Mit dem vorliegenden *Ezio* sind die Initiatoren der Gluck-Ausgabe diesem Ziel ein gutes Stück näher gekommen.

Es bleibt zu wünschen, wie eingangs angeführt, daß sich die Musikpraxis dieses Werks erneut annimmt.

(Januar 1993)

Hans-Günter Ottenberg

Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini. Sezione settima — péchés de vieillesse, volume 2: Album français — Morceaux réservés. A cura di Rossana DALMONTE. Pesaro: Fondazione Rossini 1989. XL, 404 S.

Inzwischen ist die Kritische Ausgabe der Werke Gioachino Rossinis auf sechzehn opulente Bände angewachsen. Die siebente Abteilung ist jenem „Schrank voll Noten“ gewidmet, den Rossini in seinem letzten Lebensjahrzehnt als „Sünden des Alters“ komponierte. Es sind — neben der *Petite messe solennelle* —

über einhundertfünfzig Vokal- und Klavierstücke. Der Komponist schrieb sie zum unmittelbaren Gebrauch für die Gesellschaften in seinem Pariser Salon. Der halböffentliche Charakter dieser ‚samedi soirs‘ und auch die Quellenlage — die systematische Sammlung und Ordnung der Stücke in Autograph und Katalog durch den Komponisten selbst — deuten freilich an, daß Rossini sein spätes Komponieren kaum als ausschließlich private Angelegenheit („ . . . ich komponiere, weil ich nicht anders kann“) begriffen haben kann. Und bereits zu Lebzeiten war auch einiges davon bekannt.

Die vokalen Stücke — elegische Romanzen, illustrierende Jägerchöre u. a. — zeigen in der Regel zwar nicht die feine Ironie und tiefere Bedeutung der späten Klavierstücke des Komponisten (vgl. den bereits vorliegenden siebenten Band der *Sezione settima* dieser Edition). Doch ist auch ein ‚konventioneller‘ Rossini in jedem Falle der Entdeckung wert. Die Edition ist ausführlich kommentiert und mit einem umfassenden quellenkritischen Apparat versehen.

(Februar 1993)

Thomas Schipperges

FRANZ SCHUBERT: Fantasie in f-Moll D 940 für Klavier zu vier Händen. Entwurf in The Pierpont Morgan Library New York. Eigenhändige Reinschrift der Österreichischen Nationalbibliothek. Faksimile-Ausgabe. Erstveröffentlichung. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSEN. Nachwort von Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 1991. 110 S.

Wie von manch anderem Komponisten lebt auch von Franz Schubert im öffentlichen Bewußtsein die ebenso schöne wie falsche Legende fort, sein musikalisches Hervorbringen sei zumeist ein beinahe vegetativer Vorgang und nicht auch einer der wesentlichen Teile bewußten Reflexion gewesen; an einem Tag wurde ein Werk im Schaffensrausch hingeworfen, am anderen schon war es wieder vergessen, so will die Anekdote glauben machen. Daß die Wirklichkeit von Schuberts Werkstatt anders aussah, daß umsichtsvolles Disponieren, detailgenaues Ausprobieren und gelegentlich mühevolleres Arbeiten an kompositorischen Problemen hier ihren Ort hatten, das macht das Faksimile von Entwurfs- und Reinschrift der *f-moll-Fantasie* am ein-

drucksvollen Beispiel aus dem Todesjahr des Komponisten augenscheinlich. Alles derzeit zugängliche handschriftliche Material des Werks, das sind 24 Seiten Entwurf in Partiturnotierung und 46 Seiten Reinschrift in Primo-/Secondoaufzeichnung, wird in gegenüber dem Original stark verkleinert schwarzweiß-Reproduktion dargeboten. Vorgelegt wurde demnach kein bibliophiles Schmuckstück, sondern eine nüchterne, Studienproduktion, die weniger zum staunenden Betrachten als mehr zur nachdenklichen Versenkung anregen will. Hans-Joachim Hinrichsen betont diesen Anspruch mit einer klugen und umfangreichen, viele historische und analytische Fakten ausbreitenden Studie, die weit über eine bloße Einleitung hinausgeht. Der Fülle der mitgeteilten Beobachtungen lohnt es beim eigenen Anschauen nachzugehen, und daß „solche Beobachtungen für die Erkenntnis und für die Interpretation der endgültigen Werkgestalt irrelevant sein sollten, ist selbst bei größter Skepsis gegenüber dem vielbeschworenen ‚Blick in die Werkstatt‘ kaum anzunehmen“ (S. 37). Wem es ernst um Schubert ist, der sollte an diesem Faksimile nicht vorbeigehen.

(Februar 1993)

Ulrich Konrad

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Chorwerke, Werkgruppe 2: Werke für Frauenchor: Romanzen für Frauenstimmen op. 69 und 91. Hrsg. von Irmgard KNECHTGES-OBRECHT unter Mitarbeit von Matthias WENDT. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schotts' Söhne (1991). XXIII, 140 S.

Mit den beiden Werkzyklen Opus 69 und Opus 91 „für Frauenstimmen mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte“ (im Anhang beigefügt ist eine Kanonfassung von op. 69/6) liegt nun der zweite Band der neuen *Robert-Schumann-Ausgabe* (hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus W. Niemöller) vor. Die beiden Hefte mit je sechs Romanzen zu vier, fünf und sechs Stimmen entstanden im Zusammenhang von Schumanns Tätigkeit als Chorleiter in Dresden im März 1849 (op. 91/6 wurde im August angefügt). Als Einheit konzipiert, mehrfach freilich in ihrer Anordnung umdisponiert, wurden die Gesänge auf

Wunsch des Verlegers Nikolaus Simrock auf zwei Opera verteilt und, Ende 1849 bzw. Anfang 1851, separat veröffentlicht.

Die neue Edition ist in jeder Beziehung vorbildhaft. Sehr zu begrüßen ist auch die Einbeziehung der Kritischen Berichte in den Notenband. Er umfaßt, in Parallelität von deutschem und englischem Text, umfassende Recherchen zur Entstehung, Drucklegung und Aufführungsgeschichte der Werke, die detaillierte Beschreibung und Bewertung der Quellen — im vorliegenden Falle der Musik, wie auch der grundgelegten Texte — sowie den mit Akribie erstellten Revisionsbericht. Angehängt schließlich sind Register der Namen, der Quellen sowie der zitierten Werke Schumanns. Und die Beigabe eines umfangreichen Faksimile-Heftes macht die Ausgabe (im Zusammenhang mit der Sorgfalt des Satzbildes, der Papierauswahl und der Bindung), über die Anforderungen an eine Kritische Werkedition hinaus, auch ästhetisch zum Vergnügen.

(Februar 1993) Thomas Schipperges

The Nineteenth-Century Piano Ballade: An Anthology. Edited by James PARAKILAS. Madison: A—R Editions, Inc. (1990). XXII, 92 S. (*Recent Research in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Volume 9.)

Famous Poets, Neglected Composers. Songs to Lyrics by Goethe, Heine, Mörike, and Others. Edited by J. W. SMEED. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). LII, 93 S. (*Recent Research in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Volume 10.)

CHARLES-MARIE WIDOR. *The Symphonies for Organ. Symphonie I.* Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1991). XXXII, 82 S. (*Recent Research in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Volume 11.)

CHARLES-MARIE WIDOR. *The Symphonies for Organ. Symphonie II.* Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1991). XV, 60 S. (*Recent Research in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Volume 12.)

CHARLES-MARIE WIDOR. *The Symphonies for Organ. Symphonie III.* Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). XVI, 74 S. (*Recent Research in the Mu-*

sic of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Volume 13.)

CHARLES-MARIE WIDOR. *The Symphonies for Organ. Symphonie IV.* Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). XVI, 47 S. (*Recent Research in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Volume 14.)

Archduke RUDOLPH of Austria: *Forty Variations on a Theme by Beethoven for Piano. Sonata in F Minor for Violin and Piano.* Edited by Susan KAGAN. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). XIV, 136 S. (*Recent Research in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Volume 21.)

Die relevantesten der hier angezeigten Publikationen aus der so sehr verdienstvollen Reihe der *Recent Researches*, die sich explizit ja auch an die musikalische Praxis wendet, sind sicherlich die Bände der Gesamtausgabe der Orgelsinfonien Widors: das Opus 13, die Sinfonien Nr. 1—4. Dem ersten Band vorausgeschickt sind allgemeine Einführungen in die Orgelmusik des Komponisten und in die Gattung der Orgelsinfonie. Die wissenschaftliche Basis der Edition bilden die detaillierte Quellenbeschreibung, editorische Hinweise und ein kritischer Apparat sowie der Abdruck von Varianten einzelner Sätze im Anhang.

Auf Interesse als Raritäten- und Kuriositäten-Sammlung stößt hingegen die Balladen-Anthologie. Es ist eine Auswahl aus dem Hunderte von Werken umfassenden Repertoire romantischer Klavierballaden, die in der Nachfolge von Chopins Opus 23 (1836) entstanden (verwiesen sei hier auf Günther Wagners gattungsgeschichtliche Studie von 1976): Stücke von Ignaz Moscheles etwa, von Theodor Kullak (*Léonore*) oder Carl Tausig (*Das Gespensterschiff*), auch Hans von Bülow's zuweilen noch über den Rundfunk zu hörendes Opus 11. Die Edition geht jeweils auf die zeitgenössische Drucklegung der Werke zurück. Doch scheute das neunzehnte Jahrhundert — nicht zuletzt von Druckerschwärze verdunkelt — ja bekanntlich vor dem Druck auch der letzten Marginalie nicht zurück. Das historische Interesse, das man der hier zugänglich gemachten Gattung entgegenbringen mag, kann so nur bedingt mit dem (im Vorwort ausgesprochenen) Wunsch nach einer Repertoire-Erweiterung für den heutigen Pianisten in Deckung gebracht werden.

Auch die Sammlung der Lieder von Vernachlässigten unter den Komponisten nach Texten von Berühmtheiten unter den Dichtern bestätigt im Vergleich vor allem den Rang der etablierten Vertonungen. Die Kompositionen reichen hier von der Schlichtheit der Goethe-Lieder Václav Tomášeks (die der Dichter selbst ja sehr schätzte) bis zu den gewichtigen Akkordballungen eines Felix Draeseke (*Denk es, o Seele* von Mörike). Reizvoll aber ist es allemal, sich Wilhelm Müllers *Dankagung an den Bach* auch einmal in der Vertonung Friedrich Curschmanns vor Augen zu führen oder der Vielzahl bekannter *Mignon*-Vertonungen auch die Moritz Hauptmann hinzufügen zu können.

Von den beiden Kompositionen des Erzherzogs Rudolph von Österreich ist die *Violinsonate f-moll* (komponiert um 1812) eine Erstveröffentlichung. Ihre Verbreitung zu Lebzeiten des Komponisten belegen die fünf erhaltenen Handschriften. Bemerkenswert ist vor allem das — auch dynamisch reich gegliederte — *Adagio*. (Der Violinpart, eingerichtet von Josef Suk, ist separat lieferbar.)

(Februar 1993) Thomas Schipperges

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe Reihe E/Band 1: Kompositionen für Violine und Klavier. Hrsg. von Jan KREJČÍ und Alena NĚMOCOVÁ. Praha: Supraphon/Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XX, 103 S.

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe Reihe E/Band 2: Kompositionen für Violoncello und Klavier. Hrsg. von Jiří FUCAČ und Bedřich HAVLÍK. Praha: Supraphon/Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XIX, 50 S.

Der erste der obengenannten Bände bringt vor allem die Neuausgabe der *Sonate für Violine und Klavier*, der zweite das *Märchen für Violoncello und Klavier*, beides von Leoš Janáček (1854—1928). Als im Jahre 1978 der erste Band dieser Gesamtausgabe herauskam, zeigte es sich, daß die Aufgabe der Edition nicht nur verdienstvoll, sondern auch schwierig war. Die Schwierigkeit ist jedem wohl bekannt, der je einen Blick in Janáčeks Notenschrift geworfen hat: der beethovensche Kampf des schöpferischen Ingeniums gegen die Konvention wird darin reflektiert, verbun-

den mit der Unlust, sich den mechanischen Regeln der Notierungsothographie zu unterwerfen. Das Ergebnis ist in Janáčeks Autographen nicht selten eher die Verwandlung der traditionellen Notenschrift in ein spontanes, rätselhaftes Kürzel. Das Verdienst der editorischen Arbeit, die konzeptionell von dem bekannten Dvořákforscher Jarmil Burghauser vorbereitet und koordiniert wurde, liegt unter anderem auch darin, daß sie im Gegensatz zu praktischen Ausgaben ein gewissenhaft konzentriertes, editionsfertiges Material bringt und allen weiteren Forschern den unentbehrlichen Eingangsschlüssel zu der enigmatischen Welt der janáčekschen Notationen bietet.

Es dürfte jedoch nicht Janáček sein, wenn alles ohne Rätsel und Probleme bliebe. Dies gilt auch für diese Edition, in deren Kopf das Adjektivum „kritisch“ steht. Schon hier traten gleich zu Beginn Zweifel auf. Nicht deshalb, weil die Editoren bei ihrer Arbeit vielleicht nicht kritisch genug gewesen wären, sondern weil sich der Terminus *technicus* Kritische Ausgabe im Kontext von Janáčeks Werk als recht problematisch und inhaltslos erwies. Einerseits boten primäre Quellenmaterialien den Ausgangspunkt: Von ihrer graphischen Form kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man die in der Beilage der erwähnten neuen Bände abgedruckten Faksimiles einsieht (erste Version der Violinsonate und erste Version des Cello-Märchens). Andererseits gibt es bereits Abschriften und freilich auch Notenausgaben, die noch zu Janáčeks Lebzeiten entstanden sind und die überdies bestimmte orthographische Inkonsistenzen und Fehler enthalten, von denen wir allerdings fast nie verschont bleiben.

Jarmil Burghauser und sein bereits verstorbener engster Mitarbeiter Milan Šolc traten mit einem großzügigen Vorhaben an ihre Aufgabe heran: Ihre einleitende Monographie (siehe Bibliographie) diskutiert nicht nur das Problem der Gesamtedition Leoš Janáčeks, sondern eröffnet die Kritik der neuzeitlichen Notenproblematik in ihrer ganzen Breite. Sie läßt die hohen Ambitionen der beiden Autoren deutlich erkennen. Kaum war jedoch der erste Band des Gesamtwerkes Janáčeks erschienen (Klavierkompositionen — Reihe F, Prag 1978) wurde die Schattenseite der ganzen Sache sichtbar: Die fixierte Vorstellung von

der Notierung Janáčekscher Werke, welche durch die zu Lebzeiten des Komponisten entstandenen Editionen gegeben war, bekam durch diese Edition einen unerwarteten Stoß.

Es waren nicht so sehr Zweifel an dem Niveau der kritischen Ausgabe im Sinne der wissenschaftlichen Akribie, der Komparatistik, der Konzentrierung erreichbarer Quellen, des Studiums primärer und sekundärer Ausgangspunkte für jedes editoriale Teilproblem, die da auftauchten. Die Gewissenhaftigkeit und die fundierte Fachkundigkeit der Forscher ist auch in den zwei rezensierten letzten Bänden offenbar, die in erster Linie von Brüner Musikologen vorbereitet wurden. Dazu jedoch, was vom ersten bis zum letzten Band dieser Edition problematisch erscheint, äußerte sich gleich zu Beginn die dramatisch zugespitzte musikologische Diskussion, die von Milan Kuna in der charakteristisch überschriebenen Studie *Ohne Aufschub zur Diskussion* eröffnet wurde. Ihr folgte eine Reihe vorwiegend kritischer Ansichten, auf deren einige wir im Abschluß dieser Rezension hinweisen. In Zusammenarbeit mit dem Musikologen Roland John Wiley (University of Michigan, Michigan) sprach hier auch der Klaviervirtuose Rudolf Firkušný, kompetentester Schüler Leoš Janáčeks, der als Autorität in den Janáčeks Musik betreffenden Fragen gilt, sein signifikantes Wort aus.

Die — diskutabile — Ausgangsdevise der Edition ist die Überzeugung der Editoren von der Richtigkeit der enharmonischen Verwechslung der Niederschrift in dem Bestreben, ihre Lesbarkeit zu vereinfachen oder ihre gewissermaßen instabile Schreibweise zu vereinheitlichen. „Janáček komponierte am Klavier, was ihn zu einer gewissen Gleichgültigkeit zur Enharmonik führte“ lesen wir in der erwähnten Arbeit von Šolc-Burghauser (S. 28). Wenn es nur um die räumliche Beseitigung von etwa überflüssigen Versetzungszeichen ginge — eine in Janáček-Editionen mehr als häufig vorkommende Erscheinung — gäbe es keinen Grund zu großem Ärger. Die zitierte Annahme berechtigt allerdings nicht dazu, ausge dehnte Musikflächen der Notierung umzuschreiben, wodurch das graphische Notenbild eine unerwartet neue äußere Erscheinung erhält, die sich von den in der bekannten Form oft schon zu Janáčeks Lebzeiten entstandenen Noteneditionen unterscheidet. Als Beispiel

kann die neue Leseart der Violinsonate dienen: In der Ausgabe HM 1922 Prag steht vor den ersten Takten die Vorzeichnung 5 Be und schon die erste Note des Violinparts und der Beginn des Klavierparts sind in der Notation mit neuerlichen, also überflüssigen Versetzungszeichen versehen.

Die Vorstellung von „überflüssig“ bedarf allerdings einer Erklärung: ein Schüler der Musikschule könnte wohl für eine ähnliche Notierung getadelt werden, wenn er eine Aufgabe in *Des-dur* mit dem Ton *Des* beginnt, hat ein neuerliches, der speziellen Note vorangestelltes Versetzungszeichen keinen Sinn. So überlegte zum Beispiel der Violinist Josef Suk, als er diese Ausgabe neu revidierte (Editio Supraphon Prag 1974, H 4347). — Er ließ in dem ganzen dreitaktigen Eintritt und an vielen anderen Stellen eben nur die unerläßlichen Versetzungszeichen bestehen. (Erstaunlicherweise wird diese Edition im überreichen Anmerkungsapparat der kritischen Gesamtausgabe nirgends erwähnt.) Aber: läßt sich Janáčeks Notierung tatsächlich als Inkonsequenz („eine gewisse Gleichgültigkeit zur Enharmonie“), als Fehler, als Laune ansehen? Richten sich die Regeln unserer Orthographie stets nur nach strenger Sachlichkeit, wobei ein überflüssiges Zeichen schon einen Grund zu dessen Tilgung darstellt?

Wie wenig beweiskräftig die Entscheidungen über die enharmonische Auslegung einer bestimmten Stelle einer Tonalität sind zeigt die erwähnte Literatur an mehreren Stellen. Dies gilt auch für die neuerschienenen Bände — namentlich für den Abschluß der Violinsonate. Umstritten bleiben für viele die neu eingeführten Taktbezeichnungen, welche die Metrik von Janáčeks Kompositionen auf ihre Art auslegen und nur den einzigen, erwähnten Zugang suggerieren. Es gibt eine Reihe weiterer Ungewohntheiten, durch die Janáčeks graphisches Notenbild in dieser kritischen Ausgabe neue Dimensionen erhält. Es ist nicht möglich, die Sorgfalt und das Bestreben nach Erfüllung der gewählten Editionsform zu bestreiten. Leider ist es unter allen Komponisten gerade Janáček, der sich zu einer solchen notenschriftlichen Technologie am wenigsten eignet. Die „alten“, unter Janáčeks Aufsicht erarbeiteten Ausgaben dürfen nicht ganz in Vergessenheit geraten.

Es wäre jedoch ein Unrecht, den positiven Beitrag dieser editorischen Arbeit nicht anzuerkennen, die eine neue, wenn auch problematische Betrachtung von Janáčeks Vermächtnis eröffnet: es wird zumindest Stoff zum Nachdenken geboten. Die Unfrisiertheit von Janáčeks Musik ging auch in seine unfrisierte Notenschrift über, nur daß gerade das, was dem Zuhörer daran einhellige Freude bringt, den Editoren im Gegenteil eine unermeßliche Sorge bereitet.

Die wichtigsten Beiträge zur anstehenden Problematik lieferten: Milan Kuna, *Neodkladně k diskuzi* [Ohne Aufschub zur Diskussion] in: *Hudební rozhledy* (1980), S. 34–42; *Ilja Hurník, Autenticita versus tradice* [Authentizität gegen Tradition] in: *Hudební rozhledy* (1980), S. 375–376; *Rudolf Firkušný, K janáčkovské edici* [Zur Janáček-Edition] in: *Hudební rozhledy* (1980), S. 377; *Rudolf Firkušný — Roland John Wiley, Music Reviews* [Janáček. Klavierkompositionen] in: *Notes* 37 (1981), S. 942–944; siehe auch *Notes* 39 (1983), S. 683–684; Milan Šolc — Jarmil Burghauser, *Leoš Janáček. Souborné kritické vydání. Ediční zásady a směrnice k notační problematice kasiku 20. století*. Supraphon Praha 1979.

(Januar 1993)

Jaroslav Mihule

Eingegangene Schriften

Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988. Hrsg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1992). 96 S., Abb.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie 1, Band 32.1 Ratswahlkantaten I. Kritischer Bericht von Christine FRÖDE. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. 148 S.

Beethovens Klaviertrios. Symposium München 1990. Hrsg. von Rudolf BOCKHOLDT und Petra WEBER-BOCKHOLDT. München: G. Henle Verlag (1992). 207 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe: Schriften zur Beethoven-Forschung XI.)

ALBAN BERG: *Wozzek*. Libretto mit musikalischer Analyse, Dokumentation zur Entstehung, Kommentare, Diskographie, Aufführungstabellen, Bibliographie, Zeittafeln. Hrsg. von Beat HANSELMANN. München. PremOp Verlag (1992). 243 S., Abb.

Berlioz Studies. Edited by Peter BLOOM. Cambridge: Cambridge University Press (1992). XIX, 279 S., Notenbeisp.

REBEKKA BERTLING: *Das Arioso und das ariose Accompagnato im Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 343 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 86.)

JÜRGEN BLUME: *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler (1992). Band 1: 282 S., Band 2: 164 S., Notenbeisp., Fußnoten. (Musikwissenschaftliche Schriften 23.)

CLAUS BOCKMAIER: *Entfesselte Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*. Tutzing: Hans Schneider 1992. XI, 379 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 50.)

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

The Cambridge Companion to Chopin. Edited by Jim SAMSON. Cambridge: Cambridge University Press (1992). XI, 341 S., Notenbeisp.

Collection Musicale François Lang. Catalogue établi par Denis HERLIN. Klincksieck 1993. 301 S.

Encyclopedia of Music in Canada. Second edition. Edited by Helmut KALLMANN and Gilles POTVIN. Associate Editors: Robin ELLIOTT and Mark MILLER. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press (1992). XXXII, 1524 S.

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

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

JOHANN ADOLF Hasse: *Three Intermezzi (1728, 1729 and 1730)*. Edited by Gordana LAZAREVICH. Laaber: Laaber-Verlag (1992). XVIII, 408 S. (Concentus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band IX.)

Irish Musical Studies 2: *Music and the Church*. Edited by Gerard GILLEN & Harry WHITE. Dublin: Irish Academic Press (1993). 354 S., Notenbeisp., Abb.