
BESPRECHUNGEN

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie. Volume quarto JE-MA. Diretto da Alberto BASSO. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (1989). XIII, 747 S.

Der in acht Bänden und mit einem Anhangband seit 1985 erschienenen Enzyklopädie, für die Alberto Basso als Herausgeber verantwortlich zeichnet, gingen seit 1983 vier Bände Sachteil voraus. Mit dieser Edition liegt die neueste Musiklexikon-Edition nach Grove vor. Die Trennung von Sach- und Personenteil, so wie sie das *Riemann-Lexikon* in seiner letzten Ausgabe praktizierte, bewährt sich in dieser wesentlich umfangreicheren Edition ebenfalls, da sie ohne Zweifel der Übersichtlichkeit dienlich ist. Besonders angenehm sind im Personenteil die in Tabellenform gedruckten Werkverzeichnisse, die ihre Vorbilder im Grove haben. Leider ist dieses Prinzip nicht bei allen Komponisten beibehalten, so daß bei vielen das sehr mühsame Lesen klingendruckter Werkverzeichnisse unumgänglich ist.

Ein internationaler Gelehrtenkreis verfaßte die einzelnen Beiträge, wodurch Kompetenz und Aktualität gewahrt sind. Als ein besonders beeindruckendes Beispiel sei auf den Telemann-Artikel verwiesen, von Werner Menke verfaßt, der Telemanns Werke im annähernd 70 Seiten umfassenden Verzeichnis in Tabellenform nach Gattungen geordnet (667–735) vorstellt. Da das TWV noch nicht vorliegt, hat der suchende Leser hier erste Orientierungshilfen an der Hand.

(Mai 1993)

Dieter Gutknecht

Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988. Bericht. Hrsg. von Hanspeter BENNWITZ, Gabriele BUSCHMEIER, Georg FEDER, Klaus HOFMANN und Wolfgang PLATH. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur/Stuttgart: Franz Steiner Verlag (1991). 355 S., Notenbeisp. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1991. Nr. 11.)

Im Februar 1991 wurde der letzte Notenband der neuen Mozart-Ausgabe der Öffentlichkeit übergeben, und auch die Neue Bach-Ausgabe nähert sich ihrem vorläufigen Abschluß. In dieser Phase ist es von besonderem Reiz zu erfahren, mit welchen Schwierigkeiten eine solche Auswahl ‚echter‘ Werke verbunden ist. Der Schwerpunkt des Bandes liegt bei den ‚etablierten‘ Gesamtausgaben der ‚großen‘ Komponisten Bach, Haydn und Mozart. Sie reichen in ihrer editorischen Tradition weit ins 19. Jahrhundert zurück und können somit auf einen vermeintlich vertrauten Bestand bauen. Trotzdem muß auch ein Unternehmen wie die Neue Mozart-Ausgabe mit einer weiteren Zunahme der *Incerta* kämpfen. Wolfgang Plath nennt für Mozart mittlerweile 600 gegenüber bloß 301 der 6. Auflage des KV (S. 208) In bewährter Rigorosität stellt Georg Feder die „vier philologischen Säulen der historischen Musikwissenschaft“ (S. 72) an den Beginn seines Beitrages, was Klaus Hofmann zu der Bemerkung veranlaßte, daß offensichtlich die philologischen Überlieferungskriterien bei Bach wie bei Haydn und Mozart weit im Vordergrund der Diskussion stehen. Mit Recht vermag er darauf zu verweisen, daß die Wurzeln dafür im ursprünglichen Konzept dieser Gesamtausgaben liegen, die „als Denkmälerausgaben für einen ganz bestimmten Meister, der nach allgemeiner Überzeugung weit über sein Umfeld hinausragt“ (S. 109), begonnen wurden. Darauf gründet sich sein Plädoyer für ein verstärktes Bemühen um eine wissenschaftliche Stilkritik, die sich auch, wie Barry S. Brooks Beitrag zur „internal analysis“ bei Pergolesi zeigt, erfolgreich der Hilfe des Computers bedienen kann, was wiederum von Joachim Schlichte mit sympathischer Hartnäckigkeit demonstriert wurde. Ganz andere Schwerpunkte zeigt der Beitrag von Martin Just zur Frage der Autorschaft bei der Josquin-Überlieferung, die zwangsläufig wegen der weit unsicheren Überlieferungslage auf Methoden der Stilkritik zurückgreifen muß. Trotz der wiederholten Plädoyers für den Einsatz statistischer Methoden bleibt nach der Lektüre des Bandes der Eindruck, daß zur Beantwortung von Echtheitsfragen keine Faust-

regeln gegeben werden können, sondern, und das machen die vielen eingestreuten Fallstudien deutlich (wie ein Krimi liest sich Wolfgang Plaths vergnüglicher Beitrag zu den angeblichen Mozart-Kanons), daß mangels gesicherter Alternativen die Antworten zu einem großen Teil auf den langjährigen Erfahrungen der Herausgeber und Bearbeiter beruhen, die ihre Entscheidungen in den jeweiligen Bänden zur Diskussion stellen. So könnte man diesen Band, der zudem mit ausführlichen Bibliographien zu den einzelnen Themen versehen wurde, auch als eine Anleitung zur verständnisvollen Lektüre Kritischer Berichte bezeichnen.

(März 1993)

Christian Berger

Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett. Band 4. Werke. Massine — Piccinni. Hrsg. von Carl DAHLHAUS und Sieghart DÖHRING. München-Zürich. Piper (1991). XX, 794 S.

Der vierte Band der *Enzyklopädie des Musiktheaters* wurde unversehens gleichsam zu einem Gedenkbuch für den während der Endredaktion des dritten Bandes verstorbenen spiritus rector dieses musiklexigraphischen Jahrhundertwerks, Carl Dahlhaus, der noch wenige Tage vor seinem Tod vom Krankenbett aus die Konzeption der Folgebände sowie arbeitsorganisatorische Fragen diskutierte. Nunmehr bleibt es Sieghart Döhring und seinem Thurnauer Mitarbeiterstab allein überlassen, diese auf acht Bände projektierte, u.U. aber doch noch zu erweiternde Enzyklopädie zu betreten und nach dem vorgegebenen Zeitplan und Konzept zu vollenden.

Der vierte Band präsentiert sich in gleich opulenter Form wie die (1986, 1987 und 1989) publizierten Bände 1–3. Auch inhaltlich löst er wiederum die Erwartungen ein, die die Musik- und Theaterwelt von Anfang an mit diesem imposanten wissenschaftlichen Unternehmen verband. Als Reaktion auf die „in den letzten Jahren rapide angewachsene Musiktheaterforschung“ sowie auf die in ihrer Gesamtheit inzwischen weitaus offenere Musiktheaterpraxis kommt es im vierten Band sogar zu „behutsamen Erweiterungen“, was den Umfang und die Anzahl der Artikel betrifft. So enthält dieser Band ca. 350 Werkmonographien (von Léonide Massines Ballett *Gaîté pa-*

risienne bis Niccolò Piccinnis Tragédie-lyrique *Iphigénie en Tauride*), deren einheitliche Gliederung (Angaben zur Besetzung, Uraufführung, Entstehung, Handlung, Dramaturgie bzw. Choreographie, Wirkungsgeschichte sowie zum Text- und Notenmaterial) sich offensichtlich bewährt hat. Das reiche Bildmaterial (Szenenbilder und Figurinen), ausgestattet mit knappen, instruktiven Bildlegenden, ist hervorragend geeignet, zusätzliche Informationen zur Aufführungs- und Institutionsgeschichte zu liefern. Vieles, was sich verbal nur ungenügend mitteilen läßt, wird durch diese Visualisierung im eigentlichen Sinne des Wortes einsichtig.

Die Standardisierung der Texte auf eine präzise, sachliche sprachliche Diktion läßt noch genügend Freiraum für eine durchaus individuelle und lebendige Vermittlung der Fakten durch die 130 an diesem Band beteiligten Autoren. Die Fülle und Konzentration der notwendigen und auch erwarteten Informationen halten den Benutzer dieser Enzyklopädie keineswegs davon ab, vom reinen Nachschlagen einzelner ihn interessierender Fakten spontan zur Lektüre des jeweiligen Gesamttextes zu einem Werk überzugehen. Auch wer sich zunächst gleichsam intentionslos in den voluminösen Band versenkt, wird davon so schnell nicht mehr loskommen; und das gilt sowohl für den Fachwissenschaftler, den Theaterpraktiker wie für den am Musiktheater interessierten Laien. Denn fortlaufend stößt man hier auf unbekannte Titel, auf Sujets und dramatisierte Stoffe, die man vielleicht von anderen, bekannteren Bearbeitungen her kennt, oder man macht unter den 114 in diesem Band berücksichtigten Komponisten und Choreographen nähere Bekanntschaft mit Namen, die man vielleicht irgendwann schon einmal gehört hat. Das alles macht dieses Lexikon für einen breiten Benutzerkreis auch zu einer überaus spannenden Lektüre.

Die Auswahl der zu berücksichtigenden Werke und deren jeweilige quantitative Gewichtung im Gesamtrahmen der Enzyklopädie gehören sicher zu den schwierigsten Aufgaben der Herausgeber. Diesbezügliche Einwände sind gleichsam naturgemäß, ebenso wie im Laufe der Zeit notwendig werdende Detailkorrekturen. Im übrigen ermöglicht die über viele Jahre hinweg sich erstreckende Publikationsfolge der Bände eine kontinuierliche

Aktualisierung der Werkliste, wenn man auch, aufgrund ungenügenden Quellenmaterials im Einzelfall auf die Aufnahme so mancher interessanter Titel nach wie vor verzichten müssen, um den wissenschaftlichen Standard dieser Enzyklopädie zu halten.

Auch die Zurückhaltung hinsichtlich einer wertenden Beurteilung der Werke sowie der weitgestreckte konzeptionelle Rahmen werden mit Sicherheit diese Enzyklopädie über Jahrzehnte hinaus zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk und Ratgeber in Sachen Musiktheater machen. Allein schon die Einbeziehung bisher — wenigstens von seiten der Forschung — vernachlässigter historischer und nationaler Sonderformen des Musiktheaters (etwa des Melodrams, des Balletts und der Pantomime oder der Zarzuela) sowie modernerer theatralischer Formen (wie des Musicals in seinen vielfältigen Ausprägungen oder der Funkoper) werden ohne Frage eine stimulierende Wirkung auf zukünftige wissenschaftliche und theaterpraktische Unternehmungen ausüben.

Die nach Autoren (Komponisten bzw. Choreographen) vorgenommene alphabetische Gliederung der (nunmehr insgesamt sechs vorgesehenen) Werk-Bände bündelt die zeitlich und gattungsmäßig unterschiedlichsten Bühnenwerke zusammen. Da folgt auf Domenico Mazzocchis Favola boschereccia *La catena d'Adone* von 1626 Richard Meales Zweiakter *Voss* von 1986, auf Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* von 1642/43 Douglas Stuart Moores *The ballad of Baby Doe* von 1956. Da finden sich allein 41 Operetten von Jacques Offenbach, wie auch Artikel zu jüngsten Werken des Ballettheaters, etwa zu John Neumeiers *Matthäus-Passion* von 1981. Das alles vermittelt einen ungemein farbigen und lebendigen Eindruck von den vielfältigen theatralischen Aktionen im Laufe der Geschichte. Es ist frappierend zu sehen, welch hohen Anteil an dieser Entwicklung einerseits unbekannt (nicht zuletzt auch aus dem ost- und nordeuropäischen Raum stammende) und andererseits zeitgenössische Werke haben. So entsteht sicher ein objektiveres Bild der europäischen Musiktheatergeschichte (alle genuin außereuropäischen Gattungen des Musiktheaters sind zunächst nicht berücksichtigt) als es die bisherige Musiktheaterliteratur vermittelte. In der Werkauswahl der Enzyklopädie spiegelt

sich aber auch der heute mancherorts zu verzeichnende Trend zur Rezeption von Historischem und Entlegenem wider, womit diese Publikation neben der Geschichte letztlich auch unsere eigene Zeit dokumentiert.

Man darf hoffen, daß die nächsten Bände der Musiktheater-Enzyklopädie ebenso zügig erscheinen wie die bisherigen. Das in den Werk-Bänden dokumentierte reiche Material wird erst mit dem geplanten Register-Band voll auszuschöpfen sein. Die schließlich noch vorgesehenen beiden Sachteil-Bände bieten dann sicher eine willkommene komplementäre historische Darstellung der seit 400 Jahren immer wieder und heute vielleicht mehr denn je faszinierenden Welt des Musiktheaters.

(Mai 1993)

Winfried Kirsch

BASIL SMALLMAN: The Piano Trio. Its History, Technique, and Repertoire. Oxford: Clarendon Press [1990] VIII, 230 S., Notenbeisp.

Obwohl das Klaviertrio neben dem Streichquartett unstrittig zu den führenden Kammermusik-Gattungen und Besetzungen gehört und von Haydn und Mozart bis zu Ligeti und Rihm bedeutende Werke geschrieben worden sind, die diese Besetzung verwenden, ist die gattungsbezogene Literatur außerordentlich dürftig, sieht man von einzelnen monographischen und komponistenbezogenen Darstellungen ab. Schon allein diese Tatsache macht das Erscheinen des Buches von Basil Smallman, emeritierter Musikwissenschaftler an der Universität Liverpool, sinnvoll und notwendig. Aber Smallmans Studie füllt nicht nur eine schmerzhaft Lücke, sie tut dies auf nachahmenswert unprätentiöse Weise und weiß Epochen- und Detailanalyse — schließlich geht es um mehr als 200 Jahre abendländischer Musikgeschichte — auf geschickte Weise miteinander zu verbinden. Smallman gliedert sein Buch in fünf historisch abgegrenzte Kapitel: Je eines gilt Haydn und Mozart, Beethoven und Schubert, der deutschen Romantik (hier vor allem Mendelssohn, Schumann und Brahms), den nationalen Schulen (mit detaillierteren Darstellungen der Klaviertrios von Berwald, der französischen Spätromantik, etwa Franck, Fauré und Chausson, von Smetana und Dvořák, Tschairowsky und Rachmaninow) und dem 20. Jahrhundert

(hier stellt Smallman die Trios von Ravel, Martinů, Schostakowitsch, Ives und Alexander Goehr in den Mittelpunkt des Kapitels, und hier wird auch die Ausrichtung auf den englischen Leser besonders deutlich, erwähnt Smallman ja zahlreiche Klaviertrios englischer Komponisten, die hierzulande wenig oder kaum bekannt sind) Eingeschoben hat der Autor eine Art ‚Zwischenspiel‘, in dem er „Some Aspects of Technique“ abhandelt: Hier geht es um die vielbeschworene Klangbalance zwischen Tasteninstrument und Streichinstrumenten, aber auch um spezifisch satztechnische Fragestellungen, die Smallman bevorzugt an den Trios von Beethoven exemplifiziert.

Besonders bemerkenswert erscheint mir, daß es Smallman gelingt, die Gattungsentwicklung des Klaviertrios jeweils vor dem Hintergrund allgemeiner Formentwicklung darzustellen; er stellt das Trio in den jeweiligen ästhetischen, kompositionstechnischen wie aufführungspraktischen Zusammenhang und weiß mit wenigen Bemerkungen oft überraschende, aber durchaus einleuchtende Querverweise zur Oper, zu Symphonie und Konzert, zur romantischen Klavierminiatur und natürlich zum Streichquartett einzuschieben; man spürt in diesem Buch nicht nur die Vertrautheit des Autors mit seinem Gegenstand, sondern auch die Fähigkeit, konventionelle Denkschemata zu verlassen. Smallmans Sprache ist bildkräftig und präzise, und sieht man einmal ab von der allzu ‚englisch‘ ausgerichteten Gewichtung des Kapitels zum 20. Jahrhundert, so vermag das Buch seine Intention — eine knappe, historisch fundierte Einführung in die Geschichte und den Werkbestand der Gattung Klaviertrio zu geben — auf erfreuliche Weise zu erfüllen.

(Juni 1993)

Wulf Konold

HERMANN DANUSER (Hrsg.): *Musikalische Interpretation*. Laaber: Laaber-Verlag (1992). 469 S., 149 Abb., 2 Farbtafeln, 83 Notenbeisp. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 11.)

Erst spät wurde der Band *Musikalische Interpretation* in die Konzeption des *Neuen Handbuch(s) der Musikwissenschaft* aufgenommen (Danuser, Vorwort), obwohl bereits das alte Handbuch einen von Robert Haas ver-

faßten Band *Aufführungspraxis der Musik* (nicht: *Musikalische Aufführungspraxis*, wie der Herausgeber anführt) enthielt. Hermann Danuser liefert in Vorwort und umfangreicher Einleitung (S. 1—72) eine Rechtfertigung seiner Begriffswahl sowie inhaltliche Erläuterungen zum „neuen“ Terminus. Beredt werden vom Autor alle terminologischen Facetten ausgebreitet und argumentativ dingfest gemacht. Die Antike wurde nicht mitbehandelt, „da die erhaltenen Zeugnisse eine andere als eine historische Interpretation nicht zulassen“ (Vorwort). Dies wirkt nicht überzeugend, da auch für das Mittelalter z. T. eine ähnliche Quellenlage besteht, da prinzipiell auch für spätere Epochen eine „historische Interpretation“ erforderlich ist.

Der viele Jahre an der Schola Cantorum Basiliensis tätig gewesene Thomas Binkley ist der Verfasser des Mittelalterteils (S. 73—138). Die Annäherung an die Musik des Mittelalters heute sieht Binkley (S. 73) als einen Vorgang der „Komposition rückwärts“, als „Rezeption rückwärts“ in Form der Markowschen Kette, die einen stochastischen Prozeß benennt, dem alle nicht streng determinierten Vorgänge mit einer Zufallskomponente eigen sind. Seine aus praktischem Musizieren und wissenschaftlichem Reflektieren gewonnenen Ansätze führen informativ in das so fern liegende Musizieren ein. Kenntnisreich behandelt Lorenz Welker die Musik der Renaissance (S. 139—215), indem er Probleme der Besetzung, der Tonhöhe, des Tempos und Tactus, von Musik und Text und die Formen der Schriftlosigkeit (Improvisationen, Diminutionen) eingehend darstellt. Die Musik der Generalbaßzeit behandelt Silke Leopold (S. 217—270), wobei sie auf Quellen zur Aufführungskunst, das Neuartige des Musizierens in Italien und Frankreich im Konzert und vor allem in der Oper in ausgewogener Ausführlichkeit und Gründlichkeit eingeht. Allerdings wurden dabei so wichtige Bereiche wie z. B. das Generalbaßspiel schlechthin und das Instrumentarium wenn dann nur gestreift, die aufführungspraktischen oder, um in der vorgeschlagenen Terminologie zu bleiben, interpretatorischen Probleme des Schützchen — mit Ausnahme eines kurzen Eingehens auf die Rezitativ-Ausführung — und des J. S. Bachschen Werkes überhaupt nicht thematisiert.

Das letzte Kapitel (S. 271–444) — „Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart“ — wird durch Danusers grundlegende und ausführliche Darstellung einer „Vortragslehre und Interpretationstheorie“ (S. 271–320) eingeleitet. Thomas Seedorf widmet sich kenntnisreich den Bereichen „Oper und Vokalmusik“ und ferner der „Orchestermusik“ (S. 321–359). Siegfried Mauser stellt äußerst praxisnah die „Klavier- und Kammermusik“ dar (S. 360–400) und beschließt den Band mit der subtilen Betrachtung der „Tendenzen nach 1945“ (S. 415–423). Martin Elste offeriert in kompetenter Kennerschaft die „Technische Reproduktion“ (S. 401–414) auf Tonträgern. Jedem Kapitel ist — wie in den anderen Bänden des *Neuen Handbuchs* — ein umfangreiches Quellen- und Literaturverzeichnis beigegeben. Leider ist die Bildqualität der Abbildungen selten zufriedenstellend zu nennen, da viele Details nicht erkennbar sind. Neben einigen Merkwürdigkeiten — 1.) Bildkommentar S. 15: „... nahm Mauricio Kagel in seinem Werk *Musik für Renaissance-Instrumente* (1966) die technische Unbedarftheit der frühen Instrumente zum Anlaß einer verfremdenden Komposition“; 2.) die mehrmalige Verwendung des längst überholten Begriffs der „Terassendynamik“ (Mauser, S. 370; ferner S. 377, 380) — regt der Band zu vielerlei Nachdenken über Gesagtes, aber auch Nicht-Gesagtes an.

Über die Terminologie, und da vor allem über die unterschiedliche Verwendung des Begriffs „Interpretation“ (hermeneutisch-theoretisch, aufführungspraktisch — im Sinne Danusers) oder nicht doch besser „Aufführungspraxis“ wäre meines Erachtens eine intensive Diskussion zu führen. Danuser versteht unter Interpretation im Bereich Alter Musik die Deutung aufführungspraktischer Gepflogenheiten, für die Musik seit der Wiener Klassik — da seitdem „das Bewußtsein musikalischer Autonomie . . . zu keimen begann“ (S. 301) — die hermeneutisch-theoretische Darstellung. Beide verhalten sich zueinander wie „Text und Lektüre“, wobei eine Leseart die „Erkenntnis der komponierten Struktur- und Formzusammenhänge“, die andere die „Klangrealisation des vorangestellten musikalischen Sinnes“ (S. 301) liefert. Diese Darstellung scheint die Vorstellung zu suggerieren, daß ein „beseeltes“ Musizieren in der sogenannten

Alten Musik nicht vorgelegen habe, da noch nicht interpretiert worden sei. Einem ausübenden Musiker die vermeintlich bestehende Unterscheidung von Aufführungspraxis und Interpretation in diesem Sinne zu verdeutlichen, dürfte äußerst problematisch sein, da dieser doch wohl zu allen Zeiten nicht nur ‚executor‘, ‚objektiver‘ Darsteller gewisser Konventionen war, sondern kraft umfassender Potenz seiner Kunst all das subjektiv dargeboten hat, was seiner Meinung nach die Musik enthielt. Wie sonst sind die zahllosen Belege zu verstehen, die von der durch den musikalischen Vortrag bewirkten Ergriffenheit des Hörers berichten? Nach dieser Sicht meint Aufführungspraxis die zu allen Zeiten notwendige Beachtung musik-praktischer und -ästhetischer Gepflogenheiten und die subjektiv-individuelle ‚Verklanglichung‘ der der Musik innewohnenden Emotionen. Unter Aufführungspraxis lediglich eine Art Propädeutik des rekonstruktiven Musizierens Alter Musik zu verstehen, bedeutet ferner, dem Wandel in der heutigen Ausführung dieses Repertoires nicht umfassend Rechnung zu tragen, da es gegenwärtig abermals mit Mitteln und im Sinne der Entstehungszeit (der musikalischen Zeugen) ebenfalls „interpretiert“ wird.

(Mai 1993)

Dieter Gutknecht

PETER LE HURAY: Authenticity in performance. Eighteenth-century case studies. Cambridge-New York-Port Cester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1990) XVI, 193 S.

Gerade im englischen Sprachraum erscheinen immer wieder Arbeiten, die sich mit dem Authentizitätsproblem bei der Rekonstruktion der Alten Musik auseinandersetzen. Verwiesen sei auf die Aufsatzsammlung *Authenticity and Early Music* hrsg. von Nicolas Kenyon oder die umfangreichen Beiträge in der Zeitschrift *Early Music*, die 1984 eine Diskussion zum Thema „The limits of Authenticity: a discussion“ veranstaltete und deren Ergebnisse veröffentlichte.

Von dieser terminologischen Diskussion distanziert sich Peter le Huray insofern, als in seiner Veröffentlichung eine konkrete Hinwendung zum praktischen Musikbeispiel eingeschlagen wird und für ihn „Authenticity“,

wie es scheint, kein grundsätzliches Problem darstellt. Er zielt mit seinem Authentizitäts-Ansatz auf rein praktische Propädeutik, die zur Verklanglichung von Musik schlechthin vonnöten ist, wenn er definiert: „The search for an ‚authentic‘ interpretation, therefore, is not the search for a single hard and fast answer, but for a range of possibilities from which to make performing decisions“ (S. 4)

An elf Musikwerken erläutert le Huray seine Suche nach authentischen Aufführungsgemeinschaften, die er aus zeitgenössischen Hinweisen und anderen gewinnt (von Bachs *c-moll-Präludium* bis Beethovens *Mondscheinsonate*). Auf diese Weise wird einerseits ein Weg aufgezeigt, sich um eine adäquate Wiedergabe Alter Musik zu bemühen, andererseits aber der fatale Glaube an eine ‚Authentizität‘ nicht in Frage gestellt.
(Mai 1993) Dieter Gutknecht

Historische Aufführungspraxis im heutigen Musikleben. Konferenzbericht der XVII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 8.–11. Juni 1989. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein [1990] 96 S., Abb. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 42.)

Seit 1975 erscheinen die *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts* und liegen bis jetzt in 45 Heften vor. Jedes Heft dokumentiert die seit 1975 durchgeführten Tagungen im Kloster Michaelstein bei Blankenburg/Harz, auf denen in ausgewählten Themen das Problemfeld Aufführungspraxis behandelt wurde. Mit dieser Veröffentlichungsreihe liegt ein Konvolut von Aufsätzen zu speziellen Problemen einzelner Komponisten (Telemann, Fasch, Händel, C. Ph. E. Bach, J. S. Bach), aber auch zu allgemeinen Fragestellungen vor (Instrumentarium, Streichbogen, Quellen usw.) vor

Eine die *Studien* flankierende Veröffentlichungsreihe sind die *Beihefte* zu den *Studien*, die mittlerweile in 12 Heften vorliegen. Diese *Beihefte* enthalten die Beiträge der jeweils seit 1980 im November durchgeführten instrumentenbaukundlichen Tagungen. Sieben Hefte *Sonderbeiträge zu den Studien* beinhalten Einzelstudien zu instrumentenbaukundlichen und aufführungspraktischen Fragen. Auf 29

Positionen beläuft sich die Anzahl der *Dokumentationen — Reprints*, worunter Faksimilia z. B. von David Kellners *Treulicher Unterricht im General-Baß*, Andreas Werckmeisters *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln Wie der Bassus Continuus*, Telemanns *Matthäus-Passion* von 1754 und andere mehr zu finden sind. Seit 1988 erscheint jeweils ein *Jahrbuch*, das die Veröffentlichungspalette des *Instituts für Aufführungspraxis — Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein* abrundet. Diese Fülle an Veröffentlichungen mag einerseits Ausdruck der zahlreichen Aktivitäten des Instituts sein, liefert andererseits aber darüberhinaus eine reiche Quelle von Diskussionsgrundlagen und Informationen zu aufführungspraktischen Fragen, wie sie keine andere Publikationsreihe zur Zeit bietet.

(Mai 1993) Dieter Gutknecht

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

Der vorliegende zweite Band der neuen musikwissenschaftlichen Reihe aus Irland beschäftigt sich in erster Linie mit irischen Themen. Wie ungewohnt das ist und wieviel Nachholbedarf der mitteleuropäische Leser bei diesem durch und durch europäischen Thema hat, macht jeder einzelne Beitrag dieser Publikation deutlich. Schon deshalb lohnt die Lektüre. Der Themenblock „Musik und Kirche“ bezieht sich in freier Auslegung auf das Verhältnis zwischen Musik und religiösem Ausdruck, unabhängig von konfessionellen Fragen.

Von immensem Interesse dürften die zwar spekulativen, aber nicht aus der Luft gegriffenen Gedanken Patrick Brannons zur Suche nach Überresten der keltischen Liturgie des Mittelalters sein. In einem Vergleich zwischen musikalischen Handschriften im Besitz des Trinity College, Dublin, mit zeitgenössischen Beispielen aus Salisbury kommt er zu der Erkenntnis, daß zumindest bei den Festtagen für die irischen Heiligen Patrick, Brigid und Canice (Kenneth) Spuren des verloren geglaubten Ritus zu finden sind.

Nóirin Ní Riains Beitrag über religiöse Lieder in der ethnologischen Tradition führt den Leser, der glaubte, über europäische religiöse

Musik schon alles zu wissen, in eine völlig neue Welt.

Ähnliche Erfahrungen macht, wer sich mit nationalen Musiktheorien des 19. Jahrhunderts befaßt, im hervorragenden Beitrag von Joseph Ryan, dem lediglich entgegenzuhalten ist, daß es keineswegs, wie behauptet wird, in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts einen kreativen Mangel unter irischen Komponisten gab. Die schlecht dokumentierte irische Musikgeschichte mag zu diesem Irrglauben führen.

Stirnrunzeln verursacht auch der Beitrag von Anne Murphy, der sich dem 1981 komponierten Requiem *Ultima Rerum* des irischen Komponisten Gerard Victory (geb. 1921) widmet. Allzu stark religiös orientiert deutelt die Autorin an einem Werk herum, dessen polytheistischem Gehalt eine polystilistische Musik entspricht; die jedoch kaum Erwähnung findet.

Zwei Beiträge erscheinen erstmals in englischer Sprache: Breandán O Madagáins ursprünglich irischer Beitrag aus der Ethnologie und Harry Whites 1990 im *Km/b* erschienene Studie über Heinrich Bawerunge und den Cäcilianismus in Irland (mit Schönheitsfehlern in der Bibliographie). Insgesamt beweist die Publikation, daß Europas musikalische Landkarte um ein Land mit Geschichte erweitert werden muß.

(April 1993)

Axel Klein

HELMUT LOOS. *Weihnachten in der Musik. Grundzüge der Geschichte weihnachtlicher Musik.* Bonn. Gudrun Schröder-Verlag (1991). VIII, 402 S., Abb., Notenbeisp.

Wer sich schon einmal mit einem gattungsgeschichtlichen Teilbereich von Weihnachtsmusik beschäftigt hat, mag sich dabei gefragt haben, ob es nicht sinnvoll wäre, den Spezifika weihnachtlicher Musik einmal explicit und in einem größeren Rahmen analytisch nachzugehen. Helmut Loos hat nun mit seiner Bonner Habilitationsschrift diesen Versuch erstmalig unternommen, und das Ergebnis ist praktisch eine Geschichte der Weihnachtsmusik vom Mittelalter bis in unsere Tage, das heißt ein informatives Handbuch über die vielfältigen auf das Weihnachtsfest bezogenen musikalischen Erscheinungsformen: von den gregorianischen Weisen bis zu den *Sieben*

Weihnachtsliedern von Richard Trunk von 1930, von den mittelalterlichen lateinischen und volkssprachigen Weihnachtsspielen bis zu Hindemiths Operneinakter *The long Christmas Dinner*, von Perotins Organum *Viderunt omnes* bis zu Giselher Klebes *Weihnachtsatorium* von 1989. Die Schrift bietet sich somit als ein grundlegendes Nachschlagewerk für alle jene an, die sich zukünftig musikpraktisch oder musikwissenschaftlich mit irgendeiner Form von Weihnachtsmusik beschäftigen.

Bei einer solch fülligen Materialaufbereitung und einer derartigen gattungsmäßig und historisch übergreifenden Anlage des Buches liegt es gleichsam auf der Hand, daß die einzelnen Werkbesprechungen recht unterschiedlich dimensioniert ausfallen und daß so manche Aussagen sich deskriptiv auf das jeweilige äußere kompositorische Erscheinungsbild beschränken. Der intendierte Überblickscharakter der Ausführungen ist durchweg deutlich, und es hieße, diese Grundintention der Schrift verkennen, wollte man faktische Einwände, Korrekturen und Ergänzungen auflisten, wie sie von den Spezialisten der einzelnen Gattungsbereiche sicher mehrfach vorzubringen sind. Es bleibt der zukünftigen Forschung überlassen, das Phänomen Weihnachtsmusik auf der hier erstellten Basis punktuell analytisch weiter zu reflektieren (wie der Verfasser am Schluß seiner Schrift auch selbst vermerkt). Anregungen hierzu bieten die Ausführungen von Helmut Loos direkt und indirekt in vielfältiger Weise.

Die im Titel der Schrift thematisierten *Grundzüge der Geschichte weihnachtlicher Musik* sind eng verwoben mit einem breit gefächerten Kontext der einzelnen Weihnachtskompositionen. So geht Loos im Zuge seiner an sich historischen Aufbereitung des Werkrepertoires auch immer wieder auf Fragen der Funktionalität von Weihnachtsmusik im liturgischen und kirchlichen Rahmen bzw. im Zuge der profanierten bürgerlichen Musikkultur ein. Dabei gilt es vor allem, konfessionelle, regionale sowie zeit- und ideengeschichtliche Bedingungen festzumachen und „Weihnachtsmusik (jeweils) als Zeugnis der allgemeinen kulturellen Lage“ (S. 328), das heißt auch im Spannungsfeld von Kirche und Konzertsaal sowie von Kunstmusik und Volksmusik zu sehen.

Ausgangspunkt vorliegender Monographie ist „die Beobachtung, daß sich zu Weihnachten eine ganz spezifische Musik ausgebildet hat, die assoziativ untrennbar mit dem Fest verbunden ist. Wie sich solche Idiome ausgebildet haben, ist die in dieser Arbeit behandelte Fragestellung“ (S. 2) Was nun etwaige durchgängige Stil- und Ausdruckskonstanten in diesem komplexen Erscheinungsbild „Weihnachtsmusik“ betrifft, so konzidiert der Verfasser eingangs selbst, daß es nicht Ziel seiner Arbeit sei, „zu einer Typisierung der Weihnachtsmusik zu gelangen, da diese sich der üblichen Kategorisierung musikalischer Gattungen entzieht.“ (S. 2f.), und so reduzieren sich auch die spezifischen Kennzeichen im wesentlichen auf eine mehr oder weniger in Erscheinung tretende strukturelle Einfachheit, eine melodiose Volkstümlichkeit und vor allem auf einen pastoralen Charakter (6/8-Metrum mit spezifischer Notenwertgruppierung, Terz- und Sextenparallelführung etc.) Hinzu kommt, daß Weihnachten offensichtlich gern auch als „Anlaß vorzugsweise traditionsbezogenen Komponierens“ (S. 327) genommen wurde. So macht Loos im Verlauf seiner Ausführungen auch immer wieder auf Traditionslinien innerhalb des Werkrepertoires aufmerksam, zieht Verbindungsfäden von einer zur anderen Komposition und konstatiert mehrfach „Einflüsse“ von Seiten früherer kompositorischer Lösungen innerhalb des jeweiligen Genres. Dahinter steht natürlich auch eine spezifische kompositionsgeschichtliche Theorie.

Die Untersuchungen konzentrieren sich im wesentlichen auf im deutschsprachigen Raum entstandene Weihnachtsmusik (Pastorale, Kantaten, Oratorien, Weihnachtsmessen, Klavierlieder, Singspiele u. a. m.); die Entwicklung in den übrigen europäischen Ländern wird in Exkursen mehr summarisch abgehandelt. Die Schrift vermittelt Kenntnis über viele heute so gut wie unbekannte Werke (in einem Anhang zusätzlich Datenmaterial und Textwortlaut von ca. 20 ausgewählten Werken des 18. und 19. Jahrhunderts). Sie setzt ihr Schwergewicht auf die Entwicklung seit dem 18. Jahrhundert, auf den Säkularisierungsprozeß der Weihnacht und den sich daraus ergebenden Formen der nunmehr außerhalb der Kirche stehenden bürgerlichen Weihnachtsmusik. Sie bereitet damit ein Forschungsfeld auf, das zur weiteren

Bearbeitung und vor allem zur Vertiefung der Sachverhalte ansteht. Der Verfasser ist sich dessen auch selbst bewußt, wenn er am Schluß seiner Ausführungen bescheidenerweise schreibt: „Allerdings wirft die vorliegende Arbeit mehr Fragen auf, als beantwortet werden“ (S. 328) (Juni 1993)

Winfried Kirsch

Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters I. Hrsg. von Michael BERNHARD. München. Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften [1990]. 109 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 8.)

Der Band, dem weitere gleichartige folgen sollen, enthält — vom Herausgeber — eine (willkommene) Aufschlüsselung der Traktate in Coussemakers *Scriptores* (*Clavis Coussemakeri*) analog der vorausgegangenen *Clavis Gerbertina*, eine Synopse der Überlieferungen des 11. Kapitels in Frutolfs *Breviarium* und die ebenfalls kommentierte Edition eines (anschließend noch zu erörternden) Textes sowie — von Bernhold Schmid — die Edition zweier aus Süd- oder Ostdeutschland stammender Traktate des 15. Jahrhunderts, und wird durch Register der Handschriften, Autoren, Incipits und Termini erschlossen.

Natürlich ist diese Publikation insgesamt zu begrüßen und nützlich, doch scheint einzelnes fragwürdig. Mag es noch hingehen, daß in *Clavis Coussemakeri* z. B. auf die jahrzehntelange Diskussion der *Quatuor principalia* kaum hingewiesen wird, so wäre zur Auffassung des Textes „*Quomodo organice modular*“ als eines Textes zur Klangschritt-Lehre (im Sinne von H. H. Eggebrecht und Kl.-J. Sachs) die (meines Erachtens viel wahrscheinlichere) Alternative zu erwägen gewesen, daß es sich um eine Intervallumkehrungslehre (ähnlich der von H. Sowa in *ZfMw* 1933 herausgegebenen) handelt. Ebenso wäre die in *RISM B III 1* und *3* nachgewiesene Parallelüberlieferung in Wien Cpv 787, f. 59v, zu berücksichtigen gewesen.

Der Musiktraktat aus Clm 26812 ist so, wie ihn Bernhold Schmid darbietet, sprachlich keineswegs so unproblematisch wie in der Einleitung (S. 81) versichert wird. Schon am Anfang (S. 82) ist verkannt, daß Satz 1 nur ein

Nebensatz ist und sich mit dem Hauptsatz 2 zu einem Satzgefüge ergänzt und daß bei „ac bonorum destruccione esse confirmavit“ etwas fehlt oder nicht stimmt. Ebenso ist in Cap. I (S. 83) (um nur noch ein weiteres Beispiel anzuführen) die Zusammengehörigkeit von 20 und 21 (Korrespondenz der Konjunktionen licet und tamen) nicht wahrgenommen oder zumindest durch die Interpunktion desavouiert. Freilich sind derartige Mängel hier nicht allzu gravierend. Eher wäre (und das betrifft natürlich nicht nur die vorliegende Publikation) darüber nachzudenken, ob und inwieweit es nach den Arbeiten von Kl.-J. Sachs über die Contrapunctus-Lehre und über die Pfeifenmensurtraktate methodisch noch an der Zeit ist, Traktate, die so offensichtlich einer Vielzahl gleichartiger Texte angehören wie die hier edierten, isoliert zu behandeln. Dennoch sei anerkannt, daß diese Edition nützlich und zu begrüßen ist, und zwar nicht nur als Publikation eines bisher nicht umstandslos zugänglichen, interessanten Textes, sondern auch aufgrund der Querverweise und weiteren Leistungen des Textbearbeiters (selbst wenn sich die Editionscommentare schon mit Hilfe des HmT noch optimieren ließen)

(Mai 1993)

Wolf Frobenius

GÜNTHER MICHAEL PAUCKER. *Das Graduale Msc. Lit. 6 der Staatsbibliothek Bamberg. Eine Handschriften-Monographie unter besonderer Berücksichtigung des Repertoires und der Notation. Regensburg: Gustav Bosse Verlag [1986] 259 S. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft Band 30.)*

Gegenstand dieser (bereits 1984 als Tübinger Dissertation vorgelegten) sorgfältig durchgeführten und übersichtlich präsentierten Studien ist eine zwar seit langem bekannte und editorisch vielfach ausgewertete, aber zuvor weder inhaltlich vollständig erschlossene noch paläographisch eingehender untersuchte Regensburger Handschrift des ausgehenden zehnten Jahrhunderts mit Gesängen der Messe. Sie ist wie die meisten liturgischen Gesangbücher des frühen Mittelalters schwierig zu klassifizieren. Zusätzlich zu dem Graduale, als das man sie pars pro toto zu bezeichnen pflegt, umfaßt sie ein umfangreiches Sequentiar sowie ein Tropar, und letzteres enthält

wie viele frühe Repräsentanten dieses unscharf umrissenen Buchtyps nicht nur Propriumstropen und tropierte wie untropierte Ordinariumsgesänge, sondern (als ein Vorgänger des erst später sich herausbildenden Prozeptionale) auch Antiphonen, Hymnen und Versus, sowie Gesänge der sogenannten „Missa graeca“ und eine — lokale und ‚aktuelle‘ — Version der als „Laudes regiae“ bezeichneten liturgischen Herrscherakklamationen.

Vergleichende Untersuchungen zum Repertoire all dieser Gattungen bilden den zweiten Teil von Pauckers Arbeit. Sie ergeben im Bestand wie in den Lesearten Übereinstimmungen mit älteren Handschriften aus Sankt Gallen und Einsiedeln einerseits, mit ungefähr gleichzeitigen Handschriften des südostdeutschen Raumes andererseits. Frappante Unterschiede zu späteren Quellen aus Sankt Emmeram, insbesondere im Bereich der Tropen, verbieten es dagegen, die älteste uns vollständig erhaltene Musikhandschrift aus Regensburg als frühestes Zeugnis oder gar als Gründungsdokument einer kontinuierlichen lokalen Tradition zu betrachten. Genauere Aussagen über die Stellung der Handschrift in der Überlieferung einzelner Gesänge oder Gruppen von Gesängen wären nur aufgrund eines Vergleichs der melodischen Aufzeichnungen selbst möglich, für den Pauckers umfassende (für die noch nicht innerhalb des *Corpus Troporum* edierten Tropen verständlicherweise nicht lückenlose) Dokumentation der Konkordanzen eine solide Grundlage abgibt.

Ein erster Teil der Arbeit bietet eine äußere Beschreibung des Codex und ein Resümee dessen, was über seine Herkunft, seinen späteren Gebrauch und seine Entstehungszeit bekannt ist.

Der dritte Teil von Pauckers Buch behandelt Notationsbesonderheiten der Handschrift. Teils werden Ergebnisse vorausgehender Forschungen zusammengefaßt, teils neue Beobachtungen vorgetragen. So untersucht Paucker beispielsweise sämtliche Fälle, in denen im Regensburger Graduale abweichend von anderen Quellen eine gedehnt vorzutragende aufsteigende Zweitongruppe nicht durch einen eckigen Pes wiedergegeben ist, sondern stattdessen durch zwei schräg übereinander gestellte Virgae. Aufgrund des erhobenen und ausführlich dokumentierten Befundes vermag

er die Verwendung dieser Sonderform befriedigend zu erklären. Sie tritt nur auf, wenn der dem Anfangston der dargestellten Zweitongruppe vorausgehende Ton nicht höher ist als dieser, sondern (in 75% der Fälle) tiefer oder (in 25% der Fälle) gleichhoch. Nicht ausreichend begründet erscheinen mir dagegen die Kriterien für die „Bewertung“ solcher Eigenarten der Neumenschrift, die Aspekte des rhythmischen Vortrags betreffen. Hier ist die Rede von „Schwächen“ der Handschrift oder von „Ungenauigkeiten“ des Schreibers, von „Unzuverlässigkeit“ und Mangel an „Konsequenz“, von einer „Verwechslung“ oder „wahlloser Vermengung“ von Zeichenformen. Diese eine differenzierte Interpretation von Neumenvarianten verstellenden Urteile sind weitgehend — auch in der Formulierung — aus älteren Arbeiten übernommen und gründen sich auf Lehrmeinungen, denen der Autor verblüffend unkritisch vertraut.

Ein unschätzbare Hilfsmittel bei der Arbeit mit der inzwischen auch in einer Fotoreproduktion zugänglichen Handschrift (*Monumenta Palaeographica Gregoriana*, Band 2) bieten das detaillierte Inventar und mehrere Register, die diese zwar nicht erschöpfende und kaum mit Überraschungen aufwartende, aber zuverlässige und nützliche Handschriften-Monographie abschließen.
(Juni 1993) Andreas Haug

ROBERTUS DE HANDLO: *Regule and JOHANNES HANBOYS: Summa. A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum* by Peter M LEFFERTS. Lincoln-London. University of Nebraska Press (1991). X, 404 S. Notenbeisp. (*Greek and Latin Music Theory*.)

Wohl jedem, der sich für die Musikgeschichte um 1300 interessiert, sind die Musiktraktate von Handlo (1326) und Hanboys (um 1375) als Zeugnisse bekannt, die wichtig, aber nicht ohne weiteres einzuordnen sind. Zwar konnten M. Bent und P. M. Lefferts Handlo und den von ihm zitierten Johannes de Garlandia mit englischen Notationen in Zusammenhang bringen und ist überhaupt mit einer spezifisch englischen Orientierung von Handlo und Hanboys zu rechnen (der Name des letzteren lautet in Wirklichkeit wohl Hauboy, und seinen

Traktat datiert Lefferts in Weiterführung einer These von Br. Trowell überzeugend auf um 1375 — also ein Jahrhundert früher als bisher), doch sind die von ihnen zitierten Autoren damit noch keineswegs befriedigend eingeordnet und bleiben ein Problem der Musikgeschichtsschreibung.

Die zu besprechende Publikation registriert überaus sorgsam in Einleitung und Apparat, was hierzu bekannt geworden ist; stärker zu berücksichtigen wäre allenfalls die Franco-Diskussion gewesen. Hingegen bleibt die in ihr enthaltene Edition gelegentlich sogar hinter Coussemaker zurück (so schreibt sie den Schluß der Ausführungen des Jacobus de Naveria zum Hoquetus einem Autoren Copais zu, statt das überlieferte „copiis“ oder „corpus“ in „certius“ zu emendieren), und auch ihr Druckbild ist weniger übersichtlich (viel gebracht hätte es schon, wenn die Namen der jeweils angeführten Autoren hervorgehoben worden wären) Als Interpretationsvorschlag des nicht immer leicht zu verstehenden Textes ist die beigefügte Übersetzung (deren opulenter Fußnotenapparat den Text und den Forschungsstand zu jeder einzelnen Stelle durch Querverweise bestens erschließt) höchst willkommen; alle künftigen Textauslegungen werden sich an ihr zu messen haben.
(Mai 1993) Wolf Frobenius

Berliner Lautentabulaturen in Krakau. Beschreibender Katalog der handschriftlichen Tabulaturen für Laute und verwandte Instrumente in der Biblioteka Jagiellońska Kraków aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Hrsg. von Dieter KIRSCH und Lenz MEIEROTT. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne (1992). XXXIV, 432 S.

Die Geschichte der Berliner Manuskripte, die heute in der Biblioteka Jagiellońska in Kraków aufbewahrt werden, ist relativ gut bekannt — sie wurde mehrmals, allerdings nicht fehlerfrei, dargestellt (vgl. z. B. Peter J. P. Whitehead, *The Lost Berlin Manuscripts*, in *Notes* 33, 1976, Nr. 1, S. 7–15; Nigel Lewis, *Paperchase. Mozart, Beethoven, Bach the Search for their Lost Music*, London 1981) Von den 57 handschriftlichen Tabulaturen für Laute, Gitarre und verwandte Zupfinstrumente aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, die sich vor

dem Zweiten Weltkrieg im Besitz der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek Berlin befanden und die 1978 von Wolfgang Boetticher im *RISM B/VII* zusammengestellt wurden, wurden dreißig zwischen 1940 und 1945 in Schlesien (Schloß Fürstenau/Książ, dann Kloster Grüssau/Krzyszów) ausgelagert. Diese Tabulaturen galten nach 1945 als verschollen (so noch Boetticher in *RISM*); sie wurden Mitte der 1970er Jahre wiedergefunden — nachdem andere in Krakau gelagerte Berliner-Quellen entdeckt worden waren — und mit unveränderten Berliner Signaturen gekennzeichnet.

Der Quellenkatalog ist Ergebnis der von D. Kirsch und D. Maierott seit 1984 geführten Studien zu diesem Thema; er berücksichtigt alle derzeit in der Biblioteka Jagiellońska aufbewahrten handschriftlichen Tabulaturen aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Weil Boetticher selbstverständlich nicht überall genauere Angaben über die verschollenen Handschriften anführen konnte, bieten die Autoren mit anerkannter Akribie Beschreibungen der Manuskripte unter Berücksichtigung des geschätzten oder eingezeichneten Datums, der Gesamtblattzahl, der Zahl und Provenienz der Schreiber, der Heftungsmerkmale, Wasserzeichen und Tinten, ferner der Angaben zum Tabulaturverlust, zum Einband mit eventuellen Besitzvermerken, zur Blattgröße und Folierung usw., wobei viele Einzelheiten (z. B. Format, Leseart) in einigen Details von den Angaben Boettichers im *RISM* abweichen. Die Beschreibung ist jeweils um einen interessanten, kompetent verfaßten Kommentar ergänzt, und alle im Katalogteil dargestellten Tabulaturen sind mit jeweils einer Beispielseite abgebildet. Ein ausgezeichnet angelegtes Register, welches Besetzungsarten und Instrumententypen sowie Personennamen und Textanfänge beinhaltet, wird mit Sicherheit künftige Forschungen erleichtern; es ist jedoch zu bedauern, daß Textanfänge etlicher in den Tabulaturen enthaltener Vokalkompositionen sowie Werke für Tasteninstrumente nicht aufgenommen wurden; dasselbe betrifft auch Namen von Autoren der jeweils zitierten Sekundärliteratur, was angesichts der mangelnden Gesamtbibliographie ein wesentliches Hindernis bei der Suche nach einem bestimmten Titel darstellt. Die Literatur müßte um folgen-

de Titel ergänzt werden: zu Bakfark (Mus. ms. 40598) — Piotr Poźniak, „Czarna krowa“ czy „O guardame las vacas“?, in: *Muzyka* 31, 1986, Nr. 3; Péter Király, *Bakfark Bálint adománylevele*, in: *Magyar Zene* 1987, Nr. 1; ders., *Działalność Walentego Bakfarka w Polsce*, in: *Muzyka* 33, 1989, Nr. 3; zum Dusiaci (Mus. ms. 40153) — Maria Szczepańska, *Z folkloru muzycznego XVII wieku*, in: *Kwartalnik Muzyczny*, 1933, Nr. 17/18.

Im Unterschied zu Boetticher bemühen sich die Autoren um Konkordanzbestimmungen, obwohl diese verständlicherweise erst ein erster Schritt in die gewünschte Richtung sind; hier wird künftige Forschung sicherlich noch detaillierte Ergebnisse erarbeiten. Der Katalog enthält mehr als 2400 manuell, mit größter Sorgfalt angefertigte Incipits. Dabei wurde „eine weitgehend exakte handschriftliche Tabulaturkopie einer Umschrift in moderne Notation vorgezogen, da jene die Musik und ihre spieltechnischen Details angemessener mitteilt“ (S. XIII). Dies ist eine durchaus richtige Festlegung, obwohl sich darüber streiten läßt, ob sie die Konkordanzbestimmungen erleichtern und beschleunigen wird. Gemäß ihren Grundsätzen räumen die Autoren den aufführungspraktischen und spieltechnischen Aspekten viel Platz ein (Angaben zu Fingersätzen und Spielmanieren, Verzierungen, u. a. die vom Schreiber eingesetzten spieltechnischen und dynamischen Anweisungen); ferner gaben sie die Art des erforderlichen Instruments an (demselben Zweck dient auch die in der Einleitung angeführte Beschreibung der Instrumententypen und deren Stimmungen), wie auch Anmerkungen zum künstlerischen Niveau des einzelnen Werkes, zu seinem musikalischen Charakter und Schwierigkeitsgrad, womit sie ein enges Zusammenwirken von Musikpraxis und Musikwissenschaft dokumentierten (der Katalog ist in der *Schriftenreihe der Hochschule für Musik* erschienen). Bedauerlicherweise blieb man inkonsequent, indem man die heute zugänglichen kritischen Ausgaben nicht beachtete und die Literatur auf ein Minimum beschränkte (gedruckte Quellen sind lediglich mit Autorennamen und Erscheinungsjahr angeführt); der praktische Musiker wird gezwungen sein, in den entsprechenden *RISM*-Bänden ständig mühevoll zu blättern.

Trotz der kleinen Schönheitsfehler wird dieser notwendige und lange ersehnte Katalog seine Aufgabe sicherlich gut erfüllen, indem er der Lautenpraxis wie auch der Lautenforschung und Musikwissenschaft umfangreiches Untersuchungsmaterial liefert. Gemeinsam mit den Autoren kann man die Hoffnung hegen, daß ein angemessener Teil des wiedergefundenen Repertoires in Neueditionen zugänglich gemacht wird.

(Mai 1993) Ryszard J. Wieczorek

GÖTZ POCHAT: *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt [1990] 434 S., Abb. (Forschungen und Berichte des Institutes für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz. Band 9.)

Ikongraphische Interpretation ist immer der Gefahr einer unzulässigen Gleichsetzung von Bild und Wirklichkeit ausgesetzt. Zu Recht macht Götz Pochat schon zu Beginn darauf aufmerksam und versucht, durch Einbeziehung von zeitgenössischen Zeugnissen unterschiedlichster Provenienz größere Klarheit über die Relation zwischen Darstellung und zu erschließender Realität zu gewinnen. Daß eine solche Untersuchung — wie es im Umschlagtext heißt — zumindest im weiteren Sinn „ein Buch für Musikforscher“ sein soll, kann trotz der primär kunsthistorisch orientierten Fragestellung nicht geleugnet werden. Musikalische Sachverhalte werden allerdings zumeist weiträumig umgangen, wird dennoch einmal bei einer Bildinterpretation musikalische Terminologie herangezogen, erweist sich Götz Pochat nicht gerade als Experte. So spricht er stets von Figuren, die Posaune spielen, obwohl deren Instrumente allenfalls als einfache Langtrompeten bezeichnet werden können. Das Verdienst Pochats liegt allerdings ohnehin woanders: Nicht nur für die Frühgeschichte religiöser Spiele sowie der Laude, sondern ebenso für die Entwicklung der Bühne bringt er zahlreiche neue Aspekte bei, die letztlich auch aufführungspraktische Konsequenzen haben dürften. Die Bearbeitung einer dermaßen umfangreichen Materialsammlung verlangt bereits Respekt. Die ausgesprochen klare sprachliche Diktion, verbunden mit redaktioneller Sorgfalt, ermöglicht auch dem Nicht-Kunsthistoriker ein tieferes Eindringen

in diesen Forschungsbereich. Als problematisch erweist sich dabei lediglich die nicht immer logische Gliederung in Einzelkapitel, deren Unterkapitel mitunter nur aus den lebenden Kolumnentiteln erschlossen werden können. Hinzu kommt, daß die Kapitel in sich nicht immer auf gleicher Gliederungsebene stehen. Hieraus resultieren unter Umständen Probleme bei kursorischer Lektüre oder bei der Suche nach speziellen Zwischenergebnissen, zumal im Inhaltsverzeichnis nur die Großkapitel aufgelistet sind. Man ist entsprechend häufig auf das insgesamt sorgfältige Register angewiesen. Ähnlich inkonsequent behandelt Pochat lateinische oder italienische Zitate, die zwar zumeist, aber nicht immer, auch in Übersetzung vorgelegt werden. Wenn Galeazzo Bentivoglio allerdings im Vorwort der *Favola d'Orfeo* Polizians die Stanzen desselben im Italienischen als „vage“ bezeichnet, so meint er damit sicherlich nicht, wie Pochat übersetzt, „vage“ (S. 226), sondern natürlich „lieblich“. Bei Zitaten aus älteren Traktaten wird immer ersichtlich, ob sie diesen selbst oder sekundären Quellen entnommen sind. Jedenfalls läßt das Literaturverzeichnis zahlreiche Titel, aus denen zitiert wurde, unberücksichtigt. Daß man Literatur, die 1961 bzw. 1965 erschienen ist, wohl besser nicht mehr als „jüngste Forschungen“ bezeichnen sollte (S. 71), versteht sich von selbst. Die in aller Regel gut nachvollziehbaren Bildinterpretationen und Schlußfolgerungen werden jedoch von diesen kleinen Nachlässigkeiten in keiner Weise berührt. Für Theaterhistoriker und -praktiker hat Götz Pochat entsprechend ein die Grundlagenforschungen von Alaleona, Molinari oder Zorzi zusammenfassendes Standardwerk geschaffen, in welchem zahlreiche neue Aspekte zu einem ausgewogenen Bild des Renaissancetheaters führen.

(April 1993)

Reinmar Emans

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

Drei Kolloquien (1988, 1989 und 1990) in Bad Köstritz lieferten das Material für den Band, eine Sammlung von Beiträgen ganz un-

terschiedlicher Relevanz. Klaus Bulling beantwortet die Frage nach einem Jenaer Studium Heinrich Schützens klar negativ. Eberhard Möller breitet in drei Studien wichtiges Material zu dem von ihm entdeckten frühesten literarischem Zeugnis Schützens — einem Kondolenzgedicht von 1603 —, zu den reichlich überlieferten Dokumenten zu Schützens letztem Lebensjahr, Tod und Nachwirken im Schrifttum des 17. und 18. Jahrhunderts und zum Weimar-Kasseler Hofmusiker Christian Herwich aus. Adolf Wattys Hinweis auf die handschriftliche Kopie eines Schützkonzertes (SWV 317), vielleicht eine Frühfassung, und auf Tabulatur-Abschriften von SWV 22, 24, und 37 in Regensburger Manuskripten findet sich — unter Auslassung der Mitteilung und Bewertung eines handschriftlichen Schenkungseintrages in den Regensburger Stimmbüchern der *Symphoniae sacrae III* — wieder abgedruckt im *Schütz-Jahrbuch 1992*.

Detlef Döring stellt, in Auswertung der Protokollbände der Leipziger Gelehrten-Gesellschaft „Collegium Gellianum“, die Rolle der Musik, Caspar Zieglers, auch Johann Rosenmüllers, in dieser Vereinigung sachlich und ernüchternd dar. Detlef Ignasiak geht den Anregungen des Königsberger Dichterkreises um Heinrich Albert auf Georg Neumark und dessen *Fortgepflanzter Musicalisch-Poetischer Lustwald*, 1657, nach. Gewinnbringend ebenso die Arbeiten Klaus-Peter Kochs zum Verhältnis Schütz/Scheidt, zu Scheidts Beziehungen zur Fruchtbringenden Gesellschaft (vor allem Gueintz, Schottel und Werder), der Hinweis auf das von ihm angelegte Scheidt-Werke-Verzeichnis und ganz besonders auf die Berliner Tabulatur-Handschrift Mus. ms. 40056 (derzeit in Krakau), von Caspar und Johannes Plotz, die Aufschlüsse gibt über die Schülerschaft wenigstens eines dieser beiden aus Brieg/Schlesien stammenden Organisten bei Scheidt in Halle und die Identifizierung des Johannes Plotz mit dem in Leutschau (Zips/Slowakei) 1641–1648 als Organist gleichen Namens nahelegt, der dort zwei Tabulaturbände hinterließ. (Vgl. auch K.-P. Kochs Aufsatz im *Schütz-Jahrbuch 1992*) Arbeiten mit genealogischer Materialsammlung zu den Thüringer Familien Schütz von Ingeborg Stein und Udo Hagner sollten Fach-Genealogen zur Weiterarbeit animieren.

Wolfgang Stolze berichtet über die Dedikationen der Scheidt-Drucke zwischen 1620 und 1650; er und Udo Hagner steuern Beiträge zur dörflichen Musikpraxis im 17. Jahrhundert in Thüringen, sowie zu Hinweisen auf Musik und Musikanten in rechtshistorischen Quellen bei. Christian Ahrens weist auf die Bedeutung von „Verkaufsanzeigen von Musikinstrumenten als musikhistorische Quelle“ hin. Ein Bericht Ute Omonskeys über ihre Hallenser Dissertation zu einer Sammelhandschrift des 17. Jahrhunderts in Neustadt/Orla und zwei kleine Praktikantenarbeiten beschließen den Band.

Die alljährlich im Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz stattfindenden Kolloquien zu Quellenfragen (mit dem Akzent auf Schütz und sein Umfeld) werden weitere Bände ermöglichen. Sowohl der inhaltlichen Profilierung als auch der redaktionellen Betreuung sollte künftig dabei große Aufmerksamkeit gewidmet sein.

(Mai 1993)

Wolfram Steude

ROBERT BARCLAY: The Art of the Trumpet-Maker The Materials, Tools, and Techniques of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Nuremberg. Oxford: Clarendon Press [1992]. XI, 186 S., Abb. (Early Music Series 14.)

Das Thema dieses Buches ist besonders unter zwei Gesichtspunkten interessant: Zum einen genoß der Nürnberger Trompetenbau früher einen hervorragenden Ruf, ja besaß teilweise eine Art Monopolstellung, zum anderen — und im Zusammenhang hiermit — besteht heute im Zeichen der historisierenden Aufführungspraxis natürlich ein erhebliches Interesse an der Erforschung der damaligen Herstellungstechnik. Barclay ist gerade unter diesem Gesichtspunkt der prädestinierte Autor: Seit vielen Jahren baut er selbst Trompeten der alten Art.

Die zentralen Kapitel seiner Monographie, wie sie der Untertitel andeutet — Materialien, Werkzeuge, Herstellungstechniken — werden ergänzt durch eine weniger gewichtige, teils fehlerhafte historische Einführung in das Nürnberger Messinggewerbe allgemein sowie in die Nürnberger Trompete als Typ, ihre Ent-

wicklung und ihre Hersteller. Am Ende des Bandes stehen Überlegungen über die Bedeutung des Nachbaus. Es geht unter anderem um die Frage, ob es überhaupt Sinn hat, heute alte Originalinstrumente zu benutzen. Die Bestimmung der Museumsstücke als Militär- oder Kirchentrompeten ist nicht immer klar, alte Instrumente wurden oft verändert und so fort.

Die ausführlichen technischen Kapitel beruhen auf Quellen unterschiedlicher Verlässlichkeit: alte Bücher, alte Instrumente (die Arbeitsspuren zeigen!), Erfahrungen aus der eigenen Werkstatt, neuere Sekundärliteratur. Auch Informationen, die nicht aus Nürnberg stammen, wurden berücksichtigt. Alles das ist legitim, da es keine alten Nürnberger Lehrbücher des Trompetenbaues gibt. Die gründliche und vernünftige Benutzung dieser Quellen spricht dafür, daß Barclay der historischen Wahrheit recht nahe gekommen ist. 107 sorgfältig gewählte Abbildungen (Fotos und Zeichnungen) erleichtern das Verständnis.
(Mai 1993) Dieter Krickeberg

Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht. Hrsg. von KLAUS HORTSCHANSKY Hamburg-Eisenach. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner [1991]. 264 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster Band 1.)

Die 12 Beiträge dieses Bandes gehen auf ein Kolloquium gleicher Thematik zurück, zu dem 1989 das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Münster einlud. Die von Musikwissenschaftlern, Romanisten und einem Kunsthistoriker gemeinsam bestrittene Tagung verstand sich vor allem als Beitrag zu der von der deutschen Musikwissenschaft eher stiefmütterlich bedachten Librettoforschung. Dementsprechend widmete sich die Mehrzahl der Beiträge weniger den Problemen des Wort-Ton-Verhältnisses von heroischen Rollentypen des 18. Jahrhunderts als dessen Voraussetzung durch das Libretto. Der von Roland Galle (*Über den Helden im Drama des 17 und 18. Jahrhunderts*) überzeugend beschriebene Wandel des heroischen Ideals in der französischen klassizistischen Tragödie vom stoischen Helden Corneilles über die jansenitische Neubewertung des leidenschaft-

lichen Helden bei Racine bis zum mitleidfähigen, kompromißbereiten Heros der Tragödien Voltaires ist zweifellos geeignet, ähnliche Verschiebungen in der Heldencharakteristik innerhalb der italienischen und französischen Oper des 18. Jahrhunderts zu kennzeichnen. So korrespondieren zum Beispiel wesentliche Aspekte in Manfred Lentzens Erörterung verschiedenen Stadien der Behandlung des Armida-Stoffes (z. B. üppige varietà barocker Figurenkonstellationen und Affektkonfrontationen bei Giovanni Palazzi; Bemühungen um Ausgleich zwischen raison und passion sowie lineare Handlungsführung bei Calzabigi; psychologisch begründete, klimaxartig voranschreitende Handlung bei Marco Coltellini) mit den Ausführungen Galles. Auch Albert Giers Analyse des *Orlando furioso* — Libretti von Grazio Braccioli als Einpassung der epischen Vorlage von Ariost in die zeitgenössische Diskussion über die Liebe als paradoxe passion kann als Beleg für den historischen Übergang vom Vernunft- zum Leidenschaftsdrama gelten. Und Klaus Hortschansky verweist in seinem Beitrag (*Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts*) u. a. treffend auf den Einfluß von Voltaires Dramen auf die *La morte* — Libretti von Simone Antonio Sografi und die damit verbundene Hinwendung zu einem „realen“ Heroismus, dessen Helden sich an Stelle der intriganten Kreuz- und Querverbindungen bei Metastasio im offenen schonungslosen Parteien-Konfrontationen gegenüberstehen und echte Entscheidungen aus der Reflexion ihrer Verstrickung in Schuld und Leidenschaft zu ziehen wissen.

Helen Geyer (*Die Sterbeszene im Oratorium des 18. Jahrhunderts*) verweist hingegen auf die vorbildhafte Wirkung von Klopstocks Drama *Der Tod Adams* für eine neue, szenisch-realistische Todesdarstellung im italienischen *Dramma sacro* der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, die z. B. im *Grande Balthassar* von Giovanni Valentini und in *Cimarasos Assalone* durch die Kopplung von Todesszene und Wahnsinn Parallelen zur Formkonzeption der von Silke Leopold analysierten Wahnsinnszenen in Händels dramatischen Werken aufweisen. Silke Leopold betont in ihrer Studie (*Wahnsinn mit Methode — Die Wahnsinnszenen in Händels dramatischen Werken und ihre Vorbilder*) treffend die Singularität der

Händelschen Wahnsinnsszenen gegenüber den zeitgenössischen Vertonungen und macht es wahrscheinlich, daß Händel für deren exklusive Formkonzeption auf Prinzipien der Mad-Songs aus der Restoration Period zurückgriff. Der kunsthistorische Beitrag von Jürgen Meyer zur Capellen (*Der Held in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts*) lädt dazu ein, nach ähnlichen rokokoaartigen Reduzierungen und Simplifizierungen der Heldenposen in der Oper des 18. Jahrhunderts zu fragen, wie sie offenbar die venezianische Malerei des Spätbarocks beherrschten und überhaupt künftig die oft behaupteten aber selten genauer dargestellten Zusammenhänge zwischen dem heldischen Gestenrepertoire der bildenden Kunst und der Oper zu prüfen.

Dem Librettotyp Metastasio und seiner im 18. Jahrhundert überragenden Ausstrahlung sind vor allem die Beiträge von Helga Lühning (*Metastasio „Semiramide riconosciuta“*) Reinhard Wiesend (*Metastasio Alexander-Herrscherfigur und Rollentypus*) Manuel Carlos de Brito (*Die Metastasio-Rezeption in Portugal*) und Anselm Gerhard (*Rollenhierarchie und dramaturgische Hierarchien in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*) gewidmet. Helga Lühning hebt anhand von Prinzipien der Stilmischung, Handlungsführung und Handlungsfülle die Nähe der *Semiramide riconosciuta* zur Dramaturgie von Kriminalgeschichten hervor. De Brito führt den von ihm detailliert nachgewiesenen portugiesischen Metastasio-Kult neben seiner Funktion als *instrumentum regni* u. a. auf das Versagen der Bemühungen um ein aufgeklärtes nationales Theaterschaffen zurück. Reinhard Wiesend unterstreicht am Beispiel des *Alessandro nell'Indie* das ambivalente Rollenverhältnis zwischen der zentralen Heldenfigur des Alessandro, die als ideeller Mittelpunkt der Oper die *versi sciolti* der Recitative beherrscht und dem in den Arien ästhetisch dominierenden ersten Paar (Poro und Cleofide). Auf ganz ähnliche Ambivalenzen in der dramaturgischen Relation zwischen heroischer Hauptgestalt und den weiteren Figuren macht Anselm Gerhard in seinem gewichtigen Aufsatz anhand der Rolle der *seconda donna* (Barce) in *Metastasio Attilio Regolo* aufmerksam. Wobei sein Beitrag eine hier kaum andeutbare differenzierte Optik auf unterschiedliche Schichten konstitutiver Hierarchien der *seria* entfaltet, die von

Korrespondenzen zwischen der optisch-räumlichen Figurengliederung und ihrer Gewichtung im dramatischen Gesamtzusammenhang bis zu Relationen zwischen Vers-, Arien- und Tonartenstrukturen reicht.

Ist die Geschichte der *Opera seria* im 18. Jahrhundert generell wesentlich auch eine Geschichte der Synthese von klassischer französischer Tragödie und italienischer Oper, so belichtet Susanne Oschmann (*Gedankenspiele — Der Opernheld Friedrichs II. von Preußen*) die spezifische Variante dieser Liaison in den Libretti Friedrichs II. und ihre Motivation durch die philosophischen, pädagogischen und staatspolitischen Ambitionen des Herrschers.

Der Band wird durch eine von Claudia Maria Lutzmann zusammengestellte Auswahlbibliographie zum Thema abgerundet, die sich für die weitere Librettoforschung als sehr hilfreich erweisen dürfte.

(Juni 1993)

Hartmut Grimm

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.

Der beziehungsvolle Titel vereinigt acht Beiträge von Mitarbeitern des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen, die Georg von Dadelsen, dem langjährigen Direktor des Instituts, zum 70. Geburtstag gewidmet sind. Durch Entgegenkommen des Verlages Breitkopf & Härtel konnte der 1988 überreichte Privatdruck in seiner jetzigen Form erscheinen.

Kirsten Beißwenger untersucht die *Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*. Da die Autographe nicht original datiert sind, werden vor allem papierkundliche Kriterien und Schriftuntersuchungen herangezogen. Walthers Notenhandschriften lassen sich vier Schriftstadien zuordnen. Bachsche Kompositionen gehören vor allem dem 3. Stadium (ca. 1714–1717) an. Alfred Dürr berichtet *Über Forkels Vorlagen zum Druck des Wohltemperierten Klaviers I*. Es handelt sich weitgehend um Fakten, die bereits im Kritischen Bericht V/6.1 der *NBA* mitgeteilt wurden. Dürr kommt mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zu dem Ergebnis, daß

Forkel für seine Druckausgabe eine Quellen-Gruppe benutzt hat, die vor allem durch die Walthersche Abschrift P 1074 repräsentiert wird. Reinmar Emans stellt *Überlegungen zur Genese der Kantate Du Hirte Israel, (BWV 104)* an. Von dem erstmalig 1830 veröffentlichtem Werk fehlt die Kompositionspartitur. Mit Sicherheit läßt sich annehmen, daß deren 1. Satz in der Originalpartitur noch keine Bläserstimmen enthielt. Emans nennt überzeugende Fakten für seine Hypothese, wonach der 1. Satz dieser Kantate eine Parodiefassung des 2. Satzes der verschollenen Promotionskantate *Siehe der Hüter Israel* (BWV Anh. 15) sein könnte. Als instrumentaler Eröffnungssatz wäre weiterhin eine frühe Kompositionsniederschrift der *Sinfonia* BWV 1046 denkbar. Bettina Faulstich gibt Auskunft *Über Handschriften aus dem Besitz der Familie von Ingenheim*. Durch glückliche Umstände gelangten zwei Musikhandschriften und ein Brief von Johann Christoph Friedrich Bach aus dem Besitz der einst im schlesischen Schloß Reisewitz aufbewahrten Sammlung in die Stadtbibliothek Hannover. Es handelt sich dabei um eine Carl Philipp Emanuel Bach fälschlich zugewiesene *Triosonate c-moll*, deren erster und letzter Satz jedoch von Karl Friedrich Abel komponiert wurden. Mit dem anderen Werk liegt eine bisher unbekanntes *Klaviersonate D-dur* von J. C. F. Bach vor. Klaus Hofmann schreibt über *Notentextprobleme in Bachs Sechs Präludien für Anfänger auf dem Clavier (BWV 933–938)*. Die ausschließlich aus der nachbachschen Zeit überlieferten Quellen sind „*allem Anschein nach entstellt überliefert*“. Das wird von Hofmann an den Präludien Nr. 1, 4 und 5 überzeugend demonstriert.

Yoshitake Kobayashi berichtet über die Teilung des Bachschen Erbes. Der Darstellung Forkels über die Aufteilung der Notenbestände ist nach Kobayashi kein großes Vertrauen zu schenken. Möglicherweise waren auch weibliche Familienangehörige bezüglich vorhandener Noten erbberechtigt. Frieder Remppl äußert sich zur *Musik aus Johann Sebastian Bachs Alltag. Textkritische Bemerkungen zu den drei Trauungschorälen BWV 250–252*. Die drei Choräle, die zu jener Musik gehören, denen Bach einen Teil seiner Nebeneinkünfte verdankt, liegen in vier- und fünfstimmiger

Form vor. Bei der Frage nach der zeitlichen Begrenzung beider Versionen kommt Remppl zu dem Ergebnis, daß BWV 251 fünfstimmig konzipiert sein müsse, während die beiden anderen Vokalsätze ursprünglich vierstimmig angelegt sein könnten. In seinem glänzend geschriebenen Beitrag *Bach und die Zahl 13 Marginalien zu einem Randthema* zeigt Matthias Wendt, wie weit die Methoden der Numerologen betrieben werden können.

Insgesamt enthält die Festschrift eine Fülle neuer Erkenntnisse über Bachs Werk. Ebenso wichtig sind jedoch die zahlreichen weiterführenden Überlegungen und Impulse für die künftige Bachforschung.

(Mai 1993)

Eberhard Möller

Händel-Jahrbuch. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. 37. Jahrgang 1991. 2. Auflage. Schriftleitung: Bernd BASELT Redaktion. Siegfried FLESCHE und Frieder ZSCHÖCH. Köln. Studio. Medienservice und Verlag Dr Ulrich Tank [1992]. 221 S., Notenbeisp.

Händel-Jahrbuch. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. 38. Jahrgang 1992. Schriftleitung: Bernd BASELT Redaktion. Bernd BASELT und Siegfried FLESCHE. Köln. Studio. Medienservice und Verlag Dr Ulrich Tank [1992]. 201 S., Notenbeisp.

„How are the mighty fall'n — so lautet eine Zeile aus dem Text des *Funeral Anthem*, Händels Begräbnismusik für die 1737 verstorbene Königin Caroline; unsere schnelle Zeit scheint über die gewaltigen politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen, die mit dem Sturz der ehemals Mächtigen auch in diesem östlichen Teil Deutschlands die Grundlagen für eine freiheitlich-demokratische Lebensqualität schufen, so rasch hinwegzueilen, daß man sich manchmal fragen muß, ob die Menschen wirklich dieses neue Lebensgefühl richtig zu schätzen wissen, das ihnen Weltoffenheit, Gleichberechtigung unter allen Völkern der Erde und den Mut zur individuellen Gestaltung ihres persönlichen Lebens garantiert.“ Diese eindringlichen Worte eröffnen den Rechenschaftsbericht über die Tätigkeit der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft 1990/91, den Bernd Baselt abgegeben hat; nachzule-

sen sind sie im Anhang des im ansprechenden Gewand unter neuer verlegerischer Betreuung erschienenen *Händel-Jahrbuchs 1992*. Die Lektüre des Textes, der vordergründig kaum etwas, im Kern allerdings sehr viel mit Händelforschung und -verständnis zu tun hat, so sie beide in unserer Gesellschaft einen Wert darstellen und nicht bloß eine beliebige Erscheinung sein sollen, empfiehlt sich: Seine Ehrlichkeit ist vorbildhaft.

Freilich bemißt sich die Qualität der beiden Bände nicht, jedenfalls nicht allein an der moralischen Integrität der Schriftleitung, sondern am Ertrag der in ihnen gesammelten Studien. Bei diesen handelt es sich überwiegend um Referate, gehalten anlässlich zweier Konferenzen im Rahmen der Händel-Festspiele Halle (Saale) von 1990 und 1991. Die erste war den „dramatisch-szenischen Aspekten in der Musik Georg Friedrich Händels“ gewidmet, die zweite der Wirkungsgeschichte Händels, insbesondere bei Mozart und ‚der‘ Wiener Klassik. Dort ging es darum, das Verhältnis von musikalischen Formelementen und dramaturgischen Erfordernissen in Händels Opern und Oratorien genauer zu beschreiben, hier die Bedeutung eines Repertoires an ‚alter Musik‘ für Komponisten des späteren 18. Jahrhunderts zu klären. Das erste Thema erbrachte, wohl gerade weil es zu allgemein formuliert worden war (dem arg strapazierten Modewort „Aspekt“ täte eine Schonfrist gut), eher an Einzelwerken orientierte Spezialuntersuchungen; einige von ihnen, wie diejenigen über den italienischen und über den französischen Einfluß auf Händels Operndramaturgie (Ellen T. Harris, Herbert Schneider) wird auch der Nicht-Fachmann mit Gewinn lesen. Bei der Behandlung des zweiten Themas erweist sich der originelle Beitrag von Klaus Hortschansky („Zwischen Klassizismus und Originalgenie. Zu Mozarts Beschäftigung mit Händel und Bach“) als besonders förderlich, nicht weil neues Quellenmaterial, sondern eine weitblickende Schau der biographischen, sozialen und geistigen Voraussetzungen für Mozarts Wiener Beschäftigung mit den beiden großen Vorbildern geboten wird. Insgesamt ist das Jahrbuch 1992 konzentrierter ausgefallen, im Vergleich zu seinem Vorgänger nun wohl wegen der schärferen Themenformulierung. Freie Forschungsbeiträge, Kleine Berichte, Informationen so-

wie kommentierte Hinweise auf neue Händel-Literatur, Notenausgaben und Schallaufnahmen ergänzen den Hauptteil des Bandes. Dem neuen Geist, der sich in diesen Jahrbüchern ankündigt und behauptet, möchte man, frei nach Händel, das eine vor allem wünschen: „It shall reign for ever and ever“.
(März 1993) Ulrich Konrad

Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Fachkonferenz in Eichstätt vom 13.10. bis 15.10.1988. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT. Tutzing: Hans Schneider [1992]. 152 S., Abb., Notenbeisp. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 7.)

Wenn man sich auch insgeheim fragt, welches denn eigentlich die nicht-gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts sein könnte, wird man dennoch den Überlegungen mit Gewinn nachgehen können, die auf der Internationalen Fachkonferenz des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Katholischen Universität Eichstätt angestellt wurden. Die Referate kreisen um den zentralen Begriff *Divertimento*, seine Formen, Besetzungen, Funktionen und Aufführungspraxis und schließen selbstverständlich die sachverwandten Begriffe *Serenade*, *Kassation*, *Notturmo*, *Finalmusik* und *Feldparthie*, auch *Divertissement* und *Avertissement* ein. Hubert Unverricht umreißt in seinem Einleitungsvortrag das Problemfeld, das Ludwig Finscher in seiner Feingliederung zu beschreiben unternimmt; bemerkenswert ist dabei sein Ansatz, den scheinbar chaotischen Gebrauch der Termini in biographisch eingrenzbarer Zusammenhänge zu ordnen. Walter Salmen und Herbert Seifert steuern eine Menge von Quellenbeobachtungen literarischer und ikonographischer Herkunft bei, die Funktionen der Unterhaltungsmusik an Universität und Hof erhellen.

Einen ungewöhnlich engagierten Vorstoß unternimmt Nicole Schwindt-Gross, indem sie versucht, anhand satztechnischer Kriterien Heinrich Christoph Kochs „Gegenüberstellung ‚Ergötzung des Ohres‘ im *Divertimento* hie und ‚Nahrung für den Geist‘ in der klas-

sischen Kammermusik da" dingfest zu machen. Die mit erheblichem analytischen Aufwand betriebene Untersuchung dürfte aber letztlich daran scheitern, daß die als Beweismaterial herangezogenen Satzteile zu wenig kontrastierende Elemente enthalten, so daß die Gegenposition einer puren ‚Ergötzung des Ohres‘ ungenügend belegbar zu sein scheint; dies könnte ein symptomatisches Ergebnis für die Gattungsdiskussion überhaupt sein. (Ob das sinnliche Ergötzen tatsächlich so sehr von raumakustischen Bedingungen — bei meist ja sehr kleinen Besetzungen — abhängt, wie die Autorin annimmt, bleibe dahingestellt.) Die ebenfalls analytisch angelegte Studie von James Webster mündet in die Feststellung, „man müßte die Divertimenti als reizende, kleine Meisterwerke eines schon großen Haydns verstehen — und genießen“; dem kann nicht widersprochen werden.

Eine Fundamentalfolge der Aufführungspraxis löst Wolf-Dieter Seifert mit der immer wieder als alternativ verstandenen Besetzungsfrage Violoncello oder Violone/Kontrabaß wie einen gordischen Knoten und ist damit ganz sicher auf der richtigen Spur: „Solange der Baß durch irgendein Baßinstrument repräsentiert wird, erfüllt die ‚Baßo‘ genannte Stimme ohnehin ihre Funktion“.

Einem singulären satztechnischen Befund widmet sich Manfred Hermann Schmid. Leider verschleiert er die richtige und ästhetisch durchaus belangvolle Beobachtung einer scheinbaren Periodenverschiebung in Mozarts KV 614 unter unnötig auftrumpfenden Taktzählungsweisen. Über die einschlägigen Quellen aus den böhmischen Ländern berichtet Rudolf Pecman, wobei wichtige terminologische Fragen anklingen, wenn er von „Umgangsgenre“ spricht und damit an Heinrich Besslers auf Martin Heideggers philosophischer Terminologie beruhende Dichotomie Umgangsmusik und Darbietungsmusik erinnert. Einen Glücksfall der Quellenüberlieferung behandelt Robert Münster mit dem überlieferten Oeuvre des Münchner Stadtmusikers Georg Augustin Holler (1744—1814), das ein bemerkenswert geschlossenes Bild der „anspruchlosen Unterhaltung in Bereichen des bürgerlichen Lebens“ bildet. Vielleicht verbirgt sich hier die wichtigste Mitteilung der Konferenz, zugleich der eigentliche Gegenpol aus

Schwind-Gross' Untersuchung: wirklich unbedeutende Musik.

Der Wert des gediegen hergestellten Konferenzberichtes beruht darin, ein wesentliches Kapitel der Frühgeschichte der Wiener Klassik materialreich im Detail zu diskutieren. Ein Register hätte die Erschließbarkeit begünstigt, eine Nachricht über die Beiträger wäre willkommen gewesen.

(April 1993)

Hans Grüß

Mozart Studien. Band 1. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider [1992]. 270 S., Notenbeisp.

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts erscheinen Periodika, die Mozarts Biographie und Werk gewidmet sind. Eher kurzlebige Unternehmen überwiegen, und manche Publikation ist nie über die Grenzen einer ‚Gemeinde‘ hinaus bekannt geworden. Ernsthaftige Reihen hatten nicht selten mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen, wie das *Mozart-Jahrbuch* beweist, das sich erst im dritten Anlauf nach Versuchen von Hermann Abert (1923—1929) und Erich Valentin (1941—1953) etablieren konnte. Nun eröffnet Manfred Hermann Schmid ein neues Forum für Mozart geltende Studien. In einem knappen Vorwort weist er vieldeutig darauf hin, an die Tradition des erwähnten ersten *Mozart-Jahrbuchs* von Abert anknüpfen zu wollen. Es lohnt sich, Aberts programmatische Ausführungen von damals nachzulesen und sich wichtiger Sätze zu erinnern: „Seine [scil. des Jahrbuchs] Spalten stehen jedem offen, der irgendeinen Beitrag zu einer reineren und volleren Erkenntnis der Mozartschen Kunst beisteuert. Es möchte auf diese Weise allmählich alle, denen es mit Mozarts Kunst wirklich ernst ist, in eine nähere geistige Beziehung zueinander bringen, einer schädlichen Zersplitterung der Kräfte vorbeugen, und jedem Freunde Mozarts mit der Zeit ein willkommener Berater und Führer werden. Daß die in seinen Blättern niedergelegte Arbeit wissenschaftlichen Charakter trägt, wird man ihm wohl nicht verübeln. Ernste Hingabe an einen großen Künstler verlangt von selbst nach einer exakten und reinlichen Methode.“ Das ist ein hoher Anspruch, den zu stellen Mut und Selbstbewußtsein, den zu erfüllen nicht geringe geistige Kraft erfordert. Nachdem Abert ihm mit seinem wissenschaftli-

chen Werk so beeindruckend genügt hat, gibt es kaum eine Rechtfertigung für nachlässigeres Bemühen. Insofern hat sich Schmid für sein Vorhaben das richtige Vorbild genommen.

Man kann dem ersten Band der *Mozart Studien* das gute Gelingen ohne Zögern bescheinigen. Für die Beschreibung scharfer Konturen, die eine Abgrenzung dieses Periodikums von den anderen Organen der Mozart-Forschung ermöglichen würde, ist es noch zu früh. Charakteristisch für den Eröffnungsband ist zum einen die begrüßenswerte Konzentration auf werkbetrachtende Arbeiten, zum anderen der starke Anteil an Beiträgen, die dem Denken von Thrasybulos Georgiades verpflichtet sind (was die geistige Selbständigkeit des einen oder anderen Autors gelegentlich doch etwas beeinträchtigt). Wenigstens auf einige Studien sei besonders hingewiesen. Martin Just verfolgt in einer gründlichen Analyse der beiden Fassungen des langsamen Satzes zum *Streichquartett* KV 156 den „Wandel von der Welt des stilisierten Affektes zum lebendigen, nuancierten Ausdruck des leidenden Menschen“. Dem ‚Rondo‘ KV 382 gilt der überzeugend geführte Nachweis von Manfred Hermann Schmid, Mozart habe in diesem Stück ein fremdes Thema vokaler Herkunft benutzt. Die „dramatischen Strukturen“ in *Don Giovanni*, ihre Anlage durch Da Ponte und ihre musikalische Realisierung durch Mozart, beschäftigen Konrad Küster in einer klug angelegten Untersuchung. „Von Modellen und Rastern“, vom an Mozarts Werken lernenden Schubert handelt Walther Dürrs materialreicher Aufsatz (als schlagendes Beispiel für Schuberts Mozart-Adaption wäre noch der *Klaviertriosatz* D 28 im Autograph mit dem Kopfsatz des B-dur-Trios KV 502 zu vergleichen; vgl. dazu auch die demnächst erscheinende Dissertation von Hans-Joachim Hinrichsen). Hilfreich ist die Zusammenstellung von Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in den Jahrgängen 1 bis 25 (1798–1823) der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* durch Gertraut Haberkamp. Die Fortsetzung dieser bibliographischen Arbeit ist angekündigt; nicht nur auf sie, sondern auch auf die folgenden Ausgaben der *Mozart Studien* darf man gespannt sein. (April 1993)

Ulrich Konrad

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

Heinrich Joseph Wassermann gehört zu den Namen, mit denen man auf den ersten Anhieb wenig oder gar nichts verbindet. Die spärliche Sekundärliteratur vermittelt kaum mehr als Basisdaten — aber was sagt das schon aus über den Werdegang eines Musikantensohns aus der Rhön, der, aus kleinen Verhältnissen stammend, in Fulda und bei Spohr in Gotha studierte, um dann als Geiger, Dirigent und Komponist seinen Lebensunterhalt zu verdienen, der zwar erfolgreich, aber kein Star war, Wien nie, Paris nur einmal besuchte und es sich dann nicht leisten konnte, dort zu konzertieren. Genau dieser Lücke der Musikgeschichtsschreibung nimmt sich Axel Beer an. Geradezu spannend beschreibt er die „kleine Carrière“ Wassermanns, der bei seinen wechselnden Engagements am Meininger Hof, in Zürich, in Donaueschingen und schließlich in Basel den Traum vom sozialen Aufstieg und dem künstlerischen Durchbruch träumte.

Aus einer Fülle von Quellenmaterialien, u. a. einem gut erhaltenen Briefnachlaß, gewinnt der Autor ein fein gezeichnetes Bild, das (natürlich) in erster Linie sozial- und rezeptionsgeschichtlich konzipiert ist. Ohne die Mediokrität Wassermanns beschönigen oder widerlegen zu wollen, geht es ihm um Lebensbedingungen, Existenzkampf, künstlerische Entwicklung und Karriere eines Durchschnittlichen, in dessen Leben die großen Namen, bis auf den verehrten Lehrer Spohr, fehlen, die großen Zentren des Musiklebens im frühen 19. Jahrhundert nicht oder kaum berührt wurden. Die sorgsame biographische Aufarbeitung wird durch eine detailliert beschriebene Auflistung des schöpferischen Werks (Kompositionen für Violine, Gitarre, Orchester, Männerchor sowie Lieder) ergänzt. In der knappen und treffenden Darstellung, die der Gefahr, eine Randfigur zu überhöhen oder zu überschätzen nie erliegt, besteht eine wesentliche Qualität der Arbeit.

(März 1993)

Marianne Betz

REINHOLD DUSELLA: *Die Oratorien Carl Loewes*. Bonn: Gudrun Schröder-Verlag [1991]. XII, 331 S., Notenbeisp. [Deutsche Musik im Osten. Band 1.]

Die als Dissertation vorgelegte umfangreiche Studie über Loewes Oratorien geht weit über den vorgegebenen Forschungsbereich hinaus und leistet einen wichtigen Beitrag zur Oratorienkomposition des 19. Jahrhunderts. Dies um so mehr, als Loewes Oratorien „zumindest ein Jahrzehnt lang (von 1830 bis 1840) im Mittelpunkt [der] im 19. Jahrhundert ständig aktuellen, zugleich höchst brisanten Auseinandersetzung zum Verhältnis von Oper und Oratorium standen“ (S. 268f.). Die Komposition der 18 Oratorien (hierin übertrifft er sogar Friedrich Schneider mit 16 Werken) durchzieht Loewes ganzen Lebensweg von vor 1821 bis 1864, wobei das erste, das *Geistliche Oratorium* nur rudimentär erhalten ist und das letzte *Der Segen von Assisi* unvollendet blieb.

Die ersten drei Kapitel der Arbeit befassen sich mit einer kritischen Würdigung der bisherigen Loewe-Forschung, der Darstellung der Quellsituation und einer dezidierten Beschreibung der einzelnen Oratorien. Sie dienen also gewissermaßen der Ausbreitung des Materials. Kapitel 4 bis 6 bringen eine Zusammenfassung und Auswertung der gewonnenen Erkenntnisse. Für das dritte und umfassendste Kapitel mit der Einzeluntersuchung der 18 Werke, wählt der Verfasser die chronologische Reihenfolge und listet von der Entstehung über die Analyse von Text und Musik bis zur Uraufführung und Aufnahme des Werks alles Wissenswerte auf. Besonders wertvoll ist hierbei die Auswertung aller verfügbaren Schriften, einschließlich Rezensionen zum jeweiligen Werk, angefangen von Loewes Selbstbiographie bis hin zur breitgefächerten musikhistorischen Spezialliteratur, etwa von Schering, J. Smend, Ph. Spitta, Bulthaupt und den Loewe-Spezialisten Anton, Runze, Wellmer bis in die Gegenwart (Sietz, Massenkeil, Kirsch) hinein. Hinzu kommen umfangreiche eigene Quellenstudien des Verfassers.

Bereits hier kristallisiert sich heraus, wie stark Loewe, bei dem „sich nur in wenigen Bereichen eine Entwicklung . . . [des] . . . Kompositionsstils verifizieren läßt“ (S. 290), von seinen Librettisten abhängig ist. Unter ihnen nimmt der Stettiner Historiker und Schulkol-

lege Ludwig Giesebrecht mit neun Texten eine hervorragende Stellung ein, obwohl sein Stil von der Kritik immer wieder als „so dunkel, verworren, geschraubt und widerhaarig“ (S. 278 u.ö.) getadelt wird. Loewes außergewöhnlicher Textabhängigkeit — „er war ‚großenteils von der Gnade des Textes abhängig‘“ (S. 283 nach Sietz) — ist denn auch ein eigener Abschnitt (S. 312f.) gewidmet. Außerdem erhebt die Fachkritik immer wieder den Vorwurf des Opernhaften (*Die Zerstörung Jerusalems, Gutenberg, Huss*), der Trivialität (mit Schumanns Schlagwort von der „Pedanterie der Einfachheit“, S. 144), des „Genrehaften“ (*Huss, Palestrina*), was Schering zu dem Terminus „balladisches Oratorium“ inspirierte (S. 313f.), wie überhaupt die Verwendung zahlreicher solcher Termini die Unsicherheit in der Klassifizierung des Oratoriums im 19. Jahrhundert dokumentiert.

Doch gab es auch ein positives Echo. Aufführungen in Berlin wie *Die Zerstörung Jerusalems* im Opernhaus unter Spontini (mit dreihundert Mitwirkenden) und vieler Werke in der Berliner Singakademie sorgten in diesen Jahren für lebhaftere Diskussionen. Neu ist die Schaffung reiner Männerchor-Oratorien (*Die eherne Schlange, Die Apostel von Philipp*), mit der auf Anregung Kefersteins und A. B. Marx', aber auch des preußischen Königs Friedrich Wilhelms IV. „vermutlich eine Marktlücke“ gefüllt wurde; eine Idee, die Richard Wagner mit seinem *Liebesmahl der Apostel* aufgriff (S. 318). Später wurde es um die Oratorien Loewes erheblich stiller, sie erschienen auch nur selten im Druck.

Kapitel 4 bis 6 dienen der Auswertung des im vorangegangenen Teils der Studie ausgetretenen umfangreichen Materials. Der vierte Abschnitt „Loewes Auseinandersetzung um die Theorie des Oratoriums“ basiert auf einer erst kürzlich entdeckten, zwar knappen, aber sehr wichtigen Abhandlung zur Theorie des Oratoriums aus Loewes eigener Feder. Sie bildet eine Ergänzung zu den Ausführungen seiner Librettisten Gustav Nicolai und Giesebrecht, dient vor allem aber als eine Rechtfertigung gegenüber den kritischen Äußerungen der Fachwelt. Zusammen mit vielen in Abschnitt 3 bereits passim gestellten Überlegungen liefert dieser Abschnitt einen wesentlichen Beitrag zur „gattungsästhetischen

Kontroverse in der Oratorientheorie des 19. Jahrhunderts" (vgl. Winfried Kirsch in Fs. Günther Massenkeil 1986). Im fünften Kapitel befaßt sich der Verfasser zusammenfassend mit Loewes Oratorienstil: mit den Chören, Arien, Rezitativen, dem Choral, den Instrumentalstücken, sowie mit Loewes „Leitmotivtechnik" in klarer Abgrenzung zu Wagner.

Es hätte der umfangreichen Arbeit zum Vorteil gereicht, wenn eine Straffung des 3. Kapitels vorgenommen worden wäre durch Übernahme aller allgemeinen Äußerungen über ästhetische, musikhistorische, formengeschichtliche und kompositionsimmanente Wertungen in die Kapitel 4 und 5. Dadurch hätten sich häufige Wiederholungen von Zitaten (die bis zu dreimal erscheinen) und von eigenen Überlegungen des Verfassers leicht vermeiden und der Umfang der Studie ohne Substanzverlust um mindestens ein Drittel reduzieren lassen. Indessen mindert das nicht den unschätzbaren Wert dieser Arbeit.

(Mai 1993)

Christiane Bernsdorff-Engelbrecht

MARKUS ENGELHARDT: *Verdi und andere. Un giorno di regno, Ernani, Attila, Il corsaro in Mehrfachvertonungen*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani [1992]. XII, 387 S.

Die italienische Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird im allgemeinen Bewußtsein vor allem mit den Namen Rossinis, Bellinis, Donizettis und dem des frühen Verdi verbunden; erst in den letzten Jahren sind auch die Opern Saverio Mercadantes eingehender gewürdigt worden (wenn auch nicht im deutschen Sprachraum), doch gab es neben diesen herausragenden Komponisten noch viele weitere Exponenten der italienischen Oper, die zu ihrer Zeit Rang und Namen besaßen und an der Entwicklung der Gattung teil hatten: Michele Carafa, Vincenzo Fioravanti, Francesco Morlacchi, Giovanni Pacini und viele andere, über deren Operschaffen die von Philip Gossett bei Garland betreute Reihe *Italian Opera 1810–1840* einen repräsentativen Überblick zu vermitteln vermag. Aufschluß über Gattungskonventionen, personalstilistische Eigenheiten oder innovative Momente verspricht insbesondere die Untersuchung von Opern, die auf demselben Libret-

to beruhen oder zumindest dasselbe Sujet behandeln. Studien dieser Art liegen für die Opera seria des 18. Jahrhunderts vor, was naheliegender ist, bedenkt man etwa die enorme Wirkungskraft einiger Libretti Metastasios, die — wengleich immer wieder überarbeitet und aktualisiert — teilweise noch im 19. Jahrhundert vertont wurden. Auch im Ottocento finden sich Fälle von Mehrfachvertonungen, einigen von ihnen hat sich Markus Engelhardt in seiner Arbeit über *Verdi und andere* zugewandt.

Engelhardts Buch dokumentiert die Erträge eines Forschungsprojekts, dessen Erkenntnisse zum Teil bereits in seine Dissertation über *Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis* (Tutzing 1988) eingeflossen sind. Die hier zu besprechende Arbeit beschränkt sich auf vier Werke: *Un giorno di regno*, *Ernani*, *Attila* und *Il corsaro*, Opern, deren Sujets im Umkreis Verdis mehrfach vertont wurden. Ein wichtiges Ziel von Engelhardts Forschungen war die Lokalisation und Dokumentation der Quellen. Dies ist dem Autor offenbar vortrefflich gelungen, und wer immer sich mit den zum Vergleich herangezogenen Opern beschäftigen möchte, wird zukünftig dankbar auf die Kopien zurückgreifen, die Engelhardt für das Istituto Nazionale di Studi Verdiani in Parma angefertigt hat. Auch ein beträchtlicher Teil seiner eigentlichen Untersuchung selbst hat dokumentarischen Charakter, nicht zuletzt aufgrund der ungewöhnlich zahlreichen (und vorbildlich gesetzten) Notenbeispiele aus Werken von Komponisten ‚neben‘ Verdi, anhand derer man sich zumindest einen ersten Eindruck verschaffen kann. Engelhardt ging es indessen nicht nur um eine Dokumentation des Verdischen Umfelds, der Schwerpunkt seiner Untersuchung ist vielmehr ein Vergleich der eruierten Vertonungen mit der jeweiligen Oper Verdis, und hier, außerhalb des Bereichs der Philologie, zeigt die Arbeit fatale Mängel, da Engelhardt die methodischen Voraussetzungen solcher Vergleiche offenbar nicht genügend reflektiert hat.

Im Fall von *Un giorno di regno* weist Engelhardt zwei Vertonungen des Stoffes von Verdi nach, eine von Giuseppe Mosca (1812) und eine von Adalbert Gyrowetz' (1818). Von Moscas Opern ist nur das Textbuch überliefert, das aber offenbar ohne jeden Einfluß auf Felice

Romanis Libretti für das Werk von Gyrowetz blieb. Dieses hingegen wurde rund 20 Jahre später für Verdi grundlegend überarbeitet. Für einen Vergleich kommen also nur die Opern Gyrowetz' und Verdis in Betracht, doch ist fraglich, was ein solcher Vergleich nachzuweisen in der Lage ist.

Engelhardt selbst macht deutlich, daß Gyrowetz' Opernästhetik im späten 18. Jahrhundert verwurzelt ist, seine Musik sich also stilistisch grundlegend von der Verdis unterscheidet. „Doch die Erkenntnis vollkommen unvereinbarer stilistischer Systeme behindert weitere Fragen nicht, sie beflügelt sie“, behauptet der Autor (S. 32), ohne dann im folgenden jedoch sinnvolle Fragen zu formulieren und aussagekräftige Antworten zu geben. Engelhardt nimmt Verdis Werk als Maßstab, an dem er die Oper von Gyrowetz mißt. Daß diese stets unterlegen ist, verwundert kaum. (Warum Verdis *Un giorno di regno* ein eklatanter Mißerfolg war, erklärt Engelhardt allerdings nicht.)

Das problematischste Kapitel ist *Ernani* gewidmet. Die Werke, die Engelhardt zum Vergleich mit Verdis Oper heranzieht, sind entweder Fragment geblieben (Bellini), oder es ist von ihnen gar keine Musik überliefert (A. Mazzucato, A. Laudamo, V. Gabussi, aus dessen Werk zumindest zwei Stücke in einer Anthologie überlebt haben). Zu vergleichen gibt es also kaum etwas, ein mißlicher Umstand, den der Autor doch eine Fülle philologischer Marginalien auszugleichen versucht. Da zumindest einige Libretti der betreffenden Werke vorliegen, verlegt er den Schwerpunkt seiner Betrachtung auf das Verhältnis der Operndichtungen zum Drama von Victor Hugo, ohne aber jemals die Genauigkeit und eindringliche Dichte zu erreichen, die Leo Karl Gerhartz' immer noch vorbildliche Arbeit *Die Auseinandersetzung des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama* (Berlin 1968) auszeichnet.

Den methodischen Defiziten (die im übrigen in den beiden weiteren Kapiteln über *Attila* und *Il corsaro* nicht so gravierend hervortreten) steht ein Mangel an analytischer Genauigkeit zur Seite. Eine Ausweichung nach As-dur innerhalb eines F-dur-Stückes etwa erklärt Engelhardt als „erniedrigte Dominantparallele“ (S. 78) statt als Parallele der Moll-

Variante (tP). Auf diesem Hintergrund wird allerdings verständlich, wie der Autor dazu kommt, die simple Tonfolge D-dur — F-dur in einer *Attila*-Oper von Mosca als „äußerst kühn“ zu charakterisieren (S. 183). Auch sonst verunglückt ihm seine Darstellung sprachlich leider recht häufig: „Im ersten Finale hätten beide Komponisten dasselbe Versquantum zu bewältigen gehabt []“ (S. 41) — das ist die Sprache eines Buchhalters, die in einer Abhandlung, die sich mit Kunst befaßt, und sei sie noch so philologisch orientiert, nichts zu suchen hat.

(Juni 1993)

Thomas Seedorf

KONRAD SASSE: *Beiträge zur Forschung über Leben und Werk von Robert Franz (1815—1892)*. Bearbeitet und hrsg. von Edwin WERNER. Halle. Händel-Haus (1986). 96 S., Abb. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 4.)

Eine grundsätzliche Frage muß man schon vorausschicken, will man die erst 1986 publizierte Dissertation von Konrad Sasse über den Liederkomponisten Robert Franz aus dem Jahre 1962 aus heutiger Sicht beurteilen. Welchen Wert kann eine in der DDR entstandene wissenschaftliche Arbeit haben, deren Autor mit ihr zu akademischen Ehren gelangte, als der Kalte Krieg zwischen Mauerbau und Kuba-Krise gerade den Gefrierpunkt erreicht hatte? Diese Frage stellt sich im vorliegenden Fall um so dringender, als der Originaltitel der Dissertation noch *Beiträge zur Forschung über Robert Franz unter besonderer Berücksichtigung gesellschaftlicher Stellung und Erschließung dokumentarischer Materials* hieß. Denn die Analyse zu Franz' gesellschaftlicher Stellung ist nicht allein für den biographischen Teil von Bedeutung, die Erkenntnisse färben auch in den ästhetischen Urteilen über das Werk des Komponisten ab. Konrad Sasse kommt in bezug auf die Lieder von Robert Franz zu dem — keineswegs überraschenden — Schluß, daß Franz ein Kleinbürger blieb und seine Lieder die Produkte eines kleinbürgerlichen Geistes: „War am konkreten Einzelbeispiel eine Widerspiegelung der Probleme der zerrissenen, zerspaltenen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zu vermissen gewesen, so zeigen sich Tendenzen dieser Art aber doch im Hinblick auf die Vorliebe von Robert Franz auf das

Zwiespältige bei der Themenwahl im Gesamtwert: Was ihm als Gegensatz zwischen Empfindung und Situation in seiner Kunst bewußt war, darf wohl als gesellschaftliche Bindung angesehen werden, deren Ausdruck allerdings innerhalb der Grenzen kleinbürgerlichen Bewußtseins wesentlich an Profil verlor" (S. 43).

Auch Franz' künstlerische Anschauung, wie sie sich in den überlieferten Briefen kundtut, wird durch die marxistische Brille bewertet: „Ungeachtet aller Einschränkungen, die man gegen Franz' ästhetische Ansichten erheben kann, bleibt doch festzustellen, daß Robert Franz in seinen künstlerischen Anschauungen dem kapitalistischen Kunstbetrieb eine klare Absage erteilt hat" (S. 64).

Solche Forschungsergebnisse werden im postsozialistischen Zeitalter unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt naturgemäß völlig belanglos. Aus einem Grunde ist die Veröffentlichung der Dissertation im Rahmen der Reihe *Schriften des Händel-Hauses Halle* dennoch von einigem Interesse. Der Autor, der bis zu seinem Tode im Jahre 1981 dem Händel-Haus als Leiter vorstand, hatte Zugriff auf zahlreiche Dokumente, die im Westen lange Zeit nicht verfügbar waren, und die er in seiner Arbeit ausführlich zitiert. Durch die Primärquellen erhält der Leser bei der Lektüre trotz der marxistischen Sichtweise auf Leben und Werk des Komponisten einen erhellenden Blick auf die widrigen Umstände, unter denen der im Alter ertaubte Musiker seinen Beitrag zur deutschen Liedgeschichte geleistet hat. (Juni 1993) Bernhard Hartmann

STEVEN HUEBNER: *The Operas of Charles Gounod*. Oxford: Clarendon Press (1992). 314 S., Abb., Notenbeisp.

Charles Gounod ist als Komponist einer Faust-Oper und als Bearbeiter des Bachschen *C-dur Präludiums* aus dem *Wohltemperierten Klavier* ins Bewußtsein des Opern- und Konzertpublikums eingegangen. Dieser bemerkenswerten Reduktion seines Oeuvres entsprach bislang das fast gänzliche Fehlen einer Literatur mit wissenschaftlichem Anspruch zum »Thema Gounod«. Steven Huebner — Professor an der McGill Universität in Montréal — hat nun, zwei Jahrzehnte nach James Hardings Gounod-Monographie, den längst

fälligen Schritt getan hin zu einer angemessenen Würdigung des Komponisten.

Vor dem Hintergrund biographischer, gattungs- und sozialgeschichtlicher Fragestellungen geht Huebner der Bedeutung Gounods als Opernkomponist nach. Der Autor skizziert zunächst die Situation der Oper im Paris des 19. Jahrhunderts; eine Situation, die durch die Konkurrenz der Spielorte (Opéra, Opéra comique, Théâtre Italien, Théâtre Lyrique), die Konventionen und Gattungsnormen sowie die Struktur des Opernpublikums und dessen divergierende Erwartungshaltungen geprägt war. Daraus entwickelt er einen Bezugsrahmen, in dem Gounods kompositorischer Werdegang und die Entstehung seiner Opern beurteilt werden können.

Detaillierte Werkmonographien zu *Faust*, *Mireille*, *Roméo et Juliette* und *La Reine de Saba* und Überblickskapitel zu den opéras comiques (*La Médecin malgré lui*, *Philémon et Baucis*, *La Colombe*), den frühen Kompositionen für die Opéra (*Sapho*, *La Nonne sanglante*) und zum Spätwerk (*Cinq-Mars*, *Polyeucte*, *Le Tribut de Zamora*) bilden den zweiten, gewichtigsten Teil der Arbeit. Daß hier die Genese der einzelnen Werke in den Mittelpunkt gerückt wird — eine Genese, die als Transformationsprozeß, als Bearbeitung von Dramen bzw. Erzählungen mit Blick auf strukturelle Eigenheiten einer Opernkomposition und die Konventionen der Gattungen zu beschreiben ist — legt anschaulich die Entstehungsbedingungen der Gounodschen Opern und die ihre Produktion determinierenden Mechanismen dar.

Das abschließende Kapitel beschäftigt sich mit Fragen des Stils, mit Aspekten der Melodik, der Harmonik und der Form. Charles Gounod war für die Entwicklung der französischen Musik im 19. Jahrhundert von großer Bedeutung, und sein Einfluß auf spätere Generationen kann kaum überschätzt werden. Die französische Oper verdankt ihm ein neues Niveau der Textvertonung, eine Erweiterung der expressiven Möglichkeiten des Orchesters und die Herausbildung eines neuen Operntypus: des Drame Lyrique. Steven Huebner ist zuzustimmen, wenn er festhält: Gounods zentrale Bedeutung lag in „the restoration of a higher sense of artistic purpose to the French stage" (S. 283).

(April 1993)

Hans-Joachim Wagner

LARISSA KOWAL-WOLK: *Die Huldigungschöre in russischen Opern des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1992). 217 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 64.)*

Die Autorin läßt sich bei ihrer Untersuchung der Huldigungschöre (russ. Slawa-Chöre) in ausgewählten Opern von A. Borodin, M. Mussorgski, N. Rimsky-Korsakoff, C. Cui und P. I. Tschaikowsky von der Idee leiten, daß der Chor das russische Volk verkörpere und darin das „genuin Russische“, das „Volksstümliche“ zum Ausdruck komme (S. 11). Zweifellos avancierte das „Volk“ in der russischen Oper des 19. Jahrhunderts zu „dem“ Protagonisten der Opernhandlung, und zumal in den Slawa-Chören, einem Herzstück der Dramaturgie, das die Huldigung der Untertanen an den Zaren zum Inhalt hat, wird dieser Befund evident. Daß die Autorin das Augenmerk auf die Huldigungschöre lenkt und zudem detailliert aufzeigt, wie hier charakteristische metrische, melodische und harmonische Merkmale des russischen Volksliedes verarbeitet werden, ist verdienstvoll.

Problematisch wird ihre Argumentation indes, wenn der Aspekt der nationalen Identität zur Kategorie musikhistoriographischer Wertung erhoben wird: der „Grad des Russischen“ muß als Maß für die kompositorische Qualität herhalten. Die reine und ungefilterte Aneignung der russischen Volksmusik durch A. Borodin und M. Mussorgski repräsentiert für die Autorin eine höhere ästhetische Qualität als die Überformung russischer Tradition durch P. Tschaikowsky, N. Rimsky-Korsakoff und C. Cui. Wenn schließlich ethnisch begründete Unterschiede der Hörgewohnheiten eingeführt werden, Mussorgskis und Borodins Musik „eine fremde, nicht nachempfindbare Komponente“ für westliche Hörer beinhaltet und Tschaikowsky, Rimsky-Korsakoff und Cui unter dem Aspekt einer oberflächlichen Aneignung der Volksmusik dargestellt werden, „während das eigentliche Musikempfinden dieser Komponisten westlich orientiert ist“ (S. 204f.), dann ist der Schritt von einer nationalen Verankerung von Musik zu einer nationalistischen Fundierung ihrer Beurteilung nur mehr ein kleiner.

(April 1993)

Hans-Joachim Wagner

CHRISTIAN HÖLTGE: *Text und Vertonung. Untersuchungen zu Wort-Ton-Verhältnis und Textausdeutung in deutschsprachigen Liederzyklen mit Klavierbegleitung. Frankfurt a. M.-Berlin - Bern - New York-Wien: Verlag Peter Lang (1992). 356 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 78.)*

Christian Höltge beschäftigt sich in seiner 1992 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster angenommenen Doktorarbeit mit folgenden Liederzyklen: Peter Cornelius *Trauer und Trost* op. 3 (1854), Richard Wagner *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme mit Pianoforte-Begleitung* (Wesendonck-Lieder, 1857/58), Lothar Kempfer *Liebesbriefe* op. 15 (ed. 1895), Grete von Zieritz *Amore* (1927) und Fritz Köll *Gestalten und Schatten* (1955). Erklärtes Ziel des Autors ist es, „an Hand von Klavierliedern die Vielfalt an Möglichkeiten der musikalischen Umsetzung des Textgehalts darzustellen und zu versuchen, Entwicklungslinien und eventuelle Grundkonstanten dieser Form von Sprachvertonung herauszustellen“ (S. 1). Insofern ist keine Geschichte des Liederzyklus intendiert, sondern eine Typologie, die Klärung „grundsätzliche(r) Sachverhalte und Bedingungen von Sprachvertonungen in der Gattung Klavierlied“ (S. 2).

Dieses Unternehmen scheidet bereits am methodischen Aufbau der Arbeit: Zum einen sind die Analysekriterien und -kategorien zu vage, um den individuellen Charakter der Kompositionen auch nur annähernd erfassen zu können, zum anderen steht die ungleiche kompositorische Qualität der ausgewählten Zyklen einem sinnvollen Vergleich vorab entgegen. Der Versuch einer Typologie bleibt in wenig nutzbringenden Ansätzen stecken. Und wenn der Autor die Einzelanalysen mit einer „strukturellen Gesamtübersicht“ und die gesamte Arbeit mit einer „Gesamtdarstellung der Liederzyklen“ in tabellarischer Form beschließt, weiß der Leser nach der Lektüre nur wenig mehr über den weitgespannten Komplex der Sprachvertonung.

(April 1993)

Hans-Joachim Wagner

Johannes Brahms. An annotated bibliography of the literature through 1982 by Thomas QUIGLEY. With a foreword by Margit L. McCORKLE. Metuchen, N. J. — London: The Scarecrow Press, Inc. [1990]. XXXIX, 721 S.

Jede folgende Bibliographie zu einem Gegenstand hat den Vorteil, die Nachweise der vorhergehenden als Mindestbestand voraussetzen zu können. Jede neue ist die jeweilig vollständigste, wobei die absolut vollständige so illusorisch bleibt wie das druckfehlerfreie Buch. — Hier ist die Literatur bis zum Brahms-Gedenkjahr 1983 erfaßt. Wie es aber so häufig bei derartig aufwendigen Druckwerken vorkommt, liegt zwischen dem Abschluß der Titelaufnahme und der Veröffentlichung ein Zeitraum von acht Jahren. So vieles, was im Zusammenhang mit dem Brahms-Jahr entstanden ist und ebenfalls erst Jahre später herauskam, konnte mithin noch nicht auf dem hier erreichten Stand der Bibliographie aktualisiert werden.

Der Typ der „annotated bibliography“ ist deswegen so selten, weil er mit normalen bibliographischen Methoden der Titelerfassung nicht zu realisieren ist. Er setzt voraus, daß der Autor nicht nur den Titelnachweis ermittelt, sondern auch den Text vorliegen hat. Nur so ist zu bestimmen, was sich etwa hinter einem Titel wie „Zwei Brahmsbriefe“ (Nr. 1059) wirklich verbirgt. Ein derartiges Arbeitsvorhaben läßt sich also nur im Rahmen eines Forschungsprojekts durchführen. Wo die Auswertung der Literatur Gegenstand der Arbeit ist, läßt sich ihr Inhalt zugleich für ein derartiges Projekt festhalten. Thomas Quigley war Insidern als Mitarbeiter des Brahms-Werkverzeichnisses von Margit McCorkle bekannt, die auch das Vorwort zu dem Band geschrieben hat. Da dieses Ende 1982 redaktionell abgeschlossen wurde und 1983 erschien, dürfte darin auch der Grund für den Abschluß dieser Bibliographie vor dem Brahms-Jahr liegen.

Das eigentliche Problem einer derartig mit zusätzlichen Angaben versehenen Bibliographie liegt denn auch nicht in der reinen Titelerfassung und ggf. -überprüfung, sondern in der Fähigkeit des Autors, mehr oder weniger umfangreiche und komplexe Texte in einem kurzen Abstract angemessen zusammenzufassen. Wo dies den Autoren überlassen wird, ist ja oft allzu deutlich sichtbar, daß der Umfang

zur Bedeutung des Inhalts gelegentlich umgekehrt proportional ist. — Im Rahmen einer Rezension kann verständlicherweise nur in Stichproben nachgeprüft werden, wie weit die Abstracts die Inhalte angemessen darstellen. Bei der großen Sachkompetenz des Autors ist es daher beinahe selbstverständlich, daß man seinen knappen Inhaltsangaben große Zuverlässigkeit bescheinigen kann. Bevor man das arbeits-, zeit- und kostenintensive Instrument der Fernleihe in Bewegung setzt, kann das Nachschlagen in dieser Brahms-Bibliographie mithin einzugrenzen helfen, ob man einen allgemein gefaßten Titel für eine Untersuchung wirklich braucht.

Daß sich bei einem derartig umfangreichen Werk, namentlich bei für den Autor fremdsprachlichen Texten, doch gelegentlich eine Ungenauigkeit der Wiedergabe einschleicht, ist absolut unvermeidbar und schmälert den wissenschaftlichen Gebrauchswert einer solchen undankbaren, aber unerhört nützlichen Arbeit in keiner Weise.

(Mai 1993)

Siegfried Kross

Johannes Brahms im Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Helene Freifrau von Heldburg. Hrsg. von Herta MÜLLER und Renate HOFFMANN. Tutzing: Hans Schneider [1991]. 162 S., Abb. (Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge. Band XVII.)

Mit dem vorliegenden Band knüpfen die Herausgeber, Otto Biba und Kurt und Renate Hoffmann, sowie der Verlag an die 16bändige Briefausgabe der Deutschen Brahms-Gesellschaft an. Daß die Neue Folge aber in der Zählung dieser, in der Wirtschaftskrise der zwanziger Jahre eingegangenen Ausgabe fortfährt, ist bibliographisch wohl kein so glücklicher Gedanke, ungeachtet des noch so verdienstvollen Unternehmens. Gegenüber der Ausgabe des Briefwechsels zwischen Brahms und Herzog Georg in den *Beiträgen zur Musikwissenschaft* 20 (1978) enthält der jetzt vorgelegte Band auch die Briefe der Helene (Ellen) von Heldburg an Brahms. Damit liegt bis auf geringe Verluste jetzt fast die gesamte Korrespondenz mit dem Herzogspaar geschlossen vor.

Brahms kehrt hier stärker als sonst den durchaus gewandten und in den Umgangsformen der höfischen Gesellschaft bewanderten Briefschreiber hervor. Da kommen dann auch ganz gegen seine Gewohnheit Selbstbekenntnisse zustande, und sei es auch nur, um allzu gutgemeinte Gastfreundschaft auf höfliche Weise abzuwehren: „ich brauche absolute Einsamkeit, nicht sowohl um das mir Mögliche zu leisten, sondern um nur überhaupt an meine Sache zu denken. Das liegt an meinem Naturell, es ist aber auch sonst einfach zu erklären. — Wir ‚Kleinen‘ müssen nämlich früh einsehen, auf was wir traurig Verzicht zu leisten haben.“

An Faktischem bietet dieser Briefwechsel höchstens Details, etwa zu dem Zerwürfnis mit Bülow um die zweite Aufführung der 4. *Symphonie* in Frankfurt und dessen anschließende Demission in Meiningen. Erkenntnisgewinn ergeben daher vor allem die überaus sorgfältigen Kommentare, die etwa sämtliche Aufenthalte von Brahms in Meiningen oder in der Villa Carlotta am Comer See samt deren Umständen wie Wohnung, Aufführungen und deren Beteiligte dokumentieren. — Weniger glücklich ist dagegen die Einleitung formuliert (vgl. insbesondere S. 10, Abs. 2). Typographisch wenig glücklich scheint mir auch die reale Widergabe von Unterstreichungen zu sein. Das hätte man auch durch Kursivdruck oder Sperrung erreichen können und sollte es bei folgenden Bänden nicht fortsetzen.

Typographie und Ausstattung des Bandes bedürfen bei diesem Verlag keines besonderen Hinweises.

(Mai 1993)

Siegfried Kross

DENIJS DILLE: *Béla Bartók. Regard sur le passé. Études Bartókiennes. 1. Édité par Yves LENOIR. Louvain-La-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Collège Érasme [1990]. 448 S., Notenbeisp., Abb. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres. Fascicule 72.)*

Der „regard sur le passé“ richtet sich, wie das Titellarrangement dekretiert, auf Béla Bartók, und doch meint er in gleicher Weise Denijs (= Denis) Dille; denn indem dieser regard auf den Menschen Bartók und seine

Musik zielt, trifft er den Inhalt der Lebensarbeit Dilles.

Als der 1904 geborene Flame 1922 Bartók'sche Musik kennenlernte, war dies für ihn ein Erlebnis, das ihn nie mehr losließ. So kam es 1937 auch zur persönlichen Begegnung mit dem Komponisten. Dilles Entschluß, sich schließlich in Ungarn niederzulassen, war abenteuerlich, konsequent und folgenreich. Der Belgier wurde zum primus movens der internationalen Bartók-Forschung.

Sein Hauptinteresse galt der Spurensicherung und der Forschungsorganisation. In Budapest gründete er 1961 das Bartók-Archiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und leitete es bis 1971. Zeitzeugen wurden von ihm interviewt und ermuntert, ihre Erinnerungen zu dokumentieren: Márta Ziegler (Bartók) und Ditta Pásztor (Bartók), Elza Bartók und Béla Bartók jr., Zoltán Kodály und Bence Szabolcsi . . .

Dille hat die Reihe der *Documenta Bartókiana* begründet, Faksimile-Nachdrucke der ethnomusikologischen Monographien Bartóks veranstaltet und Neuausgaben von dessen Kompositionen besorgt, hat in Büchern und Aufsätzen, in Vorträgen, Rundfunk- und Fernsehsendungen das Bewußtsein für die historische Bedeutung Bartóks geschärft. Dem Frühwerk widmete Dille seine besondere Aufmerksamkeit. Heute dürfte er, der eigentlich nie ein Mann der Zunft war, der beste Kenner des jungen Bartók sein. Sein *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904* (1974) zählt zu den Fixpunkten der Bartók-Forschung.

Der *Regard sur le passé* aber ist ein herausragendes Dokument zur Geschichte dieser Forschung. Der voluminöse Band, kompetent betreut von Yves Lenoir, präsentiert 21 zentrale Arbeiten Dilles sowie seine Interviews mit Bartók (1937) und Kodály (1963) und die von ihm angeregten Notizen Ditta Bartók-Pásztorys über die letzten Lebenstage ihres Mannes (1965). Die Wiederveröffentlichungen — meist in französischer Sprache, mit ungarischen, deutschen und englischen Textanteilen — sind korrigiert, kommentiert und aus eigenen Archivbeständen illustriert. Eine umfassende Bibliographie Dilles ergänzt den Band, mehrere Indices erschließen seinen Inhalt.

(Mai 1993)

Jürgen Hunkemöller

GARETH COX: *Anton Weberns Studienzeit. Seine Entwicklung im Lichte der Sätze und Fragmente für Klavier. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 208 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 77.)*

Zwei Fragen sind es, die die vorliegende Arbeit veranlaßt haben dürften: die nach der Bedeutung der ersten Lehrer für Weberns Entwicklung als Musiker und die Beschreibung des Weges des Komponisten bis 1907 an Hand der erhaltenen Kompositionen (respective Tonsätze) für Klavier. Die Lehrer Edwin Komauer (1869—1943), Hermann Grädener (1844—1929) und Karl Nawratil (1876—1936) werden als Persönlichkeiten jedoch nicht recht greifbar, weil Cox das Umfeld, das sie geprägt hat, nicht beschreibt. Um etwas über Komauer zu sagen, bedürfte es wohl einiger Lokalforschung (in Klagenfurt) und Grädeners (musikalische) Bedeutung im Brahms-Umkreis erschlosse sich erst nach eindringender musikalischer Analyse, wobei immerhin Heinrich Schenkers (sehr anerkennende) Kritiken als Ausgangspunkt dienen könnten. In allen Fällen müßte der Akzent auf der Tätigkeit dieser Musiker vor 1905 liegen.

Cox' Besprechung der einzelnen Kompositionen des jungen Webern besteht jeweils aus einer Quellenbeschreibung (öfters mit Faksimilia), einer Entstehungsgeschichte und einer kurzen Analyse, sowie dem Versuch einer Einordnung in den Studiengang, über den selbst freilich nichts Überraschendes Neues bekannt wird. Immerhin ermöglicht die Arbeit einen bequemen Überblick.

(März 1993)

Rudolf Stephan

KATHRYN BAILEY: *The twelve-note music of Anton Webern. Old forms in a new language. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XII, 462 S., Notenbeisp.*

Über Weberns Zwölfton-Werke noch Grundlegendes schreiben zu wollen, scheint angesichts der nicht mehr überschaubaren Literatur zu seiner Musik entweder vermessen oder naiv. Vermeintlich alles ist zu Webern gesagt, die Skizzenbücher sind von einem Heer von Spezialisten und eifrigen Promovenden bis in

den letzten Winkel durchleuchtet worden. Der Versuch einer zusammenfassenden Interpretation der dodekaphonen Werke, d.h. der Funktion der Zwölftönigkeit in Weberns Formdenken ist freilich bislang nicht geleistet worden: Kathryn Baileys umfangreiche Studie der Werke von op. 20 bis op. 31 (mit Ausnahme der Lieder op. 25 und 26) setzt hier an, und ihr ist nicht nur der bislang umfangreichste, sondern auch wichtigste Beitrag zur Webern-Forschung der letzten Jahre gelungen — ein Buch, das in der Tat eine neue Grundlage geschaffen hat.

Baileys Methode ist die des Historikers und Philologen; sie zeigt, wie produktiv die mittlerweile so gegensätzlich erscheinenden Ansätze der anglo-amerikanischen und deutschen Musikwissenschaft zu vereinbaren sind und verfügt über einen präzisen, sich jeden Jargons enthaltenden Stil, der die komplexen satztechnischen Zusammenhänge sprachlich klar und souverän (und nicht ohne ironische Untertöne gegenüber manchen Verirrungen speziell der deutschen Webern-Exegese) beleuchten kann. Bailey setzt, wie der Untertitel des Buchs näher ausführt, bei Weberns eigenem Verständnis seiner musikalischen (und musikgeschichtlichen) Ziele an, eine Erneuerung des klassischen Formenkanons mit Hilfe einer zeitgemäßen Technik zu erzielen. (Zu bedauern ist hier allenfalls, daß Bailey auf die historische Herleitung von Weberns dialektischem Formbegriff weitgehend verzichtet, also der Name Guido Adler nicht fällt.)

Noch einmal wird hier klar gemacht, daß die serialistische Webern-Rezeption nach 1945 auf einem außerordentlichen Mißverständnis beruht, denn der vermeintliche Avantgardist Webern war ein Klassizist, dem es um die Bewahrung eines überlieferten Formbewußtseins ging. Daß diese Formen extrem verhüllt wurden durch die Art ihrer satztechnischen Umsetzung, war in Weberns Vorstellungswelt ein Akt der Reinigung und Verdichtung, nicht aber der Auflösung, und Bailey demonstriert in ihrer philologisch-analytischen Vorgehensweise überaus eindrucksvoll den Umschlag dieses Formdenkens in eine abstrakte Form-Geometrie, die auf der wahrnehmbaren Außenseite nur als eine einzige Form, als Gleichheit der Formen, greifbar wird. Ihre Darstellung verläuft — in einer dem Gegen-

stand angemessenen Weise — querschnittartig: Es werden zunächst die Reihendispositionen und Kanonabläufe vorgestellt, dann die Einzelsätze der Instrumentalwerke hinsichtlich ihrer Formmodelle (Sonate, Variation, Rondo, drei- und zweiteilige Formen), und dann geschlossen die Kantaten, deren Formaufbau primär entweder von den metrischen Strukturen oder inhaltlichen Aussagen des Texts bestimmt wird. (Überaus hilfreich ist schließlich der umfangreiche Anhang, der eine genaue Übersicht der Reihenabläufe ermöglicht.)

Als Fazit ihrer genauen Untersuchung des Kompositionsprozesses anhand der Skizzen hält Bailey das absolute Primat von linearen und polyphonen Satzweisen ab der Symphonie op. 21 fest: Die Art der Zusammenklänge sei demgegenüber von Webern als nebensächlich betrachtet worden. Man mag dies als überspitzt zurückweisen, da die Reihendispositionen Weberns in der Vorliebe für Terzverbindungen deutlich harmonische Implikationen haben, und umschreibt nicht gerade der Anfang der Symphonie einen imaginären g-moll-Klangraum? Diese Anmerkungen sind nicht als Kritik, sondern als Weiterknüpfen gemeint, denn Bailey hat in kluger Beschänkung keine erschöpfende Behandlung aller Aspekte intendiert; sie hat jedoch — und dies erscheint dem Rezensenten als die größte Leistung der Studie — den Idealtypus, der Weberns Konzeption des musikalischen Satzes (und Denkens) zugrundeliegt, in einer für alle zukünftigen Diskussionen maßstabsetzenden Weise herausgearbeitet.

(April 1993)

Wolfgang Rathert

Edgard Varèse. Die Befreiung des Klangs. Symposium Edgard Varèse Hamburg 1991. Hrsg. von HELGA DE LA MOTTE-HABER. Hofheim: Wolke Verlag (1992). 191 S., Abb., Notenbeisp.

Rückblick auf die Zukunft (Musik-Konzepte 6), nun *Die Befreiung des Klangs*: Titel deutschsprachiger Veröffentlichungen kennzeichnen Edgard Varèse als vorausblickenden, ja radikalen Komponisten, stehen so in Bezug zu Vorgaben, die zu artikulieren Varèse selbst nicht müde wurde. Die Suche nach Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmöglichkei-

ten hatte er zum Ansporn seines künstlerischen Schaffens gemacht. Inwieweit das insgesamt schmale Opus die eigenen Ansprüche bestätigt, ist vorwiegend in englischer Sprache wissenschaftlich diskutiert worden — und diese Tatsache hat die Herausgeberin veranlaßt, mit dem 1991 in Hamburg veranstalteten Symposium, dessen Beiträge im vorliegenden Band zusammengefaßt sind, bewußt eine Initiative zur verstärkten Berücksichtigung des „Außenseiters“ Varèse im Rahmen der deutschen Musikwissenschaft zu setzen.

In unterschiedlicher Gewichtung spannen sich zwei Konstanten durch die einzelnen Texte: der historisch fundierte oder ästhetisch überdachte Versuch, Varèses Werk mit der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts abzustimmen, und die Frage nach tauglichen Verfahren zur adäquaten Analyse seiner Musik. Aber diese Musik scheint schwer faßlich, „verquer“, wie es einleitend H. de la Motte-Haber mit einer Vokabel, die Carl Dahlhaus zu gebrauchen liebte, beschreibt. Unmittelbar am Kern dieser Problematik steht H. Danusers Beitrag zur *Musik jenseits der Narrativität? Über Edgard Varèses Intégrales*. Ihm gelingt es, Varèses Komposition anhand eines nur dezentral wirksamen Phänomens, ihrem Erzählcharakter, im Maßstab einer musikgeschichtlichen Tangente zu betrachten, ohne aber ihre Eigenheit hintenanzustellen. Konzeptionell, inhaltlich und in der sprachlichen Abfassung beeindruckend fügen sich hier die Argumente ineinander.

Auch A. Riethmüller (*Offrandes, Hyperprism*) und K. Angermann (*Amériques*) behandeln Gesichtspunkte einzelner Werke. Varèses gesamtes musikalisches Schaffen haben hingegen die Ausführungen von R. Stephan, J. Stenzl, P. Decroupet, H. de la Motte-Haber, aus unterschiedlichem Blickwinkel auch die an der bildenden Kunst orientierten Betrachtungen W. Gruhns im Auge. Besonders der übersichtlich gestaltete Beitrag der Herausgeberin legt offen, daß Varèses Musik neben vermehrter musikgeschichtlicher Annäherung auch einer Untersuchung mit Methoden vergleichend-systematischer Musikwissenschaft bedarf. F. Gertichs auf Sonagramme gestützte Besprechung der Tonbandeinschübe in *Déserts* weist in diese Richtung.

Der — undankbaren — Aufgabe, Varèses Musiksprache anhand von Einzelbeispielen

mit jener anderer Komponisten des 20. Jahrhunderts analytisch-detailliert zu vergleichen, hat sich niemand unterzogen. Die beiden komparativ ausgerichteten Beiträge (K. Ebbecke, B. Hansen) bleiben in allgemeineren Aussagen zu Varèse und Cage bzw. Webern stehen. Aufgrund ihrer inneren Sperrigkeit bietet Varèses Musik tatsächlich kaum Gelegenheit, eine derartige Studie bis in Einzelheiten durchzuziehen — dennoch zeigt sich ein Defizit: Weder die oft angesprochene Singularität der Varèseschen Werke noch ihre Grenzen werden erschöpfend aufgedeckt, solange die kompositorische Anlage nicht auch im direkten Vergleich zu zeitgenössischen Stücken (nicht) festgemacht, das Andersartige darin ergründet ist. — O. Mattis' mit zahlreichen Dokumenten belegte Gedanken über einen allmählichen Wandel in Varèses nationaler Einstellung (der Aufsatz wurde in englischer Originalsprache übernommen) runden einen informativen, kohärent gefaßten Sammelband ab.

(Mai 1993)

Thomas Hochradner

Hindemith-Jahrbuch 1986/XV Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main. Mainz-London - Madrid - New York - Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1990). 188 S., Notenbeisp.

Hindemith-Jahrbuch 1987/XVI. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main. Mainz-London - Madrid - New York - Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1991). 244 S.

Hindemith-Jahrbuch 1988/XVII. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main. Mainz-London - Madrid - New York - Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1992). 178 S.

Hindemith-Jahrbuch 1989/XVIII. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main. Mainz-London - Madrid - New York - Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1992). 171 S.

Die letzten vier erschienenen Hindemith-Jahrbücher zeigen die großen Fortschritte der Hindemith-Forschung in den 80er Jahren, die vor allem dem unermüdlichen, zugleich aber von jeglicher Apologie sich fernhaltenden Wirken des Hindemith-Instituts und der Hindemith-Stiftung zu verdanken sind. Die Differenziertheit des heutigen Hindemith-Bildes, wie sie in den meisten der hier abgedruckten Aufsätze und Vorträge zum Ausdruck kommt,

wird der Vielschichtigkeit der historischen Erscheinung des Komponisten und seiner Musik gerecht und zeugt auch von der Überwindung des von Adorno entscheidend geprägten Bilds des „naiven“ Pseudo-Avantgardisten und späteren Reaktionärs Hindemith — eine Position, deren zeitbedingte ästhetische und geschichtsphilosophische Hintergründe nach nunmehr 30 Jahren ebenfalls sichtbar werden.

Die Jahrbücher 1986 und 1989 besitzen vor allem dokumentarischen Wert: Sie beschäftigen sich mit Hindemiths Aktivitäten und Entwicklung in den 30er Jahren bzw. im 1. Weltkrieg. Drei Beiträgen zu Hindemiths Einfluß auf das türkische Musikleben zwischen 1935 und 1937 stehen im Jahrbuch 1986 Andres Briners Untersuchung zum Ballett *Nobilissima Visione* und Wulf Konolds Analyse der *Symphonie in Es* gegenüber; das Jahrbuch 1989 enthält die aufschlußreiche Studie Friederike Beckers zu einer frühen Serie von satirisch-experimentellen Theaterstücken Hindemiths zwischen 1913—1920, den sog. „Dramatischen Meisterwerken“, und das Kriegstagebuch Hindemiths aus dem Jahr 1918, dessen beklemmend nüchterne Schilderungen der absurden Gleichzeitigkeit von Kriegsgreueln und Musizieren ein besonderes Licht auf die innere Biographie Hindemiths wirft.

Besonders ertragreich für die Erkenntnis der musikalischen Entwicklung Hindemiths sind die Jahrbücher 1987 und 1988, in denen die Referate zweier Hindemith-Symposien — einmal zum Frühwerk (veranstaltet in der Berliner Akademie der Künste), zum anderen zu Hindemiths Stellung in der Kulturgeschichte der Weimarer Republik (veranstaltet in der Mailänder Scala) — festgehalten sind. Dem frühen Hindemith widmeten sich, eingeleitet von Rudolf Stephans überlegenen Bemerkungen zu Eigenart und Abgrenzung dieses Frühwerks, u. a. Stephen Hinton (zur Frage des Expressionismus), Hermann Danuser (zu op. 9), Michael Zimmermann (über die Morgenstern-Vertonungen), Peter Cahn (zu op. 30), David Neumeyer (zum Bach-Einfluß in op. 11,5 und op. 31,4), Helga de la Motte (zur musikalischen Zeitvorstellung Hindemiths) und Klaus Ebbecke. (Ebbekes schöne Studie zu Hindemiths Reger-Rezeption macht schmerzhaft bewußt, welchen Verlust sein tragisch früher Tod im vergangenen Jahr für die jüngere deut-

sche Musikwissenschaft bedeutet.) Daß Hindemiths Frühwerk sich in seiner rapiden Entwicklung und Heterogenität nicht auf einfache Formeln wie „expressionistisch“ oder „archaisch“ reduzieren läßt, wird in diesem Band nachdrücklich offenbar.

Die Mailänder Tagung, deren deutsch- bzw. englischsprachige Referate im Jahrbuch 1988 nachzulesen sind, schließt an die Berliner Thematik — auch in den größtenteils wiederkehrenden Namen der Teilnehmern — nahtlos an: Darüber hinaus schreiben Ludwig Finscher (über die Kammermusik bis op. 25), Volker Scherliess (über Musik und Technik in den Zwanziger Jahren), Albrecht Dümling (über die Zusammenarbeit Hindemiths und Brechts), Dieter Rexroth (zu Trakls und Rilkes Bedeutung für Hindemith), Andres Briner und Giselher Schubert (zum *Cardillac*) sowie Wulf Konold und Jürgen Mainka.

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß die Jahrbücher 1986 bis 1989 den hohen Standard der Hindemith-Forschung bezeugen und zugleich verdeutlichen, daß zu Hindemith noch längst nicht das letzte Wort gesprochen ist.

(April 1993)

Wolfgang Rathert

JOAQUIM HOMS: *Robert Gerhard i la seva obra. Barcelona. Biblioteca de Catalunya [1991]. 246 S., Abb.*

In Spanien, wo Musikwissenschaft kaum an Universitäten gelehrt wird, hat sich die fachspezifische wissenschaftliche Sprache wohl anders ausgeprägt, als wir zu lesen gewohnt sind. Kompetenz gründet aus einer persönlichen Beziehung des Autors zum besprochenen Komponisten, aus seiner praktischen Erfahrung mit dem zu bearbeitenden Material, eine wie immer geartete Distanz des Wissenschaftlers zum Forschungsvorhaben besteht selten. Jenes Buch, das Joaquim Homs über seinen Lehrer Robert Gerhard vorgelegt hat, zeigt jedenfalls diese direkte Zugangsweise und faßt unter weitreichendem Verzicht auf vergleichende Beobachtungen sowie ohne Anmerkungssystem Biographie und zahlreiche Werkbesprechungen, ein Verzeichnis der musikalischen Werke und etliche Schriften Gerhards zusammen. Gerhard (1896—1970) erweist sich als „Mainstream-Composer“ des

20. Jahrhunderts, der sich der Dodekaphonie, später serieller Technik, zuletzt elektroakustischer Komposition zuwandte, ohne jemals in einer der Sparten Vorreiter zu sein. Dennoch erhält das Werk des gebürtigen Katalanen durch seine Schülerschaft bei Schönberg in Wien und Berlin und seine mit Ende des Spanischen Bürgerkriegs 1939 erfolgte Emigration nach England eine europäische Dimension. Bewußt stellt aber der Autor die katalanische Komponente des Gerhardschen Schaffens heraus, wie auch die ausgewählten Texte fast durchwegs zunächst in katalanischer Sprache erschienen sind. Das Werkverzeichnis bietet nur marginale Ergänzungen zu der im *New Grove 7* veröffentlichten Liste (Art Susan Brashaw.) Im abschließenden Register aller Werktitel fehlen die Namen (bzw. Textanfänge) einiger Kompositionen.

(Mai 1993)

Thomas Hochradner

Die Musik Luigi Nonos. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien. Universal Edition/Graz. Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz [1991] 343 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 24.)

Der vorliegende 24. Band der *Studien zur Wertungsforschung* publiziert das beim steirischen Herbst 1990 veranstaltete Symposium „Die Musik Luigi Nonos“ Der Herausgeber markiert in der Vorbemerkung drei Aspekte. Es war vorgeplant als Darstellung der Raum/Zeit-Problematik, die „Nonos musikalische Intentionen mehr und mehr als räumliche Kraftfelder mit Stille und Klang, Statik und Mobilität“ begriff und „eine neue Dimension des Denkens“ eröffnete, „eines vom Ablauf der Geschichte neuen und unbeschädigten, im Reflex auf Raum und Zeit“ gerichteten. Aber real war das Symposium dann doch stark geprägt vom Gedanken an den unerwartet rasch verstorbenen, erst 60jährigen Komponisten und damit auch eine Retrospektive mit der Wertung „Nono heute“, weil das Humanitäre im Künstlerischen seiner Denkwelt und seines Schaffens eingebunden ist in dem sich verändernden Europa von heute nach dem Sturz der Sozialismus-Utopie im „Osten“ So wurde seine Persönlichkeit zum künstlerischen Symbol einer Epoche. Die daraus sich ergebenden Probleme und analyti-

schen Einsichten aus verschiedenen Blickwinkeln heraus bestimmen dann auch die hier veröffentlichten 14 Referate.

Oft aus persönlicher Bekanntschaft und Zusammenarbeit oder aus wacher sympathisierender Beobachtung seiner Entwicklung und seiner Stellung in der zeitgenössischen Musik wuchsen die Anmerkungen. Jörg Stenzl etwa suchte Nonos Stellung in der Musikgeschichte und seinen Anverwandlungen fürs Heute festzumachen. Tiefer in die ideologischen, ja politischen Hintergründe seiner kommunistischen Anschauungen und den daraus abgeleiteten ästhetischen Prämissen und Widersprüchen drang Hartmut Möller bei der Analyse der Entstehungsumstände und künstlerischen Prinzipien von *La fabbrica illuminata* und kommt unter Sichtung der „veränderten Hörgewohnheiten“ von Entstehungszeit und Heute zu dem Schluß, daß der Kommunist und Komponist in dem Werk die Spannung zwischen zwei Utopiekonzepten wirken ließ, dem klassenkämpferisch „orthodox-marxistischen“ Konzept und dem eines gebrochenen, die innere Kraft des Subjekts betonenden, das vor allem der Schlußteil mit dem Text des geistesverwandten Pavese offenbart. Von der Einstudierung dieses und anderer Nonoscher Werke berichtete Carla Henius. Der Klang-Zeitraum-Frage wandte sich Hans Peter Haller und am Beispiel des *Prometeo* Klaus Zehelein zu, dem Problem der Textbehandlung als phonetischem und semantischem Material Ivanka Stoianova. Von der bundesdeutschen Nono-Rezeption gab es äußerst aufschlußreiche Informationen und Einsichten von Hanns-Werner Heister.

Immer wieder wurde die Frage des Widerspruchs zwischen ästhetischem Anspruch und sozial-politischer Funktion erörtert (Friedrich Spangemacher, Niksa Gligo, Ivanka Stoianova) und ganz unterschiedlich Stellung bezogen. Klaus Huber meditierte als Komponist über den Impuls, den der italienische Avantgardist der zeitgenössischen Musik gab. Vielfältig wurde jenen Fragen nachgegangen, die dieser Meister aufriß, der — wie es in der Vorbemerkung heißt — „groß war in der Humanität mit dem unmittelbaren Engagement und in der Konsequenz des selbstgewählten ästhetischen Vorgehens“; in diesem Sinne sei er darin Mahler ähnlich.

(Mai 1993)

Friedbert Streller

Populäre Musik in Afrika. Hrsg. von Veit ERLMANN. Mit 10 Beiträgen von U. Bareis, W. Bender, J. Collins, V. Erlmann, W. Graebner, P. Kavyu, G. Kubik, J. Low, A. Simon, Ch. Waterman. Berlin: Museum für Völkerkunde (1991). 312 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde. Neue Folge 53. Abteilung Musikethnologie VIII.)

Zur Populärmusik liegen leider immer noch zu wenig fundierte ethnomusikologische Studien vor: Dieses Feld bleibt nach wie vor oft eher journalistisch-populärwissenschaftlichen Darstellungen überlassen. Umsomehr ist zu begrüßen, daß nach einer Kompilation von Aufsätzen zur traditionellen *Musik in Afrika*, 1983 herausgegeben von Artur Simon, nun in derselben Reihe ein Band zur populären Musik dieses Kontinents erschienen ist, in dem neben Originalbeiträgen auch einige Übersetzungen bereits publizierter englischsprachiger Aufsätze zusammengestellt sind. Sowohl in geographischer wie auch in methodischer Hinsicht wird hier ein breites Spektrum abgedeckt: von Sierra Leone (Wolfgang Bender) über den auf den arabischen Raum verweisenden Sudan (A. Simon) bis Südafrika, von sozialhistorischen und kulturwissenschaftlichen Ansätzen über philologische Textuntersuchungen bis zu detaillierten musikalischen Analysen, letzteres vor allem im Beitrag von Urban Bareis über „neo-traditionelle“ Musik in Ghana. Grundsätzliche methodische Fragen werden u. a. in Gerhard Kubiks umfassender Darstellung der Musik in Angola und in den Beiträgen von Veit Erlmann über südafrikanischen Zulu-Chorgesang und Chris Waterman über jùjú-Musik in Nigeria erörtert. Auf zwei beiliegenden CDs finden sich insgesamt 42 Musikbeispiele, darunter eigene Aufnahmen der Autoren. Bedauerlich ist allerdings, daß einige Regionen nicht vertreten sind, darunter für die neue Musik in Afrika so wichtige Länder wie Zaïre, Zimbabwe, Senegal und Mali. Wegen der Konzentration auf ältere Stile fehlen meist auch Informationen zu aktuellen Trends. Es bleibt zu hoffen, daß diese Lücken bald geschlossen werden können.

(April 1993)

Gerd Grupe

KI MANTLE HOOD: *The Evolution of Javanese Gamelan. Book III: Paragon of the Roaring Sea. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag „Heinrichshofen-Books“ (1988). 390 S. (Pocket-books of Musicology 64.)*

„Kangjeng Kyahi Guntur Laut“, „Erhabener Herr ‚Brüllende See‘“, so heißt ein altehrwürdiges orchesterartiges Musikinstrumentarium, dem im Sultanspalast von Yogyakarta (Java, Indonesien) als klanglichem Hoheitszeichen der Synastie großer Respekt gezollt wird. Ki Mantle Hood, der Nestor der amerikanischen Ethnomusikologie, hat dieses Ensemble als Emblem seiner mit dem vorliegenden dritten Band vollendeten *Evolution of Javanese Gamelan* gewählt.

Bereits bei Erscheinen des ersten Bandes (1980) ist vielfach Kritik laut geworden, die dem Autor suggestives Vorgehen ankreidet und gar im Vorwurf einer „science fiction“ gipfelt. Eine solche Kritik, die vielfach eine angemessene Rezeption dieses Werkes verhindert hat, übersieht meines Erachtens zweierlei: Die Entschlüsselung javanischer Musikgeschichte beruht — wie vielfach auch anderenorts — immer auf schriftlich fixierten und mündlich tradierten indigenen Dokumenten, in denen datierte, historisch gesicherte Fakten oft unlösbar mit einer mythologisierenden Perspektive der Darstellung verklammert sind. Bei aller notwendigen kritischen Distanz besteht allerdings kein Grund, solche Dokumente als Ausfluß eines kulturimmanenten Geschichtsverständnisses nicht ernstzunehmen. Überdies besteht in der Wissenschaft des 20. Jahrhunderts allzuleicht die Versuchung, den Entwurfscharakter einer „Evolution“, ihr Wesen als — durchaus veränderliches oder ersetzbares — Denkmodell herunterzuspielen oder gar zu ignorieren.

Als einer Summe der mehrere Jahrzehnte umfassenden intensiven Beschäftigung mit Theorie und Praxis javanischer Musik durchzieht dieses Opus auch sprachlich zweifellos ein besonderer persönlicher Affekt, der jedoch keineswegs die erforderliche Distanz des Wissenschaftlers aufhebt. Aus der Perspektive dieses dritten Bandes, der im Vorwort zu Band 1 als Grundlage einer Art „generativer Grammatik“ javanischer Musik avisiert worden ist, erscheinen jene beiden Vorgängerbände von

1980 und 1984 als eher einführende Studien aus historischem, kulturellem und soziologischem Blickwinkel (S. 10). Als Spiegel einer „vor-standardisierten Musikpraxis“, die die traditionelle javanische Musik zu einem Gipfel in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts emporgeführt hat, spürt Hood in den beiden Hauptteilen dieses Bands den Konzepten der traditionellen Komposition (Teil I, Kapitel 1—6) und der Gruppenimprovisation (Teil II, Kapitel 7—11) nach. Treffend unterstreicht er die fundamentale Komplementarität dieser beiden Begriffe, die auf neun strukturbildenden Ebenen in verschiedenem Maße ineinandergreifen: I. Tuning System, II. Mode, III. Colotomy, IV. Balungan, V Fixed Melody, VI. Instrumental-Vocal Idiom, VII. Local Style, VIII. Group Empathy, IX. Personal Style (S. 151 et passim). Daß diese analytischen Kategorien auf der Ebene lokaler Traditionen (VII) unterschiedlich gewichtet werden, kann an einem Beispiel leicht veranschaulicht werden: Für die musikalische Tradition Yogyakarta ist balungan („Gerüst[-Melodie]“) (IV) eine Abstraktion des „cantus firmus“ (V). Nach dem Verständnis der Musiker aus der Nachbartradition Surakarta sind beide Ebenen identisch; hier müßte man als V den von Sumarsam (*Inner Melody in Javanese Gamelan Music*, in: *Asian Music* 7[1], 1975, S. 3—13) geprägten Terminus „Inner Melody“ einfügen, deren Gestalt — ausgeprägter als das „balungan“-Skelett und doch geringer spezifiziert als ein instrumental-vokaler Idiom (VI) — im wesentlichen allein im „inneren Hören“ der Musiker existiert. Mit der auf allen diesen Ebenen nachweisbaren und klar aufgezeigten Komplementarität des scheinbar Widersprüchlichen, also mit einer fundamentalen Ambivalenz oder absichtsvollen Mehrdeutigkeit („ambiguity“) des grammatikalischen Regelwerks erkennt Ki Mantle Hood meines Erachtens das Lebensprinzip javanischer Kultur schlechthin.

Verschiedentlich hat man dieser Trilogie — unterschwellig als Vorwurf — eine gewisse Unzeitgemäßheit konstatiert. Mit Blick auf die zeitgenössische Praxis traditioneller Musik, in der durch eine zunehmende „Verschriftlichung“ des Lehrens und Lernens viele Möglichkeiten der Gruppenimprovisation un-

genutzt bleiben und gleichsam neutralisiert werden (S. 158), wie auch auf Tendenzen der „Neuen Musik“ (Teil III, Kap. 12), welche vielfach die strukturbildenden Ebenen traditioneller Musik bewußt außer Kraft setzen, ist dieses Diktum zweifellos zutreffend. Daher vermag ich mich — gerade angesichts dieses inhaltsreichen Finalbandes — dieser Beurteilung nur insofern anzuschließen, als das Zeitgemäße als dringend notwendige Korrektiv des Zeitgeistes — auch des wissenschaftlichen — immer brennend aktuell ist.

(Mai 1993)

Rüdiger Schumacher

LEOPOLD MOZART: Ausgewählte Werke I: Sinfonien. Vorgelegt von Cliff EISEN. Bad Reichenhall: Comes Verlag [1990]. XXIX, 102 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Band 4.)

Der 1990 erschienene vierte Band der *Denkmäler der Musik in Salzburg* präsentiert sich mit einer Auswahl aus den Sinfonien Leopold Mozarts. Die vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg herausgegebene Reihe war 1977 mit einem Band *Aufzüge für Trompeten und Pauken. Musikstücke für mechanische Orgelwerke* (damals noch im Katzbichler-Verlag) gestartet worden. „Musik, die in Salzburg, in Verbindung mit Stadt und Land und den hier tätigen Musikern entstand und aufgeführt wurde“ — so umriß Gerhard Croll damals die thematische Abgrenzung der als zeitlich und thematisch „zwanglos“ gedachten Reihe. Nach dem Michael Haydn gewidmeten dritten Band (*Ausgewählte Werke. 1*, Bad Reichenhall: Comes Verlag 1987) kommt mit Band 4 nun ein weiterer führender Musiker der fürsterzbischöflichen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts zu Ehren.

Der Band stellt seit der von Max Seiffert besorgten Auswahl-Edition von 1908 (DTB IX, 2) für Leopold Mozart die erste Werk-Ausgabe vergleichbaren Anspruchs dar, freilich vorerst eingegrenzt auf die Sinfonien. Für seine Herausgabe wurde mit Cliff Eisen ein Wissenschaftler gewonnen, der sich mit einer einschlägigen Dissertation von 1986 an der Cornell University und einer Reihe von Folgearbeiten als ein erstrangiger Spezialist für Leopold Mozart ausgewiesen hat. Eisen umreißt in einem materialreichen Vorwort die vielfältigen Probleme, die das Sinfonieschaffen des

Komponisten der Forschung — nicht zuletzt bezüglich der Abgrenzung gegenüber dem sinfonischen Frühwerk des Sohnes — aufgibt (Authentizität und Chronologie, Zur Stilistik u. a.) und bietet ein mit Akribie gearbeitetes Thematisches Verzeichnis der Leopold Mozart zugeschriebenen Sinfonien, das über Quellenlage, Nachweise in Katalogen, Neuausgaben und die Werknummern in allen früheren Verzeichnissen informiert. Im Notenteil werden sieben bisher nicht in Neuausgabe vorliegende Sinfonien Leopold Mozarts in vorbildlicher, den Richtlinien der *Neuen Mozart-Ausgabe* folgender Edition (mit Kritischem Bericht) vorgelegt; es sind die Sinfonien F 6, F 2, A 1, D 18, G 5, G 7 und D 26.

(März 1993)

Karl Heller

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe I, Band 3: Sinfonien 1761—1763. Hrsg. von Jürgen BRAUN und Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag [1990]. X, 223 S.

Von Haydns sieben Sinfonien aus den Jahren 1761 bis 1763 sind vier im Autograph erhalten und von Haydn selbst datiert: Sinfonie 7 (*Le Midi*) mit 1761, die Sinfonien 40, 12 und 13 mit 1763. Die drei anderen Sinfonien sind ebenfalls in dieser Zeit entstanden. Haydn war seit dem 1. Mai 1761 Ersterházy'scher (Vize-)Kapellmeister. Die Sinfonien sind speziell auf die Zusammensetzung und das hohe Leistungsvermögen dieses Ensembles abgestimmt.

Die Sinfonien *Le Matin* (Hob. I:6), *Le Midi* (I:7) und *Le Soir* (I:8) sind überwiegend getrennt voneinander überliefert; ihre enge Zusammengehörigkeit ergibt sich nicht nur aus den Titeln, sondern auch aus der im wesentlichen übereinstimmenden, auffälligen Besetzung mit konzertierenden Instrumenten. Unklar ist, ob sich Haydn bei der Komposition auf musikalische Vorbilder oder außermusikalische Anregungen gestützt hat. Die kleine dreisätzigige Sinfonie 9 (I:9) wird als Ouvertüre zu einem verlorenen Bühnenwerk oder einer Kantate diskutiert. Die Verschiedenartigkeit der drei Sinfonien 40 (I:40), 12 (I:12) und 13 (I:13) von 1763 belegt eindrucksvoll, daß Haydn auf keinen bestimmten Sinfonientyp festgelegt war. Die Fülle der Quellen, ihre Bewertung und Fragen der Aufführungspraxis werden diskutiert und erläutert. Somit liegt

ein Band vor, der sowohl den Wissenschaftler als auch den ausübenden Musiker über den heutigen Stand der Forschung umfassend informiert.

(Mai 1993)

Susanne Staral

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe VIII, Band 2. Divertimenti für Blasinstrumente, Sechs „Scherzandi“ (Sinfonien), Fragment in Es. Hrsg. von Sonja GERLACH und Horst WALTER in Verbindung mit Makoto OHMIYA. München: G. Henle Verlag [1991]. XIII, 142 S.*

Die Divertimenti für Blasinstrumente und die sechs *Scherzandi* für gemischtes Ensemble sind um 1760 entstanden. Die wenig verbreiteten Divertimenti (Hob. II:14, II:3, II:7, II:15, II:23, II:16 sowie zwei Werke zweifelhafter Echtheit) sind unterschiedlich besetzt: das erste für zwei Klarinetten und zwei Hörner, die folgenden vier für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte, das letzte für zwei Waldhörner, zwei Englischhörner, zwei Violinen und zwei Fagotte. Die sechs sogenannten *Scherzandi* für gemischtes Ensemble (Hob. II:33–38) hat Haydn vermutlich zu den Sinfonien gezählt. Die heute übliche Gattungsbezeichnung „Scherzando“ wurde schon 1765 in Breitkopfs Verkaufskatalog verwendet. In ihrer musikalischen Struktur sind die chorisch besetzten *Scherzandi* einander sehr ähnlich; die Zwitterstellung zwischen Sinfonie und Divertimento führte zu häufigen Umarbeitungen. Im Autograph erhalten blieb ein Fragment in *Es-dur* (Hob. II:24), das aus fünf als „Variatio“ bezeichneten Couplets besteht. Eventuell handelt es sich hierbei um das Fragment des Schlußsatzes einer verschollenen mehrsätzigen Komposition. Vorwort und Kritischer Bericht dokumentieren sachkundig und übersichtlich den aktuellen Forschungsstand.

(Mai 1993)

Susanne Staral

JOHANN MICHAEL HAYDN: *Ausgewählte Werke II: „Alma Dei creatoris“. Offertorium de Beata Maria Virgine für Baß und gemischten Chor, zwei Hörner (ad lib.), Streicher und Orgel. Klafsky III: 2. Vorgelegt von Ernst HINTERMAIER. Bad Reichenhall: Comes Verlag [1990]. IX, 20 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg, Einzelausgaben, Heft 6.)*

Johann Michael Haydns kleine kirchenmusikalische Gebrauchskomposition wird erst-

mals veröffentlicht. Der vertonte Text zählt nicht zu den liturgisch approbierten Texten. Er wurde im 18. Jahrhundert auch von Wolfgang Amadeus Mozart (KV 277 [272^a]) und Franz Joseph Aumann vertont. Haydns und Mozarts Vertonungen sind etwa gleichzeitig entstanden. Haydns Komposition lag spätestens 1776 vor; das Autograph ist verschollen. Das *Alma Dei creatoris* ist durch seinen konzertanten Charakter gekennzeichnet. Der Herausgeber informiert ausführlich über Quellenlage und Besetzungsfragen und legt das Werk in einer ansprechenden Ausgabe vor

(Mai 1993)

Susanne Staral

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 2. Der vierjährige Posten. Fernando. Vorgelegt von HAN THEILL. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag [1992] 295 S.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Lieder. Band 15, Teil a und b. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag [1988]. Teil a. XXXV, 186 S. Teil b. S. 188–356.*

Daß Schubert als Bühnenkomponist glücklich war, ist ungezählte Male festgestellt worden, und geradezu mit Lust wird immer wieder Eduard Hanslicks Verdikt über den *Fierabras* angeführt; dieser setze einen vollständigen „Kindheitszustand des Publikums“ voraus, „und ebenso vollständige Resignation des Komponisten auf alles, was Poesie, Geschmack und Zusammenhang heißt“. Die Erfahrungen, die man unlängst in Wien gerade mit dieser Oper des reifen Schubert machen konnte, erschweren aber inzwischen selbst dem Schubert-Skeptiker das gedankenlose Zitieren des Hanslickschen Urteils. Das bedeutet freilich nicht, daß die Singspiele und Opern Schuberts nicht doch problematisch seien. Ungeklärt ist nach wie vor die Frage, worin genau, auf den musikdramatischen Begriff gebracht, das Problem mit ihnen besteht. Sind Schuberts Bühnenkompositionen als solche einfach verfehlt, sind sie es etwa gemessen am Maßstab einer wie auch immer zu beschreibenden Opernästhetik des späten 18., frühen 19. Jahrhunderts, oder könnte nicht, zumindest in den späten Werken, den Komponisten Schubert eine völlig von der ‚Norm‘ dramati-

schen Komponierens abweichende Vorstellung vom ins Lyrische gewendeten musikalischen Drama geleitet haben? Wie dem auch sei: Die beiden jetzt im Rahmen der *Neuen Schubert-Ausgabe* von Han Theill mit vorbildhafter Sorgfalt herausgegebenen Singspiele, komponiert je während weniger Tage und Wochen im Schaffensrausch des Jahres 1815, können von solchen Überlegungen weitgehend unbehelligt bleiben. Sie stehen unter dem vielschichtigen Einfluß des in Wien seinerzeit so lebendigen Genres, sind weniger originär, sondern bekennen sich weitgehend zur herrschenden Konvention. Innerhalb ihrer Grenzen bewegt sich der Musiker Schubert dann aber doch mit einiger Selbständigkeit: Im Moment etwa, da die Protagonisten des *Vierjährigen Postens* im Quartett der vierten Szene plötzlich jeder „für sich“ (so die Regieanweisung) über Düvals prekäre Lage nachsinnen, stimmen sie einen Kanon im Einklang an — ein Augenblick der Entrückung (auch tonal), des inneren Dramas, der von Mozart (zweites *Così fan tutte*-Finale) und Beethoven (*Fidelio*) ebenfalls mit diesem Kunstmittel sinnfällig gestaltet worden ist. Den *Fernando* vermögen jedoch selbst vergleichbare musikalische Höhepunkte nicht für die Bühne zu retten; sein Libretto ficht selbst den Langmütigsten an.

Der umfangreiche vierzehnte Band der Lieder-Serie enthält zunächst die in den Jahren 1826 bis 1828 komponierten Lieder D 869—965 A (und zusätzlich die als undatierbar geltenden Stücke D 990—990 D), dann Schuberts Lieder für eine Singstimme mit Begleitung mehrerer Instrumente und schließlich Schuberts Bearbeitungen von eigenen Arien für Singstimme und Klavier. Walther Dürr, der Herausgeber dieses heterogenen Corpus, breitet in einem keine Fragen offenlassenden Vorwort jeweils die Werkgeschichte und allfällige Editionsprobleme aus. Die musikalischen Texte selbst sind, soweit dem Rezensenten zugängliches Quellenmaterial dieses Urteil erlaubt, sehr zuverlässig wiedergegeben. Das schließt vernünftige Angleichungen und Ergänzungen ein: So entspricht beispielsweise die Vereinheitlichung der Phrasierung im *Abschied* aus dem *Schwanengesang* (semprè stacc. im Klavier r. H.) oder in der *Taubenpost* (Begleitung T. 3ff. wie T. 1f.) wohl stärker den Intentionen Schuberts als die Versionen der entsprechenden Stellen in der be-

kannten Urtext-Edition von Dietrich Fischer-Dieskau und Elmar Budde. Was einem, unabhängig von der philologischen Betrachtung, angesichts der chronologischen Anordnung der Lieder in diesem Band wieder auffällt, ist die enge Nachbarschaft von todtrauriger Düsternis und dionysischer Lebenszugewandtheit in Schuberts lyrischem Schaffen. Wie oft nicht vernimmt man geradezu diametral entgegengesetzte musikalische Tonfälle, *Totengräber-Weise* und *Trinklied*? Aber wahrscheinlich sind das ja nur zwei Seiten derselben Medaille.

(April 1993)

Ulrich Konrad

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusik, Band 5: Streichquartette III. Vorgelegt von Werner ADERHOLD. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter [1989]. XXVII, 210 S.*

Der von Werner Aderhold vorgelegte Band der *Neuen Schubert-Ausgabe*, zugleich die Dissertation des Herausgebers an der Universität Tübingen, enthält mit dem *Quartettsatz c-moll* D 703, den Quartetten *a-moll* D 804 (*Rosamunde*), *d-moll* D 810 (*Der Tod und das Mädchen*) und *G-dur* D 887 die zentralen Steichquartettkompositionen Schuberts; eben jene Werke, die sich aus dem Schatten zu befreien suchten, den das übermächtige Vorbild Beethoven warf (immerhin entstanden die späten Schubert-Quartette ja zur selben Zeit wie die späten Werke Beethovens), und die es deshalb auch bei wohlmeinenden Interpreten schwer hatten. Nur das *a-moll* Quartett wurde zu Schuberts Lebzeiten vollständig öffentlich aufgeführt und in Druck gegeben; das *d-moll* Quartett erlebte wohl nur eine Privataufführung, vom *G-dur* Quartett wurde — wenn man die Berichte richtig liest — nur der erste Satz öffentlich aufgeführt. Das *d-moll* Quartett erschien immerhin schon 1831 im Druck und wurde im März 1833 in Berlin öffentlich gespielt, das *G-dur* Quartett wurde 1850 in Wien erstmals gespielt und erschien 1851 im Druck. Dem *c-moll* Satz schließlich verhalf Johannes Brahms 1867 zum Licht der Öffentlichkeit; er hatte das Autograph erworben, initiierte eine Aufführung und die Drucklegung im Jahre 1870.

Die Quellenlage der vier Quartette ist unterschiedlich: vom *c-moll* Satz und vom *G-dur*

Quartett hat sich das Partiturautograph erhalten, vom *a*-moll Quartett fehlen autographe Quellen, hier diente die Erstausgabe der Stimmen bei Sauer & Leidesdorf 1824 als Primärquelle, und vom *d*-moll Quartett gibt es nur ein Teilautograph (1. und Anfang des 2. Satzes), beim Rest des Quartettes mußte der Herausgeber auf die posthum erschienene Stimmenausgabe bei Czerny zurückgreifen.

Vergleicht man den jetzt — im bewährten, übersichtlichen Druck und sorgfältiger Ausstattung herausgegebenen — Band der *Neuen Schubert-Ausgabe* mit Serie 5, Band 12 der alten Gesamtausgabe, so gibt es wohl kaum Abweichungen oder Korrekturen im Notentext, deutliche Unterschiede dagegen in der Dynamik und Artikulation. Insbesondere der Unterschied zwischen Akzent und decrescendo-Gabel, in der alten Gesamtausgabe fast durchweg zugunsten eines ‚romantischen‘ Decrescendo interpretiert, macht in der neuen Gesamtausgabe Schuberts differenzierte Notation deutlich. Was Ergänzungen und Vorschläge des Herausgebers angeht, hat sich Aderhold außerordentlich zurückgehalten — mit guten Gründen. Ein umfangreicher Anhang der Quellen und Lesarten begründet die Entscheidungen des Herausgebers und deckt — zumal für den Praktiker — weite Bereiche dessen ab, was in größerer Ausführlichkeit der Kritische Bericht enthält, der — neuerer Praxis folgend — aus Kostengründen nicht mehr gedruckt, sondern lediglich in Manuskriptkopien in einigen zentralen Bibliotheken deponiert wird. Es bleibt zu hoffen, daß baldmöglichst auch die nach der neuen Gesamtausgabe redigierte Stimmenausgabe den Quartettensembles zur Verfügung stehen wird.

(Juni 1993)

Wulf Konold

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2. Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 7, Teil a. Tänze II. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag [1990]. XVIII, 137 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusik, Band 9: Tänze für mehrere Instrumente. Vorgelegt von Doris FINKE-HECKLINGER und Werner

ADERHOLD. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag [1991]. 76 S.

Der Schweizer Pianist und Komponist Robert Blum berichtet aus seiner Berliner Studienzeit, daß Ferruccio Busoni herablassend von Schubert als einem Ländlerkomponisten gesprochen und auf zaghaften Widerspruch des Schülers erzürnt das Zimmer verlassen habe. Wie immer man diese Einschätzung Schuberts im Blick auf Busoni bewerten mag, im Blick auf den Wiener Komponisten war sie gewiß schon damals doppelt schief: hinsichtlich Schuberts künstlerischer Bedeutung im allgemeinen und seiner Tanzkompositionen im besonderen. Inzwischen hat sich das Schubert-Bild gewandelt, und auch die vielen Walzer, Deutschen, Ecossaissen und Ländler wird wohl niemand mehr leichthin als quantité négligeable übergehen wollen. Mit dieser Feststellung werden die unterschiedlichen musikalischen Gewichte im gewaltigen Oeuvre Schuberts nicht geleugnet, die großen Liederzyklen oder die späte Kammermusik nicht umstandslos neben die Tanzsammlungen gestellt. Aber beim Lesen und Spielen der 209 Klaviertänze, deren Ausgabe Walburga Litschauer mit großer Umsicht besorgt hat, erweist sich immer wieder, daß Schubert trotz aller Modellhaftigkeit und Ausdruckstypisierung der Genres den einzelnen Beitrag mit oft ganz geringen musikalischen Mitteln — einer kleinen Akzentverschiebung, einer kurzfristigen harmonischen Ausweichung, einer unerwarteten Melodiewendung — zu individualisieren vermag. Ohnehin ist der Kunstverstand in dieser Unterhaltungsmusik überall spürbar, etwa in dem Bemühen um zyklische Bildungen, das sich nicht nur in der Tonartendisposition, sondern beispielsweise auch in der Anordnung und Variation der Auftakte erkennen läßt. Dagegen fällt das von Doris Finke-Hecklinger und Werner Aderhold vorgelegte Repertoire an Tänzen für mehrere Instrumente qualitativ ein wenig ab (was der schönen Ausgabe keinen Abbruch tut) Es handelt sich ohnehin um nur sechzehn Stücke des frühen Schubert aus den Jahren 1811/13 und 1816. Apart nehmen sich die drei vollendeten *Bläsermenuette* D 2 D für Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompete aus. Daß die weiteren drei Tänze dieser Reihe, die nur im Particell überliefert sind, nicht nur in der unvollständigen Fassung, was man erwartet, son-

dern auch in einer modernen Instrumentierung von Alexander Weinmann abgedruckt sind, stimmt eher bedenklich. Gehören solche Arrangements wirklich in eine kritische Gesamtausgabe?

(März 1993)

Ulrich Konrad

Eingegangene Schriften

Außereuropäische Lauten. Werkzeug & Kunstwerk. Rüsselsheim: Verlag Brigitte Fosshag (1992). 228 S., Abb.

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

ERNST APFEL: Notenbeispiele zu Die Lehre vom Organum, Diskant. Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480. Zweite verbesserte und erweiterte Auflage und zweite verbesserte und erweiterte Auflage (Im Wintersemester 1991/92 noch einmal korrigierte Fassung). Saarbrücken: Universitätsbibliothek der Universität des Saarlandes 1992. 207 S.

ERNST APFEL: Notenbeispiele zu Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen. Dritte abermals verbesserte Auflage mit Übersetzungen aller hrsg. früheren Satzlehren und vierte abermals verbesserte Auflage mit Übersetzungen aller hrsg. früheren Satzlehren. Saarbrücken: Universitätsbibliothek der Universität des Saarlandes 1992. 208 S.

Ars Musica. Jahrbuch 1993. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts (1993) 144 S., Abb.

JOHANN SEBASTIAN BACH. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 17 1. Kantaten zum 4. Sonntag nach Trinitatis. Hrsg. von Yoshitake Kobayashi (BWV 185) und Kirsten Beisswenger (24, 177). Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XII, 114 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 17 1. Kantaten zum 4. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Yoshitake KOBAYASHI (BWV 185) und Kirsten BEISSWENGER (BWV 24, 177). Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. 150 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Johannes-Passion BWV 245. Vorträge des Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie J. S. Bach 1990. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel-Basel-London-New

York: Bärenreiter (1993). 207 S., Abb. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 5.)

J. S. Bach's „Das Wohltemperierte Clavier II“ A Critical Commentary by Yo TOMITA. Volume I. Autograph Manuscripts. a. Leeds: Household World Publishers 1993. 146 S.

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

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

CHRISTIAN BERGER. Hexachord, Mensur und Textstruktur Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992. 305 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXV.)

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

MICHAEL BERNHARD/CALVIN M. BOWER. Glosa maior in institutionem musicam Boethii. Editionsband I. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission bei der Beck'schen Verlagsbuchhandlung 1993. LXXV, 358 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 9.)

GENEVIÈVE BERNARD-KRAUSS: Hundert Jahre französische Musikgeschichte in Leben und Werk Paul Le Flem. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993) XIV, 466 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 93.)

WALTER BERNHART: "True Versifying" Studien zur elisabethanischen Verspraxis und Kunstideologie. Unter Einbeziehung der zeitgenössischen Lautenlieder. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993. VII, 401 S., Notenbeisp. (Studien zur englischen Philologie. Neue Folge. Band 29.)

ANNE-ROSE BITTMANN: Die Kategorie der Unwahrscheinlichkeit im opernästhetischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien. Peter Lang (1992) 335 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 85.)

CHRISTOPH VON BLUMRÖDER. Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1993. VII, 193 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXII.)

GIANMARIO BORIO: Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen